TESIS DE DOCTORADO

EDICIÓN, ANOTACIÓN Y ESTUDIO DE *AMADO Y ABORRECIDO*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

MARÍA CARBAJO LAGO

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA USC
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2021

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

"Edición, anotación y estudio de *Amado y aborrecido*, de Calderón de la Barca"

Dña. María Carbajo Lago

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

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

En Santiago de Compostela, a 9 de junio de 2021

Fdo. María Carbajo Lago

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

D. Santiago Fernández Mosquera, en condición de director y tutor de la tesis "Edición, anotación y estudio de *Amado y aborrecido*, de Calderón de la Barca"

INFORMA:

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

En Santiago de Compostela, a 9 de junio de 2021.

Fdo. Santiago Fernández Mosquera

De aborrecer a quien ama
o amar al que aborreció,
sobre cuál es mayor mal
hay una incierta cuestión,
y es tan cruel la malicia
de mi destino traidor
que por no errar el más grave
me los junta todos dos.
(Agustín Moreto, *Primero es la honra*)

Tout le jeu est là, car il s'agit tout d'abord d'un jeu.
(Claire Pailler)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

Esta tesis doctoral ofrece la primera edición crítica anotada de la comedia *Amado y aborrecido*, de Calderón de la Barca. El examen textual y literario de una pieza desatendida por la crítica especializada pretende contribuir a la comprensión de la dramaturgia calderoniana en su totalidad. Se inicia con el bloque dedicado a sus particularidades literarias, en el que se profundiza en aspectos como la datación, el género, la cuestión de amor desde un punto de vista temático y estructural, la segmentación espacio-temporal y la trayectoria escénica. A continuación, se aborda el estudio textual con la descripción, valoración y filiación de todos los testimonios de la tradición para la fijación de un texto definitivo. Por último, se presenta la edición crítica acompañada de notas filológicas y textuales. El trabajo se cierra con el aparato de variantes y el índice de voces anotadas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

Presentación 15

I. Estudio literario 19
1. Datación 21
2. Género 33
2.1. Comedia palatina cómica 33
2.2. Fiesta mitológica 42
3. La cuestión de amor en la técnica dramática de Calderón 49
3.1. La herencia de las cuestiones de amor calderonianas 49
3.2. «Entre aquel desdén que adoro / y aquel amor que aborrezco»: la cuestión de amor en Calderón 52
3.2.1. Un breve recorrido por la tradición 52
3.2.2. Los primeros ecos de la cuestión en la obra dramática calderoniana 56
3.3. La cuestión de amor en *Amado y aborrecido*: dualidad, simetría y oposición 64
3.3.1. Las tres «experiencias» de «tierra», «fuego» y «agua y viento» 67
3.2.2. «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?»: la academia de amor 74
4. Estructura dramática y articulación espacio-temporal 79
4.1. Estado de la cuestión 79
4.2. Propuesta de segmentación 81
4.2.1. Jornada primera 81
4.2.2. Jornada segunda 84
4.2.3. Jornada tercera 88
5. Trayectoria escénica de *Amado y aborrecido* 97
5.1. Las representaciones del siglo XVII 97
5.1.1. La representación en la corte de Viena (1667) 98
5.1.1.1. *Le vittorie d'amore*: entre texto y representación 111
5.1.2. La representación en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (1676) 117
5.1.3. La representación en el monasterio de Santa Clara de Oporto 123
5.2. Las representaciones del siglo XVIII 133

II. Estudio textual 137
1. Descripción de los testimonios del siglo XVII 139
1.1. La edición de *Comedias nuevas escogidas*: E 139
1.2. Las dos ediciones de la *Quinta parte*: B y M 143
1.2.1. B 145
1.2.2. M 147
1.3. La edición de la *Novena parte* de Vera Tassis: VT 149
2. Valoración y filiación de los testimonios antiguos 153
2.1. El arquetipo 153
2.2. Valor de E, B y M 159
2.2.1. Los textos de E y B y su filiación 163
2.2.1.1. El texto de E 163
2.2.1.2. El texto de B 173
2.2.1.3. Lecturas comunes 174
2.2.1.4. Lecturas divergentes 177

2.2.2. Los textos de B y M y su filiación 186
2.3. Valor de VT 191
2.3.1. La relación entre Calderón y Vera Tassis 192
2.3.2. Los antecedentes textuales de Vera Tassis y su labor editorial 194
2.3.3. La configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón 205
2.3.4. El texto de VT 213
2.3.4.1. Lecturas compartidas por VT y B 214
2.3.4.2. Lecturas compartidas por VT y M 217
2.3.4.3. Lecturas compartidas por VT y E 218
2.3.4.4. Las variantes de VT 226
2.3.4.4.1. Versos de VT ausentes en los demás testimonios 226
2.3.4.4.2. Hipótesis sobre el *modus operandi* de Vera Tassis 241
2.3.4.4.3. El intervencionismo de Vera Tassis 249
2.4. Conclusiones textuales 289
3. Las ediciones del siglo XVIII 291
3.1. VT2 291
3.2. Los volúmenes pseudo Vera Tassis (PVT1 y PVT2) 294
3.3. La suelta S314 300
3.4. La suelta Francisco Leefdael (FL) 302
3.5. La suelta José Padrino (JP) 303
3.6. El manuscrito Ramón Caro (MRC) 305
3.7. La edición de Apontes (AP) 307
3.8. La suelta Suriá y Sapera (SS) 311
3.9. La suelta Suriá y Burgada (SB) 313
3.10. Conclusiones sobre la filiación de los testimonios del siglo XVIII 315
4. Las ediciones de los siglos XIX y XX 317
4.1. La edición de Keil (K) 317
4.2. La edición de Hartzenbusch (H) 317
4.3. Las ediciones de Valbuena Briones (VB1 y VB2) 320
5. La presente edición 325
6. Versificación 331
6.1. Sinopsis métrica 331
6.2. Notas sobre la versificación 332

III. Conclusiones generales 339

IV. Abreviaturas y bibliografía 345
1. Abreviaturas empleadas 347
2. Bibliografía 349

V. Edición de *Amado y aborrecido* 381
1. Texto crítico 381
Jornada primera 384
Jornada segunda 425
Jornada tercera 467
2. Aparato de variantes 509
Títulos 509
Repartos 509

Texto de la comedia 509
3. Variantes lingüísticas 527
4. Índice de voces anotadas 529

Índice de ilustraciones 535

Apéndice 537

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRESENTACIÓN

Desde su estreno a mediados del siglo XVII, *Amado y aborrecido* recibió el aplauso del público palaciego en varias ocasiones a lo largo de la centuria, tanto en espacios privados madrileños como fuera de las fronteras peninsulares. No obstante, no ha vuelto a ser llevada a las tablas desde el siglo XVIII ni tampoco editada desde que Ángel Valbuena Briones la publicara en sus *Obras completas* de Calderón hace ya casi sesenta años. El hecho de haber pasado inadvertida entre directores de escena y críticos literarios, así como el interés indiscutible que supone el estudio de una pieza calderoniana para la comprensión global de su dramaturgia justifican la pertinencia de esta tesis doctoral, cuyo principal objetivo es ofrecer una edición crítica anotada de la comedia con criterios de rigor ecdótico. Su estructura se organiza en tres grandes bloques, conformados por el estudio literario, el estudio textual y el texto crítico acompañado de notas filológicas.

El primer acercamiento a la comedia respondió a la necesidad de fijar un texto definitivo sobre el que comenzar a trabajar. Para ello, se acopiaron y cotejaron todos los testimonios conservados. Durante el siglo XVII, *Amado y aborrecido* se publicó en la *Octava parte* de la colección *Escogidas* (1657), en las dos ediciones de la *Quinta parte* (1677) y en la *Novena parte* sacada a la luz por Juan de Vera Tassis (1691). Del análisis comparativo entre los testimonios pudo concluirse que el texto editado por Vera, con apenas errores y en muy buenas condiciones textuales, contenía casi un centenar de versos autorizados ausentes en los demás testimonios, lo cual hacía suponer que el «mayor amigo» de Calderón habría tenido acceso a un texto alternativo hoy perdido más cercano al original. Ahora bien, en algunos lugares de la comedia seguía muy de cerca la *Quinta parte* falsificada, impresa supuestamente en Barcelona. Se planteó, entonces, que el *modus operandi* más plausible del editor fuera el manejo de dos textos base —la *Quinta parte* (B) y un testimonio con lecturas más próximas al quehacer del dramaturgo—, si bien no podían descartarse sus propias intervenciones arbitrarias.

En definitiva, aun asumiendo que en el texto crítico podían incluirse innovaciones de Vera Tassis, su edición fue utilizada como texto base, ya que, además de recoger versos demostradamente calderonianos no presentes en el resto de los testimonios, contenía lecturas más cercanas al *usus scribendi* del dramaturgo y probablemente al original. Con todo, se revisaron con detenimiento todas las variantes con el fin de eliminar, en la medida de lo posible, aquellas innovaciones debidas a la pluma veratassiana.

El primer bloque se dedica al estudio literario. Se inicia con un capítulo acerca de la datación de la comedia, en el que se propone una posible fecha de estreno de esta fiesta palaciega a comienzos de la década de 1650. A continuación, tratan de definirse los rasgos genéricos de *Amado y aborrecido* en un segundo capítulo en donde se traza su vinculación con la comedia palatina y la fiesta mitológica.

Establecidas estas coordenadas, el tercer apartado ahonda en la cuestión de amor en la dramaturgia de Calderón, capítulo fundamental que ofrece las claves interpretativas de la obra y analiza su arquitectura dramática, asentada en la dualidad y la oposición. Tras un somero recorrido por los orígenes y la tradición de esta suerte de disputas argumentativas, se analiza la presencia de la disyuntiva entre la amada desdeñosa y la amante aborrecible en una etapa

creativa previa del dramaturgo para dar paso al examen del dilema en nuestra comedia, en donde se constituye como eje temático vertebrador.

El cuarto apartado presenta una propuesta de segmentación de la pieza y establece su estructura espacio-temporal de acuerdo con criterios métricos, espaciales, escénicos, escenográficos, cronológicos y de acción dramática.

El estudio literario se cierra con una revisión de la trayectoria escénica de *Amado y aborrecido* durante los siglos XVII y XVIII, para los que se destinan dos subapartados distintos. En el primero de ellos se ofrecen algunos testimonios desconocidos y no estudiados hasta la fecha sobre la recepción de la pieza. Por un lado, se describe y analiza un lujoso impreso titulado *Le vittorie d'amore*, una síntesis por escenas de la representación palaciega de la comedia en Viena (1667). Por otro, se proporciona información novedosa acerca de una puesta en escena de *Amado y aborrecido* entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII en el convento de Santa Clara de Oporto. Esta representación, que hasta ahora no había sido registrada, sale a la luz gracias a la localización de una loa manuscrita editada en apéndice. Por su parte, durante el siglo XVIII, la comedia fue repuesta puntualmente en teatros públicos madrileños y de la periferia, pero también en territorio americano, fuera de los límites peninsulares.

El segundo gran bloque de la tesis doctoral aborda el estudio textual de la comedia. Se inicia con la descripción de los cuatro testimonios del siglo XVII, que da paso a la valoración individualizada de cada uno de ellos y a su filiación en función de las variantes registradas tras el cotejo. Destaca por su extensión y relevancia textual el apartado dedicado al texto de Vera Tassis, en donde se revisan algunas cuestiones tan relevantes como su labor editorial y su intervencionismo en torno a la configuración de la *Novena parte*. Se propone un *modus operandi* del «mayor amigo» de Calderón para la edición de *Amado y aborrecido* y se traza un estema, que, junto con las conclusiones textuales, aclara la filiación de todos los testimonios. Las ediciones de los siglos XVIII, XIX y XX se examinan en menor detalle por tratarse de *codices descripti* que no aportan datos de relevancia textual. Con todo, se realiza una descripción bibliográfica de cada uno de los testimonios dieciochescos y se incluye un estema con su clasificación y relación textual.

El bloque finaliza con los criterios de edición, tras los que se presenta la sinopsis métrica y unas notas sobre la versificación de la comedia. Para cerrar los dos estudios se introducen unas conclusiones generales, las abreviaturas empleadas y la bibliografía citada.

Por último, el tercer gran bloque ofrece la edición crítica de *Amado y aborrecido* con notas a pie de página, que recogen tanto observaciones textuales como anotaciones filológicas. Le sigue el aparato crítico con las lecturas de los testimonios del siglo XVII, obviándose los demás por considerarse *descripti* y entorpecer la comprobación de las variantes con valor textual. A este se añade un aparato de variantes que afectan a fenómenos lingüísticos de la época. El índice de voces anotadas contiene las palabras, expresiones, motivos o construcciones sintácticas explicadas a lo largo del texto fijado.

Se pone fin al estudio con el índice de ilustraciones y el apéndice, en el que se edita la loa mencionada que precedió a la representación de *Amado* en el convento de Santa Clara de Oporto.

Debo dejar constancia de mi sincero agradecimiento a una serie de instituciones y personas cuya colaboración ha sido imprescindible para que la realización de esta tesis doctoral haya llegado a buen fin.

De modo general, en primer lugar, debo expresar mi gratitud al Ministerio de Educación por la concesión de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), pues me

ha permitido dedicarme en exclusiva a esta investigación desde el año 2017. A la Facultade de Filoloxía de la USC y a su Departamento de Lingua e Literatura Españolas, Teoría da Literatura e Lingüísica Xeral por convertirse en el centro de mi formación filológica hace ya diez años, así como a su impecable servicio bibliotecario, que me ha proporcionado el acceso a material imprescindible para la elaboración de esta investigación. La generosidad y disponibilidad infinitas de Fernando López han facilitado sobremanera la tarea bibliográfica.

Mención individual merece Santiago Fernández Mosquera, director de esta tesis, por la confianza depositada en mí y en este proyecto desde que nació cuando todavía era una alumna de Máster. Su admirable eficacia y sus valiosos consejos durante todos estos años han marcado mi camino en el mundo de la investigación y han permitido que pudiera formar parte del Grupo de Investigación Calderón, que me acogió con enorme calidez desde el inicio y posibilitó mi asistencia a congresos y a actividades de carácter científico. No querría olvidar la labor de Luis Iglesias Feijoo, a quien debo agradecer su maestría y su ayuda entusiasta con consultas y sugerencias bibliográficas.

Estas palabras de gratitud se extienden al magnífico equipo que conforma el GIC, en especial, a los miembros y compañeros que me han brindado su ayuda desinteresada: Fausta Antonucci, María Caamaño, Fernando Rodríguez-Gallego, Alejandra Ulla, Alicia Vara, Zaida Vila, Isabel Hernando, Paula Casariego y Verónica Casais. A Fernando y su indiscutible rigor académico se deben no pocos aciertos que pueda haber en esta tesis. Sus incontables trabajos sobre crítica textual calderoniana, así como sus impagables correcciones y sugerencias han sido guía innegable. A Alejandra le debo el apoyo humano y las constantes orientaciones a lo largo de estos años. Su pasión y su dedicación han sido realmente alentadoras para que este proyecto pudiese finalizarse. A Paula solo puedo expresarle toda mi admiración por su buen hacer y por su disponibilidad siempre que he precisado de su colaboración, especialmente cuando se ha tratado de academias y cuestiones de amor. A los tres, por ser maestros, pero también grandes compañeros.

Sería injusto no reconocer la ayuda prestada por Erik Coenen, el primero en aproximarse a la transmisión textual de *Amado y aborrecido* y a quien agradezco que haya compartido conmigo su interés por la comedia.

Para finalizar, no puedo dejar de mencionar a todas aquellas personas que han vivido cerca de mí esta larga etapa desde sus inicios. A mis amigas, filólogas y no filólogas, debo agradecer los mejores momentos y el inmenso apoyo que han supuesto día tras día, durante interminables horas de biblioteca, pero también desde la distancia, en especial durante los últimos tiempos. A Sandra, en particular, debo darle las gracias por su cariño y por ayudarme tantas veces a reponer fuerzas en los días más complicados. Mis padres han estado incondicionalmente a mi lado a pesar de las ausencias y han marcado e iluminado este camino filológico en más de una ocasión. A Alba le agradezco la mayor comprensión y paciencia que una hermana pequeña puede tener. Este logro se debe también a ellos. Por último, sin duda, merece unas palabras de reconocimiento mi hermana Laura, mi mano izquierda, por su infinita fortaleza, su envidiable tenacidad y su inagotable generosidad sin las que nunca habría puesto punto final a este trabajo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

I. ESTUDIO LITERARIO



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. DATACIÓN

Amado y aborrecido se publica por primera vez en la *Octava parte* de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* en 1657. La aprobación eclesiástica, a cargo de Fray Diego Niseno, data del 16 de octubre de 1656, lo que permite establecer un *terminus ad quem* para su fecha de estreno[1]. Gran parte de la crítica, de hecho, suele proponer este año al ubicar la comedia en el corpus calderoniano sin ofrecer documentación o argumentos sólidos que lo prueben, aunque Hilborn fija el período 1650-1652 en su estudio cronológico[2]. Ahora bien, el propio texto nos brinda datos relevantes que permiten reconstruir algunos detalles de la acaso primera puesta en escena de la comedia. Un comentario metateatral en boca de las diosas Venus y Diana en el desenlace de la pieza avanza una segunda representación que tendría lugar en el mismo escenario ante idéntico auditorio:

DIANA Pues, para que se prosigan
las músicas y los versos
a que de embozo asistimos,
a aplazarte otra lid vuelvo
de ingratitud y de amor.
VENUS Vencerete también, pero
¿dónde ha de ser?
DIANA En la Arcadia.
VENUS ¿Quién ha de ser el sujeto?
DIANA Amarilis, ninfa mía.
VENUS ¿Adónde?
DIANA A este sitio mesmo.
VENUS ¿Juez?
DIANA Este mismo auditorio.
VENUS ¿Pluma?
DIANA La de tres ingenios.
VENUS Pues yo acepto el desafío,
fiada en que también tengo
en Arcadia un *Pastor Fido*
que ha de dar nombre a ese ejemplo.
(vv. 3715-3730)

De estos últimos versos previos al baile final se deduce que inmediatamente después se llevaría a escena la comedia *El pastor Fido* de Solís, Coello y el propio Calderón. Desafortunadamente, tampoco existen pruebas documentales que den noticia del estreno de esta comedia en colaboración. Ni siquiera las escasas contribuciones críticas al examen de la pieza

[1] La segunda aprobación, firmada por Jerónimo de Salcedo a 1 de noviembre de 1656, revela acerca de las doce comedias del tomo que «todas ellas han sido ya representadas y algunas otra vez impresas».
[2] Hilborn, 1938, pp. 56 y 62. Los siguientes estudiosos fijan el año 1656 para la primera puesta en escena: Cotarelo, 1924, p. 325; Hartzenbusch, 1850, IV, p. 678; K. y R. Reichenberger, 1999, p. 209; Jauralde Pou, 2010, p. 179; Neumeister, 2000, p. 314. Cruickshank, 2011 en su biografía calderoniana no cita siquiera *Amado y aborrecido*.

de «tres ingenios» son unánimes al respecto, aunque la mayor parte de los investigadores la sitúan a comienzos de los años 50, en concreto, entre 1651-1652[3]. Desde luego, la fecha de la muerte de Antonio Coello el 20 de octubre de 1652 nos obliga a reconsiderar, al menos, el *terminus ad quem* en lo que respecta a la composición de *El pastor Fido*.

Para comenzar, el hecho de que se llevaran a escena dos comedias sucesivas, una de ellas colaborada, nos sitúa necesariamente en un contexto palaciego. Un número creciente de trabajos sobre la comedia de consuno en los últimos años ha trazado los rasgos que definen esta particular producción dramática[4]. En primer lugar, supone un ambiente cortesano[5], cuyo período de apogeo ha sido establecido en la etapa central del reinado de Felipe IV, entre 1630 y 1650[6]. Aunque es cierto que cada pieza presenta unas circunstancias de composición determinadas, la crítica ha subrayado su carácter de «obras de consumo inmediato»[7], en las que varios ingenios, la mayor parte de veces tres, se ponen de acuerdo para escribirla probablemente en un plazo corto de tiempo. En su minucioso trabajo de consulta obligada, Alviti examinó diecisiete manuscritos autógrafos de comedias escritas en colaboración[8]. Distingue dos modalidades de composición: la escritura en sincronía en la que los dramaturgos seleccionarían un tema y cada uno escribiría de forma independiente una sección cerrada de texto —normalmente una jornada— y la escritura en diacronía, en la que se presupone una redacción sucesiva de las jornadas, preferida esta última por los autores de la llamada escuela de Calderón[9].

El nacimiento de esta peculiar escritura dramática en los años 20 ha sido vinculado con la necesidad de abastecer con rapidez la demanda de las compañías teatrales, en particular, en los casos de colaboración en sincronía. No obstante, tanto Madroñal como Alviti han relacionado su origen con los ejercicios lúdicos y de experimentación que suponían las academias y los certámenes poéticos en la corte en los que coincidían varios dramaturgos amigos[10]. Han sido incluso emparentadas con las comedias burlescas y de repente que gozaban del aplauso del público cortesano, especialmente de Felipe IV[11]. Rara vez tratarían asuntos nuevos, pues tendían a «reutilizar situaciones, expresiones e imágenes de otras obras suyas previas» y a recuperar temas históricos, hagiográficos o mitológicos de sobra conocidos por el público receptor[12]. Así pues, no solo se asegurarían un nuevo éxito, sino que podrían sobreponerse a las

[3] Hartzenbusch, 1850, IV, p. 678 sitúa el estreno de *El pastor Fido* en el año 1656 junto a *Amado y aborrecido* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, «tres fiestas reales representadas en Palacio, e impresas en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas*». López Estrada, 1989, p. 535 ofrece la misma fecha. Por su parte, Hilborn, 1938, p. 56; Urzáiz, 2002, I, p. 192 y Trambaioli, 2011, p. 501 retrasan la primera puesta en escena a los años 1651-1652.

[4] Mackenzie, 1993, pp. 31-67; Alviti, 2006; Madroñal, 1996; González Cañal, 2002; Cassol y Matas Caballero, 2011; Cassol, 2012; Matas Caballero, 2017.

[5] Indica Madroñal, 1996, p. 334 que la comedia en colaboración «supone un ambiente cortesano, más bien palaciego».

[6] Cassol, 2012, p. 58. El investigador contabiliza hasta veinte comedias colaboradas durante estas dos décadas, la mayoría de Calderón.

[7] Madroñal, 1996, p. 329.

[8] Alviti, 2006.

[9] Alviti, 2006 y Mackenzie, 1993, pp. 33-35.

[10] Según Madroñal, 1996, p. 333 «la colaboración solía establecerse por vínculos de amistad. Los poetas que colaboran con otros lo hacen movidos por el compromiso y porque se entienden bien entre sí». Sobre las redes de colaboración entre dramaturgos del Siglo de Oro puede verse el trabajo de Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019.

[11] Cotarelo, 1924, p. 183 ofrece detalles de una representación en 1637 de una comedia de repente de carácter burlesco que tenía por argumento la *Creación del mundo* en la que participarían Luis Vélez de Guevara, Calderón y un joven Moreto en los papeles respectivos de Padre Eterno, Adán y Abel.

[12] Vega García-Luengos, 2017, p. 201. González Cañal, 2002, p. 544 anota al respecto: «Para urdir el enredo con mayor facilidad los dramaturgos acudían a temas y argumentos ya conocidos: asuntos históricos y legendarios,

dificultades que les supondrían estos encargos en equipo.

La pluma de Solís, Coello y Calderón recreó la archiconocida por aquel entonces tragicomedia pastoral de Guarini, *Il pastor fido*, «aprovechando tanto el modelo italiano como la reescritura lopesca»[13], pero adaptada a las exigencias dramáticas y estéticas de la escena cortesana de mediados de siglo. Precisamente el tratamiento de temas en ocasiones muy manidos supuso una buena acogida de muchas de estas comedias colaboradas, a lo que se suma el gusto del espectador barroco por lo sorprendente, lo extravagante y lo proteico[14]. «Los autores de comedias, por lo tanto, encargaban obras compuestas en colaboración no porque los tiempos de escritura se redujeran notablemente, sino porque estas obras encontraban el aprecio del público»[15].

Una de estas piezas afortunadas bien pudo ser *El pastor Fido*, que, lejos de ser un mero producto efímero, se representó en varias ocasiones durante el siglo XVII e incluso a comienzos del XVIII. Al menos, en 1676 la compañía de Manuel Vallejo la llevó a escena en el Alcázar madrileño; en 1687 Agustín Manuel de Castilla la representó sucesivamente durante los años 1687 y 1691 en el Salón Dorado y en los apartamentos de la reina. Se documenta, asimismo, otra reposición en 1704 a cargo de Manuel Villaflor[16].

Según las consideraciones apuntadas, la comedia colaborada no pudo llevarse a escena mucho tiempo después de su composición, esto es, antes de octubre de 1652, aunque el tiempo de redacción no debió de ser extremadamente breve, puesto que la técnica empleada por los poetas fue diacrónica, según demuestra Trambaioli[17]. Se estrenó en un contexto palaciego y, tal vez, fue originada como un encargo del rey para alguna ocasión festiva. Desde luego, no podremos confirmar que el texto que se imprimió en la *Octava parte* de *Escogidas* fuera el de la primera puesta en escena, pero es cierto que existen algunos indicios que nos llevan a considerar que *Amado y aborrecido* y *El pastor Fido* fueron concebidas probablemente a la par para deleite del público cortesano en el marco de una fiesta palaciega.

En primer lugar, cabe recordar que ambas fueron impresas por vez primera en el mismo tomo de la colección *Comedias nuevas escogidas* en 1657[18], aunque no son presentadas de

vidas de santos o comedias antiguas, que reescribían o refundían. También acuden a sucesos recientes y sensacionales bien presentes para el público». Sobre las refundiciones y comedias en colaboración ver Caamaño, 2011.

[13] Trambaioli, 2011, p. 28 demuestra cuáles son los diálogos intertextuales que establecen Solís Coello y Calderón tanto con la obra guariniana como con las piezas de Lope *La Arcadia* y *El verdadero amante*: «Solís dialoga tanto con *Il pastor fido* como con *El verdadero amante* y *La Arcadia* de Lope; Coello lo hace sobre todo con la comicidad de la segunda pieza del Fénix, y Calderón se ajusta a su manera al paradigma italiano con algún eco ariostesco para conseguir el efecto lírico y patético que, con evidencia, pretende o le toca conseguir».

[14] García González, 2015, p. 27 subraya al respecto: «lo que podría haber comenzado como un juego de ingenio se consolidó como producto comercial por dos motivos fundamentales: el gusto barroco por lo extravagante y singular y el aprecio del público por unas obras creadas no solo por uno de sus autores favoritos, sino por varios de ellos». Sobre el éxito en la escena y en la imprenta de las comedias colaboradas ver respectivamente Mackenzie, 1993, pp. 48-53 y Ulla Lorenzo, 2010.

[15] Alviti, 2017, p. 27. Calle González, 2002, pp. 265-266 considera que los encargos puntuales de los reyes, el beneficio económico de los poetas y autores de comedias y el gusto particular del público cortesano determinan el impulso de estos «engendros dramáticos» hasta incluso el último cuarto de siglo.

[16] Ver DICAT y Subirats, 1977, p. 464.

[17] Trambaioli, 2011, p. 515 advierte que «ante todo, que los tres escriban en sucesión es muy evidente por todas las repeticiones, citas intertextuales y desarrollos de elementos anteriores».

[18] El texto de *El pastor Fido* recogido en *Escogidas* presenta algunas deficiencias que ya señaló Hartzenbusch en su edición: «tres ediciones con variantes y un manuscrito he juntado para reimprimir la de *El pastor Fido*; y aun así han quedado mal varios pasajes» (Hartzenbusch, 1850, IV, p. 654). Se han localizado, al menos, cuatro manuscritos: dos en la BNE (MSS/15408 y MSS/18074), otro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-54-1, B) y un cuarto en la Biblioteca Pública de Toledo (TBP, Ms. 249).

forma sucesiva. Mientras que la pieza colectiva se sitúa en el lugar número seis del volumen, *Amado y aborrecido* conforma la octava posición[19]. Por cierto, otras dos comedias calderonianas representadas en fechas cercanas a la configuración de esta parte adocenada, *Darlo todo y no dar nada* (1651) y la segunda versión de *El agua mansa, Guárdate del agua mansa* (alrededor de 1649), también forman parte de ella[20].

Para seguir, de acuerdo con las pistas que nos proporcionan las palabras de las deidades al remate de *Amado*, es posible localizar un motivo común entre las dos comedias que Calderón y sus colaboradores convierten en el generador del conflicto en ambas piezas: la presencia de las diosas contrincantes Venus y Diana y su influencia nefasta en las vidas de los personajes[21]. Las divinidades en persona rompen el efecto de ilusión dramática y anuncian ante el auditorio el programa teatral con el que podrán deleitarse en las próximas horas. El objetivo no es solo presentar la segunda comedia, sino aprovechar parte del material diegético para conectar ambas representaciones en el habitual juego metateatral que caracteriza la fiesta barroca[22].

Tal y como revela su título, el conflicto dramático en *Amado y aborrecido* gira alrededor de la oposición entre el amor correspondido y el desdén o menosprecio, reflejada en el mundo divino a partir de la contienda entre las deidades Venus y Diana. Dante es amado por Aminta, la dama que aborrece, protegida de Venus, y despreciado por Irene, la dama a la que adora, favorita de Diana. El dilema pasional que se le presenta a lo largo de la pieza concluye con la decisión del galán en favor del matrimonio con la generosa y constante Aminta, lo que se traduce en el triunfo de la diosa del amor, sentimiento vencedor en la isla de Chipre. Por su parte, la cruel Diana, airada, planea su desquite, evocado en la segunda comedia.

Cuando Solís, Coello y Calderón configuran *El pastor Fido*, el subtexto guariniano ya había sido objeto de comentarios, traducciones y reescrituras[23], y, en consecuencia, era bien conocido por el público cortesano. No es de extrañar, por lo tanto, que los dramaturgos recuperen la figura de Diana como numen responsable de las acciones y del destino de los personajes, que dependen esta vez de su temible oráculo. Arcadia ha sido sometida a la maldición de la divinidad, la cual, ofendida por el adulterio de una mujer, exige el sacrificio de una doncella del lugar. El único modo de recuperar su favor es a través del matrimonio entre dos arcades semideos, que resulta ser el conformado por la pareja de la ninfa Amarilis y el fiel pastor Mirtilo, según se manifiesta en su feliz desenlace. Aunque no de forma tan explícita como en *Amado y aborrecido*, Diana y Venus están presentes en la comedia colaborada, igual que lo estaban en la tragicomedia de Guarini[24]. Especialmente en la tercera jornada, escrita por Calderón, se explotan algunas oposiciones entre ambas. Así como en *Amado* Chipre rinde culto a Venus y Gnido, la isla enemiga, a Diana, en *El pastor Fido* también figuran dos poblaciones

[19] Según Ulla Lorenzo, 2010, p. 96 en muchos casos los editores de la colección de *Escogidas* suelen situar al lado de comedias en colaboración otra u otras que pertenecen a uno de los autores que había participado en la primera. En el tomo octavo hasta cuatro obras son de Calderón.

[20] Sobre la posible fecha de redacción de la segunda versión de *El agua mansa* recogida en la *Octava parte* de *Escogidas* ver Arellano y García Ruiz, 1989, pp. 37-41.

[21] Sobre «divinidades nefastas» y su funcionalidad en la fiesta barroca ver Trambaioli, 2014.

[22] Vila Carneiro y Vara López, 2015 analizan el afán calderoniano por la concentración de elementos metateatrales en la *conclusio* de un corpus de 73 comedias del dramaturgo. Nótese que al final de *Amado* se menciona no solo al propio auditorio y el lugar de representación, sino también las plumas de los tres poetas responsables de la segunda comedia junto con su título, lo que, sin duda, crearía gran expectación entre los selectos asistentes.

[23] Ver López Estrada, 1985; Valbuena Briones, 1993 y Trambaioli, 2011.

[24] Trambaioli, 2017 ha estudiado recientemente la funcionalidad dramática y simbólica del enfrentamiento entre estas dos deidades en varias fiestas calderonianas: *Amado y aborrecido*, *Celos, aun del aire, matan*, *Fineza contra fineza*, *La hija del aire* y *El pastor fido*. Según la investigadora, en Guarini «remite a la pugna de ideas entre la castidad y la sensualidad de abolengo medieval que vuelve a cobrar vigencia gracias al incipiente clima cultural de la Contrarreforma» (Trambaioli, 2017, p. 587).

vecinas consagradas a sus divinidades: Arcadia adora a Venus y llora el rigor de Diana, mientras que los pastores habitantes de Élide veneran a la diosa de la castidad[25].

El motivo de la enemistad entre las dos deidades «constituye un común denominador temático, espectacular y simbólico» entre ambas piezas calderonianas, aunque, «como es de esperar en un subtipo dramático como la comedia de consuno, la dimensión lúdica y metateatral prevalece sobre cualquier otro aspecto»[26]. Efectivamente, en ambos textos se hace referencia a los asistentes de una forma más o menos explícita con la idea de involucrarlos y favorecer su recepción. En la danza final de *Amado y aborrecido* se alude a «este mismo *auditorio*» (v. 3725)[27], en tanto que en la comedia colectiva se emplean sintagmas como «corte pastoril»[28]. Las comedias comparten algunas notas metateatrales que aluden al ambiente festivo en el que se enmarcan. Sirva de ejemplo uno de los pasajes centrales de la tercera jornada de *Amado y aborrecido* en el que los personajes celebran una academia poética introducida por el gracioso Malandrín: «que aquesos jardines bellos / sean teatros del día, / y de música y poesía / haya un gran festín en ellos» (vv. 2464-2467). Otra escena de divertimento cortesano se localiza en la segunda jornada de *El pastor Fido* en la que algunos pastores dirigidos por Dorinda llevan a cabo un ensayo previo a la celebración de las bodas entre Amarilis y Silvio, lo que sirve de pretexto para introducir un coro de música y una danza: «Venid todos; que ya es hora / de que la fiesta ensayemos, / para que con ella entremos / a ver a Amarilis ahora […] cuidado con el compás; / que este ensayo es el postrero»[29]. Precisamente el carácter espectacular y musical, la relevancia del elemento lúdico y la proliferación de escenas cómicas han sido subrayados por los estudiosos de esta comedia colaborada[30], que parece encajar a la perfección en el contexto palaciego del reinado de Felipe IV[31].

---

[25] Así lo manifiesta la ninfa Amarilis: «En Élide tu patria el valle hacía / fiesta a la soberana / deidad de la castísima Diana; / y aunque a Venus adora / la Arcadia, y de Diana el rigor llora, / a quien yo ¡desdichada! / tengo mi libertad sacrificada» (BAE, IV, p. 508). Recuérdese, asimismo, que Mirtilo, habitante de Élide, en realidad nacido en Arcadia, se da por aludido cuando se solicita el sacrificio de un pastor extranjero devoto de Diana: «Extranjero pastor dices / que ha de ser el que dichoso / dé su vida, y dé a Diana / cultos: yo lo tengo todo. / De Élide soy: a mi padre / para testigo os propongo» (BAE, IV, p. 514).

[26] Trambaioli, 2017, p. 596.

[27] Se trata de una máscara que sirve como fin de fiesta en la que cabe la posibilidad de que se hiciera partícipes a los asistentes cortesanos, pues no era infrecuente que esta suerte de danzas se extendiese hacia el público palaciego. Ver Hernández Araico, 1998, pp. 127-128. Ha sido documentada la existencia de un gran espacio rectangular entre las hileras de bancos en donde se sentaba el auditorio en el Salón Dorado del Alcázar, destinado, según Varey y Shergold, a las danzas y máscaras que formaban parte de los espectáculos teatrales y en las que, en ocasiones, participaba la familia real (Varey y Shergold, 1970, pp. lxix-lxx).

[28] BAE, IV, p. 495.

[29] BAE, IV, p. 495.

[30] Trambaioli, 2012 anota: «En la acción se insertan verdaderos paréntesis festivos destinados a suscitar la hilaridad del público, pero que, al mismo tiempo, sirven para parodiar varios elementos del modelo italiano, profundizando, pues, el juego metateatral». López Estrada, 1988, p. 424 destaca su dimensión espectacular: «Comparando la obra italiana y la española, observamos que la espectacularidad de la presentación escénica ha crecido en los dos aspectos de tramoya y de musicalidad. Ambos factores estaban presentes en *II pastor fido*, y fueron vía para su triunfo en el teatro europeo […] Los tres españoles intuyeron que este era un buen camino para ellos, puesto que coincidía con la espectacularidad propia de la representación de la corte de Felipe IV».

[31] Lobato, 2009, p. 88 ha trazado la hipótesis de que Cosme Pérez, el actor preferido de la familia real por aquel entonces, hubiese representado el papel de Sátiro, uno de los graciosos de *El pastor Fido*: «la presencia en los tablados de Cosme, vinculado a obras de Solís, venía de antiguo. Por centrarnos solo en la década que hoy tratamos, los años cincuenta, valga establecer por primera vez aquí hoy la hipótesis de que en *El pastor Fido*, que Solís escribió en colaboración con Antonio Coello y Pedro Calderón […], no cabe duda de que el papel cómico de Sátiro, que los dramaturgos áureos amplían con respecto a la obra de Guarini, fue para lucimiento de Cosme Pérez». Entre los años 1650-1651 el actor formaba parte de la compañía de Antonio García de Prado, después de Sebastián García de Prado (DICAT). Farré, 2012, pp. 70-71 también ha puesto de relieve la conexión de Solís con

En definitiva, mitología, música, danza y tramoya constituyen el denominador común de esta fiesta espectacular. No parece descabellado plantear la posibilidad de que el rey hiciese a Calderón responsable de este nuevo entretenimiento cortesano. Quizás él mismo ideó no solo el argumento de *Amado y aborrecido*, sino la reescritura de la materia mitológico-pastoril de *Il pastor fido* guariniano, sobradamente conocido por las otras dos plumas a las que acaso solicitó su colaboración[32]. El motivo de la rivalidad entre Venus y Diana, empleado en otras comedias, pudo funcionar como un resorte creativo, aunque, en todo caso, forma parte del juego ingenioso y de la dimensión festiva de la celebración de los que es consciente Calderón a la hora de configurar el espectáculo. Tal vez no le faltaba razón a Lobato cuando sugería que «todo hace pensar que Calderón, mientras redactaba *Amado y aborrecido* tenía ya en mente *El pastor Fido* y aún me atrevería a decir que no solo en mente sino también en proceso de elaboración»[33].

Si aceptamos un estreno común, resulta pertinente y revelador indagar en el recorrido biográfico, así como en la producción teatral de Coello y Solís para proponer un lapso específico en el que se pudieron componer ambas comedias. Hasta la fecha, suman trece las obras conservadas que Calderón habría escrito con otros colaboradores[34], en concreto, hasta cinco con Antonio Coello y otras dos con Solís[35]. Asimismo, tenemos constancia de que los tres poetas coincidieron en una academia burlesca celebrada en el Retiro en febrero de 1637 y, al menos, Coello y Solís en otra celebrada durante el Carnaval del año siguiente en honor a la duquesa de Chevreuse[36]. Los escasos, pero valiosos datos biográficos que la crítica ha reconstruido acerca de la trayectoria vital y dramática de Solís[37], establecen una primera etapa del dramaturgo asentado en la corte a partir de 1630 «gravitando en la órbita de las academias y cenáculos poéticos más cercanos al entorno cortesano de Felipe IV»[38]. De esta década datan algunas de sus primeras comedias y piezas de teatro breve escritas la mayoría de ellas para la familia del séptimo conde de Oropesa, a quien empezará a servir en calidad de secretario entre

Cosme Pérez y, por extensión, con los Carnavales. Llama la atención que en el período como dramaturgo oficial de la corte (1651-1659) de las ocho loas que escribió, cuatro o incluso cinco de ellas se destinasen a la celebración de las Carnestolendas. Hasta tres loas y siete entremeses solinianos fueron representados por el mencionado actor.

[32] Tal y como demuestran Martínez Carro y Ulla Lorenzo 2019, Calderón, a diferencia de otros autores considerados menores, no es uno de los más influyentes en la red de colaboración que se presenta entre dramaturgos áureos. Para las estudiosas, su baja influencia se explica por «no dedicarse a este tipo de comedias en las que posiblemente colaboró por compromiso» (2019, p. 913).

[33] Lobato, 2015, pp. 333-334.

[34] Vega García-Luengos, 2017, p. 181 y González Cañal, 2002, p. 545.

[35] Además de en *El pastor Fido*, participa con Coello en *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* (1634), *El jardín de Falerina* (junto a Rojas Zorilla, 1636), probablemente en *Los privilegios de las mujeres* (con Rojas Zorrilla, 1634), en una comedia perdida sobre las hazañas de Wallenstein y en otra recuperada por Vega García-Luengos, 2001, con el mismo protagonista, *El prodigio de Alemania*, del mismo año. Ver también Vega García-Luengos, 2017, pp. 191-193. De acuerdo con recientes investigaciones de Coenen, 2017, la segunda jornada de *El monstruo de la Fortuna* (1636) también se puede atribuir a Coello, por lo que reaparece el trinomio Calderón-Coello-Rojas, un grupo estable de colaboradores, en especial, durante la década de los años 30. Ver Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019. Por su parte, parece colaborar con Solís en la representación de una comedia de la que da noticia Pellicer en sus *Avisos* compuesta por Calderón junto a Rojas para la noche de San Juan de 1640 y que finalmente se representó en el estanque del Buen Retiro el 2 de julio de ese mismo año para celebrar el cumpleaños de la reina. Quizás se trate de la obra perdida *Certamen de amor y celos*, que, según Vera Tassis, se había representado en 1640 en los estanques del Buen Retiro. Sin embargo, esta parece enteramente de Calderón. Ver al respecto Hartzenbusch, 1850, IV, p. 674 y Serralta, 1986, pp. 71-72.

[36] Cruickshank, 2011, pp. 302-307 y Serralta, 1986.

[37] Ver especialmente Serralta, 1986.

[38] Farré, 2013a, p. 190. Está presente en las *Academias del jardín* (1630), en *El buen humor de las musas* (1630), en la *Academia burlesca que se hizo en el Buen Retiro* (1637) y en el *Certamen literario del Buen Retiro* (1638), estos últimos citados anteriormente. Ha quedado constancia de su participación en el volumen colectivo en memoria de Lope de Vega publicado en 1636 y de Juan Pérez de Montalbán, publicado en 1639.

1636 y 1637[39]. No obstante, aunque es evidente su vinculación con el mundo cortesano, todavía no figura ninguna representación soliniana para palacio, como ocurrirá en la década de los 50. La primera ocasión en la que pudo acometer un encargo real parece tener lugar en 1640. Se tiene constancia de una puesta en escena en los estanques del Buen Retiro de una comedia de tramoyas que tuvo que representarse dos veces, debido a que el estreno se vio frustrado por una tormenta que obligó a los asistentes a retirarse. La primera noticia, sin incluir ni el nombre ni la autoría de la comedia, la proporciona León Pinelo:

> La noche de San Juan hubo en el Retiro muchos festines, y entre ellos una comedia representada sobre el estanque grande, con máquinas, tramoyas y toldos, todo fundado sobre las barcas; estándose representando, se levantó un torbellino de viento tan furioso que lo desbarató todo[40].

Es Pellicer en sus *Avisos* quien aporta más detalles sobre dicha puesta en escena, tal y como documenta Hartzenbusch:

> Ayer día de Santa Isabel, que cumplió años la reina nuestra Señora, se representó en el estanque del Buen Retiro la comedia que estaba destinada para la noche de San Juan, compuesta por Don Antonio de Solís, Don Francisco de Rojas y Don Pedro Calderón. Fue acto de gran celebridad[41].

Si Solís ya se iniciaba como dramaturgo en algún ensayo dramático para la corte de Felipe IV a comienzos de los años 40, esta práctica se vería interrumpida por su ocupación como criado del conde de Oropesa, quien, nombrado virrey de Navarra por su majestad, se trasladaría primero a Pamplona (1643-1645) y después a Valencia en donde permanecería hasta aproximadamente 1650[42]. Lejos de la corte difícilmente podría asociarse con Calderón y Coello durante estos años para escribir *El pastor Fido*. Se documenta su regreso a Madrid a principios de 1651, lo que coincide con su nombramiento como secretario de Felipe IV y dramaturgo de cámara[43]. A partir de esta fecha se convierte en uno de los máximos proveedores de las fiestas palaciegas de la década junto con Calderón. Escribe especialmente piezas de teatro breve que enmarcan varios festejos reales en ocasiones especiales como, por ejemplo, la *Loa para la comedia Darlo todo y no dar nada*, representada junto a la pieza *El retrato de Juan Rana* el 22 de diciembre de 1651 para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria y su recuperación y el nacimiento de la infanta Margarita Teresa[44]. Por cierto, al año siguiente, don Pedro vuelve a ser elegido para festejar el natalicio de la reina con *La fiera, el rayo y la piedra* bajo la dirección escenográfica de Baccio del Bianco. Desde 1655 se pueden enumerar varias representaciones de comedias de Solís en solitario como *Eurídice y Orfeo* y *Las amazonas* o *La*

[39] Serralta, 1986, p. 67. Se pueden citar *La gitanilla* (1632), *El doctor Carlino* (1635), *El amor al uso* (1640) o *Amparar al enemigo* (1642). Para piezas de teatro breve ver la edición de Farré, 2016.
[40] Cito por Serralta, 1986, p. 71.
[41] Hartzenbusch, 1850, IV, p. 674. Se ha postulado que pudiera tratarse de la comedia titulada *Certamen de amor y celos*, de acuerdo con la información que ofrece Vera Tassis en la biografía de Calderón incluida en la *Verdadera quinta parte* (1682): «El de 1640, al salir las órdenes militares, le excusó [su majestad] mandándole escribir aquella célebre fiesta de *Certamen de amor y celos* que se representó en los estanques del Buen Retiro». Cito por la edición facsímil preparada por Cruickshank y Varey, 1973. Ahora bien, *Certamen de amor y celos* aparece en las listas de Veragua y en los posteriores registros de Vera Tassis como una comedia enteramente calderoniana y no colaborada.
[42] Serralta, 1986, pp. 72-73.
[43] Serralta, 1986, p. 84.
[44] Gilbert, 2020 ha defendido con solidez que *El retrato de Juan Rana* tuvo que representarse en 1651 y probablemente a modo de fin de fiesta, según los ecos intertextuales que advierte entre la pieza de Solís y la comedia de Calderón.

renegada de Valladolid, junto con Monteser y Silva[45]. Su trayectoria en palacio, tras colaboraciones puntuales en la corte, culmina con la encomienda que recibió para conmemorar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero con la costosa y espectacular puesta en escena de *Triunfos de Amor y Fortuna*, la comedia principal de los festejos, acompañada de piezas breves del propio Solís[46].

De este somero panorama se deducen dos etapas del poeta en Madrid: una primera que abarca los años 1630-1643, en la que daría sus primeros pasos como dramaturgo acercándose a los círculos literarios cortesanos, y una segunda, a partir de 1651, en la que se consolidaría como uno de los proveedores más relevantes de los festejos reales de la década al lado de Calderón. De este segundo período, el más prolífico en la trayectoria dramática soliniana, podría formar parte *El pastor Fido*.

Desafortunadamente, no son tantos los detalles biográficos —mucho menos en lo que a su obra se refiere— que se conocen acerca de don Antonio Coello y Ochoa. Hace ya un siglo Cotarelo reconstruía la trayectoria de este poeta dramático precoz que ha sido vinculado especialmente a la comedia de consuno. A falta de una edición crítica de su obra completa tanto en solitario como en colaboración, se pueden contabilizar hasta nueve comedias de autoría compartida[47], todas ellas concentradas en la década áurea de esta fórmula compositiva, los años 30. Como revela Cotarelo, el nombre del dramaturgo ya resuena entre los círculos literarios del momento y pronto comienza a formar parte de algunas fiestas teatrales en palacio[48]. Se estrenan obras enteramente suyas de éxito como *El celoso extremeño* (1632) o *El conde de Sex* (1633), además de hasta cinco colaboraciones con Calderón, según se citó anteriormente[49].

Como le ocurriera a Solís, su servicio, en este caso al duque de Alburquerque, también lo alejó de Madrid y del teatro durante los años 40. Cotarelo presupone que Coello acompañó al duque en varias de sus campañas militares al menos desde 1639 hasta 1643. Los honorables servicios prestados le valieron el título de capitán de infantería y el hábito de Santiago, por Real cédula fechada en Aranjuez a 9 de mayo de 1642[50]. Ahora bien, no tomó posesión hasta seis años después, el 20 de febrero de 1648, «tardándose sin duda en solicitarlo por hallarse fuera de España empleado en el Real servicio»[51]. Aunque según Cotarelo a partir de 1639, «rara vez habrá vuelto a escribir Coello cosa alguna para el teatro»[52], el poeta parece asentarse definitivamente en Madrid y se puede intuir que en la órbita más próxima al entorno cortesano de Felipe IV. El 17 de mayo de 1652 es nombrado por su majestad ministro de la Real Junta de la Casa de Aposento, lo que implica un puesto de responsabilidad representado por personas de alta dignidad en palacio[53]. Apenas pudo disfrutar de él unos meses, ya que, tras una repentina

[45] Lobato, 2009, p. 85 comenta al respecto: «Por tanto, ocho obras —al menos— de Solís escritas en solitario o de consuno entretuvieron los ocios de la familia real y sus invitados en esos años de la década de los cincuenta».
[46] Ver Lobato, 2009 y Chaves, 2004, pp. 263-285.
[47] García González, 2015, p. 28. Sobre las colaboraciones entre Calderón y Coello puede verse ahora Coenen, 2019a, trabajo que completa los ya clásicos estudios de Cotarelo. Se citan cinco comedias que cuentan con una edición crítica: *El monstruo de la Fortuna* (Volpe, 2006); *El prodigio de Alemania* (Rueda, 2014); *El jardín de Falerina* (González Cañal y Pedraza, 2010); *El catalán Serrallonga* (García González, 2015) y *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* (Coenen, 2019b).
[48] Se tiene constancia, además, de que en 1633 y 1634 escribía comedias para los teatros o corrales públicos de la corte, según Cotarelo, 1918, p. 558.
[49] Para un registro de sus piezas dramáticas con noticias bibliográficas ver Cotarelo, 1919 y Zuili, 2009.
[50] Cotarelo, 1918, p. 564.
[51] Álvarez y Baena, 1789, pp. 145-146.
[52] Cotarelo, 1918, p. 565.
[53] Precisamente en el mismo año de 1652 Velázquez se convierte en el Aposentador Mayor, un cargo vitalicio nombrado por el rey de características muy similares al de Aposentador del Libro y Corte, puesto que regenta

enfermedad, fallece el 20 de octubre del mismo año.

Si tenemos en cuenta que el período de actividad dramática en palacio de Solís comienza en 1651 muy cerca de Calderón y que Coello muere a finales de 1652, se nos presenta, en principio, un arco de fechas reducido para datar las comedias. A pesar de que las colaboraciones entre Calderón y Coello se concentren «en el período que va desde principios de 1634 (comedia sobre Wallenstein) hasta otoño de 1636 (*El monstruo de la Fortuna*)»[54] y de que no se haya podido localizar ninguna composición de Coello para el teatro en fechas posteriores, no parece extraño que, tras años dedicado a las armas, hubiese decidido retomar su producción teatral al reincorporarse a la corte. Según Coenen, *El pastor Fido* debe considerarse como una comedia tardía de don Antonio a comienzos de la década de los 50: «por sus características artísticas habrá que incluir tanto *El pastor Fido* como *Amado y aborrecido* en la etapa de dramaturgo palatino de Calderón, iniciada en 1651»[55]. A su vez, tras estos dos pequeños esbozos biográficos, es posible descartar la década de los años 40 para establecer el período de composición y estreno de ambas obras, ya que ubicamos a Solís fuera de la corte entre 1643-1650 y a Coello al menos entre 1639-1643 y muy probablemente hasta 1648, año de su toma de posesión del hábito de Santiago.

Por si no fuera suficiente, esta etapa del reinado de Felipe IV se ve marcada por una serie de acontecimientos políticos, históricos y sociales que afectaron negativamente al normal desarrollo de la actividad teatral tanto palaciega como pública en Madrid. La década comenzaba con las revueltas de signo secesionista en Cataluña y Portugal, lo que coincidía con la muerte del escenógrafo italiano Cosimo Lotti en 1643. Asimismo, las pérdidas de la reina Isabel de Borbón en octubre de 1644 y del príncipe heredero Baltasar Carlos en marzo de 1646 provocaron un luto casi ininterrumpido que, al menos, en el caso de las representaciones profanas en corrales se prolongó hasta bien entrado el año 1649 con la llegada de la ya reina Mariana de Austria[56]. Con todo, Felipe IV había reanudado las fiestas en palacio un poco antes. El casamiento por poderes tuvo lugar en Viena el 8 de noviembre de 1648, lo que inició un nuevo ciclo de representaciones en la corte madrileña, que se preparaba para el recibimiento de la jovencísima Mariana. La primera pieza que se veía en el Salón Dorado del Alcázar tras el período de luto era *El nuevo Olimpo* de Bocángel y Unzueta para celebrar el 22 de diciembre el decimocuarto cumpleaños de la reina todavía ausente[57]. También se conserva documentación acerca de la puesta en escena de varias comedias particulares durante ese año[58]. Calderón participaría de estas ocasiones festivas anteriores a la llegada de la monarca con la representación dramático-musical en dos jornadas de *El jardín de Falerina*[59]. Ni *Amado y aborrecido* ni *El pastor Fido* aparecen citadas entre la ingente documentación que ha sobrevivido acerca de las distintas celebraciones que se vieron en el Buen Retiro y en otros espacios regios durante la solemne entrada de Mariana en la corte[60].

Antonio Coello a su muerte, según se lee en su testamento (Cotarelo, 1918). Sobre el aposentamiento de corte ver Maqueda Abreu, 1996-1997.

[54] Coenen, 2019a, p. 110.

[55] Coenen, 2019a, p. 109.

[56] Sobre las consecuencias del cierre de los corrales durante la década de los años 40 ver Varey y Shergold, 1960.

[57] Ver Chaves, 2004, pp. 139-148.

[58] Cruzada Villaamil, 1871, p. 170 saca a la luz documentación del Archivo General de Palacio que ofrece los siguientes datos: «Manda el Rey se paguen a Antonio de Prado, autor de comedias, 1600 rs. por ocho particulares que representó en el cuarto del Rey».

[59] Según Cruickshank, 2011, pp. 426-427 debió de ser representada el 25 de junio de 1649, pues han llegado a nosotros los gastos de una «comedia cantada» (Cruzada Villaamil, 1871, pp. 170-171) que presumiblemente se correspondería con *El jardín de Falerina*.

[60] Chaves, 2004; Zapata, 2016. Para un análisis de la docena de crónicas y relaciones de sucesos conservadas sobre el acontecimiento ver Moya García, 2015.

Continuaron las celebraciones en honor de la nueva reina, quien, ya en Madrid, pudo disfrutar de una comedia de gran aparato en los carnavales de 1650, cuyo título se desconoce. Se trataba de la primera fiesta a la que asistía en un recién reformado Coliseo que, «hecho un cascarón» tras varios años sin funcionar, se había preparado para el festejo[61]. Se inauguraba de esta forma un período realmente fructífero y próspero para el teatro madrileño de los corrales y de los coliseos y salones reales que dejaba atrás los años de inactividad y luto de la década pasada. Como estudia Chaves,

> entre el otoño de 1650 y enero de 1652 las compañías de los teatros comerciales de Antonio de Prado, Sebastián de Prado y Diego de Osorio ofrecieron a Mariana, otra gran aficionada al género dramático como su familia española, numerosas comedias particulares en el cuarto de la Reina del Alcázar y en los sitios reales de El Pardo y El Escorial[62].

Tampoco olvidemos que por estas fechas tiene lugar un hecho decisivo en la carrera dramática de don Pedro. En 1650 ingresa en la Orden Tercera Franciscana y es nombrado «capellán de la capilla de San José en la Iglesia de San Salvador de Madrid»[63]. Entre finales de septiembre y principios de octubre de 1651 es ordenado sacerdote, lo que lo lleva a abandonar la escena de los corrales y a dedicarse exclusivamente a la producción de autos sacramentales y de encargos palaciegos[64]. La organización y los ensayos de importantes fiestas teatrales debieron ocupar gran parte del tiempo de nuestro dramaturgo durante los primeros años de la década. El estreno de *Darlo todo y no dar nada* en diciembre de 1651, de *La fiera, el rayo y la piedra* en julio de 1652 y de *Andrómeda y Perseo* en mayo de 1653 supusieron meses enteros de planificación, pues iniciaron el trabajo en conjunto de Calderón con el recién llegado escenógrafo italiano Baccio del Bianco para llevar a las tablas varios de los mayores espectáculos que se vieron representados en el Coliseo del Buen Retiro[65]. Por añadidura, como

---

[61] Es sabido que se llevó a escena una comedia parte recitada, parte cantada con distintas mutaciones escénicas y tramoyas cuyo asunto eran los cuatro elementos, que venían a hacer un homenaje a la reina. Ver Chaves, 2004, pp. 148-150.

[62] Chaves, 2004, p. 149. El autor de comedias Antonio de Prado mandó en 1651 un memorial al rey pidiendo que se le pagaran las particulares que había representado en el Cuarto de la Reina y en el palacio de El Pardo, según Shergold y Varey, 1982, pp. 56-57 y 236-237. En 1650 las cuentas de la Cofradía de la Novena enumeran comedias puestas en escena, varias por la compañía de Prado y la de Osorio. No se registran los títulos de todas, pero de Calderón se citan una colaborada, *El mejor amigo, el muerto*, la perdida *Nuestra Señora de los Remedio*s, *Agradecer y no amar*, *Dar tiempo al tiempo* y *Para vencer a Amor, querer vencerle*, que tenía ya casi veinte años. Cotarelo, 1924, p. 290, n. 1 ofrece más detalles sobre otras fiestas particulares en Carnavales y en otros momentos no especificados ante su majestad, el conde de Oñate o el marqués de Leganés. Ver también DICAT. Chaves, 2004, p. 157, n. 67 se hace eco de varios avisos del nuncio Rospigliosi enviados a la Secretaría de Estado de la Santa Sede en 1650 y 1651 en la que se mencionan «due bellisime comedie con l'intervento di queste Maestà e della Ser.ma Infanta» (26 de noviembre de 1650), «una comedia nuova e di celebri Autori» (31 de diciembre de 1650) o «le commedie che vi si rappresentano» (21 de enero de 1651). Varey y Shergold, 1960, pp. 305-306 dan cuenta de hasta quince representaciones en el Coliseo del Buen Retiro desde el 10 de abril hasta el 2 de junio de 1651, sin que hayan sobrevivido los títulos de las piezas dramáticas.

[63] En noviembre de 1650 Pedro Ladrón de Guevara, marido de Ana González de Henao, prima de Calderón, le cedió el derecho de la capellanía que había sido fundada por su abuela materna, doña Inés de Riaño, en 1612. Ver Pérez Pastor, 1905, pp. 176-182.

[64] Cotarelo, 1924, pp. 285-286; Cruickshank, 2011, p. 463. Recuérdese la carta que escribe Calderón probablemente en 1652 en respuesta al Patriarca de las Indias, don Alonso Pérez de Guzmán, al respecto de su actividad teatral tras su ordenación: «Con esta autoridad honestados a luz de servicio los decoros de mi nuevo estado sin haber tomado la pluma para otra cosa que no sea a fiesta de su majestad o fiesta del Santísimo; obedecí entonces, y desde entonces a cuanto (en esta buena fe) se me ha mandado». Cito por Wilson, 1973a, p. 698.

[65] *La fiera, el rayo y la piedra* y *Andrómeda y Perseo*, resultado de la simbiosis entre Calderón y Del Bianco son considerados «ejemplos punteros del arte total, […] en los que las bellas artes, la música (instrumental y cantada),

recuerda Cruickshank, «además de los deberes impuestos por su capellanía (cuatro misas semanales a perpetuidad, aparte de otras varias en días festivos especificados, el suministro de comidas a mujeres pobres, etcétera) Calderón escribía dos autos cada año para el ayuntamiento de Madrid»[66]. Cabe recordar que incluso la Orden Tercera Franciscana le encomendó a finales de 1651 la redacción de una crónica de la orden, tarea que finalmente se vio obligado a rechazar tal vez por el ingente volumen de trabajo que lo mantenía ocupado[67].

Otro dato que debe tenerse en cuenta para fechar la comedia responde a sus características métricas y estróficas, que Hilborn analizó en su clásico estudio cronológico sobre el teatro calderoniano. El investigador fechó *Amado y aborrecido* precisamente en el período que venimos señalando, entre 1650-1652[68]. Justificó esta datación en el empleo de algunas formas métricas. En primer lugar, el romance supera el 70%, lo que implica un uso menor que en aquellas comedias que fecha entre 1651-1653, pero mayor que en piezas ubicadas entre 1642-1650[69]. En segundo lugar, las redondillas alcanzan el 12%, un porcentaje de uso menos numeroso que el promedio con el que se prefiere en la década anterior, pero superior al de las comedias que sitúa en la etapa creativa 1651-1653 y en posteriores[70]. Las canciones también resultan determinantes para Hilborn, pues ninguna comedia de la década 1640-1650 supera el 0,5% de pasajes cantados. La primera en contener un porcentaje mayor y la misma proporción que *Amado y aborrecido* es *Darlo todo y no dar nada*, fechada en 1651. «This suggests a date for *Amado y aborrecido* which would not be much earlier than 1651»[71]. Finalmente, la presencia en la tercera jornada de la copla real, metro recientemente detectado y analizado por Fausta Antonucci como forma estrófica de la glosa, también responde a un lapso que se ajusta a la datación mencionada[72]. Como se tratará pormenorizadamente en el apartado dedicado a la versificación, la investigadora italiana traza un arco de fechas para las coplas reales con esta función dramática, cuyo período de mayor vigencia abarcaría los años 1637-1652.

En conclusión, por todos los datos expuestos, parece razonable suponer el estreno conjunto de *Amado y aborrecido* y *El pastor Fido* entre 1651, fecha del regreso de Solís a la corte, y octubre de 1652, mes en el que se produce la muerte de Coello. Tampoco sería descabellado proponer que la colaboración entre las tres plumas hubiese tenido lugar antes de la ordenación de Calderón, esto es, entre finales de septiembre y principios de octubre de 1651, debido a los importantes encargos y tareas que se le habían encomendado en aquellos meses. El hecho de que se representasen dos comedias y una de ellas fuese una pieza de consuno, determina, entre otras cosas, una puesta en escena palaciega realizada por encargo, lo que coincide con la recuperación de la actividad normal en los teatros públicos y salones regios, que se iniciaba con

---

la literatura (el drama, la poesía) y la danza se integran en una conjunción única y exclusiva de la que no participan las demás manifestaciones artísticas y cuya quintaesencia será el espectáculo barroco» (Chaves, 2004, p. 172). La investigadora ofrece testimonios que permiten concluir que, por ejemplo, desde abril de 1652 ya se habían iniciado los preparativos de *La fiera*. Ver Chaves, 2004, p. 174, n. 67.

[66] Cruickshank, 2011, p. 464. En el Corpus de 1651 se representaron *El cubo de la Almudena* y *La semilla y la cizaña*; en el de 1652, *El año santo en Madrid* y *No hay más fortuna que Dios*.

[67] Cotarelo, 1924, pp. 287-288; Cruickshank, 2011, p. 464.

[68] Hace ya algunas décadas, K. y R. Reichenberger, 1983, p. 258 establecieron cuatro puntos de referencia para fechar las comedias calderonianas: las noticias contenidas en los archivos sobre representaciones, los acontecimientos nombrados en las obras mismas, las citas de una obra en otra obra y el reparto de actores en algunos manuscritos. Con todo, cuando no se da ninguna de las condiciones antedichas, según estos, en el caso de 35 obras aproximadamente, «no le queda a la investigación otro camino que el de un método considerado como problemático, y que consiste en la evaluación estadística de características métricas y/o estilísticas».

[69] Hilborn, 1938, p. 56.

[70] Hilborn, 1938, p. 56.

[71] Hilborn, 1938, p. 55.

[72] Antonucci, 2019a.

la llegada de Mariana de Austria a España en 1649. Para finalizar, se debe tener en cuenta que no se menciona en ninguno de los dos casos al rey, a la recién venida reina o al quizás cercano nacimiento de la infanta Margarita. A pesar de no haberse celebrado aparentemente para festejar ningún acontecimiento real de cierta envergadura, es cierto que se hace alusión al auditorio y se incluyen comentarios metateatrales que se refieren a unas circunstancias festivas y de divertimento cortesano en las que, sin duda, se enmarca nuestra fiesta teatral.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. GÉNERO

Pese a la escasa atención prestada a *Amado y aborrecido* por parte de la crítica calderonista, la pieza que nos ocupa ha recibido muy diversos marbetes —desde *comedia de capa y espada* hasta *drama mitológico*—, lo que pone en evidencia la necesidad de establecer, en la medida de lo posible, una clasificación genérica congruente de esta desde perspectivas actuales. Ya Arellano insistía en cómo el manejo de ciertos temas o principios constructivos de la comedia dependen de cada género, determinante para comprender e interpretar adecuadamente el horizonte de expectativas del espectador y las coordenadas de emisión y recepción de la obra teatral[73].

Sin embargo, resulta complicado lograr el objetivo que nos proponemos —al menos de forma satisfactoria—, ya que *Amado y aborrecido* no parece encajar claramente en un único género o subgénero acorde con los sistemas taxonómicos más aceptados; antes bien, aúna rasgos distintivos de algunos de estos. Puede comprenderse la diversidad de nomenclaturas genéricas que se le han aplicado, pues dan cuenta de cómo Calderón configura nuestra pieza a través de materiales procedentes de distintos moldes y tradiciones literarias. Importa, entonces, prestar atención a cuestiones tan relevantes como los temas y motivos, la ambientación, la puesta en escena o el efecto perseguido en el receptor áureo para ofrecer las claves interpretativas de la obra.

2.1. COMEDIA PALATINA CÓMICA

Si tomamos como punto de partida la útil, aunque matizable, clasificación de Bances Candamo a finales del siglo XVII, *Amado y aborrecido* se integraría en la categoría de las llamadas comedias «amatorias» —«pura invención o idea sin fundamento en la verdad»— en oposición a las «historiales» o ejemplares[74]. Dentro de las primeras, el dramaturgo distingue en su preceptiva teatral entre las «de capa y espada» y «de fábrica». Mientras que las primeras son aquellas «cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama»[75], las «de fábrica»:

> son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros[76].

A pesar de que Valbuena Briones se refirió sin más puntualizaciones a los «ecos de comedia

[73] Arellano, 1995, p. 129.
[74] Bances Candamo, 1970, p. 33.
[75] Bances Candamo, 1970, p. 33.
[76] Bances Candamo, 1970, p. 33.

de capa y espada» de *Amado*, «al presentar a su personaje Dante favorecido de una dama que aborrece y enamorado de otra que desea su muerte»[77], las características de este subgénero teatral, fijadas hoy por Ignacio Arellano, no se ajustan con exactitud a los rasgos definitorios de la pieza dramática que nos atañe[78]. Para empezar, no se detectan los tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al espectador: geográficas, cronológicas y onomásticas[79]; por ello, entre otras cuestiones, parece más adecuado incluir la comedia entre las «de fábrica» para Bances, identificadas por la crítica contemporánea con las llamadas *comedias palatinas*.

Estudiosos de referencia como Vitse, Arellano, Pedraza, Zugasti, Oleza o Antonucci se han esforzado en perfilar las particularidades del género, sirviéndose especialmente de la taxonomía trazada varias décadas atrás por Weber de Kurlat en varios trabajos sobre la dramaturgia de Lope[80].

Frente a la comedia de capa y espada o de «lances caseros» a la que hacíamos alusión, podemos enmarcar este género «dentro de la corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática»[81]. Esta se sitúa, por lo tanto, en una lejanía espacial[82] y, en ocasiones, también temporal, si bien se puede hablar otras veces de «atemporalidad»[83] o «indétermination chronologique»[84]. En la comedia, la distancia espacial se configura a partir de la ubicación de la acción en la isla de Chipre, enfrentada a la vecina Gnido, latente a partir de la rivalidad entre las deidades Venus y Diana. La corte chipriota y sus espacios —sus florestas, sus selvas, su torre-prisión, su palacio o sus jardines— «se transmutan poéticamente en espacios de la fantasía donde son verosímiles las refinadas y extraordinarias acciones de amoríos, aventuras asombrosas, etc.»[85]. Ambas localizaciones, a menudo opuestas alegóricamente, parecen albergar ciertas connotaciones simbólicas y poéticas en piezas calderonianas de asunto mitológico, especialmente Chipre, vinculada a la diosa del amor[86]. Se evoca una atmósfera mítica dominada por divinidades, ninfas y fuerzas superiores en el Chipre de *La púrpura de la rosa*, *Ni Amor se libra de amor* o *Fineza contra fineza*. En *Amado y aborrecido*, es el territorio en el que Venus y Diana —únicos seres mitológicos de la acción— desde la esfera celeste, atormentan a sus habitantes con «fieras, diluvios y incendios» (v. 3342): sucesos «extraños» y «peregrinos» que se recogen en las comedias «de fábrica» para Bances[87].

---

[77] Valbuena Briones, 1959, p. 1684.

[78] Ver especialmente Arellano, 1999, pp. 37-69.

[79] «geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente […]); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad), y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica» (Arellano, 1999, p. 63).

[80] Vitse, 1990, pp. 328-330; Arellano, 1995, pp. 503-505; Pedraza, 2000, pp. 233-236; Zugasti, 2003 y 2015; Oleza y Antonucci, 2013, pp. 706-708. Sobre los trabajos de Weber de Kurlat a los que hacemos referencia ver 1976 y 1977.

[81] Zugasti, 2003, p. 163. Ya el propio investigador subrayaba que el marbete «de fábrica» de Bances Candamo debe interpretarse con el sentido de «idea fantástica» que aparece en *Autoridades*.

[82] «géographiquement, elles se déroulent à l'extérieur de la Castille, c'est à-dire dans le cadre exotique […] d'une France, d'une Italie, d'une Pologne, d'une Grèce […] dignes d'un univers de fantaisie» (Vitse, 1990, p. 330).

[83] Zugasti, 2003, p. 163

[84] Vitse, 1990, p. 331.

[85] Arellano, 2006, p. 66. Sobre el exotismo en la comedia palatina ver especialmente las pp. 65-66.

[86] Encontramos ese nexo en numerosos testimonios literarios desde la Antigüedad clásica. Ya Hesíodo (*Teogonía*, 192-193, p. 141) narraba cómo Afrodita, tras su nacimiento de la espuma del mar, «se aproximó a los divinos Citereos y luego desde allí llegó a Chipre, por el oleaje batida». Tanto Chipre como Gnido aparecen como lugares venerados por Venus en Horacio: «O Venus, regina Cnidi Paphique» (*Carminum*, I, 30). También en Ovidio (*Metamorfosis*, X, p. 579).

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

La isla como lugar remoto no es solo «apoyo básico del efecto maravilloso»[88], sino espacio que posibilita el desarrollo del conflicto bélico entre esta y el reino colindante de Gnido. Asimismo, el mar, muy próximo a los jardines del palacio, juega un papel relevante desde un punto de vista estructural y escénico, puesto que es el canal a través del que acceden los personajes enemigos a Chipre, así como el escenario de la prueba definitiva que obliga a Dante a decantarse bien por la amada desdeñosa, bien por la amante aborrecible.

Por su parte, respecto a su ubicación temporal, esta no se precisa ni aparecen personajes o hechos históricos que permitan determinar sus coordenadas cronológicas. Más bien se podría hablar de atemporalidad. En todo caso, y pese a la acumulación de prodigios de la naturaleza, que podrían justificar esa lejanía espacial junto a una inconcreción temporal[89], también es cierto que, como en otras comedias palatinas, en algún pasaje, «el distanciamiento se aprovecha para reflejar los usos y costumbres de la corte de los Austrias y Calderón juega con referencias que serían muy familiares para el público»[90]. A lo largo de parte de la tercera jornada, todos los personajes confluyen en el jardín de la quinta para celebrar un festín con música que evoca una academia poética, refinado pasatiempo cortesano de moda durante el Seiscientos.

Los protagonistas que se mueven en estos espacios palaciegos son, como parece esperable, de alta alcurnia: el monarca y otros miembros de la realeza y la nobleza chipriotas —su hermana Aminta, el general Dante, el valido Aurelio— y varios procedentes de la corte extranjera —la infanta de Gnido y su primo Lidoro—. Aunque, por otro lado, también aparecen personajes subalternos —criados, damas de compañía— la tensión no gira alrededor del «problema de la desigualdad social o estamental»[91], como es a menudo frecuente en el género. El código onomástico empleado no coincide con el social vigente, como sí sucede en la comedia de capa y espada[92]; de acuerdo con su rango elevado, los nombres son altisonantes, con ecos novelescos y pastoriles, alejados de lo cotidiano[93].

El enredo, del cual se sirve con profusión la comedia palatina, nace de los amores no correspondidos entre los personajes, si bien se centra en el dilema sentimental de Dante, enamorado de la dama que lo rechaza y amado por la dama que él detesta. Primero ante las zarpas de un león, después en un temible incendio y, para terminar, en medio de una tempestad marítima, el protagonista se enfrenta a arriesgadas pruebas que ponen en peligro aparente su vida y la de las dos damas. Además de la trama principal, se presenta una subtrama que desarrolla algunos de los prototípicos recursos del enredo: «disfraces, ocultamientos o trueques de personalidad, escenas nocturnas […]»[94]. Lidoro, primo de Irene, arriba a la isla de Chipre como único superviviente del naufragio de una nave que pretendía liberar a la infanta de Gnido de su cautiverio. Al ver frustrados sus planes, se hace pasar por un pobre marinero y asume una nueva identidad bajo el nombre de Celio para inmiscuirse en la corte y diseñar varias estratagemas con el fin de vengar el encarcelamiento de Irene y matar a Dante[95]. Así, se suceden entre los primos escenas de equívocos —antes de la anagnórisis— y de fingimientos, pues deben guardar su secreto para que los demás no descubran sus perversos objetivos. Durante las

[88] Arellano, 2006, p. 56.
[89] Valbuena Briones, 1959, p. 1683 apunta al respecto: «La escena sucederá en un lugar remoto en el que los dioses paganos podrán intervenir sin demasiado escándalo a la acción».
[90] Son palabras de Casais Vila, 2020, p. 12 en alusión a *Las manos blancas no ofenden*.
[91] Zugasti, 2003, p. 164.
[92] Sobre esta cuestión ver Arellano, 1999, pp. 62-63.
[93] Ya indicó Trambaioli que «la específica connotación de sus nombres ayuda a crear el clima fabulístico y adulador de las comedias» (1994, p. 92).
[94] Zugasti, 2003, p. 167.
[95] Sobre las técnicas del disfraz, la adopción de nuevas identidades y el fingimiento en la comedia palatina puede verse García-Reidy, 2011.

jornadas segunda y tercera se reproducen dos cuadros en la oscuridad de la noche, muy rentable para la escenificación de ocultamientos, intentos de asesinato, de secuestro y confusiones que divierten a un espectador conocedor de información ajena a los demás personajes.

El enredo resulta más efectivo si tiene lugar dentro de un espacio y tiempo constreñidos. Zugasti se refiere a la «tendencia a respetar las unidades de espacio y tiempo, entendidas estas en un sentido amplio (barroco y no clasicista)», en la comedia palatina[96]. La unidad de lugar se ciñe al contorno palaciego. Los personajes oscilan con fluidez entre los espacios salvajes exteriores y los espacios anejos a la quinta —jardín y mar—, sin que haya mucha distancia entre estos. Respecto a la unidad de tiempo, también se advierte cierta concentración, ya que la acción se desarrolla aproximadamente en dos días, siendo el lapso entre jornadas muy breve[97]. Por economía dramática, hay «enamoramiento repentino, flechazo […], dudas, problemas»[98]. Precisamente por ese motivo se explican los extensos relatos en romance de las primeras escenas, que ponen en antecedentes al espectador. Los propios personajes subrayan la acumulación de inoportunas dificultades en un espacio muy reducido de tiempo[99], lo que persigue un «efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio»[100].

Según lo examinado, no extraña, entonces, la etiqueta de *comedia de enredo* empleada por algunos investigadores en referencia a *Amado y aborrecido*[101]. Ahora bien, cabe matizar que el enredo es consustancial a toda comedia áurea —«el teatro es enredo y lo necesita para existir»[102]—, de ahí que parezca más acertado considerarlo un «elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites del género»[103]. Zugasti, quien firma estas palabras, considera que esta resbaladiza denominación de *comedia de enredo* debe entenderse en su sentido particular como sinónimo de comedia de capa y espada en donde «el enredo cobre carta de naturaleza y se manifieste con todo su esplendor»[104]. Ya hemos matizado las diferencias sustanciales entre la comedia de capa y espada y la comedia palatina, subgénero este último en el que parece encajar nuestra pieza. De todos modos, cabe precisar que la crítica ha notado la «difuminación de contornos» entre ambos a partir del segundo cuarto del siglo XVII, especialmente cuando la comedia palatina «gira toda, como la comedia de capa y espada, alrededor de un complicado enredo amoroso hecho de rivalidades, equívocos, malentendidos, celos y pundonor»[105].

Respecto a los temas tratados en la comedia, el problema amoroso ocupa el eje central de

[96] Zugasti, 2003, p. 167.

[97] Para Zugasti, 2003, p. 166, en general, en la comedia palatina «la unidad de tiempo oscila entre los tres y diez días, sin ser raros los saltos cronológicos de varios meses o años, por lo regular ubicados entre los entreactos». Sin embargo, la condensación temporal, no es exclusiva del género palatino, sino una tendencia de la comedia calderoniana para algunos críticos. Ver Pedraza, 2000, pp. 84-86 o Antonucci, 2019b, pp. 327-331.

[98] Zugasti, 2015, p. 76.

[99] Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Lidoro en la segunda jornada de la comedia: «¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas / en un instante me cercan! / Y, sobre todas, con ser / tantas hoy y tan diversas […]» (vv. 1620-1623). En un breve intervalo de tiempo sufre un naufragio, finge ser un marinero, rescata a Aminta de la caída de un caballo —de la que se enamora a primera vista—, reconoce a su prima Irene como prisionera de Chipre y declara la muerte a su enemigo Dante, que es quien, casualmente, le ha salvado la vida. «Ya es otra confusión esta» (v. 1655) —dirá más adelante—.

[100] Arellano, 1999, p. 45.

[101] Trambaioli, 2000, p. 376; O'Connor, 1988, p. 213.

[102] Zugasti, 1998, p. 116. Sobre esta cuestión ver el trabajo anterior de Serralta, 1988.

[103] Zugasti, 1998, p. 109.

[104] Zugasti, 1998, p. 117. El investigador incluye *Amado y aborrecido* entre este tipo de comedias junto a otras de Calderón como *El acaso y el error*, *El hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende*, *Lances de amor y fortuna*, *El encanto sin encanto*, *El escondido y la tapada* o *El galán fantasma*.

[105] Oleza y Antonucci, 2013, pp. 729-730.

la acción dramática a través de la cuestión de amor planteada por las diosas. El triángulo trazado a partir de las relaciones afectivas no correspondidas entre Dante, Aminta e Irene empaña el desarrollo de otros asuntos frecuentemente asociados al género palatino que solo aparecen apuntados, como, por ejemplo, el conflicto amor/amistad, dado el enfrentamiento entre Dante y Aurelio —amigos y rivales por el amor de Irene— o el conflicto amor/lealtad, a través de la figura del rey de Chipre, monarca astrólogo preocupado por el nefasto oráculo que pronostican los hados. En esta ocasión, la figura que representa la autoridad no abusa de su poder ni está cegada por la pasión amorosa —pensemos en el rey Nino de *La hija del aire*—, pues no hay deseo, sino aborrecimiento hacia la dama[106]. Ahora bien, sus decisiones obligan a Dante y a Aurelio a elegir entre el instinto amoroso o el servicio a la monarquía; uno será castigado con el destierro, el otro premiado con la mano de Irene. La oposición entre la razón y la pasión, el deber y la voluntad subyace en el dilema del protagonista. Por otra parte, también aparece, aunque solo sugerido, el asunto bélico y político que confronta las islas de Chipre y Gnido. Irene, caracterizada como una destacada combatiente, desea regresar a su patria, vengar su cautiverio y declarar de nuevo la guerra al reino chipriota. Su naturaleza salvaje, de fiera indomable, ambiciosa y soberbia explica que el móvil de sus acciones no sea el amor, al mantenerse siempre constante en su aborrecimiento hacia los hombres. La dama guerrera se ve impulsada por la sed de venganza y la búsqueda de libertad frente a la imposición del rey y de los hados, que inclinan el destino humano, pero no lo determinan.

La notable presencia del asunto amoroso, el peso del enredo y más en concreto de la cuestión de amor como núcleo temático y estructural de la comedia, entre otras particularidades en las que nos detendremos, parece indicar que nos movemos en el ámbito de la *comedia palatina cómica* para Zugasti —*comedie palatine* en la taxonomía de Vitse[107]— puesto que, de forma general,

> cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, abusos de un príncipe libidinoso, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una *comedia palatina seria*[108].

Afortunadamente, ya desde hace décadas, se han abandonado las lecturas serias o «tragedizantes» de la comedia cómica en clave moral, filosófica o de crítica social y política. Algunos investigadores han subrayado la conveniencia de reinterpretar estas lecturas graves desde el código cómico, en función del género en el que se enmarcan las obras y del horizonte de expectativas para el que fueron construidas[109]. Tal vez estas apreciaciones equivocadas se deban a una visión indiscriminada de las convenciones que rigen los géneros cómico y trágico, aunque también a la minusvaloración de las comedias, a las que se trata de otorgar una dimensión seria o grave «sin la cual, al parecer, serían piezas sin valor»[110]. La conjunción de ambos motivos, así como el trasfondo mitológico de la obra, podría haber llevado a parte de la crítica a conceder una trascendencia filosófica y moral a *Amado y aborrecido* que corrompe el objetivo con el que parece haber sido creada, es decir, la diversión y el entretenimiento del auditorio palaciego. Ángel Valbuena Briones, en las páginas iniciales de su edición de la comedia sintetiza así el que considera el tema o «motivo conceptual» de nuestra obra:

---

[106] Son varias las comedias palatinas en las que el enamorado compite con un poderoso por el amor de una dama: *Nadie fíe su secreto*, *Amigo, amante y leal*, *El secreto a voces* o *El galán fantasma*.
[107] Vitse, 1990, pp. 330-333.
[108] Zugasti, 2003, p. 178.
[109] Ver especialmente Vitse, 1990, pp. 306-341; Iglesias Feijoo, 1998 o Arellano, 1990.
[110] Arellano, 1999, p. 19.

> Dante es el símbolo del hombre que continuamente encuentra las dos caras de la fortuna. Aminta es símbolo favorecedor; Irene, la alegoría de su desgracia. Este tema ejemplar que se utilizaba para enseñanza de príncipes y prevención de desengaños había adquirido un desenvolvimiento extraordinario en las letras españolas […] El mito viene representado por la intervención de Venus y Diana. La primera favoreciendo la próspera fortuna, ya que Aminta está enamorada del protagonista y, a pesar de todos los desprecios de que es objeto, es constante en sus afectos. La segunda, la adversa, al guiar los pasos de Irene, dama amazona que huye del matrimonio y que, a pesar de ser requerida y haber salvado la vida varias veces por la oportuna intervención del galán, no desea sino la muerte de este. Y nos volvemos a enfrentar otra vez con el problema fundamental que sacudía a la época: el debate entre la fatalidad y la providencia, es decir, entre el determinismo y el libre albedrío. Constantemente, a través de la obra, se indica cómo Dante, en la pasión que sufre por Irene, se ve obligado por una fuerza extraña superior a su voluntad. Este influjo está causado por su estrella, su hado. En los astros está escrito el destino de los hombres […] Aminta, por el contrario, es la fuerza del amor, que tiene en su poder la facultad de vencer las más fuertes inclinaciones, demostrando la realidad del libre albedrío. Al final de la obra […] por fin, [Dante] decide dominar su inclinación, con lo que Amor vence y, de esta forma, queda demostrado, dentro de la alegoría de la obra, nudo de símbolos, la fuerza del libre albedrío[111].

En la misma línea, aunque quizás desde una perspectiva más pesimista, María Di Lorenzo-Kearon, doctora en filosofía con una tesis titulada «Mythological, literary and philosophical perspectives on *Amado y aborrecido* by Pedro Calderón de la Barca»[112], ofrece su interpretación acerca de la que juzga como «a serious play in which Calderón probes the complexities of human existence»[113]. No encontramos ninguna alusión a la dimensión cómica o lúdica de la pieza, al enredo, a los fingimientos, a los equívocos, que orientan necesariamente al público palaciego hacia la esfera de la diversión. La autora concibe el conflicto desde la gravedad de un dramaturgo que pretende subrayar «his pessimistic world view»[114] y despertar la compasión del espectador barroco: «Dante's mental debate is a very human one which inspires compassion in the audience»[115].

Tanto Valbuena como Di Lorenzo-Kearon sustentan sus observaciones en la imagen construida alrededor de Calderón como escritor serio y grave, de ahí que extraigan una profunda reflexión filosófica del final de la comedia, dejando de lado las convenciones genéricas de la pieza. Dante y las dos damas causantes de su confusión se encuentran en un bajel sacudido por las violentas olas del mar. El galán debe arrojar a su centro a una de las dos, según los designios de Venus y Diana, sin posibilidad de salvar a ambas, como había sucedido en las otras dos ocasiones pasadas. Claro está, la misma lógica argumental y las reglas del juego entre los númenes no permite tal solución. Sobra decir, por otro lado, que estos temores y peligros a los que se enfrentan los personajes no implican «riesgo trágico», de acuerdo con las convenciones del género cómico. El espectador no esperaría ninguna terrible muerte en escena, ya que esta suerte de acontecimientos «no son aptos para provocar en el receptor que conoce la convención […] ninguna rígida mueca de angustia»[116]. En el clímax final el galán se ve obligado a decidir entre la mujer aborrecida, a la que debe cortesía y agradecimiento por haberse mantenido siempre constante en su afecto, y la mujer a la que ama, pero lo desprecia con crueldad:

[111] Valbuena Briones, 1959, pp. 1684-1685.
[112] Di Lorenzo-Kearon, 1982.
[113] Di Lorenzo-Kearon, 1982, p. 192.
[114] Di Lorenzo-Kearon, 1982, p. 151.
[115] Di Lorenzo-Kearon, 1982, p. 144.
[116] Arellano, 1999, p. 23.

dar muerte a la que me quiere
es un desaire grosero;
pues dar muerte a la que quiero
es un tirano rigor,
¿qué harán mi amor y mi honor
cuando en tal duda se ven?
(vv. 3473-3478)

Como indicaba Valbuena, Dante parece dominar sus instintos pasionales, dado que opta por lanzar al mar a la mujer que adora; no obstante, su justificación *in extremis* pone en evidencia un discurso bastante alejado del de un galán ejemplar que logra vencerse a sí mismo. No premia la fidelidad y el amor de Aminta por convicción, ni porque el desdén hacia ella se haya trocado en ternura y agradecimiento, sino que prefiere socorrerla por salvaguardar su dignidad y su fama:

DANTE De amado y aborrecido
las dos pasiones padezco;
aborrecido de muchas
puedo ser, ¿quién duda?, pero
pocas hallaré que me amen.
Y, así, al amor me resuelvo
a coronar, no al desdén,
y digan de mí los tiempos
que falté a mi conveniencia,
mas no a mi agradecimiento.
[…]
DANTE ¡Dichoso yo!
MALANDRÍN ¿Que esa es dicha?
¿Casar con quien quieres menos?
DANTE Sí, que para dama es buena,
Malandrín, la que yo quiero;
para esposa, la que a mí
me quiere.
(vv. 3599-3696)

Esta reflexión del protagonista muestra el pragmatismo del galán, para quien hay una clara diferencia entre el amor y el matrimonio. Para los juegos de galanteo prefiere tratar de conquistar a la mujer que lo rechaza, pero para el matrimonio parece más conveniente beneficiarse de la dama que lo ama de forma sincera solamente a él. La carga cómica e irónica de este final es subrayada por el gracioso Malandrín, la voz de la verdad en varios pasajes de la comedia. Es conveniente hacer hincapié, de cara a la interpretación en clave paródica de la pieza, en que no se presenta ninguna pareja de amantes correspondidos. En consecuencia, el esquema argumental no va a reflejar la prototípica problemática de galán y dama enamorados que tratan de estar juntos pese a las dificultades impuestas. En el feliz desenlace se celebra el triunfo del amor y la victoria de Venus sobre Diana. Por convención genérica, el rey ordena las bodas entre Dante y Aminta e Irene y Aurelio, pero lo cierto es que se desprende poco amor en esos emparejamientos. Nadie parece satisfecho, pues Aminta y Aurelio permanecen como amantes aborrecidos, en tanto que Irene y Dante, por su parte, como amados desdeñosos.

Otro de los elementos de la comedia que posibilita su recepción desde una interpretación

ligera, muy distanciada de la de Di Lorenzo-Kearon[117], tiene que ver con la comicidad dispersa entre varios personajes, lo que Arellano ha acuñado como la «generalización del agente cómico» en su análisis de la comedia de capa y espada[118]. Si en la comedia seria el peso de la comicidad aparece aislada en escenas concretas y recae únicamente en la figura del gracioso y otros criados, en la comedia cómica:

> se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no solo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos[119].

Dante se caracteriza desde el comienzo como un galán bastante poco preocupado por su decencia moral y ética. En las escenas iniciales de la obra, ante el primer dilema que se le presenta, demuestra dar prioridad a sus intereses personales y no a la lealtad que debe al rey y a su amistad con Aurelio. Pese a las advertencias del monarca, de Aminta y de Irene, su ciego amor por la bella enemiga del reino —cansada de rechazarlo— lo lleva al más deshonroso destierro y le cuesta, con razón, los calificativos de «loco, bárbaro, imprudente, / necio y desagradecido» (vv. 1011-1012) por parte de la autoridad real. Sin embargo, por necesidades argumentales es perdonado y regresa a la corte. Su ridícula bobería, puesta en evidencia especialmente a través de los inteligentes comentarios de Malandrín, refleja su cara más egoísta, interesada e insincera. Sirva de ejemplo el pasaje en el que, tras ser desterrado, recibe de la generosa Aminta unas joyas que intenta regalar a Irene para cortejarla. El gracioso no duda en reprenderlo por su ingratitud y su injusticia:

MALANDRÍN ¿Eso piensas
agora? Pues dime: ¿es bien
que una lealtad agradezcas
con un agravio y que pagues
con un favor una ofensa?
(vv. 1727-1731)

En varias escenas de la comedia el criado se burla de su amo por su obstinación amorosa con la esquiva y soberbia Irene:

DANTE ¿Es posible que no puedan
hallar tantas ansias mías
lugar en tu pecho?
IRENE No.
DANTE Pues ¿qué haré yo en que te sirva?
IRENE Irte sin decirme nada.

Hace Dante una reverencia y se va a hablar con Lidoro.

[117] Dante se convertiría en símbolo de la insatisfacción del hombre, prisionero en un laberinto del que no puede escapar: «Man is understood in terms of his frustration, failure and ultimate rejection by his fellow man. Despite all his efforts to attain happiness, he remains unfulfilled. Although he may be surrounded by others, ultimately, he is alone in his suffering. The reader is left with the bitter sensation that life is a nightmarish maze from which escape is impossible» (Di Lorenzo-Kearon, 1982, pp. 188-189).
[118] También puede ser útil el término «comicidad difusa» acuñado por Fernández Mosquera, 2017 y analizado en la comedia *Las manos blancas no ofenden*.
[119] Arellano, 1994a, p. 105.

MALANDRÍN (¡Qué obediencia tan rendida!
¡No hiciera un novicio más!)
(vv. 2806-2812)

En otras ocasiones, Dante emplea recursos expresivos que se atribuyen convencionalmente a los graciosos plebeyos. En particular, encontramos en boca del galán principal la utilización de refranes o dichos populares con efectos cómicos[120]. En un pasaje de la segunda jornada en el que el joven recibe el doble rechazo de Irene y de Aminta, comenta lo siguiente: «¡Qué bien dicen que el contagio / y no la salud se pega!» (vv. 1602-1603), en referencia al conocido refrán «Todo se pega, menos la salud»[121]. Dante, quejoso por el hecho de que la dama amante lo desprecie esta vez, desearía que, por el contrario, su amor contagiase a la desdeñosa Irene y la enterneciese, de ahí su respuesta:

DANTE Como Irene pudo
pegarte a ti su estrañeza,
y tú no a ella tu agrado.
(vv. 1604-1606)

Así pues, si bien los momentos de mayor hilaridad son protagonizados por el gracioso como contrapunto de su amo, en varias ocasiones las escenas cómicas surgen de las actitudes risibles del galán principal. La dama a la que pretende ciegamente no solo lo rechaza sin compasión, sino que prepara su asesinato junto a Lidoro, lo que potencia su ridiculización. Los primos extranjeros también llevan el peso de la comicidad en algunos pasajes en los que, como nobles ingeniosos, se sirven de sus habilidades artísticas para burlar a los demás personajes y llevar a cabo un plan que se ve frustrado en el desenlace de la comedia. Tendrían la misma recepción las escenas en las que Aminta muestra su hipocresía hacia Irene, causante de sus furibundos celos y de sus desproporcionadas quejas amorosas.

Con todo, la clave de la recepción de la obra desde una vertiente cómica y distendida tiene que ver con el planteamiento lúdico del conflicto central. Las divinidades rivales, defensoras del amor y del desdén, Venus y Diana respectivamente, compiten por resolver «quién mayor vitoria alcanza: / quien ama a quien le aborrece / o aborrece a quien le ama» (vv. 2366-2367)», una cuestión amorosa de larga tradición literaria que conforma —como se estudiará en el apartado siguiente— el germen temático y constructivo de la pieza. Su tablero de juego es la isla de Chipre y Dante, junto a las damas, el objeto y árbitro de su entretenimiento. Hasta en tres ocasiones, las diosas —últimas responsables de los avatares que les suceden a los personajes— ponen a prueba al galán, obligado a rescatar de aparentes situaciones de peligro a la amante aborrecible o a la amada esquiva. ¿Vencerá el amor o el desdén? El auditorio espera deseoso la resolución del interrogante, por lo que el horizonte de expectativas, como ya se ha subrayado, se aleja de cualquier «riesgo trágico» y de una lectura grave o profunda. Fernando Rodríguez-Gallego, al tratar precisamente sobre «la tentación de lo serio» subrayaba la necesidad de

> reivindicar la vertiente lúdica, cómica y acaso hasta sanamente superficial de Calderón, lo que nos permite componer una imagen más compleja del escritor, que no era, o no era únicamente, ese autor serio, grave y ceñudo solo amigo de tragedias sangrientas, dramas filosóficos y autos sacramentales, sino también uno de los más hábiles constructores de universos lúdicos y de ingeniosos enredos

[120] Sobre esta cuestión puede verse Navarro González, 1984, pp. 162-163.
[121] Rodríguez Marín, 2007, p. 486.

que ha dado la literatura universal[122].

En definitiva, *Amado y aborrecido* reúne algunas de las características que definen la comedia palatina en su vertiente cómica y que se resumen en el distanciamiento espacio-temporal, la ambientación y los personajes cortesanos o el notable peso del enredo, potenciado por un tiempo y un espacio reducidos. En particular, el predominio del tema amoroso sobre otros subtemas —que podrían ser interpretados desde la esfera de lo serio—, la generalización del agente cómico, así como la dimensión lúdica que alcanza la cuestión de amor propuesta por las deidades competidoras nos permiten delimitar el tono distendido y risible de la pieza.

2.2. FIESTA MITOLÓGICA

Según lo expuesto, algunas clasificaciones genéricas sitúan *Amado y aborrecido* junto a las comedias palatinas o de enredo de Calderón. Sin embargo, en otros estudios, la pieza forma parte del corpus mitológico del dramaturgo, cultivado, en especial, durante su etapa cortesana, iniciada a partir de la década de 1650.

Si bien trabajos ya clásicos de referencia en torno a la comedia mitológica calderoniana como los de Valbuena Prat, Chapman o Aubrun prescindieron de la obra en sus catálogos[123], el ya mencionado investigador Ángel Valbuena Briones, responsable de la última edición de la comedia a mediados del siglo XX, sí la incluyó al final del tomo de *Dramas* (1959), junto a otros dieciséis «dramas mitológicos»[124]. En su «Nota preliminar» escribió probablemente las primeras de entre las pocas líneas que se podían leer acerca de *Amado y aborrecido*. Allí, a pesar de reconocer sus «ecos de capa y espada», como ya se ha advertido, en consonancia con su lectura seria, la situaba entre los «dramas» en cuanto que en estos —según su imprecisa definición— «los episodios tristes alternan con los alegres» y «suelen poseer un desenlace trágico»[125]. A su vez, la agrupaba junto a los «mitológicos», «que se refieren a un episodio de la vida de los dioses antropomorfos o de los héroes clásicos»[126] y en cuya arquitectura «se unen poesía, lirismo, música y una actitud intensamente plástica»[127].

Probablemente influidos por el peso de la tradición que asientan las populares ediciones de Valbuena, estudios posteriores sobre el subgénero calderoniano como los de Neumeister o Greer no alteran la lista del editor y, por lo tanto, consideran también *Amado y aborrecido* un drama mitológico cortesano[128]. Con todo, importa advertir que no dedican ningún espacio en sus respectivos estudios al análisis literario, escénico o simbólico de la pieza, sino que se detienen en el examen de las obras mitológicas canónicas que han despertado mayor interés entre la crítica y de las que se conservan más datos para reconstruir la coyuntura cortesana en

[122] Rodríguez-Gallego, 2017a, p. 234.
[123] Valbuena Prat, 1941; Chapman, 1954; Aubrun, 1976.
[124] Agrupa los siguientes textos al final del volumen: *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El monstruo de los jardines*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Apolo y Climene*, *Eco y Narciso*, *El hijo del Sol, Faetón*, *Ni Amor se libra de amor*, *Fieras afemina Amor*, *La estatua de Prometeo*, *Fineza contra fineza* y las cuatro «fiestas cantadas»: *El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan* (Valbuena Briones, 1959, p. 34).
[125] Valbuena Briones, 1959, p. 32.
[126] Valbuena Briones, 1959, p. 33.
[127] Valbuena Briones, 1959, p. 29.
[128] Ver Greer, 1991, p. 6 y Neumeister, 2000, p. 314.

la que fueron representadas[129].

Frente al predominio de la interpretación en clave alegórico-moral de las fiestas mitológicas, en especial durante la primera mitad del siglo XX[130], ambos especialistas conceden relevancia a la necesidad de contextualizarlas en las coordenadas histórico-sociales para la que fueron escritas, llegando a proponer lecturas políticas de los mitos clásicos recreados en las obras calderonianas. Parece evidente, entonces, que la reconstrucción de estas fiestas de corte como estructuras de poder caracterizadas por su «ocasionalidad», con frecuentes alusiones a las circunstancias del evento particular en el que se enmarcan[131], para este sector de la crítica requiere de información acerca del contexto espectacular del estreno, no conocida hasta la fecha en el caso de *Amado y aborrecido*.

Dado que no se advierte unanimidad entre los estudiosos y apenas se ha profundizado en la delimitación genérica de la comedia desde su vertiente mitológica, se revela necesario establecer hasta qué punto parece adecuado incluirla en el corpus mencionado. La valiosa monografía de Greer define la comedia mitológica cortesana del siguiente modo:

> Three-act drama whose plot derived from classical mythology, performed with elaborate perspective scenery and stage machinery, rich costuming, music and dance, in celebration of an occasion of state such as royal birthday, wedding, or the birth of a prince[132].

Argumento apoyado en un mito clásico, espectacularidad y celebración de un evento palaciego especial conforman las tres claves para delimitarla, según Greer.

En lo que atañe al primer rasgo, cabría puntualizar que *Amado y aborrecido* no dedica su argumento a la recreación, adaptación o reescritura de una anécdota mitológica clásica protagonizada por dioses, semidioses, héroes o ninfas alrededor del olimpo celeste, templos divinos o grutas maravillosas. En ese sentido, lo que tiene en común nuestra comedia con *Ni Amor se libra de amor*, *La estatua de Prometeo*, *El laurel de Apolo* o *El hijo del sol, Faetón* es la presencia de deidades en su trama; diosas, por otra parte, que no protagonizan los hechos dramatizados, sino que se presentan como las responsables de los acontecimientos a los que se enfrentan los personajes de la corte chipriota, títeres manejados por ambas. O'Connor, de hecho, en su estudio sobre el mito y la mitología en el teatro de Calderón, pese a incluir nuevamente *Amado y aborrecido* entre los diecisiete textos mitológicos del dramaturgo, matiza esta cuestión:

> *Amado y aborrecido* is not a real myth play but rather a *comedia palaciega de enredo* that is set in some mythic time […] Therefore, we do not have the dramatization of a known myth, such as the Cupid-Psyche myth found in *Ni Amor se libra de amor,* but the evocation of a mythic past that serves as backdrop for Calderon's dramatic narrative about the warring states of Cyprus and

[129] Mientras Greer, 1991 ofrece apartados exentos sobre *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *El mayor encanto, amor*, *La estatua de Prometeo* o *Fieras afemina Amor*, Neumeister, 2000 se ocupa de *Fineza contra fineza*, *Ni Amor se libra de amor*, *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines* y, de nuevo, de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *Fieras afemina Amor*.

[130] Valbuena Prat, 1941; Frutos Cortés, 1949; Chapman, 1954. Ya hemos señalado unas páginas atrás cómo Valbuena Briones, 1959, pp. 1684-1685 extrae una lectura moral o ejemplar del mito representado por las fuerzas de Venus y Diana, quienes favorecen el amor y el desdén, la próspera y la adversa fortuna del galán en un debate entre el determinismo y el libre albedrío, que termina por imponerse. Trambaioli, 1994, pp. 104-153 hace hincapié en la funcionalidad ético-política de la comedia mitológica. Interpreta que la decisión final de Dante de salvar a la dama que lo adora lo convierte en un héroe prudente y virtuoso que domina sus pasiones, lo que refleja un comportamiento ejemplar que atiende a las reglas de conducta del príncipe perfecto (Trambaioli, 1994, p. 131).

[131] Neumeister, 2000, p. 2.

[132] Greer, 1991, p. 6.

Cnidus[133].

Greer, al elaborar el corpus de comedias con el que trabaja, coincide con el hispanista norteamericano cuando reconoce que no es sencillo establecer «a neat line» en la demarcación del subgénero, puesto que Calderón «wrote other plays not based on classical myths»[134]. Entre estas, cita *Amado*, en la cual, para ella, los númenes «intervene only at the end to assure a happy resolution of the plot»[135].

No encontraremos un episodio concreto en las tradiciones mitográficas clásicas o en sus revisiones áureas —conocidas, con seguridad, por el poeta[136]— en donde se aluda a una contienda divina entre Venus y Diana; no obstante, se deduce una oposición entre estas de acuerdo con los símbolos que cada una de ellas representa, así reflejados no solo en *Amado*, sino en otras obras dramáticas calderonianas:

> Venus y Diana son figuras y símbolos ambiguos que se modifican según cada específico contexto dramático. A la luz de lo expuesto, la primera divinidad pagana puede remitir en términos negativos al erotismo, o en clave positiva al amor correspondido, mientras que Diana puede representar o bien la castidad y el menosprecio amoroso, o bien la venganza[137].

La hermosa Venus, nacida de la espuma del mar y venerada especialmente en la isla de Chipre[138], es vinculada desde la Antigüedad clásica con la belleza y el amor, entendido este en todas sus vertientes, ya sea como amor puro y honesto, ya sea como amor sensual e ilícito[139]. En contraposición, Diana es caracterizada por su pureza virginal, por el don de la perpetua castidad que le es concedido por su padre Júpiter. Así:

> procuró (como sabia) de retirarse a los bosques, soledades y selvas, desviadas de la comunicación de los hombres y tratar del ejercicio de la caza y montería. Y viendo su padre Júpiter la buena inclinación de su hija […] le dio cincuenta doncellas que la sirviesen y acompañasen, y junto con eso tratasen del mismo ministerio de la caza[140].

---

[133] O'Connor, 1988, p. 213.
[134] Greer, 1991, p. 6.
[135] Greer, 1991, p. 6.
[136] Según Neumeister, 2000, pp. 88-89: «Hay tres factores significativos para la recepción de la mitología griega en España: Ovidio, en la lectura de Boecio, el mismo Ovidio en las numerosas traducciones del renacimiento italiano y español, y los dos manuales de Juan Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria», esto es la *Philosofía secreta* (1548) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623).
[137] Trambaioli, 2017, p. 606. Resulta complicado determinar la procedencia de esta oposición entre Venus y Diana como portadoras de actitudes encontradas ante el afecto amoroso. Como estudia Manrique Frías, 2010, p. 149, «No se dio tal, en el modo que se plantea en Calderón, en las letras grecorromanas. La oposición presenta un componente simbólico-alegórico más propio del mundo medieval […] Es obvio que el perfil de ambas divinidades se prestaba a esta caracterización, pero también lo es que su conversión en debate de ideas no hubiera sido posible sin mediar un tratamiento alegórico ajeno al mundo clásico».
[138] Ovidio, *Metamorfosis*, IV, p. 336; X, p. 579.
[139] Ya Platón en su *Banquete* diferenció la doble naturaleza de Venus, considerando la existencia de dos diosas y dos Eros en alusión a la pasión carnal y al amor celestial y puro: Afrodita Pandemos y Afrodita Urania (Platón, *Diálogos III*, pp. 204-207). No olvidemos que Calderón en *La fiera, el rayo y la piedra* retrata a los dos hijos opuestos de Venus —Cupido y Anteros— iconos de la sensualidad nefasta y del amor correspondido, respectivamente: «la interpretación calderoniana profundiza en sentido moral y filosófico el debate/lucha entre el amor espiritual y el amor carnal como fuerzas independientes de la voluntad que actúan dentro y fuera de los personajes, reactualizando los númenes siniestros a la luz de las coordenadas doctrinales» (Trambaioli, 2014, p. 319).
[140] Vitoria, *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, pp. 300-301.

La tradición mitológica, por otra parte, también recoge el carácter cruel y vengativo de la hermana de Apolo, celosa de su castidad. Sirva de ejemplo la fábula de Acteón narrada en las *Metamorfosis* ovidianas, en la que una enojada Diana, tras ser vista desnuda por el cazador, sentencia su muerte al convertirlo en ciervo, finalmente devorado por sus propios perros[141].

Venus y Diana y sus respectivos atributos permiten configurar la polaridad que sustenta la estructura dramática de la pieza. La primera, no por casualidad «tutelar de Chipre» (v. 575), es defensora del sentimiento amoroso y protectora de la hermana del rey, es decir, de Aminta, la dama amante, aborrecida por Dante. La segunda, por su parte, se revela «contraria» a la espuma del mar, «que es de la deidad de Venus / primer patria y primer cuna» (vv. 615-616) y es, por tanto, venerada en Gnido, la isla vecina y enemiga de los chipriotas. Su protegida es Irene, la dama amada, aunque esquiva con el galán, por lo que se declara en favor del olvido. La infanta de Gnido resume en la primera jornada la rivalidad entre ambos reinos, nacida del «rito opuesto» a los númenes enfrentados:

> Hija soy de Lidógenes de Gnido,
> isla del archipiélago que ufana
> como esta a Venus consagrada ha sido,
> aquella consagrada fue a Diana,
> de cuyo opuesto rito ha procedido
> entre las dos la enemistad tirana
> que las mantiene en iras y rencores:
> hija de olvidos una, otra de amores.
> (vv. 481-488)

Amor y aborrecimiento se presentan desde el título como los dos contrarios afectos que dominan el pecho de Dante. Mientras la generosa Aminta adora al galán, pese a sus constantes desprecios, Irene es identificada con la fiera y desdeñosa Diana:

> si yo en los ejercicios de Diana,
> por ser a su deidad más parecida,
> tan altiva nací, viví tan vana,
> que, siendo de las fieras homicida,
> quise llegar con ambición ufana,
> quise pasar con fama esclarecida
> a serlo de los hombres porque vieras
> cuánto son para mí los hombres fieras.
> (vv. 521-528)

Su aversión hacia el amor, hacia los hombres y el matrimonio la definen como el prototipo de *mujer esquiva*, si bien su afán por adquirir fama en contra del sexo opuesto la pinta, además, como una dama *amazona* y guerrera[142]. Como seguidora de Diana, es, además, vengativa, puesto que planea junto a Lidoro la muerte de Dante y no duda en amenazar a Aminta con un puñal cuando se interpone en su camino.

Otra referencia mitológica a la casta divinidad se puede localizar en la extensa relación de Aurelio, al justificar al rey su repentino enamoramiento de la prisionera. Cual burlado Acteón, el joven es descubierto en el vedado coto que el monarca ha impuesto para Irene, una Diana

[141] Ovidio, *Metamorfosis*, III, pp. 284-288.

[142] Sobre la *mujer esquiva* y *amazona* como subarquetipos de la *mujer varonil* en el teatro del Seiscientos ver McKendrick, 1974, pp. 142-173 y 174-184.

sorprendida en un bucólico paraje rodeada de su cortejo de damas —«coro de ninfas» (v. 263)—, que huye despavorido al ver al cazador.

Merece la pena advertir que la creación de este trasfondo mítico subraya el extrañamiento del público barroco, ya logrado a través de la lejanía espacial y la inconcreción temporal mencionadas, que permiten el desarrollo de lo inverosímil e irreal: «El poeta no tiene que esforzarse solamente, pues, en maravillar con la acumulación ingeniosa temporal o espacial, sino que el mismo tema mitológico de la comedia le facilita este distanciamiento dramático»[143].

En esta línea, la presencia de seres sobrenaturales furibundos sirve de pretexto a Calderón para introducir efectos tramoyísticos y espectaculares sobre las tablas. Por consiguiente, la rivalidad entre las diosas enemigas no solo se proyecta a nivel simbólico y estructural, al potenciar el juego de dualidades y oposiciones que subyace en la comedia, sino también a nivel escenográfico. En primer lugar, en el texto de las acotaciones se especifica que la intervención de las divinidades, siempre en pareja, se efectúa «*en el aire*», «*desde lo alto*», por lo que es probable —aunque se desconoce el espacio palaciego en el que se estrenó la pieza— que se contase con recursos escenotécnicos para alzarlas en la parte alta del tablado. Cada una de sus apariciones para poner a prueba a Dante va acompañada de efectos visuales y sonoros que recrean la confusión violenta de los elementos: terremotos, truenos, rayos, un incendio, fuertes lluvias, peligrosas tempestades marítimas…, lo que, además, se vincula a las distintas mutaciones escénicas: el monte, la quinta y el mar. Más allá de los mecanismos efectistas, la música, desdoblada en dos coros, también acompaña la participación de las diosas, de tal modo que, a menudo, resuenan ecos divinos que reproducen su voluntad.

La dimensión espectacular y festiva de la comedia se deduce igualmente de otros pasajes metateatrales de entretenimiento cortesano, que, en suma, halagarían al excelso auditorio. Ya se ha hecho alusión a cómo todos los personajes se reúnen animados por la música y la poesía en una academia celebrada en los jardines del palacio. El gracioso comenta admirado la ostentosa entrada del monarca: «Ya el rey a la alegre vista / del jardín baja con toda / la gala y la bizarría / de la corte» (vv. 2505-2508). En el desenlace de la pieza, los personajes festejan la victoria de Venus y las bodas finales con cantos y bailes. Las divinidades antropomorfas descienden de la esfera olímpica para representar una danza con hachas que conforma el fin de fiesta del evento palaciego. Diana emplaza a Venus a otra contienda, evocada en la segunda comedia a la que asistiría el público áulico: *El pastor Fido*.

Ya se ha prestado atención en el apartado anterior al contexto histórico-social en el que podrían ubicarse sus estrenos. Desde luego, pese a que no hayan trascendido la fecha y el lugar exactos de representación, debemos situarnos en el período cortesano de Calderón, es decir, a comienzos de la década de 1650. Se trata de la etapa en la que el poeta formula «el modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular, en su fusión de sistemas de signos espectaculares (música, poesía, escenografía, pintura…)»[144]. Las fiestas teatrales «de tramoya» o «de gran espectáculo»[145] constituyen por aquellas fechas los más importantes encargos palaciegos que se vieron representados en el Coliseo del Buen Retiro con la colaboración de escenógrafos italianos como Baccio del Bianco o, más tarde, Antonozzi. La mayor parte de veces se llevaron a las tablas obras de inspiración mitológica y caballeresca —*La fiera el rayo y la piedra*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *El castillo de Lindabridis* o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*— con un amplio desarrollo de recursos escénicos y musicales, acordes con la

[143] Fernández Mosquera, 2013, p. 137.
[144] Arellano, 1995, p. 505.
[145] Términos empleados por Pedraza, 2000, p. 237 y Arellano, 1995, p. 505, respectivamente. Hartzenbusch, 1850, IV, p. 686 en su clasificación genérica de las comedias calderonianas ubica *Amado y aborrecido* entre las llamadas «comedias de tramoya o dramas de espectáculo».

celebración de un acontecimiento relevante del calendario real.

Para el estreno de *Amado y aborrecido* se puede deducir que sí fue necesaria, al menos, la disposición de máquinas para elevar a las actrices, tal vez mediante poleas y juegos de contrapesos. Los cambios de decorado y de iluminación, las escenas musicales y cantadas, los efectos y trucos para fingir un incendio, la lluvia o las olas del mar apuntan a la producción de una fiesta cortesana con cierto despliegue de medios escenográficos. Así sucedió, al parecer, en otras ocasiones a lo largo del siglo XVII; la comedia se representó en Viena para festejar el primer aniversario de bodas de la infanta Margarita de Austria y el emperador Leopoldo I en 1667 y, unos años después, en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid para conmemorar el natalicio de la hija del matrimonio, la archiduquesa María Antonia de Austria en 1676. Algunas de las referencias al ambiente cortesano y festivo, aunque no al motivo que ocasionó la representación particular, inciden, por otra parte, en su dimensión panegírica[146].

En síntesis, parece comprensible que parte de la crítica haya etiquetado *Amado y aborrecido* con el marbete de «fiesta mitológica», si bien no resulta tan evidente como en otras obras su funcionalidad laudatoria o ético-política. Tanto el importante papel que cumplen las diosas paganas en la construcción de la intriga como la espectacularidad de su puesta en escena señalan algunos de los rasgos definitorios de esta suerte de piezas calderonianas, especialmente cultivadas a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Ahora bien, los seres míticos no protagonizan los hechos dramatizados ni el argumento deriva directamente de una conocida anécdota de la mitología clásica. La inclusión de este mítico enfrentamiento entre Venus y Diana, más allá de evocar los conceptos opuestos de amor y aborrecimiento, sirve a Calderón para formular la entretenida cuestión amorosa, lo que responde a un evidente planteamiento lúdico del asunto central. Como se detallará en el siguiente apartado, el dramaturgo no fue original al servirse de las diosas paganas para la formulación de este antiguo dilema de amor. En la propia tradición de raíces clásicas en la que se enmarca el *dubbio* entre la amada desdeñosa y la amante aborrecible ya se alude al plano sobrenatural y a la presencia de fuerzas divinas y de voces poderosas que sitúan al galán en una difícil encrucijada. Por lo tanto, don Pedro no reelabora un pasaje mitológico a partir de la introducción de las diosas Venus y Diana, sino que integra esa dimensión sobrehumana extraída de la tradición cancioneril a través de estas. Por otra parte, el juego competitivo que divierte al auditorio traspasa la frontera ficcional y se convierte en el hilo conductor de la fiesta palaciega constituida por *Amado y aborrecido* y *El pastor Fido*. Asimismo, posibilita la incorporación de cambios de decorado, recursos tramoyísticos y coros de música que buscan el regocijo y la *admiratio* del público barroco[147].

Para concluir, a la luz de lo referido, Calderón parece conjugar a la perfección la materia palatina y la materia mitológica para crear una diversión cortesana escrita en clave de comedia (cómica)[148]. Estamos de acuerdo, entonces, con la afirmación de Trambaioli quien, más que una «fábula mitológica», la considera una «comedia de enredo, de temática y ambiente

[146] Al respecto, subraya Trambaioli, 1994, p. 205 que «no solo las loas funcionan como vehículo de la intención laudatoria […] Los atentos y entrenados oídos del rey y de su corte podrían por cierto encontrar motivos de halago a cada rato en las situaciones representadas, en la onomástica o función de ciertos personajes, en la mención de objetos especiales y detalles de toda clase».

[147] «*admiración;* ese es, al fin y al cabo, según creo, el objetivo primordial de semejantes exhibiciones en este maravilloso teatro barroco» (Arellano, 1995, p. 517).

[148] A propósito, interesa la siguiente observación de Fernández Mosquera: «la mayoría de las comedias mitológicas están compuestas en clave de comedia y los hechos aparentemente trágicos que dramatizan se entienden dentro del decoro de la diversión, lo que no implica la carencia de reflexiones sobre los asuntos más variopintos y serios del ser humano» (2013, p. 144).

palatinos, en la que el mito clásico es un mero pretexto para el desarrollo de la acción»[149]. En efecto, la ambientación palaciega se envuelve de un trasfondo mítico que, lejos de conferir una dimensión grave, reflexiva o ejemplar a la comedia, otorga dinamismo a la acción y favorece la fascinación y el entretenimiento del espectador áureo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[149] Trambaioli, 2000, p. 375. Sobre la relación entre la comedia de enredo y la fiesta mitológica remitimos a Fernández Mosquera, 2013.

3. LA CUESTIÓN DE AMOR EN LA TÉCNICA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

3.1. LA HERENCIA DE LAS CUESTIONES DE AMOR CALDERONIANAS

Amado y aborrecido se presenta como episodio de un enfrentamiento mitológico entre las diosas contrincantes Venus, representante del amor, y Diana, símbolo del desdén; una disputa que se plantea en clave lúdica y que se puede definir como un «juego perverso en que se entretienen las divinidades»[150], responsables de la cadena de complicaciones en la que se ven sumidos los personajes. Las tres pruebas de «tierra», «fuego» y «aire y viento», así como el feroz estallido de los cuatro elementos en momentos climáticos de la obra, más allá de ser reflejo de la violenta confrontación de los caprichosos númenes, no tienen otro fin —según revela la propia Venus— que resolver una «cuestión» (v. 3624): «llegar a la experiencia / de si es el más noble afecto / de una hermosura el amor» (vv. 3625-3627) o —añadamos— el aborrecimiento. En otro pasaje de la comedia, en el que más adelante nos detendremos, se hace explícito el interrogante que pretende ser resuelto: «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?».

Esta disyuntiva, fundamentada en las ambigüedades y paradojas de la pasión amorosa, conforma, desde el título, los cimientos en los que se sustenta la arquitectura dramática de la pieza, construida, por tanto, en torno a la dualidad y a la oposición, como podrá comprobarse. Si bien las diosas juegan con los personajes para dilucidar si es el amor de Aminta o el desdén de Irene el sentimiento vencedor en el espíritu de Dante, también Calderón, en una segunda dimensión espectacular, juega a entretener al público cortesano con una cuestión o disputa ingeniosa entre el *amar* y el *aborrecer*. Es cierto que la resolución del dilema en favor del amor parece exigida por el final feliz de toda comedia; no obstante, el divertimento encuentra su verdadera razón de ser en la discusión en sí misma, en el sutil juego retórico: «La rhétorique en vient à n'être pas autre chose qu'un exercice d'ordre esthétique; elle n'est point artisan ou servante de verité, mais moyen d'action sur le public. Elle ne cherche pas à prouver, mais à persuader»[151].

Claire Pailler, pionera en el estudio de la *question d'amour* en las comedias de Calderón, detecta una importante presencia de esta suerte de disputas argumentativas en el repertorio del dramaturgo. Con una longitud muy variable de acuerdo con cada comedia, estas suelen organizarse en torno a uno o varios conceptos, en ocasiones contrapuestos, como en el caso de nuestra pieza: dicha y desdicha, olvido y recuerdo, amor y desdén, etc[152]. La cuestión puede presentarse en el texto de forma aislada en boca de un solo personaje, aunque, con frecuencia, aparece integrada en la acción como parte del esquema pregunta-respuesta en espacios privilegiados tales como las academias[153]. En *Amado y aborrecido*, conforme a lo que

[150] Trambaioli, 2000, p. 381.
[151] Pailler, 1974, p. 99.
[152] Sobre los temas de estas cuestiones calderonianas ver Pailler, 1974, pp. 32-43.
[153] «Si nous considérons à présent les circonstances dans lesquelles la *question* se développe de façon privilégiée, nous remarquons qu'elle prend une solennité et un éclat particuliers dans le cadre d'une *academia*» (Pailler, 1974, p. 12). La hispanista francesa define este tipo de certámenes dramatizados en el teatro calderoniano como «des

estudiaremos más adelante, la controversia se hace explícita y se desarrolla ampliamente en un festín de «música y poesía» (v. 2466) celebrado en el palacio chipriota. Con todo, la particularidad de la obra estriba precisamente en que la cuestión no constituye un episodio parcelado, con mayor o menor conexión con la trama principal, sino que es esta *per se* la que da sentido a la pieza, que no es más que el traslado dramático de un ingenioso juego dialéctico[154].

El origen de la cuestión calderoniana, según Pailler, se remonta a los debates medievales y recibe el influjo de las ya citadas academias y certámenes poéticos de los siglos XVI y XVII, así como de la retórica clásica y del teatro jesuita[155]. Como bien ha destacado recientemente Paula Casariego, la incorporación frecuente de pasatiempos de este tipo en la producción dramática de Calderón no debe sorprender, «ya que la conversación, el debate y la creación poética han tenido un papel fundamental dentro del entretenimiento y de la literatura desde al menos la Edad Media»[156].

La técnica del diálogo o, más bien, de la *disputatio* dialéctica, entendida como «intercambio de argumentaciones y refutaciones»[157], dio lugar a subgéneros como la *tenso* y el *partimen* o *joc-partit* en la tradición trovadoresca provenzal y a la *tençon* en la galaico-portuguesa, en donde dos contendientes alternan sus intervenciones y deben tomar partido sobre una cuestión que, por lo general, gira en torno a la casuística amorosa cortés. El dilema suele quedar sin resolver, «ya que lo verdaderamente interesante —y es ahí donde se demostraba la maestría y pericia del trovador— no era tanto resolver un dilema […] cuanto sobre todo la discusión, el debate en sí mismo»[158]. Importa entonces la capacidad de ingenio y agudeza del poeta[159]. Estas modalidades, adoptadas en la lírica cancioneril castellana, originaron distintas formas poéticas dialogadas, como las *preguntas* y *respuestas* o el *perqué*[160].

Difundidas también en Italia, las cuestiones de amor y otros juegos de sociedad cortesanos fueron ampliamente recogidos en forma de *dubbi* amorosos en la literatura desde el siglo XIV. Conviene subrayar su presencia entre los capítulos 17 y 72 del cuarto libro del *Filocolo* de Giovanni Boccaccio, cuyas trece cuestiones debatidas en unas cortes de amor napolitanas, en numerosos casos, fueron ya desarrolladas o planteadas en la obra *De amore* de Andrea

assemblées brillantes dont les participants soutiennent, chacun à son tour, en cherchant à remporter la palme du bien dire, des arguments souvent paradoxaux sur la nature de l'amour, ses rapports avec la jalousie, la gratitude, le mérite...» (1974, p. 13). Sobre la presencia de las academias en el teatro de Calderón, cuestión en la que nos adentraremos en apartados subsiguientes, ver especialmente Casariego Castiñeira, 2020; Casariego Castiñeira, 2021; Casariego Castiñeira, en prensa.

[154] «L'exemple de *comedias* dont le titre même est une *question* suffirait à indiquer que, dans un cas limite, celle-ci peut devenir structure dramatique, expression d'une idée, d'un *concepto*» (Pailler, 1974, p. 104).

[155] Pailler, 1974, pp. 65-95.

[156] Casariego Castiñeira, en prensa.

[157] Casas Rigall, 1995, p. 138.

[158] Blanco Valdés, 2004, p. 53. Le Gentil apunta al respecto: «Comme il s'agit avant tout de faire preuve de subtilité ou de virtuosité, la question posée n'est plus qu'une *devinette*, une énigme; tout l'art consiste alors à dérouter le partenaire» (I, 1949, p. 459).

[159] El germen de la *tensó* es el «debate, planteamiento de dilemas, duda o pregunta ingeniosa a la cual debe contestarse de manera aún más ingeniosa» (Alatorre, 2003, p. 85).

[160] Ver Le Gentil, 1949, I, pp. 459-519 y Casas Rigall, 1995, pp. 138-147.

Cappellano[161]. El eco de las *questioni* boccaccianas y sus traducciones españolas[162], resuena en la anónima y exitosa *Questión de amor* publicada en 1513[163], así como en *Il Cortegiano* de Castiglione, en libros de caballerías de la época —la serie de los *Amadís*, *Don Florisel de Niquea* o el *Palmerín*— en los dilemas que debaten Roselindos y Melisena en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso o en las querellas de amor de la *Diana* de Jorge de Montemayor[164] y, por fin, alcanza el teatro áureo[165].

Otro importante foco de difusión de estas cuestiones de amor lo conforman los certámenes y concursos literarios y las academias, esto es, reuniones aristocráticas jerarquizadas, periódicas u ocasionales, de individuos que discutían acerca de temas muy variados —«tanto del defecto de una dama como de un asunto matemático»— y cuyo apogeo en España se sitúa en el siglo XVI y, especialmente, en la primera mitad del XVII[166]. Tal y como ha constatado la crítica, la mayoría de los escritores de la época participaron de la moda de esta clase de eventos socio-literarios, entre ellos Calderón[167].

No extraña entonces que nuestra literatura esté plagada de las que José Sánchez denominó «academias ficticias»[168]. Tanto la poesía como la prosa novelística del Seiscientos hacen uso

[161] Sobre el episodio de las *Questioni d'amore* en el *Filocolo* ver Blanco Valdés, 2004, pp. 51-56 y Cherchi, 1979, pp. 210-217. En la escena de un jardín napolitano Fiammetta propone lo siguiente para aliviar las horas calurosas del día: «Para que estos razonamientos puedan con más orden proceder y hasta las más frescas horas continuar, las cuales nosotros esperamos para seguir con el festejo, elijamos a uno de nosotros para que aquí, en este lugar, sea nuestro rey, al cual cada uno de nosotros una cuestión de amor proponga, y que de él, sobre aquella, debida respuesta obtenga […] y de este modo el tiempo con provecho y distracción habremos empleado» (*Filocolo*, IV, 17). Cito por la traducción de Blanco Valdés, 2004, p. 428.

[162] Sobre las traducciones castellanas de las *Questioni d'amore* ver Pérez-Abadín Barro, 2017, p. 65.

[163] Alatorre, 2003, p. 102.

[164] La novela pastoril fue uno de los lugares ideales para el cultivo de dilemas de amor. Varias *questiones* en torno a la casuística amorosa se encuentran también en la *Galatea* cervantina, en la que además de representarse el debate entre pastores, las distintas historias y episodios narrados «often prove to be illustrations of the several aspects of a *cuestión*» (Lowe, 1966, p. 100). De acuerdo con Jennifer Lowe, la obra se abre con una cuestión implícita, que entronca con las *questioni d'amore* boccaccianas y la ya aparecida en la anónima y ampliamente difundida *Questión de amor* (1513), en cuyo título se sintetiza el caso: *Questión de amor de dos enamorados: al uno es muerta su amiga; el otro sirve sin esperanza de galardón. Disputan cuál de los dos sufre mayor pena* (Perugini, 1995). Un conflicto similar, el de los pastores garcilasianos Salicio, quejoso por la desdeñosa Galatea, y Nemoroso, por la ya ausente Elisa, subyace en la obra de Cervantes. Así, en el primer libro, tras la exposición de los lamentos de Elicio, Erastro y Lisandro, el lector se pregunta qué es peor: «to know that you are loved and then to lose the beloved by death or to know that the beloved is alive and see her, and yet know that she may never love you? *Amor* and death or *desamor* and life?» (Lowe, 1966, p. 104).

[165] Dale, 1940, p. 222. Para Dale, 1940, p. 232, siguiendo las premisas de un trabajo precedente de Crane, 1920, la primera aparición de las *questioni* boccaccianas en el teatro del Siglo de Oro español tiene lugar en la anónima *Comedia Fenisa* (1540), cuyo tema central se fundamenta en la primera cuestión del libro IV del *Filocolo*. Filocolo cuenta a la reina una anécdota en la que una dama se ve solicitada por dos pretendientes a los que tiene que enviar una señal para decidirse por uno de los dos. La reina debe resolver la cuestión sobre cuál es más amado por la dama, de acuerdo con su interpretación. Tal vez se trate de la cuestión más popular, de ahí que varios dramaturgos áureos hayan continuado el asunto en sus obras: Timoneda, Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Cervantes, Lope de Vega o Tirso de Molina. Dale, 1940, pp. 232-233 se detiene en señalar algunas reminiscencias de esta primera cuestión en *El villano en su rincón*, de Lope de Vega y *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina. Sobre la difusión de juegos de sociedad cortesanos en Europa ver Neumeister, 2013, p. 810.

[166] Mas i Usó, 1996, p. 3. Para una introducción sobre las academias literarias del siglo de Oro ver Sánchez, 1961; Egido, 1984; Mas i Usó, 1996, pp. 1-25 y Bègue, 2007, entre otros.

[167] No son numerosas ni siempre seguras las noticias de la aparición de Calderón en academias y certámenes. Pudo haber participado en la Academia del Buen Retiro (1637), según Cruickshank, 2011, pp. 302-303, aunque parte de su poesía no dramática sí parece atestiguar su intervención en este tipo de eventos. Ver Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, pp. 19-22.

[168] Sánchez, 1961, pp. 167-193.

de elementos académicos[169]. En referencia al teatro áureo, también los dramaturgos interpolan en sus comedias reuniones académicas, justas y certámenes poéticos como parte de la acción. Al respecto, resultan muy valiosas las recientes aportaciones de Paula Casariego, quien advierte un importante vacío en los estudios del ámbito sobre la relación entre academias y teatro y propone un primer análisis sistemático del uso literario y de la representación escénica de estas manifestaciones en la comedia calderoniana[170]. Más adelante nos adentraremos en concreto en el llamado fenómeno de la «academia de amor» analizado por la investigadora, que parte de las premisas de Pailler en su ya citada obra sobre la *question d'amour* en Calderón y de los trabajos de Dale y Ulla Lorenzo en torno a pasatiempos y entretenimientos cortesanos en el teatro del Siglo de Oro[171].

En definitiva, desde los trovadores provenzales y las primeras disputas casuísticas sobre el amor cortés, pasando por las academias, festines y actividades lúdicas en las cortes europeas del Seiscientos, las cuestiones amorosas dejan huella en la obra dramática aurisecular, pues se localizan algunas resonancias en autores como Lope de Vega, Mira de Amescua, Moreto o Sor Juana Inés de la Cruz[172]. El trabajo de Pailler demuestra que Calderón no se quedó atrás. Nuestro objetivo en las siguientes páginas pasa por analizar la cuestión particular que conforma el eje temático de la comedia *Amado y aborrecido*: el universal dilema de aquel que ama siendo aborrecido y aborrece siendo amado, que alcanza su mayor expresión en la pieza calderoniana que estudiamos.

3.2. «ENTRE AQUEL DESDÉN QUE ADORO / Y AQUEL AMOR QUE ABORREZCO»: LA CUESTIÓN DE AMOR EN CALDERÓN

3.2.1. Un breve recorrido por la tradición

Desde la tradición trovadoresca, «amor y odio entrecruzan sus líneas en la búsqueda de la correspondencia, ideal latente mediatizado por el juego, el contrabalanceo entre la amada desdeñosa y la amante aborrecible»[173]. De todos modos, la extensa trayectoria literaria de este *dubbio* poético, según los exhaustivos y documentados trabajos de Lara Garrido y Alatorre acerca de la infinita cuestión[174], se remonta a los primeros epigramas griegos, de los que beben poetas latinos como Rufino o Ausonio[175]. Este último, «maestro de la agudeza de las antítesis,

[169] Sobre la influencia de las academias en poesía ver Robbins, 1997 y en obras en prosa, en particular en colecciones de cuentos, novela pastoril o novela satírico-picaresca, King, 1963.
[170] Casariego Castiñeira, 2020 y Casariego Castiñeira, en prensa.
[171] Casariego Castiñeira, 2020, pp. 642-645 y Casariego Castiñeira, en prensa. Dale, 1940 y Ulla Lorenzo, 2014.
[172] En su ya citada monografía, Pailler, 1974, pp. 129-146 dedica un capítulo a la *question d'amour* en otros dramaturgos del Siglo de Oro como Coello, Diamante, Zárate, Cubillo de Aragón o Jacinto de Herrera. Dale, 1940, pp. 232-234 menciona algunos títulos que se sustentan en un debate académico: *La prueba de los ingenios*, de Lope de Vega, *¿Cuál es mayor perfección: hermosura o discreción?*, de Calderón, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla o *Industrias contra finezas*, de Moreto.
[173] Lara Garrido, 1980, p. 115.
[174] Lara Garrido, 1980 y Alatorre, 2003. De acuerdo con la clasificación que establece la retórica clásica, se puede hablar de cuestiones finitas o infinitas, según su grado de concreción. En el caso de las primeras, «la disputa es de carácter concreto e individual», en tanto que en el de las segundas la disputa se centra en un «asunto de carácter general, teórico o abstracto» (Azaustre y Casas, 2015, p. 17). La cuestión amorosa de *Amado y aborrecido* es considerada, asimismo, como una *quaestio comparativa*, dado que «se centra en el cotejo y valoración de varios supuestos» (Azaustre y Casas, 2015, p. 17).
[175] Alatorre, 2003, pp. 81-85.

del juego verbal y conceptual»[176], cultivó en varias ocasiones el conflicto del *dýseros*, esto es, del amor no correspondido. En el epigrama LVI (*Hanc volo quae non vult…*), constituido por cuatro dísticos se lee:

> Quiero a quien no me quiere; a la que me quiere, yo no la quiero: Venus quiere domeñar los corazones, no saciarlos. Desdeño los encantos que me ofrecen, renuncio a los que se me niegan: no quiero ya saciar mi corazón ni tampoco hacerlo sufrir. Ni me agrada Diana dos veces vestida, ni desnuda Venus […]»[177].

Se advierte cómo desde las raíces clásicas de la tradición en la que se enmarca el lamento de una voz poética que sufre de «encontradas correspondencias»[178] se hace referencia a la esquiva Diana y a la generosa Venus. El dilema se presenta ya emparentado desde sus remotos orígenes con los dos númenes contrarios. Este juego de antítesis, que ya se prestaría en el siglo IV a la fórmula dialogística[179], es desarrollado en la lírica provenzal y galaico-portuguesa en la poesía de debate ya mencionada. Finalmente, logra convertirse en *locus communis* de los cancioneros castellanos, en los que se desarrolla el subgénero de la *pregunta-respuesta*. Sirva de muestra esta *pregunta* de Juan de Mena:

> Dezitme vos, amadores,
> si es pesar o plazer
> el diligente deseo;
> y de todas las colores
> quál tiene, sin negra ser,
> mayor deudo con lo feo;
> e si puede la vitoria
> seguir al ombre vencido
> en ningún trance jamás;
> o quién ha más dulce gloria:
> el querido en ser querido
> o el que quiere en querer más[180].

Conviene detenerse en otra *pregunta* de Rodrigo Dávalos a Luis de Salazar en donde se vuelve a entrecruzar el dilema de amor y aborrecimiento al cuestionarse el autor, como hará Calderón en esta y otras comedias, «cuál será mayor cuidado»:

> aquello que más amáis
> que no lo podáis haber
> y ser querido,
> o que por vos lo tengáis,
> no siendo contento, y ser
> aborrescido[181]

[176] Alatorre, 2003, p. 85.
[177] Ausonio, *Epigramas*, 56, p. 314.
[178] Es término tomado de Alatorre, 2003 para definir este doble circuito de amor y aborrecimiento, a su vez, extraído de una serie de tres sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz en la que se trata el asunto.
[179] Alatorre, 2003, pp. 84-85.
[180] Mena, *Obra completa*, p. 349.
[181] *Cancionero general*, II, p. 738.

Lara Garrido y Alatorre aportan un número importante de textos en los que se aprecia el largo recorrido del *dubbio* trovadoresco, a los que remitimos en sus respectivos trabajos[182]. Ahora bien, para comprender el alcance de esta tradición en el tratamiento del asunto por parte de Calderón en *Amado y aborrecido*, interesa en especial la reelaboración del dilema a partir de una circunstancia particular. Desde la poesía de cancionero hasta la poesía de academia encontramos composiciones en las que los autores toman partido por una de las dos alternativas debatidas, pero la fórmula de la disyuntiva se concretiza en una anécdota en la que advertimos varios elementos estructurantes: se presenta la figura de un galán indeciso —amado por la dama que rechaza y aborrecido por la dama que adora—, que, obligado por una fuerza sobrehumana, debe salvar y, por tanto, dejar morir solo a una de las dos mujeres. El primer eslabón en la cadena temática parece ser la llamada *Pregunta sobre dos doncellas*, de Antón de Montoro, poeta poco posterior a Juan de Mena[183]. Reproducimos parte su composición, que recrea «un pseudodebate formalmente ajustado a la técnica del *joc-partit*»[184], en donde recuerda a un amigo este «argumento antiguo, / silogismo de poetas»[185]:

Destas doncellas la una
amaba al escudero
con amor bien verdadero,
muy más firme que columna;
él, más que cosa alguna,
a la segunda quería
y por ella padescía
grandes penas y fortuna.
La tormenta non cesaba,
nin los sus vientos contrarios,
antes andaban tan varios
que a muerte los allegaba;
que las ovas arrancaba,
y las arenas volvía,
y la vela los rompía,
el entena ya quebraba […]
En esta persecución
y tormenta peligrosa,
una voz muy pavorosa
oyeron a la sazón,
como en revelación,
que dijo: «conviene lanzar
una destas a la mar,
si quieres consolación»
[…]
¿cuál debe lanzar de fecho
para complir lo mandado? [186]

Desde Montoro hasta Quevedo en la poesía amorosa, pasando incluso por el asunto de una

[182] Lara Garrido, 1980 y Alatorre, 2003.
[183] Montoro, *Poesía completa*, pp. 248-251. Ya Hartzenbusch, 1850, IV, p. 692 se hizo eco de este antecedente literario.
[184] Lara Garrido, 1980, p. 116.
[185] Montoro, *Poesía completa*, p. 251. Nótese la alusión a la remota tradición de este dilema amoroso.
[186] Montoro, *Poesía completa*, pp. 248-249.

novela cortesana[187], los autores se detienen en la descripción de una tormenta marítima, «dando con ello cierta verosimilitud al dilema»[188], lo cual, en ocasiones, se combina con la presencia del plano sobrenatural para justificar la *resolutio in extremis* del amante.

Los mismos elementos reaparecen en el espacio de academias literarias del Seiscientos que atestiguan el éxito cortesano del motivo. Se conservan varias composiciones de poetas reunidas por Juan Ignacio de Soto y Avilés, alférez mayor de la ciudad de Cádiz, durante tres noches de Carnaval en la obra *Carnestolendas de la ciudad de Cádiz* (1639). Se debatió sobre «aquel célebre asunto del que se halló en un barco con dos damas de iguales partes, una a quien aborrece amándole ella mucho, y otra a quien él ama, aborreciéndole ella en el mesmo grado…»[189]. Merece la pena mencionar otro certamen poético sin fecha ni lugar de celebración del que se da cuenta en las obras de Luis Ulloa y Pereira, asiduo participante de encuentros académicos a partir de los años 50[190]. Se lee lo siguiente:

> Hallándose un galán obligado a echar en la mar una de las dos damas con quien estaba, que de una se hallaba muy enamorado, y le aborrecía, y la otra le quería, y la desdeñaba fue asunto de una academia, que el que escribiera, echase la que le pareciese, y diese la razón en un soneto. Después se hizo comedia desto[191].

Afortunadamente, ha llegado a nosotros el soneto compuesto por Ulloa y Pereira para el evento mencionado:

> Voz de oráculo fue que se entregara
> de dos ninfas al mar la que eligiera
> amante, que forzado en la ribera,
> el destino cruel executara.
> Del caso fue que en una idolatrara
> y otra en el hielo de su olvido ardiera.
> Fue de razón librarse la postrera,
> y fue de amor que la razón faltara.
> Premio fue, no castigo, que ofreciese
> túmulo un elemento a la fineza
> de la que ya murió cuando vivía.
> Y al desdén fue lisonja, que tuviese
> confusión y escarmiento la porfía
> y disculpa y exemplo la dureza[192].

Se puede observar cómo la «voz pavorosa» que obligaba al escudero a lanzar a una de las dos doncellas al mar tormentoso en la composición de Montoro se convierte en una «voz de oráculo» en el soneto de Ulloa y Pereira, lo que justifica la necesidad de tomar esa difícil decisión.

---

[187] En la cuarta de las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano el motivo se reitera cuando Lisardo debe salvar de un ahogamiento seguro a Isabela, la dama amada, o a Ángela, la dama amante, tras un accidente en el que su coche cae a un río.

[188] Lara Garrido, 1980, p. 117.

[189] *Carnestolendas de la ciudad de Cádiz: pruebas de ingenio de don Alonso Cherino Bermudes*, Cádiz, Fernando Rey, 1639. Se conserva un ejemplar en la BNE con signatura 3/79350.

[190] Sobre la participación de Ulloa y Pereira en academias de la época ver Sánchez Jiménez y Sáez, 2013, pp. 20-23.

[191] *Versos que escribió D. Luis de Ulloa y Pereira, sacados de algunos de sus borradores*, Madrid, Diego Díaz, 1659, fols. 31r-31v.

[192] Ulloa y Pereira, *Memorias familiares y literarias*, pp. 114-115.

Parece muy sugerente esa puntualización final en la que se señala que, tras la exposición de los sonetos, el asunto debatido en la academia se teatralizó, lo que, tal vez, dio lugar, según Robbins, a una de esas llamadas *comedias de repente*, tan del gusto de Felipe IV, «a fact which underlines the inherently dramatic conception and style of topics which this is such an excellent example»[193].

Desde luego, Calderón demuestra con *Amado y aborrecido* el potencial dramático de este asunto poético, trasladado y adaptado al contexto espectacular palaciego de mediados del siglo XVII. La comedia se presenta como un «dilema de amor que utiliza —según el propio Calderón— "las músicas y los versos"»[194]. Dante se va a encontrar en esa compleja encrucijada de tener que salvar la vida de una de las dos damas protagonistas, la amada esquiva o la amante aborrecible, hasta en tres ocasiones análogas, lo que forma parte de la arquitectura simétrica de la pieza. El plano sobrenatural, ya presente en la tradición, se integra a la perfección en la comedia calderoniana a través de las diosas contrincantes Venus y Diana y sus coros divinos, que ponen a galán y damas en peligro a partir del caos de los elementos naturales: el bajel a la deriva en plena tempestad marítima amenaza a los personajes en la prueba definitiva, equiparable a las que hemos encontrado en una rica tradición iniciada con Montoro. No obstante, las voces sobrehumanas del amor y del desdén ya exigen la salvación de una de las dos mujeres en el monte y en la quinta ante un inquietante león y un pavoroso incendio. En lo que se presenta como un juego competitivo entre las crueles deidades, la cuestión debe resolverse en favor del sentimiento amoroso o del menosprecio, simbolizado en cada una de sus figuras. Solo en el desenlace, tras las dos primeras experiencias fallidas, Dante optará por el matrimonio con la dama que lo aprecia.

3.2.2. Los primeros ecos de la cuestión en la obra dramática calderoniana

El teatro de los Siglos de Oro pronto adoptó y trasladó a las necesidades argumentales y al gusto conceptista de la comedia barroca la tradición del *joc partit*, del juego retórico cancioneril y de la poesía de academia, que explotaba el doble circuito de amor y desdén que aquí estudiamos. Toda comedia se fundamenta en el enredo, que no en pocos textos se origina por una situación de amor desacorde, esquematizada en triángulos o redes de relaciones amorosas más complejas. Citando a Zugasti, buen conocedor de la comedia de enredo, «podría decirse que esa es la norma, pues la intriga de la comedia se nutre principalmente de estos lances, equívocos y rivalidades […] entre caballeros enamorados»[195]. Por lo tanto, no debe extrañar que, desde Lope de Rueda hasta Sor Juana Inés de la Cruz, se hallen numerosas referencias análogas a la disyuntiva amorosa de Dante, amado por la dama que desprecia y aborrecido por aquella a quien dirige sus finezas[196].

[193] Robbins, 1997, p. 93.
[194] Lara Garrido, 1980, p. 148.
[195] Zugasti, 2001, p. 161.
[196] Sin ánimo de ser exhaustivos, citamos algunos textos que también indagan en el tópico ausoniano. En la *Comedia llamada Discordia y cuestión de amor*, atribuida a Lope de Rueda, cuyo modelo es parte del libro I de la *Diana*, se hallan cuatro pastores quejosos por un amor no correspondido. Petronio sintetiza el dilema: «¡Oh Amor falso y lisonjero, / malo y de mala nación! / ¿Es posible, odioso y fiero, / que a quien no quiero me quiera / y no me quiera quien quiero?» (Lope de Rueda, *Obras*, II, p. 331). Para Alatorre, 2003, pp. 122-125, tal vez haya sido Lope de Vega «el máximo explotador del *Hanc amo* de Ausonio». El investigador mexicano recupera una serie de preciosos sonetos recitados en *El halcón de Federico*, *El galán de la Membrilla*, *El príncipe perfecto* y *La moza de cántaro*, obras a las que se puede sumar *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, según apunta Casariego, 2021, p. 49. Mira de Amescua en *La rueda de la Fortuna* presenta la misma confusión de sentimientos encontrados en

Calderón parece explorar desde sus comedias más tempranas esta cuestión amorosa de larga trayectoria, de acuerdo con algunos ejemplos que aduciremos. La comedia de enredo, que explota estas «encontradas correspondencias», constituye el campo idóneo para el despliegue de paradojas, antítesis conceptuales y argumentos dilemáticos, que muestran su capacidad de agudeza e ingenio y suponen un alarde de razonamiento escolástico y sutileza silogística, tan característicos de su teatro[197].

Al menos antes de 1651, la disputa en torno a la situación comparativa entre «amar aborreciendo» y «aborrecer amando» es ya parodiada por el dramaturgo en la comedia *Céfalo y Pocris*[198], en donde el poeta crea un mundo carnavalesco al revés distanciándose burlescamente respecto de los tópicos y mecanismos teatrales del género serio de los que él mismo se sirve[199]. Se evidencia, entonces, cómo la coyuntura mencionada es ya un cliché en la dramaturgia áurea, convertida aquí en objeto de burla. En el siguiente lamento de un indeciso Céfalo se halla implícito el *dubbio* de amor:

PASTEL — Pues ¿qué hay agora?
CÉFALO — Hay que Filis
me quiere, hay que no la quiero,
hay que yo por Pocris muero,
hay que Pocris es busilis
para mí cruel y ingrato,
y hay que anda el ciego dios
hoy conmigo y con las dos
«como tres con un zapato»[200]

En un guiño metateatral, que pone de manifiesto su condición de tópico amoroso, Céfalo desoye el consejo de su criado Pastel y considera que lo «primoroso» en la comedia es encapricharse de la dama desdeñosa, pues, claro está, da mucho más juego:

PASTEL — Señor, «quiere a quien te quiere».
CÉFALO — En eso hay poco que hacer:
lo primoroso es querer

el príncipe Filipo, amado por la princesa Teodolinda, a quien desprecia, y aborrecido por Mitilene, a quien adora: «Yo no quiero a la princesa / porque quiero a Mitilene. / Si la princesa me adora, / Mitilene me aborrece […] / De ambas estoy obligado / sin inclinarme a ninguna: / agradecido con una / y, con otra, enamorado» (*La rueda de la fortuna*, vv. 3210-3219). Autor coetáneo a Mira, Ruiz de Alarcón, incluye un ingenioso certamen en la tercera jornada de *Examen de maridos* propuesto por doña Inés, quien debe decidir entre la mano del amado o del aborrecido, el conde Carlos o el marqués. Pailler, 1974, pp. 140-141 detecta el asunto en *El amor como ha de ser*, de Cubillo de Aragón, en donde el conde plantea la cuestión que inunda el pecho de Dante ante cada prueba de las divinidades: «Un galán quiere por fe / a una dama […] / De otra está favorecido, / y aunque él no la tiene amor, / ambas al trance mayor / de un peligro han concurrido, / presente el tal caballero. / Dúdase en esta ocasión, / ¿a cuál tiene obligación / de favorecer primero?» (*Comedias escogidas*, pp. 344-345). Sor Juana Inés de la Cruz desarrolló en varias ocasiones la cuestión de amor que tratamos. La segunda jornada de *Los empeños de una casa* ofrece una múltiple respuesta a la pregunta ya repetidamente mencionada acerca de «¿Cuál es la pena más grave / que en las penas de amor cabe?» (vv. 1455-1456), núcleo central de una serie de tres sonetos en los que también «*Resuelve la question de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias: amar o aborrecer*». Para un análisis detallado de estos ver Alatorre, 2003, pp. 131-146.

[197] Cilveti, 1968, pp. 459-460.

[198] De acuerdo con Arellano, 2013, pp. 35-36 la comedia se compuso antes de 1651.

[199] Navarro González subraya al respecto cómo en *Céfalo y Pocris* «hallamos un desenfadado Calderón que, espectador risueño de su propia obra anterior, parece jugar con sus artísticos recursos y con sus personajes, temas y situaciones más trágicos y poéticos» (1984, p. 145).

[200] Calderón, *Céfalo y Pocris*, vv. 1775-1782.

a la que me aborreciere.
¡Viva Pocris!
PASTEL Bobería[201].

Esta primera cita puede servir de buen punto de partida para hacernos una idea de la profusión con la que el dramaturgo, si bien en distintos niveles, se hizo eco del dilema sentimental y de sus reelaboraciones. Si ya parece consciente de su explotación en la comedia aurisecular, otros ejemplos ponen de relieve la herencia tradicional de la «cuestión» —término muy querido por Calderón[202]—, convertida en lugar común:

Ya hubo cuestión: cuál se había
a mayor pena rendido
quien vivía aborrecido
o aborreciendo vivía[203]

Son palabras que pueden leerse en la comedia caballeresca *Auristela y Lisidante* (1660)[204] en un parlamento del galán —desdichado por la dama rencorosa que lo rechaza— en donde se advierte un planteamiento explícito de la incierta y vieja «cuestión» en términos comparativos. Localizamos discursos desesperados parejos en boca de algunos galanes protagonistas en comedias palatinas de un todavía joven Calderón.

En el arranque de *La señora y la criada* (1627-1635)[205] Crotaldo, hijo del duque de Parma, presenta al espectador el triángulo amoroso central a partir de su intervención en los primeros versos de la comedia: Diana, la hija del duque de Mantua, a quien adora, lo desprecia; su padre pretende casarlo con su prima Flor, la dama amante a la que aborrece:

¿Quién mayor tormento vio,
quién a mayor mal se ofrece,
quién mayor pena padece,
que el que se vio a cualquier hora
ausente de lo que adora
y a ojos de lo que aborrece?[206].

Otra comedia de ambiente palatino, *La banda y la flor* (1630-1633)[207], recurre a la misma controversia sentimental al inicio del conflicto. En esta ocasión, el galán Enrique se debate entre las hermanas Clori y Lísida, cuyas pasiones son definidas a través de las míticas flechas de oro y plomo, recurrentes en la obra calderoniana: «dos hermanas, / flechas de amor y desdén»[208]. En palabras de Castro Rivas, editora de la comedia, «se alude así a la fuerza contradictoria del

[201] Calderón, *Céfalo y Pocris*, vv. 1782-1787. Como bien apunta Arellano, 2013, p. 151 en su edición de la comedia burlesca, las palabras de Pastel pueden encubrir una alusión al conocido refrán «Querer a quien no me quiere, mal haya quien tal hiciere» (Correas, p. 418).
[202] De acuerdo con Pailler, 1974, pp. 11-16, cuando Calderón evoca disputas dialécticas y la argumentación razonada ante cuestiones de casuística amorosa, se vale de un rico lenguaje derivado de la controversia oratoria y de la elocuencia judicial: *silogismo*, *discurso*, *razones*, *competencia*, *contrarias propuestas*, *proposiciones opuestas*, *argumento*, o *discreción*. De todos modos, la voz *cuestión* es la preferida por nuestro dramaturgo.
[203] Calderón, *Auristela y Lisidante*, vv. 2253-2256.
[204] Fecha que propone Di Pinto, 2002, p. 997.
[205] Arco de fechas extraído de Romero Blázquez, 2015, pp. 16-17.
[206] *OC, II*, p. 837.
[207] Datación del estreno según Cruickshank, 2011, p. 216.
[208] Calderón, *La banda y la flor*, vv. 25-26.

amor que muchas veces lanza sus dardos con destino equívoco»[209]. La pieza se abre con una confesión de Enrique a su criado Ponleví en la que narra su pasado encuentro con ambas damas: ha decidido callar por respeto y cortesía su amor por Lísida —quien en principio lo desprecia— al verse favorecido por su hermana Clori. El galán ironiza precisamente con su tópica situación de amante aborrecido y amado desdeñoso:

> el fiero rigor vencí
> de Clori. Era cosa clara
> ser Clori, porque si fuera
> Clori a la que yo quisiera,
> Clori entonces me olvidara.
> Amé a Lísida; y así
> Lísida no se obligó,
> que siempre el amor trocó
> las suertes. Clori, ¡ay de mí!,
> me favoreció […]
> Favoreciome en efeto,
> con lo cual luego cerró
> el paso a mi amor, que vio
> fiel sepulcro en mi secreto
> […]
> a una miro, a otra quiero,
> a una sirvo, a otra adoro,
> a una sigo, a otra enamoro,
> a una busco y a otra espero;
> y así, partido el placer
> en dos y entero el pesar,
> ni a Lísida sé olvidar,
> ni a Clori puedo querer[210].

Así como Enrique se declara incapaz de olvidar a Lísida en la escena inicial de *La banda y la flor*, don César Colona, el protagonista de *Para vencer a Amor, querer vencerle* (1630-1633), comedia escrita por las mismas fechas[211], de acuerdo con la sentencia ovidiana del título, en una lucha racional contra sus pulsiones amorosas, logra vencerse a sí mismo e ignorar a su amada prima Margarita, con derechos, igual que él, sobre el ducado de Ferrara. La idea del casamiento alienta a don César; no obstante, la firme negativa de la soberbia Margarita ante sus finezas y méritos y la aparición de la constante Matilde, de quien valora su sincero amor, lo llevan a desposarse finalmente con la mujer que lo quiere y no con la que lo desprecia. El juego retórico de contrarios, en referencia al *dýseros* ausoniano, se expone al final de la comedia:

> Dos disculpas tengo,
> que entrambas están presentes:
> Margarita, que me ha dicho
> que la enojo y me aborrece;
> y Matilde, que ha mostrado
> que me estima y que me quiere.
> Pues, si presentes las dos

[209] Castro Rivas, 2013, p. 68.
[210] Calderón, *La banda y la flor*, vv. 32-68.
[211] Según Cruickshank, 2011, p. 216.

hoy están, ¿fuera decente
dejar de ir a quien me ama,
por ir a quien me aborrece?[212]

Como estudiaremos, idéntico *dubbio* es el que invade al protagonista de *Amado y aborrecido*, a quien le resulta imposible abandonar a la generosa Aminta, aun cuando no la adora. Pese a tratarse de dos galanes bien distintos, respecto de su sentido del honor y del autosacrificio, su decisión final los conduce en ambos casos al casamiento con la amante aborrecida, por tanto, a una unión matrimonial que, como es frecuente, no implica sentimiento amoroso. Obsérvese en el desenlace de la pieza la similitud de sus argumentos: en el galanteo y el juego amoroso, en palabras de Ludovico en *Para vencer a Amor, querer vencerle*, «los desdenes / de las que aún no son esposas / agradar, no agraviar suelen»[213]; sin embargo, en el matrimonio creen preferible, por dignidad, la seguridad de la esposa leal: «No quiero / aunque la vida me cueste, / que me aborrezca mujer / la que dama me aborrece»[214] —afirma don César—, opinión asimilable a la de Dante: «para dama es buena, / Malandrín, la que yo quiero; / para esposa, la que a mí / me quiere» (vv. 3693-3696).

En suma, se puede advertir cómo la comedia de enredo, especialmente aquella de ambiente palatino, cuya trama se asienta en un triángulo amoroso conformado por un galán y dos damas hacia las que profesa afectos opuestos, constituye el marco ideal para el cultivo de la clásica cuestión de amor. Los ejemplos espigados muestran la reflexión de un confuso galán, la cual a menudo adopta la forma de una pregunta retórica que refleja su paradójica disyuntiva pasional. Por lo tanto, la cuestión aparece solo aludida como exposición de una situación dilemática para presentar o sintetizar el conflicto, más que desarrollada en profundidad como parte de una disputa argumentativa, como sucede en otros textos del dramaturgo.

Además de la función estructural de la cuestión de amor en la comedia, no conviene olvidar su dimensión lúdica, como bien recuerda Pailler: «Tout le jeu est là, car il s'agit tout d'abord d'un jeu»[215]. En varios de los textos mencionados se apreciaba que las dos situaciones opuestas de «amar siendo aborrecido» y «aborrecer siendo amado» eran evocadas en términos comparativos a través de la cuestión, lo que da pie, en algunas obras dramáticas, al desarrollo de juegos de ingenio construidos sobre la tensión de argumentaciones y refutaciones. Neumeister insiste, al igual que Pailler, en su fin recreativo. El estudioso tiene presente la observación de Max Kommerell, según la cual las «escenas más logradas» de Calderón «se inspiran del genio libre del juego»[216] y apunta en este sentido que el poeta se sirve:

> no solo de los elementos lúdicos típicos de la comedia, el amor, el enredo, la música, la poesía, el gracioso, los entremeses […] y la comicidad en general sino además de una tradición cortesana muy antigua: los juegos de sociedad[217].

En esta tradición se insertan varios pasajes de la segunda jornada de *El mayor encanto, amor*, estrenada en el Estanque Grande del Buen Retiro en 1635[218]. En ella se desarrolla una academia de amores en la que se plantea una nueva cuestión emparentada con el *dubbio* de pasiones contrarias, aunque de naturaleza distinta. La encantadora hechicera Circe solicita a

[212] *Comedias, VI*, p. 1312.
[213] *Comedias, VI*, p. 1310.
[214] *Comedias, VI*, p. 1310.
[215] Pailler, 1974, p. 16.
[216] Kommerell, 1946, pp. 164-165, citado en Neumeister, 2013, p. 809.
[217] Neumeister, 2013, p. 810.
[218] Ulla Lorenzo, 2013, p. 11.

Flérida —que adora a Lísidas— que finja amar a Ulises, para enamorarlo en su favor. La dama propone una «aguda cuestión» en los jardines de la isla de Trinacria como entretenimiento durante las horas de la siesta. El interrogante debe ser contestado por cada uno de los integrantes de la academia de amor fingida:

CIRCE
Pues habemos de pasar
aquí el ardor de la siesta,
porque una aguda cuestión
más a todos entretenga,
haz, Flérida, una pregunta
y cada uno la defienda.
FLÉRIDA
(Diré lo que a mí me pasa,
porque Lísidas lo entienda.)
Danteo ama a Lisis bella
y Lisis manda a Danteo
disimular su deseo;
Silvio olvida a Clori y ella
manda que finja querella;
Danteo, amando, ha de callar;
Silvio, no amando, mostrar
que ama; siendo esto forzoso,
¿cuál es más dificultoso:
fingir o disimular? [219]

Ulises y Arsidas, enfrentados, toman partido en el juego y juzgan más difícil la actitud que no es la suya: Ulises, que aborrece tanto a Flérida como a Circe, cree que «disimular el que amó» es más complejo, en tanto que Arsidas, enamorado en balde de la maga, considera más complicado «fingir el que no ha querido».

Ahora bien, la cuestión no queda resuelta y, tras la competencia dialéctica, Circe obliga a los contendientes a llevar a escena el dilema. Con el fin de «la cuestión averiguar»[220], la maga, por su propio interés personal, remite a la experiencia y les propone un juego. Cada uno tratará de demostrar sus respectivas posturas en la academia, pero invirtiendo sus estados: Ulises fingirá amor, Arsidas, lo disimulará. Circe, enamorada de Ulises, quiere ser correspondida por este; en cambio, desea ver a Arsidas desinteresado:

ARSIDAS
(Circe se va, ingrata y bella
y, aunque su ausencia sentí,
no la seguiré, que así
disimularé el querella.)
ULISES
(Circe se ausenta; tras ella
iré, aunque mi mal infiero,
por mostrarla que la quiero.)
CIRCE
¿Dónde, Ulises, vas?
ULISES
Tras ti,
que eres el sol de quien fui
girasol; vida no espero
ausente tu rosicler,
y así tus reflejos sigo.

[219] Calderón, *El mayor encanto, amor*, vv. 1324-1341.
[220] Calderón, *El mayor encanto, amor*, vv. 1407.

CIRCE Arsidas, ven tú conmigo.
ARSIDAS Tengo otra cosa que hacer;
perdona, no puede ser. *Vase.*
CIRCE (Bien a los dos considero
en el embate primero.
¡Oh, si este amor, si este olvido,
uno no fuera fingido
y otro fuera verdadero!)[221]

El particular y novedoso tratamiento de esta cuestión, derivada de la tópica lucha entre el deber y la pasión y con una vasta tradición literaria[222], tiene que ver con el hecho de que cada contendiente no solo se limita a defender una postura, sino que debe interpretar un papel, que, por cierto, termina encarnando[223]. Frente a otros entretenimientos académicos, en esta ocasión, el debate de argumentos se convierte de manera eficaz en debate activo. El dilema ya no es solo discutido, sino puesto en escena. En acertadas palabras de Neumeister, «para transferir esta alternativa al tablado, Calderón la aprovecha como acción dramática»[224].

En otra pieza mitológica, tal vez estrenada el mismo año de 1635 bajo el título *La fábula de Dafne*, Calderón reescribe el dilema y el planteamiento del juego ya formulado por Circe en *El mayor encanto, amor*. Nos referimos a *El laurel de Apolo*, cuya versión del mito más antigua conservada fue estrenada el 4 de marzo de 1658[225]. La bella ninfa Dafne sugiere la misma «experiencia» entre dos pastores que terminará por rechazar: Silvio y Céfalo. La obra se abre precisamente con la disyuntiva de la joven, que ha sido socorrida por ambos cuando huía del monstruo Fitón en los montes de Tesalia:

DAFNE ¿Cómo podré, si he llegado
a ver que me han socorrido
Silvio, a quien he aborrecido,
y Céfalo, a quien he amado?
Y no habiendo uno estimado
mi amor, y otro sí, mi fiero
desdén dudó cuál primero
lugar en mi riesgo adquiere,
quien logra lo que me quiere,
o paga lo que le quiero.
Y así, habré de suspender
las gracias, hasta apurar
qué acción es más singular,
obligar o agradecer[226].

Tras la formulación de esta primera cuestión, cada uno de los pastores expone sus argumentos para defender sus respectivos puntos de vista, pero la disputa dialéctica queda en

[221] Calderón, *El mayor encanto, amor*, vv. 1442-1461.
[222] Sobre los antecedentes literarios de esta cuestión calderoniana ver Casariego Castiñeira, 2021, pp. 46-48.
[223] En un momento dado llega a producirse «la conversión de Ulises de amante fingido a amante verdadero» (Ulla Lorenzo, 2013, nota a los vv. 1986-2013), pues, de acuerdo con el fino análisis de Ortega Máñez, que ha estudiado este tipo de juego metateatral consistente en *ser actor de sí mismo*, «el verdadero encanto que Circe tiende a Ulises consiste en un juego cuya eficacia reside en el siguiente principio: la experiencia de fingir amor crea la realidad que presume fingir, revelando así la fuerza del *mayor encanto*» (2017, p. 205).
[224] Neumeister, 2013, p. 812.
[225] Cruickshank, 2007, p. xxiv.
[226] *Comedias, III*, p. 931.

tablas, por lo que la dama propone una «segunda experiencia», que ya había sido empleada por Circe en *El mayor encanto, amor*:

[DAFNE] quiero a segunda experiencia
dejar la duda fiada;
y así, el que desde hoy —oíd—
por mí una fineza haga,
será quien de mi socorro
merezca el triunfo y la palma.
La fineza ha de ser que
tú, Céfalo, que con tanta
vanidad no amar blasonas,
finjas amar; tú, que amas,
Silvio, finjas que aborreces;
de manera que, trocadas
las inclinaciones, vea
yo en ti rendimientos y ansias;
en ti, olvidos y desdenes;
que el que con mayor ventaja
disimulare su afecto,
y el no afecto suyo traiga
más desmentido a mis ojos,
será el que vencido haya
en la cuestión
[…]
he de ver quién hace más
en servicio de una dama:
quien lo que ama disimula,
o finge lo que no ama[227].

La resolución del *dubbio* queda aplazada por la ninfa y no es hasta bien entrada la segunda jornada cuando vemos a Céfalo y a Silvio interpretar los papeles, que, como le sucediera a Ulises, acaban encarnando. En esta ocasión, el dios Amor solicita a Eco, ninfa del aire, su ayuda y la de su coro para difundir la pasión amorosa y, en correspondencia, Apolo nombra a la bella Iris junto con el suyo con el fin de que «Amor / temple su furor, / dando a venenos de amor / contravenenos de olvido»[228]. La contienda divina —lid de olvido y amor— influye, entonces, en los habitantes de Tesalia y los pastores sucumben a los contrarios afectos: Céfalo termina por amar a Dafne, mientras que Silvio no puede más que olvidarla[229]. Las dudas de la ninfa, que no es capaz de tomar una decisión, se acrecientan:

DAFNE En segunda confusión
de la que truje me veo;

[227] *Comedias*, *III*, pp. 939-940.
[228] *Comedias*, *III*, p. 963.
[229] Pailler, 1974, p. 20 consideró la fiesta mitológica como uno de los subgéneros más ricos en cuestiones amorosas. Trambaioli le da la razón, «ya que, a menudo, el hecho de querer o no querer depende de la intervención directa de los dioses paganos» (Trambaioli, 2000, p. 376, n. 12). De hecho, encontramos una alusión explícita a la cuestión amorosa en otra pieza mitológica en la que se evoca una nueva tensión entre la razón y la pasión: *La estatua de Prometeo* (1670). También influidos por nefastas deidades —Palas y Discordia—, Minerva será despreciada por su favorito Prometeo y favorecida por Epimeteo, a quien rechaza: «¿Qué es esto, dioses? ¿quién vio / dos tan contrarios extremos / como dejarme el que amo, / y seguirme el que aborrezco?» (vv. 767-770).

que, aunque de uno y otro creo
ser su variada pasión
efectos de la cuestión,
con todo eso, habiendo habido
mudanza en mí, la he creído
en ellos. ¿Quién, vil temor,
a Céfalo mudó?
CORO 1 ¡Amor!
DAFNE ¿Quién a Silvio trocó?
CORO 2 ¡Olvido![230]

Para concluir con lo expuesto, se comprueba nuevamente cómo Calderón convierte el contrabalanceo entre el amado esquivo y el amante detestable en acción dramática en otra de sus fiestas mitológicas. En paralelo a la actuación de las diosas Venus y Diana en *Amado*, el poder sobrenatural de la maga Circe en la primera pieza y la pugna divina entre Amor y Apolo en la segunda condicionan la evolución de los personajes y tienen una influencia directa en el desarrollo de la trama.

Los ejemplos hasta aquí señalados parecen mostrar que el dramaturgo exploró desde los inicios de su producción artística las posibilidades que ofrecía esta disyuntiva pasional. En *Amado y aborrecido*, de acuerdo con lo que sucede en otras comedias de enredo de ambiente palatino, la compleja relación triangular Aminta-Dante-Irene da pie a la exposición del dilema en boca del indeciso galán en numerosos pasajes de la comedia. De todas formas, la singularidad de la obra que estudiamos radica en que toda su estructura argumental se fundamenta en la resolución de la cuestión planteada por las diosas Venus y Diana. Tal vez los juegos de ingenio recreados en las piezas mitológicas *El mayor encanto, amor* y después en *El laurel de Apolo* sirvieran a Calderón de campo de experimentación al llevar a la práctica y a la escena el *dubbio* poético, convertido en situación vivida, en la base de la acción dramática. Desde luego, el poeta dialoga con una extensa cadena intertextual que remodela, adapta y reescribe desde sus comedias más tempranas hasta alcanzar la plena maduración de la fórmula dramática de la cuestión amorosa en *Amado y aborrecido*.

3.3. LA CUESTIÓN DE AMOR EN *AMADO Y ABORRECIDO*: DUALIDAD, SIMETRÍA Y OPOSICIÓN

Ya se ha destacado que el planteamiento de la cuestión de amor en *Amado y aborrecido* no funciona como una mera alusión en el discurso a la desesperación del protagonista masculino, sino que, como ya se advierte desde el octosílabo del título, constituye el verdadero eje temático y estructural de la comedia. La cuestión se encuentra, entonces, en su germen creativo y se despliega en argumentos conceptuosos y esquemas correlativos y simétricos que se reiteran en una arquitectura matemática. Lara Garrido, en alusión a la dinámica compositiva de la pieza, considera *Amado* como un «ejemplo típico de metadrama construido sobre el núcleo de un tema poético disociado en un argumento mediante paralelismos y subordinación»[231]. La rica herencia del tradicional *dubbio* amoroso es trasladada a una construcción dramática, lo cual, para el investigador, «introduce una gran dinamicidad al transformar la lucha interior como debate de alternativas intelectualizado […] en debate activo»[232].

[230] *Comedias, III*, pp. 969-970.
[231] Lara Garrido, 1980, p. 142.
[232] Lara Garrido, 1980, p. 144.

La naturaleza dicotómica del dilema se proyecta en una obra necesariamente marcada por la dualidad y la oposición, un principio constructivo ya notado por la crítica en otras obras calderonianas[233]. Se recrea una disputa alegórica entre el amor y el desdén en dos niveles: el divino y el terrenal. La sensual Venus y la casta Diana funcionan como símbolos opuestos del amor correspondido y del menosprecio respectivamente, al apostar en el entretenido juego por la victoria de uno de los dos afectos contrarios. Fuera de la esfera supraterrenal, Dante se convierte en objeto y árbitro del cruel pasatiempo de las deidades rivales, una diversión que se prolonga «hasta que declare el cielo / quién mayor vitoria alcanza: / quien ama a quien le aborrece / o aborrece a quien le ama» (vv. 2364-2367). Por lo tanto, la división y el conflicto entre las diosas paganas se desdobla en el dilema interior del protagonista. Las representantes del amor y la indiferencia en el plano humano, protegidas de Venus y Diana, son dos princesas de signo opuesto: la fiel y generosa dama Aminta, enamorada del galán, y la guerrera extranjera y desdeñosa Irene, mujer esquiva que rechaza el matrimonio, y, por supuesto, desprecia al protagonista.

Del triángulo amoroso central se despliegan nuevos vértices que configuran una red simétrica por la que todos los personajes se ven sumidos en un amor no correspondido. El acto primero se abre con un duelo entre dos galanes amigos, también de caracterización antitética —los «dos polos» del imperio—: el «valeroso» Dante y el «político» Aurelio. Ambos, enamorados de la bella extranjera, son retados por el rey de Chipre para poner a prueba su obediencia a la Corona. Mientras Aurelio antepone su lealtad al monarca a su amor por Irene, Dante, por el contrario, prefiere ser desterrado y amar a la dama que insistentemente lo desdeña. De este modo, se le presenta una primera disyuntiva al galán protagonista que funciona como eco del mismo dilema sentimental que lo azota a lo largo de los dos siguientes actos y que enfrenta los conceptos de voluntad y deber, pasión y razón, y, en definitiva, amor y honor.

Ahora bien, los obstáculos para Dante aumentan con la aparición de un segundo galán, Lidoro, enamorado también de una dama enemiga que lo rechaza: Aminta. Si Aurelio está celoso de Dante por Irene, Lidoro también rivaliza con él por la hermana del rey chipriota. Encontramos, de hecho, un paralelismo en el modo en que los galanes se enamoran de las damas; en ambos casos Calderón se sirve del motivo de la caída del caballo[234]. Lidoro, no obstante, no solo es un contrincante de Dante en el plano sentimental, sino que es también un enemigo bélico. Su presencia introduce la segunda trama de nuestra comedia, que se estructura, entonces, en torno a una dualidad de acción, pero también a una dualidad espacial.

Desde antaño existen hostilidades entre dos islas vecinas, Chipre y Gnido, consagradas respectivamente a las deidades del amor y del olvido, esto es, Venus y Diana[235]. Si bien es cierto que se encuentran en guerra debido al impago de un tributo por parte de Gnido, la enemistad entre los isleños nace del culto opuesto a las diosas adversarias, responsables del devenir de los acontecimientos. En consecuencia, encontramos una dinámica espacial fundamentada en la

[233] Sobre *La vida es sueño* ver Casalduero, 1967; sobre *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, Tobar, 1984; Lauer, 1988 sobre *Los cabellos de Absalón*; Vara, 2011a sobre *Amor honor y poder*; Iglesias Feijoo y Hernando, 2013, a propósito de *Casa con dos puertas mala es de guardar*; Iglesias Feijoo y Vara, 2013 sobre *La estatua de Prometeo* o Vara, 2012, pp. 259-271 acerca de *Argenis y Poliarco*.

[234] Aurelio describe en un largo romance del acto primero su enamoramiento a primera vista de Irene, a la que encuentra en un bucólico paraje que alcanza después de haberse caído de su desbocado caballo. En la segunda jornada es Aminta la que se despeña con su bruto cuando Lidoro la rescata de una caída segura y se queda prendado de ella. En ambas ocasiones, la aparición del motivo parece justificar el encuentro fortuito (Vega García-Luengos, 2011, p. 254). De todos modos, para Valbuena Briones, 1976, su simbología tiene que ver con la falta de dominio de las pasiones e instintos.

[235] En *La púrpura de la rosa* también se establece una oposición entre Chipre y Gnido, aunque son territorios protegidos por la diosa Venus y el dios Marte.

polaridad, pese a que el marco en el que se desarrolla la obra es la isla de Chipre, reino de Venus. Con todo, se establece un contraste entre los personajes autóctonos y los personajes foráneos, Irene y Lidoro, gobernados por el rey Lidógenes. En una batalla pasada, Dante hizo prisionera a la valerosa infanta de Gnido, encarcelada ahora en una torre del reino de Chipre. Por ello, el galán protagonista se convierte en el máximo enemigo de Irene, quien lo aborrece con suma aversión, pero también de Lidoro, primo de esta, que se presenta en la isla con el objetivo de liberarla y de matar a Dante. Las dos tramas se entrecruzan. Aminta tratará de acercarse a Irene, su rival amorosa, para alejarla de Dante; Lidoro trazará varias estratagemas para mostrarse amigo de su contrincante y así rescatar a su prima y regresar a su patria. Resuena el dilema honor/amor en el conflicto personal de este último, que debe vengar el cautiverio de Irene, aunque se ha enamorado de Aminta, enemiga de Gnido.

La contraposición de los dos territorios favorece el binarismo que impregna toda la obra a partir de la contienda de los númenes. Su presencia, produce, asimismo, un claro binomio arriba-abajo en escena, dado que actúan siempre juntos desde lo alto del tablado con sus coros, de modo que el dualismo es reproducido a nivel escenográfico. Tal y como advierte Trambaioli, se explotan «las posibles combinaciones del juego de oposiciones: fuera-dentro, arriba-abajo, abierto-cerrado, próximo-lejano»[236]. La acción se enmarca en varios espacios que fluyen en un movimiento desde el exterior, en los bosques selváticos de Chipre en contraste con la lejanía del mar, hacia el interior, en la quinta palaciega y su jardín, también colindante con la playa y el mar, en donde culmina el drama.

La confrontación de ambientes encuentra su correlato en la caracterización opuesta de las damas y tiene implicaciones para los demás personajes. Como Segismundo o Semíramis, Irene, una verdadera guerrera amazona de fiero carácter y naturaleza bestial, se halla encerrada en una torre-prisión, ubicada en un escondido y alejado lugar salvaje, áspero e inculto, de difícil acceso y en donde está prohibida la entrada. Un «vedado coto» o «vedado cerco», que terminan por penetrar Dante y Aurelio en busca del objeto de deseo que los desprecia con rigor[237]. La orgullosa y soberbia extranjera, que identifica la gruta con su «sepultura», se siente «vivo cadáver», oxímoron que refuerza su desesperación y su protesta ante sus ansias de libertad y ante la deshonra que supone para ella el matrimonio con Dante, el instrumento de su desgracia.

En contraste con el monte-torre, la acción de parte de la segunda jornada y de la tercera se enmarca en las inmediaciones de un palacio y su jardín. Si el primero era el espacio hostil de Irene, que se alzaba, por tanto, como espacio del desdén —«patria de la ingratitud», «monarquía del desprecio», en palabras de Dante y Aurelio— el segundo se convierte en la esfera controlada por Aminta, cuyo objetivo, frente a Irene, es lograr el amor y el casamiento. La soledad y el aislamiento de la «inculta prisión» se contraponen a la confluencia de personajes y al cúmulo de trazas diseñadas para la consecución de sus intereses personales en la corte. En especial el jardín, espacio simbólico ampliamente estudiado por la crítica siglodorista, también en oposición al monte y a la naturaleza agreste, es entendido como el «ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad»[238]. Se erige como marco idóneo

[236] Trambaioli, 2000, p. 391.

[237] Es frecuente en Calderón la utilización de este tipo de expresiones para aludir al término cerrado y prohibido en el que se sitúa la prisión del personaje. Dice Clotaldo en *La vida es sueño* en referencia a la prisión de Segismundo: «¡Oh vosotros, que, ignorantes, / de aqueste vedado sitio / coto y término pasasteis / contra el decreto del Rey […]!» (vv. 296-299). En *La hija del aire I* la torre-prisión de Semíramis es descrita como «sagrado coto», en palabras de Tiresias: «Detén el paso, / oh ignorante peregrino / que deste sagrado coto / osas penetrar el sitio» (vv. 735-738).

[238] Para Arellano, 2001, p. 85 el espacio del «monte (bosque, montaña áspera) 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

para la celebración de una academia de amor, pero también como espacio privado de la dama chipriota para la meditación y la confesión amorosa[239].

El desenlace de la comedia pone de relieve una vez más el juego de dualidades antitéticas que venimos subrayando, pues ninguno de los personajes, pese a ser emparejados, goza de un amor correspondido: Aminta y Aurelio como amantes aborrecidos e Irene y Dante como amados desdeñosos. No obstante, en el perverso entretenimiento de las divinidades, el amor se muestra como el sentimiento vencedor en representación de Venus, dado que es Aminta la dama que Dante decide salvar *in extremis* de la fuerte tempestad marítima. Diana, la diosa vencida, aplaza a su contrincante a otra experiencia en donde triunfe el desdén. La acción se desplaza, entonces, a una mítica Arcadia, territorio ahora de la casta Diana, en una segunda comedia, *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón. El juego doble de las divinidades alcanza a la configuración del espectáculo cortesano, también dual, en donde ambas comedias suponen «el haz y el envés de una misma cuestión»[240].

Parecen reveladoras y oportunas las palabras de Felipe B. Pedraza para cerrar este capítulo:

> No son solo palabras o imágenes contrapuestas, sino situaciones, personajes, temas, ideas, espacios…los que se contrastan y refuerzan. Ese juego constituye 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[241].

3.3.1. Las tres «experiencias» de «tierra», «fuego» y «agua y viento»

El juego poético que se fundamenta en el contrabalanceo entre los conceptos opuestos de amor y olvido se configura como el principio constructivo de la comedia, lo que repercute en la construcción dual de la red de personajes, de la acción, del espacio o de la escenografía. La disyuntiva se manifiesta de una forma muy explícita en varios pasajes, los cuales serán objeto de estudio en los siguientes subapartados.

El triángulo conformado por Dante y las damas de sentimientos contrapuestos se convierte en el tablero de juego de Venus y Diana. Las divinidades mueven sus hilos para dar respuesta a la cuestión hasta en tres puntos climáticos de la acción. La pugna mitológica se revela como un caos de la Naturaleza, que se refleja en la estructura dramática a partir del violento y admirable estallido de los cuatro elementos. La tan frecuente y sugestiva simbología de los elementos en el imaginario calderoniano funciona, además, como un principio ordenativo que muestra una vez más su voluntad artificiosa y su gusto por la recurrencia y la simetría[242].

Presentado el desorden inicial y el conflicto de cruces amorosos en la primera jornada de la comedia, hacia la mitad de la segunda, Venus y Diana entran en acción y proponen una tríada

---

dramático calderoniano». La academia poética es celebrada en el jardín para entretener la melancolía de Aminta. Irene, por su parte, prefiere escusarse de cuestiones amorosas y declara su inclinación hacia «el furor de la milicia» frente al «ocio de la paz» (vv. 2603-2604).

[239] Sobre el jardín en el teatro áureo véase, entre otros, Orozco Díaz, 1947; Lara Garrido, 1983; Pedraza, 1998; Zugasti, 2002; Lobato, 2007a o Rull, 2011.

[240] Lara Garrido, 1980, p. 148.

[241] Pedraza, 2001, p. 306.

[242] Sobre los cuatro elementos en la imaginería de Calderón pueden verse el clásico estudio de Wilson, 1936, así como los trabajos de Flasche, 1980 y Vara, 2011b. Esta última insiste en el papel del poeta al respecto: «Tanto el esquema de los cuatro elementos como la red metafórica que lo representa proceden del mundo antiguo y medieval y son utilizados ya en el siglo XVII por Góngora, pero ha de reconocérsele a nuestro dramaturgo la indiscutible labor de perfeccionamiento, sistematización y estandarización de todo ese material» (Vara, 2011b, p. 228).

de pruebas a Dante en la que se pone en riesgo la vida de las dos damas para averiguar si es el amor o el desdén el sentimiento triunfante. Cada una de las tres «experiencias» se presenta en relación con los cuatro elementos, pues son un león en los montes, un incendio en la quinta y una tempestad marítima los supuestos peligros a los que se enfrentan los personajes. La estructura de la comedia se proyecta en tres series simétricas en donde Calderón recurre a una misma formulación en la que se produce el debate activo entre los contrarios afectos de «amar siendo aborrecido» y «aborrecer siendo amado». Se reiteran ordenadamente los pares de conceptos encontrados y se acude al juego de dualidades y oposiciones en torno a la escenografía y al estilo en busca de cohesión y equilibrio estructural.

De acuerdo con la lógica argumental y con el objetivo de mantener la tensión dramática hasta el clímax final, los dos primeros retos que se le presentan al protagonista resultan fallidos para las creadoras del juego. El interrogante se prolonga hasta la tercera prueba, en la que se exige la resolución definitiva del dilema planteado. La construcción es simétrica: se «repite el mismo esquema formal pero su significado supone una progresión dramática»[243].

Ante las quejas de Dante por su desdicha amorosa, las divinidades intervienen ya «*en el aire*», ya «*desde lo alto*» como representantes del mundo celestial y dejan en evidencia su rivalidad. Irrumpen en escena para advertir al auditorio de su furibunda actuación en la vida de los personajes, lo que se traduce en el caos devastador de los cuatro elementos, que pone en riesgo aparente a Aminta y a Irene. Primero Venus se revela como generadora de la experiencia en el elemento tierra, después Diana, como responsable de la experiencia de fuego y, para equilibrar la balanza, ambas como causantes de la última prueba de agua y viento: «Nada las dos experiencias / dijeron de tierra y fuego / y queremos ver si dicen / más las del agua y del viento» (vv. 3351-3354). Por tanto, su aparición suele ir acompañada de espectaculares efectos visuales y acústicos, que simulan terremotos, incendios o tempestades. Asimismo, la música, desdoblada en ocasiones en dos coros que favorecen la polaridad y enfatizan la tensión dramática de la escena, acompaña sus parlamentos y reproduce sus voces en el plano divino[244]:

[DANTE]	¿A qué fin, deidades bellas, en dos contrarios afectos mi ruina el hado concierta?
CORO 1	*A fin de que venza Amor.*
CORO 2	*A fin de que el desdén venza.* (vv. 1757-1761)

La primera prueba en el elemento tierra tiene que ver con la confusión que provoca el «bruto rey» en los montes de Chipre, un león que, fuera de escena, según narra el gracioso Malandrín ticoscópicamente, persigue a Irene y a Aminta, huidas por «contrarias sendas». Desde un punto de vista escenográfico, se produce un cambio en la tramoya que potencia el carácter dual del cuadro y la efectividad de la puesta en escena del *dubbio* amoroso; las damas aparecen en dos colinas a cada uno de los dos lados del tablado mientras el galán acude, indeciso, hacia uno y otro extremo cuando se dirige a ellas. A partir de esta situación, se crea una escena correlativa paradigmática reiterada en las otras dos experiencias, en la cual el protagonista mantiene un doble diálogo con ambas mujeres.

El «obsesivo recurso» a la correlación poética en nuestra comedia, subrayado, entre otros,

[243] Lara Garrido, 1980, p. 146.

[244] «Venus and Diana […] have very small parts, only a few lines, and are invisible to the mortals. There are the usual anonymous messages sung by musicians and choirs off-stage» (Stein, 1993, p. 120, n. 36).

por Trambaioli[245], parece el mejor procedimiento para plasmar la disyuntiva amor/desdén en la que se ve inmerso un confuso y turbado Dante. Ya Dámaso Alonso, en su clásico trabajo sobre la correlación en el teatro calderoniano, puso de relieve cómo aquellas comedias de título dual encierran con frecuencia correlaciones bimembres que descubren la estructura dramática de las obras y sintetizan el esquema del nudo argumental[246]. Calderón en particular se vale de esta figura de repetición con fines diversos que se pueden aplicar a nuestra pieza:

> En docenas y docenas de obras, la escena calderoniana se parte en brazos paralelos […] Las causas son múltiples: una economía de tiempo con la que se gana una representación espacial plástica […], una posibilidad de llenar bella y armónicamente el espacio escénico en las obras de aparato cortesano; o múltiples relaciones vitales (aquí preferentemente bimembres) que solo esquematizadas y simétricas permiten al auditorio seguir el intrincadísimo hilo de la intriga[247].

El elaborado esquema correlativo empleado por el dramaturgo en *Amado y aborrecido*, en cuyo análisis ya nos hemos detenido en otro lugar[248], se fundamenta en el despliegue de pluralidades de dos miembros representados por las intervenciones alternativas de Aminta e Irene:

Sale Aminta por una parte, en lo alto de un monte, y en la otra parte Irene.

AMINTA — En todas estas montañas,
¿no hay quien mi vida defienda?
DANTE — Sí, que yo la mía, señora,
perder sabré en tu defensa.
IRENE — ¿No hay quien defienda mi vida?
[…]
DANTE — Sí, que yo pondré la mía,
primero que a ti te ofenda.
[…]
AMINTA — Pues ¿qué es esto, Dante? ¿A mí
en el peligro me dejas?
DANTE — Dices bien; tuya es mi vida.
IRENE — ¿Y de mí, Dante, te ausentas?
DANTE — Dices bien; también es tuya,
y ha de estar en tu defensa.
AMINTA — ¿Así a mi obligación faltas?
DANTE — Más te debo a ti que a ella.
Es verdad; pierda la vida,
pero la fama no pierda.
IRENE — ¿Lo que quieres desamparas?
DANTE — También es verdad aquella;
piérdase todo, mas no
lo que se quiere se pierda.

[245] Trambaioli, 2000, p. 388. Sobre la funcionalidad de la correlación en *Amado y aborrecido* puede verse Lara Garrido, 1980, pp. 141-148 y M. Carbajo Lago, 2018a.
[246] Alonso, 1970, p. 145. «La dualidad fundamental del nudo dramático no solo fue conservada, sino fortalecida, matematizada, en el teatro calderoniano» (Alonso, 1970, p. 166). Sobre la correlación en el teatro de Calderón puede verse también Cilveti, 1968.
[247] Alonso, 1970, p. 171.
[248] Ver M. Carbajo Lago, 2018a.

AMINTA ¿De mí huyes?
DANTE No, que contigo
me has de hallar.
IRENE ¿De mí te alejas?
DANTE No, que contigo has de verme.
[…]
AMINTA Oye, espera, escucha, aguarda…
IRENE Aguarda, oye, escucha, espera…
AMINTA …que yo a riesgo de tu vida
te perdono la fineza. *Vase.*
IRENE Yo no, que solo tu muerte
será lo que te agradezca. *Vase.*
(vv. 1810-1863)

Ambas desean la protección del galán, de quien demandan auxilio, por lo que los discursos paralelísticos de las damas se equiparan a través de la que Dámaso Alonso acuñó como correlación identificativa. No obstante, sus afectos hacia Dante son opuestos, de ahí que sus últimas intervenciones conformen una pluralidad con valor especificativo[249]: Aminta, agradecida, teme por la vida de su enamorado y por ello le perdona que no la salve; Irene, rencorosa, le niega el perdón y solo ansía su muerte en ese caso.

El propio gracioso, en cuyas palabras se hallan a menudo reflexiones paródicas sobre el empleo de recursos o técnicas dramáticas, introduce una nota cómica al ridiculizar el extenso doble diálogo que mantiene el galán con las contrarias mujeres:

MALANDRÍN Si a propósito se hubiera
buscado un león que diese
lugar a su competencia,
¿se hubiera en el mundo hallado
otro de tanta paciencia?
(vv. 1837-1841)

El procedimiento se reitera en perfecta simetría cuando se representa la segunda experiencia, la prueba «de fuego». Un terremoto, una tormenta con vientos desatados, lluvia, truenos y rayos son la manifestación del desorden de los cuatro elementos en las inmediaciones de la quinta palaciega, reflejo del caos en el reino de Chipre: «¿Qué nueva lid de elementos / confunde los horizontes / y, estremeciendo los montes, / va desatando los vientos?» (vv. 1890-1893) —dice asombrado el rey—[250]. Nuevamente se recurre a efectos escenotécnicos; esta vez, uno de los rayos de la tormenta alcanza el palacio y causa un incendio. Aminta e Irene se hallan en el interior del edificio, por lo que corresponde a Dante acudir en su auxilio. Malandrín vuelve a servirse del relato ticoscópico para narrar lo que transcurre fuera de escena mientras se suceden las llamadas alternativas de socorro de las damas:

[249] Alonso distingue fundamentalmente dos tipos de correlación: la identificativa y la especificativa, según la relación de semejanza o contraste que se establece entre los miembros de una misma pluralidad. Ver en particular Alonso, 1970, pp. 114-117.

[250] Sobre la confusión de los cuatro elementos vinculada a la violencia y a la intervención de lo sobrenatural ver Wilson, 1936, pp. 37-40. «Each element in its bounds is stable and fixed, but if it overflows these bounds primaeval chaos is reproduced. So storms could be described as a mutiny against the order of creation. And so the effect of violence and motion could be enhanced by comparing it to a mixture or confusion of elements» (Wilson, 1936, p. 46).

IRENE *Dentro.* ¡Que me abraso!
AMINTA *Dentro.* ¡Que me ahogo!
[…]
DANTE Irene y Aminta llaman
tan a un tiempo que no dejan
ni aun aquella duda al alma
de elegir. Pero ¿qué tiene
que dudar por dónde vaya
quien, con ir por donde pueda,
habrá cumplido con ambas?
(vv. 2270-2279)

En favor del dualismo escénico, Dante desaparece en busca de las dos jóvenes y regresa a las tablas con ambas en brazos. Por segunda vez, ha sido incapaz de salvar la vida de una de ellas y la cuestión sigue sin resolverse: «que, entre las dos, cosa es clara, / que no sacara a ninguna / si no las sacara a entrambas» (vv. 2295-2297). En lo que respecta al empleo de estructuras paralelísticas, se repite la mezcla de correlaciones con valor identificativo y especificativo tras el rescate:

AMINTA ¡Ay de mí!
IRENE ¡El cielo me valga!
AMINTA ¿Dónde estoy?
IRENE ¿Quién está aquí?
DANTE Estáis donde aseguradas
vivís del pasado riesgo
y está aquí quien dél os guarda.
IRENE Luego ¿tú eres quien me libra?
AMINTA Luego ¿tú eres quien me ampara?
DANTE Sí, que, si otra vez airoso
estuve dejando a entrambas,
hoy a entrambas acudiendo
lo estoy también, porque haya
en iguales experiencias
dos acciones tan contrarias
como socorrer dos vidas
del fin que las amenaza,
con dejarlas una vez
y otra vez con no dejarlas.
IRENE ¡Oh nunca yo te debiera
fineza, Dante, tan rara!
AMINTA ¡Oh siempre estuviera yo
debiéndote acción tan alta!
IRENE Yo lo digo porque sé
que no tengo de pagarla. *Vase.*
AMINTA Yo porque sé que la tengo
de pagar con vida y alma. *Vase.*
DANTE ¡Oh, nunca y oh, siempre yo
viva mezclando en mis ansias
de amado y aborrecido
las dos pasiones contrarias,
hasta que declare el cielo
quién mayor vitoria alcanza:

quien ama a quien le aborrece
o aborrece a quien le ama!
(vv. 2335-2367)

Ambas damas han sido asistidas por Dante, pese a que la postura y la actitud de cada una de ellas se contrapone por enésima vez. Opera de nuevo un patrón constructivo conceptual y estilístico marcado por la dualidad y la oposición. El monólogo de Dante se erige como un perfecto cierre de la segunda jornada al sintetizar el dilema pasional y al mantener al auditorio expectante ante la *resolutio* de la duda en el último acto[251].

La tercera prueba, como las dos anteriores, se inicia con la intervención de los númenes y el anuncio de la definitiva experiencia «de agua y de viento». Fuertes ruidos de tempestad se mezclan con un mar embravecido, que «el cielo a escalar se atreve, / montes sobre montes puestos» (vv. 3347-3348). Se descubre a Dante en medio de Aminta e Irene, los tres en un bajel a la deriva. Frente a las otras dos pruebas, la escena se prolonga unos trescientos versos, pues Calderón se sirve de una pluralidad de correlaciones para lograr la *dilatio* del *dubbio*. Como sucedía en las dos ocasiones pasadas, el empleo de la correlación identificativa consigue la simetría en la petición de socorro de las damas:

IRENE ¡Piedad, dioses soberanos!
AMINTA ¡Socorro, dioses inmensos!
IRENE Que, embravecidos los aires,…
AMINTA Que, sañudo el mar soberbio,…
IRENE …deste mísero bajel…
AMINTA …deste errado frágil leño…
IRENE …la quilla toca a la arena…
AMINTA …y la gavia al firmamento.
(vv. 3363-3370)

Esta vez el galán no tiene alternativa, no puede salvar a las dos, sino que debe lanzar por la borda a una de ellas. Un coro de música, representante del mundo mitológico, lo fuerza a tomar una decisión: «*Dante, si quieres que el mar* / *mitigue el furor soberbio*, / *una de aquesas dos vidas* / *has de arrojar a su centro*» (vv. 3423-3426). Su primera reacción es ofrecerse como víctima del sacrificio y librar del peligro a ambas. Sin embargo, el sentido lógico del dilema, que se sostiene por el enfrentamiento de las deidades paganas, impide tal solución:

[DANTE] Viva Irene y viva Aminta;
muera yo, que librar pienso
a la una porque me quiere,
a la otra porque la quiero.
MÚSICA *Una ha de ser de las dos*
la que elijas, por decreto
de los hados destinada.
DANTE ¿No hay remedio?
MÚSICA *No hay remedio.*
(vv. 3437-3444)

La función de la música aquí parece consistir, como bien ha destacado Lara Garrido, en

[251] Según Alonso, «en los finales de acto (sobre todo en la jornada 2ª) la correlación sirve para condensar en la imaginación del espectador el esquema del nudo» (1970, p. 153).

«establecer las leyes del *dubbio* frente a la cortesía transgresora del enamorado»[252], reglas que comprometen a Dante y lo sitúan en una compleja encrucijada.

Desde este momento, se eslabonan en contraste —a partir de correlaciones especificativas— los argumentos silogísticos de la dama amada y la dama amante. Irene prefiere morir, pues significaría la muerte del aborrecible galán, en tanto que Aminta se sacrificaría para salvar la vida de su enamorado:

IRENE	Poco en mí vas a lograr.
AMINTA	Nada en mí vas a perder.
IRENE	Siempre te he de aborrecer.
AMINTA	Nunca yo te he de olvidar.
IRENE	Tu honor se ofende en dudar.
AMINTA	En dudar tu amor también.
IRENE	Muerte tus ansias me den.
AMINTA	Muerte me dé tu rigor.
IRENE	Muera yo y viva el amor.
AMINTA	Muera yo y viva el desdén.
	(vv. 3521-3530)

Entran en conflicto las dos grandes pasiones del ánimo calderonianas: el honor y el amor. El honor del noble exige cortesía y agradecimiento, por lo que arrojar al mar a Aminta, constante, fiel y generosa, implica para Dante un «desaire grosero». Con todo, dejar morir a la mujer que ama, aunque lo desprecie cruelmente, supone un «tirano rigor»: «¿qué harán mi amor y mi honor / cuando en tal duda se ven?» (vv. 3477-3478) —se pregunta—. Calderón insiste en dilatar el dilema, ya que cuando la balanza parece inclinarse en favor de Aminta, la fría e insensible Irene, que prefería morir antes que aceptar el matrimonio con el causante de su desgracia, reprocha a Dante que no la auxilie envuelta en un mar de lágrimas. Utiliza el llanto como arma para manipular y conmover al amante y salvar su vida en el último momento, aunque finalmente no lo logra.

Con las dudas despejadas, las divinidades disipan la tempestad, imagen gráfica del tormento del protagonista, y el bajel vuelve a puerto con los tres. El cielo ha declarado, como no podía ser de otro modo, la victoria del amor, el triunfo de Venus, pues, pese al aborrecimiento, Dante toma una decisión más lógica que sentimental y termina por desposarse con la dama que lo adora.

No parece casual que el dramaturgo dejase para el clímax final la experiencia en el mar, siendo el agua el elemento ligado tradicionalmente al tormento y a la tribulación[253]. Asimismo, el asunto, de largo recorrido literario, según han demostrado Lara Garrido y Alatorre[254], encajaba a la perfección en la formulación de cada una de las pruebas análogas configuradas a partir de los cuatro elementos, pero también en el contexto dramático palaciego de mediados de siglo. La dimensión sobrenatural ya aparecida en la tradición se integra a partir de las divinidades Venus y Diana y tiene, además, una importante función espectacular. Sus intervenciones desde la esfera olímpica van acompañadas de coros musicales que traducen los designios divinos y que contribuyen a la admiración del público cortesano.

En definitiva, el juego de Calderón ha consistido en transformar en secuencia dramática una cuestión amorosa de academia en la que lo relevante es entretener al selecto auditorio y

[252] Lara Garrido, 1980, p. 143.
[253] Flasche, 1980, p. 250.
[254] Lara Garrido, 1980, pp. 116-141 y Alatorre, 2003, pp. 87-100.

hacerlo partícipe del *dubbio*, sea cual sea la inclinación final de Dante[255]. Además, como ya advirtió Valbuena Briones, «la tramoya adquiere singular relieve y diversos artificios buscan lograr tensión en el espectador»[256], así como diversión y sorpresa. No se trata de crear una acción verosímil en la que exista una correspondencia con la lógica de lo real; más bien, nos hallamos ante una obra metaliteraria sometida a un complejo proceso de elaboración, muestra del conceptismo y del razonamiento escolástico calderonianos. Su arquitectura dramática se asienta en la recurrencia, la simetría y la dualidad de opuestos a nivel conceptual y formal, lo que redunda en la cohesión y en la artificiosidad de la obra, pues en don Pedro, como afirmaba Dámaso, encontramos «siempre, siempre un gusto estético por el exacto esquema y la difícil simetría: una necesidad de ordenar, de peinar estilizadamente la maraña del mundo real y la niebla del pensamiento»[257].

3.2.2. «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?»: la academia de amor

Ya hemos advertido que otro de los lugares de la comedia en el que se hace explícita la cuestión es la academia de amor celebrada en los jardines del palacio de Chipre. Paula Casariego, sin dejar de hacer referencia al ya mencionado trabajo de Pailler, estudia la estructura y funcionalidad de esta clase de divertimentos aristocráticos en el teatro de Calderón y considera que la *question* «se manifiesta en su máxima expresión como hecha acción en tales academias de amor»[258]. Íntimamente ligadas a la tradición de la *question d'amour* analizada por la investigadora francesa, estos encuentros poéticos se formulan alrededor del «debate y la argumentación en torno a una idea o la elección entre conceptos»[259] y sus reglas están claras: «le thème est annoncé par une *pregunta*, ou un *asunto*, et chaque personnage soutient à son tour sa position»[260].

El dramaturgo pareció interesarse especialmente por esta suerte de refinados pasatiempos cortesanos, pues, con anterioridad a la academia dramatizada en *Amado y aborrecido*, el poeta evocó otros dos eventos similares en donde sale a la luz un interrogante emparentado con nuestro *dubbio*, ya presente en la tradición cancioneril: «¿Cuál es mayor pena amando?»[261]. Esta cuestión abierta, que gozó de cierta fortuna literaria[262], constituye el germen de las dos

[255] «Los argumentos dilemáticos son con más frecuencia sofísticos que verdaderos. Por eso el terreno más apropiado para el dilema es la comedia de enredo, donde el ingenio tiene que barajar el complicado juego de galantería, amor y celos, ya a costa de la verdad, o sin preocuparse de ella» (Cilveti, 1968, p. 476).
[256] Valbuena Briones, 1965, p. 345.
[257] Alonso, 1970, pp. 171-172.
[258] Casariego, 2020, p. 642. La autora distingue dos tipologías de encuentros académicos convertidos en materia dramática por Calderón: la academia literaria y la academia de amor. Considera la primera como reunión socio-literaria del siglo XVII y la segunda como aquella insertada en la tradición procedente de las cuestiones de amor. Sus disimilitudes estructurales y métricas «parecen abogar por entenderlas en el teatro calderoniano como dos manifestaciones cercanas, pero diferenciadas» (2020, p. 636).
[259] Casariego Castiñeira, 2020, p. 646.
[260] Pailler, 1974, p. 16.
[261] *El hombre pobre todo es trazas*, *Comedias*, *II*, p. 674 y *El secreto a voces*, v. 318.
[262] La cuestión contiene resonancias de una de las *questioni* boccaccianas del libro cuarto del *Filocolo*, en la que Clónico expone a la reina su dilema: no sabe si es peor su pena amorosa, esto es, no ser amado, o la de su amigo, los celos (Boccaccio, *Filocolo*, pp. 35-38). Fueron continuadores del asunto tanto Moreto como Sor Juana Inés de la Cruz. En *Primero es la honra* de Moreto se hace explícita la cuestión: «De aborrecer a quien ama / o amar al que aborreció, / sobre cuál es mayor mal / hay una incierta cuestión, / y es tan cruel la malicia / de mi destino traidor, / que por no errar el más grave / me los junta todos dos: / yo aborrezco siendo amado, / mas no a vos,

academias de amor celebradas en las comedias *El hombre pobre todo es trazas* (1627) y *El secreto a voces* (1642)[263]. En la primera pieza es Beatriz quien conduce la contienda dialéctica entre tres participantes, que compiten por una flor para el más ingenioso. En función de su situación en la intriga, «se justifiant à la fois devant eux-mêmes, devant leur partenaires et devant le public»[264]. A diferencia de lo que sucede en *Amado*, el abanico de alternativas ante la cuestión es más amplio. No se obliga al destinatario a seleccionar una de entre dos posibles respuestas, por lo que el número de argumentaciones distintas dependerá del número de participantes. Leonelo considerará que el mayor mal de amor es «amar con celos»[265], pues, como él mismo declara, padece esa pena al adorar a doña Celia, que no le corresponde por estar enamorada de don Diego. Don Félix, por su parte, alegará que el mayor cuidado es amar siendo aborrecido, dado que ama a Beatriz, que lo rechaza por don Dionís. Por último, don Diego optará por «amar sin esperanza»[266].

También es reflejo del enredo amoroso y de las relaciones entre los personajes la academia que se recrea en la mañana de la primera jornada de *El secreto a voces*[267]. Esta vez se forma una polifonía mayor, puesto que hasta siete integrantes de la reunión poética organizada intervienen para manifestar la superioridad de sus argumentaciones. Ante la pregunta de Arnesto para divertir a Flérida, cada uno escoge la pena que padece: ser aborrecido, aborrecer, los celos, la ausencia, amar sin esperanza, amar callando y sufriendo y amar siendo amado[268].

En *Amado y aborrecido*, tal y como explica Malandrín en la tercera jornada, el rey decide celebrar un gran festín de «música y poesía» en los jardines de la quinta con motivo de la «estraña tristeza / que padece la belleza» de Aminta, despreciada una y otra vez por Dante. De entre los pretextos con los que Calderón introduce este tipo de eventos palaciegos en sus comedias, la evasión es uno de los más reiterados[269]. De hecho, según advierte Casariego, cuando esta va acompañada de música[270],

> se presenta en deuda con la antigua concepción que atribuye a esta expresión artística la capacidad de incidir en el espíritu humano y en sus emociones, destacando de manera particular su concepción como remedio para el abatimiento del espíritu y de la tristeza[271].

---

señora, no, / sino a mí, y aborrecido / adoro una sinrazón» (vv. 2135-2146). Aparece reformulada en otra pieza del dramaturgo de sugerente título —*Yo por vos y vos por otro*— en la que dos hermanas se hallan en la misma situación: «*Margarita.* Yo muero / de dos penas combatida: / del que no quiero querida / y olvidada del que quiero. / *Isabel.* De los dos, el mal primero / es quien me da más dolor. / *Margarita.* Para mí pena mayor / es el querer yo olvidada. / *Isabel*. Más pena es verme adorada / de quien a mí me da horror» (vv. 611-620). Recordemos, asimismo, la cuestión sobre «¿Cuál es la pena más grave / que en las penas de amor cabe?» (vv. 1455-1456) en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés y la tríada de sonetos de la poetisa acerca del «pesar más molesto», sobre los que puede verse Alatorre, 2003, pp. 131-146.

[263] Fechas que establecen Cruickshank, 2011, p. 135 y Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 100-112, respectivamente.

[264] Pailler, 1974, p. 38.

[265] *Comedias, II*, p. 675.

[266] *Comedias, II*, p. 675.

[267] Sobre la organización de este encuentro académico puede verse Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 55-59 y Casariego Castiñeira, 2021, pp. 27-28.

[268] En la tercera jornada de *Argenis y Poliarco* encontramos una alusión a la «mayor pena amando» en boca de Selenisa: «Si no me dejan hablar, / yo moriré de temor, / que no hay tristeza en amor / como sufrir y callar» (vv. 3234-3237).

[269] Es el mismo motivo que mueve a Flérida y a Rosaura a celebrar sendas academias de amor en *El secreto a voces* y en *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*.

[270] De acuerdo con Mas i Usó, 1996, pp. 164-165, la música, especialmente a partir de finales del siglo XVII, adquiere un papel muy relevante en las celebraciones festivas de las academias.

[271] Casariego Castiñeira, 2021, pp. 97-98.

Tampoco parece baladí el hecho de que la acción se encuadre en el espacio privado del jardín, pues constituye el lugar idóneo para «la poesía académica de *argumentos*, *dubii* y enigmas que desarrollan por lo general la problemática del conflicto amoroso»[272].

En este bucólico marco confluyen todos los personajes de la comedia como participantes del encuentro académico, situados en el tablado en una posición estratégica que potencia visualmente el juego alterno de opiniones contrapuestas. La acotación especifica su disposición: «*Siéntase el rey en medio; a su mano derecha Aminta y a la otra Irene. Flora y Nise al izquierdo suyo y Laura y Clori donde Aminta; Aurelio y Dante apartados y los músicos al paño*» (v. 2557a). El rey se ubica en el centro como encargado de conducir el debate y, por tanto, de dar la palabra a cada uno de los intervinientes. El coro de música entona la «letrilla» que conforma la cuestión con la que da comienzo la academia[273]: «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?». En paralelo a las ya citadas academias de amor dramatizadas en *El hombre pobre todo es trazas* y *El secreto a voces*, los personajes responden a la clásica cuestión sobre «cuál es mayor pena amando», ciñéndose únicamente a las dos respuestas posibles que formula la redondilla. Aquellos sentados al lado derecho del rey, esto es, Aminta y sus damas Laura y Clori, consideran más infeliz a aquel que ama siendo aborrecido, en tanto que las doncellas a su izquierda, es decir, Irene, Nise y Flora, responden lo opuesto. Aurelio, por su parte, cree más desdichado al amante desdeñado y Dante, por la suya, al amado que aborrece. Sus encontradas soluciones se alternan sucesivamente, lo que otorga un marcado ritmo pendular a la escena.

El juego dialéctico supone un momento de distensión dramática previo al tenso desenlace, una pausa en la que a modo de *mise en abyme*, las posturas de los personajes revelan sus circunstancias sentimentales. Para Lara Garrido, se trata de una secuencia en estrecha relación con las dos pruebas de amor anteriores que no solo se construye como una *dilatio* de la cuestión inicial, sino como una «reconsideración teórica, en el marco cortesano, del *dubbio* propuesto por el coro de músicos»[274]. En efecto, la academia permite la reflexión y la profundización en la cuestión planteada desde el comienzo, además de una esquematización de los vínculos pasionales entre los personajes. Lobato advierte precisamente al respecto de este tipo de reflexiones filosóficas interpoladas en las comedias, que, lejos de parecer juegos ingenuos, «están puestas al servicio de cuestiones de amores que tienen un calado importante para sus protagonistas y para el desarrollo mismo de la comedia»[275].

Los cortesanos tratan de lucir su ingenio en el certamen poético con sus razonadas respuestas cargadas de silogismos, las cuales, a su vez, descubren correlativamente sus cuitas de amor. De todos modos, «nunca se dicen —en público— los nombres de aquellos que causaron los estragos amorosos»[276], es decir, «no se dan por aludidos los jugadores»[277]. No obstante, tanto los demás personajes como el espectador son conocedores de los motivos que los llevan a decantarse por una de las dos alternativas que formula la cuestión. De hecho, los participantes se sienten interpelados. Sin ir más lejos, la academia se ve interrumpida bruscamente por Aminta tras la contestación de Dante, que se declara desgraciado al tener que

[272] Lara Garrido, 1983, p. 949. Anajarte afirma en *La fiera, el rayo y la piedra* «que hacen lindo maridaje / música, noche y jardín» (vv. 2410-2411).
[273] «L'académie débute par une interrogation. Pour la rendre plus amène, et parce qu'il est bon de *entretener amor con la música y los versos*, celle-ci est souvent chantée. Ainsi, à plusieurs reprises, la *question* se presente comme la glose d'un refrain, d'une *copla*, chantée en coulisse» (Pailler, 1974, p. 45).
[274] Lara Garrido, 1980, p. 147.
[275] Lobato, 2007a, p. 205.
[276] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 55.
[277] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 57.

soportar las finezas de la dama amante. Enervada por recibir en público una vez más el rechazo del galán que adora, la joven se levanta y se marcha, lo que pone fin al encuentro[278]. Por lo tanto, se observa cómo la secuencia, inserta en la trama en un segundo nivel ficcional, fuera de parecer autónoma, no puede ser desconectada de esta, pues tiene la función de servir de *amplificatio* de la *question*, así como de detonante que determina las circunstancias del desenlace.

Casariego dedica una parcela de su trabajo sobre las academias en el teatro de Calderón a definir el evento cortesano como un recurso metateatral[279]. En sus palabras, el debate lúdico se construye «como una breve y delimitada ficción» enmarcada en la trama principal de la comedia:

> los participantes asumen nuevos roles (mirado) ante otros personajes que figuran como público (mirante), creando así un conjunto de concurrentes que discute sobre unos asuntos predeterminados y que a su vez es observado por el archimirante, el público de la obra teatral[280].

Este juego metateatral se ve reflejado también en el análisis métrico del pasaje, a través de las que Vitse, en su propuesta de segmentación dramática, acuñó como formas englobadas y formas englobadoras[281]. El metro que sirve de marco en el que se ven englobadas las distintas formas métricas que agrupan las intervenciones de los participantes es el romance *i-a*, estrofa que se recupera con la finalización de la academia. Consideramos el inicio de la reunión poética en el verso 2558, a partir del que los personajes toman sus asientos y el rey determina su comienzo con la presentación de la letrilla, una redondilla cantada, englobada en el romance. Primero en una múltiple respuesta, resuenan las soluciones de todos los personajes: Irene, Aminta, Flora, Laura, Nise, Clori, Aurelio, Dante y Malandrín en un pasaje continuador del romance *i-a* (vv. 2600-2652). Tras ello, se reitera la redondilla a modo de interrogante y se incluye la glosa, que integra el desarrollo de las argumentaciones de los cuatro personajes principales: las dos damas —Irene (vv. 2663-2672) y Aminta (vv. 2678-2687)— y los dos galanes principales —Dante (vv. 2693-2702) y Aurelio (2708-2717)— [282]. Cada uno de ellos muestra sus habilidades poéticas en parlamentos nutridos de juegos de palabras, políptota y antítesis que entrecruzan los conceptos de *amar* y *aborrecer*. El metro empleado en los cuatro casos es la copla real: estrofa de diez versos con una pausa marcada tras el quinto, que permite a Calderón dividir el razonamiento silogístico del personaje en premisa y conclusión[283].

Fausta Antonucci ha analizado recientemente la función dramática de la copla real en la

---

[278] Según el análisis de Casariego, el final de la academia de amor se presenta siempre de forma abrupta: «Provocado por un claro aumento de la tensión, el enfrentamiento sobrepasa las palabras, hecho que se manifiesta con la pérdida de la cortesanía exigida, a la que se pueden añadir o las espadas, o la intervención divina, o el enfado de un personaje que puede además levantarse con brusquedad» (Casariego Castiñeira, en prensa).

[279] Casariego Castiñeira, en prensa.

[280] Casariego Castiñeira, en prensa.

[281] «Las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto "citado", como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)» (Vitse, 1998, p. 50). Sobre esta cuestión puede verse el apartado dedicado a la estructuración y segmentación de la comedia.

[282] Como bien apunta Casariego, 2021, p. 76 «este límite es exigido por la estructura de la composición, porque, al tener que glosar una redondilla, solo tienen cabida cuatro estrofas, y estas se reservan para los personajes afectados por el dilema entre amar y aborrecer: Irene, Aminta, Dante y Aurelio».

[283] Sirva de ejemplo la construcción silogística de Irene, la primera en participar: «Entre amar y aborrecer / no hay comparado ejemplar, / pues trae dentro de su ser / quien aborrece al pesar, / pero quien ama al placer. / Luego, si el que ama está hallado / y el que aborrece penado, / bien de ambos, no solo infiero / cuál sea el estado, pero / cuál más infeliz estado» (vv. 2663-2672). Sobre la copla real ver Baehr, 1970, pp. 297-299. Sobre el empleo del silogismo en Calderón ver Cilveti, 1968.

producción del dramaturgo y concluye que en numerosas comedias esta sirve de glosa de una copla cantada en la que Calderón desarrolla el conceptismo amoroso de raigambre cancioneril[284]. En este pasaje, efectivamente, las cuatro coplas reales glosan el contenido de la redondilla musical a partir del décimo verso de cada una de las composiciones. Al tiempo, la música intercala una quintilla de pie quebrado entre ellas, que sirve de remate al glosar en eco una de las líneas de la redondilla[285]. El elaborado esquema se ve quebrado una vez que Aminta se levanta furiosa del festín, pues se suspende el estilo elevado y artificioso y se recobra el metro englobador de la escena: el romance *i-a*.

En conclusión, la academia dentro del marco de la fiesta teatral parece ser el lugar más oportuno para la exposición y el desarrollo de una cuestión amorosa que se viene gestando desde el título-reclamo. Todos los personajes, reunidos en escena, participan del evento reflexionando sobre la disyuntiva que perturba al protagonista de la comedia. Ninguna de las dos soluciones antitéticas se presenta como favorita entre los asistentes, ya que lo relevante, de acuerdo con la práctica trovadoresca, no es resolver el interrogante, sino debatir sobre el asunto en un alarde de agudeza e ingenio. Con ello, además de plasmar el enredo amoroso y sintetizar las relaciones afectivas entre los personajes, Calderón lleva a las tablas un pasatiempo en el que los selectos asistentes podrían verse identificados en un reflejo verosímil de su realidad y en un «guiño a la contemporaneidad del dramaturgo»[286]. Como ya destacó Trambaioli, la academia «representa el momento de la fiesta cortesana que, según el típico juego de espejos barroco, permite al real auditorio reflejarse en la pantalla de la comedia palaciega»[287]. No es posible obviar, por consiguiente, que esta suerte de actividades lúdicas y musicales, insertas en las comedias a modo de juego metateatral —academias, pero también representaciones dramáticas, bailes, festines, máscaras, etc.—, pretende, en última instancia, divertir al público cortesano. Son escenas de puro entretenimiento que demuestran los conocimientos de Calderón en torno a la antiquísima tradición de las cuestiones de amor y testimonian su éxito literario.

[284] Antonucci, 2019a, p. 10.
[285] Sobre este esquema puede verse el apartado acerca de la versificación de la comedia. El análisis de conjunto de Casariego Castiñeira, en prensa, acerca de las academias en el teatro calderoniano lleva a la investigadora a fijar nuestra pieza como la primera del corpus en la que participa la música para añadir un comentario a cada una de las argumentaciones de los personajes. De este modo, se testimonia la progresiva integración de la música y el canto en la producción cortesana del dramaturgo a partir de la segunda mitad del siglo XVII.
[286] Casariego Castiñeira, 2020, p. 646.
[287] Trambaioli, 2000, p. 392.

4. ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

4.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El panorama sobre la segmentación del texto teatral resulta todavía un terreno resbaladizo entre los investigadores que se enfrentan a la estructuración dramática de las piezas auriseculares. Aquí se esbozan las principales posturas y metodologías adoptadas por la crítica en las últimas décadas, que sirven de punto de partida para la propuesta de articulación secuencial de *Amado y aborrecido*[288]. Fundamentalmente, y, a grandes rasgos, podemos establecer dos importantes perspectivas de análisis. La primera de ellas, planteada por Ruano de la Haza en un trabajo fundacional de mediados de los años noventa, se acoge al criterio delimitador de «cuadro», esto es «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados»[289]. Propone cinco criterios o marcas que, si bien no tienen por qué presentarse en simultaneidad, pueden ayudar al investigador moderno a identificar dónde empieza y dónde termina:

1. El tablado queda temporalmente vacío.
2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática.
4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
5. Hay un cambio estrófico[290].

Se observa la relevancia que concede el estudioso a las «evidencias visuales del espectáculo áureo»[291], es decir, a las coordenadas espacio-temporales de la puesta en escena, siendo la métrica un factor estructurante accesorio, más que preponderante.

Marc Vitse, poco tiempo después, en otro clásico trabajo sobre la polimetría y estructura dramática de *El burlador de Sevilla*, retoma las categorías de Ruano con la idea de «invertir el orden valorativo de las mismas y devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas»[292]. Elabora una nueva modelización específica fundamentada en la métrica como instrumento esencial para la tarea de deslinde de lo que él llama «macrosecuencias». Luego no existe cambio de macrosecuencia si no se produce una variación en la forma estrófica según Vitse, en tanto que para Ruano la delimitación de «cuadro» puede coincidir o no con un cambio métrico. De todos modos, no todas las variaciones en la forma métrica tienen un valor estructurante idéntico ni la misma autonomía para el hispanista francés, de tal forma que aboga por una doble distinción entre macro y microsecuencias y entre formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas:

[288] Un completo y actualizado estado de la cuestión puede verse en Antonucci, 2010 y Crivellari, 2013.
[289] Ruano de la Haza, 1994, p. 291.
[290] Ruano de la Haza, 1994, p. 292.
[291] Antonucci, 2006a, p. 1.
[292] Vitse, 1998, p. 49.

> Las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto «citado», como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte —es la segunda distinción anunciada—, nadie confundirá esta función "tonal" con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias[293].

En síntesis, para el deslinde de la macrosecuencia emplea los mismos indicadores que Ruano, pero otorgando a la perspectiva métrica una «decidida preponderancia» al articular los distintos momentos del desarrollo dramático, «unas veces sí y otras no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico»[294]. El instrumento de la métrica en cabeza, junto con el resto de los criterios, decidirá la categorización de las secuencias en: macrosecuencias monométricas —que no tienen microsecuencias internas—; macrosecuencias polimétricas de fácil determinación —aquellas en las que en sus límites se da la conjunción de todos los criterios y la variación estrófica interna señala la articulación de las microsecuencias—; y macrosecuencias de más compleja definición, dada la ausencia de alguno de los criterios básicos[295].

Fausta Antonucci, quien ha mostrado un especial interés por la polimetría en el teatro del Siglo de Oro en las dos últimas décadas, continuó sus estudios de segmentación en la línea iniciada por Vitse. En varios trabajos dedicados a *Peribáñez* y a comedias calderonianas como *La dama duende* y *Cada uno para sí* advirtió algunos problemas de aplicación del modelo de Vitse, que ella misma matizó en algunos puntos[296], y trató de conciliar con los planteamientos de Ruano de la Haza, tal y como reconocía años más tarde: «Mi intención era considerar conjuntamente estas dos formas de articulación (la métrica y la escénica), no siempre coincidentes, para profundizar en los significados de la pieza»[297]. En efecto, también en estudios posteriores, asume la dificultad de organizar las secuencias, pese a la operatividad en algunos casos del análisis segmental basado en la métrica[298], e insiste en la «oportunidad de considerar de forma conjunta, no necesariamente jerarquizada sino comparada, los deslindes métricos y los deslindes escénico-espaciales de la pieza estudiada»[299]. Por lo tanto, en suma, la investigadora italiana concluye que no se le debe dar prioridad a ningún criterio:

> 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[300].

Precisamente esta concepción es la que Antonucci lleva a la práctica en la base de datos *Calderón Digital*, un proyecto que ella misma coordina en la actualidad y que se erige como una interesante y útil herramienta digital para el análisis y estudio del teatro profano de nuestro dramaturgo[301]. Una de las grandes novedades que aporta se observa en el campo dedicado a la

[293] Vitse, 1998, p. 50.
[294] Vitse, 1998, p. 55.
[295] Vitse, 1998, p. 59.
[296] Antonucci, 2000a; Antonucci, 2000b; Antonucci, 2006a.
[297] Antonucci, 2010, p. 78.
[298] Antonucci, 2006a.
[299] Antonucci, 2010, p. 84.
[300] Antonucci, 2010, p. 92.
[301] <http://calderondigital.unibo.it>. Para conocer los objetivos, la configuración y los retos más importantes de la base de datos puede verse Antonucci, 2018.

sinopsis argumental de cada pieza, ya que esta da cuenta de forma precisa tanto de las articulaciones espacio-temporales y de los momentos de tablado vacío como de la secuencia métrica. De esta manera, se ahorra tener que decidirse por uno de los grandes sistemas y da a conocer todos los factores que configuran la estructuración de una obra. El investigador podrá detectar fácilmente «los momentos de solidaridad o de fricción entre cambio métrico, espacial, temporal y vacío escénico; elementos todos que le sirven al dramaturgo para articular las secuencias dramáticas en un sistema que […] es extremadamente complejo»[302].

En consonancia con las claves sugeridas por Antonucci y bajo su tutela, Daniele Crivellari aborda nuevamente la cuestión de la segmentación del texto teatral áureo a través de las marcas autoriales en el corpus de 41 comedias autógrafas de Lope de Vega[303]. Su minucioso y detallado análisis lo lleva a establecer que, aun cuando los cambios estróficos contribuyen a la organización estructural de la pieza, para el dramaturgo «el criterio métrico no parece ser prioritario […] en la determinación de las secuencias de la obra»[304], de ahí que Crivellari prefiera emplear el término «cuadro». Su enfoque insiste en la interacción y el equilibrio entre los factores métricos, espaciales, escénicos, escenográficos y cronológicos sin establecer jerarquías, aunque a todos estos añade la capacidad de hacer progresar la acción como otro criterio definitivo para fijar las relaciones entre secuencias:

> El reto para el estudioso [...] es no solo el de poner de relieve la forma en la que los elementos intervienen en el texto (polimetría, movimientos espaciales, temporales y de los personajes en escena, etc.), sino el de ahondar en las modalidades de interacción que el dramaturgo establece entre todos ellos[305].

En las siguientes páginas proponemos un análisis segmental fundamentado en el modelo empleado por Crivellari y sustentado en la «interacción hermenéutica entre criterios»[306] por cuanto consideramos que es el más coherente para aproximarse a la estructura dramática de *Amado y aborrecido*. Se detalla el deslinde de cuadros y microsecuencias con el objetivo de conocer la arquitectura del enredo, así como los distintos procedimientos que emplea Calderón para la configuración espacio-temporal de nuestra comedia.

4.2. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN

4.2.1. Jornada primera

La estructuración de la primera jornada de nuestra comedia pone en evidencia algunas insuficiencias de los métodos de segmentación expuestos, ya planteadas por Antonucci y Crivellari. No es posible la delimitación de cuadros o macrosecuencias a través de tablados vacíos, ya que en todo momento hay personajes en escena. Calderón pareció llevar al extremo la recomendación de Lope en su *Arte nuevo*: «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta»[307]. De esta manera, toda la jornada parece ser un continuo de personajes que salen a las tablas en sucesión sin que las

[302] Antonucci, 2019b, p. 321.
[303] Crivellari, 2013.
[304] Crivellari, 2013, p. 9.
[305] Crivellari, 2013, p. 103.
[306] Crivellari, 2013, p. 73.
[307] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 240-242.

abandonen nunca todos los que ya estaban en ellas[308]. Se deduce, entonces, la ausencia de variaciones significativas de lugar: la acción se desarrolla en la isla de Chipre, en un espacio boscoso próximo al mar con una torre como elemento escenográfico central. Junto a esto, la escasa variabilidad de metros dificulta sobremanera la aplicación de la polimetría para el establecimiento de microsecuencias. De acuerdo con los datos que ofrece la sinopsis métrica de la comedia, cerca del 80% de la primera jornada está escrita en romance, por lo que considerar la métrica como la perspectiva preponderante para establecer subunidades secuenciales de acuerdo con los presupuestos de Vitse, al menos en este primer acto, no resulta del todo operativo.

En resumen, la inexistencia de escenarios vacíos, cambios de espacio o marcas temporales evidentes, así como la limitada variedad de metros nos obligan a fundamentar nuestra segmentación en el desarrollo de la acción dramática, lo que Crivellari considera un criterio más a tener en cuenta, puesto que sigue «la lógica estructural de las comedias»[309].

Pese a no haber vacíos de escenario, hemos fijado dos grandes cuadros marcados por un conflicto inicial, en el que se presentan los personajes principales y sus relaciones, y la aparente resolución de este, que restablecerá un nuevo *statu quo*, a partir del que da comienzo la segunda jornada.

En el primer cuadro, I-1, es posible deslindar tres microsecuencias, que se ven determinadas por el inicio *in medias res* de la comedia, un recurso habitual en muchas piezas auriseculares[310]. En la primera de ellas, I-1a, el espectador presencia el duelo entre dos galanes, Dante y Aurelio, al pie de una alta torre en la que habita una dama prisionera: Irene (vv. 1-86). Aunque el romance con rima *e-o* se mantenga, deslindamos una segunda microsecuencia, I-1b, conforme a la irrupción del rey en escena, un personaje relevante que modifica la situación preexistente y condiciona el devenir de los acontecimientos[311]. Ajeno a este desorden inicial y en busca de una explicación al ver enfrentados a sus dos validos más sobresalientes, su aparición sirve de pretexto para introducir la presentación de los dos galanes y de las dos damas principales y el interés amoroso de cada uno de ellos (vv. 86-467). Aurelio y Dante se sirven de sendos relatos analépticos para narrar su primer encuentro con la bella Irene, hacia quien desde aquel entonces sienten un amor que no es correspondido. Con todo, la llegada de la infanta Aminta interrumpe su discurso y complica más si cabe la red de relaciones afectivas que conforman el ahora cuadrado amoroso, pues se inserta una nueva situación de amor desacorde: Aminta adora a Dante, quien la aborrece porque ama a Irene.

Para cerrar el cuadro, hemos determinado la existencia de una tercera microsecuencia, I-1c, entre los vv. 467-826, que presenta a la prisionera Irene, la dama protagonista, e introduce el móvil de sus acciones, que, en este caso, nada tiene que ver con el amor, como sucede con el resto de los personajes, sino con su libertad y su deseo de venganza. La infanta de Gnido protagoniza un monólogo grave en octavas reales de carácter informativo en donde el auditorio conoce los antecedentes que explican su situación desdichada e injusta como cautiva de guerra tras la contienda entre Chipre y Gnido —islas consagradas a Venus y a Diana

[308] Antonucci pone en evidencia una de las claras desventajas del modelo que propone Ruano de la Haza, precisamente en los casos en los que el cuadro coincide con el acto: «Se trata de una importante técnica de cohesión dramática, que los dramaturgos áureos adquieren y dominan en la etapa de madurez de la Comedia Nueva, y que Lope recomienda en su *Arte Nuevo* […] Si por una parte manejar la noción de cuadro permite reconocer los casos de puesta en obra de esta «gracia y artificio», por utilizar las palabras de Lope, por otra parte no es de ninguna ayuda para reconocer particiones estructurales internas al acto» (Antonucci, 2010, p. 86).

[309] Crivellari, 2013, p. 13.

[310] Sobre los procedimientos empleados por Calderón al inicio de sus comedias ver Körner, 1973.

[311] Recuérdese, al respecto, la postura de equilibrio entre criterios de Crivellari, fundamental para comprender las distintas microsecuencias según «la capacidad de cada una de ellas de hacer progresar la acción» (2013, p. 9).

respectivamente—. Consideramos el pasaje en octavas reales como una forma englobada contenida en el romance *e-o* y no articulamos una nueva microsecuencia. Ya Lope estableció la especialización del romance para relaciones, aunque la octava para aquellas que «lucen por extremo»[312]. Entendemos que, en este caso, el monólogo constituye un relato prospectivo que forma parte de la presentación de los personajes. Por consiguiente, ante la ausencia de un cambio espacial o temporal, así como de una fuerte ruptura temática, la acción no parece avanzar, con lo que, con Antonucci, determinamos el pasaje como una forma englobada: «No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o su autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática»[313].

La microsecuencia continúa con la inmediata respuesta del rey en romance *u-a*,[314] que, interrumpida por el naufragio de un bajel a orillas de la isla, justifica el verdadero motivo que explica su crueldad con la extranjera Irene: el funesto oráculo de Venus sobre Chipre. Como cierre de esta unidad segmental, el soberano formula una solución al conflicto generado por el amor de los dos validos hacia la enemiga del reino: uno de los dos se casará con Irene, de forma que se verá libre de la prisión, pero el que prefiera el amor de la dama a la lealtad real, será desterrado. Emplaza a ambos galanes a dar una respuesta «luego» (v. 774), que se escenificará en el segundo cuadro, I-2.

Conforme a lo ya indicado, aunque es cierto que el rey, las damas y Aurelio salen de escena, no se vacía el tablado por completo. Dante, solo, permanece en él. Su soliloquio establece una transición entre los dos cuadros, ya que entraña un cambio en la configuración de los personajes en escena sin llegar a representar un vacío. Inmediatamente hace su entrada Malandrín, el gracioso, de tal modo que la tensión y gravedad dramáticas precedentes se rebajan hasta la escena entremesil que representan criado y amo. Por consiguiente, especialmente por el quiebro temático y de tono, a pesar de la inexistencia de escenario vacío en sentido recto y de una variación en el metro, estimamos oportuna la segmentación de un nuevo cuadro, I-2 (vv. 827-1137).

En la primera de las tres microsecuencias establecidas, I-2a, Dante se vale del recurso de la recapitulación para explicar lo sucedido y exponer sus dudas ante la cuestión planteada por el rey a Malandrín, que aconseja burlescamente a su señor (vv. 827-910). El metro empleado sigue siendo el romance con rima *u-a*. La segunda microsecuencia, I-2b, continuadora del mismo molde estrófico, supone la aparición de un nuevo personaje, Celio/Lidoro, agente principal de la traza que pretende servir para la liberación de Irene de su encierro. El galán irrumpe en escena «*como arrojado y desnudo*» (v. 928a) como único superviviente del naufragio de un bajel en las playas de Chipre. Al ser recibido y ayudado por Dante se desmaya y es trasladado por Malandrín a una población cercana (vv. 911-960). La jornada finaliza con una tercera microsecuencia, I-2c, que hemos deslindado no solo a partir de la progresión de la acción dramática, sino también a través del criterio métrico, puesto que el romance se ve alterado en redondillas, estrofa, según Marín, empleada en ocasiones por Calderón para «diálogos de tipo conflictivo o tenso»[315]. El círculo debe cerrarse con la esperada respuesta de

[312] Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 310.

[313] Antonucci, 2000a, p. 26. La estudiosa añade que las formas englobadas deben ser consideradas como «todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir» (2000a, p. 28, n. 8).

[314] A pesar de que la respuesta del rey se exprese en romance con rima *u-a* y se abandonen las octavas reales reservadas para el monólogo solemne de Irene, consideramos que no debemos otorgar más peso a la perspectiva métrica que al criterio que tiene en cuenta el desarrollo de la acción dramática. Hay una clara continuidad temática, espacial y temporal, por lo que juzgamos más coherente establecer una sola microsecuencia.

[315] Marín, 1982, p. 107.

Aurelio y Dante acerca de la pregunta enunciada por el monarca al final del primer cuadro: Aurelio prefiere el favor real y Dante la mano de Irene, lo que provoca la cólera del rey chipriota, que envía al segundo al destierro y permite el casamiento de la dama con el primero. No obstante, Irene, en su condición de *mujer esquiva*, se rebela contra tal obligación, mientras que Aminta, fiel y generosa, ante la marcha de Dante «sin dama, hacienda ni estado» (v. 1103), le promete unas joyas como ayuda económica. De nuevo solo en escena, el galán protagonista entona un monólogo fundamentado en la dualidad de sentimientos opuestos —amor/desdén— que vertebra la comedia. Calderón emplea una quintilla de cierre que funciona como una forma englobada en el extenso pasaje en redondillas en donde se perfila el dilema personal de Dante, que condensa el esquema argumental de la obra con una alusión directa al título de nuestra pieza.

De acuerdo con lo expuesto, la primera jornada presenta un desorden inicial que pone de relieve el núcleo argumental básico de cruces amorosos característico de la comedia nueva y los obstáculos a los que cada uno de los personajes se enfrenta, ya para lograr su amor en el caso de Dante, Aurelio y Aminta, ya para evitarlo y conseguir la libertad, en el caso de Irene. Por lo tanto, la decisión del rey de desterrar a Dante y casar a Irene con Aurelio, si bien parece restablecer aparentemente el orden de las cosas, no beneficia ni al galán protagonista ni a las damas, sino que entorpece más si cabe sus pretensiones.

La propuesta de segmentación de esta jornada determina una concentración espacial y temporal acusadas, ya que, pese a la demarcación de dos cuadros, no se presentan momentos de tablado vacío, cambios espaciales o escenográficos ni cortes temporales. A través de las didascalias explícitas, pero especialmente implícitas, es posible deducir que ambos cuadros se desarrollan en un espacio exterior salvaje, como un monte o un bosque alejados de la quinta palaciega, en donde se ubica la torre que mantiene cautiva a Irene. Asimismo, existe una evidente continuidad temporal entre las secuencias, puesto que los personajes salen a escena de forma sucesiva sin que el tablado quede vacío. La acción debe transcurrir entonces en unas pocas horas, desde que el rey obliga a Dante y a Aurelio a tomar una decisión hasta que regresa y los galanes se la comunican[316]. En definitiva, se presenta una concentración espacio-temporal en la jornada, que, a nuestro juicio, más que incidir en la potenciación de la intriga o del enredo[317], tiene que ver con la presentación del estado de las cosas en Chipre y de los personajes, lo que produce un efecto de estatismo, que se opone al movimiento y al dinamismo *in crescendo* que caracterizarán las dos últimas jornadas.

4.2.2. Jornada segunda

Frente a lo que sucedía en el primer acto, en el que no resultaba sencillo proponer una estructuración en cuadros, en el caso de la segunda jornada se advierte una clara tripartición secuencial que se distingue a partir de los cinco criterios establecidos por Ruano de la Haza, aunque no se den todos ellos de forma simultánea[318]. Se observan dos vacíos en el escenario, acompañados en ambas ocasiones de una mudanza de lugar junto a un trueque de decorado, que solo en el tercer cuadro coincide además con un breve salto temporal y con un cambio en el molde estrófico. El romance vuelve a ser el metro dominante al alcanzar más del 80% de los

[316] Antonucci, 2019b, pp. 322-323 considera que uno de los elementos que determina la continuidad temporal de la acción es la presencia de un personaje que funciona como enlace entre dos cuadros. En este caso, la figura del rey articula la continuidad temporal entre ambas secuencias con su salida y entrada a las tablas.
[317] Zugasti, 1998, p. 126 y Arellano, 1999, pp. 42-52.
[318] Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

versos del acto, por lo que nuestro análisis de segmentación parece demostrar una vez más que la métrica no constituye en este caso el «factor estructural preponderante», en palabras de Vitse[319]. Aunque sí es un criterio útil para la delimitación de microsecuencias, en especial en el tercer cuadro, consideramos, de nuevo, que la estructuración debe apoyarse en el equilibrio de todas las perspectivas metodológicas.

Si la primera jornada constituía la presentación del estado de las cosas en la isla bendecida por Venus, la segunda condensa mayor movimiento e introduce nuevos obstáculos que dificultan la consecución de los distintos intereses de los personajes.

Hemos juzgado el primer cuadro, II-1, (vv. 1138-1464) como una macrosecuencia monométrica en la que no se articula ninguna subunidad ulterior, si nos servimos de la terminología de Vitse[320]. Al igual que los dos cuadros de la primera jornada, se desarrolla en un exterior conformado probablemente por el mismo decorado fijado anteriormente. Las didascalias implícitas permiten reconstruir de nuevo un espacio exterior montañoso, una «verde estancia» (v. 1464), identificada con el «monte» (vv. 1192 y 1343), el «bosque» (v. 1202) y las «selvas» (v. 1271) en donde se ubica la torre-prisión de Irene. De este modo, no tiene lugar un cambio espacial con respecto al acto precedente, pese a que sí se advierten referencias en el discurso de los personajes de las que se deduce que ha transcurrido un pequeño lapso indeterminado entre jornadas, aunque la acción se sitúa en el mismo día. El cuadro, en romance con rima *e-a*, funciona como una suerte de *continuum* sin cortes espaciales, temporales o argumentales. Introduce las trazas de Lidoro y Aminta para lograr sus metas particulares, que giran en torno a la figura de Irene. El primero desea rescatarla y la segunda aproximarse a ella para lograr el amor de Dante.

Se inicia con el gracioso Malandrín junto al náufrago Lidoro, ya restituido del susto pasado y vestido ahora con los ropajes del criado. Cuando ambos tratan de buscar a Dante para que el marinero pueda agradecerle que le haya salvado la vida, fuera de escena, un caballo desbocado montado por Aminta parece despeñarse. Lidoro la salva de una caída segura y se enamora de ella a primera vista, lo que conlleva una nueva situación de amor desacorde que enmaraña la trama amorosa. El rey, de caza por los montes cercanos, entra en escena junto a las damas que acompañan a Aminta y agradece al galán tal acto de valentía, al tiempo que le promete una recompensa. Le pide entonces que se presente, con lo que se introduce la primera traza de Lidoro, que pone en marcha su industria para liberar a Irene: el ocultamiento de su verdadera identidad al hacerse pasar por Celio, un pobre marinero procedente de Abido. En paralelo, Aminta, celosa de la dama extranjera y fingiendo una actitud condescendiente con ella, también urde un plan para conseguir el amor de Dante: solicita al rey que Irene abandone la torre para llevarla a la corte con el fin de tenerla vigilada y alejada de su enamorado. Aprovechando la presencia de Malandrín y Lidoro en las tablas, antes de partir hacia la quinta, ordena al gracioso que entregue a su amo las joyas prometidas y al galán que acuda a la torre en busca de Irene, lo que, tras un escenario vacío, sirve de enlace para presentar el segundo cuadro, II-2 (vv. 1464-1889).

Se trata de un nuevo cuadro monométrico, continuador del romance con rima *e-a*, aunque, en esta ocasión, especialmente el criterio de la progresión de la acción dramática nos permite establecer tres microsecuencias. La primera de ellas, II-2a, supone el arranque de las ya mencionadas trazas de Lidoro y Aminta (vv. 1464-1610). Presenta a Lidoro al umbral de la citada torre, de acuerdo con la encomienda de la infanta chipriota, por lo que la acción se ubica ahora en un espacio escénico distinto sin que se produzca ninguna mudanza con respecto al metro. Ve representados el encuentro y reconocimiento mutuo entre Irene y el galán extranjero,

[319] Vitse, 1998, p. 55.
[320] Vitse, 1998, p. 59.

cuya verdadera identidad y pretensión todavía ignora el espectador. Dejan la «plática suspensa» (v. 1511) ante la llegada de Aminta, que se decide a partir hacia la corte en una carroza junto con Irene para obstaculizar cualquier posible encuentro entre esta y Dante. El galán protagonista se ofrece a acompañarlas, pero Aminta se lo impide.

La segunda microsecuencia, II-2b, que abarca los vv. 1611-1698, descubre a Dante y a Lidoro solos en el tablado, lo que da pie a la revelación de intenciones del fingido marinero: matar a Dante, el «móvil» de sus «desdichas» (v. 1630), y vengar el cautiverio y la deshonra de Irene. No obstante, cuando se dispone a ejecutarlo, Malandrín irrumpe en escena y obliga a Lidoro a contenerse. El criado, tras horas sin hallar a Dante por los montes de Chipre, le presenta, aunque «tarde» (v. 1666), a su amo, el hombre que le ha salvado del ahogamiento, casualmente, su mayor enemigo, a quien ahora le debe la vida: «(Ya es otra confusión esta)» (v. 1655), subraya Lidoro en aparte. El náufrago se ve obligado, entonces, a continuar con su disimulación y a idear una nueva estrategia para matar a quien es su rival y el responsable de la prisión de Irene.

La tercera y última microsecuencia, II-2c, viene marcada por la salida de Lidoro del tablado y conforma la primera experiencia «de tierra» de entre las tres pruebas principales de las diosas Venus y Diana —representantes del amor y del desdén— para retar a Dante y conocer cuál de los dos afectos vence (vv. 1698-1889). Sirviéndose de los cuatro elementos como factor ordenador y estructurante, desde este punto Calderón concede total protagonismo al triángulo amoroso Irene-Dante-Aminta, a partir del que proyecta la *question d'amour* presentada desde el título de la comedia. Las caprichosas divinidades ponen en peligro a las damas, que, sin tiempo para tomar la carroza, son perseguidas por un león que acecha los montes de Chipre. El galán, al escuchar sus gritos «dentro» se ve apremiado por salvar, ya a la constante Aminta, ya a la desdeñosa Irene. En pleno dilema amoroso, probablemente a través de algún recurso tramoyístico, ambas salen, de pronto, desde lo alto de dos montañas. Finalmente, cuando el galán acude en su auxilio, el león se vuelve y protagoniza una escena cómica y ridícula junto a Malandrín. A pesar del pequeño cambio escenográfico, dada la evidente continuidad argumental y métrica, no deslindamos una nueva microsecuencia[321]. Las diosas comprueban que la experiencia no ha surtido efecto y, antes de desaparecer y dejar el tablado vacío, Diana propone una segunda que volverá a hacer peligrar las vidas de las damas.

Si bien los dos primeros cuadros de la jornada resultaban monométricos, el tercero y último de este segundo acto, II-3, podemos definirlo como una «macrosecuencia polimétrica de fácil determinación»[322], en la que hasta cuatro cambios estróficos internos indican sin dificultad la delimitación de cuatro microsecuencias, eventualmente, acompañados, además, de modificaciones espaciales o escenográficas o de leves saltos temporales. Constituye el desenlace de la jornada, marcado por un nuevo espacio escénico, la quinta palaciega donde confluyen todos los personajes en el último acto, y por la segunda prueba «de fuego» originada por Diana.

La primera microsecuencia, II-3a, abarca los versos 1890-2017 y está conformada por una tirada de redondillas. Tras un vacío en el escenario y los ruidos de «*terremoto*» (v. 1885a), se presentan en escena el rey y Aurelio «cerca» de la quinta (vv. 1902-1903). Se ha desatado una tormenta con lluvia, truenos y fuertes vientos y el cielo se ha oscurecido por un eclipse lunar,

[321] Sobre los problemas de este tipo que pueden derivarse de una segmentación fundamentada en el criterio escénico, ver Vitse, 1998, p. 54 y Antonucci, 2007, pp. 218-220. Antonucci, 2019b, p. 330 advierte que «no se puede romper la unidad de una secuencia por más que haya momentos de tablado vacío y/o mínimos cambios de espacio dramático, si la unidad de dicha secuencia está garantizada por la continuidad temporal o, lo que es lo mismo, de acción».

[322] Vitse, 1998, p. 59.

presagios que el rey astrólogo atribuye al enfado de los hados por haber liberado a Irene de su prisión. Aurelio, ante los temores del soberano, trata de convencerlo de que no ha errado en su decisión, pues solo desea la mano de la dama extranjera. Aparece Aminta acompañada de Irene y explica a su hermano que será la responsable de custodiar a la prisionera en palacio, decisión que provoca la ira del monarca y el llanto desconsolado de la infanta de Gnido.

La segunda microsecuencia, II-3b, (vv. 2018-2171) se corresponde con un pasaje en romance con rima *é* y tiene como protagonista a Lidoro, quien pone en funcionamiento una segunda traza para lograr acabar con su enemigo: viene a pedir a Aminta que interceda con el rey para solicitarle que levante el castigo del destierro a Dante, en agradecimiento por haberle salvado la vida. Aminta acude en busca del rey, mientras Lidoro, a solas con Irene, le explica a su prima cómo sus maniobras pasadas se vieron frustradas tras el naufragio de la embarcación con la que trataba de rescatarla. Su nuevo propósito es acercarse a Dante para matarlo cuando menos lo espere. Además, tiene una nueva razón para odiarlo, pues es el enamorado de Aminta, a quien él mismo ama.

Los límites de la tercera microsecuencia, II-3c, se establecen entre los vv. 2172-2253. Forma parte de un pasaje declamado en silvas de pareados, las cuales determinan un cambio de lugar y señalan el inicio de una escena nocturna[323]. Lidoro entona un soliloquio en el que desea la muerte de su enemigo, cuando salen a escena Dante, embozado, y Malandrín ya no en las proximidades de la quinta, sino al umbral de esta. Beneficiándose de la confusión y la posibilidad de ocultación que ofrece la noche, el galán protagonista, quejoso ante su adversa fortuna, pretende ver a Irene en su habitación de palacio antes de marcharse definitivamente al destierro. No obstante, Lidoro le advierte que ha logrado salvarlo del castigo real y abandona la escena de forma precipitada. Dante permanece en las tablas confuso e invoca a las «Deidades bellas» (v. 2248).

La última microsecuencia del cuadro, II-3d, (vv. 2254-2367) es introducida por un nuevo cambio estrófico, el romance con rima *a-a*, cuya función estructural en esta jornada es la de servir de apertura y clausura[324]. La fuerte tempestad originada por Diana provoca que un rayo incendie la quinta en la que se encuentran Irene y Aminta, lo que da pie a la repetición de la cuestión de amor: el galán, ante los lamentos de ambas damas, tiene que decidir si prefiere rescatar a la amada o a la amante. Termina por sacar en brazos a las dos, hazaña que le agradece el rey, pues le perdona el destierro. La jornada vuelve a cerrarse, igual que la primera, con un soliloquio del galán protagonista que condensa su disyuntiva sentimental con una cita directa al título de la comedia. Supone un cierre perfecto que mantiene expectante al auditorio ante la resolución del conflicto en la tercera jornada.

En síntesis, una vez establecido el nuevo orden de las cosas en Chipre, en esta segunda jornada se pone de relieve el enredo y los problemas a los que se ven sometidos los personajes, lo que les obliga a discurrir distintas estratagemas para lograr sus propósitos particulares. Por un lado, Aminta, movida por los celos, quiere acercarse a Irene, liberarla del encierro y controlarla desde la corte para alejarla de su amado. Por otro lado, se introduce a un nuevo personaje, Lidoro, que se inmiscuye en Chipre ocultando su identidad con el fin de rescatar a Irene y matar al culpable de su prisión: Dante. En paralelo a la subtrama que desarrolla la posible liberación de la infanta de Gnido, Calderón se centra a partir de este punto en el dilema

[323] Fernández Guillermo, 2008, p. 121, al estudiar la funcionalidad dramática de la silva en el teatro calderoniano, concluye que «el ambiente de oscuridad y tinieblas, de fragor amenazante, que suelen pintarnos las silvas, anuncia la aparición de las fuerzas del mal o de la naturaleza incontrolable que intensifica el peligro».

[324] Ya Marín subrayó la tendencia de Calderón a finalizar sus comedias y, a menudo, las dos primeras jornadas en romance, «a modo de indicador formal del final próximo» (1982, p. 99). En nuestra comedia se cumple esa premisa para los actos segundo y tercero.

amoroso al que se enfrenta Dante, sometido al juego caprichoso de las diosas Venus y Diana: ¿triunfará el amor o el desdén? Las pruebas de tierra y fuego no dan respuesta a su pregunta. El auditorio espera la resolución final del conflicto, que, de acuerdo con la simbología de los cuatro elementos, debe responder a una nueva prueba de «agua y viento».

En contraste con la propuesta de segmentación de la primera jornada, organizada en un único espacio-tiempo que servía para la presentación de los personajes, la secuenciación del segundo acto permite hablar de una mayor agilidad en la sucesión de los acontecimientos de los tres cuadros establecidos. La alternancia de diferentes espacios escénicos evidencia la progresión y el dinamismo de la acción desde el exterior selvático en el que vive encerrada Irene hasta las inmediaciones de una quinta palaciega. Las maquinaciones de Lidoro y Aminta conducen a todos los personajes a la corte chipriota: a Irene, ahora libre bajo la vigilancia de Aminta, así como a Dante, a quien se le ha levantado la condena del destierro. De este modo, confluirán en un mismo espacio, que potenciará el enredo y será necesario para la resolución del conflicto en la tercera jornada. En cuanto al tratamiento del tiempo, cabe precisar que la aparición de Lidoro al inicio del acto, ya recuperado del naufragio junto a Malandrín, en busca de su amo, da a entender que ha debido de transcurrir un lapso de horas entre jornadas. La acción parece desarrollarse en continuación con el acto anterior y, por consiguiente, durante el mismo día. A través de distintas referencias temporales a la progresiva oscuridad del cielo y a la noche, es posible concluir que los acontecimientos se condensan a lo largo de la tarde y el anochecer. Los propios personajes se ven sorprendidos por la condensación de múltiples acontecimientos en un reducido espacio de tiempo: «¡Válgame dios! ¡Qué de cosas / en un instante me cercan!» (vv. 1620-1621). La mayor celeridad en la sucesión de los hechos también se ve marcada por la acumulación de hasta dos tablados vacíos y, especialmente, en el tercer cuadro, a partir del deslinde de cuatro microsecuencias perfectamente fijadas a través de mudanzas estróficas y de breves intervalos de tiempo entre el día y la noche.

4.2.3. Jornada tercera

La estructuración de la tercera jornada vuelve a ser tripartita, si nos servimos de los momentos de tablado vacío. Todos los personajes abandonan el escenario hasta en dos ocasiones, situación a la que se añaden dos cambios escenográficos relevantes que no van acompañados de una modificación en el molde métrico. Por su parte, la segmentación en microsecuencias pone de manifiesto una mayor complejidad estructural del primer cuadro con respecto a los dos restantes, que hemos considerado monométricos sin ninguna subunidad interna. Nuevamente, la interacción hermenéutica de criterios parece el mejor método para justificar nuestra propuesta.

El primer cuadro, III-1, que comprende unos mil versos (vv. 2368-3362), se compone de cuatro microsecuencias. Las dos primeras sirven de continuación de los conflictos no resueltos y suponen un momento de distensión dramática previo al desenlace. En contraste, la tensión va *in crescendo* a lo largo de las dos articulaciones dramáticas restantes, que preparan la situación para el clímax final. El cuadro se inicia a plena luz del día y, al igual que toda la secuencia, se desarrolla en un nuevo espacio con múltiples potencialidades: el jardín de la quinta palaciega. En consecuencia, podemos deducir que ha debido de producirse un leve espacio de tiempo entre el final del primer acto en la oscuridad de la noche y el inicio del segundo.

La primera microsecuencia, III-1a, en redondillas (vv. 2368-2503), presenta las dos tramas iniciadas en la segunda jornada, que restan inconclusas. A través de un escenario partido y en apartes, los dos galanes principales, Dante y Aurelio, expresan sus frustraciones: el primero por

no ser capaz de enternecer el corazón de la fría e insensible Irene y por querer, en cambio, deshacerse de la fiel Aminta; el segundo por no haber dado muerte a quien es su enemigo y rival amoroso. Agradecido por su generosidad, Dante ofrece a Lidoro un puesto como alcaide del puerto de Chipre, nueva posición que será aprovechada por el fingido marinero como recurso para planear la liberación de su compatriota. Asimismo, entra Malandrín en escena para anunciar la celebración de una academia poética en los jardines a petición del monarca para distraer el ánimo turbado de su hermana Aminta.

En la segunda microsecuencia, III-1b, constituida por los vv. 2504-2775, tiene lugar en el jardín la representación de dicho certamen poético «con toda / la gala y la bizarría / de la corte» (vv. 2506-2508), el cual, desde el punto de vista de la acción, constituye un momento de pausa dramática, de divertimento cortesano, en el que a modo de *mise en abyme* las argumentaciones de cada personaje reflejan su situación amorosa particular. En lo que atañe al metro, el pasaje es complejo, puesto que, pese a desarrollarse en romance con rima *i-a*, contiene varias formas englobadas. Hasta en cuatro ocasiones —una de ellas interrumpida por un criado para informar de la llegada de un bajel al puerto chipriota— la música entona una «letrilla» (v. 2562) que expone la cuestión de amor que se viene formulando desde el título de la pieza. Se trata de una redondilla: «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?». Cada uno de los personajes, incluidos el gracioso Malandrín y las damas que acompañan a Irene y a Aminta, ofrecen una respuesta argumentada. A continuación, la música repite la letrilla y, conforme a la petición del rey, los cuatro personajes principales, Irene (vv. 2663-2672), Aminta (vv. 2678-2687), Dante (vv. 2693-2702) y Aurelio (2708-2717), glosan los versos de la redondilla en cuatro coplas reales[325], entre las que se interpola una quintilla de pie quebrado cantada por los coros de música a modo de cierre[326]. Tras la última intervención de la música, la infanta de Chipre se levanta furiosa y abandona el certamen, lo que pone fin a la celebración y recupera el romance *i-a*. Lidoro entra en escena para comunicar la recién llegada de una rica nave a las costas de la isla, un engaño más del galán, que planea el regreso a Gnido con Irene en el desenlace de la obra.

En la tercera microsecuencia, III-1c, continuadora del romance *i-a*, el espectador descubre en qué consiste la traza de Lidoro, quien, a solas con Irene en escena, le da a conocer sus planes (vv. 2776-3033): el bajel venido de tierras lejanas no es otro que un barco que envía su padre desde Gnido cargado de armamento para atacar Chipre. Al anochecer, Libio, un conocido, y él mismo la esperan en el jardín, que confina con el mar, desde donde podrán huir en un pequeño esquife. La señal para que Lidoro la reconozca es un pañuelo que debe llevar en la mano. La continuidad temporal entre esta microsecuencia y la anterior es clara, pues Aminta regresa a escena todavía llorosa y se encuentra a Lidoro e Irene, obligados a interrumpir su conversación y a simular una discusión en la que la extranjera, colérica, rechaza el casamiento con Dante, que supuestamente el galán ha solicitado al rey.

La cuarta y última microsecuencia del cuadro, III-1d, condensa el enredo y la confusión provocados en la oscuridad del jardín, que preparan la situación para el momento climático (vv. 3034-3362). Tal y como sucedía en la tercera microsecuencia del último cuadro de la jornada anterior, un pasaje en silvas vuelve a marcar la llegada de la noche. Dante protagoniza un monólogo en el que apela a las estrellas como responsables de su conflicto amoroso, al tiempo

[325] Antonucci observa el frecuente empleo de la copla real para glosas en el teatro de Calderón, especialmente en escenas lúdicas de divertimento cortesano en donde «la glosa destaca como monólogo lírico que elabora el típico conceptismo amoroso de la tradición cancioneril» (2019a, p. 10).

[326] Tanto las redondillas como las coplas reales y quintillas son formas englobadas en el romance *i-a*, entonces, la forma englobadora. Consideramos que son unidades segmentales que no hacen progresar la acción, pues se trata de texto cantado que sirve de mera *amplificatio*.

que advierte que se ha quedado encerrado dentro del jardín. Se aproximan Irene y Aminta junto a sus damas y decide esperar escondido[327]. El pasaje en silvas deja paso al romance con rima *e-o*, que establecemos como forma englobadora de las silvas. Aminta, desconsolada por su mal de amores toma un lienzo para secarse las lágrimas. En paralelo, Libio y Lidoro se presentan en la playa con una pequeña embarcación. Desde lo lejos, Lidoro divisa el pañuelo, de modo que acude al rescate de Irene. Se percata, sin embargo, de que es Aminta y no Irene la que lo sostiene. Aminta trata de pedir auxilio y cuando Lidoro y la dama extranjera pretenden llevársela como prisionera hasta el esquife, Dante abandona su escondite y se enfrenta a su rival. No obstante, el cabo que mantenía amarrado el barco se desata y las damas avanzan a la deriva. El galán protagonista llega a tiempo y las alcanza. Las diosas Venus y Diana anuncian la tercera experiencia de «agua y viento».

El segundo cuadro, III-2, se introduce tras un tablado vacío y un cambio de decorado, sin que se produzca ninguna alteración en el metro: «*Descúbrese un bajel y en él Irene, Aminta, y Dante*», según se describe en la acotación (v. 3362a). Como precisábamos al inicio del apartado, lo hemos fijado como un cuadro en el que no es posible delimitar microsecuencias internas, dada la acusada continuidad de la acción en los aproximadamente trescientos versos en los que se desarrolla (vv. 3363-3652). Todo él está escrito en romance con rima *e-o*, a pesar de que se incluyen varias formas englobadas. Se centra en la última prueba de las opuestas divinidades, que fuerzan a Dante a arrojar al mar a una de las dos damas en plena tempestad marítima, última proposición de la cuestión de amor que resuena desde el comienzo de la obra. La indecisión del galán y los argumentos de Aminta e Irene se suceden mientras las voces de las diosas, a través de la música, lo obligan a tomar una decisión: «Resuélvete y sea presto, / para que el mar serene y calme el viento», pareados que se intercalan en el romance hasta en cuatro ocasiones. Gran parte del *dubbio* entre el honor y el amor y de los lamentos desesperados de las damas se expresan en décimas, que también consideramos formas englobadas en el romance. Finalmente, el protagonista opta por dejar morir a Irene en triunfo del amor, pero al ir a lanzarla por la borda, Venus y Diana descienden de lo alto y lo detienen. Cesa la tormenta y regresan a tierra.

En el tercer y último cuadro de la jornada, III-3, resuelto el interrogante inicial, se restablece el orden de las cosas en Chipre (vv. 3653-3736). Los númenes enfrentados ponen fin a su pugna divina y, con ello, a su juego perverso en la isla consagrada a Venus. Si bien no tiene lugar un cambio estrófico, ya que el romance *e-o* se mantiene hasta el final de la comedia, una acotación determina una modificación escenográfica significativa: «*Ocúltase el bajel con los tres y descienden de lo alto Venus y Diana*» (v. 3562a). Las diosas anuncian una máscara o bailete final para celebrar la boda de Dante y Aminta, según ha dispuesto el rey. Salen a escena todos los personajes a danzar y a cantar con hachas por el triunfo de Venus y la victoria del amor. De acuerdo con las convenciones del género, el soberano interviene para poner orden y emparejar a los personajes: no solo se produce el casamiento entre Dante y Aminta, sino también entre Aurelio e Irene, prisionera por siempre en el reino de Chipre. Lidoro, el galán suelto del pentágono amoroso, no ha logrado huir, impedido por Venus cuando trataba de alcanzar el bajel. Para finalizar, Diana, la diosa derrotada, aplaza a Venus, la diosa vencedora, a una nueva contienda, materializada en una próxima representación de tres ingenios ante idéntico auditorio: *El pastor Fido*, de Solís, Coello y Calderón.

[327] La confusión de identidades y el ocultamiento serán el eje del juego dramático en esta secuencia nocturna. El escondite de Dante, quizás al paño, quizás cubierto con su capa o, tal vez, camuflado a través de algún elemento escenográfico que recrease la verdura del jardín, le permite observar en la distancia el engaño llevado a cabo por Lidoro e Irene y salir en busca de las damas. Por su parte, el equívoco generado a partir del pañuelo, tomado precisamente por Aminta en vez de por Irene, causa el descubrimiento de la traza de los forasteros. Sobre el jardín como espacio para el equívoco ver Lobato, 2007a, pp. 211-216.

En suma, la tercera jornada presenta una importante condensación de acontecimientos y mecanismos que precipitan el desenlace de la comedia. La tensión se acrecienta de modo progresivo desde la mitad del primer cuadro hasta el clímax final, que se concentra en el segundo, y vuelve a rebajarse con la escena festiva de la máscara en donde el asunto queda definitivamente zanjado. El acto parte de una situación anticlimática en la que, tras un breve recordatorio de los dos conflictos abiertos, esto es, la encrucijada amorosa de Dante y el intento de liberación de Irene por parte de Lidoro, se representa la academia poética a modo de *amplificatio* y *dilatio* de la *question d'amour*. En contraste con esta situación de distensión, el ritmo escénico se intensifica con la acumulación de personajes en el jardín de la quinta, en donde los ocultamientos, fingimientos y equívocos se suceden en la oscuridad. La traza fallida de Lidoro e Irene para fugarse de Chipre se convierte en el pretexto perfecto para introducir la prueba definitiva de «agua y viento», el clímax de la obra, que conduce al galán a salvar la vida a la dama que lo ama. Triunfa el amor en representación de Venus y fracasa el desdén encarnado en Diana.

La propuesta de segmentación de esta tercera jornada refleja una variedad estrófica mayor, en comparación con las dos anteriores. De todos modos, como se ha visto, el criterio métrico no es siempre el preponderante para la división estructural de la comedia y gran parte de los cambios métricos se justifican con la intervención de la música y la presentación de pasajes cantados, que se ven englobados en el romance. Asimismo, se ponen de manifiesto algunas cuestiones relevantes en lo que se refiere a la relación entre la tensión y la distensión dramáticas y a la articulación espacio-temporal.

Como se apuntaba, se puede notar un contraste entre el primer cuadro, configurado a partir de cuatro microsecuencias, y los dos restantes, carentes de subdivisiones. En el primero de ellos, las alteraciones estróficas, los pequeños cortes temporales y, sobre todo, los cambios en la configuración de los personajes y en la progresión de la acción, favorecen la aceleración gradual del ritmo escénico, conforme a las necesidades de la trama amorosa. Todo el cuadro se desarrolla en un jardín del palacio chipriota, lugar idóneo para la reflexión y la poesía académica de argumentos, para las confidencias amorosas, pero también para el fingimiento y el equívoco. La condensación de peripecias en un único espacio y en un lapso reducido contribuye a potenciar el enredo. Varias marcas diseminadas a lo largo del cuadro permiten conjeturar que deben transcurrir solo unas horas entre la escena diurna del certamen poético y el anochecer en la playa colindante con el jardín.

El segundo cuadro, por su parte, se alarga unos trescientos versos en los que Calderón es capaz de mantener la *dilatio* de la resolución del conflicto a partir de la última reformulación del *dubbio* propuesto por las diosas. Los versos de la música honrando al amor y a la diosa Venus funcionan como enlace de continuidad entre los dos últimos cuadros, ya que mientras cesa la tempestad y las deidades anuncian el final de la contienda mitológica, se pueden oír dichos cantos, que introducen los festejos de la máscara representada en el tercer cuadro para celebrar las características bodas con las que remata la comedia.

Conviene subrayar entonces la acusada concentración temporal de la comedia, que se desarrolla probablemente en dos días: primera y segunda jornadas (el mismo día) y tercera jornada (un día), siendo el lapso entre ellas impreciso, aunque muy breve, y marcado por la continuidad temporal. Antonucci, al analizar los entreactos en el medio centenar de comedias incorporadas a la base de datos *Calderón Digital*, infiere que «aun cuando el deslinde del acto coincide con un importante intervalo cronológico, la acción de cada jornada suele ocupar en todo caso poco más o menos que un día»[328]. Por lo tanto, *Amado y aborrecido* sigue la tendencia

[328] Antonucci, 2019b, p. 328.

a la unidad de tiempo de la comedia calderoniana[329]. Ya hemos vinculado la condensación temporal con la persecución de admiración y suspensión del auditorio, lo que «no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia»[330]. Someter a los personajes a una cadena de aventuras y complicaciones —«fieras, diluvios y incendios» (v. 3342)— constreñida en un breve intervalo de tiempo, a partir de tramoyas y otros recursos de espectacularidad escénica, desde luego, parece responder a ese interés de Calderón por buscar la sorpresa y la diversión del público palaciego.

A continuación, presentamos un cuadro que sintetiza nuestra propuesta de segmentación conforme al modelo que traza Crivellari[331], en el que interactúan los métodos revisados de Ruano de la Haza y de Vitse.

Acto-cuadro	**Microsecuencia**	**Versificación**	**Espacio**	**Escenario Vacío**	**Tiempo**
I-1	a	Romance *e-o* (1-86)	Exterior. Selvas de Chipre en donde se ubica la torre de Irene		Día
	b	Romance *e-o* (86-467)			
	c	Romance *e-o* (467-480) con octavas reales englobadas (481-560) Romance *u-a* (561-826)		v. 819 (Queda solo Dante)	
I-2	a	Romance *u-a* (827-910)			
	b	Romance *u-a* (911-960)			

[329] Puede verse Pedraza, 2000, p. 84; Arellano, 1999, pp. 47-50 o Antonucci, 2019b, pp. 327-331.

[330] Arellano, 1999, p. 45. Zugasti, 2003, p. 167 observó esa tendencia a la concreción espacio-temporal en la comedia palatina: «Los personajes dirimen sus diferencias […] en un espacio muy estrecho y en un breve lapso de tiempo, con lo cual los dramaturgos no dudan en servirse del enredo para dinamizar sus textos, provocar el suspense y lograr que el espectador se apegue a las tablas».

[331] Ver los cuadros sinópticos de Crivellari, 2013, pp. 113-423.

	c	Redondillas (961-1132) con quintilla englobada (1133-1137)		v. 1137	Continuidad temporal. Mismo día. Reaparición del rey, correspondencia con I-1c (vv. 773-774, «habéis de darme / respuesta luego»)
II-1		Romance *e-a* (1138-1464)	Exterior. Selvas de Chipre (cf. vv. 1192, 1271 o 1343)	v. 1464	Continuidad temporal. Mismo día
II-2	a	Romance *e-a* (1464-1610)	Exterior. Umbral de la torre (cf. v. 1465)		
	b	Romance *e-a* (1611-1698)			Más tarde. (Cf. vv. 1652-1654, «di a mi amo / cuánto ha que andamos por esta / soledad en busca suya»
	c	Romance *e-a* (1698-1889)	Exterior. Dos montañas (cf. v. 1809a)	v. 1889	
II-3	a	Redondillas (1890-2017)	Inmediaciones de la quinta. De camino. (cf. vv. 1902-1903) Correspondencia con II-1 (v. 1370, «yo me adelanto a la quinta»		Anochecer (cf. vv. 1910-1911)

	b	Romance *é* (2018-2171)			
	c	Silva pareada (2172-2253)	Umbral de la quinta (cf. v. 2195)		Noche
	d	Romance *a-a* (2254-2367)		v. 2367	
III-1	a	Redondillas (2368-2503)	Jardines de la quinta colindantes con la playa (cf. v. 2464 y 2898-2899)		Día
	b	Romance *i-a* (2504-2775) con redondillas, coplas reales y quintillas de pie quebrado englobadas[332]			
	c	Romance *i-a* (2776-3033)			Anochecer (cf. v. 2991-2992, «ya la sombra pisa / la falda a la luz»

[332] Las formas estróficas se enmarcan en el romance entre los siguientes versos: tres redondillas entre los vv. 2564-2567, 2595-2598 y 2659-2662; cuatro coplas reales entre los vv. 2663-2672, 2678-2687, 2693-2702 y 2708-2717 y cinco quintillas de pie quebrado entre los vv. 2673-2677, 2688-2692, 2703-2707 y 2718-2727.

	d	Silvas (3034-3094) englobadas en romance *e-o* (3095-3362)		v. 3362	Noche
III-2		Romance *e-o* (3363-3652) con pareados englobados en los vv. 3427-3428, 3445-3446, 3533-3534 y 3557-3558 y décima espinela englobada en los vv. 3451-3530	Bajel en el mar	v. 3652	
III-3		Romance *e-o* (3653-3736) con pareados (3673-3678) y redondilla (3679-3682) englobados	Jardines de la quinta		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5. TRAYECTORIA ESCÉNICA DE *AMADO Y ABORRECIDO*

Amado y aborrecido no parece encontrarse entre las comedias del corpus calderoniano que fueron llevadas a las tablas en más ocasiones, dada la información parcial que podemos reconstruir a partir de los fragmentos que nos proporcionan los documentos teatrales conservados hasta la fecha[333]. Desde su estreno, gozó de cierto éxito en la escena palaciega madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, puesto que se repuso al menos en dos ocasiones en el Alcázar de Madrid. Durante la centuria, contó con una notable recepción fuera de las fronteras españolas, también en contextos privados. Conviene destacar, al respecto, el lujoso montaje que se llevó a cabo en Viena, por tratarse de la primera comedia calderoniana que se vio en la corte imperial ante la llegada de la nueva emperatriz, Margarita Teresa de Austria. En contraste con las escenificaciones del siglo XVII, todas las reposiciones dieciochescas que se han registrado responden a puestas en escena en teatros comerciales, tanto madrileños como de ciudades periféricas y se concentran en la primera mitad de la centuria, momento a partir del cual la comedia parece caer en el olvido de los directores de escena y de la crítica teatral. Ahora bien, no podemos obviar que la pieza traspasó los límites peninsulares y fue llevada a las tablas en el Nuevo Mundo.

5.1. LAS REPRESENTACIONES DEL SIGLO XVII

Como ya se ha expuesto en el apartado dedicado a la posible datación de la comedia, no ha sobrevivido documentación acerca del estreno de *Amado y aborrecido*. Con todo, podemos postular que, a comienzos de la década de 1650, tal vez en 1651, se celebró una fiesta cortesana cuyo programa incluía dos obras en las que nuestro dramaturgo se vio implicado: *Amado y aborrecido* y *El pastor Fido*, colaborada con Solís y Coello. Coincidiendo con el inicio de la etapa productiva de Calderón dedicada exclusivamente a encargos palaciegos, así como con el nombramiento de Antonio Solís como secretario del rey y dramaturgo de cámara, es plausible que, a petición de Felipe IV, se planificasen dos representaciones en el contexto de algún acontecimiento celebrativo en palacio. Desconocemos el espacio empleado para dicha escenificación. No obstante, las acotaciones que se conservan en la edición príncipe de 1657, así como las didascalias implícitas que se deducen de las palabras de los personajes nos llevan a considerar que la comedia requería de cierta tramoya y de efectos especiales. Las diosas Venus y Diana intervienen en la pieza desde lo alto del tablado, lo que tuvo que implicar necesariamente la utilización de poleas y juegos de contrapeso para elevar a las actrices en su parte superior. Asimismo, tanto la torre-prisión de Irene, que forma parte del decorado de la primera jornada, como las dos montañas desde las que se lamentan las damas en la segunda, debieron de recrearse a partir de la doble altura del escenario. Los efectos visuales y sonoros para evocar terremotos, tormentas, incendios y tempestades marítimas inciden en el cierto grado de espectacularidad del montaje cortesano.

[333] Tomamos los datos de CATCOM y DICAT. Sobre el número de representaciones de comedias de Calderón desde el siglo XVII al XX puede verse también Mascarell, 2013 y Adillo, 2017.

Es posible que el estreno tuviese buena acogida entre el público regio, pues, como se apuntaba, se pueden ofrecer datos de otras tres escenificaciones palaciegas durante el siglo XVII:

- 24 y 25 de abril de 1667. Ensayo y representación en Viena organizada por José Folch de Cardona y ejecutada por la servidumbre de la infanta Margarita de Austria para celebrar su primer aniversario de boda con el emperador Leopoldo I.
- 18 de enero de 1676. Compañía de Antonio Escamilla. Salón Dorado del Alcázar. Celebración del cumpleaños de la archiduquesa María Antonia de Austria.
- 26 de septiembre de 1686. Compañía de Rosendo López. Representación particular en el Alcázar de Madrid.

Se documenta, además, una cuarta representación privada, esta vez ante otra clase de auditorio, en el monasterio de Santa Clara de Oporto entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

5.1.1. La representación en la corte de Viena (1667)

La puesta en escena más antigua de nuestra comedia de la que se tiene noticia tuvo lugar el 25 de abril de 1667 en Viena[334]. Se celebró una fiesta teatral española para conmemorar el primer aniversario del matrimonio por poderes entre el emperador Leopoldo I y su sobrina, la jovencísima por aquel entonces, infanta Margarita Teresa, hija de Felipe IV, y su segunda esposa, la reina Mariana. La comedia seleccionada para festejar el aniversario de una nueva y férrea unión política entre España y Austria fue *Amado y aborrecido* de Calderón, dramaturgo también admirado en la corte vienesa, especialmente por el emperador, un hombre muy aficionado al teatro y a la música[335]. Tal y como atestigua la copiosa bibliografía que ha analizado las estrechas relaciones literarias entre España y Austria durante aquella época, a lo largo de la década de los años 60 y 70 se inició un ciclo de representaciones de piezas españolas en Viena que remataría tras la muerte temprana de la infanta en 1673[336]. Desde su jubilosa llegada a la corte austríaca en diciembre de 1666[337], la figura de Margarita supuso un influjo verdaderamente importante para la difusión de nuestro teatro aurisecular. La emperatriz, que «no llegó nunca a hablar el alemán»[338], lejos de su tierra, solicitaba a su esposo representaciones españolas, lo que tuvo que generar forzosamente un intenso intercambio de textos teatrales entre Madrid y Viena. Al tiempo que el emperador pedía copias de obras teatrales españolas, reenviaba crónicas, descripciones y lujosos impresos a la capital que testimoniaban la gloria

[334] Seifert, 1985, p. 179 hace referencia a una representación el día anterior, el 24 de abril de 1667. De los Reyes Peña, 1995, p. 195, al tratar sobre las circunstancias de esta primera escenificación, hipotetiza que pudiera tratarse de un ensayo general ante la servidumbre.
[335] Ramírez de Villa Urrutia, 1905, p. 48.
[336] Puede verse Franzbach, 1982; Seifert, 1985; Sommer-Mathis, 1994 y 2011; De los Reyes Peña, 1994; Opll y Rudolf, 1997; Sullivan, 1983; Sullivan, 1998, pp. 94-100 y Noe, 2001, entre otros.
[337] Las fiestas nupciales durante el invierno de 1666-1667 comenzaron con fuegos artificiales y culminaron con el esplendoroso ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, impreso en el taller imperial vienés para dejar constancia de la fastuosidad del evento ante el resto de cortes europeas. Sobre esto ver Sommer-Mathis, 2003, pp. 61-64.
[338] Ramírez de Villa Urrutia, 1905, p. 14. Ver también Sullivan, 1998, p. 95.

austríaca de aquellos tiempos[339]. No solo lo demuestra la correspondencia entre Leopoldo I y el conde de Pötting, su embajador en España[340], sino también el elevado número de sueltas y colecciones de teatro conservadas en bibliotecas de la nobleza austríaca y bohemia[341].



Ilustración 1. Jan Thomas: *La emperatriz Margarita Teresa en traje de teatro*, 1667 (Kunsthistorisches Museum, Viena)

Durante este corto pero activo período, Margarita y gran parte de la corte imperial pudo deleitarse con varias comedias de Calderón. La primera producción teatral conocida de una comedia de nuestro dramaturgo en Viena fue *Amado y aborrecido*. La constante comunicación entre Leopoldo I y Pötting, así como los lujosos impresos en el taller imperial de Mateo Cosmerovio dejan constancia de otros tres montajes en el *Hofburg* de Viena, con la

[339] «Fue Margarita, en este poderoso intercambio teatral, la principal mediadora, por su origen hispano y por simbolizar la abundancia, fidelidad, fertilidad y amor reinantes entre la Monarquía hispánica y el Imperio que las representaciones trataban de reflejar. La emperatriz se destacó en esta última faceta, pues su imagen proyectó aquellos ideales representativos de unidad política que tanto ayudaban a sustentar la metafórica ilusión de la unión de la Casa de Austria» (Oliván Santaliestra, 2011, p. 901).
[340] Ver Pribram y Pragenau, 1903-1904; Varey y Shergold, 1970, pp. cv-cvi y Noe, 2001, p. 165.
[341] Sommer-Mathis, 2011.

particularidad de que conservan no solo el texto de las comedias, sino también el conjunto de piezas adicionales —la loa, los entremeses y los bailes finales—, lo que posibilita una fiel reconstrucción de estos espléndidos festejos teatrales[342]. Se trata de *Darlo todo y no dar nada*, representada bajo el título *Triunfos del diciembre* para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana el día 22 del mismo mes de 1668; *El secreto a voces*, en las Carnestolendas de 1671; y *Fineza contra fineza* (1671), llevada a escena también el día de los años de la reina Mariana, fecha ineludible para la puesta en escena de piezas españolas[343].

Desafortunadamente, no parece haber sobrevivido el texto de *Amado y aborrecido* empleado para la escenificación vienesa de 1667, muy posiblemente impreso, igual que en el caso de las demás piezas representadas, en el taller de Mateo Cosmerovio, como muestra de la fastuosidad de los espectáculos teatrales en la corte imperial. De hecho, acaso por ese motivo, no siempre ha sido documentada la puesta en escena de nuestra comedia entre los estudios que analizan el contexto dramático finisecular austríaco[344]. Con todo, disponemos de un valioso manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Viena (signatura Cod. 13184) y editado por la profesora Mercedes de los Reyes Peña que aúna todos los datos que nos son conocidos hoy acerca de las circunstancias de dicho montaje[345]. En él se incluye el texto completo de la loa cortesana que abrió la fiesta, además de numerosos detalles acerca de la adaptación que sufrieron la comedia y los entremeses para esta particular ocasión festiva ante tan distinguido auditorio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[342] Son «impresos específicos elaborados para acompañar la fiesta o guardar memoria de ella al poco de su celebración» (Vega García-Luengos, 2007, p. 76), con un cuidado formato y tipografía y rica ornamentación. Para un análisis de conjunto, localización y descripción bibliográfica de las sueltas calderonianas impresas por Mateo Cosmerovio ver M. Carbajo Lago, 2019.

[343] Sobre la representación de *Darlo todo y no dar nada* ver Coenen, 2008a, pp. 200-201 y Sommer-Mathis, 2011, p. 1980; acerca de la puesta en escena de *El secreto a voces*, ver Wurzbach, 1927 y ahora Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 171-178; para una reconstrucción del estreno de *Fineza contra fineza* en tierras austríacas ver De los Reyes Peña, 1997. El emperador se interesó también por otra comedia musical calderoniana —especialmente por los «tonos»— representada unos años antes en Madrid: *Celos, aun del aire, matan* (1660), según revela su correspondencia con Pötting en enero de 1667 (Pribram y Pragenau, 1903, pp. 272-278). No obstante, tal y como postula Sommer-Mathis, 2011, p. 1974 no parece haberse llevado a las tablas «ya fuera porque la partitura no llegó nunca o no llegó a tiempo, ya fuera porque los músicos vieneses tenían problemas para tocar la música o los cantantes para recitar el texto en castellano». No solo se escenificaron textos dramáticos de Calderón en el período 1667-1673. Han sobrevivido testimonios impresos por Cosmerovio, en algunos casos con su traducción italiana, de varias representaciones: la anónima *Aun vencido, vence amor o El Prometeo* (1669), *Del mal lo menos* (1671) de Antonio de Cardona y Borja, *La flecha de Amor* (1672), también anónima, y *Primero es la honra* (1671) de Moreto.

[344] Ni Sullivan, 1983 ni Franzbach, 1982, en sus estudios sobre la recepción del teatro calderoniano en la Europa de habla alemana citan *Amado y aborrecido*. Wurzbach, 1927, p. 196 sí la incluye. También Opll y Rudolf, 1997, pp. 148-149.

[345] De los Reyes Peña, 1995.

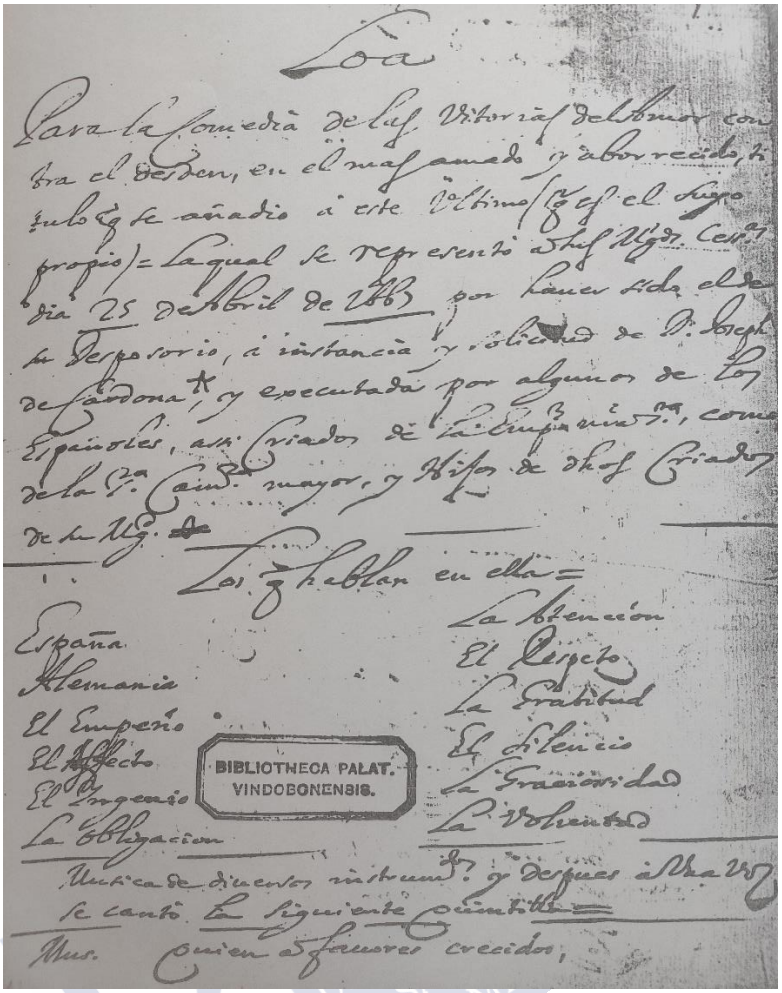


Ilustración 2. Portada de la *Loa para la comedia de Las victorias del amor contra el desdén* (Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Cod. 13184)

Recogemos la descripción que incluye De los Reyes Peña en su detallado estudio[346]:

El manuscrito, en papel del siglo XVII, presenta 18 folios (198x150mm), escritos con letra cursiva pequeña rápidamente ejecutada, donde no se copian ni la comedia ni los entremeses. Contiene:

-La loa (fols. 1r-10r): 394 vv.
-El romance cantado (fols. 10 v-11r): 50 vv.
-La modificación realizada en el final del *Entremés del Plenipapelier* (fols. 11r-13r): 84 vv.
-Unos versos introductorios para la representación y mejor entendimiento del torneo (fols. 13r-18v): 286 vv.
-Unas pequeñas introducciones que preceden a estas piezas e indican los componentes de la función, el orden seguido, los cambios realizados y las circunstancias de la representación (fols. 1r, 10v, 11r y 13r).

El encabezamiento del testimonio nos presenta el título modificado de la comedia para hacer más explícito el nudo argumental y su desenlace, así como las identidades del promotor de la fiesta y de los representantes que la escenificaron:

[346] De los Reyes Peña, 1995, pp. 195-196.

> Loa para la comedia de las *Vitorias del amor contra el desdén en el más amado y aborrecido*, título que se añadió a este último, que es el suyo propio, la cual se representó a sus majestades cesáreas, día 25 de abril de 1667, por haber sido el de su desposorio, a instancia y solicitud de D. José de Cardona y ejecutada por algunos de los españoles así criados de la emperatriz nuestra señora como de la señora camarera mayor e hijos de dichos criados de su majestad[347].

Don José Folch de Cardona, «que fue nombrado Gentilhombre de Cámara del Emperador […] y mayordomo mayor de la emperatriz Leonor, tercera mujer de Leopoldo»[348], había viajado a Viena desde España para acompañar a su madre, la condesa Margarita Teresa de Eril, camarera mayor de su majestad, y a la propia infanta y su servidumbre. Parte del séquito de la emperatriz, entonces, conformó la nómina de actores aficionados que participaron en la representación, una práctica habitual tanto en el teatro cortesano español como austríaco[349].

Posiblemente se trató de la primera comedia española calderoniana con la que pudo gozar el público palaciego de la corte vienesa. De hecho, la historiadora Andrea Sommer-Mathis, al tratar las sucesivas representaciones de Calderón en este período, determina que la de *Amado y aborrecido* sienta precedente y sirve de «paradigma» para la mayoría de las siguientes fiestas en Viena: «en casi todos los casos se trataba de un drama de Calderón representado por un grupo de aficionados españoles […], el número de los espectadores era limitado y la admisión exclusiva, dado que el castellano ya no era lengua de la corte»[350]. Otro de los rasgos que define estos eventos cortesanos es la creación o adaptación de las piezas adicionales que conforman el espectáculo según las conveniencias, las circunstancias que se festejan y el público receptor, al que se integra como parte de la representación en forma de versos laudatorios.

La fiesta se abrió con una loa dialogada en romance octosílabo de carácter anónimo escrita ex profeso para la ocasión, de escasa calidad poética, pero con gran valor documental para extraer datos precisos acerca del contexto de representación. Como bien ha apuntado Arellano, la función principal de la loa es la de «integrar el espectáculo posterior en un conjunto de fiesta áulica dedicado al rey en un momento celebrativo específico», por lo que «se configura como una apertura o rendimiento de veneración al regio espectador, insistiendo en la circunstancia concreta»[351]. Sirve, por tanto, de introducción en la que se presenta el programa de la fiesta, los móviles que la impulsan y, por supuesto, un elogio a sus destinatarios.

Se inicia con una quintilla cantada y «música de diversos instrumentos», según reza la acotación inicial. Prosigue con la entrada de España y Alemania personificados en dos actores, los cuales, fundidos en un gustoso abrazo, representan al promotor del festejo teatral y a su predispuesto colaborador[352]. Ambos se ven asistidos por distintos coadyuvantes —el Empeño,

[347] Ms. Cod. 13184, fol. 1r. Todas las citas del manuscrito son extraídas de la transcripción de De los Reyes Peña, 1995, pp. 211-231, que modernizamos.
[348] Ramírez de Villa-Urrutia, 1905, p. 88.
[349] Ferrer, 1991, pp. 215-216 cree que la costumbre de que damas y personalidades de la corte actuaran en palacio viene desde antiguo. Ofrece testimonios desde mediados del siglo XVI. Sobre esta cuestión ver también Lobato, 2007b y, en concreto, acerca de los entretenimientos palaciegos promovidos y protagonizados por damas de la corte, Ulla Lorenzo, 2014. En la representación vienesa de *El secreto a voces* (1671) son los criados del marqués de los Balbases, embajador de España en Viena, los encargados de llevar a escena la comedia. Los propios emperadores actuaban en los escenarios teatrales de Viena, en bailes de carnaval y mascaradas. Según Oliván Santaliestra, 2011, p. 902, varios retratos conservados de Margarita y Leopoldo I en traje de comedias demostrarían su participación en las obras de teatro palaciego. Ver Ilustración 1.
[350] Sommer-Mathis, 2011, p. 1979.
[351] Arellano, 1994b, p. 254.
[352] Obsérvense los versos que dedica Alemania a España, en alusión a la ayuda que prestará en la labor de la organización de la fiesta: «¿Qué quieres? Mas ya lo sé, / y pues es la empresa tuya, / manda, imagina, apercibe, /

el Afecto, el Ingenio, la Obligación, la Atención, el Respeto, la Gratitud, el Silencio, la Graciosidad y la Voluntad— quienes simbolizan las facultades y sentimientos que han motivado o intervenido en la planificación del evento. Los diferentes personajes alegóricos anuncian y explican a Alemania en una introducción metateatral en qué consiste el montaje que va a presenciar el auditorio y cuáles son las distintas partes que lo componen:

ESPAÑA — Pues escucha,
y, pues ya mi intento sabes,
oye el modo y a él me ayuda:
una comedia española,
de que nuestros dueños gustan,
con razón intento hacer.
ALEMANIA — Bien me parece. [...]
EMPEÑO [...] — ¿Quién te dará esa comedia?

Sale el Ingenio

INGENIO — Yo se la daré, si gustas,
que soy el Ingenio, y es
de un grande poeta.
ESPAÑA — ¿Cúya?
INGENIO — De don Pedro Calderón,
dulce gloria de las musas.
ALEMANIA — ¿Qué título?
INGENIO — *Del amor*
vitorias (por lo que hoy triunfa)
contra el desdén, y porque este
le hace oposición injusta,
se añade *en el más amado*
y aborrecido.
EMPEÑO — Fortuna
ha sido, que es gran comedia.
ALEMANIA — Y, entre primera y segunda
jornada, ¿no habrá sainetes?
ESPAÑA — Sí habrá.

Sale la Graciosidad

GRACIOSIDAD — Donde yo estoy, nunca,
siendo la Graciosidad,
falta el sainete y, si gustas,
dos te ofrezco y muy famosos. [...]
EMPEÑO — ¿Y ha de acabar la comedia
sin tener, según se usa
en palacio, alguna cosa
de gusto al fin?
INGENIO — No discurras
más, que la comedia tiene
un torneo y es ventura

emprende, inventa, ejecuta / cuanto tu elección gustare, que en todo tendrás mi ayuda» (vv. 84-89). Ms. Cod. 13184, fols. 3r-3v; De los Reyes Peña, 1995, p. 213.

tener comedia tan buena
y que ese defecto supla.

EMPEÑO Solo nos falta la loa.

ALEMANIA España, ¿qué es loa?

ESPAÑA Es una
introducción a las fiestas
deste género, aunque muchas
se hacen sin loa; y también,
antiguamente, en algunas
campeaba la alabanza
del auditorio; y no oculta
su etimología ella,
pues su nombre la pronuncia.

ALEMANIA Jamás tan precisa fue
como hoy lo es y así la busca[353].

Tras haber concretado el acostumbrado programa de las fiestas teatrales españolas a parte del auditorio extranjero, el texto de la loa se detiene en la alabanza a los selectos espectadores a modo de *captatio benevolentiae*, mediante «los repetidos tópicos de la humildad de los personajes ante tan altos destinatarios y de la imposibilidad de loarlos con justeza»[354]. De este modo, como nos recuerda Spang, «se borra el límite claro entre escenario y público, la sala se incorpora en el espacio teatral»[355]: el «Gran Leopoldo» (v. 338), la «bellísima Margarita» (v. 346), la «invictísima Eleonora» (v. 354) —emperatriz viuda—, sus hijas, las archiduquesas Mariana y Leonora, las camareras mayores y las damas «de uno y otro cielo» (v. 378)[356]. La composición se cierra, como al inicio, con una quintilla cantada por todos los personajes acompañada de música: «Quien a favores crecidos / en corto festejo intenta / dar desempeños lucidos, / no los juzga merecidos, / que mucha deidad le alienta» (vv. 390-394)[357].

En síntesis, el examen de esta pieza breve posee algunas de las características del subgénero de la loa palaciega dialogada del siglo XVII[358]: es de extensión relativamente breve[359], tiene carácter preliminar, intervienen personajes alegóricos, no presenta una estructura argumental definida, aparecen alusiones constantes a las circunstancias de representación y alabanzas a los cónyuges y destinatarios, produciéndose una ruptura de los límites entre el espacio dramático y el del espectador, y está enmarcada entre un inicio y un final musicados. Respecto a la puesta en escena, pese a la suntuosidad del festejo, no parece existir un decorado específico, si nos atenemos a las acotaciones del manuscrito, ni tampoco una compleja escenotecnia que indique mutaciones o entradas y salidas de personajes, como sí era frecuente en este tipo de loas

[353] vv. 109-175. Ms. Cod. 13184, fols. 4r-5v; De los Reyes Peña, 1995, pp. 214-216.
[354] De los Reyes Peña, 1995, pp. 198-199.
[355] Spang, 1994, p. 19.
[356] Farré insiste en el carácter especular de la loa palaciega: «El horizonte de expectativas del público del XVII demanda, pues, un formato espectacular en el que a partir de la ilusión dramática de una realidad envolvente que se presenta como simultánea al desarrollo de la acción escénica, ser testigo presencial del espectáculo desde su misma realidad intraespectacular» (2009, p. 176).
[357] Zugasti, 1995, p. 179 ha subrayado el protagonismo de la música en esta suerte de loas palaciegas: «la loa forma parte inherente al espectáculo teatral aurisecular, estando siempre pre ligada al canto y a la música instrumental que la envuelven como un marco: al principio y al final de su recitado».
[358] Sobre los rasgos definitorios de la loa palaciega puede verse Spang, 1994, pp. 7-24 y Farré, 2000, 2009 y 2013b.
[359] Flecniakoska, 1975, p. 72 considera que la extensión media en las loas del Siglo de Oro se sitúa entre 150 y 250 versos. La nuestra posee casi 400.

cortesanas[360].

A modo de puente entre la loa y el inicio de la primera jornada de la comedia, se incluyó como colofón de la *laudatio* un romance cantado de cincuenta versos dedicado a enaltecer la figura de la recién llegada emperatriz, depositaria del triunfante amor de Leopoldo. Margarita es objeto de alabanzas que retratan su belleza física y moral a través de una tópica imaginería petrarquista: tras ser equiparada con el sol, se describe su rostro de forma descendente, sus manos y su cabello, a partir de sencillas metáforas muy poco elaboradas: sus ojos son «dos cielos por ser azules» (v. 15), «es nieve su frente hermosa» (v. 19), su nariz es proporcionada, sus mejillas sonrosadas, «clavel con alma es su boca» (v. 31), «rubio, apacible, el cabello» (v. 35) y «milagros […] de cristal» (v. 39) sus manos. Por último, se subraya hiperbólicamente su majestad, su brío y su discreción[361].

De acuerdo con la descripción bibliográfica del manuscrito que recogía De los Reyes Peña y que reproducíamos más arriba, el testimonio no transcribe el texto de los entremeses, pero sí la adaptación que se efectuó sobre el primero de ellos, aquel que se representó entre la primera y segunda jornadas: el *Entremés del Plenipapelier* de Francisco de Avellaneda[362]. El texto original procedía probablemente de otra representación palaciega, llevada a cabo unos años antes en Madrid en unas circunstancias diferentes. Según su editora más reciente, Gema Cienfuegos, la pieza se puso en escena entre 1661 y 1664, aunque parece posible conjeturar que dicha representación tuviera lugar alrededor de 1663 y que, además, fuera ejecutada por parte de la compañía de Antonio Escamilla[363]. El entremés, «uno de los más logrados de Avellaneda, por su agilidad escénica, los rasgos breves y definitorios de sus personajes, su ingeniosidad verbal y su comicidad»[364], incluye varias referencias satíricas a las islas de Gnido y Chipre, que conectan, por tanto, con el argumento de nuestra pieza teatral, pues son las dos localizaciones consagradas a las diosas Diana y Venus[365]. Cienfuegos plantea, de hecho, la posibilidad de que «estas alusiones, presentes en la comedia de Calderón *Amado y aborrecido*, motivaran la elección de este entremés para ser representado junto a dicha comedia en la corte de Viena»[366].

Volviendo a la representación de esta pieza breve en la corte madrileña, desconocemos las circunstancias que motivaron la fiesta. No obstante, en el baile final se apunta al júbilo por la

[360] Es posible que la loa se escenificase frente al telón o ya ante el decorado con el que se abría la primera jornada de la comedia: un bosque con el mar a lo lejos y una torre, como veremos.

[361] No fue esta la única vez en la que se dedicaron versos enaltecedores similares a Margarita. Se conserva un baile de Vicente Suárez Deza titulado «Un retrato de la señora infanta Margarita» que «reúne algunos rasgos de loa», por cuanto se articula en torno a los encomios de la infanta, según ha estudiado Borrego, 2000, p. 442, quien edita la pieza. «Para alabar a la infanta, se recurre al motivo de la dama retratada, a la que se va elogiando a la vez que se pintan las distintas partes de su rostro, las manos, los pies, etc.» (Borrego, 2000, p. 442).

[362] Fue publicado en *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas*. Segunda parte. Madrid: Domingo García Morrás, 1664.

[363] Para Cienfuegos, 2006, p. 177 debió de representarse entre 1661 —ya nacido el príncipe Carlos al que se alude en el v. 191— y 1664, fecha de la edición de la pieza en la segunda parte de *Rasgos del ocio*. Como comentábamos, el análisis detenido del elenco de actores que figura en la lista de *dramatis personae* permite hipotetizar una datación más precisa. Se cita a Manuela (Manuela Escamilla), Carrillo (Diego Carrillo), Olmedo (Alonso de Olmedo), Manuela Bernarda (apodada 'Rabo de Vaca'), Escamilla (Antonio de Escamilla), Carrasco (Pedro Carrasco), la Santos (María de los Santos) y a la Anaya (María Anaya). Todos ellos, según los datos que nos proporciona DICAT formaban parte de la compañía de Antonio de Escamilla en el año 1663. La fecha, por otra parte, es coherente con la alusión a los «pinitos» del divino Carlos (v. 192), esto es, a los primeros pasos del niño, que, nacido en noviembre de 1661 tendría alrededor de un año y medio.

[364] Cienfuegos, 2006, p. 178.

[365] Dice Carrillo a Manuela: «Cupido os ha elegido / hoy por papelier de todo Egnido» (vv. 32-33) y, más adelante, Anaya: «¡Oh, gran prodigio de Chipre! / Páguete Amor, como ciego» (vv. 157-158).

[366] Cienfuegos, 2006, p. 181, n. 16.

recuperación de un «achaque descortés» del rey Felipe IV[367]. Precisamente los versos finales, en los que se aludía al pequeño príncipe Carlos, fueron adecuados para una nueva ocasión por una mano apócrifa que consultó a sus majestades: «se hacía un entremés llamado del *Plenipapelier*, al fin del cual, en lugar de lo que tenía, hablando con sus majestades católicas, se añadió lo siguiente y mudó»[368]. El cotejo de los dos textos permite apreciar cómo los adaptadores vieneses aprovecharon las alusiones encomiásticas a Felipe IV y a la reina Mariana de Austria para referirse ahora a los soberanos Leopoldo I y Margarita. Si los personajes se dirigían con una danza a palacio para felicitar al rey Planeta por la recuperación de su pasado «achaque descortés», esta vez dan la enhorabuena a sus majestades por otro «achaque», en este caso, «cortés»: el reciente embarazo de la emperatriz. Reproducimos ambos testimonios:

ENTREMÉS EN LA CORTE DE MADRID (¿1663?)[369]	ENTREMÉS EN LA CORTE DE VIENA (1667)[370]
MANUELA […] ¿Dónde va la danza?	ALCALDE ¿Dónde va la danza?
TODOS Alcalde,	TODOS Alcalde,
a los palacios del rey,	a los palacios del rey.
que amaneció con el sol	ALCALDE ¿Rey dijisteis? […]
y no llega a anochecer.	Sol será mijor, pues él
ESCAMILLA A darle la norabuena	amaneció como el sol
de un achaque descortés.	sin riesgos de anochecer.
MANUELA Dejadme con el achaque	REDONDO A darle la enhorabuena
y veréis cuál le pondré.	todos venimos […]
«Achaquito que quisiste	de un achaque que se llama
con sombras de no sé qué,	falta sin poderla haber.
ser en el sentir cuidado	ALCALDE ¿Quién la tiene?
y descuido, al parecer.	GUIRLINDAJA Su luz misma,
Vete y viva nuestro gozo	que no pudiera caber
aun más que Matusalén,	donde son una dos almas
y más otro tanto, y más	no serlo la luz que veis.
lo que pide nuestra fe» […]	ALCALDE Dejadme con el achaque
ANAYA «Sea norabuena,	y veréis cuál le pondré.
sea parabién,	ZAPAQUILDA Mejor será festejarle,
del águila el vuelo	pues el achaque es cortés,
al nido más fiel».	ALCALDE Achaquito que supiste
MANUELA «Y vos, divina señora,	con visos de tanto bien
quiera el cielo que logréis	ser el nombre cuidado,
la vida de vuestro esposo	siendo gozo en no lo ser,
cuanto habemos menester».	tantas veces te repitas
TODOS «¡Amén, amén,	que sus padres cada vez
amén, amén!	que el número saber quieran
Que este es del amor	con el número no den.
mejor parabién».	ZAP. Y MÚSICA *Sea enhorabuena,*
	sea parabién,
	achaque de un hijo,
	que muchos otros dé. […]
	ÉL Y MUS. *Sea enhorabuena,*

[367] Avellaneda, *Entremés del Plenipapelier*, v. 178.
[368] Ms. Cod. 13184, fol. 11r; De los Reyes Peña, 1995, p. 223.
[369] Tomamos el texto de la edición de Cienfuegos, 2006, vv. 172-212.
[370] Tomamos el texto de la edición de De los Reyes Peña, 1995, pp. 223-224; Ms. Cod. 13184, fols. 11v-13r.

sea parabién,
del águila el logro
en el sol que vee.
REDONDO Y vos, divina señora,
quiera el cielo que gocéis
en la suya y en la vuestra
vidas que hemos menester. [..]
TODOS Amén, amén, amén.
ALCALDE Y a la enhorabuena
siga el parabién,
digo el para
parabién.

No extraña la mención en esta pieza breve a la preñez de Margarita, ni tampoco el regocijo de los personajes, traducido en un triunfo político para la corte, ya que suponía el alumbramiento del primer hijo de la emperatriz, Fernando Wenceslao, nacido solo unos meses después —el 28 de septiembre de 1667— y aseguraba la sucesión de la Corona[371]. Es muy posible que perdurase en la retina de los distinguidos espectadores la reciente puesta en escena del anuncio público del embarazo. Según testimonian algunos documentos de la época que aplauden las nuevas desde Viena, Margarita se había dejado ver el día señalado de la Encarnación, precisamente un mes antes de nuestra fiesta, de camino a la iglesia, sentada en silla «para evitar el traqueteo de la carroza» y sin el pomposo guardainfante «para lucir su poco abultado vientre»[372].

Si bien este primer entremés, al igual que la loa de apertura, quebraba los límites entre la realidad y la ficción y trataba de integrar al auditorio presente en el espectáculo a partir de anécdotas y alusiones directas a los receptores, no conservamos el texto de la pieza representada en el segundo entreacto del festejo. En cambio, conocemos los ajustes que se efectuaron, en este caso, con el fin de dotar la puesta en escena de mayor espectacularidad y entretenimiento. El manuscrito anota lo siguiente: «Después prosiguió la jornada segunda y después della se hizo el *Entremés de las beatas*, al cual se le añadió una corta introducción para unos matachines que con la beata mayor se hicieron al fin dél»[373]. La exhaustiva investigación bibliográfica de la profesora De los Reyes Peña advierte que el texto empleado por los adaptadores de Viena fue el recogido en la misma recopilación impresa que el *Entremés del Plenipapelier*, la segunda parte de *Rasgos del ocio* (1664), en donde figura bajo la autoría de Antonio Barrientos y como la *Mojiganga de las beatas*[374]. Efectivamente, al final de este texto se hace referencia al «baile

[371] Sobre el nacimiento del príncipe informa Pötting en carta fechada el 28 de septiembre de 1667, día de Wenceslao. Ver Pribram y Pragenau, 1903, pp. 322-323. El heredero moriría tristemente solo unos meses más tarde, el 13 de enero de 1668.

[372] Oliván Santaliestra, 2011, p. 869. Apunta la estudiosa: «La acertada puesta en escena de la anunciación del primer embarazo, bien merecía el aplauso de la corte de Madrid y la admiración de los diplomáticos españoles. Margarita había elegido el día de la festividad de la Concepción de la Virgen, una de las nueve fiestas que las reinas Habsburgo conmemoraban con especial devoción a lo largo de sus embarazos, para significar su triunfo» (2011, p. 868). Leopoldo I escribe a Pötting en carta fechada el 28 de marzo de 1667: «después de cumplidas dos faltas mein Gemahlin den 25. Diez den Guardainfante abgelegt und sich in der silla in die Kirche tragen lassen» (Pribram y Pragenau, 1903, p. 291). Tomamos la traducción de De los Reyes Peña, 1995, p. 202, n. 17: «después de cumplidas dos faltas, mi esposa ha dejado de usar, el día 25, el guardainfante y se ha hecho llevar en silla a la iglesia».

[373] Ms. Cod. 13184, fol. 13r; De los Reyes Peña, 1995, p. 225.

[374] El texto aparece sin autoría en el *Laurel de entremeses varios. Repartidos en diez y nueve entremeses nuevos. Escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1660, así como en un manuscrito conservado en la BNE (MS/15147) también anónimo, con letra del siglo XVII, junto a otros cuatro entremeses

viejo» de la «beata mayor», por lo que es posible que junto a este o tras este se incorporara la danza de matachines de la que se habla en nuestro manuscrito:

CATALINA	Un antojo me has de cumplir.
IUSEPA	Dilo, presto.
CATALINA	Desde la beata mayor, que salió en un baile viejo, nunca he visto más beatas, y me cae en gracia aquello del andar unas tras otras.
IUSEPA	Pues míralas.
CATALINA	Que las veo, que las veo[375].

«Con mucha frecuencia en los entremeses, bailes y, sobre todo, mojigangas de fines del siglo XVII se mencionan los matachines como espectáculo que se intercalaba en ellos o servía para darles término», en palabras de Cotarelo[376]. Se presentaba como un baile pantomímico en el que los actores danzaban cómica y acompasadamente. Rodríguez Cuadros lo define como una «frenética coreografía, frecuente en el teatro breve […] que dotaba al actor de una figura grotesca mediante la carátula o máscara y un vestido ajustado que alternaba piezas rojas y amarillas»[377]. Por lo tanto, sus vistosos trajes y caretas y sus graciosos movimientos, sin duda, favorecieron la *admiratio* del público palaciego vienés, al tiempo que sirvieron como momento de distensión dramática previo al desenlace de la comedia.

Si hasta este punto nos hemos detenido en señalar cómo las piezas adicionales que tanto deleitaban al espectador barroco—loa y entremeses— se habían creado o modificado para las circunstancias específicas del festejo cortesano, resta conocer la adaptación que sufrió el texto de la comedia. El manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Viena proporciona algunos detalles al respecto: «Siguiose la 3ª jornada y, al acabarse, en lugar del sarao que tiene de damas la dicha comedia, se hizo un torneo de ocho, para la inteligencia y introducción del cual y de las circunstancias dél, que fueron algunas y con misterio, se hizo y representó lo siguiente»[378].

Para empezar, estas líneas del testimonio apuntan a que el texto del que se sirvieron los adaptadores de la corte imperial era muy probablemente cercano al del estreno en Madrid. Todas las ediciones que conservan el texto de la comedia, desde la príncipe (1657) hasta la *Novena parte* de Vera Tassis (1691), se cierran con un sarao o máscara con hachas en donde intervienen dos damas que cantan y bailan junto a las diosas Venus y Diana y el resto de los personajes: «*Salen dos damas con máscaras y hachas; tómanlas también Venus y Diana, y, mientras danzan y cantan la copla que se sigue, salen por una parte el rey, Aurelio, Malandrín, Lidoro y Libio, y, por otra, Irene, Aminta y Dante*» (v. 3670a). La propia Diana introduce el «sarao de damas» que celebra las bodas de Aminta y Dante y el consiguiente triunfo del amor:

(*Manos*). Según De los Reyes Peña, 1995, p. 203, el manuscrito reproduce el texto del impreso, pero con algunos añadidos que no le pertenecen. El texto de *Rasgos del ocio*, «aunque figura bajo el título genérico de *mojiganga*, es, con variantes —entre estas, una mayor extensión—, la misma obra del *Laurel de entremeses* y en ella se hallan los versos que en anotaciones marginales se añadían al texto manuscrito del entremés».

[375] *Rasgos del ocio*, 1664, p. 21.

[376] Cotarelo, 1911, I, p. cccviii. Sobre el matachín ver Cotarelo, 1911, I, pp. ccliii-ccliv y cccviii-cccxiv y Ramos, 1996.

[377] Rodríguez Cuadros, 2007, p. 93.

[378] Ms. Cod. 13184, fol. 13; De los Reyes Peña, 1995, p. 225.

DIANA Confieso que me has vencido,
pero no, Venus, confieso
en una errada elección
la razón del vencimiento.
Y, para que no imagines
que por desaire lo tengo,
yo la primera he de ser
que guíe destos festejos
con que el rey recibe a Dante
la máscara que han dispuesto
para las bodas de Aminta
las damas, mientras prevengo
otra experiencia en que quede
vitoriosa.
(vv. 3653-3666)

La pugna entre los númenes responsables de los acontecimientos sobre el reino de Chipre queda zanjada, pero Diana, la diosa derrotada, como sabemos, planea un nuevo desquite y aplaza a Venus a «otra lid», que se ve materializada en la segunda comedia que integraba la fiesta: *El pastor Fido*.

En definitiva, el final que ofrecía el testimonio del estreno con el que presumiblemente pudieron trabajar, no encajaba en el presente contexto, lo que obligó a los encargados de la adaptación a eliminar esas referencias metateatrales a aquellas circunstancias festivas y a incluir otras. En el evento vienés fue Malandrín, el gracioso, quien puso fin a la obra, aportando una nota de humor al burlarse de las bodas, final acostumbrado en toda comedia[379]. Junto a él, las diosas Venus y Diana, como en el estreno madrileño, volvieron a quebrar el efecto de ilusión teatral ante el auditorio para presentar, en esta ocasión, una nueva «justa» o torneo dramático con el que culminaba nuestra fiesta y en donde medían sus fuerzas por segunda vez:

MALANDRÍN Y con aquesto da fin
la comedia, antes que, atento
mi amo a mis grandes servicios
me haga casar, que no quiero.
VENUS Aguardad y atended todos,
que no acaba, pues yo empiezo.
MALANDRÍN No digo yo que se acabe,
sino que desocupemos
para que el torneo empiece.
VENUS Pues, escuchadme primero.
Bella Cintia, pues gustosa
hoy ayudarme has dispuesto
no ya el festejo de Aminta
y Dante en su casamiento,
sino al del mayor monarca
que, como sabes, es dueño
del que hasta aquí ha ejecutado
nuestro amor en su festejo,
para que esta majestad
le admita y todos logremos

[379] Sobre este tópico en la *conclusio* de las comedias calderonianas ver Lobato, 2005.

que sea tan corto agasajo
a tanta grandeza acepto,
corona de todo hagamos
esta justa, este duelo
aplazado, aquesta lid
mayorazga del esfuerzo. […]

DIANA

A tu elección me dedico,
mejor diré, a su respeto:
pero deja que me admire
de que en lo que has propuesto
una majestad no más
festejar quieras y es yerro,
pues tres majestades miro
y dos altezas contemplo[380].

Nótese la reutilización del motivo del duelo entre las divinidades, esta vez para introducir el torneo militar musicado a modo de perfecto fin de fiesta, cuya función supone la inserción del público cortesano en la representación y, en especial, el enaltecimiento de sus majestades cesáreas, en especial del monarca guerrero[381]. Dos cuadrillas de caballeros comandadas por Venus y Diana respectivamente se enfrentan en este simbólico espectáculo cortesano de origen italiano, muy popular en la corte imperial[382]. Los distintos personajes alegóricos que las conforman —los caballeros del amor (fuego), de la tierra, del agua y del aire frente a los caballeros del sol, de la luna, de la aurora y del cielo— se ponen en relación con los monarcas, los organizadores del evento y los restantes miembros de la familia real. Mientras Venus arenga a su cuadrilla en honor de Leopoldo I, Diana hace lo propio en homenaje a las dos emperatrices, Margarita y Eleonora, y a las dos archiduquesas, Leonora y Mariana.

En suma, el citado manuscrito vienés nos permite advertir los cambios y modificaciones que se ejecutaron sobre un texto de *Amado y aborrecido* recibido en la corte imperial —posiblemente muy próximo al del estreno en Madrid— y que parecieron afectar al desenlace de la comedia. No hemos tenido la fortuna de contar con el texto completo que, quizás, se imprimió tras el suntuoso festejo, tal y como sucedió con los otros tres montajes calderonianos. Sin embargo, sí conservamos un testimonio particular que proporciona datos documentales y textuales relevantes y que completa la información de la que disponíamos hasta la fecha acerca de la puesta en escena de *Amado* en Viena.

[380] Ms. Cod. 13184, fols. 13r-14r; De los Reyes Peña, 1995, p. 225.

[381] Sobre el fin de fiesta en la comedia mitológica ver Neumeister, 2000, pp. 256-261. Para un recorrido por el torneo desde sus orígenes medievales hasta su configuración como espectáculo cortesano ver Merino, 2006, pp. 15-44.

[382] Con ocasión del nacimiento de la infanta Margarita, se representó en Viena en 1652 la ópera-torneo *La Gara*, bien documentada y estudiada por Sommer-Mathis, 1994, pp. 46-51. En ella los distintos continentes se batían en duelo por el homenaje a la infanta, ya entonces destinada a unirse en matrimonio con el futuro emperador. Finalmente se proclamaba como vencedora Europa y su cuadrilla, capitaneada por el hermano de Leopoldo I, Fernando IV (1633-1654), quien se habría convertido en el emperador del Sacro Imperio, de no ser por su prematura muerte. No olvidemos, por otra parte, la organización del ya citado ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* en enero de 1667, un fastuoso espectáculo organizado en el patio interior del palacio imperial en el marco de los festejos que se hicieron por las nupcias entre Leopoldo I y la joven emperatriz.

5.1.1.1. *Le vittorie d'amore*: entre texto y representación

El testimonio al que nos referimos es un lujoso impreso sacado a la luz en el taller imperial de Mateo Cosmerovio que lleva por título *Le vittorie d'amore*, en referencia a la adaptación que sufrió con respecto al original. Se añade la precisión «Comedia spagnuola. Recitata in Vienna avanti le Augustisimme Maesta». Son varios los estudiosos que lo mencionaban a la hora de tratar las ya bien conocidas y documentadas representaciones vienesas de comedias españolas, especialmente calderonianas, durante el reinado de Leopoldo I y Margarita[383]. No obstante, entre la bibliografía mencionada, nunca se concretaba la ubicación de este testimonio ni se realizaba una descripción bibliográfica completa. Se puede confirmar ahora la existencia de, al menos, dos ejemplares que hemos podido consultar: uno en la Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek en Hannover (signatura Op. 7, 13) y otro en la biblioteca del castillo de Český Krumlov en la actual República Checa (signatura 2 E 304)[384]. Nos encontramos ante un impreso suntuoso en formato cuarto, que posee una cuidada tipografía y rica ornamentación, conformado por 17 folios sin numerar, con signaturas A-D^4, E^1 y colofón: «In Vienna D'Austria, / Appreſſo Mattèo Coſmerovio, Stampatòre della Corte. / M.DC. LXVII.» (fol. E1v).

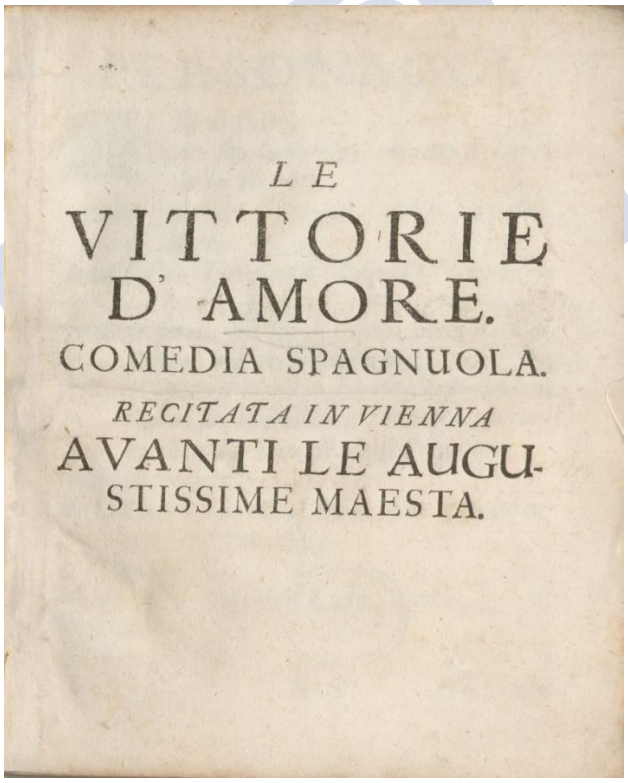

LE
VITTORIE
D' AMORE.
COMEDIA SPAGNUOLA.
RECITATA IN VIENNA
AVANTI LE AUGU-
STISSIME MAESTA.

Ilustración 3. Portada del impreso *Le vittorie d'amore*, Mateo Cosmerovio (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Op. 7, 13).

En el tomo no se edita el texto de la comedia *Amado y aborrecido*, sino un resumen de la

[383] Ver Noe, 2001, p. 176, n. 35; Seifert, 1985 y Sommer-Mathis, 2011, p. 1979.
[384] Debo agradecer a la profesora Andrea Sommer-Mathis sus generosas indicaciones para la localización del testimonio. En otros dos lugares me he dedicado al estudio de este particular impreso, en donde ya avancé algunas cuestiones que se tratan en este apartado. Ver M. Carbajo Lago, 2018b, pp. 48-56 y M. Carbajo Lago, 2019.

reposición palaciega en Viena al completo escrito en italiano. Tras la portada que se acaba de reproducir (fol. A1) se incluye la lista de personajes que intervienen en la comedia bajo el título «Personaggi» (fol. A2r). A continuación, aparece un breve argumento («Argomento») que sintetiza el conflicto amoroso al que las diosas enfrentadas Venus y Diana someten al protagonista (fols. A2v-A3r). Sigue la lista de *dramatis personae* junto al texto que resume el contenido de la loa que abrió el festejo cortesano (fols. A3v-A4v) y, por último, figura un resumen por escenas de los tres actos de la comedia y de los dos entremeses representados: primer acto (fols. B1r-B3r), *Entremés del Plenipapelier* (fol. B3v), segundo acto (fols. B4r-C4r), *Entremés de las beatas* (fol. C4r), tercer acto y torneo final (fols. C4v-E1v).

Como hemos indicado en líneas precedentes, en la correspondencia entre Leopoldo I y su embajador en España, el emperador habla varias veces del envío de textos en español y en italiano de las óperas y comedias musicales organizadas, tanto a Madrid como a otras cortes europeas para ostentar la preminencia política y cultural de la corte imperial[385]. Sin embargo, no parece haber sido ese el motivo, al menos no únicamente, por el que el soberano habría ordenado la publicación de este lujoso librito. Las características del impreso, así como el contexto sociológico, lingüístico y cultural particular de los destinatarios de la representación nos llevan a postular que su función fue otra: facilitar la comprensión de la comedia española a los asistentes, a la manera de los *libretti* de ópera.

No debe extrañar el hecho de que el texto se hubiese traducido al italiano. Era una de las lenguas habladas en la corte, que, por cierto, Leopoldo I prefería para la correspondencia oficial[386]. Hasta la llegada de Margarita y su séquito español, además, era el idioma empleado en el contexto teatral. La ópera italiana, desde principios del siglo XVII, dominaba el panorama espectacular gracias, en parte, a las dos emperatrices de nombre Eleonora, ambas procedentes de la casa italiana Gonzaga de Mantua, que la habían introducido con gran éxito en la corte austríaca[387]. En consecuencia, gran parte de la nobleza estaba familiarizada con el italiano, pero no con el castellano, por lo que seguir el hilo de una comedia en la lengua de Calderón, la primera en décadas en la corte de Viena, sería bastante complejo para el auditorio.

De hecho, la primera huella de la actividad teatral española en la corte austríaca nos ha dejado un folleto con rasgos muy similares al derivado de la representación de *Amado y aborrecido*, impreso, también en aquella ocasión, para servir de programa de mano durante la representación y para favorecer la intelección de un texto castellano a un público cortesano foráneo. Otra relación matrimonial hispano-austríaca había generado una puesta en escena de una pieza teatral española. Varias décadas atrás, en 1631, María Ana, hija de Felipe III y madre de nuestro Leopoldo I, proyectó para la celebración de sus nupcias con el futuro emperador, el rey Fernando II, la adaptación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega, obra que finalmente se llevaría a las tablas dos años después[388]. Entre el exclusivo auditorio, acostumbrado a los

[385] En algunas ocasiones se localizan las dos versiones, en italiano y en español, impresas en el taller imperial de Mateo Cosmerovio. Sobre estas puede verse Seifert, 1985, pp. 463–472.

[386] En las cartas escritas por Leopoldo I al conde de Pötting «se encuentran revueltas frases y palabras alemanas, latinas, italianas y españolas, con no pocas locuciones puramente vienesas» (Ramírez de Villa-Urrutia, 1905, p. 14). No olvidemos que su madre era la infanta María Ana, hija de Felipe III, acaso a través de quien aprendió la lengua castellana, que hablaba y escribía de manera habitual. Con todo, parece ser que se excusaba de emplearla oficialmente. En carta del 25 de octubre de 1664 expone a Pötting las razones por las que escribe a la reina Mariana en italiano: porque no habla un perfecto español y porque siempre le escribe al rey en italiano. Pribram y Pragenau, 1903, p. 83 reproducen el texto original: «1º Weil ich nit perfect spanisch kann; 2º Weilen ich allzeit dem König selbst in italienisch schreiben thue».

[387] Ver Sommer-Mathis, 2011, p. 1974.

[388] Para un estudio detallado de esta producción vienesa ver Sommer-Mathis y De los Reyes Peña, 2000.

modelos italianos y ajeno al teatro español, se repartió un folleto con el título «Argomento del Vello d'Oro», que incluía un resumen por escenas de la loa y de la comedia en lengua italiana[389].

Según lo expuesto, el impreso deja constancia de una práctica habitual en la corte imperial, así como en otras cortes europeas cuando se representaban comedias españolas[390], por lo que ofrece la posibilidad de conocer las coordenadas sociales que rodeaban este tipo de fiestas palaciegas. Con todo, lo que más nos interesa aquí es arrojar luz sobre el montaje de la fiesta teatral en Viena y sobre el grado de adaptación de la obra al ser repuesta en unas nuevas circunstancias celebrativas.

Para comenzar, el cotejo entre los distintos testimonios de la comedia conservados y el resumen en italiano evidencia que el texto que se llevó a escena en la corte austríaca no sufrió alteraciones relevantes con respecto al empleado en el estreno madrileño, a excepción del final, modificado en un torneo militar en honor a sus majestades cesáreas, conforme a lo ya anotado. El folleto presenta, en primer lugar, la lista de *dramatis personae* que intervienen en la pieza calderoniana (fol, A2r). A diferencia de lo que ocurre con el resto de los testimonios de la tradición, como se podrá comprobar en el apartado dedicado al estudio textual de la comedia, el folleto vienés incluye todos los personajes que conforman el reparto. Además, resulta mucho más explícito por cuanto no solo se indica el nombre y el papel dramático de cada uno de ellos, sino también su posición social y su vinculación amorosa/familiar/de amistad-enemistad con respecto a los demás personajes. De Irene y de Aurelio, por ejemplo, se especifica lo siguiente: «Irene, figlia di Lidogene re di Gnido, prigioniera in Cipro, amata da Dante e Aurelio»; «Aurelio, favorito e ministro del re, rivale di Dante»[391]. Aunque parece una constante en los impresos de Cosmerovio[392], tal vez aquí la concreción de este tipo de información esté justificada por la funcionalidad del impreso, esto es, favorecer la comprensión del argumento principal y, con ello, la red de relaciones que liga a los distintos personajes.

El impreso recoge una cuidada síntesis de las tres jornadas, dividida cada una de ellas por secuencias, las llamadas «escenas a la francesa», en función de la entrada y salida de los personajes a las tablas. Cierto es que debemos tener en cuenta que reproduce un resumen de la

---

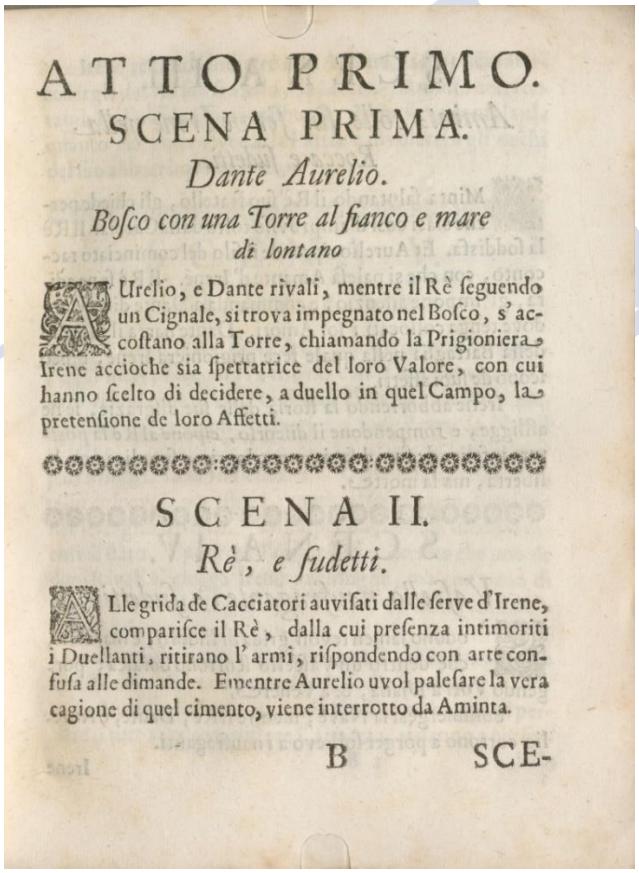
[389] Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Austria (signatura *38.F.93). Disponible en: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10396080>. Sommer-Mathis y De los Reyes Peña encuentran en la loa una alusión en boca de Envidia a la posible dificultad de comprensión del auditorio: «*Envidia.* Bien dices, pero también / otro escrúpulo me queda. / *Poesía.* ¿Cuál? *Envidia.* Que mostrarla no pueda / en lengua que entiendan bien. / *Poesía.* Su grandeza o intención / tus ignorancias ofenden». Tomo la cita del texto que editan las investigadoras (2000, p. 218).

[390] Se han conservado tres resúmenes en italiano derivados de la representación de comedias españolas en el palacio del embajador español en Roma, Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio en el año 1682 y ejecutadas por miembros de su familia. Como concesión a los huéspedes italianos que asistieron a los espectáculos, se tradujeron los argumentos y escenas de las piezas; dos de ellas calderonianas: *Ni amor se libra de amor* y *Fineza contra fineza*; una de Moreto: *No puede ser*. Se trata de los siguientes textos: «Scenario de la tragicomedia intitolata *Né meno amore si libera da amore*, Roma, N.A, Tinassi, 1682» (Profeti, 2009, pp. 394-395); «Argomento e scenario della tragicomedia intitolata *Finezza contro finezza*, da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1682, nel palazzo dell'eccellentissimo Signor Marchese del Carpio, Ambasciatore di sua Maestà Cesarea, in Roma, MDCLXXXII, per Niccolò Tinassi»; «Argomento e scenario della commedia intitolata *Non può essere, overo custodire una donna è fatica senza frutto* da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1682, nel palazzo dell'eccellentissimo signor Marchese del Carpio, Ambasciatore di Sua Maestà Cesarea, in Roma, per Nicolò Angelo Tinassi, 1682». Sobre estos dos textos y su descripción ver Tamburini, 1997, pp. 393-395.

[391] En todos los casos en los que cito el impreso modernizo las grafías, desarrollo abreviaturas y normalizo el empleo de mayúsculas.

[392] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 175-176 observan que la lista de *dramatis personae* en la suelta de lujo de Cosmerovio de *El secreto a voces* también incluye datos relativos a la posición social y a la relación familiar de los personajes, frente al texto autógrafo y a otros testimonios conservados, más escuetos al respecto.

comedia y no la pieza al completo, lo que nos impide valorar las variantes textuales que se pudieron introducir. No obstante, su examen permite afirmar que es muy fiel a los testimonios que han sobrevivido, dado que presenta de forma detallada cada uno de los episodios de la acción dramática sin que se descubra ningún corte ni ningún añadido importante que afecte al argumento. Incluso es posible percibir que el autor del resumen, con frecuencia, copia literalmente algunos versos de la comedia, que, además, traduce. Sirva de muestra el texto que escribe al inicio de la escena VIII de la segunda jornada: «Voci di dentro gridano: Guarda il leone» (fol. C1v), que responde al v. 1769, en el que «Todos» desde dentro claman: «¡Guarda el león!». Lo mismo sucede en los momentos en los que interviene la música, también trasladada al italiano con total fidelidad: «Affinché sia vittorioso Amore. / Acciò ché vincitor resti lo sdegno» (fol. C1v) («A fin de que venza Amor. / A fin de que el desdén venza», vv. 1750-1751). Asimismo, se indican detalles kinésicos y gestuales de los personajes, deducidos, bien a partir de algunas didascalias implícitas del texto, bien a partir de la escenificación, que concuerdan con el texto de las ediciones antiguas disponibles[393].



ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Dante Aurelio.

Boſco con una Torre al fianco e mare di lontano

AUrelio, e Dante rivali, mentre il Rè ſeguendo un Cignale, si trova impegnato nel Boſco, s' accoſtano alla Torre, chiamando la Prigioniera Irene accioche sia ſpettatrice del loro Valore, con cui hanno ſcelto di decidere, a duello in quel Campo, la pretenſione de loro Affetti.

SCENA II.

Rè, e ſudetti.

ALle grida de Cacciatori auviſati dalle ſerve d'Irene, compariſce il Rè, dalla cui preſenza intimoriti i Duellanti, ritirano l'armi, riſpondendo con arte confuſa alle dimande. Ementre Aurelio uvol paleſare la vera cagione di quel cimento, viene interrotto da Aminta.

B SCE-

Ilustración 4. *Le vittorie d'amore*, Mateo Cosmerovio (fol. B1r)
(Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Op. 7, 13)

[393] Por ejemplo, en la escena VII del primer acto, cuando Dante y Malandrín reciben a Lidoro, que acaba de naufragar en las costas de Chipre, se especifica que se desmaya en los brazos del galán: «Lidoro sviene nelle braccia di Dante» (fol. B2v). En la escena IV de la tercera jornada se lee: «parte con Malandrino, che si, scherzando, la scimmia del padrone» (fol. D2). También se señala que Irene amenaza con un puñal a Aminta en la escena nocturna del jardín al término de la tercera jornada: «alza un pugnale minacciando la norte ad Aminta, se non tace» (fol. D3r).

Junto a la referencia a los personajes que se hallan en las tablas, en ocasiones se marcan modificaciones espaciales y temporales con letra cursiva o mayúscula. El texto comienza con la indicación de «Bosco con una torre al fianco e mare di lontano» (fol. B1r), espacio dramático que abarca prácticamente los dos primeros actos. Si bien no se señala, como tal, el cambio espacial a la quinta palaciega o a sus inmediaciones, escenario del desenlace de la segunda jornada a partir de la escena XIV, el responsable del texto italiano sí advierte la llegada de la «NOTTE» (fol. C3r). Gran parte del acto tercero se desarrolla en el «GIARDINO» —según se puede leer al comienzo de la escena III—, al que le suceden otros dos escenarios: «un battello nel mare» (fol. D4r) y, por último, el «Palazzo reale» (fol. E1r), espacio en donde se lleva a cabo el torneo militar. Es cierto que es sencillo deducir este tipo de cambios espaciales y cronológicos a partir del texto del que se podría haber servido el encargado del resumen y de la traducción de la pieza, aunque también es plausible que las indicaciones examinadas correspondan a los diferentes decorados o elementos escenográficos utilizados a lo largo de la puesta en escena de la comedia[394].

Son muy pocos los datos que conocemos acerca del montaje de *Amado y aborrecido* que se pudo ver en abril de 1667 en la corte de Viena. En realidad, los únicos detalles explícitos que podemos confirmar son los que nos ofrecen tanto el manuscrito como el folleto impreso derivados de esa representación. No hemos podido localizar información en forma de cuentas que concrete cuál fue el espacio palaciego en el que la servidumbre española de Margarita llevó a las tablas la comedia, ni con qué recursos contó José de Cardona para el montaje escenográfico. Algunas indicaciones que aparecen en el programa de mano escrito en italiano nos llevan a considerar la posibilidad de que sí se requiriera de cierta tramoya. En donde en el texto de la *Novena parte* de Vera Tassis (1691) se lee: «*Aparecen en el aire Venus y Diana*» (v. 1610a), ante la primera salida de las diosas a escena, en el folleto se reproduce: «Compariscono Diana e Venere nel cielo sopra machine» (fol. C2r), y, más adelante, «Venere e Diana in aria» (fol. D4v). Quizás se empleó algún tipo de maquinaria para elevar a las actrices y simular sus intervenciones desde la esfera celestial. Las damas, Aminta e Irene, piden auxilio a Dante «sopra due colline opposte» (fol. C1v) al ser perseguidas por el león en la jornada segunda, tal vez, alzadas con el mismo mecanismo. También son evidentes las referencias a la recreación de algunos efectos especiales y espectaculares: se cita «un terremoto e una oscurità» (fol. C2r) y cómo «Si gonfia il mare tempestoso con fremiti dell'onde e de venti» (fol. D3v).

En resumen, pese a la necesidad de alguna suerte de maquinaria para la representación de ciertos pasajes, la escenotecnia empleada probablemente no fue demasiado compleja. Es posible que se utilizase una sala pequeña del palacio imperial, pues no olvidemos, además, el hecho de que no fue ejecutada por una compañía integrada por actores profesionales, sino por un grupo de aficionados del séquito de la infanta Margarita[395]. De los Reyes Peña también considera que las disponibilidades del promotor de la fiesta «no debieron de ser excesivas», dada «la total ausencia de aparato escenográfico en la loa, frente a su frecuente presencia en las

[394] La suelta vienesa de *El secreto a voces* incluye «expresiones fijas que se colocan con un tipo de letra distinto al de las acotaciones y espacialmente separadas de estas, y que señalan los cambios del espacio dramático […] estas indicaciones tal vez correspondan a diferentes decorados de la puesta en escena concreta que tuvo lugar en Viena, y que iban cambiando según las modificaciones del espacio dramático» (Ainchinger, Kroll, Fernández-Gallego, 2015, pp. 176-177). La comedia empieza, por ejemplo, con la señal «Jardín, bosque y palacio», para convertirse en el verso 618 en «Estancias regias de la duquesa». También De los Reyes Peña, 1997, p. 127, al examinar la suelta de Cosmerovio de *Fineza contra fineza*, observa este tipo de expresiones, que asocia con los cambios de escenografía. El impreso se inicia con el texto «Apariencia de campaña con vista del templo de Diana», según la investigadora, decorado que se mantiene a lo largo de toda la representación.

[395] Sommer-Mathis, 2011, p. 1979 cree muy probable que se emplease una de las salas más pequeñas del palacio imperial, dada la sencillez de las indicaciones escénicas que ofrecen los textos conservados.

loas cortesanas —loas de tramoya—»[396].

Hemos querido detenernos en la descripción de este particular testimonio, especialmente por ser una novedad en la documentación bibliográfica conservada alrededor de las fiestas calderonianas en la Viena aurisecular. En lo que respecta a nuestra comedia, hemos considerado provechoso examinarlo en detalle tanto por su relevancia en cuanto testimonio de la recepción de *Amado y aborrecido* fuera de las fronteras nacionales como por su valor textual, puesto que, a pesar de reproducir un resumen de la comedia, aporta información útil que ayudará a la filiación de los testimonios del siglo XVII.

En conclusión, *Amado y aborrecido* parecía encajar en el contexto dramático vienés de este período y en las circunstancias de los destinatarios del festejo. La elección de una pieza de Calderón para abrir un nuevo ciclo de representaciones españolas en la corte imperial seguramente no fue casual. Nuestro dramaturgo, dedicado por estas fechas exclusivamente a la producción de encargos palaciegos y autos sacramentales, gozaba de un importante prestigio en la corte madrileña. Se trataba, además, de una comedia novedosa en Viena, de ambiente palatino con cierto peso del asunto mitológico, por tanto, muy apropiada para la celebración de una fiesta cortesana. La presencia de la música y de partes cantadas parecía gustar particularmente a Leopoldo I, no solo por su propia afición[397], sino también por el predominio de la ópera italiana en el panorama espectacular de Viena, ya desde comienzos de siglo. «Hispanófilo, músico y locamente enamorado» de la infanta Margarita[398], el emperador fue condescendiente con su esposa y quiso demostrar ese «amor» en público a través de la puesta en escena de comedias españolas como la nuestra, acompañadas de piezas adicionales que se integraban a la perfección en un espectáculo áulico. En este caso, se celebraba el triunfo de su enlace matrimonial y, por tanto, de la unión política entre la monarquía hispánica y el imperio, sobre todo, tras el anuncio del embarazo de la joven emperatriz, que aseguraba la sucesión de la casa imperial[399]. Recordemos que el título de la comedia fue modificado en otro más explícito, que ponía de relieve precisamente ese mensaje simbólico: *Las victorias del amor contra el desdén*. En el archivo estatal de Austria se encuentran testimonios de algunas personalidades que asistieron a la representación y que resaltan precisamente ese amor que se profesaban sus majestades, plasmado en unos fastuosos festejos. El 27 de abril de 1667, solo dos días después del evento, el padre confesor Juan de Molinos escribía a Pötting lo siguiente:

> Por acá hay mucha paz y los españoles representaron estos días dos comedias a sus majestades con asistencia de toda la corte, y el señor emperador se dio por servido manifestando todo gusto en que la señora emperatriz se divierta. Hállanse los dos esposos muy queridos y conformes de que nos

[396] De los Reyes Peña, 1995, p. 207.

[397] Como es sabido, el propio Leopoldo I fue el autor de la música de los entremeses *Orfeo y Eurídice* y *La novia barbuda*, que se representaron junto a *Fineza contra fineza* en Viena el 22 de diciembre de 1671. Sobre esta cuestión, ver De los Reyes Peña, 1997, pp. 129-129.

[398] Sullivan, 2003, p. 57.

[399] En cuanto a la adecuación del tema de la comedia a las circunstancias que se festejaron, De los Reyes Peña, a la luz de un trabajo de O'Connor, 1993 en el que trata de demostrar la vinculación entre los personajes femeninos de algunas comedias de Calderón con las infantas María Teresa y Margarita, observa que tal vez «podríamos preguntarnos si la emperatriz Margarita, confinada en tierra ajena por un matrimonio impuesto por razones de estado, pero procurando atraerse a su esposo y sintiéndose amada por él, no se reconocería, en parte, en las dos protagonistas femeninas de la comedia» (De los Reyes Peña, 1995, p. 207). Para O'Connor Margarita podría haberse sentido identificada con ambas infantas: con Irene, en cuanto mujer a la que se le impone el matrimonio, «as an imprisonment and punishment that assure *peace* with Chipre's hereditary enemy, Gnido» y con Aminta, que termina por casarse con Dante, en cuyo caso «love and marriage is the object of the noble soul» (O'Connor, 1993, p. 181).

podemos prometer dilatada sucesión para amparo de la cristiandad[400].

La puesta en escena de *Amado y aborrecido* en Viena probablemente divirtió a los selectos asistentes en el marco de las ostentosas celebraciones que homenajearon el matrimonio entre Leopoldo I y la infanta Margarita. De hecho, durante los siguientes años se organizaron con cierta regularidad fiestas teatrales de características muy similares, la mayor parte de veces con ocasión del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria. No obstante, difícilmente volverían a verse comedias españolas en los teatros regios vieneses tras la muerte temprana de la emperatriz Margarita en 1673, momento en el que se da por finalizado este intenso intercambio cultural hispano-austríaco[401].

5.1.2. La representación en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (1676)

Amado y aborrecido fue repuesta el 18 de enero de 1676 en un espacio palaciego que nos resulta conocido y que bien pudiera haber sido el mismo que se empleó dos décadas antes en el estreno de la comedia: el Salón Dorado del Alcázar madrileño. Por fortuna, se ha conservado abundante documentación, esta vez en forma de cuentas, de los dispendios ocasionados por la organización de dicha representación[402], encabezada por el octavo duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva, mayordomo mayor de su majestad, Carlos II[403]. El evento festivo fue motivado por el séptimo cumpleaños de la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692), única hija de los ya citados Leopoldo I y Margarita. Fue, sin duda, un día señalado en Madrid, «muy grato a la reina [Mariana de Austria], por ser su única nieta y a la que se consideraba como futura reina consorte de España»[404]. Se localizan representaciones palaciegas casi cada año durante el último cuarto de siglo para festejar el natalicio de María Antonia. De hecho, no pocas veces se llevaron a escena textos dramáticos calderonianos el día 18 de enero. Se repusieron *La púrpura de la rosa* en 1680, *El segundo Scipión* en 1685 y *Argenis y Poliarco* en 1690[405]. La *Gaceta de Madrid* informaba así del regocijo con que la corte celebraba esta

[400] Tomo la cita de Oliván Santaliestra, 2011, p. 872.

[401] En el contexto dramático de Viena pervivió el fuerte influjo de la ópera y el teatro musical italianos y, en efecto, tras la pérdida de la infanta cesó toda actividad teatral española. Sommer-Mathis, 2001, p. 296 aduce varias razones: «En primer lugar, el castellano ya no era lengua oficial de la corte, es decir, no todos los cortesanos entendían los textos; en segundo lugar, los actores de las producciones eran aficionados […] lo que impedía una continuidad de sus actividades teatrales».

[402] Shergold y Varey, 1982, pp. 66-70.

[403] Como es sabido, la responsabilidad última de los festejos y divertimentos en palacio competía a la figura del mayordomo mayor. Ver Varey, 1969. Francisco Fernández de la Cueva (1619-1676) sirvió a Felipe IV en los tercios de Flandes y por sus dotes militares logró el cargo de maestro de campo. Fue nombrado virrey de Nueva España (1653-1660) y desde entonces ejerció como protector del dramaturgo Agustín de Salazar y Torres. Posteriormente, desempeñó el cargo de virrey de Sicilia y, a su regreso a España, el de consejero de Estado y guerra y mayordomo mayor de Carlos II. Sobre su biografía ver Fernández Duro, 1884.

[404] De Francisco Olmos, 2012, p. 635. Se daba por supuesto que María Antonia sería la futura esposa de Carlos II, su tío, por lo que se celebraría la tradicional boda entre ambas ramas de la Casa de Austria. No obstante, durante la regencia de Mariana de Austria, las pretensiones políticas de Juan José de Austria y del Consejo de Estado fueron otras. Carlos II y María Luisa de Orleans se casarían por poderes en agosto de 1679, firmada la paz de Nimega entre Francia y España en 1678. María Antonia finalmente se convertiría en electriz de Baviera al tomar como esposo a Maximiliano II en 1685. Sobre esta cuestión ver De Francisco Olmos, 2012.

[405] En CATCOM y DICAT es posible rastrear más títulos que se seleccionaron con el fin de celebrar los años de la archiduquesa: *El alba y el sol* de Luis Vélez de Guevara (1675); *Alfeo y Aretusa* de Juan Bautista Diamante (1678); *Endimión y Diana* de Melchor Fernández de León (1679 y 1683) o *¿Qué más castigo que celos?* de Antonio de Zamora (1688).

jubilosa fecha en 1679:

> A 18 del corriente se celebró en palacio el feliz cumplimiento de años de la serenísima señora archiduquesa doña María Antonia, hija del señor emperador, concurriendo todos los grandes, ministros y nobleza a besar la real mano de su majestad, manifestando en las joyas que llevaban el contento propio de las medras de tan preciosa vida. A la noche hubo comedia que su majestad vio, asistido de su alteza y de todo lo más calificado de la corte[406].

Una noche como tal, solo tres años antes, se representaba de nuevo *Amado y aborrecido* en palacio ante un exclusivo auditorio[407]. Debemos ubicar esta puesta en escena en el inicio de un período delicado para el teatro, no solo por la complicada situación económica que atravesaban las arcas del estado, sino también porque los grandes dramaturgos ya habían fallecido o se encontraban en la última fase de su producción, como Calderón. Para Lobato, una de las circunstancias que denuncia precisamente esas dificultades de la Hacienda Real durante las últimas décadas del siglo es el elevado número de reposiciones de comedias frente a los escasos estrenos, especialmente de obras de gran aparato, en contraste con lo sucedido durante el reinado de Felipe IV[408]. Si nos detenemos en los datos disponibles acerca de la actividad teatral de estos años, se pone de manifiesto que, en efecto, las comedias calderonianas representadas durante el aniversario de la archiduquesa —citadas en líneas precedentes— no implican una novedad por ser reposiciones.

Esas dificultades económicas no impidieron las frecuentes y ostentosas celebraciones de ocasiones especiales para la familia real en forma de fiestas teatrales, pese a llevarse a escena, la mayor parte de veces, comedias repuestas. La nómina de gastos de nuestra representación, realizada por mandado del mayordomo mayor, el duque de Alburquerque, da cuenta de que el espectáculo fue relativamente costoso y sugiere que el montaje precisó una coordinada organización, dada la participación de un gran número de técnicos y especialistas[409]. Como bien ha documentado Flórez Asensio, mientras que las llamadas «particulares» que se hacían cada semana —habitualmente en el Cuarto de la reina— no empleaban una compleja escenotecnia y las comedias eran las mismas que se representaban en los corrales públicos, la puesta en escena de cualquier fiesta en un real sitio requería de una compleja planificación:

> el montaje abarcaba aspectos tan dispares como la contratación de una o dos compañías de actores (lo que hacía necesario el alquiler de un local para ensayar), la composición de la música, el diseño de la escenografía y su construcción, las luces, la elaboración del vestuario, etc[410].

La mencionada lista de gastos recoge el pago de 4400 reales a la compañía de Antonio Escamilla, «cantante, gracioso y autor de comedias […], figura muy importante en la vida teatral de la segunda mitad del siglo XVII»[411], así como el cobro de varios actores «sobresalientes», músicos y otros profesionales que también participaron en la

[406] *Gaceta de Madrid*, 24 de enero de 1679, p. 20.
[407] Se conserva un pago de 36 reales a «los cocheros que trajeron la compañía la noche de la comedia» (Shergold y Varey, 1982, p. 68).
[408] Lobato, 2007c, pp. 22-38. Sirva de ejemplo la reposición de *El hijo del Sol, Faetón*/*El Faetonte* llevada a las tablas en palacio al menos en 1661, 1676 y 1679; *La púrpura de la rosa*, estrenada en 1660 y repuesta en 1679 y 1680; *Psiquis y Cupido*, representada en 1679, reposición retocada de *Ni amor se libra de amor* (1662) o la de *El laurel de Apolo* en 1678.
[409] Shergold y Varey, 1982, pp. 66-70.
[410] Flórez Asensio, 2004, p. 98.
[411] Varey y Shergold, 1970, p. lxxxix. Sobre su figura puede verse también Urzáiz Tortajada, 2002, I, p. 304 y los datos recogidos en DICAT.

escenificación[412]:

A la compañía de Antonio Escamilla, por la representación	4400 rs.
A Francisca Bezón, sobresaliente	500 rs.
A Bernarda Manuela *Grifona*, sobresaliente	300 rs.
A Margarita de Peñarroja, sobresaliente	200 rs.
A Mariana de Borja, sobresaliente	300 rs.
A Antonia de Salinas, sobresaliente	200 rs.
A Gregorio de la Rosa, músico, sobresaliente	300 rs.
A Valero de Malaguilla, sobresaliente	200 rs.
A Juan de Malaguilla, sobresaliente	200 rs.
A Pedro Ros, sobresaliente	200 rs.
A Damiana de Arias, guardarropa	600 rs.
A Alonso de Olmedo, que puso el sarao	800 rs.
A Tomás Galbo, violón	300 rs.
A Juan Cornelio y Antonio Cornelio, violones	500 rs.

Como es sabido, sobre todo cuando se trataba de representaciones palaciegas, la casa real pagaba por sus servicios a actores, y, especialmente, a actrices «sobresalientes»[413], que bien podían pertenecer a una compañía diferente de la contratada, o bien no estar integrados en ninguna en ese específico momento. Se acostumbraba a seleccionar a representantes de fama que destacaban por sus cualidades artísticas, especialmente por su aportación como cantantes: es el caso de Francisca Bezón, Bernarda Manuela la *Grifona*, o Mariana de Borja[414], aunque otras veces simplemente cumplían la función de los actores suplentes, que sustituían a otro profesional que se encontrase indispuesto.

Además del elenco de representantes «sobresalientes», sabemos que participó en nuestra fiesta teatral Manuela Escamilla, hija del autor Escamilla, actriz y cantante consumada por estas fechas[415]. Desconocemos si tuvo algún papel en la comedia, en la loa o en los entremeses —de los cuales, por cierto, solo se menciona uno, sin título, de Antonio de Quiroga[416]—, aunque sí parece haber protagonizado la máscara que sirvió para culminar la celebración. Junto a la nómina de gastos del montaje se incluye una «memoria de los recados que se han dado para los vestidos de la máscara que se ha de hacer para los años de la señora Archiduquesa» firmada por

[412] Shergold y Varey, 1982, pp. 68-69.

[413] Como demuestra Flórez Asensio a través de varios papeles de cuentas conservados, «en las fiestas palaciegas la mayoría de los sobresalientes eran mujeres, que además eran las que recibían las cantidades más altas» (Flórez Asensio, 2004, p. 296).

[414] Todas ellas aparecen repetidamente en representaciones palaciegas de relevancia durante estos años. Desde muy joven, Francisca Bezón hacía papeles junto a su padre, Juan Bezón, en los que cantaba y bailaba. Consta una serie de conciertos de Adrián López con varios actores en 1653 para que formaran parte de su compañía hasta el Carnaval del año siguiente, en donde figura Francisca Bezón para «representar terceras damas, cantar y bailar y de la música la primera parte de bailes y entremeses» (DICAT). Bernarda Manuela «fue célebre como cantante, y la encontramos en muchas fiestas teatrales de palacio» (Varey y Shergold, 1970, p. xc). Hizo de Pocris en el estreno de *Celos, aun del aire, matan* (1660) y actuó tanto en la loa como en el fin de fiesta de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara (1672). Mariana de Borja, por su parte, apareció en el fin de fiesta y cantó en el sainete del estreno de *Fieras afemina amor* en el Salón Dorado del Buen Retiro en 1672.

[415] En la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España* se hace alusión a las destrezas dramáticas de Manuela Escamilla: «Ha sido célebre en la parte de terceras damas y aun en opinión de muchos pareció muy bien haciendo damas, en cuya parte duró algunos años conservando también en hacer los sainetes, y entre las muchas habilidades que ha tenido ha sido la más celebrada la de la música» (Shergold y Varey, 1985, p. 421).

[416] Antonio de Quiroga recibió el pago de 200 reales por un entremés, según se registra en las cuentas que proporcionan Shergold y Varey, 1982, p. 67.

el mercader Juan Díaz Rodero a 23 de enero de 1676[417], en la cual se destinan 132 reales a las varas de rasilla «para vestido a Manuela Escamilla»[418]. Además, se le pagó la cantidad de 800 reales a otro integrante de la compañía de don Antonio, Alonso de Olmedo, quien, como muchas otras veces, «puso el sarao» en el que actuaron cuatro hombres y cuatro mujeres[419].

El número elevado de actores, así como la complicación que podía suponer el montaje musical y coreográfico de una puesta en escena palaciega de estas características obligaba a contar con un local amplio y específico para los ensayos previos, que después tendrían lugar en el propio Salón Dorado. En la documentación mencionada se alude a la «casa de los ensayos» y a los gastos ocasionados por su mantenimiento en cera para la lumbre, bancos, sillas, comida y bebida[420]. Posiblemente el espacio fue alquilado por mandado de la casa real, aunque también era frecuente que el autor o algún actor de la compañía prestasen su vivienda para tales menesteres[421]. Un alguacil de corte, Manuel de los Reyes, fue el encargado de acompañar a los actores y de asistir a las pruebas de la escenificación, que se demoraron varias semanas[422]; se le pagaron 594 reales a Pedro Suárez, «por el alquiler de un coche 18 días que se ocupó en llevar y traer la compañía a los ensayos»[423].

En lo que se refiere al montaje escenográfico, no son tantos los datos que nos ofrece la nómina de gastos. Con todo, el hecho de conocer algunas de las características del Salón Dorado del Alcázar permite hacerse una idea aproximada de las disponibilidades con las que se contó para diseñar el decorado y las tramoyas. En 1640, año en el que todavía se llevaba a cabo la construcción del Coliseo del Buen Retiro, la sala o gran salón de comedias, situado en el ala sur del majestuoso edificio, sufrió una gran remodelación[424]. Entre las diversas reformas que afectaron a su decoración, se doró el artesonado del techo, lo que dio su característico nombre al salón, y se fabricó un escenario portátil, también en oro —el Teatro Dorado—[425]. Durante el reinado de Carlos II fue uno de los espacios más utilizados para las representaciones palaciegas. En las primeras décadas del siglo XVII la pieza medía aproximadamente 165 pies por 33 —

[417] Shergold y Varey, 1982, pp. 69-70.
[418] Shergold y Varey, 1982, p. 69.
[419] Según la *Genealogía*, Alonso de Olmedo «escribió con gran acierto y discreción algunos bailes y sainetes y muy buenas coplas así para palacio como para la villa» (Shergold y Varey, 1985, p. 161). Rodríguez Matito, 2014 ha estudiado la faceta de este actor famoso por su papel de galán como autor de varios entremeses y bailes, algunos de ellos representados en palacio junto con obras de Calderón: *La gaita gallega*, puesto en escena el 22 de diciembre de 1679 con *El hijo del Sol, Faetón*; *Las flores*, durante el Carnaval de 1680 junto con *Hado y divisa*; y *Los estudiantes*, el 18 de enero de 1680 junto con *La púrpura de la rosa*. Se destinaron hasta 2695 reales a las 192,5 «varas de velo blanco y plata para vestidos de cuatro mujeres y cuatro hombres» y se le pagaron 100 reales a cada uno «para plumas y sombrero» (Shergold y Varey, 1982, pp. 67 y 69).
[420] Shergold y Varey, 1982, p. 67.
[421] Varey y Shergold, 1973, p. 243 documentan un ensayo de la comedia *El hechizo imaginado* los días 25, 26 y 31 de octubre de 1663 en casa de la actriz María de Prado, con motivo de la representación de la comedia el 6 de noviembre de 1663 para celebrar los años del príncipe.
[422] En varias cuentas de palacio figuran alguaciles como responsables de acompañar a las compañías a la representación y a los ensayos, pero en algunas ocasiones también los presenciaban. Esta vez cobró 1650 reales (Shergold y Varey, 1982, p. 69) y, meses después, recibe otros 1100 porque «asiste a todos los ensayos» (Shergold y Varey, 1982, p. 75).
[423] Shergold y Varey, 1982, p. 67.
[424] Espacio estudiado por Varey, 1968, pp. 77-91 y Varey y Shergold, 1970, pp. lxiii-lxxi. Sobre las distintas reformas que sufrió el salón puede verse Checa, 1994 y Chaves Montoya, 2004, pp. 139-148.
[425] Varey y Shergold, 1970, p. lxi ofrecen el testimonio de una crónica escrita en febrero de 1640 que da cuenta de dicha transformación: «Su majestad con su generoso ánimo ordenó que el Salón grande de palacio adonde se hacen las fiestas públicas se dorase todo el artesón, como se hizo y se blanqueó todo y solo de nuevo y se abrieron once ventanas rasgadas para la luz y pusieron veinte y dos puertas en correspondencia repartidas por todo él, guarnecidas de mármoles negros, obra vistosísima y de mucho lustre que ha costado ochenta y cuatro mil ducados y se acabó en tres meses […] Hízose también teatro para las comedias todo dorado en correspondencia del salón».

unos 46,5 metros por 11 metros—, según la escala de la planta del palacio en el plano conservado de Juan Gómez de Mora, aunque, con posterioridad, sus dimensiones se redujeron casi cuarenta pies de longitud[426]. En su extremo occidental se reservó un espacio destinado a la colocación de un tablado no fijo, el cual «desmontado, se conservaba en otro aposento del Alcázar»[427]. Una de las cinco acuarelas pintadas por Francisco Herrera el Mozo en las que inmortalizó la escenografía de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, representada el día del cumpleaños de la reina Mariana en 1672, supone el único testimonio gráfico parcial de la apariencia del Teatro Dorado[428].



Ilustración 5. Francisco Herrera el Mozo, *Escenario del Salón Dorado del Alcázar*, primera escena de *Los celos hacen estrellas*, 1672
(Ms. Cod. 13.217, Österreichische Nationalbibliothek)

Se puede apreciar parte de la bóveda en forma de canasta invertida de color oro, ricos tapices en la parte inferior y ventanas y cuadros en la superior. Asimismo, se muestra la escasa altura del tablado, que se unía al salón por dos peldaños. Sus dimensiones eran bastante limitadas; Maestre calcula unos ocho metros de embocadura por seis metros de profundidad y una altura mínima equivalente al ancho del escenario, el cual se vio reducido, al menos, 1,20 metros por cada lado para laterales del frontis y bastidores[429]. El cuerpo escénico, según el estudioso, permitía entonces el juego de cuatro pares de bastidores con guías y una bambalina y el empleo de pescantes y cabrestantes laterales, pero no posibilitaba ni la presencia de escotillón ni de una compleja maquinaria, dada la escasa profundidad del foso para albergarla. De hecho, para Varey, la poca altura del tablado, que, como se ha podido advertir, se levantaba

[426] Sobre estos datos ver Chaves Montoya, 2004, p. 141. Según Varey y Shergold, 1970, p. lxix, a la altura de 1672, el vestuario y el teatro ocuparían tal vez unos 40 pies de largo en el salón.
[427] Chaves Montoya, 2004, p. 145.
[428] Las acuarelas están custodiadas en la Biblioteca Nacional de Viena, ms. Cod. 13.217 (láminas 1-5). Sobre el artista y las pinturas ver Varey y Shergold, 1970, pp. xvii-xliii.
[429] Maestre, 1991, p. 194.

a muy poca distancia del suelo del salón, impedía que los bastidores fueran controlados por maromas; más bien, considera que eran «deslizados manualmente de un lado a otro en ranuras»[430].

En la lista de gastos de nuestra representación, de todos modos, sí se hace referencia a las «tramoyas» que debieron utilizarse en el montaje de *Amado y aborrecido*. A Gabriel Jerónimo, maestro carpintero, se le pagaron 800 reales «por haber hecho el teatro y tramoyas para la comedia y volver a poner el teatro dorado […] en que lo tasó el aparejador Bartolomé Hurtado García»[431]. Por tanto, Jerónimo, junto a otros oficiales y peones, no solo se ocupó de la instalación del Teatro Dorado en el salón de comedias, sino también de los aspectos técnicos del montaje, lo que conllevaba semanas de esforzado trabajo[432]. Entre otras cuestiones, las tareas de carpintería se centraron en atajar el teatro con maderas, probablemente para el vestuario o para la creación de algún otro elemento escenográfico, pues se registra el gasto total de 394 reales por «100 tablas de corral para atajar el teatro […], por el porte de dichas tablas» y «por una cerradura con su llave para la puerta del atajo del teatro»[433]. De todo esto es posible inferir, de acuerdo con lo subrayado anteriormente, que la puesta en escena de comedias en un espacio como el Salón Dorado suponía la coordinación de un número importante de profesionales y un gasto considerable, que siempre se elevaba si además había que armar el teatro portátil y construir otros elementos efímeros necesarios para el montaje.

A pesar del vacío de información pertinente para reconstruir la escenografía creada para esta fiesta, al conocer las posibilidades que ofrecía este teatro provisional, podemos hipotetizar que para las distintas mutaciones escénicas (bosque, quinta, jardín, mar) se empleasen diferentes decorados a través del telón de fondo pintado y de la perspectiva que proporcionaba el juego de bastidores. Sí hemos podido conocer que se armó una suerte de estructura con el fin de reproducir el bajel de la escena final de la comedia, para cuya construcción se destinó una tela gruesa. Se desembolsaron cincuenta reales en «cinco varas de jerguilla encarnada para fundar la barca que se hizo»[434]. Además, los escenógrafos se sirvieron, al menos, de 28 varas de velo blanco y plateado para simular las olas del mar[435]. El león que importuna a Irene y a Aminta en los montes de Chipre en el segundo acto no fue fabricado a partir de apariencias o tramoyas, sino que fue interpretado por un «mozo de hato» disfrazado[436].

Por último, tenemos noticia de la disposición del exclusivo auditorio en el Salón Dorado durante este tipo de puestas en escena. La rígida etiqueta que imperaba en las representaciones palaciegas obligaba a los espectadores a colocarse de un modo específico[437]. Cabría esperar que

[430] Varey, 1989, p. 716.
[431] Shergold y Varey, 1982, p. 69.
[432] Flórez Asensio aporta una lista de gastos de la puesta en escena de una obra representada para festejar el cumpleaños de Carlos II en 1672 en la cual se ofrece interesante información, por cuanto en ella se fijan los pagos por semanas. De este modo, se advierte el avance progresivo en las tareas que abarcan los distintos aspectos de la escenotecnia: «Seis semanas fueron necesarias para montar el Teatro Dorado y las tramoyas, preparar los vestidos, montar las luces y hacer pruebas de iluminación, y traer a la compañía que representaría la obra, y solo una para desmontar todos los elementos utilizados. Un total pues de siete semanas, durante las cuales, y a medida que la "infraestructura", es decir el propio Teatro Dorado, se va completando, aparecen los diversos oficios implicados en el montaje» (Flórez Asensio, 2004, p. 178).
[433] Shergold y Varey, 1982, p. 68.
[434] Shergold y Varey, 1982, p. 70.
[435] Se tasaron a 392 reales «28 varas de dicho velillo que se sacaron para las olas del mar» (Shergold y Varey, 1982, p. 70).
[436] El «mozo de hato» era aquel farsante que se ocupaba de «llevar y traer la ropa común de la compañía, como cortinas, sayos de entremeses, etc» (*Autoridades*). En este caso cobró 24 reales por hacer de león el día de la fiesta, conforme a las cuentas que recogen Shergold y Varey, 1982, p. 67.
[437] Sobre las etiquetas de palacio respecto al público del Salón Dorado del Alcázar ver Varey, 1968.

el joven Carlos II se hubiera sentado en su trono, en el lugar más privilegiado por contar con el punto central de la perspectiva: a unos diez o doce pies de la pared del fondo. Junto a él, se habría situado la reina Mariana y los demás miembros de la familia real para los que se reservaban sillas y almohadas. En los laterales de la pieza se extendían dos filas de bancos que servían de respaldo a las damas, pajes y meninos, sentados en el suelo, tras los que se ubicaban los caballeros, de pie. De acuerdo con la distribución anotada, Varey advierte que quedaría libre un gran espacio rectangular entre las dos hileras de bancos, destinado probablemente a las danzas y máscaras que formaban parte de los espectáculos teatrales y en las que, en ocasiones, participaba la familia real[438]. No obstante, ignoramos si en el sarao que sirvió de espléndido fin de fiesta, protagonizado por Manuela Escamilla y otros siete actores, intervino algún miembro de la realeza o de la servidumbre[439].

En conclusión, gracias a la documentación que ha sobrevivido, disponemos de algunos detalles acerca de la compañía de actores, del espacio de representación, de la escenografía y del auditorio que presenció esta reposición palaciega de *Amado y aborrecido* la noche del 18 de enero de 1676. El hecho de que en la nómina de gastos se indique el pago de veinticuatro reales y medio «Al que tenía la segunda jornada de *Amado y aborrecido*, porque la diera»[440], parece indicar que la comedia no pertenecía al repertorio habitual de la compañía. De hecho, no se tiene constancia de ningún otro montaje de Escamilla, ni en años anteriores o sucesivos. El Alcázar madrileño, no obstante, volvió a ser el escenario de una representación particular de la obra calderoniana el 26 de septiembre de 1686, esta vez, dirigida por la compañía de Rosendo López.

5.1.3. La representación en el monasterio de Santa Clara de Oporto

En los años 80 del siglo pasado Shergold y Varey dieron noticia de un texto nunca antes referenciado en catálogos bibliográficos que testimonia la representación de *Amado y aborrecido* en tierras portuguesas. Se trata de una loa manuscrita anónima con el siguiente encabezamiento: «Loa q[ue] se fes em louvor da Sra Anna Pereira Abba de S. Clara do Porto por introducao [sic] da Comedia que se intitulla Amado y Aborrecido»[441], ubicada, según los investigadores, entre una compilación de manuscritos del siglo XVIII, perteneciente, en aquel momento, a la biblioteca particular del profesor Arthur L. F. Askins.

Pese a su escasa calidad literaria, nuestro interés por estudiarla y editarla (Apéndice) parte de la voluntad de sacar a la luz un texto desconocido de difícil acceso que no solo documenta una puesta en escena de *Amado y aborrecido* ajena a la crítica hasta la fecha, sino que permite profundizar en el panorama dramático conventual femenino del Seiscientos y dar cuenta de la pervivencia del teatro español en Portugal hasta comienzos del siglo XVIII.

La necesidad de consultar este testimonio nos llevó a contactar directamente con el hispanista estadounidense Arthur L. F. Askins, quien, tras retirarse de la vida académica, donó todos los libros y manuscritos españoles y portugueses de los que disponía a la Bancroft Library

[438] Su teoría se vería reforzada por el hecho de que el escenario, como ya se ha comentado, tenía unas dimensiones reducidas, además de que estaba prácticamente al mismo nivel que el suelo del salón, solo separado por dos peldaños anchos y bajos (Varey y Shergold, 1970, p. lxix-lxx).

[439] La representación de *El nuevo Olimpo* de Gabriel Bocángel para festejar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1648 concluyó con una máscara ejecutada por la infanta y sus damas que duró cerca de una hora. Ver Chaves Montoya, 2004, p. 145. Sobre la participación de las damas de corte en esta suerte de entretenimientos cortesanos ver Ulla Lorenzo, 2014.

[440] Shergold y Varey, 1982, p. 67.

[441] Shergold y Varey, 1989, pp. 53-54.

de la Universidad de California, Berkeley, para uso del público investigador. Gracias a su inestimable ayuda, así como a la atención y generosidad del antiguo director de dicha biblioteca, Charles B. Faulhaber, fue posible consultar una copia de la loa, que ahora se describe.

Se trata de un manuscrito anónimo sin fecha, integrado en un volumen misceláneo encuadernado, cuya entrada titula la institución como «Notas para el teatro español en Portugal» (signatura BANC MSS 92/798 z). Está constituido por varios manuscritos en español y portugués de diversa índole, entre ellos piezas de teatro breve como loas y entremeses. Consta de 222 páginas con foliación moderna en las que intervienen varias manos. Algunos de los textos aparecen datados en un arco de fechas que va desde 1688 a 1746. Incluimos la descripción que hizo de su contenido el profesor Askins y que reproduce la biblioteca:

-*Luz del espejo* (fols. 1r-6v)
-*Espejo de dos lumbres* (fols. 9r-47v)
-*Carta de hum galan* (fols. 61r-62r)
-*Loa feita p[ara] a Comedia burlesca intitulada El Cauallero de Olmedo, feita polos estud[an]tes que em o a[no] 1688 festejaron S[an]to Thoma em a Cid[ad]e de Braga no 4º día de agosto* (fols. 122r-129r)
-*Loa Fiesta al Sacram[en]to. Personas q[ue] se entreduzen* (fols. 130r-235v)
-*Loa q[ue] se fes em louvor da Se[nho]ra D. Anna Pereira ab[adess]a de S. Clara do Porto, por introdução da Comedia q[ue] se intitulla Amado, y Aborrecido* (fols. 138r-143r)
-*Loa. Personas que hablan en ella* (fols. 144r-148v)
-*Entremez famoso em que falam as figuraz seguentez* (fols. 149r-)

El texto que nos interesa se compone de seis folios (fols. 138r-143r) en tamaño cuarto con una numeración moderna que se señala en la esquina superior derecha. Lo conforman el título y el encabezamiento de la pieza, la lista de *dramatis personae* —bajo la etiqueta «Pessoas»— (fol. 138r) y el texto completo de la loa (fols. 138r-143r). Su descripción bibliográfica es la que sigue:

> [inicio, fol. 138r] Loa q se fes em louvor da S^{ra} D. Anna Pereira / Abb^{a} de S. Clara do Porto, por introducao da / comedia q se intitulla Amado, y Aborrecido. / Pessoas / A Deosa Venus, A D. Juno, A D. Pallas. / Sale la Diosa Venus hablando de dientro. / Ven. Aves, Vientos, Cielos, Astros, / Tierra, Montes, Prados, Selvas.
>
> [fin, fol. 143r] Juno Si yo llebo tambien el Pomo / vamos impessar la fiesta. / Fin. / [nota al margen inferior derecho] Recogance, y comiece / la Comedia com / tono en el principio

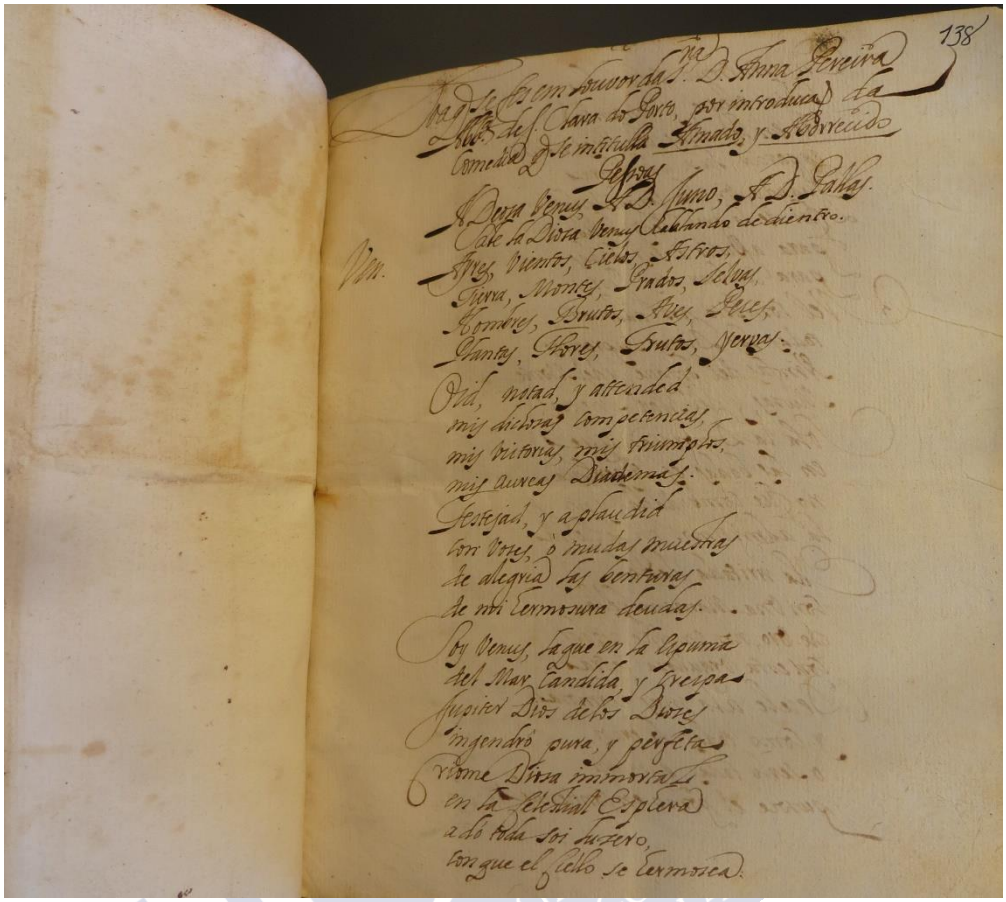


Ilustración 6. Portada de la *Loa que se fez em louvor da Senhora Dona Ana Pereira, abadesa de Santa Clara do Porto* (Bancroft Library, Berkeley, BANC MSS 92/798 z)

Solo advertimos el trazo de un amanuense, que parece copiar en limpio el texto a una sola columna con una caligrafía de tamaño medio muy clara, sin ningún borrón o tachadura, aunque las acotaciones se transcriben con una letra más pequeña. Si bien en ocasiones aparecen en el margen derecho, otras veces se incorporan entre los versos del texto de forma bastante ajustada, como si no se hubiese dejado espacio suficiente para ellas, lo que podría indicar que se copiaron en un momento posterior. De todos modos, la tinta, el trazo y la caligrafía remiten a la mano de la misma persona que trasladó el texto de la loa.

Lamentablemente, no aparece ni firmado ni fechado, por lo que los únicos detalles que podemos deducir acerca de la datación del manuscrito nos los proporciona la referencia a la abadesa del monasterio de Santa Clara de Oporto, Ana Pereira. Su nombre completo parece haber sido Ana Pereira de Vasconcelos, según se lee en una pequeña nota biográfica en el *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*[442]. Nació el 20 de marzo de 1641 en el seno de una importante familia noble de Atães, Gondomar, muy cerca de Oporto. Profesó en el convento de Santa Clara, «onde por duas veces os votos da comunidade a designaram para o cargo de Abadessa»[443]. En el momento de la puesta en escena de nuestra loa, desde luego, era la abadesa del monasterio, de ahí que averiguar en qué dos ocasiones fue elegida para el puesto permitiría acotar la fecha de la representación.

[442] Campo Bello, 1953, p. 114. Agradezco enormemente a José Camões esta referencia, así como sus sugestivas indicaciones para el estudio de la loa.
[443] Campo Bello, 1953, p. 114.

Todo el material archivístico del monasterio portuense, que cerró definitivamente en 1900, fue inventariado a finales de la década de 1990 en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, en donde se puede consultar hoy[444]. Entre la documentación que ha sobrevivido, concretamente entre los cuatro libros de tomas de hábito y óbitos de las religiosas, seculares y criadas de la comunidad, encontramos a Ana Pereira de Vasconcelos como abadesa en los trienios de 1695-1698 y 1707-1710[445]. Por consiguiente, nuestra comedia debió de llevarse a escena durante alguno de esos dos períodos, entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.

El contenido de la loa también ofrece información relevante acerca del contexto en el que se vio representada la obra de Calderón. Podemos afirmar que la pieza breve tiene un marcado carácter circunstancial, puesto que parece escrita ex profeso para festejar algún acontecimiento celebrativo en la clausura del monasterio. Su argumento y estructura son muy simples, en favor del homenaje a la madre abadesa. En ella se recrea parcialmente una de las distintas versiones sobre la mítica historia del juicio de Paris, obligado por Júpiter a ejercer como juez en la disputa entre las diosas Venus, Juno y Minerva por la manzana de oro, arrojada por Eris en el banquete de bodas de Tetis y Peleo y destinada a la más hermosa. En el marco bucólico del monte Ida, cada una de las divinidades trató de persuadir al joven con sus dones para ser la elegida. Según las distintas tradiciones, Juno le prometió el poder, al concederle el reino del universo o el gobierno de Asia; Minerva le aseguró la prudencia o la victoria en todas las batallas; y Venus le ofreció el amor, esto es, la mano de Helena, la mujer más bella de la tierra, lo que, como es bien sabido, desencadenó la guerra de Troya y el furor de las otras dos diosas, que apoyaron al bando griego en la contienda[446].

La loa, de una extensión de 279 versos, es protagonizada por las mencionadas deidades, que salen al escenario de forma sucesiva. Convierte en materia dramática sus distintas reacciones tras conocer la decisión de Paris, ausente en la pieza. Se abre con Venus, quien, jubilosa por el triunfo del amor, pone en antecedentes al auditorio a través de los siguientes versos analépticos:

[VENUS] Cuando un día convidada
fui de la gran Tetis bella
para asistir a sus bodas,
para celebrar sus fiestas,
nel convite nos hallamos
todas las diosas supremas,
ninfas del bosque y del monte
musas y del mar sirenas.
Sola la Discordia, que
en las bodas es superflua,
no fue convidada y no
la admitimos en la fiesta.
Ella irritada desto

[444] Sobre el proceso de catalogación e inventariado de las bibliotecas conventuales y monásticas portuguesas ver Barata, 2011.

[445] Se reproducen varias memorias en las que se menciona a la Madre abadesa Ana Pereira. En la primera a la que nos referimos se consigna una serie de monjas fallecidas entre los años 1695 y 1698: «Lembransa das fr^{as} q falecerao no tempo da Abb^{a} D. Anna P^{ra} na era de 1695». En la segunda, se recoge otra «Lembransa das Religiozas q tomarão Abito emtempo da M^{e} D. Anna P^{ra} de Vasconsselos sendo Abb^{a} deste mosteiro na era de 1707». Nuevamente, se incluye un listado con el nombre de cada religiosa junto a la fecha en que toma profesión entre los años 1707 y 1710 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Convento de Santa Clara do Porto; Tomadas de hábito, profissões e óbitos, 1707-1891; PT/TT/CSCPT/015).

[446] Sobre las distintas versiones del episodio puede verse Ruiz de Elvira, 1995, pp. 395-399.

con una manzana bella
de oro nos embiste a todas
con esta orgullosa letra:
«Désele a la más hermosa»;
y, como todas lo eran
—o serlo todas querían—,
púsose el pomo en contienda.
El Padre Júpiter, viendo
las diosas en competencia,
mandó que Paris juzgase
la que más hermosa era.
Fuimos todas al troyano
ofreciéndole riquezas
Juno y sciencia Palas,
pero yo la hermosa Elena.
El troyano amante luego,
al publicar la sentencia,
diome la manzana a mí
juzgándome más perfeta.
(vv. 25-56)

Tras las alabanzas de Venus a Paris, de quien se declara defensora, Juno irrumpe en escena muy airada al haber sido subestimada por el joven troyano. En su condición de diosa «celosa, violenta y vengativa»[447], por el contrario, quiere hacerle pagar por la ofensa recibida: «Suéltese el infierno todo / y el mundo en abismos vierta, / que iras de una deidad / bien es que el mundo las sienta. / Aguarda, joven Troyano, / que yo voy ajudar a Grecia / para que tú y tu patria / en llamas paguen mi ofensa» (vv. 97-104). Recordemos que tanto Venus/Afrodita como Juno/Hera toman partido en la guerra de Troya e intervienen en favor y en contra de Paris. Mientras la primera ampara a los troyanos durante toda la campaña, la segunda, como protectora natural de Aquiles, se muestra hostil hacia ellos hasta el punto de convertir a Menelao, rey de Esparta, en inmortal[448].

Juno abandona las tablas y entra en escena la tercera diosa, para cuyas intervenciones es empleado el nombre griego Palas Atenea en lugar del romano Minerva. Frente a Juno, hace gala de su discreción y opta por huir del resentimiento. Comprende que Paris ha entregado la manzana de la discordia a Venus, no porque esta fuera la más bella, sino «porque le diese / en paga a la hermosa Elena» (v. 124)[449].

Tras la presentación de las tres deidades, en la segunda parte de la loa, Minerva se recuesta en una «verde selva» (v. 158) del monte Ida, adornada por las aguas de una fuente, y se adormece, movida por los poderes órficos de la música de la Filomela, o el ruiseñor, personificada en una melodiosa voz que le habla entre sueños[450]. La anima a reconciliarse con

[447] Grimal, 1966, p. 238.

[448] Cuando Paris se bate en combate con Menelao y está a punto de morir, Venus, aunque no pudo evitar su muerte finalmente, lo salva del peligro. Además, protege a Eneas cuando iba a sucumbir ante Diomedes. Hera, sin embargo, entre otras cosas, trata de obstaculizar a Paris mientras viaja de Esparta a Troya junto a Helena al provocar una fuerte tempestad. Ver Grimal, 1966, p. 12 y pp. 238-239.

[449] Aunque en el texto de la loa se muestra a una Palas Atenea pacífica, que no quiere irritarse con la decisión de Paris, en contra de su caracterización como diosa guerrera, en la *Ilíada*, como Juno, participa en la lucha al lado de los aqueos, desde que el príncipe troyano la descarta en el juicio.

[450] En la mitología clásica Filomela y su hermana Procne son castigadas por los dioses y metamorfoseadas, según la tradición griega, en golondrina y ruiseñor, respectivamente. No obstante, en la mayoría de las fuentes latinas se

las dos diosas olímpicas con el fin de entregar la manzana de oro a otra mujer que encierra las perfecciones de todas ellas en un solo ser: la abadesa Ana Pereira. Al despertarse, narra lo acontecido a Venus y a Juno y se pone fin a su contienda por el pomo:

[PALAS] Díjome que fuese al puerto
a Santa Clara, que era
el sitio en que *findarían*
todas nuestras competencias,
pues en él se celebraba
una grandiosa fiesta
por llevar el pomo de oro
una doña Ana Perera,
no solo por más hermosa,
mas también por muy discreta,
llevó la manzana de oro
en el cargo de abadesa.
A esta aplaudamos todas,
a esta hoy hagamos fiestas
y todos nuestros pesares
en regocijos se viertan,
que en llevar Ana este pomo
cada cual de nos se lleva,
pues en Ana se descubren
todas nuestras excelencias.
(vv. 225-244)

La trama, por tanto, se limita a la presentación de los dones de cada uno de los tres númenes enfrentados tras el juicio de Paris y a su reconciliación, que sirve de pretexto para rendir homenaje a Ana Pereira. La anécdota mitológica, entonces, se convierte en una alegoría sobre la elección de la madre superiora del convento, a quien se la diviniza al concederle la preciada manzana dorada, es decir, su nuevo cargo, por superar en hermosura, riqueza y discreción a las tres diosas. Como nos recuerda Sanz Ayán, el tema del juicio de Paris y el pomo de la discordia

> había trascendido desde la antigüedad y está constatado que fue objeto de puestas en escena incluso en la Magna Grecia. Era un argumento muy conocido por las élites cortesanas europeas y extremadamente recurrente en las artes figurativas, tanto en el Renacimiento como en el Barroco, de Botticelli a Rubens[451].

Según la investigadora, la utilización áulica del episodio mitológico tuvo gran eco a partir de la escenificación de la conocida ópera barroca *Il pomo d'oro* de Sbarra y Cesti en el contexto de las fiestas vienesas organizadas por las nupcias de Leopoldo I y Margarita. Aunque no fue llevada a escena hasta 1668, se ideó para honrar en 1666 a la infanta, tras su llegada a la corte imperial. Se convirtió en una alabanza a la reciente emperatriz, que recibe por sus excelencias la manzana a la que renuncian las diosas[452]. Un poco más tarde, en 1703, se dedican encendidos elogios a otra reina, en este caso, a María Luisa Gabriela de Saboya, a través del mismo motivo con una obra de idéntico título. Siguiendo la tradición de la *commedia dell'arte* italiana, los

produce una inversión, que se acaba fijando en la tradición clásica occidental, hasta el punto de que el nombre común del ruiseñor también es filomela o filomena. Ver Ruiz de Elvira, 1995, p. 360.

[451] Sanz Ayán, 2013, p. 245. Sobre la iconología del juicio de Paris ver Damisch, 1996.

[452] Sobre la representación puede verse Sommer-Mathis, 2003, pp. 63-64.

llamados *Trufaldines* representaron en el Coliseo del Buen Retiro una pieza bien distinta —por su carácter bufo y jocoso— ante Felipe V y su nueva esposa, que también sería ensalzada con la manzana de oro[453].

En esta ocasión, asistimos a la celebración de una fiesta con motivo de la elección de una nueva abadesa en el seno de la comunidad religiosa de Santa Clara en la ciudad portuguesa de Oporto. Desconocemos la autoría de la loa, pero cabe la posibilidad de que hubiera sido escrita por alguna monja letrada para ser representada por las propias novicias en el interior del edificio sagrado. La crítica más reciente dedicada al estudio del teatro conventual femenino en la España del Seiscientos ha analizado por extenso esta práctica. Recuperamos la definición de María del Carmen Alarcón, sobre un teatro

> cuyo rasgo esencial es el de estar concebido en el claustro con la finalidad de ser representado en ese mismo espacio por actrices no profesionales, es decir, por las propias religiosas. Se trata, pues, de una manifestación dramática de carácter privado y de consumo interno que jamás poseyó la finalidad de trascender los muros de la clausura[454].

En algunas comunidades, la extracción social, así como la formación intelectual de las religiosas, permitió que estas desarrollasen una importante tradición literaria y teatral en sus conventos. No obstante, cuando ninguna de ellas contaba con dotes literarias, si la comunidad poseía una buena economía, podía contratar a un poeta masculino de cierto renombre para la composición de estas obras breves —coloquios, loas, entremeses, etc.—, pese a ser representadas por las novicias. Sirva de ejemplo de lo que comentamos una loa escrita por un poeta célebre en la Sevilla de finales del siglo XVII, Alonso Martín de Brahones, para homenajear a la abadesa del convento de Santa Inés por su cumpleaños[455]. En aquella puesta en escena, la obrita precedió, además, a una comedia palatina de Calderón: *Afectos de odio y amor*. Según la propuesta de Alarcón, que dedica su investigación a la edición y al análisis de la pieza, no debe extrañar que se organice este tipo de festejos en monasterios de clausura[456], especialmente cuando la procedencia de ciertas monjas era noble. Ya nos hemos referido al

[453] Sobre la puesta en escena de la obra ver Doménech, 2007, pp. 198-208.

[454] Alarcón Román, 2015, p. 61. Tal vez la autora sea quien ha contribuido con mayor dedicación al estudio del teatro conventual femenino en los últimos años, especialmente, en lo que concierne a las figuras de la célebre hija de Lope de Vega, sor Marcela de San Félix (1605-1687), y Francisca de Santa Teresa (1654-1709) en el Convento de Trinitarias Descalzas de Madrid. Ver Alarcón Román, 2000, 2003, 2008 y 2015. Ver también el catálogo de Baranda y Marín, 2014 para un estado de la cuestión sobre la escritura femenina en clausura. Sobre la representación de textos dramáticos en conventos madrileños ver el clásico trabajo de Cotarelo, 1925.

[455] *Loa para la gran comedia Afectos de odio y amor de don Pedro Calderón, para colgar a la señora doña María Enríquez de Ribera, hija del excelentísimo señor duque de Alcalá, abadesa en el convento de Santa Inés de Sevilla. Año 1671. Por don Alonso Martínez Brahones, natural de dicha ciudad*. Se incluye en un manuscrito misceláneo de piezas teatrales sevillanas de los siglos XVI y XVII, recopilado por el historiador y teólogo Ambrosio de la Cuesta y Saavedra. Sobre su estudio y edición ver Alarcón Román, 2003.

[456] De acuerdo con la monografía de Matos Fernandes, 1992 sobre el monasterio de Santa Clara de Oporto a mediados del siglo XVIII (1730-1780), este se regía por la Regla Segunda de la Orden de Santa Clara, que, entre otras cuestiones, prohibía cualquier tipo de divertimento entre las religiosas: «Mandamos as abbadeças ou prezidentas sob pena de privação de seus officios não concintão que as religiozas se disfarcem trages de seculares para fazer comedia, autos, ou entremezes; ainda que seja ao Divino […] Item prohibimos que as religiozas nos locutórios não tanjão harpas, violas, ou outros instrumentos cantando muzicas profanas, nem bailem, nem dancem, ainda que seja com os seus hábitos por ser isto contra a modéstia religioza». Citado en Matos Fernandes, 1992, p. 159. Con todo, la regla y constituciones no parecen cumplirse en este punto. La estudiosa portuguesa ofrece varios testimonios de las amonestaciones de distintos ministros provinciales por la representación de comedias, así como por la invitación de músicos ajenos al convento para celebrar fiestas y profesiones de novicias, donde se cometían «muitas ofensas a Deus», lo que indica que la puesta en escena de esta suerte de piezas dramáticas era habitual en el convento portuense. Matos Fernandes, 1992, p. 159.

linaje aristocrático de doña Ana Pereira de Vasconcelos, perteneciente a una importante familia portuense cuyos miembros femeninos tomaron hábito en conventos portugueses, la mayoría en el de Santa Clara, al menos desde principios de siglo[457].

Pese a la imposibilidad de saber si fue una religiosa instruida u otro autor quien escribió la loa, algunos de sus rasgos lingüísticos y ortográficos apuntan a una mano portuguesa, al menos en el proceso de copia, pues, para empezar, el encabezamiento, la lista de *dramatis personae* y el texto de varias acotaciones se presenta en portugués. Localizamos algunos lusismos fonético-fonológicos y gráficos, como la sustitución del fonema interdental fricativo sordo /Θ/ por el palatal fricativo sordo o sonoro, que es el que representa la letra *x* en posición final ante pausa o delante de consonante sorda y delante de consonante sonora: «lux» (v. 24), «velox» (v. 159); o por el fonema alveolar fricativo sordo [s]: «disfrasar» (v. 106), «impesar» (v. 279). Se aprecia también el empleo de la grafía *j*, que en portugués se corresponde con el fonema postalveolar sonoro /ʒ/, en lugar de la castellana *y*: «hajas» (v. 77) «ajudar» (v. 102). De todos modos, se localizan no solo lusismos que afectan a la fonética y fonología y a la ortografía, sino también al léxico, lo que revela que además del copista, el/la autor/a debió de ser originario/a de Portugal. Sirvan de ejemplo los vocablos *mágoa* (v. 76), *exaurir* (v. 153), *virá* (v. 188a), *enlevada* (v. 215), *findan* (v. 223), *detença* (v. 277) o la conjunción copulativa *e* (v. 260) por la del español *y*. En otras ocasiones, se advierte incluso la castellanización de algunos nombres portugueses, como el de la propia abadesa: «Perera» por «Pereira» (vv. 180 y 232).

Desde luego, el compositor o compositora, además de dominar el castellano, tenía formación culta, dada la elección del asunto mitológico, y ciertos conocimientos dramáticos y de versificación, aunque la medida de los versos no es siempre correcta, pues se detectan hipermetrías (vv. 93, 102, 189, 278), así como una tendencia a la sinéresis y a la diéresis para lograr el octosílabo perfecto. En este aspecto, los 279 versos del texto, incluso los pasajes cantados, están enteramente escritos en romance *e-a*, por otra parte, el metro más frecuente en este tipo de composiciones[458]. Solamente hay un error de asonancia en el v. 258. Se observa, además, la conservación de grupos cultos, como *ph-* y *th-* y el uso de la *s* + consonante, lo que podría indicar la formación latina del autor: «triumphos» (v. 7), «thesoros» (v. 83), «sciencia» (v. 161). Ahora bien, se advierte una clara propensión a la metátesis en algunos vocablos, quizás debida al amanuense: «perfiera» (v. 72), «intrepetras» (v. 82), «apiertan» (v. 128) y numerosas vacilaciones vocálicas, algunas habituales en la lengua áurea, aunque otras, tal vez derivadas de la influencia del portugués: «devinidad» (v. 81), «dislustra» (v. 117), «podiera» (v. 118), «devirta» (v. 129), «devirtir» (v. 151), «impesar» (v. 279).

El estilo del autor, como indicábamos al comienzo, deja al descubierto una mano no especialmente inspirada. Encontramos forzados encabalgamientos e hipérbatos, al tiempo que un lenguaje repetitivo, tendente al paralelismo y a la bimembración.

Respecto a la puesta en escena de la loa, podemos conjeturar que las actrices fuesen las propias monjas a cargo de la abadesa Ana Pereira, ya que, al menos en la España aurisecular, era una práctica bastante frecuente[459]. El hecho de que al evocar el mítico episodio del juicio de Paris se evite la aparición del joven y de que los personajes sean solo tres y todos ellos femeninos redunda en la hipótesis que planteamos.

El texto de la pieza no proporciona ningún dato acerca del lugar del convento en el que pudo haberse representado: tal vez la capilla, alguna dependencia con la suficiente amplitud

[457] Su tía, doña María Carneira, nacida en 1592, y su hermana, doña Margarida Pereira de Vasconcelos, nacida en 1649, también ingresaron en el monasterio de Santa Clara de Oporto. Ver Campo Bello, 1953.
[458] Flecniakoska, 1975, p. 74.
[459] Sobre esta cuestión puede verse Alarcón, 2008.

como para el montaje de un pequeño tablado, o uno de los dos claustros del edificio[460]. El texto de las acotaciones es muy breve y se reduce prácticamente a la señal de entrada y salida de personajes a través de «dos puertas» o huecos. En alguna ocasión se incluyen indicaciones kinésicas y gestuales y referencias a la vestimenta y utilería empleada. No se especifica la apariencia de los ropajes de las diosas ni si cada una de ellas se diferenciaría a través de algún atributo. Solo en el caso de la airada Juno se apunta lo siguiente: «*Sale Venus deteniendo a Juno que virá con un rayo, ó una espada de fuego, si fuera posible, en la mano, si no sea una espada desnuda*» (v. 188a). Si nos guiamos por las escasas citas a los distintos elementos escenográficos que se diseminan en el texto, aunque quizás tan solo se trate de un decorado verbal, el patio del convento pudo haber sido el espacio idóneo para la representación[461]. Se evoca un *locus amoenus* que posiblemente remite al mítico monte Ida a través de referencias a un «albergue florido» (v. 105) y a una «verde / amena selva» (vv. 158 y 202), coronada por una «fuente» (v. 129) de cristalinas aguas. Ese mismo «monte» (v. 213) que se menciona formaría parte de la escenificación de *Amado y aborrecido*, cuyos dos primeros actos, en gran medida, suceden en un espacio selvático de la isla de Chipre.

En suma, podemos intuir una puesta en escena sencilla llevada a cabo presumiblemente por las novicias de la comunidad. De acuerdo con Alarcón, estos montajes acostumbraban a ser extremadamente simples por varias razones:

> la pobreza de recursos escénicos en un espacio teatral que no estaba pensado ex profeso para la actividad dramática (sala capitular, sala de recreo, patio…); la débil economía doméstica de los claustros, que no solía permitir excesos en asuntos festivos, así como el decoro debido a la condición de religiosas de clausura, que obligaba a la moderación en este tipo de entretenimientos, incluso con prohibiciones en algún caso[462].

Si bien la pieza breve pudo haber sido representada por algunas religiosas de Santa Clara —no solo aficionadas al teatro, sino también a la música y al canto— para honrar la figura de su nueva abadesa, parece más complicado que se encargasen también de la puesta en escena de la comedia calderoniana, dada la complejidad técnica del montaje. Por ello, postulamos que el claustro hubiera contratado una compañía profesional española que se encontrase en la ciudad en aquellos años.

La presencia del teatro español en Portugal durante los siglos XVI, XVII y XVIII ha despertado el interés de la crítica desde fechas relativamente recientes. Desde mediados de los años 80 del siglo pasado, las profesoras Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños se han dedicado al estudio del repertorio y de las compañías teatrales castellanas que actuaban en el país vecino, especialmente en el Patio de las Arcas de Lisboa, «construido a imagen y semejanza de nuestros corrales de comedias»[463]. Para las estudiosas, nos encontramos ante un

---

[460] Aunque nada queda hoy en pie del antiguo convento de Santa Clara, el edificio sufrió varias remodelaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Se conserva una memoria de la abadesa doña Ana Margarida de Oliveira fechada en 1796 que permite hacerse una idea aproximada de su arquitectura a finales del siglo XVIII. Entre otras cuestiones, se alude a los dos claustros del monasterio: «Tem dois claustros, um em que se sepultam as religiosas, que falecem, e outro em que se acham muitas casinhas térreas, que servem de cozinhas particulares, por ser pequena a da comunidade, e não poderem todas as religiosas cozinhar nela». Citado por Matos Fernandes, 1992, p. 31.

[461] Tal y como testimonia Alarcón, 2003, p. 128 en algunas ocasiones se empleaban los claustros o patios de los conventos y sus galerías, que eran utilizados a modo de corrales de comedias.

[462] Alarcón, 2015, p. 64.

[463] De los Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1989, p. 433. Sobre la reconstrucción virtual del Patio de las Arcas puede verse De los Reyes, Bolaños, Camões, Ruesga y Palacios, 2015. Para conocer la presencia de comediantes españoles en Lisboa y sus repertorios son imprescindibles los sucesivos trabajos de las investigadoras

teatro «en lengua en castellana que durante más de siglo y medio (finales del siglo XVI-mediados del siglo XVIII) se representó, y también se escribió, en Portugal», el cual «debe formar también parte de la historia española, ya que españolas eran las compañías, la lengua utilizada, los poetas representados»[464]. Como es bien sabido, durante la Unión Monárquica (1580-1640) el intercambio cultural y las relaciones literarias entre ambos reinos peninsulares se vieron intensificadas. Sin embargo, la independencia de Portugal en 1640 no fue óbice para que la influencia de nuestro teatro calase hondo en la vida social portuguesa hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en el que comienza a ser marginado por el teatro italiano y francés[465].

Aunque la mayor parte de testimonios apuntan a la capital portuguesa como epicentro de una intensa actividad teatral protagonizada por compañías españolas[466], también es conocido que muchas de ellas circulaban por otras ciudades del país, igual que sucedía en España[467]:

> Com efeito, nao era só Lisboa quem à nova cultura se abria: Coimbra e o Porto nao lhe ficavam atrás a até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para armar os palcos destinados a acolher as «comédias famosas», os dramas de capa e espada dos mais altos engenhos espanhóis[468].

El texto manuscrito que aquí presentamos podría hacernos pensar que *Amado y aborrecido* se encontrase entre el repertorio de alguna de estas compañías venidas del territorio castellano y que, a petición de la propia abadesa del convento de Santa Clara o de alguna otra religiosa, se hubiese encargado del montaje de la comedia calderoniana, que habría sido precedida de una loa protagonizada por las novicias. La diosa Palas presenta, a modo de *captatio benevolentiae*, la pieza dramática con la que se deleitaría en las próximas horas el reducido público, compuesto por las religiosas de la comunidad y, tal vez, por párrocos, capellanes, confesores e incluso los familiares de la novicia que acababa de profesar en su caso[469]:

PALAS

Pues que de tan buena gana
os mostráis, vámonos luego
a festejar la abadesa,
e, para que a festejarla
mayor impulso nos mueva,
hagámosle por festín
una famosa comedia.
Della Paris sea asumpto,
o solo título sea
Amado y aborrecido
de Venus, Juno y Minerva.

mencionadas: Bolaños y De los Reyes, 1989; De los Reyes y Bolaños, 1990; De los Reyes y Bolaños, 1992; De los Reyes y Bolaños, 1993a y De los Reyes y Bolaños, 1998. Aquellos datos se completan ahora con el reciente artículo de Camões y Sousa, 2019.

[464] De los Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1998, pp. 135-136.

[465] Stegagno Picchio, 1969, pp. 186-187.

[466] Los nuevos datos aportados por Camões y Sousa, 2019 no solo atestiguan la presencia de comediantes españoles en Lisboa hasta bien entrado el siglo XVIII, sino que permiten identificar, en algunos casos, sus largas estancias en la ciudad, que incluso fue escenario de matrimonios entre familias de actores, lo que dio origen a la aparición de nuevos profesionales que se afincaron en la capital portuguesa. Ver especialmente Camões y Sousa, 2019, pp. 85-87.

[467] Por ejemplo, la compañía de José de Mendiola comenzó a representar en Setúbal en la temporada 1688-1689 y luego recorrió Lisboa, Santarém, Oporto y Guimarães, según Bolaños Donoso y De los Reyes Peña, 1989, p. 885.

[468] Stegagno Picchio, 1969, p. 159.

[469] Alarcón, 2015, pp. 65 y 194.

Amado y aborrecido
se intitula la comedia,
para que en ella miremos
el fin de nuestras contiendas
(vv. 257-271)

Tal y como se puede apreciar, no se cita el nombre del autor de esa «famosa comedia» a modo de reclamo, pese a que Calderón seguía siendo uno de los autores más representados, tanto en la cartelera madrileña como en la lisboeta[470]. Ahora bien, el título se repite en el desenlace hasta en dos ocasiones con el fin de introducir escuetamente el argumento de la obra, que pretende relacionarse con el de la loa en la medida en que Dante, igual que Paris, es también juez en otra contienda divina. Amado por Aminta, protegida de Venus —representante del amor— y aborrecido por Irene, defendida por Diana —símbolo del desdén—, el protagonista se enfrenta a un dilema personal que se resuelve, igual que en el episodio mitológico, en favor del sentimiento amoroso y, por consiguiente, de Venus.

Para concluir, como ya avanzábamos al inicio del subapartado, hemos considerado provechoso sacar a la luz este particular testimonio que editamos en el Apéndice, no tanto por su calidad literaria como por constituir una nueva muestra de la pervivencia del teatro calderoniano en tierras portuguesas y, por tanto, de la recepción internacional de *Amado y aborrecido*. Nuestra intención ha sido la de completar una pequeña área de esta «zona gris de la historia teatral ibérica»[471], conformada por la producción y representación de un teatro castellano en Portugal que «gozó de total aceptación por parte del público, creadores y críticos»[472], en este caso en la comunidad religiosa de Santa Clara de Oporto, al menos hasta bien entrado el siglo XVIII.

5.2. LAS REPRESENTACIONES DEL SIGLO XVIII

No son muchos los testimonios que conservamos acerca de la puesta en escena de *Amado y aborrecido* a lo largo del siglo XVIII. Frente a lo sucedido en la centuria anterior, todas las representaciones documentadas fueron llevadas a cabo en teatros públicos por parte de compañías profesionales. De todos modos, los grandes escenarios comerciales madrileños no parecieron deleitarse a menudo con esta pieza de Calderón, el dramaturgo más representado del siglo[473]. El registro de Andioc y Coulon, revisado recientemente por Sergio Adillo[474], recoge

[470] De los Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1993b dan a conocer una *Loa para empezar en Lisboa* representada en el Patio de Las Arcas en 1672, que escenifica el regreso de una compañía de actores a la ciudad y la presentación de un nuevo repertorio para el inicio de temporada. Uno de los personajes hace referencia al «ingenio» de Calderón: «Catorçe comedias nuevas / vienen al serbiçio vuestro, / y las más de Calderón, / que para encareçimiento / de ser buenas, deçir basta / que son rasgos de su ynjenio» (vv. 62-68). Citado por De los Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1993b, p. 828. La presencia del teatro castellano en Portugal y, más específicamente, el de Calderón, se hizo notar en las bibliotecas del territorio vecino. Sirva de muestra el estudio del fondo bibliográfico de la Biblioteca Pública de Évora publicado por Rodríguez-Gallego y Ulla Lorenzo, 2016, en donde se localizan hasta noventa y tres comedias del dramaturgo.

[471] Camões y Sousa, 2019, p. 16.

[472] De los Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1998, p. 135.

[473] «En la escena tardobarroca el teatro de Calderón conservaba una vitalidad considerable: sus títulos suponían un cuarto de la programación y podían verse obras de los géneros más dispares. Solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, a medida que se imponían las reformas promovidas por los ilustrados, la producción calderoniana fue reduciendo su presencia y su variedad» (Adillo, 2017, p. 270).

[474] Andioc y Coulon, 1996 y Adillo, 2017.

una sola escenificación de *Amado y aborrecido* en el Teatro del Príncipe el 30 de septiembre de 1763.

La compañía de la insigne actriz María Ladvenant fue la encargada de llevar a las tablas la obra calderoniana. Según la reconstrucción biográfica de Cotarelo, precisamente en la temporada 1763-1764 debutó como autora de comedias, puesto que le concedió la Junta de Formación de Compañías tras la jubilación de Águeda de la Calle, viuda del autor Juan Ángel Valledor[475]. Un valioso apunte de teatro impreso con algunas anotaciones manuscritas y marcas de representación, conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ofrece el elenco de actores que posiblemente participó en la mencionada puesta en escena. Lo reproducimos a continuación[476]:

Malandrín ----------	Francho
Dante ----------	Nicolás
Música ----------	Ferrera
Irene ----------	Lavenana
Aminta ----------	Paula
Lidoro ----------	Lavenan
Aurelio ----------	Ponce
Rey ----------	Espejo
Voces ----------	Isidro, Gabriel, Campº, Ibarro
Libio ----------	Gabriel
Criado ----------	Isidro
Laura ----------	Portuguesa
Clori ----------	Lª Isidra
Flora ----------	Lª Ibarra
Nise ----------	Segura
Venus y Diana -------	3ª y 4ª

Los nombres de todos ellos conformaban la compañía de María Ladvenant en la temporada 1763-1764, según los precisos datos que proporciona Cotarelo[477]. Identificamos a Francisco Rubert 'Francho' en el papel de gracioso, a la propia María Ladvenant en el de primera dama, a Paula Martínez Huerta en el de segunda dama, a Nicolás de la Calle como galán principal, a Juan Ladvenant —su padre— como segundo galán, a Juan Ponce como tercer galán, a José Espejo como «barbas», a Isidro Ladvenant —tío de doña María—, a Gabriel López, a José Campano y a José Ibarro en papeles muy secundarios y anecdóticos, a María de la Concepción Formalages 'La Portuguesa', que figura como sobresaliente, en el papel de Laura y, por último, a Teresa Segura, quien cobraba por papeles de sexta dama, como Nise. Tal vez las diosas Venus y Diana fuesen interpretadas por María de la Chica y Joaquina Moro, que hacían papeles de 3ª y 4ª dama en la compañía. Se menciona, asimismo, a Manuel Ferrera o Ferreira como el responsable de la música, la cual, en parte, ha sobrevivido en varias partituras manuscritas, también custodiadas en la Biblioteca Histórica Municipal[478].

El testimonio citado, pese a incluir un reparto que responde a la configuración de la

[475] Cotarelo y Mori, 1896, pp. 55-56.

[476] Ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal con signatura Tea 1-83-18, disponible en: http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/historica?TITN=385849.

[477] Cotarelo y Mori, 1896, pp. 62-63.

[478] Pueden localizarse en la BHM con la signatura MUS 4 8, documento digitalizado en http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=265183. Se trata de una partitura de ocho folios con la música de la segunda y tercera jornadas de la comedia para violín 1º, violín 2º, trompa 1ª, trompa 2ª y bajo.

compañía de María Ladvenant a comienzos de la década de los años 60, presenta una portada manuscrita en la que se lee: «Amado y Aborrezido / Para la Compª de Parra / Año de 1754».

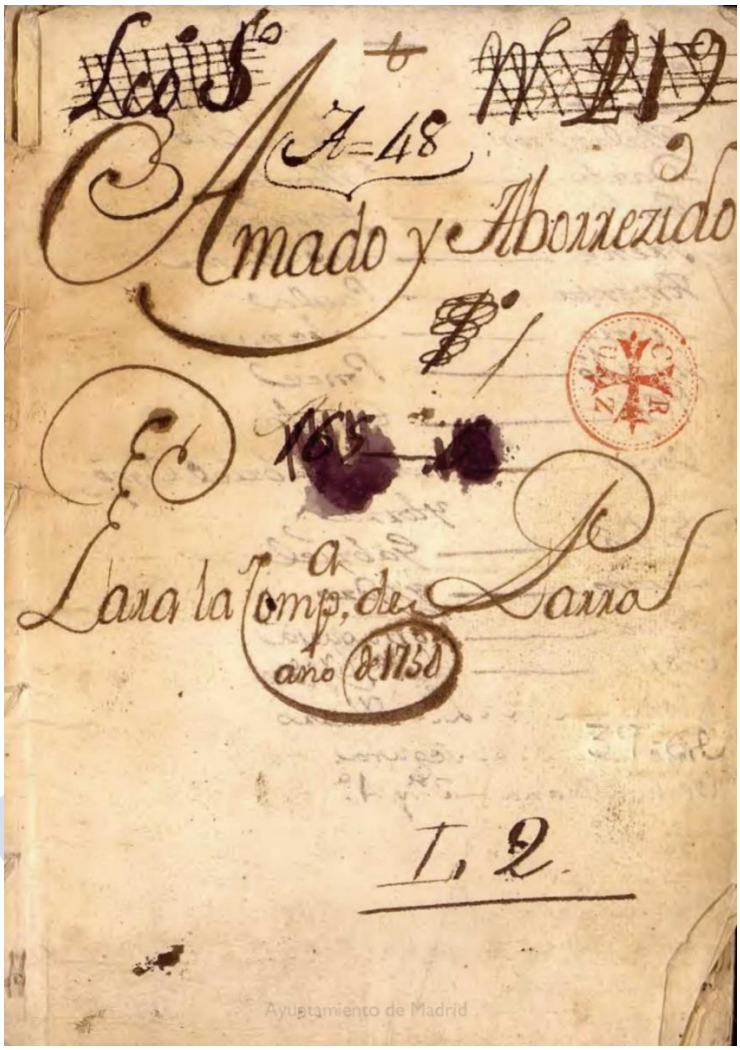


Ilustración 7. Portada manuscrita de un apunte de teatro del siglo XVIII de *Amado y aborrecido* (Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-83-18)

Aunque probablemente habría hecho sus primeros ensayos en pequeños teatros de provincias, al cumplir los diecisiete años, María Ladvenant se estrenó en la escena madrileña en la primavera de 1759 como integrante de la consumada compañía de José Parra[479]. El autor fallecería en 1761, por lo que el grupo de comediantes quedaría a cargo de Juan Ángel la temporada 1761-1762 y, tras su fallecimiento, de su viuda Águeda de la Calle (1762-1763). Por consiguiente, el apunte de teatro al que nos referimos induce a pensar que *Amado y aborrecido* formaba parte del repertorio de la compañía y que posiblemente este grupo de actores ya la había representado en alguna otra ocasión, aunque no dispongamos de documentación que lo testimonie.

Lejos de la capital española, en algunos teatros de la periferia encontramos varios montajes de nuestra pieza dramática durante la primera mitad de la centuria:

[479] Cotarelo y Mori, 1896, pp. 17-18.

- 2 y 4 de junio de 1730. Casa de les Comèdies en Barcelona. Compañía de Nicolás Moro[480].
- 1716-1744. 3 representaciones en el Corral de la Olivera en Valencia[481].

Por último, hemos rastreado también fuera de las fronteras peninsulares algunas representaciones de la comedia, esta vez, en las Indias coloniales, en donde el elevado número de puestas en escena calderonianas registradas supone un claro indicio de la popularidad del dramaturgo[482]. En Lima, el centro de la actividad teatral durante el período colonial, se repuso, por lo menos, en tres ocasiones: en 1708, 1731 y 1791[483]. También en la Ciudad de Panamá en mayo de 1747[484].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[480] Adillo, 2017, p. 67.
[481] Juliá Martínez, 1933, p. 120.
[482] Sobre esta cuestión ver Hesse, 1955.
[483] Hesse, 1955, pp. 21-23.
[484] Lohmann Villena, 1945, p. 404.

II. ESTUDIO TEXTUAL

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS DEL SIGLO XVII

1.1. LA EDICIÓN DE *COMEDIAS NUEVAS ESCOGIDAS*: E

Amado y aborrecido es la comedia número ocho recogida en la *Octava parte* de la gran colección de *Comedias nuevas escogidas* que sale a la luz tras el éxito de la serie de *Diferentes autores*, publicada entre 1604 y 1652[485]. Como ha destacado Profeti, la de *Escogidas* es la «única colección reseñada casi por completo, aunque no siempre de forma exacta y satisfactoria»[486], de ahí que sea necesario todavía un rastreo exhaustivo de los múltiples volúmenes que se custodian en distintas bibliotecas e instituciones[487]. Cotarelo, pionero en el estudio de la colección, de acuerdo con los tomos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, registró la existencia de 47 volúmenes publicados entre 1652 y 1681, año de la muerte de Calderón, considerando como parte de la colección un último número, el 48, que vio la luz en 1704[488]. De todos modos, a lo largo de varias décadas se publica una importante suma de comedias a un ritmo de impresión vertiginoso. Cassol señala la relevancia de *Escogidas* dada su «circunstancia cronológica», ya que ve la luz en una «época de transición en lo que atañe a los dramaturgos (muchos de ellos en ciernes todavía) y se impone como fenómeno editorial de enorme significación en cuanto a éxito de ventas, difusión y papel modélico para otras colecciones teatrales»[489]. Ulla Lorenzo, al respecto, señala:

> Si atendemos a la colección completa y sus fechas de publicación, es posible establecer una bipartición marcada por el luto por la muerte de Felipe IV en septiembre de 1665: la primera mitad de la colección formada por los 21 primeros volúmenes impresos hasta 1663; la segunda por los 21 últimos publicados entre 1667 y 1681. Los años 1665 y 1666 actúan como fechas intermedias entre la primera y la segunda parte y, no por casualidad, en estos dos años, de fructífera actividad editorial por coincidir con el período en que los corrales estuvieron cerrados, se imprimen cinco partes de

[485] Para el examen completo de la colección ver Profeti, 1988.
[486] Profeti, 1993, p. 267.
[487] Casariego Castiñeira, 2019a se ha aproximado recientemente al estudio bibliográfico de la colección y, en concreto, ha analizado la presencia de Calderón en cada uno de los tomos. De acuerdo con sus investigaciones, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Austria conservan la colección al completo, aunque está última no custodia el tomo 48. La Biblioteca Nazionale di Firenze reserva algunos de los ejemplares, muy dañados, en su Taller de Restauración, tras una inundación en 1966. Para su análisis ver Ulla Lorenzo, 2010. Por su parte, la colección en la Public Library de Boston está incompleta, pues según el catálogo de Ticknor, 1970 se pueden encontrar los volúmenes 3-18, 20-23, 25-36, 38, 40, 42, 43 y 45-48. Se ha consultado el catálogo online de la British Library de Londres en donde parece hallarse la serie al completo, aunque muchos ejemplares parecen mutilados. Por su parte, tampoco se conserva en su totalidad la colección en la universidad de Pennsylvania (Regueiro, 1971). Casariego Castiñeira da noticia, además, de los tomos 2, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 18, 20, 31, 34 y 36 del Departamento de Bibliotecas de los Castillos del Museo Nacional de Praga. Ver Casariego Castiñeira, 2019a, p. 235 y 2019b. Profeti, 1988, pp. 1-2, menciona otras bibliotecas en las que se pueden encontrar más ejemplares: La Universitätsbibliothek de Friburgo, la Biblioteca Vaticana, el Institut del Teatre de Barcelona o las bibliotecas de Praga y París.
[488] Cotarelo, 1931-1932. Cassol, 2003, p. 145, en cambio, afirma que esta *Parte 48* no tiene cabida en el contexto de la empresa editorial, pues esta parece finalizar conscientemente en 1681.
[489] Cassol, 2003, p. 144.

Escogidas, dos en 1665 (22 y 23) y tres en 1666 (24, 25 y 26)[490].

Presenta, asimismo, la particularidad de haber sido publicada por parte de muy diversos impresores y con la participación de diferentes editores. Incluso en ocasiones el mismo tomo se llevó a imprimir a varios talleres, de acuerdo con los datos que proporcionan portada y preliminares[491]. Este tipo de problemas bibliográficos, algunos de ellos ya estudiados[492], solo pueden detectarse a través de un análisis detallado que registre cada emisión o estado de un tomo, de modo que se pueda evitar la confusión con las desglosadas y sueltas posteriores. Casariego, en su estudio, el más actualizado hasta la fecha, advierte: «todavía no tenemos una idea real de la composición de la empresa editorial, cuántas ediciones, emisiones o falsificaciones pudieron existir e, incluso, cuántas han sobrevivido de cada volumen»[493].

Por todo ello, se ha tratado de realizar un examen lo más completo posible de los distintos ejemplares localizados y consultados de la *Octava parte*. No se ha detectado ninguna particularidad en aquellos volúmenes a los que se ha tenido acceso. Se imprimió en el taller de Andrés García de la Iglesia y fue costeada por Juan de San Vicente, «mercader de libros», quien también se encargó de la *Primera parte* de la colección y es, junto a Antonio Ribero, a quien parecía corresponder la idea de iniciar la serie[494]. Contiene doce comedias, ocupando *Amado y aborrecido* el puesto octavo. En principio, Calderón aparece como el dramaturgo más nombrado, pues se le atribuyen la mitad de las comedias: *Darlo todo y no dar nada*, *Los empeños de seis horas*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *La tercera de sí misma*, *Amado y aborrecido* y *El agua mansa*. No obstante, solo cuatro de ellas son genuinamente calderonianas: *Los empeños de seis horas* es de Antonio Coello y *La tercera de sí misma* de Mira de Amescua. No son las únicas atribuciones erróneas, puesto que *El marqués de las Navas*, bajo la autoría de Mira, es en realidad de Lope de Vega.

Las falsas atribuciones son constantes en la colección de *Escogidas*[495], sobre todo en el caso de Calderón, el dramaturgo más representado en el conjunto de la serie. Es más, a partir del tomo octavo, como apunta Cassol, «se nota la tendencia a atribuirle a Calderón comedias que no son suyas, por evidentes razones comerciales»[496].

Se han localizado los siguientes ejemplares de la *Octava parte*[497]:

-Biblioteca Nacional de España, BNE R/22661, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.
-Biblioteca Nacional de Francia, YG-312, disponible en Gallica.
-Biblioteca del Arsenal de París, 4-BL-4085 (1), disponible en Gallica.
-Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 29 f-8, disponible en formato digital.
-Biblioteca del Arsenal de París, 4-BL-4084 (6).
-Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), *38.V.10 (vol. 8), disponible en formato digital.
-Universitätsbibliothek Freiburg, E 1032,k-8.

[490] Ulla Lorenzo, 2010, p. 86.
[491] Es lo que ocurre con el volumen 36 examinado por Cassol, 2003.
[492] Ver Gasparetti, 1931; Gasparetti, 1938; Profeti, 1975; Profeti, 1976; Cassol, 2003; Cruickshank, 2010b y Casariego, 2019a.
[493] Casariego Castiñeira, 2019a, p. 236.
[494] «Dada la denominación sucesiva de los tomos, *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España* y *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España*, cabe valorar la intención conjunta de los libreros Juan de San Vicente y Antonio Ribero por comenzar la colección» (Casariego, 2019a, p. 237).
[495] Del total de 55 comedias atribuidas a Calderón en la colección se cuantifican hasta catorce falsas atribuciones. Ver Casariego Castiñeira, 2019a, p. 242.
[496] Cassol, 2007, p. 27. Para cuestiones de autoría en *Escogidas* ver además Ulla Lorenzo, 2010 y Casariego Castiñeira, 2019a.
[497] El registro bibliográfico de libros impresos entre 1500-1700 del proyecto *Iberian Books* señala más ejemplares.

-Departamento de Bibliotecas de Castillos del Museo Nacional de Praga. Biblioteca de los Kuenberg, Mladà Vožice, 7 E 2192/ II[498].
-British Library, London, 11725.b.8
-Biblioteca Nazionale di Firenze, taller de restauración, Magl. 11.6.103/8.
-Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, signatura 58408.

La descripción de la edición es como sigue:

[Portada] COMEDIAS / NVEVAS / ESCOGIDAS DE LOS / MEIORES INGENIOS / DE ESPANA [sic]. / OCTAVA PARTE. / *DEDICADAS* / *A D. Iuan de Lujan y Aragon, Cauallero del* / *Orden de Santiago.* / Año [parte de arriba de escudo] 1657. / Plieg. [parte central escudo] 66.º / [mano] CON PRIVILEGIO [mano]. / [filete] / [mano] EN MADRID. Por Andres Garcia de la Igleſia. [mano] / A coſta de Iuan de S. Vicente, Mercader de libros. Vendeſe en ſu caſa en la / calle Mayor, enfrente de las gradas de ſan Felipe.

[Preliminares] Este volumen se compone de cuatro folios de preliminares, de los que solo aparece numerado el segundo (¶2). El recto del primero se dedica a la portada, mientras que el verso queda en blanco. A continuación, se recoge en el folio segundo una breve dedicatoria a don Juan de Luján y Aragón firmada por Juan de San Vicente. En el recto del tercero figura la licencia del ordinario, firmada por D. García de Alvarado dada por mandato del Doctor don Pedro Fernández de Parga, en Madrid a 21 de octubre de 1656, mientras que en el verso se muestra una aprobación de Fray Diego Niseno, en Madrid a 16 de octubre de 1656 y una segunda de Jerónimo de Salcedo, Calificador del Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición, en Madrid a 1 de noviembre de 1656. El recto del último folio de preliminares está conformado por la suma del privilegio, dado en Madrid a cuatro días del mes de diciembre y cuyo beneficiario es Juan de San Vicente por diez años; la fe de erratas, fechada en Madrid el 29 de enero de 1657 por el licenciado don Carlos Murcia de la Llana[499]; y finalmente, la suma de la tasa del libro por cuatro maravedís el pliego, en Madrid a 1 de febrero de 1657. Por último, en el verso figura la tabla con las doce comedias que se incluyen en el volumen, ocupando *Amado y aborrecido* el octavo lugar.

[Colación] 4º. ¶^{4}, A-Z^8, Aa-Ii^8, Kk^4, Ll^2.

[Paginación] 270 hs. foliadas, en realidad, 259. Hay numerosos errores en la foliación: fol. 23 dice 22. fol. 55 dice 51. fol. 60 dice 61. fol. 61 dice 62. fol. 62 dice 63. fol. 71 dice 73. fol. 88 dice 84. fol. 107 dice 106. fol. 108 dice 107. fol. 109 dice 108. fol. 110 dice 109. fol. 112 dice 111. fol. 118 dice 108. fol. 131 dice 113. fol. 136 dice 113. fol. 136 dice 138. fol. 148 dice 147. Del folio 150 no pasa al 151, sino al 161 y sigue esta numeración, de manera que el tomo tiene 10 hojas menos de las 270. A este error hay que sumarle un desfase de una página a partir del folio 232, en realidad, 222. No desglosable.

[Contiene las obras] *Darlo todo y no dar nada*, Calderón de la Barca; *Los empeños de seis horas*, Calderón de la Barca; *La gran comedia de Travesuras son valor*, sin atribución; *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, Calderón de la Barca; *Reinar por obedecer*, de tres ingenios: la primera jornada de Diamante, la segunda de Villaviciosa y la tercera de don Juan de Matos; *El Pastor Fido*, de tres ingenios: la primera jornada de Antonio Solís, la segunda de Antonio Coello y la tercera de don Pedro Calderón; *Perderse por no perderse*, Álvaro Cubillo; *Del cielo viene el buen rey*, Rodrigo de Herrera; *Agua mansa*, Calderón de la Barca; *El Marqués de las Navas*, Mira de Mescua [sic].

Amado y aborrecido se ubica en la octava posición, entre los folios 155v y 180v del volumen. Su descripción bibliográfica es la siguiente:

[498] El ejemplar, junto con otros diez tomos de partes de comedias formó parte de la biblioteca particular de Johanna Theresia Lamberg (1639-1716), condesa de Harrach y embajadora de Viena en Madrid entre 1673-1679. Según ha estudiado Casariego Castiñeira, 2019b, estos volúmenes de teatro llevan la firma de la condesa en sus portadas.
[499] Se señala la errata del fol. 163v «adonda», de acuerdo con la foliación del volumen en el fol. 174, p. 2, col. 1.

Encabezamiento] COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] IORNADA PRIMERA. / *Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detràs / de eſſos ribaços le dexo

[Colación] 4º V^{3v}-Y^{8}, Z^{4}

[Paginación] 155v-180 fols. [fol. 155 dice 165. fol. 156 dice 165. fol. 157 dice 167. fol. 158 dice 167. fol. 159 dice 169. fol. 160 dice 170. fol. 161 dice 171. fol. 162 dice 172. fol. 163 dice 173. fol. 164 dice 175. fol. 165 dice 175. fol. 166 dice 177. fol. 167 dice 177. fol. 168 dice 178. fol. 169 dice 179. fol. 170 dice 180. fol. 171 dice 182. fol. 172 dice 182. fol. 173 dice 183. fol. 174 dice 184. fol. 175 dice 185. fol. 176 dice 186. fol. 177 dice 187. fol. 178 dice 188. fol. 179 dice 189. fol. 180 dice 190. No desglosable]

[Titulillos] *Amado, y aborrecido. – De Don Pedro Calderon.*

Amado, y aborrecido. – De D. Pedro Calderon.

La tercera de ſi miſma. – De Don Pedro Calderon. (Error en los fols. 166v y 167v)

[Final] *Todos, y la Muſica.* / Victoria por el amor, / viua la deidad de Venus. / [filete]

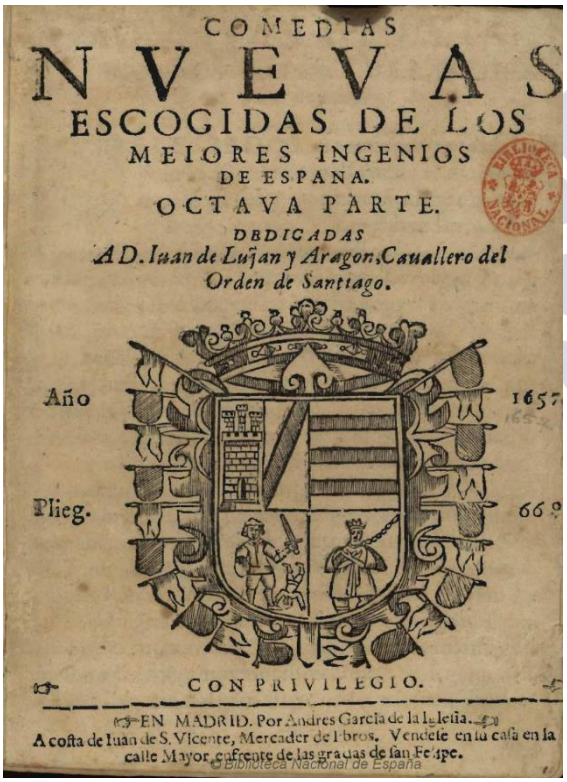

COMEDIAS
NVEVAS
ESCOGIDAS DE LOS
MEIORES INGENIOS
DE ESPAÑA.
OCTAVA PARTE.
DEDICADAS
A D. Iuan de Luſan y Aragon, Cauallero del
Orden de Santiago.
Año 1657
Plieg. 669
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID. Por Andres Garcia de la Iglesia.
A coſta de Iuan de S. Vicente, Mercader de libros. Vendeſe en ſu caſa en la
calle Mayor, enfrente de las gradas de ſan Felipe.
© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 8. Portada de *Comedias nuevas escogidas.* Tomo octavo. Ejemplar BNE, R22661

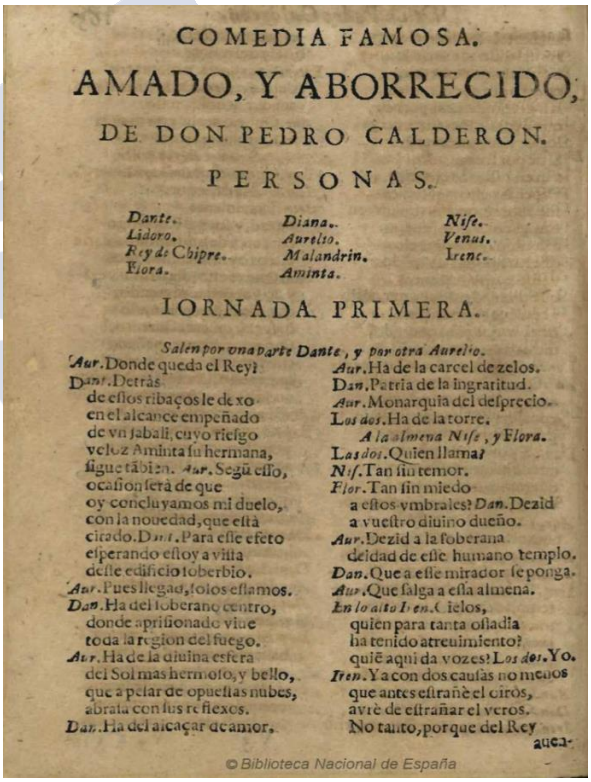

COMEDIA FAMOSA.
AMADO, Y ABORRECIDO,
DE DON PEDRO CALDERON.
PERSONAS.
Dante. Diana. Niſe.
Lidoro. Aurelio. Venus.
Rey de Chipre. Malandrin. Irene.
Flora. Aminta.
IORNADA PRIMERA.
Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.
Aur. Donde queda el Rey?
Dant. Detràs
de eſſos ribaços le dexo
en el alcance empeñado
de vn jabali, cuyo rieſgo
veloz Aminta ſu hermana,
ſigue tambien. *Aur.* Segũ eſſo,
ocaſion ſerà de que
oy concluyamos mi duelo,
con la nouedad, que eſtà
cifrado. *Dant.* Para eſſe efeto
eſperando eſtoy a villa
deſſe edificio ſoberbio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dan. Ha del ſoberano centro,
donde aprifionado viue
toda la region del fuego.
Aur. Ha de la diuina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que a pelar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos.
Dan. Ha del alcaçar de amor,
Aur. Ha de la carcel de zelos.
Dan. Patria de la ingratitud.
Aur. Monarquia del deſprecio.
Los dos. Ha de la torre.
A la almena Niſe, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Niſ. Tan ſin temor.
Flor. Tan ſin miedo
a eſtos vmbrales? *Dan.* Dezid
a vueſtro diuino dueño.
Aur. Dezid a la ſoberana
deidad de eſſe humano templo.
Dan. Que a eſſe mirador ſe ponga.
Aur. Que ſalga a eſſa almena.
En lo alto Iren. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atreuimiento?
quiẽ aqui da vozes? *Los dos.* Yo.
Iren. Ya con dos caulas no menos
que antes eſtrañè el ciros,
avrè de eſtrañar el veros.
No tanto, porque del Rey
aueq-
© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 9. Primera página de *Amado y aborrecido* en *Comedias nuevas escogidas.* Tomo octavo (fol. 155v). Ejemplar BNE, R22661

1.2. LAS DOS EDICIONES DE LA *QUINTA PARTE*: B Y M

Además de en partes de *Diferentes* o *Escogidas*, las obras de Calderón se imprimieron sucesivamente en las distintas *partes* de comedias. Durante su vida vio publicadas las cuatro primeras con sus respectivas reediciones junto a la *Quinta*, que presenta particularidades que se tratarán en este apartado[500]. La edición príncipe de la *Primera parte* salió a la luz en 1636 en la imprenta de María de Quiñones con privilegio concedido a Calderón por diez años[501]. Reeditada dos veces más y tras su éxito, se sacan otras doce comedias en una *Segunda parte* (1637), cuya preparación corrió a cargo de José Calderón, el hermano del dramaturgo y cuya impresora fue, de nuevo, María de Quiñones. Esta se reimprimió en 1641 a cargo de Carlos Sánchez. No obstante, existe una segunda edición que lleva fecha falsa de 1637. En los preliminares se lee una vez más el nombre de María de Quiñones como impresora. Tras un largo período, se publica en 1664 una *Tercera parte* en la imprenta de Domingo García Morrás en la que Calderón no parece haber participado «en absoluto en la elección y preparación de los textos»[502]. También se vuelve a imprimir unos diez años más tarde, a pesar de que la portada repite la fecha de 1664. Ocho años después ve la luz la *Cuarta parte* (1672) por parte del impresor José Fernández de Buendía y se reedita solo dos años más tarde con importantes modificaciones por Bernardo de Hervada[503]. Por fin, tras un intervalo de tres años, se publica el tomo quinto de comedias de Calderón.

Con el año de 1677 se conservan dos ediciones diferentes procedentes de dos talleres distintos. Según reza en la portada, una de ellas se imprimió en Barcelona por Antonio Lacavallería, mientras que la otra se llevó a cabo en Madrid por parte de Antonio Francisco de Zafra, que figura como librero e impresor. Dos ediciones en el mismo año en dos ciudades distintas despertaron el interés de la crítica, que trató de determinar cuál fue la primera en publicarse y qué relación se establecía entre ellas. Leavitt, en un clásico estudio[504], reconsideró esta problemática y fue el primero en señalar la barcelonesa —que él supuso auténtica— como precedente a la madrileña, con lo que contradijo las palabras de Cotarelo, que afirmaba: «Sobre esta de Madrid se hizo, como siempre, el plagio de Barcelona»[505]. Continuadores del trabajo de Leavitt son Cruickshank y Moll, quienes mejor han estudiado las peculiaridades de estos dos tomos[506]. Los investigadores llegan a idénticas conclusiones al abogar por la falsificación de la edición de Barcelona, según el propio Calderón había declarado en el prólogo a los *Autos sacramentales* publicados en ese mismo año:

> ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades, como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas[507].

De acuerdo con Moll y Cruickshank, el estudio de los preliminares revela ciertas particularidades que confirman la falsificación, hecha presumiblemente para eludir los trámites

[500] Para las distintas ediciones y reediciones de las cuatro primeras partes ver Cruickshank, 1973a.
[501] Sobre la publicación de la *Primera parte* ver Iglesias Feijoo, 2006 y 2008.
[502] Cruickshank, 2007, p. XI.
[503] Ver Hesse, 1948; Suárez y Manjarrez, 2008 y Rodríguez-Gallego, 2017b.
[504] Leavitt, 1972.
[505] Cotarelo, 1924, p. 336.
[506] Cruickshank, 1973b y Moll, 1973.
[507] Calderón, *Autos sacramentales, I*, p. 3.

del Consejo de Castilla[508]. Aunque ambos dan por verdaderas las fechas indicadas en los dos únicos documentos preliminares, la aprobación y la tasa, coinciden en que el lugar de impresión tuvo que ser Madrid. La propia tasa nos advierte de ello: «Tasaron los señores del Consejo este libro, *Quinta parte de Calderón*, a seis maravedís cada pliego, como consta de su original. Madrid y marzo 18 de 1677»[509].

Moll realiza un análisis de la marca de impresor que figura en la portada, que no es la empleada por los Lacavallería —por cierto, mal escrito en el frontispicio —. El estudioso localiza el mismo taco utilizado por Pedro Madrigal y Juan de la Cuesta en la primera edición del *Quijote*. Encuentra dos publicaciones en las que intervino Mateo de Espinosa como impresor con idéntica marca y matiza: «en ambas obras figuran incompletas las dos guirnaldas inferiores como aparece en las obras de Juan de la Cuesta y como figura en la *Quinta parte*»[510]. Por todo ello, apunta a Espinosa como posible impresor del volumen o a cualquier otro taller madrileño que fuese propietario del taco. Cruickshank, por su parte, también recurre al examen de la marca que se muestra en la portada, pero amplía su investigación al estudio tipográfico. Vuelve a salir el nombre de Mateo de Espinosa, aunque el especialista propone la participación de otros dos impresores: Melchor Sánchez y Bernardo de Hervada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[508] Moll, 1973, p. 213.

[509] Las citas de los preliminares son tomadas de la edición facsímil preparada por Cruickshank y Varey, 1973, aunque modernizamos la grafía.

[510] Moll, 1973, p. 212. El repositorio «Ornamento», todavía proyecto piloto de la base de datos *Iberian Books*, permite realizar búsquedas de ornamentaciones e ilustraciones de libros impresos hasta 1700. Hemos podido localizar la marca de impresor de Pedro Madrigal y Juan de la Cuesta hasta en diez publicaciones entre 1592 y 1620, entre ellas, las dos partes del *Quijote*, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617) o la *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1620). Como ha estudiado Rodríguez Ortega, 2016, Pedro Madrigal funda su imprenta en Madrid en 1585. Tras su muerte en 1593/1594, le sucederán su viuda, María Rodríguez, su hijo, también Pedro Madrigal, Juan de la Cuesta y María de Quiñones, quien toma el mando del taller a partir de 1634. De su fructífera relación con el librero Pedro Coello verán la luz partes de comedias de Calderón, pero también de Tirso o Lope de Vega. Respecto a la marca de impresor, la investigadora señala que «tras la etapa iniciada por María de Quiñones, la impresora desecha este símbolo» (Rodríguez Ortega, 2016, p. 1074). No obstante, lo hemos podido encontrar en el segundo libro de *Consiliorum sive responsorum iuris D. Ioannis Baptistae Valenzuela Velazquez* de Juan Bautista Valenzuela Velázquez, impreso por María de Quiñones en 1653. Sería muy pertinente continuar en futuras investigaciones con un análisis de esta marca junto con el de otros detalles tipográficos y ornamentales para dilucidar qué impresor o impresores están detrás de la *Quinta parte* falsificada.

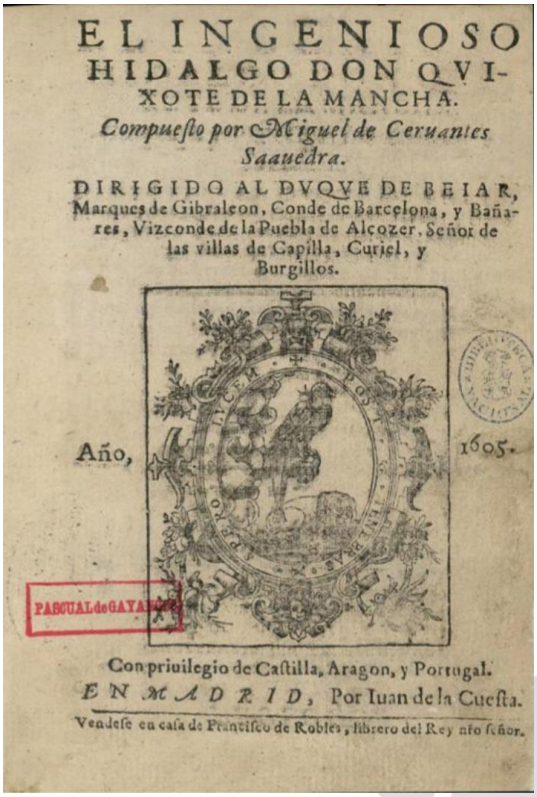

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA.
Compuesto por Miguel de Cervantes Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Barcelona, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer. Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burgillos.
Año, 1605.
Con priuilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

Ilustración 10. Portada de la *Quinta parte de comedias*, Barcelona, 1677. Ejemplar BNE, R/12589

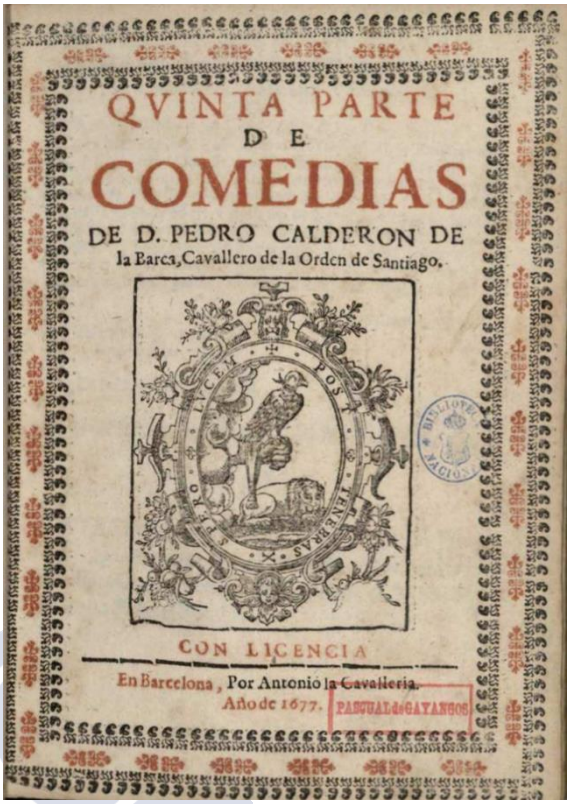

QVINTA PARTE
DE
COMEDIAS
DE D. PEDRO CALDERON DE
la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago.
CON LICENCIA
En Barcelona, Por Antonio la Cavalleria.
Año de 1677.

Ilustración 11. Portada de *El Quijote* I, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605. Ejemplar BNE, R/10282

Con solo unos meses de diferencia, según las fechas que aparecen en los preliminares, Antonio Francisco de Zafra reimprimió a toda prisa el tomo haciendo una copia a plana y renglón del texto contenido en la edición barcelonesa. Las razones que lo pudieron llevar a tal empresa son resumidas por Moll: «creyendo que era una edición auténtica de Barcelona o dispuesto a fastidiar al editor o impresor madrileño […] se apresuró a solicitar licencia al Consejo para reeditar en los reinos de Castilla la *Quinta parte*»[511]. El texto de la fe de erratas apoya la tesis del investigador: «Este libro intitulado *Quinta Parte de Comedias de Don Pedro Calderón*, con estas erratas, corresponde al que antes estaba impreso, que rubricado sirve de original. Madrid, y julio 27 de 1677». Se trataría, entonces, de la edición contrahecha, que habría servido como texto base.

1.2.1. B

Se han consultado varios ejemplares de la *Quinta parte*, Barcelona, 1677[512]:

[511] Moll, 1973, p. 213.
[512] También se da cuenta de un ejemplar custodiado por la Biblioteca del Institut del Teatre, signatura 56068, que no ha podido consultarse. La base de datos de *Iberian Books* detecta más ejemplares a los que no se ha tenido acceso, así como el *Manual* de K. y R. Reichenberger, 1979, pp. 24-25.

-Biblioteca Nacional de España, R/12589, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.
-University of North Carolina Library, PQ 6281.A2 1677a.
-Edición facsímil de Cruickshank y Varey a partir del ejemplar de Library of Wadham College, Oxford, X-12-3 con adiciones de la Universitätsbibliothek, Freiburg, E 1088, t.

La descripción del volumen es la que sigue:

[Portada] [Alternando tinta negra y roja] QVINTA PARTE / DE / COMEDIAS / DE D. PEDRO CALDERON DE / la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago. / [grabado de un medallón con un halcón y un león con el lema POST TENEBRAS SPERO LVCEM] / CON LICENCIA / [*filete*] / En Barcelona, Por Antonio la Cavalleria. / Año de 1677.

[Preliminares] Esta edición cuenta con dos folios de preliminares[513]. El primero corresponde a la portada (el verso queda en blanco) sin la mención habitual al librero. El recto del segundo incluye una aprobación de Fray Jaime Castellar en Barcelona a 10 de julio de 1676 por mandato del canónigo don Luis de Josa. Tras un filete ornamentado se presenta la tasa, en Madrid a 18 de marzo de 1677, que establece la venta del libro a seis maravedís cada pliego. En el verso se recoge una tabla con las diez comedias que componen el volumen.

[Colación] 4º. ¶2 A-D8, E4, F-Z8, Aa-Ff8 [Q signado por error P; Q^2 signado por error P^2; R^4 signado por error P^4] [fol. 15 dice 51. fol. 50 dice 48. fol. 77 dice 80. fol. 117 en blanco. fol. 119 en blanco. fol. 120 dice 119. fol. 121 dice 120. fol. 122 dice 121. fol. 144 en blanco. fol. 146 en blanco. fol. 150 dice 140. fol. 154 dice 145. fol. 156 dice 143. fol. 168 dice 169. fol. 169 dice 170. fol. 170 dice 171. fol. 173 en blanco. fol. 198 dice 189. Del folio 212 no salta al 213, sino al 217, por lo que el tomo presenta cuatro folios menos de los 232 que dice tener. No desglosable]

[Contiene las obras] *Fieras afemina amor* (con su loa y dos sainetes), *La estatua de Prometeo, El Tuzaní de las Alpujarras*[514], *La crítica del amor, El Rey don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas, Amado y aborrecido, Cómo se comunican dos estrellas contrarias, El jardín de Falerina, Darlo todo y no dar nada* y *Un castigo en tres venganzas*.

La comedia *Amado y aborrecido* ocupa el lugar número seis de las obras recogidas en este volumen:

[Encabezamiento] COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] IORNADA PRIMERA. / *Salen por vna parte Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detras / de eſſos ribaços le dexo

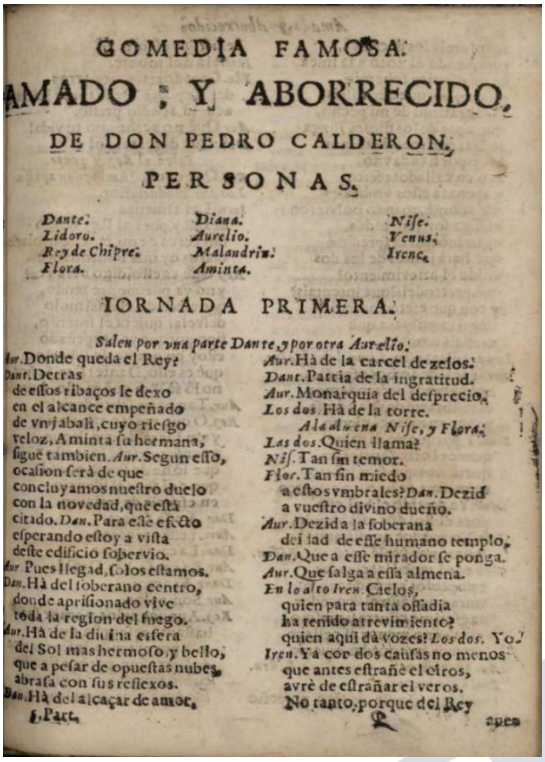
[Colación] 4º $Q\text{-}S^8,T^{2r}$ [Q signado por error P; Q^2 signado por error P^2; R^4 signado por error P^4]

[Paginación] fol. [117]-142r. [fol. 117 en blanco. fol. 119 en blanco. fol. 120 dice 119. fol. 121 dice 120. fol 122 dice 121]

[Titulillos] *Amado, y Aborrecido. – De Don Pedro Calderon.*
Amado, y aborrecido. – De Don Pedro Calderon.

[Final] *Todos, y la Muſica.* / Vitoria por el amor, / viva la deidad de Venus. [La comedia *Amado y aborrecido* y *El jardín de Falerina* terminan con un taco xilográfico de un pequeño cesto con flores].

[513] Sobre la falsificación de los preliminares ver especialmente Moll, 1973.
[514] El título que lleva en el cuerpo de texto, frente al que aparece en la tabla, es *El Tuzaní del Alpujarra*.



COMEDIA FAMOSA.

AMADO, Y ABORRECIDO.

DE DON PEDRO CALDERON.

PERSONAS.

Dante. Diana. Niſe.
Lidoro. Aurelio. Venus.
Rey de Chipre. Malaudrin. Irene.
Flora. Aminta.

IORNADA PRIMERA.

Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.

Aur. Donde queda el Rey?
Dant. Detras
de eſſos ribaços le dexo
en el alcance empeñado
de vn jabali, cuyo rieſgo
veloz, Aminta ſu hermana,
ſigue tambien. Aur. Segun eſſo,
ocaſion ſerà de que
concluyamos nueſtro duelo
con la novedad, que eſtà
citado. Dan. Para eſſe effecto
eſperando eſtoy a viſta
deſte edificio ſoberbio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dan. Hà del ſoberano centro,
donde aprisionado vive
toda la region del fuego.
Aur. Hà de la diuina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que a peſar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos.
Dan. Hà del alcaçar de amor,
Aur. Hà de la carcel de zelos.
Dant. Patria de la ingratitud.
Aur. Monarquia del deſprecio.
Los dos. Hà de la torre.
Alaalarena Niſe, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Niſ. Tan ſin temor.
Flor. Tan ſin miedo
a eſtos vmbrales? Dan. Dezid
a vueſtro divino dueño.
Aur. Dezid a la ſoberana
deſtad de eſſe humano templo,
Dan. Que a eſſe mirador ſe ponga.
Aur. Que ſalga a eſſa almena.
En lo alto Iren. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atrevimiento?
quien aqui dà voces? Los dos. Yo.
Iren. Ya con dos cauſas no menos
que antes eſtrañe el otros,
avrè de eſtrañar el veros.
No tanto, porque del Rey

Ilustración 12. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Barcelona, 1677 (fol. 117r). Ejemplar BNE, R/12589



con quien priſionera tengo
la paz de Egnido ſegura,
pues vés que de tus intentos,
las trayciones no configues:
y Lidoro a mis pies pueſto,
impedido de la Diosa,
no puedo ſalir del puerto;
a Aurelio le dà la mano,
que has de vivir en mi Reyno
ſiempre priſionera ſi. A quien
tuvo mi favor en menos
que ſu fortuna, he de dar
la mano? pero què temo,
ſi quien a deſprecios mata,
es bien que muera a deſprecios!
Malogrè de mi intencion,
y de mi amor el efecto.
Pues antes que ſe proſigan
las muſicas, y los verſos,
a que de emboço aſsiſtimos,
aplacarte otra. Lid. Buelvo
de ingratitud, y de amor.

Ven. Vencerte tambien; pero
donde ha de ſer?
Dian. En la Arcadia.
Ven. Quien ha de ſer el fugeto?
Dian. Amarili, Ninfa mia.
Ven. Adonde?
Dian. A aqueſte ſitio meſmo.
Ven. Iuez?
Dian. Este miſmo Auditorio.
Ven. Pluma?
Dian. La de tres Ingenios.
Ven. Pues yo acepto el deſafio:
fia de que tambien tengo
en Arcadia vn Paſtor Fido,
q̃ ha de dar nombre a eſſe exẽplo.
Dian. Pues en tanto que ſe llega
de aqui la experiencia al tiempo,
pidamos perdon aora
con la muſica, diziendo.
Todos, y la Muſica.
Vitoria por el amor,
viva la deidad de Venus.

Ilustración 13. Última página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Barcelona, 1677 (fol. 142r). Ejemplar BNE, R/12589

1.2.2. M

Se ha consultado el ejemplar que custodia la Biblioteca Apostólica Vaticana, signatura R.G.Lett.Est.IV.268 y, por accesibilidad, el facsímil de Cruickshank y Varey, preparado a partir del mismo ejemplar junto con el que se encuentra en la University of North Carolina Library, signatura PQ 6281.A2 1677a[515]. La descripción del volumen se reproduce a continuación:

[Portada] QVINTA PARTE / DE / COMEDIAS / DE D. PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, CAVALLERO DE / LA ORDEN DE SANTIAGO. / AL EXCELENTISSIMO / Señor D. Iñigo Melchor Fernandez de Velaſco y / Tovar, Condeſtable de Caſtilla, y de Leon, Camarero Mayor del / Rey N. Señor, ſu Mayordomo Mayor, ſu Copero Mayor ſu Ca- / çador Mayor, de ſus Conſejos de Eſtado, y Guerra, Duque de la / Ciudad de Frias, Marques de Verlanga, Conde de Haro, Conde / de Caſtilnovo, Señor de las Caſas de Velaſco, de la de Tovar, y / de la de los ſiete Infantes de Lara, de las Ciudades de Oſma, y / Arnedo, Villas de Villalpando, Pedraça de la Sierra, Villalva del / Alcor, y San Vicente de la Sonſierra, Comendador de la / Encomienda de Vsagre, de la Orden, y Cavalleria / de Santiago, y Treze de ella, *&c.* / *FVE GOVERNADOR, Y CAPITAN GENERAL DEL* / *Eſtado de Milan, General de la Cavalleria de Cataluña, Go-* / *vernador, y Capitan General del Reyno de Galicia, Governador,* / *y Capitan General de los Paiſes Bajos de Flandes,* / *y Governador de los Reynos de* C*aſtilla.* / CON LICENCIA. / [*filete*] / EN MADRID: Por Antonio Franciſco de Zafra, *Y à su costa.* / Vendeſe en ſu caſa en la Calle de los Negros. Año 1677.

[515] La North Carolina University Library registra otra signatura en su catálogo online para la *Quinta parte*, Madrid, 1677: PQ 6280. A5 1677. La que recogen Cruickshank y Varey responde a B, *Quinta parte*, Barcelona, 1677. No se ha tenido acceso a más ejemplares registrados por K. y R. Reichenberger, 1979, pp. 24-25 e *Iberian Books*.

[Preliminares] El volumen incluye seis folios de preliminares, solamente numerados el tercero (¶) y el cuarto (¶2). El primero corresponde a la portada (el verso queda en blanco). El recto del segundo recoge la suma de la licencia de Diego de Ureña Navamuel, Secretario de Cámara de Su Majestad, en Madrid a 10 de abril de 1677. A continuación, tras un filete ornamentado, se muestra la fe de erratas, ninguna de las cuales afecta al texto de *Amado y aborrecido*, fechada en Madrid a 27 de julio de 1677 y firmada por el licenciado D. Francisco Forero de Torres. Tras otro filete ornamentado, finalmente, se ubica la suma de la tasa, en Madrid a 30 de julio de 1677, que establece la venta del libro a seis maravedís el pliego. En el verso figura la tabla con las mismas diez comedias que aparecían en la *Quinta parte* desautorizada. En el fol. 3r se inicia hasta el recto del folio sexto (el verso queda en blanco) una extensa dedicatoria a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar.

[Colación] 4º. ¶^{6} A-D^{8}, E^{4}, F-Z^{8}, Aa-Ff^{8}

[Paginación] 228 hs. foliadas. [fol. 18 dice 16. fol. 35 dice 55. fol. 45 dice 54. fol. 63 dice 6. fol. 87 en blanco. fol. 134 dice 136. fol. 146 dice 164. fol. 216 dice 226. fol. 218 en blanco. No desglosable]

[Contiene las obras] *Fieras afemina amor* (con su loa y dos sainetes), *La estatua de Prometeo*, *El Tuzaní de las Alpujarras*[516], *La crítica del amor*, *El Rey don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas*, *Amado y aborrecido*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, *El jardín de Falerina*, *Darlo todo y no dar nada* y *Un castigo en tres venganzas*.

Amado y aborrecido se sitúa en el lugar número seis de las obras del tomo. Su descripción es la siguiente:

[Encabezamiento] COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva].

[Inicio] IORNADA[517] PRIMERA. / *Salen por vna parte Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detras / de eſſos ribaços le dexo

[Colación] 4º Q-S^{8}, T^{2r}

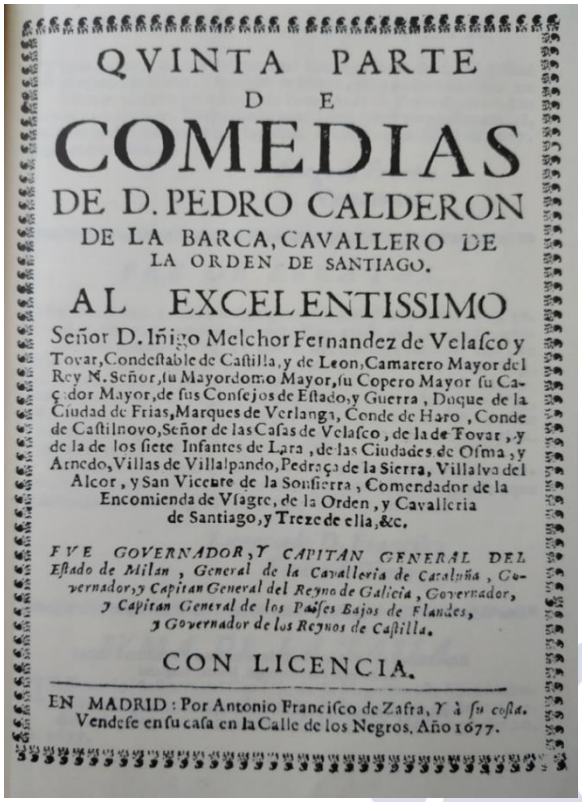
[Paginación] 117-142r fols. [fol. 134 dice 136]

[Titulillos] *Amado, y Aborrecido – De D. Pedro Calderon de la Barca*
De D. Pedro Calderon [fol. 139r]

[Final] *Todos, y la Muſica.* / Vitoria por el amor; / viva la deidad de Venus. / [cuatro líneas de asteriscos en forma de pirámide invertida]

[516] El título que lleva en el cuerpo de texto, frente al que aparece en la tabla, es también en este volumen *El Tuzaní del Alpujarra*.

[517] En la copia empleada por Cruickshank y Varey en su edición facsímil, la custodiada por la Biblioteca Apostólica Vaticana (signatura R.G.Lett.Est.iv.268), se borran las dos primeras letras: [ ]NADA. La consulta del ejemplar permite detectar una pequeña mutilación en la página que afecta a estas tres letras. Por tanto, sí aparecen en el ejemplar de la Universidad de North Carolina (PQ 6281.A2 1677a).



QVINTA PARTE
DE
COMEDIAS
DE D. PEDRO CALDERON
DE LA BARCA, CAVALLERO DE
LA ORDEN DE SANTIAGO.

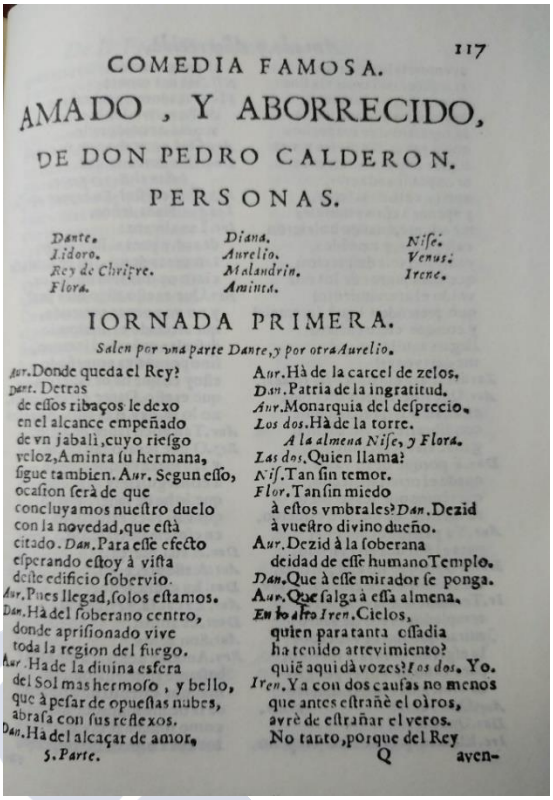
AL EXCELENTISSIMO
Señor D. Iñigo Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de Leon, Camarero Mayor del Rey N. Señor, su Mayordomo Mayor, su Copero Mayor su Cacador Mayor, de sus Consejos de Estado, y Guerra, Duque de la Ciudad de Frias, Marques de Verlanga, Conde de Haro, Conde de Castilnovo, Señor de las Casas de Velasco, de la de Tovar, y de la de los siete Infantes de Lara, de las Ciudades de Osma, y Arnedo, Villas de Villalpando, Pedraça de la Sierra, Villalva del Alcor, y San Vicente de la Sonsierra, Comendador de la Encomienda de Vsagre, de la Orden, y Cavalleria de Santiago, y Trece de ella, &c.

EVE GOVERNADOR, Y CAPITAN GENERAL DEL Estado de Milan, General de la Cavalleria de Cataluña, Governador, y Capitan General del Reyno de Galicia, Governador, y Capitan General de los Paises Bajos de Flandes, y Governador de los Reynos de Castilla.

CON LICENCIA.

EN MADRID: Por Antonio Francisco de Zafra, *Y à su costa.* Vendese en su casa en la Calle de los Negros. Año 1677.

Ilustración 14. Portada de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Madrid, 1677. Facsímil de Cuickshank y Varey, ejemplar de la Biblioteca Apostólica Vaticana, R.G.Lett.Est.IV.268



COMEDIA FAMOSA. 117

AMADO, Y ABORRECIDO,
DE DON PEDRO CALDERON.

PERSONAS.

Dante. *Diana.* *Nise.*
Lidoro. *Aurelio.* *Venus.*
Rey de Chrisre. *Malandrin.* *Irene.*
Flora. *Aminta.*

IORNADA PRIMERA.

Salen por vna parte Dante, y por otra Aurelio.

Aur. Donde queda el Rey?
Dan. Detras
de essos ribaços le dexo
en el alcance empeñado
de vn jabali, cuyo riesgo
veloz, Aminta su hermana,
sigue tambien. *Aur.* Segun esso,
ocasion serà de que
concluyamos nuestro duelo
con la novedad, que està
citado. *Dan.* Para esse efecto
esperando estoy à vista
deste edificio sobervio.
Aur. Pues llegad, solos estamos.
Dan. Hà del soberano centro,
donde aprisionado vive
toda la region del fuego.
Aur. Hà de la divina esfera
del Sol mas hermoso, y bello,
que à pesar de opuestas nubes,
abrasa con sus reflexos.
Dan. Hà del alcaçar de amor,

Aur. Hà de la carcel de zelos,
Dan. Patria de la ingratitud,
Aur. Monarquia del desprecio,
Los dos. Hà de la torre.
A la almena Nise, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Nis. Tan sin temor.
Flor. Tan sin miedo
à estos vmbrales? *Dan.* Dezid
à vuestro divino dueño.
Aur. Dezid à la soberana
deidad de esse humano Templo.
Dan. Que à esse mirador se ponga.
Aur. Que salga à essa almena.
En lo alto Iren. Cielos,
quien para tanta osadia
ha tenido atrevimiento?
quiè aqui dà vozes? *Los dos.* Yo.
Iren. Ya con dos causas no menos
que antes estrañè el oìros,
avrè de estrañar el veros.
No tanto, porque del Rey

Ilustración 15. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Madrid, 1677. Facsímil de Cuickshank y Varey, ejemplar de la North Carolina University Library, PQ 6280. A5 1677

1.3. LA EDICIÓN DE LA *NOVENA PARTE* DE VERA TASSIS: VT

La *Novena parte de comedias* de Calderón constituye el último volumen que edita Juan de Vera Tassis y Villaroel en 1691 dentro del admirable proyecto que llevó a cabo tras la muerte de Calderón. Ya impresas las cuatro primeras partes y la *Quinta parte* mencionada, el temprano editor se propone continuar con la publicación de las comedias del dramaturgo. De este modo, solo meses después de su fallecimiento, en 1682, sale a la luz la que él mismo tituló como *Verdadera quinta parte*. A un ritmo de publicación espectacular, al año siguiente (1683) se imprimen la *Sexta* y la *Séptima parte* y uno después la *Octava* (1684). No obstante, cuando cabría esperar la *Novena*, detuvo la publicación de nuevas comedias, quizás por no contar con textos inéditos, y reimprimió las cuatro primeras *partes* que ya habían visto la luz. Tomo por año, entre 1685 y 1688 llevó a cabo esta labor. El volumen noveno, en donde figura el texto de *Amado y aborrecido*, se hizo esperar, ya que no se publicó hasta tres años más tarde, en 1691.

Se han podido consultar los siguientes ejemplares:

-Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid digitalizado por Google Books, BH FLL 1215.
-Biblioteca particular de Luis Iglesias Feijoo.
-Reproducción facsimilar de Cruickshank y Varey (University Library de Cambridge, Hisp.5.68.9).
-University of Pennsylvania Library, 989 thru 1020 reel 22, libro I.

-Copia microfilmada del ejemplar conservado en la BNE, TI/164.
-British Library, London, 11725.cc.3 (IX).
-Bayerische Staatsbibliothek, München, 4 P.o.hisp. 11m-9, disponible en formato digital.
-Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), *38.R.19, disponible en formato digital.

Por su accesibilidad y buen estado de conservación se emplea el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek. La descripción del tomo es la que sigue:

[Portada] NOVENA PARTE / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de Su Mageſtad, y de los ſeñoresReyes [sic] / Nueuos en la Santa Igleſia de Toledo; / QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PVBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL / Fiſcal de las Comedias deſtos Reynos, por Su Mag. / *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 de Camara de Su Mageſtad, Año de 1691.

[Preliminares] El volumen incluye ocho folios de preliminares, únicamente numerados el tercero (¶3) y el cuarto (¶4). El recto del primer folio está en blanco, mientras que el verso presenta un grabado con el retrato de Calderón. En el folio 2r figura la portada y el verso está en blanco. Por el contrario, el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, en el de la British Library y en la edición facsímil del volumen de la University Library de Cambridge reproducen el retrato tras la portada. En el ejemplar de la BNE, sin embargo, la portada se ha perdido. A continuación, entre los folios 3 y 4 se incorpora una dedicatoria a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, firmada por Juan de Vera Tassis. En el recto del quinto folio se reproduce la suma de la aprobación eclesiástica, firmada por fray Manuel de Guerra y Ribera por comisión del vicario de la villa de Madrid don Antonio Pascual el 14 de abril de 1682. En el verso figura la aprobación de don Juan Baños de Velasco por mandato del Real Consejo de Castilla, en Madrid a 6 de mayo de 1682. Tras esta aparece la suma del privilegio, dado por el secretario, don Antonio Zupide y Aponte, en Madrid a 25 de mayo de 1682, cuyo beneficiario por diez años es Juan de Vera Tassis y Villarroel. En el recto del folio 6 se presenta la licencia del ordinario, que firma don Juan Álvarez de Llamas en Madrid a 17 de abril de 1682 por mandato de don Antonio Pascual. En el verso se recoge la fe de erratas, ninguna de las cuales afecta al texto de *Amado y aborrecido*, firmada por don Martín de Ascarça, en Madrid a 8 de febrero de 1691. Para finalizar, se muestra la suma de la tasa en el folio 7r firmada por Domingo Leal de Saavedra, que establece el precio de seis maravedís cada pliego. Está fechada el 10 de febrero de 1691. Desde el folio 7v hasta el 8r se incluye un breve prólogo al lector. Por último, se presenta una tabla con las comedias que contiene el tomo. Es pertinente notar un error de composición en los folios 5v y 6r. El orden se ha visto alterado, de acuerdo con los reclamos[518].

[Colación] 4º. ¶^{8}, A-Z^{8}, Aa-Mm^{8}, Nn^{4}.

[Paginación] 568 pp. [pp. 24 dice 26. pp. 25 dice 27. pp. 175 dice 179. pp. 193 dice 139. pp. 281 dice 218. pp. 289 dice 298. pp. 421 dice 221. pp. 422 dice 222. pp. 423 dice 223. pp. 424 dice 224. pp. 425 dice 225. pp. 426 dice 226. pp. 426 dice 227. pp. 428 dice 228. pp. 428 dice 228. pp. 429 dice 229. pp. 430 dice 230. pp. 431 dice 231. pp. 432 dice 232. pp. 437 dice 237. pp. 438 dice 238. pp. 439 dice 239. pp. 440 dice 240. pp. 441 dice 241. pp. 442 dice 242. pp. 443 dice 243. pp. 522 dice 520. pp. 523 dice 521. pp. 524 dice 522 y así hasta el final. No desglosable]

[Contiene las obras] *Las armas de la hermosura, Amado y aborrecido, La señora y la criada, Nadie fíe su secreto, Las tres justicias en una, Amar después de la muerte, Un castigo en tres venganzas,*

[518] Cruickshank y Varey, 1973 señalan este problema en los preliminares de su edición facsímil.

Duelos de amor y lealtad, Céfalo y Pocris, El castillo de Lindabridis, Bien vengas mal y *Cada uno para sí.*

[Final] Sin colofón. Figura una «Tabla de las comedias verdaderas de Don Pedro Calderón». En el ejemplar de la Universidad de Pennsylvania se ha perdido.

Amado y aborrecido ocupa el segundo lugar, entre las páginas 56 y 109. Su descripción bibliográfica es la siguiente:

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / AMADO, Y ABORRECIDO, / Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon Real / de Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON* / *de la Barca.* / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en dos columnas, letra cursiva] / [línea de adornos tipográficos]

[Inicio] IORNADA PRIMERA. / *Salen por vna parte Dante, y por otra* / *Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dante.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

[Colación] 4º D^{4v}-G^{7r}

[Paginación] 56-109 pp.

[Titulillos] *Amado, y aborrecido. – De D. Pedro Calderon de la Barca*.

[Final] *Todos, y la muſica.* / *Tod*. Vitoria por el amor, / viua la Deidad de Venus. / [adorno de un ramito de hojas] FIN. [adorno de un ramito de hojas] / [adornos tipográficos haciendo una figura triangular invertida]

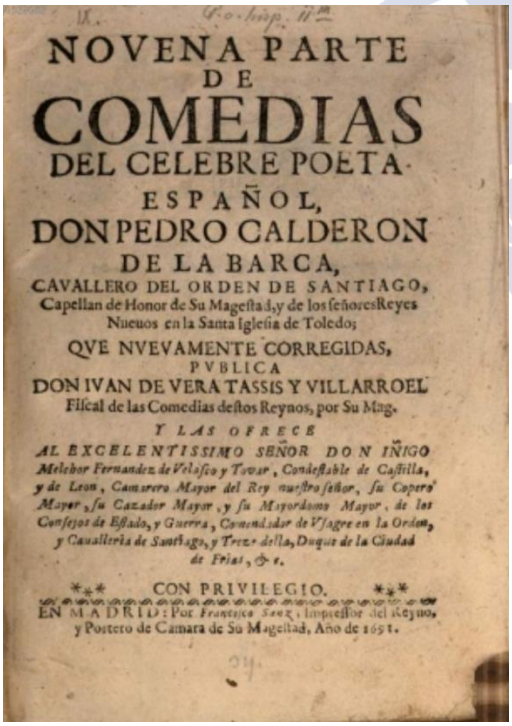

NOVENA PARTE
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL,
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA,
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO,
Capellan de Honor de Su Mageſtad, y de los ſeñores Reyes
Nueuos en la Santa Iglesia de Toledo;
QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS,
PVBLICA
DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL
Fiſcal de las Comedias deſtos Reynos, por Su Mag.
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 Trez. della, Duque de la Ciudad
de Frias, &c.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impreſſor del Reyno,
y Portero de Camara de Su Mageſtad, Año de 1691.

Ilustración 16. Portada de la *Novena parte*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 11m-9

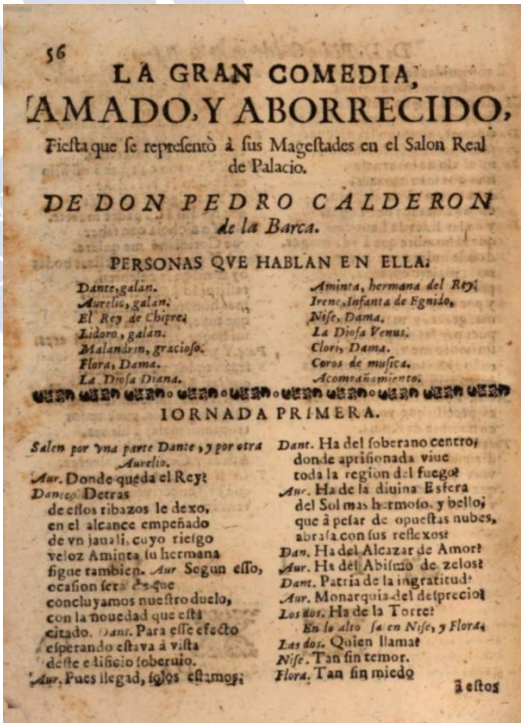

56
LA GRAN COMEDIA,
AMADO, Y ABORRECIDO,
Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon Real de Palacio.
DE DON PEDRO CALDERON
de la Barca.
PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA:
Dante, galán.
Aurelio, galán.
El Rey de Chipre,
Lidoro, galán.
Malandrin, gracioſo.
Flora, Dama.
La Diosa Diana.
Aminta, hermana del Rey.
Irene, Infanta de Egnido.
Niſe, Dama.
La Diosa Venus.
Cloris, Dama.
Coros de muſica.
Acompañamientos.
IORNADA PRIMERA.
Salen por vna parte Dante, y por otra Aurelio.
Aur. Donde queda el Rey?
Dante. Detras de eſſos ribazos le dexo, en el alcance empeñado de vn jauali, cuyo riesgo veloz Aminta (su hermana) ſigue tambien. *Aur.* Segun eſſo, ocaſion ſera facil que concluyamos nueſtro duelo, con la nouedad que eſtà citado. *Dant.* Para eſſe efecto eſperando eſtava à vista deſte edificio ſoberuio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos;
Dant. Ha del ſoberano centro, donde aprisionada viue toda la region del fuego!
Aur. Ha de la diuina Eſfera del Sol mas hermoſo, y bello, que à pesar de opueſtas nubes, abraſa con ſus reflexos!
Dan. Ha del Alcazar de Amor!
Aur. Ha del Abiſmo de zelos!
Dant. Patria de la ingratitud!
Aur. Monarquia del deſprecio!
Los dos. Ha de la Torre!
En lo alto ſa en Niſe, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Niſe. Tan ſin temor.
Flora. Tan ſin miedo
A eſtos

Ilustración 17. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte*, 1691 (p. 56). Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 11m-9

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. VALORACIÓN Y FILIACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ANTIGUOS

2.1. EL ARQUETIPO

En primer lugar, se debe destacar la existencia de varios errores que comparten los cuatro testimonios, lo que permite sostener que todos ellos, en último término, derivan de un arquetipo común.

Algunos de ellos constituyen errores sintácticos. En el primer caso, se advierte la omisión de la preposición «de» en una construcción en la que resulta necesaria:

E, B, M, VT[519]	Texto crítico
pero yo te doy palabra,	Pero yo te doy palabra,
ſi fuere algun dia Poeta	si fuere algún día poeta
(no me dè Dios tal deſgracia)	—no me dé Dios tal desgracia—,
hazer de ti una Comedia	*de* hacer de ti una comedia
	(vv. 2323-2326)

La estructura que responde a la norma es «dar palabra *de* algo», es decir, 'prometer algo'[520]. En Calderón, el complemento que sigue al acusativo, cuando es un infinitivo, siempre aparece introducido por la preposición «de». Compárese con estos versos de *Amor, honor y poder*: «pedid qué queréis, que os doy / palabra *de* hacer aquí / cuanto quisiereis de mí»[521] o los de *Escondido*: «hombre, yo te doy palabra / *de* ampararte y de valerte»[522]. Quizás por mala memoria en el proceso de copia la preposición se perdió, aunque el lapsus podría proceder incluso de la mano de Calderón[523]. Hartzenbusch enmienda el despiste.

Se localiza otro error que afecta a la construcción sintáctica de una cláusula. En este caso, por el contrario, todos los testimonios emplean la preposición «en» cuando no resulta necesaria:

E, B, M, VT	Texto crítico
Lid. Valgame Dios! què de coſas	LIDORO ¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas
en vn inſtante me cercan!	en un instante me cercan!
y ſobre todas, con ſer	Y, sobre todas, con ser
tantas oy, y tan diuerſas,	tantas hoy y tan diversas,
ninguna ſe haze (ay de mi!)	ninguna se hace —¡ay de mí!—
mas lugar en mi, que aquella	más lugar en mí que aquella
heredada, y adquirida	heredada y adquirida
ſaña que *en* mi pecho engendra	saña que mi pecho engendra

[519] En caso de discrepancia entre E, B, M y VT que no afecte al error que comento en este apartado sigo el texto de VT.
[520] Cuervo (apdo. fβδδ).
[521] Calderón, *Amor, honor y poder*, vv. 2065-2067.
[522] *OC, II*, p. 709.
[523] Casariego, 2016a, pp. 143-145 realiza un acercamiento sistemático a los errores cometidos por Calderón en tres autógrafos y considera habituales las faltas sintácticas cometidas durante el proceso de reescritura y revisión de los textos, que surgen de la incorporación de nuevas construcciones.

contra Dante	contra Dante (vv. 1620-1628)

El verbo «engendrar» es siempre transitivo y aparece en Calderón a menudo combinado con los sustantivos abstractos *rigor*, *cariño*, *peligro*, *temor*, *ira*, *miedo*, *pavor*, *duda*, etc., que funcionan como complemento directo. Su significado, en este caso, se documenta en Cuervo como «producir o inspirar sentimientos, pensamientos, pasiones, etc. (transitivo)»[524]. También se dice lo siguiente: «En lugar del nombre de persona o pronombre, puede emplearse, por sinécdoque, un sustantivo que indica una parte de ella: *alma, corazón, pecho*, etc»[525]. Por ejemplo, «declaró Altisidora sus deseos, que engendraron en mi pecho antes confusión que lástima»[526]. Nótese que sigue construyéndose con un complemento directo. Por lo tanto, en el fragmento mencionado, en consonancia con lo expuesto, «saña» es el complemento, mientras que «mi pecho» es el sujeto sintáctico de la cláusula. Compárese con otras construcciones similares: «si es ponzoña que engendra / *mi pecho*»[527]; «[temor] cuanto por el que *tu pecho* / más traidoramente engendra»[528]. Quizás se trate de otro lapsus de Calderón derivado del proceso de creación. En definitiva, omitimos la preposición «en», de acuerdo con la postura de Hartzenbusch.

También se detectan errores en varios locutores. En el primer fragmento que citamos, E, B, M y VT atribuyen dos versos a Aminta cuando se corresponden con el discurso de Diana (v. 1611loc). Tras este, como ocurre a lo largo de la comedia —las diosas siempre intervienen en escena juntas en momentos climáticos—, es Venus la que le responde y anuncia la «primera experiencia». E, B y M, por el contrario, colocan el locutor «Lidoro», mientras que VT tampoco emplea el correcto, ya que atribuye los dos versos siguientes a Irene en lugar de a Venus (v. 1613loc).

E, B, M, VT	Texto crítico
Amin. Ya de nueſtra competencia eſtà a la viſta el examen. *Lid.*[529] Pues la primera experiencia, ſiendo en los montes, ſea mia.	DIANA Ya de nuestra competencia está a la vista el examen. VENUS Pues la primera experiencia, siendo en los montes, sea mía. (vv. 1611-1614)

Más adelante, en la siguiente aparición de las diosas, Venus hace referencia a la experiencia pasada fallida y reta a Diana a provocar un nuevo peligro, en este caso una tormenta: «Nada dijo mi experiencia, / Diana, pues quedan iguales / amor y desdén en ella. / Veamos qué dirá la tuya» (vv. 1879-1882). De este modo, en el primer caso debía ser Venus la causante del ataque de la bestia. Sustituimos entonces los locutores erróneos que derivan de la parte más alta del estema —no detectados por Keil, Hartzenbusch o Valbuena Briones—, puesto que así se han transmitido a todos los testimonios.

Otro de los errores de arquetipo afecta de nuevo a los locutores. En este pasaje de la tradición, bastante deturpado, los cuatro testimonios presentan la indicación «Rey», pero el discurso debe atribuirse al personaje de Aurelio (v. 1926loc). Se trata de un diálogo entre el monarca y el segundo galán. Aquel se encuentra atemorizado tras la fuerte tempestad ocasionada por Diana

[524] Cuervo (apdo. 3bα).
[525] Cuervo (apdo. 3bββ).
[526] Cervantes, *Quijote*, II, 58, p. 475.
[527] Calderón, *El médico de su honra*, vv. 1700-1701.
[528] Calderón, *Agradecer y no amar*, *Comedias*, *V*, p. 451.
[529] VT no comparte este error con E, B y M, pues su lectura es «*Iren.*», como se ha indicado, también incorrecta.

y se considera culpable del enfado de las deidades, puesto que ha liberado a Irene de su prisión. Aurelio, sin embargo, interesado en casarse con la dama extranjera, insiste en que su decisión ha sido la correcta. En su persuasión, resta importancia al suceso y destaca que los oráculos de los hados no siempre se cumplen. Estas palabras (vv. 1926-1929), aunque atribuidas al rey en todos los testimonios, deben ser pronunciadas por Aurelio, puesto que el rey sigue pensando que le sobrevendrán tragedias mayores si permite la libertad de Irene. Hartzenbusch detecta este error, que también enmendamos.

E, B, M, VT

Rey. Que arguya deſto, no ſè,
y ſabes lo que he penſado
deſtas coleras? que el hado,
que influxo de Irene fue,
ſe ofende de que yo quiera
ſacarla de la priſion;
y eſtas las premiſſas ſon
de la ruina que me eſpera.
Aur. No eſtos exceſſos, que ſon
cauſa de naturaleza,
hagan con tanta triſteza
caſo en tu imaginacion.
Rey. No ſiempre lo que adiuina
humana ciencia es verdad,
y no ſiempre vna deidad
lo infalible vaticina.
Aur. Tu has hecho bien en ſacarla
de la priſion, pues aſsi
mas lugar das; y ſi à mi,
[…]
me haces de ſu vida dueño,
yo quiero oponerme al ceño
que ha amenazado ſu vida.

Texto crítico

REY Qué arguya desto no sé.
Y ¿sabes lo que he pensado
destas cóleras? Que el hado,
que influjo de Irene fue,
se ofende de que yo quiera
sacarla de la prisión
y estas las premisas son
de la ruina que me espera.
AURELIO No estos excesos, que son
causa de naturaleza,
hagan con tanta tristeza
caso en tu imaginación.
No siempre lo que adivina
humana ciencia es verdad
y no siempre una deidad
lo infalible vaticina.
Tú has hecho bien en sacalla
de la prisión, pues así
más lugar das; y si a mí
[…]
me haces de su vida dueño,
yo quiero oponerme al ceño
que ha amenazado su vida.
(vv. 1914-1937)

No podemos obviar un error más en la atribución de dos versos. Nos hallamos ante un pasaje correlativo en el que Irene y Aminta ofrecen alterativamente al galán las razones por las que debe arrojar al mar a cada una de ellas en medio de una pavorosa tormenta marítima. Los cuatro testimonios principales leen del siguiente modo:

Iren. Poco en mi vas a lograr.
Amint. Nada en mi vas a perder.
Iren. Siempre te he de aborrecer.
Amint. Nunca yo te he de oluidar.
Iren. Tu honor ſe ofende en dudar.
Amint. En dudar tu amor tambien.
Iren. Muerte tus anſias me den.
Amin. Muerte me de tu rigor,
muera yo, y viua el amor.
Iren. Muera yo, y viua el deſden.
(vv. 3521-3530)

El error, no detectado por los editores modernos, podría localizarse en los versos 3529 y 3530. Parece tener más sentido que sea Irene la que diga «Muera yo y viva el amor» (v. 3529), ya que, en caso de morir ella —la representante del desdén—, vivirá el amor, encarnado en Aminta. En consecuencia, entendemos que debe ser esta última la que exprese «Muera yo y viva el desdén» (v. 3530). Un poco más adelante, en el instante en el que Dante decide dejar morir a la desdeñosa Irene y salvar a la fiel Aminta, el galán pronuncia las siguientes palabras: «Y, así, al amor me resuelvo / a coronar, no al desdén» (vv. 3604-3605), lo que supone que la muerte de Irene implica el triunfo del amor. Desde un punto de vista formal, además, al colocar correctamente los locutores, se mantiene una perfecta alternancia de las intervenciones verso a verso.

Resulta más problemático otro error posiblemente atribuible a un despiste de Calderón en lo que se refiere al nombre de las damas que acompañan a Irene y a Aminta: Flora, Nise, Clori y Laura. Como se desprende del texto de la comedia, cada una de las dos mujeres aparece en escena, en ocasiones, acompañada de dos doncellas que siempre intervienen juntas y que sirven a la dama correspondiente. Su papel es anecdótico, pues solo cumplen la función de servir a su «señora» (vv. 1242 y 1396) al obedecer sus órdenes, escuchar sus quejas y confesiones o anunciar la entrada y salida de personajes. La comedia se abre con Aurelio y Dante batiéndose en duelo al pie de la torre en la que se halla prisionera Irene. Ambos galanes llaman a su enamorada, aunque son las dos damas, Nise y Flora, quienes responden desde la almena:

E, B, M, VT
Las dos. Quien llama?
Niſe. Tan ſin temor.
Flora. Tan ſin miedo
à eſtos vmbrales?
(vv. 25-27)

Solo unos versos más abajo, cuando Irene se percata de la peligrosidad del lance, de nuevo sus siervas, con el fin de detenerlos, avisan desde la torre a los hombres que se encuentran con el rey de caza:

E, B, M, VT
Ire. Llamad quien de tãto empeño
el rieſgo eſcuſe.
Niſe. Ha del monte?
Flor. Cazadores, y Monteros
del Rey? *Dent.* De la torre llamã,
acudid, acudid preſto
(vv. 80-84)

Por fin, llega el rey, que pide explicaciones a los dos galanes enfrentados por el amor de Irene. En el instante en el que Aurelio comienza su relato, hacen su aparición Aminta «y damas» (v. 159a). Tras el monólogo del primero, Dante narra lo sucedido en la batalla en la que hizo cautiva a Irene, de quien también se enamoró. La propia Irene, que había dejado la torre para hablar con el rey, se presenta ahora en escena junto a sus damas, entiéndase, Nise y Flora. No obstante, el texto de VT, que es el único que coloca esta acotación, lee: «*Salen Irene, Clori, y Laura*» (v. 467a). La asociación de Clori y Laura con Irene es incorrecta, de acuerdo con lo expuesto más arriba. Las damas que acompañan a la prisionera de Gnido son Nise y Flora. Ahora bien, lo que podría ser un error aislado de VT se mantiene a lo largo del resto de la

comedia, esto es, en cada aparición de Aminta con sus damas se registran los nombres erróneos de Nise y Flora; por su parte, ante la salida a escena de Irene y su acompañamiento, se leen los de Clori y Laura.

Dos escenas sucesivas de la segunda jornada pueden servir para ejemplificar el error. Aminta planea liberar a Irene de su prisión y llevarla a la corte para vigilarla de cerca, intención que confiesa a sus damas, Nise y Flora, según leen equivocadamente todos los testimonios (vv. 1377loc, 1390loc, 1395loc, 1404loc). Pide a Lidoro que vaya a la torre a buscar a Irene para hablar con ella. A continuación, en efecto, el marinero llama a las puertas, del mismo modo que al inicio de la comedia, aunque, esta vez, quienes lo reciben son Clori y Laura y no Nise y Flora.

E, B, M, VT
Clo. Quiẽ es quiẽ llama à eſta puerta?
Sale Clori, y Laura, y detrás Irene
(v. 1465)

Debemos llamar la atención sobre otro pasaje en el que aparecen en escena, esta vez, las dos damas principales con sendas parejas de doncellas. Durante la academia poética que se celebra en los jardines de la quinta la acotación de todos los testimonios, si dejamos a un lado pequeñas variantes sin relevancia textual, reza así: «Sientaſe el Rey en medio, a ſu mano derecha Aminta, y a la otra Irene, Flora, y Laura al izquierdo ſuyo, y Niſe y Clori donde Aminta» (v. 2557a). Irene y Aminta responden a la cuestión planteada por el rey conforme a su situación amorosa particular y, a continuación, las criadas son también instadas por el monarca a contestar. Las dos que sitúa junto a Irene (Flora y Laura) apuntan, como ella, que es peor aborrecer siendo amado; por su parte, las dos sentadas al lado de Aminta (Nise y Clori), opinan que es más infeliz el que ama siendo aborrecido. Consideramos que probablemente Calderón buscaba agrupar a la pareja de criadas con su dueña correspondiente para que apoyase su postura, esto es, a Flora y a Nise con Irene, y a Laura y a Clori con Aminta. De hecho, en el impreso vienés que conserva el resumen de la comedia se lee: «Le serve fiancheggiano l'opinioni delle loro padrone»[530].

Cabe señalar, por añadidura, que solamente se reproducen en la lista de *dramatis personae* los nombres de Nise y Flora. Ni *Escogidas*, B o M toman nota de Clori y Laura. Vera Tassis solo cita a Clori, pero no a Laura, ausente, por tanto, en todos los testimonios, al igual que los personajes de Libio y del criado[531].

Esta falta podría darse, ya en el arquetipo, ya en el propio autógrafo calderoniano, pues no son infrecuentes este tipo de despistes en el dramaturgo. Al respecto, Casariego ha dado cuenta de la ausencia de personajes en elencos autógrafos[532]. Por ejemplo, en el texto de *La desdicha de la voz* no se incluye a «Celio, criado» y a «Otavio, viejo», al tiempo que Feliciano, sí mencionado, no figura en la comedia[533]. Se ha podido comprobar que es habitual la falta de personajes con papeles muy secundarios o puntuales en la lista de *dramatis personae*, como el de criadas o damas de compañía: no aparece en la portada de la primera jornada autógrafa de *Basta callar* el nombre de Nise (fol. 2r)[534]; tampoco figura el de Clori en ninguno de los

[530] *Le vittorie d'amore*, fol. D1v.
[531] Libio aparece en la tercera jornada, citado en las acotaciones 3209a, 3288a y 3304a. Asimismo, interviene en los versos 3210-3214, 3223-3226, 3289-3290, 3305-3310 y 3319 y 3320. El criado, por su parte, se menciona en la acotación 2573a y protagoniza un pequeño parlamento entre los versos 2574-2575.
[532] Casariego Castiñeira, 2018, p. 115.
[533] Ver Mason, 2003, p. 58.
[534] Ver Kroll, 2017, p. 100.

testimonios de *El mayor encanto, amor*[535]; el de Flora, por su parte, sí se nombra en las listas de *El segundo Scipión*, pero no en el texto de la obra[536].

Podría proponerse entonces, que, para el caso de *Amado y aborrecido*, Calderón en un comienzo pensase en Nise y Flora como criadas de Irene, de acuerdo con lo que acontece en la primera escena. Al hacer aparecer a Aminta con dos nuevas damas ideó otros dos nombres, los de Clori y Laura, que, tal vez, nunca llegó a registrar en las *dramatis personae* y que después no resonaron en su cabeza, pues volvió a escribir los de Nise y Flora. Parece fácil que se equivocase y asociase de manera incorrecta a las damas con su señora correspondiente. De hecho, tampoco son extrañas las confusiones que atañen a nombres de personajes en Calderón. De nuevo Casariego ha analizado despistes del dramaturgo en el proceso de composición de algunos de sus autógrafos. Como posible lapsus durante la escritura, se cita a Livia como Silvia en el folio 23r de *En la vida todo es verdad y todo mentira*. También se advierte una vacilación a lo largo del texto de *Cada uno para sí* entre Violante y Beatriz[537]. Su editor, Ruano de la Haza, vincula este error con la revisión o reescritura simultánea de otra comedia[538]. Se han podido contabilizar varias piezas en las que figuran Nise y Flora, a menudo con un papel similar al que ejercen en *Amado y aborrecido*: *Afectos de odio y amor*, *Basta callar*, *Dicha y desdicha del nombre* o *Mejor está que estaba*, e incluso otras en las que se hallan los nombres de las cuatro damas: *Céfalo y Pocris* o *Las manos blancas no ofenden*[539].

En conclusión, ante nombres repetitivos, que se empleaban en muchas otras comedias, es sencillo atribuir la falta a Calderón. Por coherencia, parece necesario enmendar *ope ingenii* todos los pasajes en los que las damas se asocian de forma equivocada a su señora. De este modo, intercambiamos los personajes de Nise y Clori, por un lado, y los de Flora y Laura por otro[540].

Por último, llama la atención otro error que comparten todos los testimonios y que ni siquiera Vera Tassis, a pesar de realizar un trabajo minucioso de versificación, detecta. Incluso a los editores de los siglos XIX y XX se les escapa. Aun siendo habitual la convivencia de las formas pronominales enclíticas con el infinitivo con o sin asimilación (*sacalla*/*sacarla*), en este pasaje es necesaria la primera para mantener la consonancia en la redondilla[541].

E, B, M, VT	Texto crítico
Tu has hecho bien en ſacarla	Tú has hecho bien en *sacalla*
de la priſion, pues aſsi	de la prisión, pues así
mas lugar das; y ſi à mi,	más lugar das; y si a mí
ya que en eſto no ſe halla	—ya que en esto no se halla
	(vv. 1930-1933)

[535] Ulla Lorenzo, 2013, p. 133.
[536] Huerta y Urzáiz, 2002, p. 223.
[537] Casariego Castiñeira, 2015, p. 139.
[538] Ruano de la Haza, 1982, p. 380.
[539] Ver Huerta y Urzáiz, 2002.
[540] A pesar de que pudiera resultar más económico enmendar la primera intervención de las damas, consideramos más acertado mantener la situación que se refleja al inicio de la comedia. Por ello, se sustituye a Clori por Nise en los versos: 467a, 1465loc, 1465a y 1480loc; a Laura por Flora en los versos: 467a, 1465a y 1481loc; a Nise por Clori en los versos: 1232a, 1242loc, 1318loc, 1377loc, 1379, 1395loc, 1449loc y 1515a; a Flora por Laura en los versos: 1232a, 1243loc, 1319loc, 1390loc, 1403, 1404loc, 1426 y 1515a; a Nise por Laura en el v. 2620 y a Laura por Nise en el v. 2621.
[541] Aunque es cierto que Vera Tassis tiende a modernizar este tipo de fenómenos (ver Caamaño, 2006, p. 172), en otro pasaje de nuestra comedia sí mantiene la asimilación del infinitivo seguido de pronombre, en oposición a E, B y M, por una cuestión de rima (v. 3085).

En suma, los errores comunes recogidos en este apartado evidencian que todos los testimonios de la tradición descienden de un arquetipo en el que debían estar ya presentes.

2.2. VALOR DE E, B Y M

- **Valor de E**

La *Octava parte* de *Comedias nuevas escogidas*, en principio, no se presenta como un volumen editado con esmero. Hasta cuarenta comedias de Calderón fueron impresas en esta exitosa colección, que sirvió en muchas ocasiones de fuente para ediciones posteriores, incluidas las *partes* veratassianas, a pesar de sus habituales textos deficientes[542]. Es cierto que hay que considerar cada volumen y cada texto en particular; con todo, el propio dramaturgo denunció en la dedicatoria «a un amigo ausente» de la *Cuarta parte* (1672) el estado corrupto de sus textos en «los libros de comedias, en que andan algunas mías esparcidas», refiriéndose con seguridad a algunos de los tomos de *Escogidas*[543]:

> Yo con el deseo de obedecer en todo […] acudí a buscarlos [los libros de comedias] y no solo hallé en sus impresiones que ya no eran mías las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron impresas como mías; no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar, como antes dije —las ya no mías—, llenas de erratas y, por el ahorro del papel, aun no cabales —pues donde acaba el pliego, acaba la jornada y, donde acaba el cuaderno, acaba la comedia—, hallé, ya adocenadas y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas en mi nombre.

No le faltaba razón a don Pedro, pues, por ejemplo, en el caso de la *Octava parte* de *Escogidas*, nos encontramos con dos comedias falsamente atribuidas al poeta: *Los empeños de seis horas* y *La tercera de sí misma*, cuestión que redunda en la dudosa fiabilidad del texto contenido en el tomo. No olvidemos, de hecho, que el dramaturgo acompaña estas palabras de una lista de comedias que no son suyas, pero que se han imprimido en su nombre. De todos modos, la relación e implicación de Calderón con la serie todavía es un enigma. Se debe destacar que él mismo firma la aprobación de la *Primera parte* (1652) y de la *Parte 23* (1665) y *Parte 24* (1666), por lo que se puede pensar que estaba en conocimiento de la circulación de algunas de sus comedias. No obstante, sus declaraciones en torno al estado textual de ciertas piezas teatrales en la colección siguen apuntando hacia testimonios poco fidedignos. En la dedicatoria ya citada se refiere de esta forma a una de ellas, *El conde Lucanor*, impresa en la *Parte 15* de *Escogidas*:

> «Haced vos lo que quisiéredes», le dije, «pero con condición, si se imprimiere, que ha de ser la de Lucanor alguna dellas» (aquí entra la citada prueba de que aun las mías no lo son, pues hallará el que tuviere curiosidad de cotejarla con la que anda en la Parte Quince, que a pocos versos míos prosigue con los de otros; si buenos o malos, remítome al cotejo).

La opinión de la crítica en torno al texto del volumen octavo ha sido unánime. Arellano y

[542] Casariego Castiñeira, 2019a asegura que 28 de las 40 comedias de Calderón de confirmada autoría que se publican en la colección de *Escogidas* suponen una novedad editorial, pues se imprimieron por primera vez en esta serie.

[543] Para las citas de los preliminares de las partes calderonianas se toman las ediciones facsímiles que prepararon Cruickshank y Varey, 1973, que se transcriben modernizadas.

García Ruiz, en su edición paralela de *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*, comentan:

> el pésimo estado del texto, que adolece de extrema deturpación, lo hace prácticamente inservible: innumerables erratas, disposición confusa del texto que parece responder al malentendimiento y a la corrupción de lecturas, falta de acotaciones, malas atribuciones de réplicas, versos largos […][544].

De esta manera, proponen que la edición crítica de *Guárdate del agua mansa* debe tomar como texto base la de Vera Tassis, «ya que la primera impresión en CN [*Escogidas 8*] está extremadamente corrompida»[545]. No es distinta la observación de Coenen sobre la edición de *Escogidas* de *Darlo todo y no dar nada*, que «ofrece un texto tan corrupto como es habitual en este tipo de publicaciones»[546]. La cuarta comedia de Calderón del tomo, si incluimos *Amado y aborrecido*, es *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. Su editor, aunque llega a conclusiones similares, se decanta por reconstruir un texto ecléctico a través de la edición príncipe de E, también deturpada, y el testimonio veratassiano de la *Verdadera quinta parte* reimpresa en 1694:

> Taking into account the poor editing and the careless omissions made by the printer, verses which were deemed to have been included in the original text were restored by relying on the emendations found in the Vera Tassis edition (1694), on the assumption that Vera Tassis […] made the corrections from sources not accessible to others[547].

En lo que respecta a *Amado*, más adelante se observará si las consideraciones negativas en torno al tomo se confirman también para nuestra comedia.

- **Valor de B y M**

Como ya se ha avanzado en el apartado de la descripción de los testimonios, con la diferencia de apenas unos meses, salen a la luz en Madrid en 1677 dos ediciones de la *Quinta parte*. Hoy se acepta entre la crítica la falsificación de los datos de imprenta del tomo «barcelonés» atribuido a Antonio Lacavallería. De todos modos, no hay consenso sobre los posibles talleres responsables de la edición contrahecha. Se ha propuesto a los impresores Mateo de Espinosa, Bernardo de Hervada o Melchor Sánchez, que habrían tratado de eludir así los trámites del Consejo de Castilla[548]. Por otra parte, también se considera hoy que Zafra se apresuró a reutilizar dicho tomo para sacar una copia a plana y renglón con idéntica disposición del texto, pero con ciertas modificaciones. Su edición (M) sería posterior. Una vez comentados estos problemas bibliográficos, resta conocer ahora a través del estudio y cotejo de ambos textos cuál ha sido la valoración que han tenido estos testimonios entre los estudiosos y si, en efecto, se puede dar por zanjada la cuestión de la precedencia de B.

Un buen punto de partida pueden ser las ya citadas declaraciones de Calderón sobre el volumen impreso supuestamente en Barcelona. La propia desautorización del volumen por parte del dramaturgo en el prólogo a sus *Autos sacramentales* ha llevado a los editores

[544] Arellano y García Ruiz, 1989, p. 69.
[545] Arellano y García Ruiz, 1989, p. 79.
[546] Coenen, 2008a, pp. 195-196.
[547] Ybarra Silva, 1974, p. 131.
[548] Moll, 1973; Cruickshank, 1973b. Ver el apartado sobre la descripción de los testimonios.

modernos a desconfiar de los textos que ofrece este tomo de la *Quinta parte*[549]. A pesar de que no parezca referirse al compendio de Zafra, si Calderón conoció su existencia, habría lanzado acusaciones similares hacia él, ya que el texto conservado en ambos es prácticamente el mismo, la disposición del texto es idéntica y, como se verá, erratas evidentes, corrupciones y lagunas son coincidentes.

La primera cuestión que menciona el poeta tiene que ver con el falseamiento de los datos de impresión que él mismo había deducido. Para seguir, nos encontramos ante problemas de atribución que vuelven a afectar a la fiabilidad de los textos de la *parte*. Si se siguen al pie de la letra sus declaraciones, según Calderón, hay cuatro comedias de las diez que se recogen que no reconoce como suyas. Entre la crítica se ha asumido que solo son dos las no genuinamente calderonianas: *El rey don Pedro en Madrid y infanzón de Illescas* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*[550]. Ninguna de ellas se puede leer en la conocida carta fechada a 24 de julio de 1680 que publicó Gaspar Agustín de Lara en su *Obelisco fúnebre* (1684). En ella Calderón le remite al duque de Veragua la lista de sus comedias verdaderas[551]. Por qué se habría referido a cuatro de ellas puede deberse a un simple despiste del autor, aunque quizás los motivos de tal aseveración tengan una justificación:

> Perhaps Calderón did not notice that *El Tuzaní del Alpujarra* and *La crítica del amor* were the authentic plays *Amar después de la muerte* and *No hay burlas con el amor*; or perhaps the texts of two originally genuine plays were so badly mutilated that Don Pedro lumped them together with the spurious[552].

Sin embargo, Vega García-Luengos sostiene que no hay que ser estrictos a la hora de juzgar a Calderón, puesto que el hecho de afirmar «de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías» tal vez solo sea una «expresión enfática» fruto del enfado sobre todo por el estado de deturpación en el que circulaban sus textos, que ni siquiera reconocía[553].

No son solo problemas bibliográficos y de autoría los que afectan a la *Quinta parte*, sino también problemas textuales, dado el estado de deturpación de sus comedias, que el dramaturgo califica de «no cabales, adulteradas y defectuosas». Las ediciones críticas y los trabajos que analizan la transmisión textual de algunas de las piezas teatrales de este tomo quinto obtienen conclusiones parejas. En todos los casos los compiladores de la *parte* no parecen haber sido muy cuidadosos con la edición de los textos porque el número de erratas y errores que conservan son muy elevados. Así, para *Darlo todo y no dar nada*, Coenen señala: «En decenas de casos, los defectos métricos de *Escogidas* o de la *Quinta parte* ya alertan sobre la corrupción del

---

[549] Calderón no se refiere en ningún caso a la *Quinta parte* de Madrid. Así lo demuestra Cruickshank con el estudio de las fechas de los preliminares: «These conclusions prompt a simple explanation for the fact that Calderón referred only to the *parte* with the Barcelona imprint: that the Madrid version (M) appeared too late for him to mention it in the *Autos*» (Cruickshank, 1973b, p. 204).

[550] Ver Kirby, 2003. Los trabajos de Vega García-Luengos, 2005 y Coenen, 2016 dan casi por sentado que *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* es calderoniana.

[551] *La crítica del amor* aparece en ella bajo el título *No hay burlas con el amor*. Para conocer los entresijos de las distintas listas de comedias de Calderón, incluidas las sucesivas de Vera Tassis, ver Vega García-Luengos, 2008a y Coenen, 2009a. Ver también de forma complementaria Vega García-Luengos, 2013.

[552] Cruickshank, 1973b, p. 203.

[553] Vega García-Luengos, 2005, pp. 249-250. No existen motivos como para pensar que Calderón no reconocería el título *El Tuzaní del Alpujarra* asociado a una comedia suya: «Es una comedia muy centrada en la figura del protagonista, y no sorprende que su nombre se usara para referirse a la obra, si bien el añadido "de la Alpujarra" es un tanto desafortunado, siendo don Álvaro Tuzaní oriundo no de la Alpujarra, sino de la ciudad de Granada» (Coenen, 2008b, pp. 61-62). Parece entonces lógico deducir que no es tanto que denueste el título —que de hecho aparece como tal en las listas de Veragua y Marañón—, sino el contenido de la comedia, corrupta y maltratada.

texto»[554]. En concreto, califica la edición de 1677 como «texto viciado» con «versos amétricos» y «pasajes ininteligibles»[555]. Greer, por su parte, anota: «Una lectura atenta de *La estatua de Prometeo* de esta *Parte* revela que Calderón también tuvo razón en rechazar esta edición por sus textos defectuosos, porque la comedia tiene varios pasajes muy confusos»[556]. Muy parecida es la postura de Wilson con respecto a *Fieras afemina amor*: «Those responsible for the B text cared very little about errors»[557]. Sirvan como otro ejemplo las palabras de nuevo de Coenen, esta vez para *Amar después de la muerte*: B ofrece un texto «patentemente defectuoso que carece a menudo de sentido e incluso de coherencia gramatical»[558]; «abunda en disparates y defectos métricos»[559].

Por otro lado, estas valoraciones negativas en torno a B se podrían aplicar al tomo que imprimió Zafra solo unos meses después. La comparación entre ambos lleva a Arellano a sostener lo siguiente, en alusión a los dos textos de *No hay burlas con el amor*:

> Página por página la distribución del texto es idéntica. Solo se diferencian en los tipos, algunas variantes de puntuación (pocas), algunos signos de abreviaciones y leves divergencias en la expresión de los personajes del diálogo. Hay también leves diferencias de acentuación y de erratas. Todos estos aspectos no llegan a separar en nada esencial a las dos ediciones. Lagunas, corrupciones e incluso erratas evidentes siguen la pauta general de identidad[560].

Ahora bien, la edición de M suele ser considerada por la crítica como un testimonio que ha transmitido un texto algo más pulido y enmendado. Hace unas décadas, Cruickshank, en su estudio sobre las dos ediciones de la *Quinta parte*, si bien es cierto que no realizó un cotejo completo de los dos testimonios, afirmó: «There is evidence, at least from *El Tuzaní del Alpujarra*, that Zafra or one of his men corrected B before reprinting it»[561]. Sus indagaciones no eran equivocadas de acuerdo con las más recientes investigaciones de Coenen sobre esta misma comedia. El profesor holandés confirma que M «mejoró además la insensata puntuación de la edición anterior y corrigió algunas de sus erratas y torpezas más evidentes, consiguiendo así un texto ligeramente más satisfactorio»[562], aunque reconoce que es del mismo modo defectuoso. En la comedia *Fieras afemina amor*, Wilson insiste en la cierta superioridad textual de M: «those responsible for the B text cared very little about errors, whereas someone (perhaps Antonio Francisco de Zafra […]) eliminated *some* of B's errors from M»[563]. Greer, a propósito de la pieza *La estatua de Prometeo*, sostiene algo similar: «el compositor [de M] corrige varios errores de la edición príncipe [B], y modifica extensamente la puntuación, la ortografía, la acentuación, y el uso de mayúsculas. Pero a la vez, comete una serie de nuevos errores»[564]. La misma investigadora y Sáez Raposo, en su reciente edición de *Un castigo en tres venganzas*, concluyen certeramente: «M corrige algunos de los errores de B […] pero M incurre en otros errores, haciendo que el total de ellos sea casi igual en las dos ediciones»[565]. Se podrían añadir otras consideraciones que redundarían en la misma cuestión.

[554] Coenen, 2008a, p. 205.
[555] Coenen, 2008a, p. 205.
[556] Greer, 1983, p. 266.
[557] Wilson, 1984, p. 13.
[558] Coenen, 2006, p. 247.
[559] Coenen, 2008b, p. 48.
[560] Arellano, 1981, p. 129.
[561] Cruickshank, 1973b, p. 209.
[562] Coenen, 2006, p. 247.
[563] Wilson, 1984, p. 13.
[564] Greer, 1983, p. 266.
[565] Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 39.

En los apartados subsiguientes se observará si, para el caso de *Amado y aborrecido*, B y M ofrecen textos tan corruptos como ha expuesto la crítica y si, efectivamente, este es levemente más satisfactorio que aquel.

2.2.1. Los textos de E y B y su filiación

2.2.1.1. El texto de E

Las observaciones de los estudiosos que han analizado el tomo octavo de *Escogidas* hacen hincapié en la suma deturpación de sus textos. La situación de la comedia *Amado y aborrecido* no es diferente. En efecto, la edición príncipe es el testimonio más defectuoso de los conservados.

En primer lugar, mostramos una serie de erratas de fácil enmienda que son fruto, en la mayor parte de ocasiones, del proceso de impresión. Se deben a la omisión o repetición de alguna letra, a la sustitución de una letra por otra, a la inversión de un tipo o a la incorrecta unión de palabras:

58	en efecto] enefero E
481	Lidógenes] Elidogenes E
600	violentas] voilentas E
783loc	Rey] Rye. E
1099	sentimiento] ſentimieuto E
1120	al fin] al fiu E
1172	adónde] adonda
210	librarte] librrarte E
286	Libio] Elibio E
360	triste] trieſte E
442	elijas] eliſas E

Al lado de estas minucias, se encuentran errores, en ciertos casos fácilmente detectables, que afectan a los locutores, es decir, a la atribución de determinados versos a un personaje equivocado. Es lo que sucede en el v. 141loc, ya que, según E, el discurso es pronunciado por Dante, cuando le pertenece a Aurelio. De hecho, en la intervención se habla de Dante en tercera persona, por lo que es un despiste obvio:

> [*Dant.*] por no dezirla, yo pienſo
> que me dexarà vencer
> aun en lo dudoſo, a precio
> de que mi voz no rompiera
> las carceles del ſilencio.
> *Dant.* Quando no me diera *Dante*
> licencia de hablar primero […]
> (vv. 136-142)

Otro caso similar en el que se repite por error un mismo locutor es el siguiente (v. 2968loc):

> *Am.* Habladmas claro. *Li.* Otro dia.
> *Am.* Porque no aora?
> *Lid.* Porque ſoy eſtraño

en eſtas Islas.
Lid. Para hablar importa?
Lid. Si. *Amin.* Como?
(vv. 2965-2969)

En otros pasajes se hallan confusiones de locutores que se pueden detectar sin mucho esfuerzo en una lectura cuidadosa[566]. Obviando los errores métricos del fragmento, si se sigue con atención la comedia, a la altura de la segunda jornada, es más que conocido por el lector que es Irene la que aborrece a Dante, enamorado de ella, y no Aminta, quien lo ama. En consecuencia, las palabras de desprecio que dirige Aminta se corresponden en realidad con el discurso de Irene, a quien el galán protagonista no puede olvidar, tal y como pone de manifiesto la réplica (v. 1608loc).

Dan. Que biē dize, que el cōtagio,
y no la ſalud ſe pega!
Am. Como?
Dan. Como Irene pudo
pegartela a ti, y no a ella.
Iren. Ni todo el cielo pudiera.
Am. Pues no podrà todo el cielo
hacer que no os aborrezca
Dan. Ni hazer que te oluide yo
(vv. 1602-1610)

Se recogen, asimismo, solo algunas muestras de las numerosísimas que se pueden encontrar a lo largo de todo el texto referidas a faltas de concordancia gramatical, nominal y verbal:

Ha del ſoberano centro,
donde *apriſionado* viue
toda la region del fuego
(vv. 14-16)

Mal. Que le viene bien
el vestido que le *preſtan*
vn hombre de mi pretina
(vv. 1328-1330)

es mucho lo que me *cueſtas*,
de cuidado tus deſdichas,
y de embidia tu belleza.
(vv. 1529-1531)

Dan. O quien a vn tiempo pudiera
ſeguir a *entrambos*?
Mal. Ha quien
eſtuuuiera dos mil leguas
de qualquiera de las dos!
(vv. 1785-1788)

[566] Más errores de locutor se encuentran en los versos: 1827, 1926, 1948, 2016, 2241, 2708, 2734 o 3304.

Lid. Que al contrario ha de ſalirle
el empleo que *imaginas*
(vv. 2764-2765).

Ami. No ay cosa, Irene, que mas
aliuie a vn rendido pecho,
que el llanto: y pues *ha quedado*
a ſeruirme de conſuelo,
no del conſuelo me priues
(vv. 3173-3177)

Que haran mi amor, y *mi ojos*,
quando en tal duda ſe ven?
(vv. 3477-3478).

Al lado de estas lecturas, se hallan con frecuencia pequeños errores que afectan a preposiciones, conjunciones, posesivos o pronombres personales.

E	Texto crítico
Mal. Pues yo por eſtas montañas no he hecho otra coſa, que buſcarte, y eſſo ſea buen teſtigo el camarada	MALANDRÍN Pues yo por todas estas montañas ¿he hecho otra cosa que buscarte? Y *de* eso sea buen testigo el camarada (vv. 1645-1648)
Mal. Porque aunque diſcretas, nunca yerra ſu eleccion, ſabe bien ſu perfeccion, que de todos los Poetas, ninguno de mejor gana *los* ſirue.	MALANDRÍN Porque, aunque discretas, nunca yerran su elección, y sabe su discreción que, de todos los poetas, ninguno de mejor gana *las* sirve. (vv. 2472-2477)
Rey. No ay coſa que no imaginen por ti las finezas mias, ni coſa que ſienta tanto, como *ſu* melancolia.	REY No hay cosa que no imaginen por ti las finezas mías ni cosa que sienta tanto como *tu* melancolía. (vv. 2518-2521)
Rey. Seguidla todos, seguidla, mortal penſion, Irene, es eſta. *Ir.* No sè que diga, ſino es a quien triste eſtà, poco la muſica aliuia, pues antes dizen que aumenta mas la paſsion. *Rey.* Por *tu* vida, no sè Irene lo que diera.	REY ¡Seguidla todos, seguidla! ¿Qué mortal pasión, Irene, es esta? IRENE No sé qué diga, si no es *que* a quien está triste poco la música alivia, pues antes dicen que aumenta más la pasión. REY Por *su* vida, no sé, Irene, lo que diera. (vv. 2741-2748).
Iren. Deſtas horas al jardin	IRENE *A estas* horas al jardín

buelues Aminta?	vuelves, Aminta? (vv. 3095-3096)
[*Amin.*] pero bien hazes, y aduierto, que eres tu de mis peſares la cauſa. *Iren.* Mucho ſiento, pero no ſe en que; porque ſi es Dante acaſo el objeto de tus triſtezas, ſegura puedes de mi eſtar,	[AMINTA] pero bien haces, si advierto que eres tú de mis pesares la causa. IRENE Mucho *lo* siento, pero no sé en qué, porque si es Dante acaso el objeto de tus tristezas, segura puedes de mí estar, supuesto. (vv. 3178-3184)

Se muestran a continuación otros ejemplos de errores en el proceso de copia que tienen que ver con la omisión o sustitución de una letra o palabra por otra que dan lugar a pasajes que no tienen sentido:

E	Texto crítico
donde *haziendo* proporcionado a ſu juizio, la diſtancia del encuentro […]	donde, *habiendo* proporcionado, a su juicio, la distancia del encuentro […] (vv. 396-398)
Ay *felice* de mi!	¡Ay *infelice* de mí! (v. 3447)
que haſta aora *dando* eſtoy, ſi fue muerte, ò ſi fue vida	que hasta ahora *dudando* estoy si fue muerte o si fue vida (vv. 2538-2539)
ven que yo te eſperare, como acaſo diuertida en ellos, donde *trazemos*, antes que de la conquiſta de la fuga, ſea la ſeña […]	ven, que yo te esperaré como acaso divertida en ellos, donde *tratemos*, antes que de la conquista, de la fuga; y sea la seña […] (vv. 2904-2908)
que es lo que puede obligarte a ſer tan traydor, a ſer *tal* vil, que de tu enemigo procedas amigo fiel?	¿Qué es lo que puede obligarte a ser tan traidor, a ser *tan* vil que de tu enemigo procedas amigo fiel? (vv. 2064-2067)

Son muy habituales, además, los errores que generan una rima incorrecta:

E	Texto crítico
fuerça es que ampararla vaya. *Am.* Piedad cielos! *Dan.* Pero *bueluo* adonde Aminta peligra. *Iren.* Dioſes piedad! *Dan.* Pero atienda,	fuerza es que a ampararla vaya. AMINTA *Dentro.* ¡Piedad, cielos! DANTE Pero *vuelva* adonde Aminta peligra. IRENE *Dentro.* ¡Dioses, piedad! DANTE Pero atienda

adonde peligra Irene? *Mal.* No es mala fulleria eſſa.	adonde peligra Irene MALANDRÍN No es mala fullería esa. (vv. 1794-1799)
Quereis quedaros aquí? pues ſabed que en eſſe dia de eſſe puerto la Alcaydia vacò, y que me toca a mi ſu prouiſion, y he querido, pues oy en mi cargo eſtoy, por vos, que ſepais que *ſon* premiſſas de agradecido.	¿Queréis quedaros aquí? Pues sabed que en este día de ese puerto la alcaidía vacó y que me toca a mí su provisión, y he querido, pues hoy en mi cargo estoy por vos, que sepáis que *os doy* premisas de agradecido. (vv. 2424-2431)
En dos mitades partido, ſiempre el coraçon *eſtà* de vn deſden enamorado, de vn amor agradecido	En dos mitades partido siempre el corazón *ha estado*, de un desdén enamorado, de un amor agradecido (vv. 3501-3504)

Ocurre lo mismo en la silva que se cita a continuación y en la que se observa una distribución de los versos errónea que hace patente el escaso conocimiento de los editores acerca de las exigencias métricas de cada estrofa:

E	Texto crítico
Salir del jardin quiero, que es lo que miro? en otra duda muero, ſino tan riguroſa, no ya menos penoſa, ſi el rieſgo en que me miro *conſidera*, ay de mi! el jardinero la puerta me ha cerrado, que viendo que nadie ſin el dia aqui eſtar oſſaria, ſu miſma confiança le ha engañado: igual es el eſcandalo, el cuidado	Salir del jardín quiero. ¿Qué es lo que miro? En otra duda muero, si no tan rigurosa, no ya menos penosa, si el riesgo en que me miro *considero*. ¡Ay de mí! El jardinero la puerta me ha cerrado, que, creyendo que nadie sin el día aquí estar osaría, su misma confianza le ha engañado; igual es el escándalo al cuidado. (vv. 3072-3082)

A su vez, se multiplican los casos en los que aparecen versos hipermétricos o hipométricos a causa de alguna omisión por el mal entendimiento del pasaje o por una desafortunada disposición del texto. Algunos ejemplos de hipermetrías son los siguientes:

2236	¿Has viſto estremo igual? ſiempre diſguſtado E ¿Has visto estremo igual? Siempre asustado Texto crítico
3061	ſiempre infeliz; ſiempre vil; ſiempre importuna E siempre infiel, siempre vil, siempre importuna Texto crítico
2241	no es hidalguia la que conmigo ha vſado E No es la hidalguía que conmigo ha usado Texto crítico
3077-3078	ay de mi! el jardinero la puerta me ha cerrado E

¡Ay de mí! El jardinero / la puerta me ha cerrado Texto crítico

3083-3084 ſi a propoſito vn hombre diſpuſiera eſta ocaſion E
Si a propósito un hombre dispusiera / esta ocasión Texto crítico

Se relacionan otros casos de hipometrías:

77 pues es no menor el peligro E
pues no es menor el peligro Texto crítico

1713 Di, que me daràs E
Pues di, señor, ¿qué me dieras Texto crítico

1783 leon, yendo tras ellas E
león; y, yéndose tras ellas Texto crítico

2080 que mucho, ay, que mucho E
¡Qué mucho, ay de mí, qué mucho Texto crítico

2203 pero mal aya ſi ſe lo diga E
pero ¡mal haya yo si se lo diga Texto crítico

2732 Dexad las canciones E
Dejad, dejad las canciones Texto crítico

Aparte de estas lecturas incorrectas, se registran numerosos ejemplos en los que el pasaje se vuelve incomprensible debido a la omisión de un verso o incluso a la laguna de una escena completa, como se comprobará. Un análisis detallado de la versificación redunda en la deturpación del testimonio, pues, para comenzar, se han localizado hasta cuatro redondillas incompletas; dos de ellas, sucesivas:

E	Texto crítico
Aur. De vn inſtãte a otro ſe mueue	AURELIO De un instante a otro se mueve
tan violenta, que el mar ſube	tan violenta que el mar sube
a dar ſi es honda, a ſer nube,	a inquirir si es onda o nube
la que brama, o la que mueue.	la que brama o la que llueve.
Rey. Con mil palidos deſmayos.	REY Con mil pálidos desmayos,
……	de asombros los aires llenos,
……	nos están diciendo a truenos
……	que presto vendrán los rayos
Aur. Dicha fue de la quinta.	AURELIO Dicha fue que de la quinta
……	estemos tan cerca ya
Rey. Y fuerça también ſera,	REY Y fuerza también será
pues ſe deſperara Aminta	–pues he de esperar a Aminta—
	(vv. 1894-1905)
Contrario mi afecto fue,	Contrario mi afecto fue;
…….	que, si en mi mano estuviera,
de mi parte la pagara	de mi parte le pagara
aquella fineza rara	aquella fineza rara.
ò ſi algún calor huuiera	¡Oh si algún color hubiera
	(vv. 2009-2013)

Aduertid ſi os eſtà bien, quanto cierto deſeoſo de que viuais mas guſtoſo de lo que parece. *Lid.* Quien ……. eſſe afecto, eſſa merced, ſino callando. *Dan.* Creed que es cuidado el que me da	Advertid, si os está bien, que ando, cierto, deseoso de que viváis más gustoso de lo que parece. LIDORO ¿Quién satisfaceros podrá ese afecto, esa merced sino callando? DANTE Creed que es cuidado el que me da (vv. 2436-2443)

A estos seis versos ausentes en total en el testimonio de *Escogidas*, se deben añadir otros dos omitidos en una octava real y uno más en una silva pareada.

E	Texto crítico
y porque afable eſſa deidad humana reſponda al ſacrificio que la adora, no ſoy de armadas hueſtes Capitana, ……. ……. pues ſolo ſoy vna muger que llora, tan modesta en pedir, que aun deſta ſuerte, no pido mas de que me des la muerte.	Y, porque afable esa deidad humana responda al sacrificio que la adora, no soy de armadas huestes capitana, no infanta soy de Gnido vencedora, no soy sacerdotisa de Diana, pues solo soy una mujer que llora tan modesta en pedir que aun desta suerte no pido más de que me des la muerte (vv. 553-560)
mas por cumplir con èl, a aqueſte quiero preguntar, viue Dios que el marinero que es mejor que mejor, oidme os ruego, ……. que quarto es el de Irene?	Mas por cumplir con él a aqueste quiero preguntar. ¡Vive el sol, que el marinero es! ¡Mejor que mejor!) Oídme os ruego, ya que a tiempo de veros aquí llego: ¿qué cuarto es el de Irene? (vv. 2208-2212)

En lo que respecta a este último pasaje, es cierto que parte de la crítica ha destacado que el modelo de silva formado por pareados «Calderón no lo usa prácticamente nunca […] sino que gusta de quebrarlo con la introducción de algunos endecasílabos o heptasílabos seguidos»[567]. En este caso, el fragmento se inserta en una larga tirada de 82 versos rimados por pares, en la que solo quedaría suelto el verso «que es mejor que mejor, oidme os ruego».

Por su parte, las copiosas tiradas de romances que se diseminan a lo largo de las tres jornadas también han sufrido mutilaciones parciales y totales de versos. Son múltiples los casos en los que se descubren desajustes métricos derivados de lecturas corruptas por una mala comprensión del texto y una disposición versal confusa.

E	Texto crítico
Pues huyendo yo, tras mi iràn, con que te aſſeguras de ellos: para que ſe vea, que no ay pendencia ninguna	pues, huyendo yo, tras mí irán, con que te aseguras dellos; para que se vea que no hay pendencia ninguna

[567] Iglesias Feijoo, 2005, p. 41. Se pueden ver ejemplos de *El astrólogo fingido* y *Judas Macabeo* en Rodríguez Gallego, 2009, pp. 94-95 y de *Nadie fíe su secreto* en Casariego Castiñeira, 2018, pp. 116-117.

donde no ſirva de algo
vn camarada, aunque huya:
…….
a ſeñor. *Diuertido le da un golpe.*
Dant. O ſuerte dura!

donde no sirva de algo
un camarada, aunque huya.
¿Qué pendencia ha sido esta?
Divertido, da un golpe a Malandrín.
¡Ah, señor!
DANTE ¡Oh, suerte dura!
(vv. 831-838)

ſerà deſayrar la dicha
de auer merecido hazerla,
en otra ocaſion podràs
honrarme, que tan à viſta
el ſeruicio pido el premio.
Malan. Pues lo yerras

será desairar la dicha
de haber merecido hacerla.
En otra ocasión podrás
honrarme, que es acción necia
que a vista de tal servicio
pida el premio.
MALANDRÍN Pues lo yerras
(vv. 1306-1311)

dixera lo que ſupiera
de mi amo, ù deſde el dia
que vio.
Amin. Que no quiero
ſaber mas de lo que sè.
Mal. Pues que intentas?

dijera lo que supiera
de mi amo desde el día
que vino…
AMINTA Ya no desea
mi cuidado saber más
de lo que sé.
MALANDRÍN Pues ¿qué intentas?
(vv. 1435-1439)

Aſsi a tu mejor cofrade,
Baco, en el peligro dexas?
Sale el león
Apenas le inuoque, quando
aunque brumado me dexa.
…….
Den. vozes. nada dexò mi eſperiẽcia

¿Así a tu mejor cofrade,
Baco, en el peligro dejas?
Vuélvese a entrar el león.
Apenas le invoqué, cuando,
aunque brumado, me deja.
Yo iré luego a darle gracias.
Aparecen en el aire Venus y Diana
VENUS Nada dijo mi experiencia
(vv. 1874-1879)

Amin. Yo lo harè, proſigue; pues
que he de pedirle?
Lid. El perdón
es del deſtierro. *Am.* De quien?
Lid. De Dante.
Amin. De Dante? *Lid.* Si.
Iren. O aleue, fiero, traydor!
……
tu ſolicitas. *Am.* Eſſo es

AMINTA Yo lo haré. Prosigue, pues;
¿qué he de pedirle?
LIDORO El perdón
es del destierro…
AMINTA ¿De quién?
LIDORO De Dante.
AMINTA ¿De Dante?
LIDORO Sí.
IRENE (¡Oh aleve, fiero y cruel!
¿El perdón de tu enemigo
solicitas tú?)
AMINTA (Eso es
(vv. 2043-2049)

tal licencia no he pedido
Am. Luego cauſa ay que la finja
entre Irene, y Celio?

Tal licencia no he pedido.
AMINTA ¿Luego causa hay que la finja
entre Irene y Celio?

Dan. No os entiendo. que tampoco yo me entiendo	DANTE No os entiendo. AMINTA No me admira, que yo tampoco me entiendo. (vv. 3010-3014)
Iras piden y piedades? ambas parece que oyeron: Dioſes, y cielos, pues quando …… otros inſtrumentos ſuenan	Iras pedís, y piedades; y a ambas parece que oyeron dioses y cielos, pues, cuando brama el mar y gime el viento, dulces instrumentos suenan (vv. 3415-3419)
y digan de mi los tiempos, que faltè a mi conueniencia, mas no a mi agradecimiento. …… O ſabia deidad de Venus! la ingrata victima humana	y digan de mí los tiempos que falté a mi conveniencia, mas no a mi agradecimiento. Admite, pues, en tu espuma, ¡oh, sacra deidad de Venus!, la ingrata víctima humana (vv. 3606-3611)
y pues ella fauorable te eſcucha, ya es fuerça a Aminta le dès la mano. *Amin.* Logrò mi fineza el cielo	Y, pues ella favorable te es, ya en mí es fuerza el serlo: a Aminta le da la mano. AMINTA ¡Logró mi fineza el cielo! (vv. 3687-3690)

En síntesis, parece evidente la corrupción del testimonio. Por si no fuera suficiente, como se avanzaba con anterioridad, se presenta una omisión de necesariamente un conjunto de versos o incluso de una escena completa en la segunda jornada del texto de *Escogidas*, la más deturpada de las tres. Se trata de un pasaje de especial relevancia para el análisis de la transmisión textual, de acuerdo con lo que se apuntará más adelante. El galán Dante y su criado Malandrín discuten en escena sobre la actitud un tanto extraña de Lidoro, quien acaba de abandonar las tablas. De pronto, interviene el rey, cuya entrada no se señala, y hace una pregunta a Dante. De esta se deduce que ha salvado a Irene y a Aminta, a las que sin más explicación lleva en brazos, de un incendio que parece haberse producido. El examen métrico del fragmento descubre una laguna de varios versos. Obviando pequeñas erratas y otros errores en el cómputo silábico, nos encontramos con una silva pareada que se ve interrumpida por una serie de versos octosílabos sin rima aparente hasta que se presenta un romance con rima *a-a*:

Dan. Has viſto eſtremo igual? siempre diſgustado,
ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado
eſte hombre eſtà. *Mal.* Yo pienso que ſeria,
que aquel ſuſto incapaz le dexaria,
como ſuele el perdon al caſi ahorcado,
no es hidalguia la que conmigo ha vſado.
Dan. De hombre incapaz?
Mal. Luego haslo tu creido?
Dant. Yo ſi.
Rey. Que es a quien ſacais,
hombres?

Dan. A Irene, ſeñor y Aminta,
que entre las dos, coſa es clara,
que no ſacara a ninguna,
ſino las ſacara a entrambas
(fol. 180v por 169v)

Por último, también se advierten acotaciones mal dispuestas y faltas en la indicación de apartes necesarios para la correcta interpretación del texto. Así, por ejemplo, en la escena del ataque de un león, cuando necesariamente el animal ha salido al tablado, aparece una acotación colocada erróneamente señalando su entrada:

ſe puso a mi amo delante,
quando tomando la vuelta,
a el le dexa, y àzia mi
ſe viene: Vſted ſe detenga,
ſeñor leon, vñas tiene
la dificultad, que empieça
a arguir conmigo, y la arguye
muy buena, aunque es una beſtia.
Aſsi a tu mejor cofrade,
Baco, en el peligro dexas?
Sale el leon.
Apenas le inuoque, quando
aunque brumado me dexa.
(vv. 1866-1877)

Más muestras del error indicado se reproducen a continuación:

Dan. Ocioſa piedad ſerà
que hidropica la ſañuda
ſed del mar, ni aun vn fragmẽto
arroja a tierra. *Vaſe.*
Aur. En ceruleas *Vaſe.*
bobedas el mar dio a todos
pira, monumento y vrna. *Vaſe*
(vv. 629-634)

[*Dan.*] le diràs de parte mia,
que no me agradezca tanto
el mirarſe aborrecida,
a viſta de ſu deſden, *Vaſe.*
quanto del amor de Aminta.
(vv. 2821-2825)

Iren. Deſtas horas al jardin
buelues Aminta?
Sale Irene, Aminta, Flora, Laura y Niſe.
(vv. 3095-3096)

Dentr. los dos. Piedad, dioſes
(v. 3304)

En definitiva, la labor de impresión del texto de la edición príncipe muestra un resultado muy deficiente. Es posible que los compiladores del tomo tuviesen a su alcance un testimonio cercano al empleado en el estreno de la comedia y al original calderoniano, pero quizás la copia de la que se sirvieron ya contase con ciertas corrupciones. No obstante, tampoco fueron nada habilidosos en el proceso de configuración del volumen, pues se encuentran errores a cada paso que dan cuenta de una mala comprensión e interpretación de muchos pasajes y de despistes de los componedores. Algunos son sencillos de corregir, incluso sin la ayuda de otros testimonios, pero no pocos son insalvables, como las constantes omisiones de versos e incluso la laguna de una escena entera. Asimismo, la disposición versal indica un incorrecto entendimiento del texto y una atención omisa al cómputo silábico, a la rima y al esquema métrico. Resta conocer el estado textual de los demás testimonios y su filiación, pero, en principio, dada la considerable deturpación de *Escogidas*, no parece ser este la mejor opción como texto base para la edición crítica de *Amado y aborrecido.*

2.2.1.2. El texto de B

El texto de B, por su parte, no es muy distinto del testimonio anterior en lo que respecta a su estado textual. Veinte años después de la publicación de *Escogidas*, los compiladores del volumen contrahecho se hicieron con textos de distinta procedencia para sacarlo a la luz.

De acuerdo con Coenen, sería esperable que la *Quinta parte* se hubiese configurado a partir de textos «proporcionados por individuos pertenecientes al mundo del teatro —actores, apuntadores, o quien fuere—, como tantas veces pasaba en las ediciones "hurtadas"»[568]. Es lo que presumiblemente pudo suceder con las piezas *La estatua de Prometeo*, *El jardín de Falerina* o *Amar después de la muerte*, ya que se publican impresas por primera vez en este tomo. Para el caso de *No hay burlas con el amor*, según Cruickshank, antes de 1677, con el objetivo de incluirla en la *Quinta parte*, la obra se redujo y se cambió el título precedente a *La crítica del amor* con motivo de alguna representación: «We cannot tell whether these changes were made by a publisher or by an actor, as the doctored copy has been lost»[569]. Por el contrario, para otras comedias parecen haberse utilizado textos impresos. En su edición de *Fieras afemina amor*, Wilson concluye que B sigue el texto de una suelta de lujo[570]. Asimismo, el texto de B de *Darlo todo y no dar nada* es una copia a plana y renglón del aparecido en la *Octava parte* de *Escogidas*, como el de *Amado y aborrecido*:

> No puede haber duda alguna de que el texto que de *Darlo todo y no dar nada* ofrece la *Quinta parte* en sus dos ediciones deriva del que recoge *Escogidas*, ya que es una copia a plana y renglón (es decir, que sigue no sólo el texto, sino también la composición de las páginas) […] No es probable que mediara algún otro eslabón textual entre *Escogidas* y la *Quinta parte*, ya que las erratas de esta con respecto a aquella no son muy numerosas[571].

Si los compiladores de la *Quinta parte* se hicieron con el tomo octavo de *Escogidas* para confeccionar el texto de *Darlo todo y no dar nada*, se podría postular que se hubiesen servido también del volumen para hacer lo propio con *Amado y aborrecido*. De igual modo, el texto de B es una copia de *Escogidas* hecha en su mayor parte a plana y renglón, lo que permite ligar

[568] Coenen, 2008a, p. 196.
[569] Cruickshank y Page, 1994, p. xxviii.
[570] Wilson, 1984.
[571] Coenen, 2008a, p. 196.

estrechamente estos dos testimonios. Con todo, que los editores de la *Quinta parte* accedieron al testimonio de E no solo lo prueban el *modus operandi* que emplearon para configurar *Darlo todo* o la idéntica disposición de páginas, sino numerosos errores conjuntivos que los vinculan.

2.2.1.3. Lecturas comunes

La relación de todos los errores que comparten ambos testimonios es verdaderamente extensa. Muchos de los seleccionados en el apartado anterior —incluidas pequeñas erratas— que afectan a la concordancia gramatical, a las preposiciones o al sentido del pasaje se repiten en B. Se incluyen algunos ejemplos:

E, B[572]	Texto crítico
Elidogenes	Lidógenes (v. 481)
Elibio	Libio (v. 2876)
Ha del ſoberano centro, donde *apriſionado* viue toda la region del fuego (vv. 13-15)	¡Ah del soberano centro donde *aprisionada* vive toda la región del fuego! (vv. 14-16)
Mal. Que le viene bien el vestido que le *preſtan* vn hombre de mi pretina	MALANDRÍN Que le viene bien el vestido que le *presta* un hombre de mi pretina (vv. 1328-1330)
Mal. No reſponderlas, ſino dudar, haſta ver a qual de las dos es fuerça amparar. *Dan.* A quien? *Mal.* A mi, que te *sirue* mas que ellas.	MALANDRÍN No responderlas, sino dudar hasta ver cuál, más que a las dos, es fuerza amparar DANTE ¿A quién? MALANDRÍN A mí, que te *sirvo* más que ellas. (vv. 1803-1807)
fuerça es que ampararla vaya.	fuerza es que *a* ampararla vaya (v. 1794)
Y pues *oy* doy a eſcoger	Y pues *os* doy a escoger (v. 771)
Ò ſi algun *calor* huuiera de pedir al Rey, que atento […]	¡Oh si algún *color* hubiera de pedir al rey, que atento…! (vv. 2013-2014)
Dan. Dexale, y vente conmigo	DANTE Déjale y vente conmigo

[572] Ante discrepancias entre los textos de E y B, transcribo el de E.

a diſponer, como pueda ſalir de la Corte, quando ſin pueſto, eſtado, ni hazienda de vn inſtante a otro me *va*.	a disponer cómo pueda salir de la corte, cuando sin puesto, estado, ni hacienda de un instante a otro me *veo*. (vv. 1708-1712)
donde *haziendo* proporcionado a ſu juizio, la diſtancia del encuentro […]	donde, *habiendo* proporcionado, a su juicio, la distancia del encuentro […] (vv. 396-398)
que haſta aora *dando* eſtoy, ſi fue muerte, ò ſi fue vida	que hasta ahora *dudando* estoy si fue muerte o si fue vida (vv. 2538-2539)

De igual manera, dada la idéntica disposición de los versos en ambos testimonios, en B vuelve a ser errónea en algunos pasajes. Además, son muy numerosas las ametrías que inciden en la poca atención prestada al cómputo silábico y a la rima. Recojo algunos ejemplos que ilustran el escaso celo de los editores de B, que no detectaron ciertos errores de este tipo, a veces fáciles de localizar, y los reprodujeron tal y como se presentaban en *Escogidas*:

E, B	Texto crítico
Lid. Como aſsi? *Iren.* Como hidra nueſtra fortuna deue de ſer, que de vna ceruiz cortada, nacen dos. *Lid.* Porque? *Iren.* Porque quando hazes vna hidalguia, Lidoro, a tu parecer, hazes dos ruindades. *Lidor.* Como?	LIDORO ¿Cómo así? IRENE Como hidra nuestra fortuna debe de ser, que de una cerviz cortada nacen dos. LIDORO ¿Por qué? IRENE Porque cuando haces una hidalguía, Lidoro, a tu parecer, haces dos ruindades. LIDORO ¿Cómo? (vv. 2128-2134)
Amin. Yo he de ſaber que te obliga a dar eſſas vozes. *Iren.* Oye, ſi ſaberlo ſolicitas.	AMINTA Yo he de saber qué te obliga a dar esas voces. IRENE Oye, si saberlo solicitas. (vv. 2925-2927)
No quiero que enemiga dexe de ſer, no quiero que fauorable contra el hado fiero ſe mueſtre, ſolo quiero que me diga: porque vn amor a aborrecer me obliga?	No quiero que enemiga deje de ser, no quiero que favorable contra el hado fiero se muestre; solo quiero que me diga por qué un amor a aborrecer me obliga (vv. 3063-3067)
fuerça es que ampararla vaya. *Am.* Piedad cielos! *Dan.* Pero *bueluo* adonde Aminta peligra.	fuerza es que a ampararla vaya. AMINTA *Dentro.* ¡Piedad, cielos! DANTE Pero *vuelva* adonde Aminta peligra.

En dos mitades partido,
ſiempre el coraçon *eſtà*
de vn deſden enamorado,
de vn amor agradecido

En dos mitades partido
siempre el corazón *ha estado*,
de un desdén enamorado,
de un amor agradecido
(vv. 3501-3504)

Aunque cabría pensar que algunos de los errores comunes señalados pudieran haberse cometido de forma independiente por cada uno de los copistas de E y B, no es casual que en B falten los versos ya registrados en el apartado anterior, ausentes también en E —ocho en total—, seis dispersos en cuatro redondillas incompletas (vv. 1899, 1900, 1901, 1903, 2010, 2440), dos en una octava real (vv. 556 y 557) y uno más en un pasaje en silvas pareadas (v. 2211). Junto a estos se encuentran omisiones totales y parciales de versos coincidentes entre E y B que alteran el metro de algunas tiradas de romances. Algunos ejemplos:

E, B

Niſe. Ya de ambas ſañas mouido
no ſabe a que parte ſurca.
Flo. Embates de mar, y tierra
le çoçobran, y le aſſuſtan.
Aur. Y tanto, que deſbocado,
choca con las peñas duras.
Dan. En ellas caſcado …….
ſu todo en partes menudas
deſata deſuerte, que
ya el que fue baxel es tumba
(vv. 603-612)

Apenas le inuoque, quando
aunque brumado me dexa.
…….
Den. vozes. nada dexò mi eſperiẽcia
Diana, pues quedan iguales.
Dent. Dian. Amor, y deſdẽ en ella,
(vv. 1874-1881)

Amin. Yo lo harè, proſigue; pues
que he de pedirle?
Lid. El perdón
es del deſtierro. *Am.* De quien?
Lid. De Dante.
Amin. De Dante? *Lid.* Si.
Iren. O aleue, fiero, traydor!
……
tu ſolicitas. *Am.* Eſſo es
(vv. 2043-2049)

En definitiva, la mayor parte de errores que se encontraban en *Escogidas* reaparecen en B, incluidas las omisiones de versos ya comentadas, lo que vincula sin ninguna duda estos dos testimonios.

2.2.1.4. Lecturas divergentes

Se debe establecer ahora hasta qué punto el testimonio de 1677 es una copia de E, publicado veinte años antes. A través del análisis de los casos en los que difiere un texto de otro se obtienen conclusiones reveladoras. En primer lugar, obviando las variantes ortográficas y lingüísticas, los editores de B, en un tímido trabajo de revisión, corrigieron aquellos errores más evidentes. Tienen que ver con pequeñas erratas debidas al despiste del cajista de E y con faltas de concordancia gramatical y sintáctica. Son solamente alrededor de una docena las modificaciones de B al respecto. Las mostramos todas a continuación:

E	B
voilentas	violentas (v. 600)
adonda	adonde (v. 1172)
mi amo la entregò en *los* braços	mi amo la entregò en *mis* braços (v. 1264)
atras *mil* intentos buelua	atràs *mis* intentos vuelva (v. 1643)
que buſcarte, y eſſo ſea buen teſtigo el camarada	que buſcarte, y *de* eſſo ſea buen teſtigo el camarada (vv. 1647-1648)
de mi parte *la* pagara	de mi parte *le* pagara (v. 2011)
Lid. Que al contrario ha de ſalirle el empleo que *imaginas*	*Lid.* Que al contrario ha de ſalirle el empleo que *imagina* (vv. 2764-2765)
Apenas hablar acierto	Apenas *a* hablar acierto (v. 3242)
cantan la copla que ſe ſiguen	*cantan la copla que ſe ſigue* (v. 3670a)
para que en vez de caſtigo, el Rey al perdon atento de Aminta, *eſpoſa* le haga feſtivos recibimientos	para que en vez de caſtigo el Rey, al perdon atento, de Aminta *eſpoſo*, le haga feſtivos recibimientos (vv. 3633-3636)
Ven. Adonde? *Dian.* Aqueſte ſitio meſmo	*Ven.* Adonde? *Dian. A* aqueste sitio mesmo[573] (v. 3724)

[573] Aunque B reincorpora correctamente la vocal embebida necesaria aquí sintácticamente, el verso resulta hipermétrico. Vera Tassis opta por el demostrativo *este* en lugar de *aqueste* para solventar el problema.

Al lado de estas sencillas enmiendas se encuentran aquellas que corrigen una confusión en algún locutor. El texto de *Escogidas* presenta muchos errores de este tipo, pero son solo cuatro los casos en los que los editores de B sustituyeron correctamente el locutor erróneo:

E	B
[*Dant.*] por no dezirla, yo pienſo que me dexarà vencer aun en lo dudoſo, a precio de que mi voz no rompiera las carceles del ſilencio. *Dant.* Quando no me diera *Dante* licencia de hablar primero	[*Dant.*] por no dezirla, yo pienſo que me dexarà vencer aun en lo dudoſo, a precio de que mi voz no rompiera las carceles del ſilencio. *Aur.* Quando no me diera *Dante* licencia de hablar primero (vv. 136-142)
Am. Hablad mas claro. *Li.* Otro dia. *Am.* Porque no aora? *Lid.* Porque ſoy eſtraño en eſtas Islas. *Lid. Para hablar importa?* *Lid.* Si. *Amin.* Como?	*Am.* Hablad mas claro. *Lid.* Otro dia. *Am.* Por què no aora? *Lid.* Porque ſoy eſtraño en eſtas Islas. *Am. Para hablar importa?* *Lid.* Si. *Am.* Como? (vv. 2965-2969)

El siguiente ejemplo, también comentado más arriba, hace referencia a una nueva atribución de versos incorrecta, que B enmienda. Las palabras de desprecio que enuncia Aminta en E deben ser pronunciadas por Irene, la dama que aborrece al galán Dante (v. 1608loc):

E	B
Iren. Ni todo el cielo pudiera. *Am. Pues no podrà todo el cielo* *hacer que no os aborrezca* *Dan.* Ni hazer que te oluide yo.	*Iren.* Ni todo el cielo pudiera: *pues no podrà todo el cielo* *hacer que no os aborrezca.* *Dan.* Ni hazer que te olvide yo. (vv. 1607-1610)

El último caso muestra, asimismo, una incorrección en la atribución del discurso de un personaje, probablemente debida a un despiste o a una mala comprensión del pasaje. Dante y Lidoro mantienen una conversación en la que este le trae buenas noticias: el rey, que había ordenado su destierro, lo ha perdonado. No obstante, Lidoro, con intenciones encubiertas, se marcha de forma precipitada. El galán protagonista no comprende esta actitud y se lo comenta a Malandrín, que achaca este comportamiento a la «incapacidad» del marinero tras el naufragio que ha sufrido. Sin embargo, a Dante no le parecen de «hombre incapaz» las palabras generosas de Lidoro y lo cree. No tiene sentido la lectura de E, al tiempo que se detecta un verso hipermétrico que B consigue ajustar a través de la alteración del orden de las palabras.

E	B
[*Dan.*] ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado eſte hombre eſtà. *Mal.* Yo pienso que ſeria, que aquel ſuſto incapaz le dexaria, como ſuele el perdon al caſi ahorcado, *no es hidalguia la que conmigo ha vſado.*	[*Dan.*] ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado eſte hombre eſtà? *Mal.* Yo pienso que ſeria, que aquel ſuſto incapaz le dexaria, como ſuele el perdon al caſi ahorcado. *Dan. No es la hidalguia que conmigo ha vſado*

Dan. De hombre incapaz?	*de hombre incapaz.*
Mal. Luego haslo tu creido?	*Mal.* Luego haslo tu creìdo?
Dant. Yo ſi.	*Dan.* Yo ſi.
	(vv. 2236-2243)

Para continuar, también se debe llamar la atención sobre pequeñas enmiendas de B en lo que se refiere a la colocación de algunas acotaciones claramente mal dispuestas en *Escogidas* o a la adición de varios apartes que mejoran el texto de la edición príncipe. Algunos ejemplos son los siguientes:

E	B
Dan. Ocioſa piedad ſerà,	*Dan.* Ocioſa piedad ſerà,
que hidropica la ſañuda	que hidropica la ſañuda
ſed del mar, ni aun vn fragmẽto	ſed del mar, ni aun fragmento
arroja a tierra. *Vaſe.*	arroja a tierra. *Vaſe.*
Aur. En ceruleas *Vaſe*	*Aur.* En ceruleas
bobedas el mar dio a todos	bobedas el mar diò a todos,
pira, monumento y vrna. *Vaſe*	pira, monumento y vrna. *Vaſe*
	(vv. 629-634)
[*Dan.*] le diràs de parte mia,	[*Dan.*] le diràs de parte mia,
que no me agradezca tanto	que no me agradezca tanto
el mirarſe aborrecida,	el mirarſe aborrecida,
a viſta de ſu deſden, *Vaſe.*	a viſta de ſu deſden,
quanto del amor de Aminta.	quanto del amor de Aminta. *Vaf.*
	(vv. 2821-2825)
[*Dan.*] poco importa del ſecreto,	[*Dan.*] poco importa del ſecreto,
que diga la circunſtancia,	que diga la circunſtancia,
ſi ſeñor; pero aduirtiendo,	ſi ſeñor; pero advirtiendo,
perdone Aminta.	perdone Aminta. *Ap.*
Amin. Ay de mi!	*Amin.* Ay de mi!
que eſcucho?	que eſcucho? *Ap.*
Dan. Que fue primero.	*Dan.* Que fue primero.
Amin. Ha ingrato amante!	*Am.* Ha ingrato amante! *Apa.*
Dan. Mi amor. *Rey.* Que?	*Dan.* Mi amor. *Rey.* Què?
Dan. Que tu aborrecimiento.	*Dan.* Que tu aborrecimiento.
	(vv. 314-320)

Hasta ahora, por lo tanto, son escasas las correcciones de B, dado el estado de corrupción del testimonio de E, y muy numerosos los lugares en los que se aprecia el poco celo de los compiladores del volumen, que reproducen los errores de su texto base. Con todo, hay algún caso aislado que revela cierta atención al cómputo silábico y a la versificación. Uno de ellos es el mostrado en un ejemplo anterior, en el que se modificaba el orden de palabras del verso 2241 para solucionar una ametría. A este se suman otros cuatro en los que se altera o añade alguna palabra con el fin de hacer un ajuste métrico:

E	B
vacò, y que me toca a mi	vacó y que me toca a mí
ſu prouiſion, y he querido,	su provisión; y he querido,
pues oy en mi cargo eſtoy,	pues hoy en mi cargo estoy,

por vos, que ſepais que *ſon* premiſſas de agradecido.	por vos, que sepáis que *os doy* premisas de agradecido. (vv. 2424-2431)
Dant. Ay *felice* de mi! En que confuſion me veo, entre aquel deſden que adoro, y aquel amor que aborrezco	*Dant.* Ay *infelice* de mi! en què confuſion me veo, entre aquel deſden que adoro, y aquel amor que aborrezco! (vv. 3447-3450)
que es cargarla de razon contra mi, mas mueſtra, que no vienen a mal tiempo, si yo pudieſſe con ellas	que es cargarla de razon contra mi, mas mueſtra, *mueſtra*, que no vienen a mal tiempo, si yo pudieſſe con ellas (vv. 1718-1721)
Y ya que en tierra, y en mar corremos los dos tormenta, ſi la ſemejanza nueſtra, caſi a vn miſmo tiempo, condiſcipulos del hado algún cariño os engendra	I. Y ya que en tierra, y en mar 2. Corremos los dos tormenta. 3. Si la ſemejanza nueſtra. 4. Caſi a vn miſmo tiempo, *ya*. 5. Condiſcipulos del hado. 6. Algun cariño os engendra (vv. 1676-1681)

En este último fragmento en romance con rima *e-a* se presenta una incorrecta alternancia de versos libres y asonantes, a la par que un verso hipométrico (v. 1679). Precisamente esa ametría es la que se enmienda en el texto de B con la adición de la palabra *ya*. De todos modos, el romance sigue siendo incompleto. Por otro lado, llama la atención que preceda a cada uno de estos seis versos un número y que, por añadidura, se inicien con letra mayúscula y finalicen con un punto, como si fuesen pronunciados de forma independiente por seis personajes distintos[574]. Parece un claro error de B, ya que los versos son enunciados por uno de los tres personajes que se halla en escena: Dante.

Estos cuatro casos localizados se completan con otras cinco adiciones parciales y totales de versos que tienen la misma finalidad: ajustar la métrica y mantener la rima del romance.

E	B
Rey. Pues yo te ofrezco la gracia, que me pidieres. *Nif.* Que intentas, lleuando contigo a Irene? *Amin.* Niſe, aſſegurarme della, *porque no falta quien diga* *que haze batería de los zelos* *menos mal deſde mas cerca*	*Rey.* Pues yo te ofrezco la gracia, que me pidieres. *Nif.* Que intentas, lleuando contigo a Irene? *Am.* Niſe, aſſegurarme della, *pues dizen que hazen los zelos* *menos mal deſde mas cerca* (vv. 1376-1381)
Dan. Que biē dize, que el cōtagio, y no la ſalud ſe pega!	*Dan.* Que bien dize, que el cōtagio, y no la ſalud ſe pega!

[574] Unos versos más adelante se puede leer tanto en E como en B: «I. Al monte. / 2. Al valle. / 3. A la ſelua» (v. 1769).

Am. Como? *Dan.* Como Irene pudo pegartela a ti, y no a ella. *Iren.* Ni todo el cielo pudiera	*Am.* Como? *Dan.* Como Irene pudo pegartela a ti, y no a ella; *tu has podido la ſalud?* *Iren.* Ni todo el cielo pudiera (vv. 1602-1607)
Mal. Di, que me daràs por todas aqueſtas joyas? *Dan.* Pues quien. *Mal.* Quien quieres que ſea? Aminta. *Dan.* No me lo digas.	*Mal. Pues di*, ſeñor; què me *dieras* por todas aqueſtas joyas? *Dan.* Pues quien? *Mal.* Quien quieres que ſea? Aminta. *Dan.* No me lo digas. (vv. 1713-1716)
ſerà deſayrar la dicha de auer merecido hazerla, en otra ocaſion podràs honrarme, que tan à viſta el ſeruicio pido el premio. *Malan.* Pues lo yerras.	ſerà deſairar la dicha de aver merecido hazerla: en otra ocaſion podras honrarme, *que es accion necia* ſi tã a viſta el ſervicio, pido el premio *Malan.* Pues lo yerras. (vv. 1306-1311)
Lid. Claro eſtà que he de ſeguirte, pues ſigo en mi de mi eſtrella el nueuo rumbo. *Dan. En vnida competencia,* *danſe* las manos jamas, a ſu proſpera, y ſu aduersa fortuna, que a vn miſmo laço, oy en maridage prenda la ingratitud, y el amor	*Lid.* Claro eſtà que he de ſeguirte, pues ſigo en mi de mi eſtrella el nueuo rumbo. *Dant. Quiẽ viò* en vnida cõpetencia *darſe* las manos jamàs, a ſu proſpera, y ſu adversa fortuna, que a vn miſmo laço, oy en maridage prenda la ingratitud, y el amor (vv. 1576-1584)

Si bien los editores ajustan la rima del romance, en los dos últimos ejemplos persiste una desacertada disposición de los versos que provoca nuevas ametrías (vv. 1309 y 1578-1579).

En suma, las enmiendas detectadas por el momento son realmente limitadas y representan casos muy aislados, puesto que, como se ha visto, los errores que los editores de B no fueron capaces de corregir son copiosos.

La décima muestra, que hemos dejado en último lugar por ser la más extensa y relevante desde el punto de vista textual, ofrece un añadido no de un verso, sino de diez. Se sitúa en la segunda jornada en un pasaje que se comentaba más arriba. En el texto de *Escogidas* faltaba un conjunto de versos o incluso una escena completa, de acuerdo con las llamativas faltas métricas y de sentido. En primer lugar, el fragmento en silvas pareadas, que se veía interrumpido por un conjunto de versos octosílabos sin rima, se completa ahora con coherencia. En segundo lugar, se hace alusión al ruido y a las llamas del incendio producido en la quinta en la que se ubican las damas, Irene y Aminta. Asimismo, se introduce una acotación, ausente en E, que indica la entrada del rey en escena, por lo que el pasaje se vuelve comprensible. Reproducimos los versos en cuestión en negrita:

E	B
ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado eſte hombre eſtà. *Mal.* Yo pienso que ſeria,	ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado eſte hombre eſtà? *Mal.* Yo pienso que ſeria,

que aquel ſuſto incapaz le dexaria,
como ſuele el perdon al caſi ahorcado,
no es hidalguia la que conmigo ha vſado.
Dan. De hombre incapaz?
Mal. Luego haslo tu creido?
Dant. Yo ſi.
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
……..
Rey. Que es a quien ſacais,
hombres?
Dan. A Irene, ſeñor, y Aminta.
(fol. 180v por 169v)

que aquel ſuſto incapaz le dexaria,
como ſuele el perdon al caſi ahorcado.
Dan. No es la hidalguia que conmigo ha vſado
de hombre incapaz.
Mal. Luego haslo tu creìdo?
Dan. Yo ſi.
***Mal*. Mas no oyes aquel ruido?**
***Dent*. Fuego, fuego.**
***Mal*. La quinta ſe abraſa toda.**
***Dant*. Irene, y Aminta**
en ella: ay infeliz! mi mal q̃ eſpera.
***Mal*. Al fuego ſe arrojò, locura fiera**
Sale el Rey
Quien vio deſdicha mayor?
toda la quinta ſe abraſa,
Aminta eſtà dentro della;
mas vn hombre entre las llamas
trae dos mugeres: valor
notable! *Mal*. Señor, què ſacas?
Dan. A Irene, ſeñor, y Aminta.

(fols. 132r-132v)

Como se apuntaba, es la corrección de B más sorprendente por su extensión y dada la escasa atención prestada al metro y a la versificación en otros pasajes. Ahora bien, no parece una enmienda muy esmerada, sino un añadido sobre el texto de *Escogidas* ante una laguna evidente que hasta el trabajo poco perspicaz de los editores de la *Quinta parte* podría haber advertido. Resulta algo forzada esta adición en la que la conversación entre amo y criado se ve abruptamente interrumpida por un ruido que no se justifica ni se describe a partir de ninguna acotación. A través de un microrrelato ticoscópico, en apenas diez versos, Malandrín, y después el rey, explican con las mismas palabras qué ocurre fuera de escena: la quinta está en llamas, Dante acude a su interior para rescatar a las dos damas del incendio y reaparece rápidamente con ambas en brazos, según rezaba el verso de *Escogidas*.

No podemos saber si los editores trabajaron directamente sobre el texto impreso de E, al que fueron incorporando las distintas enmiendas, o sobre una copia que ya contenía estos diez versos y que, en todo caso, debía de ser muy cercana a este. Puede resultar llamativo que solo se corrijan errores en la versificación en estos pasajes concretos que hemos citado. Además, se concentran en la segunda jornada, la más deturpada de las tres.

Este aspecto nos llevó en un inicio a analizar de cerca la documentación conservada en torno a una fiesta palaciega en la que se representó *Amado y aborrecido* el 18 de enero de 1676 para celebrar el cumpleaños de la archiduquesa de Austria, es decir, un año antes de la publicación de la comedia en la *Quinta parte* (1677). Como ya se comentó en apartados precedentes, Shergold y Varey aportan un extenso documento con los gastos relativos a la representación llevada a cabo por la compañía de Antonio de Escamilla en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid[575]. En este se registra un pago de 24 reales y medio «al que tenía la segunda jornada de *Amado y aborrecido*, por que la diera»[576]. Como se ha visto, la segunda jornada es la más corrupta, con una laguna que quizás habría llevado a Escamilla a buscar un manuscrito,

[575] Ver Shergold y Varey, 1982, pp. 66-69.
[576] Shergold y Varey, 1982, p. 67.

al menos solo de esa jornada, más completo[577]. Los encargados de la publicación de la *Quinta parte* quizás se hicieron con el texto en posesión de Escamilla, lo que justificaría las enmiendas que presenta B en este punto.

Con todo, esta hipótesis presenta algunos puntos débiles. En primer lugar, en la segunda jornada se hallan numerosos desajustes métricos que no fueron localizados; por ejemplo, no se enmiendan tres redondillas incompletas (vv. 1899, 1900, 1901, 1903, 2010), tampoco se detecta una silva mutilada (v. 2211) ni múltiples tiradas de romances corruptas que advierten de la ausencia de algún verso y que siguen mostrando pasajes que no tienen sentido. Por su parte, el texto de B, como se ha visto, acumula un número importante de erratas, faltas gramaticales y sintácticas, errores de locutor, etc., que tampoco habrían sido corregidas en su segundo acto. Para continuar, si los editores siguieron el manuscrito de la segunda jornada de Escamilla, sería difícil explicar la idéntica disposición de los versos, muchas veces confusa, y la igual composición de páginas entre B y E.

En definitiva, insistimos en que las enmiendas que figuran en la segunda jornada de la *Quinta parte* representan casos muy asilados. Parece más plausible sostener que el antecedente textual de B fue el texto de *Escogidas* sobre el que se efectuaron solo ciertas modificaciones. No se puede olvidar que el número de errores comunes entre ambos testimonios es muy elevado con respecto a las diferencias registradas hasta el momento, muy escasas y casi todas justificables a partir de la revisión bastante inexacta del deturpado texto de *Escogidas*.

No terminan aquí las lecturas divergentes entre E y B, pues también cabe señalar un conjunto, de nuevo reducido, de variantes equipolentes:

E	B
ocaſion ſerà de que *oy concluyamos mi duelo*, con la nouedad, que eſtà citado. *Dan.* Para eſſe efeto eſperando eſtoy a viſta deſte edificio ſoberbio	ocaſion ſerà de que *concluyamos nueſtro duelo* con la novedad, que eſtà citado. *Dan.* Para eſſe efecto eſperando eſtoy a viſta deſte edificio ſoberbio (vv. 7-12)
Iren. Llamad quiẽ de tãto empeño el *lance* eſcuſe. *Niſ.* Ha del monte	*Iren.* Llamad quiẽ de tãto empeño el *rieſgo* eſcuſe. *Niſ.* Ha del monte (vv. 80-81)
Dan. Solo oy a mi vida faltaua deſeſperada, tras deſprecios de vna amada, quexas de *otra* aborrecida	*Dan.* Solo oy à mi vida faltava deſeſperada, tras deſprecios de vna amada, quexas de *vna* aborrecida (vv. 1089-1092)
De *aqueſte* arroyo os eſpera	de *aqueſſe* arroyo os eſpera (v. 1489)
antes que Dante me arguya cauſa *que* de mi le aparte	antes que Dante me arguya cauſa de mi *que* le aparte

[577] De acuerdo con Coenen, 2011a, p. 47, «parece seguro que la documentación es fiable en cuanto a que Escamilla, en efecto, sólo adquirió *una* de las tres jornadas, ya que el precio iguala exactamente una tercera parte del precio pagado por la otra comedia que se representó, el *Faetón*».

	(vv. 1944-1945)
Am. Ay de mi. *Iren.* El cielo me valga. *Am.* Donde eſtoy? *Iren.* Quien eſtà aqui? *Dant.* Eſtais donde *aſſegurada* viuis del paſſado rieſgo, y eſtà aqui quien del os guarda	*Am.* Ay de mi! *Iren.* El cielo me valga! *Am.* Donde eſtoy? *Iren.* Quien eſtà aqui? *Dant.* Eſtais donde *aſſeguradas* viuis del paſſado rieſgo, y eſtà aqui quien dèl os guarda (vv. 2335-2339)
ſola eſta noche *la* han dado el mar, y el jardin contento	ſola eſta noche *le* han dado el mar, y el jardin contento (vv. 3129-3130)
pluguiera al cielo que en mi quebrara *la* ſuerte el ceño, y viuieras tu, por quien por ti mi vida le ofrezco en humano ſacrificio a la gran deidad de Venus	pluguiera al cielo que en mi quebrara *ſu* ſuerte el ceño, y viuieras tu, por quien por ti mi vida le ofrezco en humano ſacrificio a la gran deidad de Venus (vv. 3403-3408)
Darme a mi la vida es tan baxa, tan vil accion	Darme a mi la vida, es tan baxa, *y* tan vil acción (vv. 3481-3482)
ſalen por vna parte el Rey, Aurelio, *Malandrin, Lidoro, y Libio, y por otra* *Irene,* y *Aminta, y Dante*	*ſalen por una parte el Rey, Aurelio,* *Malandrin, Lidoro, y Libio, y por otra* *Irene, Aminta y Dante* (v. 3670a)
para triunfar mas ſegura vna diuina hermoſura, que afecto *le eſtà* mejor?	para triunfar mas ſegura vna divina hermoſura, què afecto *ſerà* mejor? (vv. 3675-3677)
Dan. A tus plantas *Rey.* No digas mas nada, ya de todo tengo *noticias,* fauorecido del oraculo de Venus	*Dan.* A tus plantas. *Rey.* No digas mas nada, ya de todo tengo *noticia,* favorecido del oraculo de Venus (vv. 3683-3686)

Por último, este apartado de lecturas divergentes entre E y B se cierra con los no pocos errores propios que acumula el texto de la *Quinta parte* y que corrompen más si cabe el texto de *Escogidas*. Se pueden hallar faltas gramaticales, sintácticas, métricas y de sentido que responden a simples despistes del copista o del componedor, aunque también a una limitada comprensión del pasaje. Indicamos solo algunos ejemplos:

E	B
tanto *ningun* ſentimiento	tanto *ninhun* ſentimiento (v. 310)
Embiſtiome pues ſegunda vez, en cuyo trance *creo*, que quedara vitotioſo	Embiſtiome, pues, ſegunda vez, en cuyo trance *caro*, que quedara vitotioſo (vv. 445-447)
Ocioſa piedad ſerà, que hidropica la ſañuda ſed del mar, ni aun *vn* fragmẽto arroja a tierra.	Ocioſa piedad ſerà, que hidropica la ſañuda ſed del mar, ni aun fragmento arroja a tierra. (vv. 629-632)
Eſta ha de ſer que en mi *eſtado*, tome eſtado, con que ajuſtan mis recelos, que a ſu patria boluerſe no pueda nunca	Eſta ha de ſer, que en mi *eſta*, tome eſtado, con que ajuſtan mis rezelos, que a ſu patria bolverſe no pueda nunca (vv. 747-750)
ſi ya no es que ſean de manos tan *peſadas* como tuyas	ſi yà no es que ſean de manos tan *peſaſtas* como tuyas (vv. 859-860)
parece que vn hombre *eſcapa* la vida caſi difunta	parece que vn hombre *eſpacha* la vida caſi difunta (vv. 921-922)
no me he *de* vengar zeloſa de ti, ni de tus deſvelos	no me he vengar zeloſa de ti, ni de tus deſvelos (vv. 1096-1097)
ſeruiros a vos, y a *Aminta*	ſerviros a vos, y a *Minta* (v. 1506)
El dexarla ſerà fuerça, y mas al ver que llegamos ya de Aminta *a* la preſencia	El dexarla ſerà fuerça, y mas al ver que llegamos ya de Aminta la preſencia (vv. 1513-1515)
que no en *manos* del valor vinculado eſta el vencer	que no en *eſtàos* del valor vinculado eſtà el vencer (vv. 2092-2093)
que el eſtar acompañada, pueſto que la ſeña ha hecho, ſerà de alguien que ſe fia, no diràs que tarde *vengo*	que el eſtar acompañada, pueſto que la ſeña ha hecho, ſerà de alguien que ſe fia: no diràs que tarde *venga* (vv. 3235-3238)
ha dicho de tierra, y fuego, ſolicito que me diga	ha dicho de tierra, y fuego, ſolicito que me diga

mas la del *agua*, y del viento	mas la del *fuego*, y del viento (vv. 3360-3362)

En conclusión, el cotejo de E y B pone de manifiesto el poco rigor de los editores y componedores responsables de ambos volúmenes. Los errores conjuntivos que los relacionan son muy numerosos y dejan a la vista dos textos repletos de corrupciones. Teniendo en cuenta las escasas divergencias y la idéntica disposición de versos y páginas —hasta bien entrada la segunda jornada— entre los dos testimonios, parece lógico hablar de *Escogidas* como antecedente textual directo o indirecto de la *Quinta parte* desautorizada. No olvidemos que los responsables del volumen también se habrían servido de este tomo octavo para la configuración de *Darlo todo y no dar nada*. Se puede hablar, por consiguiente, de un trabajo de enmienda *ope ingenii* poco cuidadoso con correcciones muy obvias y aislados arreglos métricos, siendo el más relevante el añadido de diez versos que resuelve una laguna de E, por otra parte muy fácil de detectar. Ya notaba Coenen:

> La *Quinta parte* refleja la labor de un equipo poco escrupuloso y poco cuidadoso con los textos usados, por lo que cabe suponer que se trata de enmiendas improvisadas sobre la marcha, dejando sin tocar la gran mayoría de los pasajes corruptos[578].

Así pues, la mejora del texto de *Escogidas* es parcial, pues la suma de nuevos errores cometidos por B no presentes en la edición príncipe es considerable. Por lo tanto, se comprenden las consideraciones negativas de los estudiosos en torno al volumen. No solo el falseamiento de los datos de impresión y los problemas de atribución lo convierten en un tomo no fidedigno, sino también el pésimo estado textual de, al menos, varias comedias que lo integran, entre ellas, *Amado y aborrecido*.

2.2.2. Los textos de B y M y su filiación

Según la descripción bibliográfica de los testimonios ya expuesta, sin tener en cuenta los preliminares, se puede comprobar que la colación de las dos ediciones de la *Quinta parte* de 1677 es exactamente la misma. Los estudios bibliográficos de Cruickshank y Moll coincidieron en considerar falso el lugar de impresión del tomo de Barcelona y en responsabilizar a Zafra, impresor de M, de la utilización de dicho volumen para llevar a cabo una copia a plana y renglón que vería la luz tan solo unos meses después[579]. En consecuencia, el editor moderno se topa con dos textos muy similares entre los que apenas se hallan divergencias relevantes.

A pesar de las pruebas aducidas por Cruickshank y Moll, no siempre es del todo sencillo justificar su relación desde el punto de vista textual. No hace mucho, de hecho, Coenen ha vuelto sobre esta cuestión a propósito de la comedia *Darlo todo y no dar nada*[580] con el fin de revisar las conclusiones de Cruickshank al final de su artículo ya mencionado sobre la *Quinta parte*[581]. En él registraba algunas variantes sorprendentes de M que, aunque se pueden justificar como enmiendas sobre el texto de B, parecían demasiado ambiciosas como para ser obra de un componedor: «these corrections are more ambitious than are usually made by a compositor»[582].

[578] Coenen, 2011a, p. 34.
[579] Cruickshank, 1973b y Moll, 1973.
[580] Coenen, 2008a, pp. 195-200.
[581] Cruickshank, 1973b, p. 209.
[582] Cruickshank, 1973b, p. 209.

Coenen, en efecto, revela que, en ocasiones, el editor puede llegar a vacilar: algunas variantes pueden hacer pensar que M presenta un texto enmendado sobre el de B o, por el contrario, que B es una reimpresión de M con más erratas y, en consecuencia, con fechas falsas. Ante esta duda, examina varios ejemplos que zanjan la cuestión y demuestran «la anterioridad de B […] y la ligera superioridad textual de M como resultado de una tímida labor de enmienda en el taller de su impresor Antonio de Zafra»[583].

En lo que se refiere al texto de *Amado y aborrecido*, como se apuntaba, el número de variantes que se relacionan tras el cotejo de ambos testimonios es muy reducido. Todos los errores que aparecían en B, bien porque ya se encontraban en *Escogidas*, bien por despistes de los componedores del volumen, reaparecen en la edición madrileña. Se dan algunas excepciones que confirman el intento poco satisfactorio de revisión del texto de B por parte del equipo de Zafra. En primer lugar, señalamos los pasajes en los que M enmienda una errata evidente de B y recupera, por consiguiente, la lectura correcta de *Escogidas*:

E	B	M
tanto *ningun* ſentimiento	tanto *ninhun* ſentimiento	tanto *ningun* ſentimiento (v. 310)
que no me toca *arguirlos*	que no me toca *arguialos*	que no me toca *arguirlos* (v. 343)
I. *Hiza*. 2. Amayna	I. *Hira*. 2. Amayna	I. *Hiza*. 2. Amayna. (v. 585)
ſi ya no es que ſean de manos tan *peſadas* como tuyas?	ſi yà no es que ſean de manos, tan *peſaſtas* como tuyas	ſi yà no es que ſean de manos, tan *peſadas* como tuyas? (vv. 859-860)
no me he *de* vengar zeloſa de ti, ni de tus deſvelos	no me he vengar zeloſa de ti, ni de tus deſvelos	no me he *de* vengar zeloſa de ti, ni de tus deſvelos (vv. 1096-1097)
con la eſpada, paſſar *dexa*	con la eſpada, paſſar *d ex*	con la eſpada, paſſar *dexa* (v. 1205)
el Rey la *eſtraña* triſteza	el Rey la *aſtraña* triſteza	el Rey la *eſtraña* triſteza (v. 2457)

A continuación, se recogen las correcciones de M sobre malas lecturas de B que demuestran que, efectivamente, el equipo de Zafra enmendó algunos errores ya presentes en la edición príncipe que no habían sido notados por los editores de B:

E	B	M
empeñado el blanco azero	*empeñado* el blanco azero	*empuñado* el blanco azero (v. 434)
Mal. No reſponderlas, ſino dudar, haſta ver a qual de las dos es fuerça	*Mal.* No reſponderlas, ſino dudar, haſta ver a qual de las dos es fuerça	*Mal.* No reſponderlas, ſino dudar, haſta ver à qual de las dos es fuerça

[583] Coenen, 2008a, p. 200.

amparar. *Dan.* A quien? *Mal.* A mi, que te *ſirue* mas que ellas.	amparar. *Dan.* A quien? *Mal.* A mi, que te *ſirve* mas que ellas.	amparar. *Dan.* A quien? *Mal.* A mi, que te *ſirvo* mas que ellas. (vv. 1803-1807)
que es lo que puede obligarte a ſer tan traydor, a ſer *tal* vil, que de tu enemigo procedas amigo fiel?	què es lo que puede obligarte à ſer tan traydor, à ſer *tal* vil, que de tu enemigo procedas amigo fiel?	què es lo que puede obligarte à ſer tan traydor, à ſer *tan* vil, que de tu enemigo procedas amigo fiel? (vv. 2064-2067)
Fiado el eſquife a la arena hallarme a tu lado vengo.	Fiado el eſquife à la arena hallarme a tu lado vengo.	Fiado el eſquife à la arena *à* hallarme à tu lado vengo. (vv. 3289-3290)

También se pueden citar otras pequeñas modificaciones llevadas a cabo por los editores o componedores que dan lugar a lecturas equipolentes entre B y M:

B	M
A quien llama *tu* Alteza?	A quien llama *ſu* Alteza? (v. 1409)
Aplica *eſte* oìdo	Aplica *eſſe* oìdo (v. 1764)
Am. Dexadme todos, dexadme, nadie: ay infeliz! me ſiga, mejor eſtoy à mis ſolas	*Am.* Dexadme todos, dexadme, nadie: ay infeliz! me ſiga, mejor *me* eſtoy à mis ſolas (vv. 2736-2738)
con *aqueſta* intencion miſma	con *aquella* intencion miſma (v. 2877)

En resumen, las correcciones y los cambios de M son fácilmente explicables como resultado de un proceso de revisión superficial del texto corrupto de B. No son enmiendas muy numerosas, ni tampoco llamativas o perspicaces, como reveló Cruickshank en referencia a *El Tuzaní del Alpujarra* o Coenen con respecto a *Darlo todo y no dar nada*[584]. Esto es, el texto base de M no fue, con toda probabilidad, un testimonio distinto de B. Ni siquiera *Escogidas*, si recuperamos la hipótesis de que M precedería a B: «¿es B, en realidad, una reedición de M, con más erratas, en cuyo caso las fechas que aparecen en los paratextos son falsas, como sospechaba Cotarelo en su día?»[585]. Los ejemplos ya citados evidencian la mayor cercanía de B a *Escogidas*, a excepción de los versos en los que M enmienda una errata evidente de B. Es más, ante las variantes equipolentes entre E y B, los dos textos de la *Quinta parte* leen igual:

E	B	M
ocaſion ſerà de que	ocaſion ſerà de que	ocaſion ſerà de que

[584] Cruickshank, 1973b, p. 209; Coenen, 2008a, p. 197. Este último comentó al respecto: «Puedo confirmar que M tiene, frente a B, decenas de variantes textuales bastante convincentes, por lo que queda cierto grado de incertidumbre. ¿Se trata realmente en M de enmiendas realizadas sobre el texto de B, no exentas de sentido común pero sí de autoridad?» (2008a, p. 197).
[585] Coenen, 2008a, p. 197.

oy concluyamos mi duelo,	*concluyamos nueſtro duelo*	*concluyamos nueſtro duelo* (vv. 7-8)
Dan. Solo oy a mi vida faltaua deſeſperada, tras deſprecios de vna amada, quexas de *otra* aborrecida	*Dan.* Solo oy à mi vida faltava deſeſperada, tras deſprecios de vna amada, quexas de *vna* aborrecida	*Dan.* Solo oy à mi vida faltava deſeſperada, tras deſprecios de vna amada, quexas de *vna* aborrecida (vv. 1089-1092)
ſola eſta noche *la* han dado el mar, y el jardin contento	ſola eſta noche *le* han dado el mar, y el jardin contento	ſola eſta noche *le* han dado el mar, y el jardin contento (vv. 3129-3130)
Darme a mi la vida es tan baxa, tan vil accion	Darme a mi la vida, es tan baxa, *y* tan vil accion	Darme à mi la vida, es tan baxa, *y* tan vil accion (vv. 3481-3482)
Dan. A tus plantas *Rey.* No digas mas nada, ya de todo tengo *noticias*, fauorecido del oraculo de Venus	*Dan.* A tus plantas. *Rey.* No digas mas nada, yà de todo tengo *noticia*, favorecido del oraculo de Venus	*Dant.* A tus plantas. *Rey.* No digas mas, nada, yà de todo tengo *noticia*, favorecido del oraculo de Venus (vv. 3683-3686)

El siguiente pasaje resuelve de forma definitiva qué edición antecede a la otra:

E	B	M
Embiſtiome pues ſegunda vez, en cuyo trance *creo*, que quedara vitorioſo, ſegun yo eſtaua ſuſpenſo	Embiſtiome, pues, ſegunda vez, en cuyo trance *caro*, que quedara vitorioſo, ſegun yo eſtava ſuſpenſo	Embiſtiome, pues, ſegunda vez, en cuyo trance *raro*, que quedara vitorioſo, ſegun yo eſtava ſuſpenſo (vv. 445-448)

Ante una lectura correcta de E, B se despista y deturpa *creo* —necesario como verbo principal de la subordinada completiva que introduce— en *caro*. M no encuentra el sentido de ese adjetivo y lo sustituye por *raro*, que tampoco cabe en el contexto. Nos encontramos ante lo que Ruano de la Haza denominó «error compuesto», es decir, una lectura «que solo puede ser explicada como un intento fallido de corregir la lectura errónea del primer testimonio»[586]. Lo significativo de este tipo de errores es que señalan la dirección de la transmisión textual, pues se puede inferir qué testimonio alteró en primer lugar la lectura correcta. No cabe duda de que B está más cerca de E y de que el texto base de M no pudo ser la edición príncipe, sino B.

Se puede concluir que el texto de M mejora el texto de B en cuanto que enmienda en ocasiones algunos de sus errores —siempre fáciles de identificar— ya presentes en la edición de *Escogidas*. Además, se reconoce cierto grado de revisión en lo que respecta a la acentuación, a la puntuación y a la regularización en el empleo de mayúsculas. Ahora bien, la cantidad de nuevos errores que se observan en el testimonio M, ausentes en los demás, es escasa. Por todo ello, se confirma la tesis de algunos estudiosos que sostenían la muy leve superioridad del testimonio con respecto a B. Anotamos algunos de esos errores introducidos por M:

[586] Ruano de la Haza, 1991, p. 499.

E, B	M
Iren. Las almenas dexad, y pues al Rey tengo tan cerca de mi, han de hablarle *claros* oy mis ſentimientos	*Iren.* Las almenas dexad, y pues al Rey tengo tan cerca de mi, hã de hablarle *claro* oy mis ſentimientos (vv. 87-90)
De las *deſmandadas* tropas, que iban por el campo huyendo	De las *demandadas* tropas, que iban por el campo huyendo (vv. 379-380)
Niſe. Ya de ambas *ſañas* mouido no ſabe a que parte ſurca. *Flo*. Embates de mar, y tierra, le çoçobran, y le aſſuſtan.	*Niſe.* Yà de ambas *ſeñas* movido, no ſabe à què parte ſurca. *Flo*. Embates de mar, y tierra, le çoçobran, y le aſſuſtan. (vv. 603-606)
Lid. Si vueſtra piedad, no puedo proſeguir, que la voz muda dentro del pecho anegada, todos mis ſentidos *turba*	*Lid.* Si vueſtra piedad, no puedo proſeguir, que la voz muda dentro del pecho anegada, todos mis ſentidos *turbas* (vv. 937-940)
[*Amin.*] Eſperame, Dante, aqui, que para que de tu vida repare la ruina, es bien que yo (*corrida* lo digo) parta mis joyas contigo.	[*Amin.*] Eſperame, Dante, aqui, que para que de tu vida repare la ruina, es bien que yo (*corrido* lo digo) parta mis joyas contigo. (vv. 1111-1114)
Amin. Dios os guarde, que a no ſer por el brio, ò la deſtreza *de* eſſe jouen, que atajò del cauallo la ſoberbia, a mas paſſara el peligro	*Amin.* Dios os guarde, que à no ſer por el brio, ò la deſtreza *que* eſſe joven, que atajò del cavallo la ſobervia, à mas paſſara el peligro (vv. 1248-1252)
mira Venus lo que harà, ſi aun lo *ha* ſentido Diana	mira Venus lo que harà, ſi aun lo ſentido Diana (vv. 1976-1977)
perdonad que vna nueua de guſto da licencia a quien la lleua, para entrarſe: ò que mal de fingir trato, ſin llamar *por* las puertas de vn recato	perdonad, que vna nueva de guſto, dà licencia à quien la lleva para entrarſe: ò què mal de fingir trato, ſin llamar las puertas de vn recato (vv. 2222-2225)
Dan. Pues ya que he *de* reſoluerme aqui piadoso, alli fiero, muera yo de enamorado	*Dan.* Pues yà que he reſolverme aqui piadoso, alli fiero, muera yo de enamorado (vv. 3563-3565)

Por lo pronto, a falta de analizar el cuarto testimonio relevante desde el punto de vista textual, la transmisión es lineal, pues E parece ser el texto base de B y este, a su vez, el texto base de M.

2.3. VALOR DE VT

Tras la muerte de Calderón en 1681, Vera Tassis emprendió la monumental tarea de editar y reeditar las comedias calderonianas. El dramaturgo había visto publicadas en vida las cuatro primeras *partes* con sus respectivas reediciones entre 1636 y 1674[587]. Tan solo un año después de su fallecimiento, en 1682, un entregado Vera Tassis ya había preparado el primero de los nueve volúmenes que llegaría a publicar, que tituló —no sin intención— *Verdadera quinta parte*, en respuesta a la *Quinta parte* de 1677 que había sido desautorizada por el poeta. De este modo, el que se autoproclamaba como el «mayor amigo» de Calderón se convertía en el supuesto albacea literario de nuestro dramaturgo. Una muestra de ello es, según Vega García-Luengos, la apertura del volumen con la última fiesta palaciega de un Calderón en sus últimos días, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, llevada a escena los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680[588]. En los tres años sucesivos, a un ritmo vertiginoso, salieron la *Sexta* y la *Séptima* (1683) y la *Octava* (1684) partes. No obstante, cuando cabría esperar la *Novena* al año siguiente, Vera decidió detener la publicación de nuevas comedias, acaso por falta de material inédito, y reimprimió las cuatro primeras *partes* que ya habían visto la luz. No fue hasta 1691, es decir, tres años después, cuando se vio publicado el noveno y último volumen. Aunque ya desde la publicación de la *Primera parte* en 1685 prometió en varias de las hojas preliminares a sus ediciones una *Décima parte*, esta nunca llegó a materializarse[589].

Cuando un editor crítico se enfrenta al análisis de un texto veratassiano, en general, se topa con una edición cuidada, realizada con esmero, con muy pocas erratas, con un mayor número de acotaciones y una puntuación más coherente que lo que reflejan las primeras *partes* o los volúmenes de otras colecciones como *Diferentes* y *Escogidas*. Incluso en ocasiones se observan variantes sorprendentes y versos ausentes en el resto de los testimonios. Estas mejores condiciones materiales y textuales convirtieron sus ediciones en la *vulgata* de las comedias de Calderón durante todo el siglo XVIII, pero también el siglo XIX, pues fueron la base textual de las conocidas y difundidas ediciones de Apontes, Keil o Hartzenbusch, según se comprobará.

Sin embargo, la postura de la crítica hacia los tomos veratassianos ha sido muy diversa. Los distintos puntos de vista de los investigadores acerca de la fiabilidad de sus ediciones han sido recogidos en detalle por Fernando Rodríguez-Gallego[590]. Su minuciosa panorámica, de consulta obligada, revela que, hacia finales del siglo XIX, y, en especial, durante la primera mitad del XX, se cuestiona la honestidad de sus intenciones como albacea y editor de Calderón y la autoridad de sus textos.

[587] Para las distintas ediciones y reediciones de las *partes* ver Cruickshank, 1973a.
[588] Vega García-Luengos, 2007, p. 83.
[589] A partir de la reedición de la *Primera parte*, en las listas que presentaba al final de sus tomos de las comedias «verdaderas» y «supuestas» de Calderón, distribuye los títulos en diez volúmenes, que se corresponderían con las diez *partes*, incluyendo la *Novena*, que aún no había salido a la luz y la *Décima*, que nunca llegaría a salir, probablemente porque, o bien no llegó a reunir los testimonios de todas las comedias, o bien los que tenía en su haber estaban muy deturpados.
[590] Rodríguez-Gallego, 2013.

2.3.1. La relación entre Calderón y Vera Tassis

Uno de sus contemporáneos, Gaspar Agustín de Lara, en su *Obelisco fúnebre* (1684) ya había vertido contra Vera Tassis graves acusaciones al recordar al final de su prólogo que Calderón dejó a la Congregación del Glorioso Apóstol San Pedro como heredera de sus bienes y no a Vera Tassis, quien, además, comete algunos errores al redactar la biografía del dramaturgo y al elaborar las listas sucesivas de comedias que aparecen en las *partes*[591]. Los juicios de Cotarelo ensalzan la labor de Lara al poner de manifiesto «una parte de las falsedades y bellaquerías de Vera Tassis»[592]. Insiste en que «no hay casi una palabra de verdad en la biografía que don Juan de Vera Tassis y Villarroel puso al frente de su edición calderoniana»[593] y encuentra en sus textos «intercalaciones y enmiendas hechas por la presuntuosa ignorancia a impulso de la codicia de los que quieren lucrarse […] con la herencia literaria de don Pedro Calderón»[594]. Un poco después, Astrana Marín, en su edición de 1932 tacha al editor de «mercader, atento solo al lucro», que «falsificó la vida de Calderón, fingiose su amigo y, con afán de mejorarle (siendo hombre ajeno a las letras), le corrigió, y corrompió sus versos»[595].

Se cuestiona, por lo tanto, la supuesta amistad entre don Pedro y Vera Tassis, a quien, según los citados estudiosos, no parece haber conocido, lo que pone en duda la fiabilidad de sus ediciones. Más recientemente, Vega García-Luengos tampoco ha considerado creíbles las afirmaciones de Vera Tassis en el primer prólogo a la *Quinta parte* «verdadera» en donde el temprano editor explica cómo él y otros amigos intentaron persuadir a Calderón de que diera a la prensa sus comedias:

> no condescendió con nuestros ruegos, ya vino a permitir a mi celosa instancia la pretendida licencia de darlas a la prensa y pasar las pruebas dellas, vanidad que no podrán usurparme cuantos blasonan de mayores amigos suyos; pues pueden desengañarse viendo que empecé a usar della en las dos comedias que puse en la parte Cuarenta y seis de Varias; y cuando en vida le merecí este singular favor, yerro fuera en mí muy descolorido y ajeno de toda razón si en muerte no me valiera dél para sacrificarle los tesoros de mi voluntad.

Hace alusión a la que sería la única edición de Vera Tassis en vida de Calderón y bajo su consentimiento. Se trata del volumen *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes en doce comedias fragantes, parte cuarenta y seis* de la colección de *Escogidas* (1679), que incluye dos comedias de Calderón: *Las armas de la hermosura* y *La señora y la criada* y otras tres del propio Vera y de algunos de sus amigos[596]. Para Vega García-Luengos, el supuesto permiso del poeta es una prueba insuficiente para demostrar la vinculación entre ambos, sobre todo, si se tiene en cuenta que *La señora y la criada*, dice, no figura en las listas de 1680[597]. Sostiene,

[591] Vega García-Luengos, 2008a, p. 267 reflexiona sobre los criterios empleados por Vera Tassis para la elaboración de estas listas que han servido de base para la conformación del canon calderoniano. Ver también Coenen, 2009a.
[592] Cotarelo, 1924, p. 11.
[593] Cotarelo, 1924, p. 11.
[594] Cotarelo, 1924, p. 12.
[595] Astrana Marín, 1932, p. IX.
[596] Sobre la supuesta participación de Vera en la edición de estas dos comedias en *Escogidas 46* ver Cruickshank, 1983 y Rodríguez-Gallego, 2011a.
[597] Vega García-Luengos, 2008a, p. 255 y Vega García-Luengos, 2013, p. 116. Es posible que el hecho de que no figure en las listas de Veragua y Marañón se deba a la problemática todavía vigente en los estudios calderonianos que afecta a la categorización de *La señora y la criada* y *El acaso y el error*. Parecemos estar ante un caso de autorreescritura, aunque todavía falta por determinar qué versión precede a la otra. Ver Covadonga Romero Blázquez, 2015. *El acaso y el error* sí aparece recogida en las dos listas elaboradas en vida de Calderón, de manera

además, que se preocupó mucho por ser considerado el legítimo continuador de las partes «oficiales» de Calderón, al utilizar el adjetivo «verdadera» precedente a la *Quinta* parte, en vez de darle el nombre de *Sexta*, como ocurrió con la *Novena parte* de Lope. Es más, en las «Advertencias» de este tomo «verdadero» llega a afirmar que tiene en su poder comedias auténticas de Calderón, «rubricadas de su mano», cuestión que no corroboran los estudios textuales de las piezas del dramaturgo.

Quizás haya sido Cruickshank, quien sí apuesta por la participación de Vera en la *Primavera numerosa*[598], el estudioso que ha aportado la mayor cantidad de datos objetivos que permiten conectar al dramaturgo con su editor, en contra de la opinión de parte de la crítica[599]. De acuerdo con el investigador, es innegable la amistad existente entre ellos. Menciona como evidencia de su relación una de las aprobaciones recogidas en la *Verdadera quinta parte* (1682) de Juan Baños de Velasco, predecesor de Vera como cronista real, quien alude a la amistad entre este y Calderón:

> he visto los libros de comedias y sainetes varios del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, que, con gratísimo desvelo, ha recogido su íntimo amigo y mi amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Cruickshank defiende la vinculación de ambos a través de otro joven dramaturgo, Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), cuya obra también fue editada póstumamente por Vera Tassis de forma paralela a las *partes* calderonianas[600]. Llama la atención que la *Primera parte* de *Cythara de Apolo* (1681) cuente con una aprobación del mismo Calderón, meses antes de morir, elogiando el esfuerzo editorial de Vera por difundir la obra póstuma de Salazar, fallecido prematuramente en 1675:

> No debe negarse a su fiel amigo don Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas, trasladadas de sus originales; antes si darle las gracias de sacar a la luz este pulido tesoro de la lengua castellana[601].

La segunda aprobación de *Cythara*, por cierto, vuelve a ser de Juan Baños de Velasco. Asimismo, se pueden leer en los preliminares del tomo algunos poemas laudatorios de varios amigos de Vera, entre los que se encuentra Pedro Ignacio de Arce y Tofiño, un joven caballero

---

que cabe pensar que quizás él las concebía como un único texto, o bien que se despistó y no incluyó el otro título. Hartzenbusch, 1850, IV, p. 697 afirmó al respecto que *La señora y la criada* es refundición de *El acaso y el error*. Por el contrario, Plata Parga, 2017, p. 19 en su reseña de la edición de Romero Blázquez anotó: «*El acaso y el error* es el único de los dos títulos que Calderón incluye en sus famosas listas de comedias […] Esto sugiere, a mi juicio, que Calderón consideraría ambas obras una misma comedia, de la que *El acaso y el error* sería la versión última, hipótesis que vendría corroborada por el hecho de que *El acaso y el error* es considerablemente más larga que *La señora y la criada* (3.715 versos frente a 2.986), lo cual coincide con otros ejercicios de amplificación en la reescritura de comedias, autos y loas calderonianas». El propio Vega García-Luengos, 2013, p. 115 explica la ausencia de *La señora y la criada* en las listas como un «intento voluntario de "silenciar" versiones primeras de comedias que luego fueron reescritas».

[598] Cruickshank, 1983, p. 45.

[599] Ver Cruickshank, 1983 y Cruickshank, 2014.

[600] Vera Tassis publicó la obra de Salazar en dos *partes* bajo el título de *Cythara de Apolo*. Solo ha llegado a nosotros la *Primera parte* (1681), compuesta por poesías líricas, dos loas y cinco bailes. Únicamente se conserva la *Segunda parte* en su segunda edición (1694) con nueve comedias. La labor editorial de Vera en torno a la obra de Salazar también fue cuestionada por Lara en su *Obelisco fúnebre*. Sobre esto ver O'Connor, 2009.

[601] Cito por Cruickshank, 1983, p. 46. Pensemos que si Calderón se hubiese sentido descontento con el trabajo de Vera al editar *La señora y la criada* y *Las armas de la hermosura* en *Escogidas* 46 (1679), tan solo dos años antes, probablemente no le habría dedicado estas palabras de alabanza.

de la Orden de Santiago que Calderón conoció con certeza, quizás en un contexto literario[602].

También apunta Cruickshank al posible inicio de la amistad entre Vera, Salazar y Calderón a propósito de su encuentro en un concurso poético en 1672, en el que Calderón y Salazar ganaron primeros premios, entre otros, y Vera recibió el tercero en la sección de ovillejos[603]. Además, fueron los años de mayor actividad de Salazar como dramaturgo cortesano tras el luto real por la muerte de Felipe IV; por ejemplo, había visto representadas de forma sucesiva *También se ama en el abismo* y *Tetis y Peleo*, ambas el 22 de diciembre de 1670 y 1671, respectivamente, para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria, mientras Calderón estrenaba en paralelo en Viena *Fineza contra fineza* (1671)[604]. Incluso Vera Tassis colaboró con Salazar en la composición de algunas de sus comedias. *El encanto es la hermosura* fue preparada por el joven dramaturgo para el cumpleaños de la reina en diciembre de 1675. No obstante, la planificación se vio truncada por su muerte inesperada y fue Vera quien escribió parte de la tercera jornada. La obra se llevaría a escena, finalmente, al año siguiente[605].

De todo ello se desprende una conexión implícita entre los tres dramaturgos. Tanto O'Connor, editor crítico de la obra de Salazar, como Cruickshank llegan a esta conclusión. Reproducimos las palabras del investigador británico: «It is possible, without being too fanciful, to imagine a literary circle, presided over by Calderón and numbering among its members such men as Vera, Salazar y Torres, Pedro de Arce, Baños de Velasco […]»[606].

Ahora bien, sea cierta o no la relación entre Vera y Calderón y tuviera el editor el consentimiento o no del dramaturgo para publicar sus obras, interesa especialmente valorar qué textos tenía a su disposición y de qué forma trabajaba para editarlos en las *partes*.

2.3.2. Los antecedentes textuales de Vera Tassis y su labor editorial

En realidad, no se pueden ofrecer pruebas fehacientes que demuestren que Calderón cedió sus textos al que sería su editor póstumo. Ni siquiera su testamento permite suponer que el dramaturgo guardase textos originales de sus comedias y que, por tanto, se los entregase a Vera Tassis[607]. Poco importa al editor crítico de hoy si fue así, pues no parece siquiera posible, de acuerdo con el sistema de circulación del texto dramático del siglo XVII, al menos en el caso de Calderón, que el propio dramaturgo contase con el control de sus comedias y, mucho menos, tal y como salieron de su pluma. Iglesias Feijoo, en un trabajo revelador, insistía en no perder la perspectiva y explicaba de este modo en qué consistía el proceso de gestión de una comedia desde que se escribía hasta que llegaba a la imprenta:

> El escritor redactaba libremente, o por encargo de un autor-empresario, una obra, en la cual, o bien configuraba a su gusto todos los aspectos de la misma (número de personajes, distribución de papeles entre actores o actrices, aparición de niños, uso de recursos escénicos, tramoyas, animales...) o, lo que debía de ser mucho más frecuente de lo que imaginamos, se atenía a los requerimientos o circunstancias de una compañía concreta. Le vendía la obra al «autor» y a partir de ese momento se quedaba sin ella, pues pasaba a ser de este último, que era el depositario de

[602] Cruickshank, 1968.
[603] Cruickshank, 2014, pp. 87-88.
[604] Ver O'Connor, 2005.
[605] Cruickshank, 2014, p. 88.
[606] Cruickshank, 1983, p. 46. Las pesquisas de O'Connor son parejas, puesto que también incluye a Vera y a Salazar en «un grupo selecto de poetas, dramaturgos, escritores e intelectuales que se habían formado alrededor de la figura máxima del período: Pedro Calderón de la Barca» (O'Connor, 1998, p. 162).
[607] Sobre el testamento de Calderón ver Cruickshank, 2011, p. 490.

todos los derechos sobre la misma[608].

Por consiguiente, si un poeta se propone dar a la estampa su obra dramática, debe acudir al autor de la compañía al que se la vendió. Se encontrará con seguridad ante un texto alterado, probablemente con añadidos, supresiones y otras modificaciones que se podrían haber efectuado según las necesidades de la compañía, del auditorio o del lugar de representación. Recuerda Iglesias Feijoo las dificultades a las que tuvo que enfrentarse Calderón cuando se dispone a publicar su *Primera parte* en cuanto se levanta la prohibición de imprimir comedias en 1635[609]. Su hermano, José Calderón, consciente de los obstáculos para sacar a la luz las comedias, anota en los preliminares de la *parte* que la publicación del volumen no se debe tanto a dar a conocer las comedias «como al pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno»[610]. Un poco más adelante incide en conformarse con, al menos, sacarlas «enteras»: «Con todo eso he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos»[611].

Una vez conseguidos los textos, acaso el propio Calderón tuvo que revisarlos a partir de manuscritos de compañías o incluso de impresos muy deturpados para recuperar el texto perdido[612]. De este modo, el texto se vería modificado para su «reconstrucción», «recurriendo quizá a la memoria de un actor que lo ha representado, a traslados parciales que han sobrevivido, o a la memoria del propio dramaturgo que lo había compuesto originalmente» o incluso se «reelaboraría» por completo para crear una nueva versión, en términos de Ruano de la Haza[613]. Todo ello hace reflexionar sobre la fiabilidad de una «edición autorizada» por Calderón y sobre la necesidad de cotejar todos los testimonios en los que se ha conservado una comedia:

> Claramente se deduce de esto que la fiabilidad de una «edición autorizada» por el dramaturgo puede ser bastante discutible y que no nos asegura en absoluto que estemos ante el texto inicial de las obras. En el mejor de los casos puede darnos la versión que el escritor da por definitiva (o definitiva en ese momento) al tiempo de preparar la edición, versión que casi por milagro sería exactamente igual que la originalmente escrita años atrás[614].

Ni siquiera Calderón, al final de sus días, cuando remite la carta al duque de Veragua con las listas de comedias, parece estar en posesión de los textos. Nota Iglesias Feijoo que se puede establecer una distinción entre los autos sacramentales y las comedias:

> proseguiré la impresión de los autos, *que son lo que solo he procurado recoger*, porque no corran la deshecha fortuna de las comedias, temeroso de ser materia tan sagrada que un yerro o de pluma o de la imprenta puede poner un sentido a riesgo de censura; y así remito a V. E. la memoria *de los que tengo en mi poder*, con la de las comedias, que así esparcidas en varios libros, como no

[608] Iglesias Feijoo, 2001, p. 81. El estudioso mantiene que los poetas no se quedaban con una copia del autógrafo que vendían al autor de la compañía, ya que correrían «el riesgo de incurrir en fraude, por la posibilidad de vender lo ya vendido a otra compañía» (Iglesias Feijoo, 2001, p. 85).
[609] Iglesias Feijoo, 2006.
[610] Cito por Iglesias Feijoo, 2001, p. 90, aunque modernizo la grafía.
[611] Cito por Iglesias Feijoo, 2001, p. 92.
[612] Sobre la labor de recuperación de las comedias de la *Primera parte* por parte de Calderón ver Iglesias Feijoo, 2006 e Iglesias Feijoo, 2008.
[613] Ruano de la Haza, 1998, p. 35.
[614] Iglesias Feijoo, 2001, pp. 91-92.

ofendidas hasta ahora, se conservan ignoradas[615].

De sus afirmaciones puede deducirse, tal y como concluye Vega García-Luengos, que para la elaboración de las listas con las comedias auténticas no se empleó una documentación fidedigna, lo que se sostiene por su desorden cronológico, genérico o temático, además de por varias equivocaciones[616]. Asimismo, las palabras que Calderón dedica a sus comedias denotan «un manifiesto abandono de su control e incluso un cierto disgusto por su recuento»[617].

En síntesis, detenerse en las limitaciones e impedimentos que se encontró el poeta para publicar sus comedias permite hacerse una idea de la complicación que pudo suponer para Vera Tassis organizar y editar todo el material dramático calderoniano circulante para configurar sus volúmenes. Su acceso se limitaría a las comedias impresas en las *partes* primitivas, en las distintas colecciones de *Diferentes* y *Escogidas*, en sueltas y manuscritos de compañías. Coenen ha demostrado que Vera Tassis no conocía las listas de Veragua y Marañón cuando decidió emprender su tarea editorial. Solo en 1684 se hizo eco de la de Veragua cuando Lara la publica en su *Obelisco fúnebre*, lo que lo llevó a rectificar alguna de las decisiones que había tomado inicialmente con argumentos poco sólidos[618]. Extraña que Calderón, en caso de haber encargado y autorizado la edición de sus comedias a Vera Tassis, no le hubiese entregado tales documentos. Por lo tanto, muy lejos de poseer comedias «rubricadas de su mano», «el mayor amigo» no tuvo más opción que rebuscar en librerías y en repertorios de compañías.

Ahora bien, el esfuerzo ímprobo del editor por hacerse con testimonios alternativos, en mejores condiciones materiales de los que disponía en un comienzo, ha sido atestiguado por la crítica. Para comenzar, cabe recordar que Vera elaboró, «con una tasa de rigor nada usual en la época»[619], unas listas con las comedias conocidas atribuidas correcta y erróneamente a Calderón, modificadas en cada uno de los tomos que fue publicando desde la *Verdadera Quinta parte*, de acuerdo con su situación textual: «En sus tomos», «En los tomos de varias», «Manuscritas», «Las que están impresas sueltas» o «Donde tiene una jornada».

Su enorme trabajo de recopilación bibliográfica es alabado también por Cruickshank, pues refleja a un Vera inconformista en busca de testimonios más completos. El «mayor amigo» añadió dos décimas en el texto de *No hay burlas con el amor* reeditado en la *Verdadera quinta parte* de 1694 ausentes en la primera de 1682. Habría descubierto más tarde el tomo *Diferentes 42* (1650), que incluía el texto de la comedia con las dos décimas citadas. Según Cruickshank, entonces, se habría valido de este testimonio para corregir el texto en su segunda edición de la *Quinta parte* «verdadera»[620].

Quizás el ejemplo más elocuente del celo del editor sea el que han puesto de manifiesto

[615] Cito por Iglesias Feijoo, 2001, p. 89.
[616] Vega García-Luengos, 2013, p. 112.
[617] Vega García-Luengos, 2013, p. 113. Calderón sí parece tener cierto interés en participar en la publicación de las partes *Primera* y *Segunda* tras el levantamiento de la prohibición de la concesión de licencias para la publicación de comedias y novelas por parte del Consejo de Castilla. Ver Iglesias Feijoo, 2006 y Fernández Mosquera, 2005.
[618] Coenen, 2009a, pp. 52-54.
[619] Vega García-Luengos, 2008a, p. 257. El mismo investigador subraya el acierto con el que Vera Tassis configura sus listas: «a día de hoy ninguna de las obras (o partes de obras en los casos de las comedias en colaboración) que a la postre le atribuyó [a Calderón], aunque no constaran en las listas de Carlos II y Veragua, y son bastantes, se ha podido demostrar que no lo sea […] Su mérito, por controvertido que haya podido ser y sea este punto, estriba en habernos puesto en la pista de comedias del dramaturgo que no estaban en las listas y que él le asignó con acierto» (Vega García-Luengos, 2013, pp. 117-118). Vera llegó a publicar siete comedias de Calderón no recogidas por el dramaturgo en sus listas: *Nadie fíe su secreto*, *Las tres justicias en una*, *La señora y la criada*, *La sibila del Oriente*, *Céfalo y Pocris*, *Las cadenas del demonio* y *La exaltación de la cruz*. Ver Coenen, 2009b, p. 113.
[620] Cruickshank, 1983, pp. 47-49.

Iglesias Feijoo y Caamaño cuando dan noticia de lo que parece una nueva emisión de la *Segunda parte* (1686) publicada por Vera. Los investigadores sacan a la luz este desconocido testimonio, del que solo se ha conservado un ejemplar hasta la fecha[621]. La razón de esta nueva emisión es, precisamente, el hecho de haber localizado un testimonio de *El mayor monstruo* que no coincide ni con la edición príncipe de 1637 ni con el que el propio Vera había publicado en ese mismo año, según se lee en la «Advertencia al que leyere»[622]. Estos dos casos muestran el *modus operandi* del editor, que parece trabajar en algunas ocasiones con más de un texto base, lo que supone «un esfuerzo de características inusuales para la época»[623].

La posible consulta de otros testimonios sería una de las explicaciones plausibles a la acumulación de variantes singulares en los textos preparados por Vera Tassis, a veces, solo presentes en sus ediciones. Esta es la postura que tiende a reivindicar parte de la crítica hoy, esto es, no se pueden desdeñar las ediciones de Vera, sino que deben valorarse en su justa medida. Frente a aquellos que las desautorizaron por considerar que sus variantes se debían al gusto personal del editor —recuérdense algunas de las palabras de Cotarelo[624]—, desde mediados del siglo XX, algunos autores defienden la hipótesis de que tuvo acceso a testimonios alternativos hoy desconocidos para justificarlas.

Tal y como indica Rodríguez-Gallego en su trabajo sobre la labor editorial de Vera Tassis[625], Shergold fue uno de los pioneros en sostener esta tesis al señalar esta posibilidad a través de un estudio comparativo de las acotaciones en algunos textos de las cuatro primeras *partes* y sus reediciones veratassianas[626]. En los últimos años, ha sido Coenen el mayor defensor de Vera Tassis, de acuerdo con el planteamiento de Shergold. En varios trabajos sucesivos, dedicados a las comedias *Amar después de la muerte*, *Darlo todo y no dar nada* y precisamente *Amado y aborrecido*[627], ha afirmado que los textos de Vera ofrecen más versos y que, en efecto, tuvo que hacerse con testimonios superiores, en ciertos casos revisados y, por tanto, autorizados por Calderón. La presencia de versos calderonianos obligaría a los editores a tener muy en cuenta el texto veratassiano e incluso a replantearse la transmisión textual de algunas comedias[628].

El motivo de esas revisiones podría ser una nueva puesta en escena de las obras, ya que, además, los textos presentan el marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio», ausente en los textos publicados con anterioridad. La cuestión del rótulo «Fiesta» también fue notada por Vega García-Luengos, quien sostiene, de igual modo:

---

[621] Iglesias Feijoo y Caamaño, 2003.

[622] «Después de publicado este tomo, llegó a mis manos limada de su autor la comedia de *El mayor monstruo del mundo*, la cual se imprimió antes con el título de *El mayor monstruo, los celos* por el original firmado de su mano; y aunque la comedia era grande por el contexto, y la elegancia de las coplas, la hizo mayor Don Pedro con el retoque de su escrupulosa pluma, que él solo supiera censurarse, y excederse a sí mismo. Y siendo mi principal intento corregir cuantas a hurto le han impreso, y dar a la luz pública las que su desconfiada discreción había retirado, me es preciso reimprimir las que me constare que dejó aumentadas: asegurando al juicioso lector, que no me sirve de poca confusión hallar unas, y otras escritas de su mano, y en diferentes tiempos, a causa de haber pocas entre sus borradores; y aunque entre ellos estaba la que puse antes, es muy distinta de la que publico ahora, como también de la impresa en la antigua Segunda Parte; de donde se infiere que la limó tres veces». Cito por Caamaño, 2017, p. 66.

[623] Vega García-Luengos, 2008a, p. 257.

[624] «una exacta edición de las obras de don Pedro Calderón de la Barca no podrá hacerse mientras no se condene a perpetuo olvido o poco menos la perpetrada por el citado Vera Tassis» (Cotarelo, 1924, p. 12).

[625] Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 468-470.

[626] Shergold, 1955.

[627] Coenen, 2006; Coenen, 2008a; Coenen 2011a; Coenen 2011b. Los dos últimos se dedican a la transmisión textual de *Amado y aborrecido*.

[628] Algunas de las comedias que menciona Coenen, 2011b, pp. 78-82 son: *El laurel de Apolo*, *Ni Amor se libra de amor*, *Para vencer a Amor, querer vencerle*, *Las manos blancas no ofenden* o la segunda parte de *La hija del aire*.

> Pienso que no es una circunstancia ajena a los textos, utilizada como mero recurso comercial, sino que efectivamente Vera Tassis se hizo eco de los retoques que experimentaron las comedias de Calderón más o menos tempranas al ser repuestas en palacio en tiempos más cercanos a la inclusión en las partes editadas por él. Esto es lo que debió de ocurrir con una comedia tan querida por su autor como *La vida es sueño*[629].

No parece una cuestión irrelevante porque puede orientar sobre los antecedentes textuales de Vera. De todas formas, no siempre es fácil demostrar la existencia de representaciones, dadas las lagunas que se pueden encontrar en torno a la documentación de la época. Por otra parte, se registran casos en los que se constata que, a pesar de utilizar la indicación de «Fiesta», el «mayor amigo» tomó sus textos de ediciones impresas anteriores y no se valió de ningún otro manuscrito de comediantes[630]. Tal vez, solamente quiso dejar constancia de las reposiciones en palacio de las que tuvo noticia, pese a no conseguir los textos que se utilizaron. Por el contrario, no son pocas las comedias que presentan una situación textual que apunta al acceso por parte de Vera a testimonios superiores, pero que carecen de la etiqueta mencionada, según ha anotado Casariego en su edición de *Nadie fíe su secreto*[631].

En definitiva, la aplicación de la hipótesis de Coenen deberá valorarse en cada texto en particular, más allá de la presencia o ausencia del acompañamiento «Fiesta». En otros casos, de hecho, tal y como el propio estudioso anota, Vera también pudo haber acudido a manuscritos no procedentes de una «Fiesta», si bien eran los que más fácilmente podrían incluir enmiendas de Calderón[632].

Por otro lado, resulta bastante verosímil que Vera Tassis hubiera podido servirse de algunos de estos manuscritos de representaciones palaciegas. En primer lugar, como dramaturgo, produjo varias piezas; entre ellas, se localiza documentación sobre una representación particular en el cuarto de la reina en el Alcázar de Madrid de *El triunfo de Judith* en 1688[633]. Pero no es esta su única vinculación con el mundo cortesano: en la portada de la *Novena parte* firma como «Fiscal de las comedias destos reinos, por su majestad» y, en 1692, en *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena*, como «cronista

[629] Vega García-Luengos, 2007, p. 85. En la reedición de la *Primera parte* (1685) consta el marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio» al frente de la comedia. Hay noticia de una representación palatina por la compañía de Manuel Vallejo en noviembre de 1684, esto es, cuando Vera preparaba los textos para su edición. Cabe la posibilidad de que esta indicación añadida al título haga referencia a esa circunstancia, y, lo que sería más relevante, que Vera Tassis hubiera accedido al texto de Vallejo, dadas las pruebas que existen en torno a la vinculación del editor y este autor de comedias, según postula Vega García-Luengos, 2007, p. 85.

[630] Así lo apuntaba Rodríguez-Gallego, 2013, p. 481: «Cabe recordar también que diferentes comedias de las partes *Primera* y *Segunda* llevan una coletilla similar en el texto editado por Vera, que en esos casos sigue el texto base habitual (VS y Q, respectivamente) manejado por el amigo de Calderón».

[631] Casariego Castiñeira, 2018, p. 90.

[632] Coenen, 2011b, p. 82. Por ejemplo, se conservan dos manuscritos de *El segundo Scipión*, uno fechado en el año del estreno de la comedia, es decir, en 1676 (Biblioteca del Arsenal de París, PBA 8311) y otro en 1678 (BNE MSS/17111). No se ha publicado un cotejo exhaustivo de los manuscritos y la *Séptima parte* de Vera, en donde se incluye la indicación «Fiesta que se representó a los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo», esto es, en 1676. Sin embargo, Coenen, 2011b, p. 79 sostiene que el texto del editor sigue el del manuscrito de 1678 a partir del examen de las acotaciones. El testimonio de 1678 es analizado por Greer en su proyecto *Manos*, en donde concluye que «las enmiendas en fols. 74r y 74v pueden ser de Sáenz de Tejera. Era el apuntador en la compañía de Antonio de Escamilla en 1678, lo cual nos puede indicar qué compañía representó este manuscrito en aquel año». Por consiguiente, Vera habría accedido a un manuscrito que no responde a la fiesta del estreno como afirma en el marbete que acompaña al título de la comedia, sino a otro texto correspondiente a una reposición.

[633] Información extraída de DICAT.

de su majestad en estos reinos y su fiscal de las comedias»[634]. Ya en 1689 se puede confirmar su participación en la licencia de representación de algunas obras[635]. Sería sencillo, por tanto, deducir el fácil acceso de Vera a textos dramáticos, ya que su oficio le permitía un contacto directo con los manuscritos que llegaban a él, así como con las compañías teatrales. Otro dato que no debe pasarse por alto es que Francisco Sanz, impresor de los grandes proyectos editoriales de Vera —las nueve partes de comedias de Calderón y los dos volúmenes de *Cythara de Apolo*—, incluso de muchas de sus propias obras, figuraba como «impresor del Reino y portero de cámara de su majestad» en la portada de las *partes* calderonianas. De todo ello se puede desprender que el conocido editor se movía en un círculo de personalidades influyentes, lo que le facilitaría el acceso a testimonios utilizados en representaciones palaciegas.

En algunos casos, parece haber manejado manuscritos revisados por Calderón. Se puede rastrear en las *Fuentes* de Shergold y Varey un pago de 200 ducados «a don Pedro Calderón […] por la loa y auer enmendado la comedia»[636], en alusión a una representación palaciega de *Psiquis y Cupido* en 1679, aparecida en la reedición de la *Tercera parte* de Vera Tassis (1687) bajo el título *Ni Amor se libra de amor*. También figura el gasto de 18 reales «por vn libro de comedias»[637], según Coenen, la *Tercera parte* de Calderón de 1664[638]. El profesor utiliza precisamente este dato como indicio de que se empleó el texto impreso de 1664 para la reposición palaciega, enmendado por el dramaturgo. Pero, además, siguiendo las conclusiones de Cruickshank en la introducción a su edición de la *Tercera parte*, lo más plausible es que Vera hubiese seguido ese texto corregido por Calderón[639].

Otro posible rastro de la participación del dramaturgo en la revisión del texto de sus comedias, al tiempo incluido en una *parte* veratassiana, lo encontramos en la nota del editor al final de *El laurel de Apolo*, recogida en la reedición veratassiana de la *Tercera parte* de 1687:

> Repitiose esta fiesta el día del nombre del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la Primera Jornada, y escribió la Segunda con la novedad que se advierte en esta edición[640].

Sin embargo, la mayor parte de veces Vera Tassis no es tan explícito y solo el cotejo minucioso de los testimonios permite detectar si el editor consultó un texto alternativo autorizado, que acaso pudiera ser resultado de una revisión calderoniana, o si, en cambio, modificó el texto a su antojo. Algunos trabajos que analizan la transmisión textual de las comedias de Calderón, junto con las ediciones críticas de un número todavía reducido de piezas, permiten hacerse una idea de hasta qué punto empleaba varios textos base e intervenía. Un buen

---

634 Sobre estos cargos desempeñados por Vera ver Cruickshank, 1983, p. 47.

635 En el folio 2r de un manuscrito de *El galán fantasma* (BNE MSS/15672) se puede leer: «Vean esta comedia de *El galán fantasma* el censor y fiscal, y después se lleve a don Juan de Vera y Tassis y informen en orden a su contexto y con lo que dijeren se traiga. Madrid, 4 de septiembre de 1689». Para conocer la polémica entre Vera y Lanini en torno a esta censura ver Iglesias Iglesias, 2011. Se da la misma orden en las hojas preliminares de otros dos manuscritos, también fechados en 1689: *El primer templo de Cristo*, de Alejandro Arboreda (BNE MSS/17346) y el entremés *Primero usted o el sargento Ganchillos* (BNE MSS/14515/10). En este último, Vera escribe el 14 de diciembre de 1689: «este entremés de *Primero usted* está con toda decencia escripto y merece licencia» (fol. 1r), a lo que añade en el fol. 5v: «visto y ap^{do} D. Juan de Vera».

636 Shergold y Varey, 1982, pp. 79 y 88.

637 Shergold y Varey, 1982, p. 79.

638 Coenen, 2011b, p. 79.

639 Cruickshank, 2007, p. XXXIII reconoce la «ligera posibilidad» de que Vera Tassis hubiese utilizado esa versión corregida por Calderón. De todas formas, el texto base que sigue mayoritariamente es el de la segunda edición de la *Tercera parte*, al que añade su propia intervención.

640 Cito por Coenen, 2011b, p. 78.

punto de partida puede ser la comparación entre algunos textos autógrafos de Calderón y aquellos publicados más tarde por Vera Tassis. Para *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces*, *Cada uno para sí* o *El mayor monstruo del mundo* disponemos de ediciones críticas fiables en las que se postula que Vera accedió a varios testimonios, entre ellos, si no al autógrafo, a un texto muy cercano al original calderoniano.

La desdicha de la voz, editada por Mason en 2003[641], fue incluida en la *Parte 43* de la colección de *Diferentes autores* en 1650, además de haber circulado en sueltas. Vera Tassis la publicó en su *Séptima parte* (1683). La edición príncipe omite muchos versos con respecto al autógrafo conservado en la BNE (Res/108), además de que presenta errores y un número importante de variantes. *Diferentes 43* parece ser la base textual de VT; no obstante, en ciertos pasajes, el texto del editor coincide con las lecturas del autógrafo. Es significativo el ejemplo de los versos 1139-1154, omitidos en el texto de *Diferentes* y presentes en el texto del autógrafo y de Vera[642]. Por esta razón, entre otras, Mason deduce lo siguiente: «there is sufficient evidence to show that Vera Tassis must have had access to some source, probably a manuscript, markedly superior to *Diferentes 43* and the early *sueltas*»[643]. Por el contrario, hay otras variantes que se deben a la invención de Vera y nada tienen que ver con el original calderoniano.

Un caso muy similar se puede encontrar en otra comedia editada recientemente por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, *El secreto a voces*, de la que también se ha conservado el texto de puño y letra de Calderón en la BNE (Res/117). Vera Tassis lo incluyó en la *Sexta parte* (1683) y su texto base es mayoritariamente la edición príncipe de la *Parte 42* de *Diferentes autores* (1650), según muestran los investigadores[644]. De nuevo, de forma sorprendente, Vera Tassis recupera en dos pasajes la lectura del autógrafo. Señalamos los fragmentos a continuación[645]:

2387	Y yo por ti no me visto A, VT] Loco está por Jesu Cristo D
3500-3501	Si el ser este gusto mío / enmendarlo yo no basta A] Si el ser este gusto mío / y el mandarlo yo no basta VT; *om.* D

Los editores de la comedia juzgan que la explicación más plausible para estas coincidencias es la contaminación con algún otro testimonio del que el amigo de Calderón se hubiera podido servir, tal vez, con motivo de una representación en la corte, pues, por añadidura, aparece el marbete de «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio». No obstante, también insisten en indicar otros pasajes no legítimos en los que Vera enmienda su texto base *ope ingenii*.

Las investigaciones sobre *Cada uno para sí* apuntan en la misma dirección que las otras dos comedias, aunque plantean una transmisión textual aún más compleja. Aparece recogida en el volumen quince de la colección *Escogidas* (1661) y en un manuscrito parcialmente autógrafo ubicado en la BNE (MSS/16887), antes de ser publicada por Vera Tassis en la *Novena parte* (1691). La tercera jornada del manuscrito presenta un panorama textual aparentemente difuso, ya que ofrece dos versiones del texto. Como comprueba Ruano de la Haza, el testimonio perteneció a la compañía teatral de Antonio de Escamilla, que «compiló o hizo compilar, probablemente en 1685-6, una versión manuscrita de *Cada uno*»[646]. Casariego, que también se

[641] Mason, 2003.
[642] Mason, 2003, pp. 38-39.
[643] Mason, 2003, p. 38.
[644] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 186-189.
[645] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 187.
[646] Ruano de la Haza, 1976, p. 128.

ha ocupado del análisis del manuscrito, explica que Escamilla contactó directamente con Calderón «para reconstruir el tercer acto, muy deturpado en la tradición impresa»[647]. Para hacerlo, el dramaturgo se valió de una copia manuscrita de Alarcón, que aprovechó en su mayoría, sobre la que añadió una escena que da lugar a una nueva versión de la tercera jornada[648]. La versión primitiva, transmitida por *Escogidas* y por los folios de la mano de Alarcón no es la que ofrece Vera Tassis en 1691, sino la presente en los folios autógrafos. Sin embargo, Ruano de la Haza encuentra importantes variantes entre el manuscrito compilado y VT, entre ellas la interpolación de hasta cincuenta y cinco versos que según él «must be considered authoritative and will form part of the final text of *Cada uno para sí*»[649]. Plantea entonces la existencia de un texto intermedio (Z) del que Vera se habría valido para conformar su edición: «What Vera must have had in front of him was a copy of the partly autograph manuscript into which Escamilla's modifications had been incoporated»[650].

El panorama textual que traza María J. Caamaño en la edición de las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo* no es menos complicado. Sin entrar en la cuestión de la nueva emisión preparada por Vera Tassis «únicamente por el hecho de haber encontrado un testimonio mejor de una de las doce comedias que conformaban el volumen»[651], también en esta ocasión el editor manejó varios testimonios. Entre ellos, además de la *Segunda parte* contrahecha con fecha de 1637 (Q) —su texto habitual para las comedias de esta *parte*—, un manuscrito parcialmente autógrafo conservado en la BNE (Res/79) —o uno similar—, que contiene la segunda versión de Calderón con un título distinto, *El mayor monstruo, los celos*. El minucioso cotejo y el estudio textual de Caamaño permiten concluir *grosso modo* que Vera se valió mayoritariamente de Q para editar la primera jornada y del manuscrito para la segunda. Para la tercera:

> aunque […] comienza tomando como texto base M1, el acto final de VT se caracteriza por un total hibridismo, puesto que la introducción de pasajes coincidentes con la primera versión en detrimento de la segunda es constante y mucho más frecuente a medida que avanza la obra[652].

No obstante, la investigadora también se detiene en señalar intervenciones de Vera Tassis que se deben a su propio gusto y criterio personal[653]. En suma, el cotejo entre el autógrafo y la edición de Vera Tassis permite confirmar que algunas de sus variantes se deben a la consulta de textos autorizados. Ahora bien, también da cuenta de cómo, en otras ocasiones, el editor interpoló sus propias lecturas y enmendó pasajes genuinamente calderonianos.

La intervención de Vera en sus ediciones es uno de los más importantes problemas a los que se enfrenta el editor moderno de una comedia de Calderón. Gran parte de las ediciones críticas de sus piezas demuestra su excesiva actividad interventora en cuanto a la modernización de la lengua y el estilo de su texto base para adaptarlos al habla de finales del siglo XVII o a sus preferencias léxicas y estilísticas, aunque su intervención más relevante afecta a los añadidos de versos con el fin de salvar corrupciones métricas. La tesis doctoral de Everett Hesse ha facilitado el trabajo a los editores en este sentido, ya que coteja el texto de las cuatro primeras *partes* calderonianas con las reediciones de Vera y registra y clasifica todas las variantes

[647] Casariego Castiñeira, 2015, p. 55.
[648] Ruano de la Haza, 1991, p. 495.
[649] Ruano de la Haza, 1982, p. 73.
[650] Ruano de la Haza, 1982, p. 67.
[651] Caamaño, 2017, p. 57.
[652] Caamaño, 2017, p. 62.
[653] Caamaño, 2017, pp. 62-66.

encontradas[654]. El resultado llevó al investigador a determinar que solamente el 48% de las modificaciones introducidas por Vera Tassis eran enmiendas *bona fide*, mientras que el 52% constituían *arbitrary changes*[655]. A pesar de las objeciones en el método y en las conclusiones de su trabajo[656], es cierto que es posible advertir algunos vicios o manías del editor que son aceptadas como tales entre la crítica, como se verá al analizar las variantes del texto de VT.

La existencia de un autógrafo de una determinada comedia ha servido también a los calderonistas para destacar el acierto con el que Vera llega a enmendar su texto, puesto que, aun no accediendo a él, consigue recuperar o acercarse mucho a la lectura primigenia. Un ejemplo elocuente es el de *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Cruickshank ha demostrado que el editor utiliza como texto base la segunda edición de la *Tercera parte* y quizás un manuscrito, aunque muy similar a esta[657]. Con seguridad, no accedió al autógrafo custodiado en la BNE (Res/87). De todos modos, de forma ocasional, lleva a cabo «fortuitous corrections» que coinciden con las lecturas del texto de Calderón[658]. Por el contrario, corrige muchas veces pasajes de puño y letra del dramaturgo cuando no es siquiera necesario[659].

La púrpura de la rosa, otra comedia de la *Tercera parte*, ofrece una situación textual pareja. En un artículo ya clásico, Wilson defendió que Vera Tassis no conoció un manuscrito de 1662, conservado hoy en Oxford (Bodleian Library, MS Add.A.143), que contiene una primera versión de la obra revisada por Calderón para llevar a la imprenta[660]. Sin embargo, hasta en diecinueve ocasiones, de acuerdo con el estudioso, recupera la lectura del manuscrito, a pesar de que incorpora muchas otras correcciones que se alejan de él cuando este lee de forma acertada[661].

Otros ejemplos llamativos en los que Vera se mueve entre la «curiosa arbitrariedad y el acierto» son registrados por Rodríguez-Gallego[662]. Alude a la labor del amigo de Calderón en las comedias *A secreto agravio, secreta venganza*, *Judas Macabeo*, que él mismo edita en sus dos versiones[663], o *La devoción de la cruz*[664].

En resumen, es pertinente recalcar el tino con el que Vera introduce algunas de sus enmiendas, quizás por ser un gran lector y conocedor del teatro del dramaturgo[665]. Uno de los

[654] Hesse, 1941.
[655] Hesse, 1941, p. 344.
[656] El primero en corregir algunos de los aspectos del estudio de Hesse fue Cruickshank, 1971, pp. lxiv-lxv, quien advirtió que Hesse no manejó para su estudio el mismo volumen que Vera en el caso de la *Tercera parte* —el primero se sirvió del original, el segundo empleó una reedición—. Coenen, 2008a, p. 206, en la misma línea, también dio cuenta de cómo Hesse utilizó en su cotejo la primera edición de la *Cuarta parte* de 1672 y no la de 1674, que es de la que se valió Vera. Asimismo, el investigador tuvo que manejar reediciones posteriores a las veratassianas: las de 1726 para la *Primera* y *Tercera* y la de 1731 para la *Cuarta parte*. Coenen, 2019c, pp. 88-89 ha cuestionado recientemente con argumentos de peso los resultados de la tesis de Hesse al demostrar que la mayor parte de cambios de Vera Tassis no son meras modificaciones arbitrarias, sino que están justificados.
[657] Cruickshank, 1971, p. lxvii.
[658] Para las enmiendas satisfactorias de Vera en *En la vida todo es verdad y todo mentira* ver Cruickshank, 1971, p. lx.
[659] Así lo indica Cruickshank, 1971, p. lx: «Against Vera Tassis's successful corrections, we must place his attempts which ended in failure, and the corrections he made where Calderón is difficult or obscure, a fact which argues in favour of Vera Tassis's having nothing to work from but C [segunda edición de la *Tercera parte*]».
[660] Wilson, 1973b, pp. 180-181.
[661] Wilson, 1973b, pp. 172-176.
[662] Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 472-477.
[663] Ver Rodríguez-Gallego, 2012.
[664] Sobre las luces y sombras en el trabajo editorial de Vera con respecto a *La devoción de la cruz* ver Sáez, 2013.
[665] Vega García-Luengos, 2013, p. 118 subraya precisamente esta cualidad del editor, que consiguió recuperar parte de la obra calderoniana gracias a su «ojo clínico», dado que «se había leído su obra de cabo a rabo con esa

defensores de su esfuerzo editorial, Cruickshank, llegó a afirmar incluso que «a modern editor who uses Vera's emendation to correct a *demonstrable corruption* stands a reasonable chance of restoring what Calderón wrote»[666]. Por todo ello, se puede definir a Vera Tassis en el contexto del siglo XVII como un editor esmerado, pero también intervencionista. Es consciente de que trabaja con textos muy deficientes, así que no es sorprendente que los altere hasta límites reprobables para el crítico moderno en su afán por dar a conocer unos textos a la altura de su admirado Calderón[667]. Por otra parte, ya se ha demostrado cómo, con seguridad, tuvo a su alcance testimonios alternativos revisados y autorizados. En realidad, la frontera entre las enmiendas *ope ingenii* y *ope codicum* es difusa. Puede servir de conclusión esta certera afirmación de Rodríguez-Gallego:

> El mayor o menor grado de intervencionismo que se le quiera reconocer a Vera implicará el que se crea o no en la consulta de otros testimonios por su parte. Así, de entender que un texto suyo se corresponde con una revisión calderoniana, habrá que darle preeminencia, pero de creer que se debe sobre todo a su pluma, tendrá que ser relegado[668].

De todos modos, cada comedia debe ser analizada de forma particular y en el conjunto en el que se inserta. De hecho, el estudio de la transmisión textual de las piezas de cada volumen puede mostrar cierta tendencia editorial del tomo. El ya citado Rodríguez-Gallego, en su panorámica sobre la labor de Vera, subrayaba la necesidad de establecer una distinción entre su trabajo con respecto a las primitivas cuatro *partes* y las otras cinco:

> Mientras en aquellas Vera no parece haber conocido en la mayor parte de las ocasiones sino las partes publicadas en vida de Calderón, de lo que podría deducirse que sus intervenciones se deben por lo general a su propio criterio (aunque tienden a valorarse sus enmiendas a malas lecturas de los textos primitivos por su habitual solvencia), en estas el texto que edita es con cierta frecuencia el mejor entre los conservados, si no el único[669].

En lo que respecta a las obras de la *Primera parte*, Iglesias Feijoo afirma que Vera «no parece haber consultado testimonios antiguos, sino que actúa según su saber y entender, que no era nada desdeñable»[670]. Una excepción sería lo sucedido con *La vida es sueño*, por cuanto cabe la posibilidad de que accediese a algún otro texto, quizás derivado de una representación palaciega. De acuerdo con las consideraciones de Rodríguez-Gallego[671], respecto a la *Segunda parte*, solo parece haberse servido de textos alternativos al editar *El mayor monstruo del mundo*, una cuestión que el propio Vera subraya en las *Advertencias al que leyere*, al igual que en el caso ya mencionado de *El laurel de Apolo* en la *Tercera parte*[672].

En contraposición, sobre la *Sexta parte*, Viña Liste reconoce las dificultades que se encontró en varios casos para discernir entre intervenciones arbitrarias del editor o, más bien,

---

mirada microscópica que propicia el tipo de edición que él practicaba […] tan apropiado para empaparse de la escritura calderoniana hasta los tuétanos».

666 Cruickshank, 1973a, p. 22.

667 Cruickshank, 1973a, p. 13.

668 Rodríguez-Gallego, 2013, p. 487.

669 Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

670 Iglesias Feijoo, 2006, p. XXXIII.

671 Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

672 Se pueden leer estudios de conjunto de las *partes Primera y Segunda* en Baczyńska, 2005. Sobre la *Segunda*, ver Fernández-Mosquera, 2005 y 2008 y Rodríguez-Gallego, 2007 y 2010a; sobre la *Cuarta*, Suárez y Manjarrez, 2008.

variantes derivadas de la consulta de otro testimonio[673]. Para la edición de la *parte* para la Biblioteca Castro solo toma como texto base el veratassiano al editar *Primero soy yo*, por carecer de «otra alternativa viable», ya que el único manuscrito conservado del siglo XVII es manifiestamente corrupto[674]. Con todo, se vale de la edición del amigo de Calderón en gran parte de las comedias para enmendar pasajes defectuosos. Los textos de Vera de *Dar tiempo al tiempo*, *Para vencer a Amor, querer vencerle* o *El secreto a voces* ofrecen un número considerable de enmiendas correctas y de versos añadidos con respecto a testimonios anteriores que llevaron a Viña a postular la consulta de otro texto desconocido[675]. Es significativo destacar que, en las dos últimas piezas citadas, junto al encabezamiento, se incluye la indicación «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio». También llama la atención, entre otras cosas, la modificación que introduce Vera al final de la comedia *Mejor está que estaba*, en la que empareja a dos personajes que no lo estaban en la *Primera parte* de la serie *Escogidas*. Esta curiosa variante lleva a Rodríguez-Gallego a proponer la posibilidad de que más que cambiar el desenlace «por su cuenta y riesgo» hubiese tenido a la vista un texto alternativo[676].

De acuerdo con la reciente investigación de Casais Vila[677], en lo que atañe a la *Octava parte*, Vera pudo tener acceso a textos hoy desconocidos hasta en cinco ocasiones. Se trata de las comedias *Los cabellos de Absalón*, *La banda y la flor*, *Con quien vengo, vengo*, *Guárdate del agua mansa* y *Las manos blancas no ofenden*. En el caso de esta última, la estudiosa detecta hasta 147 versos de Calderón en la edición veratassiana ausentes en los demás testimonios de la tradición, lo que constituiría un indicio más de que el «amigo» del dramaturgo consultó un texto más próximo al original:

> No son pasajes que haya introducido el editor, sino versos genuinamente calderonianos, bien atajados en una adaptación de la obra, bien perdidos durante el proceso de transmisión. Tampoco puede descartarse que el propio Calderón participase en la revisión de la comedia, pues existen casos documentados[678].

En definitiva, se puede observar cómo Vera parece valerse en ocasiones de varios testimonios para configurar sus ediciones, luego, interesa esclarecer si, en efecto, esa hipótesis se puede trazar ahora para varias comedias de la *Novena parte*, incluida *Amado y aborrecido*. Casariego, en su reciente edición de *Nadie fíe su secreto*, ha subrayado la relevancia de un análisis de conjunto del último volumen veratassiano:

> Indagar en el método empleado para la reunión de la *Novena parte* puede ser crucial a la hora de valorar el texto de *Nadie fíe su secreto* preparado por Vera Tassis, y, asimismo, permite examinar la validez de las hipótesis previas para las comedias de este nono volumen[679].

---

673 Viña Liste, 2010a y 2010b.
674 Viña Liste, 2010b, p. 122.
675 En cuanto a *Dar tiempo al tiempo*, Viña Liste, 2010b, p. 129 cree válidas hasta diecinueve variantes veratassianas y acepta cinco versos ausentes en *Escogidas 17*. Por su parte, la edición de Vera de *Para vencer a Amor, querer vencerle* enmienda hasta veintitrés omisiones y más de cien errores en *Escogidas 7* (Viña Liste, 2010b, p. 127). La situación textual de la comedia *El secreto a voces*, editada ahora por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, demuestra, tal y como ya se ha anotado, que Vera accedió muy probablemente a un manuscrito procedente de una representación cortesana, dadas sus coincidencias con el autógrafo calderoniano.
676 Rodríguez-Gallego, 2013, p. 478.
677 Casais Vila, 2020.
678 Casais Vila, 2020, p. 268. Sobre la transmisión textual de *Manos blancas* ver Rodríguez-Gallego, 2017c y ahora la edición crítica del texto en Casais Vila, 2020.
679 Casariego Castiñeira, 2018, p. 93.

2.3.3. La configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón

La invitación de Casariego nos llevó a profundizar en la fórmula empleada por Vera Tassis para conformar la edición de la *Novena parte*, investigación cuyos resultados se pueden leer ahora en otro lugar[680]. De este modo, es posible ofrecer pistas sobre sus antecedentes textuales y, al tiempo, corroborar o desechar la hipótesis de Coenen sobre la etiqueta «fiesta» para el caso de las comedias del volumen.

Como se apuntaba al inicio de este apartado, Vera Tassis parece haber tenido algunos problemas para sacar a la luz la que sería la última *parte* de comedias de Calderón —la *Décima* prometida nunca se imprimiría—. El repaso por las fechas de publicación lleva a pensar que se tomó un paréntesis importante para preparar el tomo. Así lo señala en la breve dedicatoria «Al que leyere» de la *Octava parte* (1684):

> Las demás que en mi poder quedan, están en sus traslados tan inciertas, que hasta conseguir otros más verdaderos, habré de suspender el proseguir en el noveno tomo, pasando a repetir en la prensa los cuatro primeros, que te aseguro, no tienen menos yerros que los advertidos en los que tengo publicados.

De esta afirmación se desprende que a la altura de 1684 ya trataba de configurar el volumen noveno. Un año después, cuando ve la luz la reedición de la *Primera parte*, publica ya una relación con los doce títulos que conformarían la *Novena* seis años después, de acuerdo con el orden de aparición, lo que demuestra que por estas fechas estaba reuniendo los materiales necesarios. Con todo, sus intenciones se vieron frustradas porque los «traslados» de los que disponía no le convencían, probablemente por el estado de corrupción en el que se encontraban. En consecuencia, tal vez prefirió tomarse su tiempo para buscar nuevos testimonios.

Del estudio de conjunto citado se puede extraer una primera conclusión acerca de los textos que estaban al alcance de Vera. Las doce comedias no fueron elegidas casualmente por el editor ni distribuidas de forma arbitraria en el volumen. Parece clara la tendencia del amigo de Calderón a seleccionar primero aquellas que circulaban impresas y a reservar las manuscritas para lugares especiales, como se verá. En la nómina de títulos de comedias que se recoge en la *Octava parte* (1684), el editor divide las «verdaderas» en subapartados: «En sus tomos», «En los tomos de varias», «Manuscritas» y «En las que tiene una jornada». En los apartados «En los tomos de varias» y «Manuscritas» restaban veintitrés piezas sin organizar, siete en el primero y dieciséis en el segundo. Destacamos en negrita diez de los doce títulos que compondrán la *Novena parte*. Además, señalamos en qué tomo se habían publicado con anterioridad:

EN LOS TOMOS DE VARIAS

Nadie fíe su secreto.	*Escogidas 2*
Amado y aborrecido.	*Escogidas 8, Quinta parte*
Las tres justicias en una.	*Escogidas 15*
Cada uno para sí.	*Escogidas 15*
Las armas de la hermosura.	*Escogidas 46*
La señora y la criada.	*Escogidas 46*
Amar después de la muerte.	*Quinta parte*

MANUSCRITAS

[680] Sobre la configuración de la *Novena parte* he dedicado un trabajo junto con Laura Carbajo (L. Carbajo Lago y M. Carbajo Lago, en prensa), en donde se recogen algunas conclusiones a partir de las que se elabora este subapartado.

El carro del cielo.
La Virgen de Madrid.
El triunfo de la cruz.
***El castillo de Lindabridis*.**
Don Quijote de la Mancha.
***Céfalo y Pocris, burlesca*.**
Desagravios de Madrid.
El condenado de amor.
El acaso y el error.
San Francisco de Borja.
Certamen de amor y celos.
Nuestra Señora de los Remedios.
Nuestra Señora de la Almudena, I y *II*.
El sacrificio de Efigenia.
La Celestina.
Duelos de amor y lealtad.

A simple vista, se observa la preferencia de Vera Tassis por editar aquellos textos que ya habían sido impresos, lo que nos permite suponer el acceso por parte del amigo de Calderón a esos testimonios. Tal vez no le quedasen más textos impresos a los que acudir, de ahí que tuviese que sacar a la luz tres comedias manuscritas inéditas: *El castillo de Lindabridis*, *Céfalo y Pocris* y *Duelos de amor y lealtad*. Las dos restantes para alcanzar la docena son *Un castigo en tres venganzas* y *Bien vengas, mal, si vienes solo*, dos comedias que, en un principio, Vera no atribuyó a Calderón[681].

A esto cabe añadir que el orden en el que figura ese listado de comedias no es arbitrario. Es conocido su afán por registrar con exhaustividad los textos atribuidos a nuestro dramaturgo. Como bien ha documentado Coenen, su esfuerzo bibliográfico lo llevó a organizar de forma muy rigurosa las comedias según su orden de aparición en los sucesivos «tomos de varias»:

> Parece claro que la lista ha sido confeccionada siguiendo un procedimiento ordenado: consultando uno a uno los tomos de *Escogidas* y anotando los títulos de comedias auténticas de Calderón, y a continuación, haciendo lo mismo con los tomos de *Diferentes*[682].

La tabla de las doce piezas teatrales de la *Novena parte* que se estudian a continuación es la siguiente:

1. *Las armas de la hermosura*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
2. *Amado y aborrecido*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
3. *La señora y la criada*.
4. *Nadie fíe su secreto*.
5. *Las tres justicias en una*.

[681] Vera había ubicado entre las comedias «supuestas» la titulada *Un castigo en tres venganzas* en su primera lista elaborada para la *Verdadera quinta parte* (1682). *Bien vengas, mal*, sin embargo, no aparece nunca en ninguna de sus listas hasta que concibe el tomo noveno. Coenen, 2009a, pp. 52-55 considera que la rectificación de Vera al publicarlas finalmente se debe a que leyó ambos títulos en la lista del duque de Veragua, a la que accedió a través del *Obelisco fúnebre* de Lara en 1684. Rodríguez-Gallego, 2015a, p. 128 trata la cuestión de la paternidad calderoniana de la comedia y recoge la rectificación de Vera Tassis en el prólogo «Al lector» de la *Novena parte*: «la de *Bien vengas, mal* dije en el primer tomo [se refiere a la Primera parte de 1685] que no era de don Pedro, a causa de haber visto otra con el mismo título, y, registrando esta que ahora te presento, reconozco por lo artificioso de la traza y la naturaleza del verso que es legítimo parto suyo».
[682] Coenen, 2009a, p. 34.

6. *Amar después de la muerte*.
7. *Un castigo en tres venganzas*.
8. *Duelos de amor y lealtad*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
9. *Céfalo y Pocris*, fiesta burlesca, que se representó a sus majestades día de Carnestolendas en el Real Salón de palacio.
10. *El castillo de Lindabridis*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
11. *Bien vengas, mal*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio[683].
12. *Cada uno para sí*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio[684].

El hecho de contar con las sucesivas listas de Vera Tassis hace posible suponer la consulta por parte del editor de varios volúmenes de *Escogidas* y también de la *Quinta parte*[685]. Ya se ha visto cómo la exitosa colección de *Escogidas* reúne ediciones no exentas de problemas textuales e importantes corrupciones. Así ocurría, al menos, con la *Octava parte* en la que se incluía *Amado y aborrecido*. Al lado de nuestra comedia, *Nadie fíe su secreto*, *Las tres justicias en una* y *Cada uno para sí* aparecen en distintos tomos de la serie.

Nadie fíe su secreto fue publicada en la *Segunda parte* de *Comedias escogidas de las mejores de España* (1652). La más reciente editora de la comedia, Paula Casariego, sostiene en su estudio textual que el testimonio de *Escogidas* presenta numerosas erratas, lecturas erróneas, una disposición versal confusa, etc., lo que incide en la deturpación de la colección mencionada[686]. Asimismo, *Cada uno para sí* y *Las tres justicias en una* fueron impresas en la *Parte quince* (1661) de la serie, un tomo que fue duramente criticado por el mismo Calderón, en concreto, el texto de *El conde Lucanor*, puesto que no reconocía sus versos, como ya se ha apuntado. El último editor de *Tres justicias*, Isaac Benabu insistía en la falta de celo de los responsables de la *Parte quince*:

> The texts of the *Parte quince*, leave no doubt about the editorial incompetence of the compositors of the *Parte quince*, as well as about the corrupt state of the manuscripts from which the texts were set[687].

Muy similar es el estado textual en el que Vera Tassis halló los textos aparecidos en la *Quinta parte* de 1677: *Amado y aborrecido*, *Un castigo en tres venganzas* y *Amar después de la muerte*, tanto en la edición de «Barcelona» como en la de Madrid. No se puede olvidar que el propio Calderón, refiriéndose a aquella, subrayó sus deficiencias. Ya se han podido observar las corrupciones que presenta el texto de *Amado y aborrecido* —casi tan deturpado como el que ofrece *Escogidas*—, además de otros contenidos en la *Quinta parte*, como los de *Darlo todo y no dar nada*, *La estatua de Prometeo*, *Fieras afemina amor*, *Amar después de la muerte*, *No hay burlas con el amor* o *Un castigo en tres venganzas*[688].

Por consiguiente, asumiendo que las condiciones materiales y textuales de los testimonios más accesibles para Vera eran dudosas, si creemos en sus palabras, debió de ir en busca de otros más «verdaderos». En el prólogo «Al lector» de la *Novena parte* advertía: «Ninguna de ellas la leerás como andaba manuscrita o impresa, porque solicitando unas y otras originales, se ha

[683] La indicación no aparece en la tabla, pero sí tras el título de la comedia en donde aparece el texto.
[684] El marbete, nuevamente, no se registra en el índice, sino en el encabezamiento de la pieza.
[685] La crítica apunta a que Vera Tassis tuvo acceso más bien a la *Quinta parte* de Barcelona y no a la de Madrid, pues no hay indicios de que la conociera, según Coenen, 2006, p. 248; Coenen, 2008a, p. 204 y Wilson, 1984, p. 13.
[686] Casariego Castiñeira, 2018, pp. 79-85.
[687] Benabu, 1991, p. 79.
[688] Ver el apartado de la valoración de los testimonios B y M.

procurado corregir y ajustar con la mayor legalidad posible a esta impresión». Se confirma para la mayoría de los textos de la *Novena parte*. Las ediciones críticas modernas y los estudios textuales de diferentes investigadores apoyan estas consideraciones. Para las ocho comedias que ya circulaban impresas, incluida *Amado y aborrecido*, que se analizará en su apartado particular, se ha defendido que Vera parece haber seguido un texto alternativo que, en ocasiones, hoy desconocemos, en gran parte de los casos junto a la edición correspondiente de *Escogidas* o la *Quinta parte* falsa. Un breve repaso por la transmisión textual de cada comedia justifica estas afirmaciones:

-Nadie fíe su secreto

Casariego ha localizado dos errores en *Escogidas 2* que son enmendados por Vera y nos conducen a la hipótesis planteada[689]. El primero consiste en la reparación del noveno verso de una décima (v. 942) y el segundo, y verdaderamente significativo, en la restitución de dieciocho versos de un pasaje en romance (vv. 2495-2515). Es más, la editora señala varios ejemplos en los que se detectan recuperaciones de ciertas lecturas más cercanas al *usus scribendi* de Calderón, lo que refuerza la posible consulta de un antecedente más próximo al original del autor. De todos modos, no descarta la posible contaminación con *Escogidas*.

-Cada uno para sí

El caso de *Cada uno para sí* ha sido tratado en el apartado previo sobre los antecedentes textuales de Vera Tassis, precisamente para demostrar cómo el amigo de Calderón se vale de textos alternativos autorizados. Se conservan dos versiones de la tercera jornada de la pieza. Unos quince o veinte años después de su composición, Calderón, instado por Escamilla, revisó el texto del tercer acto, lo que dio lugar al manuscrito parcialmente autógrafo, que coincide con el que figura en la edición de Vera Tassis. Sin embargo, hay variantes de peso entre ambos textos, entre ellas, un añadido de hasta cincuenta y cinco versos genuinamente calderonianos, según Ruano de la Haza[690]. Para el crítico Vera habría empleado un testimonio intermedio (Z), que sería una copia del citado texto parcialmente autógrafo al que se le habrían incorporado las modificaciones de Escamilla[691].

-Las tres justicias en una

La edición príncipe de la comedia es la publicada en la deturpada *Parte quince* de *Escogidas*. Además, se conservó en dos sueltas distintas, una de ellas incluida en un volumen pseudo Vera Tassis de la *Novena parte*. A pesar de la evidencia de los errores que contiene el testimonio de *Escogidas*, Vera parece haberlo utilizado como texto base, según las pruebas aportadas por Edwards primero y por Benabu después en su edición crítica[692]. El método de trabajo del «mayor amigo» de Calderón consistió en la enmienda de aquellos errores más evidentes de *Escogidas*, que seguramente corrigió *ope ingenii* y no necesariamente a partir de la consulta de otro testimonio más autorizado. El caso más claro es el que afecta a una décima incompleta que transmitía la edición príncipe. Pese a que Vera encuentra el error, solamente añade dos versos más para darle sentido al pasaje y crear, en su defecto, una redondilla[693]. De

[689] Casariego Castiñeira, 2018, pp. 77-78.
[690] Ruano de la Haza, 1982, p. 73.
[691] Ruano de la Haza, 1982, p. 67.
[692] Edwards, 1983 y Benabu, 1991.
[693] «His attempt to eradicate the lacuna must be considered a sensible piece of patchwork. Rather than attempt to invent the eight missing lines in A, Vera probably opted to complete the sense of the passage by making his interpolation as brief as possible» (Benabu, 1991, p. 87).

todas formas, es posible que Vera también hubiese consultado al menos una de las sueltas conservadas, la contenida en el tomo pseudo Vera Tassis, pues comparten lecturas que no se hallan en el resto de los testimonios (vv. 2384 y 2424)[694].

-Amar después de la muerte

La comedia solo se ha transmitido a través de los textos aparecidos en la *Quinta parte* de 1677 y en la *Novena*. Coenen demuestra la superioridad del texto veratassiano a partir de la que cree la única explicación plausible: el editor tuvo a su disposición un texto hoy perdido más próximo al autógrafo. De hecho, el texto base de la edición del estudioso es el del amigo de Calderón[695].

-Un castigo en tres venganzas

Respecto a esta comedia, nos encontramos ante el mismo *modus operandi* por parte de Vera. En su estudio textual, Greer y Sáez Raposo han considerado que Vera habría consultado, al parecer, hasta cuatro textos distintos[696]. Hallan lecturas coincidentes entre el testimonio veratassiano y los dos textos de la *Quinta parte* (B y M), como ya se indicó[697]. Tampoco descartan que se hubiera servido de la edición príncipe, *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (1634). Adicionalmente, plantean la posibilidad de que hubiera consultado un manuscrito enmendado por Martínez de Mora, datado también alrededor de 1634 y conservado en la British Library (Ms.Add. 33-472). En varios lugares VT lee igual que este y, según los editores, parece difícil que hubieran llegado de forma independiente a la misma solución, aunque se trata de modificaciones de escasa entidad o de enmiendas que no serían nada complicadas para Vera. Es interesante tener en cuenta que la mayor parte de este tipo de lecturas compartidas entre MS y VT proceden de correcciones hechas por una mano (quizás la de Martínez de Mora) sobre el texto del manuscrito. Greer y Sáez Raposo nos brindan varios ejemplos:

	VT, MS	D28, B, M
696	porque vos *tengais al uella*	porque vos *tengays en ella*
709	para *hablar* en esto a sido	para *hablarme* en esto a sido («me» tachado después de «hablar» en MS)
1989	*vna* carroça, no sean	*vuestra* carroça, no sean («vuestra» modificado en «una» en MS)
2123	el rostro, *pero* no el alma	el rostro, *mas* no el alma («mas» modificado a «pero» en MS)
2350	pues son mi ocaso estos *yeros*	pues son mi ocaso estos *nietos* («nietos» modificado a «yeros» en MS)

[694] Edwards, 1983, pp. 67-68 y Benabu, 1991, pp. 94-95.
[695] Ver Coenen, 2006 y Coenen, 2008b.
[696] Greer y Sáez Raposo, 2018, pp. 41-46.
[697] Solamente se observa una lectura coincidente entre VT y M frente a B en dos casos: «Clotaldo se suspende y se suspende» (B) frente a «Clotaldo se entristeze, y se suspende» (VT y M) en el v. 80 y «y poniendole en sagrado» (B) frente a «y poniendola en sagrado» (VT y M) en el v. 1504. No parecen evidencias suficientes como para demostrar que M pudo servirle de texto base a Vera Tassis. Creemos que es posible que, de forma independiente, con el fin de evitar la repetición del verbo *suspender*, hubiesen preferido *entristecer*. Con todo, como ha demostrado la crítica en varias ocasiones, Vera sí conoció B. Ver Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 46.

Tal vez Vera Tassis se hizo con el manuscrito enmendado por Martínez de Mora, o, más bien, con un texto derivado de este. De acuerdo con estos datos, estaríamos ante un nuevo caso de manejo de diversos textos base y ante otro indicio del contacto del editor con manuscritos de representaciones.

-Las armas de la hermosura y *La señora y la criada*

En el subapartado dedicado a la relación entre Calderón y Vera Tassis se citaban estas dos comedias a propósito de la supuesta participación del amigo del dramaturgo en la edición del volumen *Primavera numerosa*, *Parte 46* de *Escogidas* (1679), que se convertirían, entonces, en las primeras y únicas piezas editadas por Vera en vida de Calderón. Pese a su clara implicación, no existen pruebas definitivas de que hubiera sido el editor del volumen y menos de que lo hubiera hecho bajo el consentimiento del poeta[698]. Es más, Rodríguez-Gallego, que ha vuelto sobre esta cuestión, destaca que la idea de Vera de incluir de nuevo estos textos en la *Novena parte* le resta credibilidad como editor de *Primavera numerosa*, pues «se enmienda la plana a sí mismo»[699]. ¿Por qué habría decidido reeditarlos más de una década después?

Con respecto al texto de *Las armas de la hermosura*, conforme a las pesquisas de Rodríguez-Gallego, el testimonio de Vera deriva directamente del recogido en la edición príncipe. Ahora bien, en la segunda, incorpora variantes que muestran diverso grado de intervención. Se observan ciertas enmiendas que mejoran el texto, pues se descubren errores que se habían deslizado en *Escogidas*. También se muestra otro tipo de variantes que parecen responder al arbitrio del editor[700]. Por último, se pueden hallar otras de mayor envergadura, que, con mucha cautela, Rodríguez-Gallego asocia a la posibilidad de que Vera hubiese podido consultar otro testimonio del que no disponía cuando editó la *Primavera numerosa*: *cierzo* por *viento*; *aire* por *eco*; *ofensa* por *afrenta*; *alcance* por *aguarde*, entre otros[701].

En lo que se refiere a *La señora y la criada*, editada por Covadonga Romero Blázquez, como ocurría en el caso de *Armas*, la edición de la *Novena parte* mejora la de *Primavera*, que presenta un número destacado de descuidos y erratas que Vera corrige. En ocasiones detecta —posiblemente *ope ingenii*— evidentes ametrías o corrige malas lecturas que no tienen sentido[702]. De todas formas, se vuelven a observar las acostumbradas variantes introducidas por el propio gusto editorial de Vera Tassis. El dato más significativo es la presencia de ocho versos en el texto veratassiano que no están en *Primavera numerosa* (vv. 1577-1580 y 2627-2630). Las dos tiradas de versos son prescindibles tanto semántica como métricamente, ya que se trata de pasajes en romance que no restituyen ningún error. Por esta razón, podría postularse el posible manejo por parte de Vera de un testimonio alternativo que ya contenía esos versos. Romero Blázquez, sin proporcionar más pruebas que lo indiquen, llega a afirmar que la falta de esos ocho versos «hace suponer que el texto más fiel al auténtico calderoniano sea precisamente la edición de Vera Tassis de 1691»[703]. Quizá sea un tanto arriesgada su apreciación, pero una vez más, debe tenerse en cuenta que, aunque no libre de intervencionismos, el texto veratassiano presenta lecturas sorprendentes a veces difíciles de justificar.

Según lo expuesto, dadas las variantes que se registran en la edición de 1691 con respecto a la de 1679, se puede postular que Vera se hubiese hecho con algún testimonio alternativo que

[698] Cruickshank, 1983, p. 45.
[699] Rodríguez-Gallego, 2011a, p. 62.
[700] Ver Rodríguez-Gallego, 2011a, pp. 60-62.
[701] Rodríguez-Gallego, 2011a, pp. 62-63.
[702] Se pueden ver ejemplos en Romero Blázquez, 2015, p. 111.
[703] Romero Blázquez, 2015, p. 110.

lo llevase a enmendar algunos lugares y que explicaría algunas variantes llamativas. Recuérdese que *Las armas de la hermosura* abre el volumen y posee la condición de haber sido representada para una «Fiesta» en el Salón Real de palacio[704]. Por otra parte, cabe la posibilidad de que le costase conformar la nómina de los doce títulos que configurarían la *Novena parte*, pues se había quedado sin material impreso, como se ha subrayado. Quizás se viese obligado a rescatar estos dos textos, a los que, en principio, no le sería muy complicado acceder[705]. No obstante, es posible que no hubiese participado en la edición de *Primavera* de forma tan activa como quiso hacernos creer y que, no conforme con los textos aparecidos en ella, hubiese preferido reeditarlos y mejorarlos.

-Las cuatro comedias manuscritas inéditas: *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis* y *Bien vengas, mal, si vienes solo*

Por último, las cuatro comedias restantes, que de acuerdo con las listas de Vera figuraban manuscritas, ven la luz por primera vez en la *Novena parte* de 1691. Se trata de un número significativo, pues, de las sesenta comedias que publica el «mayor amigo» de Calderón —sin tener en cuenta las reeditadas en las cuatro primitivas *partes*— solamente nueve no habían llegado todavía a la imprenta[706]. Cuatro de esa decena se ubican en el tomo noveno no por casualidad, sino porque seguramente no disponía de más obras dramáticas impresas[707].

Para comenzar, nos situamos ante un indicio más del acceso por parte de Vera a manuscritos de comedias procedentes de compañías teatrales. Parece pertinente notar, adicionalmente, que las cuatro obras presentan la indicación «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio». El editor acaso pudo valerse de los textos utilizados para esas puestas en escena cortesanas. Aunque esta hipótesis parece la más razonable, es difícil probarla porque la documentación acerca de su trayectoria escénica es muy escasa. No se conservan datos de representaciones durante el siglo XVII de *Céfalo y Pocris* o de *El castillo de Lindabridis*, mientras que la última registrada de *Bien vengas, mal* en el DICAT es del año

[704] Se documentan varias representaciones entre 1678 y 1688 de las que Vera podría haber extraído ese supuesto manuscrito (DICAT).

[705] En la primera de las listas del editor adjuntada en la *Verdadera quinta parte* (1682), las comedias del tomo 46 ocupan el último lugar de la sección «comedias verdaderas» recogidas en «los tomos de varias». Vera rompe la ordenación que había seguido hasta el momento, puesto que revisa primero los volúmenes de *Escogidas*, que interrumpe en el número 21, para continuar con los de *Diferentes*. Ahora bien, reanuda la consulta de *Escogidas* precisamente con el volumen 46, que «ocupaba un lugar especial en la mente y acaso en la biblioteca de Vera Tassis, ya que incluía tres comedias suyas propias, así como —tal vez más importante en este contexto— dos comedias de Calderón que el propio Vera había pasado por la imprenta. Ello podría explicar la colocación de estas dos comedias —*Las armas de la hermosura* y *La señora y la criada*— fuera del lugar que parece corresponderles» (Coenen, 2009a, p. 34).

[706] Se trata de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Los dos amantes del cielo*, *La sibila del Oriente* y *Basta callar* (*Verdadera Quinta parte*); *Primero soy yo* (*Sexta parte*) y las cuatro de la *Novena*: *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis* y *Bien vengas, mal, si vienes solo*. Esta última comedia no llegó a aparecer en ninguna de las listas veratassianas ni como «verdadera» ni como «supuesta», por lo que el editor no explicita en qué formato conoció el texto de la pieza. En el *Índice* de Fajardo figura una edición suelta de la pieza bajo el título *Bien vengas, mal* atribuida a un «ingenio», que según Coenen, 2009a, pp. 54-55 podría haber manejado. En ese caso, habría que relegarla de esta lista de comedias inéditas. De *El segundo Scipión* se imprimió una suelta en Nápoles en 1681 que Vera Tassis no parece haber conocido. De hecho, las acotaciones de VT coinciden con las de un manuscrito de la comedia fechado en 1678 (Coenen, 2011b, p. 79).

[707] Se pregunta Vega García-Luengos, 2007, p. 89: «El hecho de que la última no sea inédita ¿no podría dar a entender que se le han acabado las novedades?». Hace alusión a la comedia duodécima de la *Novena parte*, *Cada uno para sí*, ya aparecida en el volumen quince de *Escogidas*.

1641[708]. Sin embargo, en lo que respecta a *Duelos de amor y lealtad*, parece haber sido una comedia de éxito considerable en la época al representarse en palacio, al menos, en 1680, 1685, 1686 e incluso en 1691. Por otro lado, no son únicamente estas cuatro piezas las afectadas por la cuestión del marbete «Fiesta». Otras tres, *Las armas de la hermosura*, *Cada uno para sí* y *Amado y aborrecido*, también llevan esta precisión y de las tres se documentan varias puestas en escena durante las fechas en las que Vera estaría preparando la edición[709].

Además, llama la atención que las comedias que llevan el rótulo ya señalado abran y cierren la *parte*, ocupando los lugares 1º, 2º, 8º, 9º, 10º, 11º y 12º. Vega García-Luengos estudia en detalle la disposición de las piezas en cada tomo veratassiano y sostiene que su ordenación es muy llamativa y nada azarosa: «parece que puso cuidado al distribuir las fiestas por el volumen, guiado quizá por sus posibilidades de reclamo publicitario»[710]. En concreto, en lo que respecta a la *Novena parte*, sostiene que «la ordenación de las fiestas hace pensar de nuevo que existe un interés en destacar esta condición como aval para la mejor acogida del libro»[711].

En definitiva, la documentación no siempre permite probar que, en efecto, existiesen reposiciones tardías de algunas comedias de Calderón de cuyos manuscritos se habría servido Vera. De hecho, en la *Novena parte* se dan varios casos de comedias que no cuentan con el marbete «Fiesta», pero sí con una situación textual que refleja el manejo de un testimonio que no se ha conservado. Casariego ha subrayado la necesidad de ampliar esta tesis a los textos sin la mencionada etiqueta proporcionando algunos ejemplos a los que se deben sumar ahora los de *Nadie fíe su secreto* —que ella misma comenta—, *La señora y la criada*, *Amar después de la muerte* y *Un castigo en tres venganzas*[712].

Independientemente de saber de dónde pudo haber sacado sus testimonios, nos encontramos ante un Vera preocupado, en última instancia, por hallar textos superiores a los que poseía. Este interés mostrado en el diseño de la *Novena parte* encaja con su postura ante otros proyectos editoriales, de manera que nos encontramos con un quehacer meticuloso y perfeccionista.

Como ya se avanzó, para las ocho comedias que ya circulaban impresas, incluido el caso de *Amado y aborrecido*, Vera parece seguir un texto alternativo, en la mayor parte de ocasiones junto a la edición correspondiente de *Escogidas* (E) o *Diferentes* (D), la *Quinta parte* falsa (B), ambas, o incluso algún manuscrito o suelta conservada:

---

[708] Según ha estudiado Rodríguez-Gallego, 2015a, de *Bien vengas, mal*, se ha conservado un manuscrito que tiene versos no presentes en la edición de Vera, por lo que este tuvo que haber manejado, necesariamente, otro testimonio desconocido.

[709] Como se ha indicado, se han documentado varias puestas en escena de la primera entre 1678 y 1679. También se localizan varias reposiciones de *Cada uno para sí* en el Alcázar de Madrid en 1683 y 1688 (DICAT). *Amado y aborrecido*, a la luz de lo expuesto en el apartado sobre su «Trayectoria escénica», se representó en 1676 y 1686 en palacio.

[710] Vega García-Luengos, 2007, p. 84. El mismo investigador había notado con anterioridad que esta ordenación ya la había ensayado el propio Calderón en la *Segunda parte*, que se abre y se cierra con una fiesta: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios* (Vega García-Luengos, 2002a, p. 39).

[711] Vega García-Luengos, 2007, p. 87. La *dispositio* no parece obedecer a criterios cronológicos, ni temáticos o genéricos, sino que más bien busca la variedad armónica del tomo, tal y como ha destacado Novo, 2002, p. 28 en un artículo sobre la *Novena parte*: «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel reunía doce títulos de diversa factura en cuanto a su prototipo genérico (tragedias, comedias cómicas), en cuyo diseño es evidente un interés en lograr el equilibrio tragicómico (seis tragedias y seis comedias) de acuerdo con criterios de variedad hasta cierto punto "ordenada"». La distribución se ve influida, además, por la procedencia textual de cada una de las comedias; las cinco primeras se habían publicado en *partes* impresas con anterioridad, las cuatro siguientes eran inéditas hasta la fecha y la última, *Cada uno para sí*, rompe el criterio ordenador, aunque presenta el rótulo «Fiesta».

[712] Casariego Castiñeira, 2018, p. 90.

-*Nadie fíe*: sigue un texto alternativo con posible contaminación con E.
-*Cada uno*: sigue E para las dos primeras jornadas y un texto alternativo para la tercera.
-*Tres justicias*: sigue E y una suelta pseudo Vera Tassis.
-*Armas*: sigue E y quizás un texto alternativo.
-*Señora*: sigue E y quizás un texto alternativo.
-*Amar después*: sigue un texto alternativo.
-*Un castigo*: sigue D, B, M y un manuscrito.

Ahora bien, el verdadero problema que plantea la transmisión textual de estas comedias radica en la autoridad de los testimonios alternativos mencionados. Como no han llegado a nosotros, es complicado delimitar la frontera entre las lecturas genuinamente calderonianas y las intervenciones arbitrarias de Vera Tassis. Es tarea imprescindible del crítico riguroso tratar de detectar la pluma de Calderón en las variantes llamativas de los tomos veratassianos. Si, en efecto, se demuestra la existencia de lecturas de Calderón en los textos preparados por el «mayor amigo», habrá que darle preeminencia a la edición de Vera, pero descartar las lecturas surgidas de su gusto particular.

La posición de los editores y de los estudiosos en lo que respecta a las comedias del volumen noveno parece diversa. La tendencia general es la de editar la edición príncipe, normalmente la que se recoge en *Escogidas*. Es lo que ocurre con *Nadie fíe su secreto*, *Cada uno para sí* (primera y segunda jornadas), *Las tres justicias en una*, *Un castigo en tres venganzas* y *Las armas de la hermosura*. Por el contrario, para *La señora y la criada* y *Amar después de la muerte*, los investigadores y editores aconsejan seguir o toman como texto base el de Vera Tassis. Bien es cierto que aquellos que deciden editar *Escogidas* suelen valerse del testimonio veratassiano para subsanar algunos errores o porque consideran que determinados versos presentes en su edición son autorizados.

Para concluir, se observan ciertas reticencias a editar los textos de Vera aunque se reconozca su legitimidad. De este modo, se evita la introducción de variantes derivadas de su intervención editorial, que no es siempre fácil de determinar, como se verá[713].

2.3.4. El texto de VT

Lo apuntado en los apartados precedentes sobre la valoración de la labor editorial de Vera Tassis y más en particular el análisis de su *modus operandi* en torno a la configuración de la *Novena parte* puede servir para juzgar el texto de *Amado y aborrecido* preparado por el «mayor amigo» de Calderón.

Tal y como la crítica ha advertido para otros casos, la edición veratassiana de *Amado y aborrecido* presenta un texto editado con cuidado, con mínimas erratas y faltas métricas,

[713] Casariego Castiñeira, 2018, pp. 128-129, respecto a *Nadie fíe*, aun cuando considera que los versos que restaura Vera «son estrictamente necesarios en el texto» e identifica «lecturas de comprobado origen calderoniano» en la edición de 1691, toma como texto base para su edición moderna la de *Escogidas 2* «para evitar la incorporación de las lecturas fruto de la intervención editorial de Vera Tassis». Ruano de la Haza, 1982 por su parte, utiliza el manuscrito parcialmente autógrafo para reconstruir una de las versiones de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, aunque también se sirve del texto veratassiano en los casos en los que incorpora versos adicionales que son autorizados, según el investigador. Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 74 reconocen llevar a cabo una edición ecléctica de *Un castigo en tres venganzas*: «Hemos empleado como texto base para llevar a cabo la edición crítica de la obra, por considerarlo el más cercano al autógrafo original calderoniano, el *prínceps* […] Como es un texto plagado de errores, sin más preeminencia sobre los otros que su fecha de publicación, hemos tomado la decisión arriesgada de optar por llevar a cabo una edición ecléctica».

escasos errores, una puntuación más coherente y una mayor atención a las acotaciones si se compara con los testimonios ya analizados. Resulta más llamativa la suma de variantes registradas y la cantidad de versos añadidos con respecto a los demás textos. VT ofrece hasta 93 versos más que la edición príncipe y 82 más que la *Quinta parte* desautorizada, un número considerable que *a priori* podría hacer pensar que el editor manejó un texto alternativo diferente de E, B o M. Por otra parte, el cotejo con los citados testimonios no deja lugar a dudas de que, al menos, B le sirvió mayoritariamente como texto base, tal y como se tratará de demostrar. La comparación de VT con los demás textos permitirá concretar a qué testimonios accedió para configurar su edición.

2.3.4.1. Lecturas compartidas por VT y B

Como ya se adelantó en secciones anteriores, uno de los volúmenes que sirvieron a Vera Tassis para configurar sus tomos fue el de la *Quinta parte*, más concretamente B y no M. El hecho de que manejase B no solo lo prueban sus conocidas listas, ya citadas en varias ocasiones, sino el estudio textual de varias comedias aparecidas en la *Quinta parte* y editadas por Vera Tassis. Así pues, sobre *Fieras afemina amor* Wilson escribe: «In fact, there is evidence that he [Vera] used B»[714]. Para el caso de *Darlo todo y no dar nada*, Coenen defiende que VT pudo tomar como texto base B o *Escogidas*[715]. En el mismo trabajo, el estudioso propone que para el texto de *No hay burlas con el amor* incluido en la reedición de la *Verdadera quinta parte* (1694), el temprano editor «empezó trabajando sobre B y descubrió tarde […] que existía un texto más completo […] del que empezó a incorporar versos»[716].

El ya citado profesor Coenen, quien se ha aproximado con rigor al estudio de la transmisión textual de *Amado y aborrecido*, ha defendido que, de la misma forma, «el cotejo de textos nos proporciona pruebas que cualquiera consideraría suficientes para demostrar que la edición de Vera Tassis deriva de la de la *Quinta parte* desautorizada»[717]. Ofrece evidencias irrefutables de la vinculación entre ambos testimonios, que se comentarán y ampliarán en las siguientes páginas[718]. Asimismo, se intentará demostrar la conexión del texto de VT con B y no con M.

En primer lugar, en los pasajes en los que se encuentran variantes equipolentes entre E y B, se hallan coincidencias entre Vera Tassis y la *Quinta parte* frente a *Escogidas*:

80-81	Llamad quiẽ de tãto empeño / el *lance* eſcuſe. Niſ. Ha del monte E Llamad quiẽ de tãto empeño / el *rieſgo* eſcuſe. Niſ. Ha del monte? B, VT[719]
1091-1092	tras deſprecios de vna amada, / quexas de *otra* aborrecida E tràs deſprecios de vna amada, / quexas de *vna* aborrecida B, VT
2335-2339	*Am*. Ay de mi. *Iren*. El cielo me valga. / *Am*. Donde eſtoy? *Iren*. Quien eſtà aqui? / *Dant*. Eſtais donde *aſſegurada* / viuis del paſſado rieſgo, / y eſtà aqui quien del os guarda E

[714] Wilson, 1984, p. 13.
[715] Coenen, 2008a, p. 214.
[716] Coenen, 2008a, p. 204.
[717] Coenen, 2011b, p. 75.
[718] Ver Coenen, 2011a, pp. 34-36 y 2011b, pp. 75-76.
[719] Ante variantes no significativas entre B y VT transcribo el texto de Vera Tassis.

Amint. Ay de mi! *Iren*. El Cielo me valga! / *Amint*. Donde eſtoy? *Iren*. Quien eſtà aqui? / *Dant*. Eſtais donde *aſſeguradas* / viuis del paſſado rieſgo, / y eſtà aqui quien dèl os guarda B, VT

3482 tan baxa, tan vil accion E
tan baxa, *y* tan vil accion B, VT

3677 que afecto *le eſtà* mejor? E
què afecto *ſerà* mejor? B, VT

3684-3685 nada, ya de todo tengo / *noticias*, fauorecido E
nada, ya de todo tengo / *noticia*, fauorecido B, VT

Para seguir, a pesar de que no se localizan errores conjuntivos claros entre B y VT frente a E, es posible establecer su relación en oposición a *Escogidas* a partir de algunas de las enmiendas realizadas por los editores del volumen facticio sobre el deturpado texto de la edición príncipe. En los casos en los que B corrige un error de E, encontraremos lecturas coincidentes entre el texto de la *Quinta parte* y el de Vera Tassis, que se hace eco de dichas modificaciones. En muchas ocasiones, B y VT habrían podido llegar a la misma solución de forma independiente, dada la obviedad de los errores que presenta E. Ahora bien, en ciertos pasajes, señalamos correcciones más ambiciosas por parte de B que, por añadidura, se han transmitido a VT. Solo el manejo de Vera Tassis de la *Quinta parte* o de un texto derivado de esta justifica que esas mismas enmiendas reaparezcan en el texto del tomo noveno preparado por el «mayor amigo» de Calderón. Transcribiremos algunos fragmentos que constituyen arreglos métricos aislados de los editores de B que también se presentan en VT:

E	B, VT
Niſe, aſſegurarme della,	Niſſe, aſſegurarme della,
porque no falta quien diga	*pues dizen que hazen los zelos*
que haze bateria de los zelos	menos mal deſde mas cerca
menos mal deſde mas cerca	
	(vv. 1379-1381)

En esta muestra inicial, se percibe fácilmente un error en la versificación; se rompe el esquema de rima en *e-a* del romance. En B el problema se resuelve omitiendo un verso y alterando el siguiente, al igual que en la edición veratassiana.

En otro pasaje, de nuevo, la rima del romance en *e-a* se ve afectada. La disposición de los versos tampoco es adecuada. La solución de B y VT es la siguiente:

E	B, VT
pues ſigo en mi de mi eſtrella	pues ſigo en ti de mi eſtrella
el nueuo rumbo. *Dant*. En vnida competencia,	el nueuo rumbo. *Dant. Quien viò*
danſe las manos jamas,	en vnida competencia,
a ſu proſpera, y ſu aduerſa E	*darſe* las manos jamás
	a ſu proſpera, y ſu aduerſa
	(vv. 1577-1581)

El mismo inconveniente es el que se presenta en otro romance en el que no se respeta ni la rima ni el cómputo silábico exigidos. B y VT modifican el tiempo y el modo del verbo a la vez que añaden varias palabras para solventar una hipometría.

E	B, VT
Mal. Di, que me daràs por todas aqueſtas joyas? *Dan*. Pues quien. *Mal*. Quien quieres que ſea? E	*Mal*. *Pues* di, *ſeñor*, què me *dieras* por todas aqueſtas joyas? *Dant*. Pues quien? *Mal*. Quien quieres que ſea? (vv. 1713-1715)

En este último caso, el arreglo fue más sencillo. Los editores, ante un nuevo verso hipométrico, repitieron la forma verbal «muestra»:

E	B, VT
que es cargarla de razon contra mi, mas mueſtra, que no vienen a mal tiempo, si yo pudieſſe con ellas	que es cargarla de razon contra mi: mas mueſtra, *mueſtra*, que no vienen a mal tiempo, ſi yo pudieſſe con ellas (vv. 1718-1721)

En otras ocasiones, la enmienda de la *Quinta parte* sobre el texto de E no es totalmente coincidente con la lectura que ofrece VT, porque no satisface al temprano editor. No obstante, se advierte cómo la corrección de B es el punto de partida de la de Vera Tassis. En *Escogidas* reaparece un error en la versificación en un fragmento en romance con rima *e-a*. Los responsables del volumen desautorizado alteraron dos versos (vv. 1309-1310), pero el resultado no es del todo convincente en lo que respecta a su medida:

E	B
en otra ocaſion podràs honrarme, que tan a viſta el ſeruicio pido el premio. *Malan*. Pues lo yerras	en otra ocaſion podras honrarme, *que es accion necia*, *ſi tã a viſta el ſervicio*, pido el premio. *Mal*. Pues lo yerras (vv. 1308-1311)

La propuesta de Vera Tassis, común a la de B solo parcialmente, es, sin duda, más satisfactoria:

> en otra ocaſion podràs
> honrarme, *que es accion necia*,
> *que à viſta de tal ſeruicio*
> *pida* el premio. *Mal*. Pues lo yerras
> (vv. 1308-1311)

Para terminar, se puede mostrar un ejemplo más en el que la lectura veratassiana se justifica a partir de otra variante incorrecta de la *Quinta parte*. En esta ocasión, el texto de *Escogidas* es plenamente coherente:

> *Dant*. Pues quien? *Mal*. Quien quieres que ſea?
> Aminta. *Dan*. No me lo digas,
> deten, *albricias*, la lengua,
> que es cargarla de razon
> (vv. 1715-1718)

Por error, B sustituye el vocablo «albricias» por la indicación del locutor «*Mal.*». Se genera, entonces, un pasaje que no tiene sentido, además de que el verso resulta hipométrico. Es admisible conjeturar que Vera Tassis, al encontrarse con este verso tan confuso, hubiese considerado que la señal del interlocutor hacía alusión, en realidad, al nombre del personaje del gracioso:

B	VT
Dant. Pues quien? *Mal*. Quien quieres que ſea?	*Dant*. Pues quien? *Mal*. Quien quieres que ſea?
Aminta. *Dan*. No me lo digas,	Aminta. *Dan*. No me lo digas,
deten. *Mal*. La lengua,	detèn, *Malandrin*, la lengua,
que es cargarla de razon	que es cargarla de razon
	(vv. 1715-1718)

En conclusión, parece haberse demostrado, en sintonía con los resultados de la investigación de Coenen, que algunas lecturas que ofrece el texto de VT solo pueden explicarse a través de la consulta de B o de un texto derivado de este. Si su texto base hubiese sido *Escogidas*, ante lecturas equipolentes entre esta y la *Quinta parte*, habría escogido la variante de la edición príncipe. Del mismo modo, al encontrarse con la falta de un verso o con un problema en el esquema métrico de un pasaje de E, habría buscado una solución, que, de ningún modo, tendría que coincidir con la de B. En consecuencia, su *modus operandi* parece apuntar hacia el manejo de la *Quinta parte* facticia como texto base.

2.3.4.2. Lecturas compartidas por VT y M

La mayor parte de la crítica ha demostrado que Vera Tassis tuvo a su alcance el tomo de la *Quinta parte* de «Barcelona». Al menos, los estudios textuales de varias comedias aparecidas en el volumen y editadas posteriormente por Vera dan cuenta de ello, tal y como se señalaba en el apartado anterior. De todos modos, desde un punto de vista textual, no es siempre sencillo determinar cuál de las dos *partes* —Barcelona o Madrid— fue su texto base, dadas las escasas variantes entre ambas. Sobre el texto de *La estatua de Prometeo* Margaret R. Greer concluía: «Vera Tassis debió utilizar la *Quinta parte* de Barcelona (o tal vez ambas ediciones)»[720]. En otra ocasión, junto a Sáez Raposo, la misma investigadora consideró que Vera Tassis se aprovechó de ambas ediciones para editar *Un castigo en tres venganzas*, aunque no parecen ofrecer pruebas muy evidentes de su vinculación con M[721]. No obstante, para el caso de *Amado y aborrecido*, se puede sostener que el texto de VT es más cercano a B que a M. No se advierten errores conjuntivos entre VT y M frente a B. De hecho, y de acuerdo con lo ya expuesto, los editores de M cometen nuevos errores que en ningún caso se transmitieron a VT. Ante variantes equipolentes entre B y M, Vera Tassis lee siempre con la primera:

1409	A quien llama *tu* Alteza? E, B, VT
	A quien llama *ſu* Alteza? M
2738	mejor eſtoy à mis ſolas E, B, VT
	mejor *me* eſtoy à mis ſolas M

[720] Greer, 1983, p. 266. Ver también Greer, 1986, pp. 190-191.
[721] Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 46.

2877 con *aquella* intencion miſma E, B, VT
con *aqueſta* intencion miſma M

Ahora bien, cabe destacar que el texto de la *Novena parte* sí coincide con el texto de M en aquellos pasajes en los que Zafra y su equipo realizaron pequeñas correcciones sobre errores evidentes de B. Nos encontramos ante lecturas comunes a las que han llegado de forma independiente:

434 *empeñado* el blanco azero E, B
empuñado el blanco azero M, VT

1806-1807 *Mal*. A mi, / que te *ſirue* mas que ellas E, B
Mal. A mi, / que te *ſiruo* mas que ellas M, VT

2066-2067 *tal* vil, que de tu enemigo / procedas amigo fiel E, B
tan vil, que de tu enemigo / procedas amigo fiel M, VT

3290 hallarme a tu lado vengo E, B
à hallarme à tu lado vengo M, VT

Sin embargo, en otras ocasiones, la lectura de VT y M difiere cuando los editores de la edición madrileña tratan de enmendar un error de B, lo que prueba una vez más que Vera se sirvió del texto «de Barcelona»:

1212 Ya en *braços* la recibe B
Ya en *los braços* la recibe M
Ya en *ſus braços* la recibe VT

2.3.4.3. Lecturas compartidas por VT y E

En los apartados precedentes se ha puesto de manifiesto que el texto base de Vera Tassis tuvo que ser B. Con todo, como también se ha apuntado, el texto de la *Novena parte* presenta hasta 93 versos más que el recogido en *Escogidas* y 82 versos más que el que figura en la *Quinta parte* de 1677, lo que supone un indicio de que el «mayor amigo» de Calderón accedió a un testimonio alternativo hoy desconocido.

Asumiendo, por tanto, que Vera Tassis pudo servirse de B y tal vez de otro texto que no ha llegado a nosotros, interesa establecer si también consultó el texto de la edición príncipe. Es posible que hubiese conocido el tomo octavo de la colección *Escogidas*; lo muestran las listas que fue configurando y publicando en cada una de las *partes*, en las que organizó las comedias de acuerdo con su situación textual y su orden de aparición en los sucesivos tomos de *Diferentes* y *Escogidas*. Frente a B y M, VT y E comparten lecturas en aquellos pasajes en los que B y M cometen un error evidente. Se trata de erratas que afectan a la concordancia gramatical, a artículos, posesivos, preposiciones y vocales embebidas.

589-590 por mi el ayre, pues en quexas / la voz à *mis* labios hurta E, VT[722]
Por mi el ayre, pues en quexas / la voz à *mas* labios hurta B, M

[722] Ante pequeñas variantes entre E y VT transcribo el texto de Vera Tassis.

631-632 ſed del mar, ni aun *vn* fragmento / arroja a tierra. E, VT
ſed del mar, ni aun fragmento / arroja a tierra. B, M

906 al paſſo que *otra* me injuria E, VT
al paſſo que *otro* me injuria B, M

1132 ni aquel *a* olvidar me obligue E, VT
ni aquel olvidar me obligue B, M

1402 mas *al* propoſito mio E, VT
mas *el* propoſito mio B, M

1408 y poder hablar *al* otro E, VT
y poder hablar *el* otro B, M

1506 ſerviros a vos, y a *Aminta* E, VT
ſerviros a vos, y a *Minta* B, M

1514-1515 y mas al ver que llegamos / ya de Aminta *a* la preſencia E, VT
y mas al ver que llegamos / ya de Aminta la preſencia B, M

1955-1956 mas pues. *Rey.* Aguarda, *quiẽ* viene / Aminta, contigo? *Am.* Irene. E, VT
mas pues. *Rey.* Aguarda, *què* viene / Aminta contigo? *Am.* Irene. B, M

2486 que importa que *a* Aminta vea E, VT
que importa que Aminta vea B, M

En otras ocasiones, la deturpación de ciertos pasajes en B y M, que cometían nuevos errores con respecto al texto de *Escogidas*, tanto en lo que se refiere al cómputo silábico como a la rima y, sobre todo, al sentido, deja a la vista, de nuevo, lecturas correctas coincidentes entre VT y E.

446-447 vez, en cuyo trance *creo*, / que quedara vitorioſo E, VT
vez, en cuyo trance *caro*, / que quedara vitorioſo B
vez, en cuyo trance *raro*, / que quedara vitorioſo M

747-748 Eſta ha de ſer, que en mi *Eſtado* / tome eſtado, con que ajuſtan E, VT
Eſta ha de ſer, que en mi *eſta* / tome eſtado, con que ajuſtan B, M

864 Ay *infeliz*! que ſon muchas E, VT
Ay *infelize*! que ſon muchas B, M

921 parece que un hombre *eſcapa* E, VT
parece que un hombre *eſpacha* B, M

1212 Ya en *ſus* braços la recibe E, VT
Ya en braços la recibe B
Ya en *los* braços la recibe M

1852-1853 que yo hago en *ti* ſacrificio / de mi vida à dos bellezas E, VT
que yo hago en ſacrificio / de mi vida a dos bellezas B, M

1974-1977 veſtida la ſoberana / antorcha de Diana *eſtà*, / mira Venus lo que harà, / ſi aun lo ha

ſentido Diana E, VT
veſtida la ſoberana / antorcha de Diana *eſte*, / mira Venus lo que hará, / ſi aun lo ha ſentido Diana B, M

1998 *y* ſi la verdad te digo E, VT
ſi la verdad te digo B, M

2107 cauſando el pino al *trauès* E
caſcado el pino, al *través* VT
cauſando el pino al *reuès* B, M

3360-3362 ha dicho de tierra, y fuego, / ſolicito que me diga / mas la del *agua*, y del viento E, VT
ha dicho de tierra, y fuego, / ſolicito que me diga / mas la del *fuego*, y del viento B, M

Estas lecturas comunes entre VT y E, si se acepta que el texto base del «mayor amigo» de Calderón fue B, son fácilmente explicables: VT y E leen igual en aquellos versos en los que hay un error obvio de B y M. El editor lo habría subsanado sin mucho esfuerzo y habría recuperado, por consiguiente, la lectura correcta de *Escogidas*. Ahora bien, hay varios casos en los que la coincidencia entre VT y E sería más complicada de justificar si no consideramos la posibilidad de que Vera hubiera consultado *Escogidas* o un texto cercano que ya contenía su lectura.

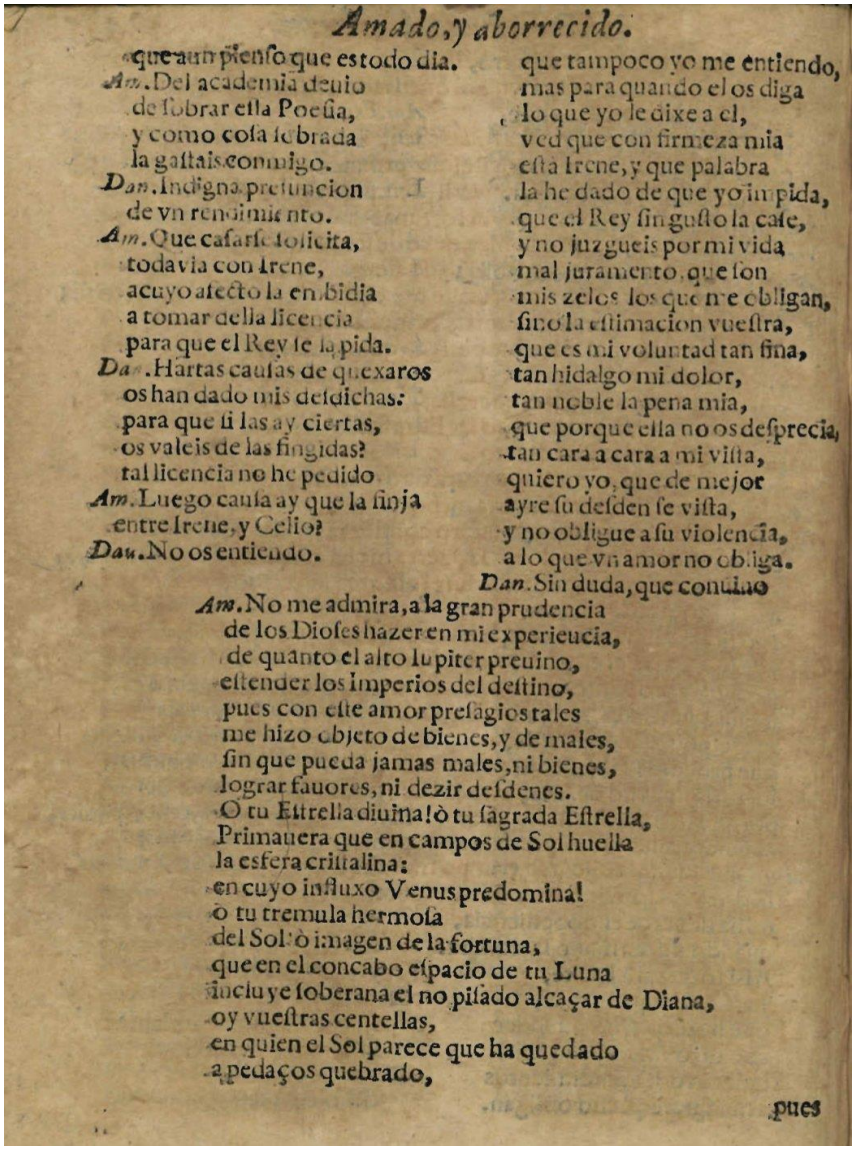
En la muestra siguiente la lectura de E y VT no es la misma, pero sí muy similar, en oposición a la de B y M:

1552-1553 mas deſenojado buelue / *a quedarte*. *Am.* Eſpera, eſpera E
mas deſenojado buelue / *à que Dante*. *Am.* Eſpera, eſpera VT
mas deſenojado buelue / *a querer*. *Am.* Eſpera, eſpera B, M

El texto de *Escogidas* no tiene sentido y B trata de enmendarlo con el infinitivo «querer», aparentemente correcto. No obstante, VT no sigue su lectura, sino que introduce una modificación más convincente, que sería sencilla de deducir a partir de *Escogidas*, o bien, a partir de un texto al que accedió que ya registraba la variante «a que Dante» no corrompida, pero nunca desde la lectura «a querer» que se recoge en B y M.

Presentaremos otro caso que apunta en la misma dirección. Nuevamente en la tercera jornada, se detecta un error notable en *Escogidas* que afecta a la atribución de unos versos. Tal y como ya notó Coenen, se debe a un despiste del cajista al componer la página[723]. La distribución de los versos es la siguiente: en la primera mitad de la página se encuentra el texto dispuesto a dos columnas conformando un romance que exige una rima en *i-a*. Seguidamente, ocupa el resto de la página un pasaje en silvas a una columna:

[723] Coenen, 2011a, pp. 44-45.



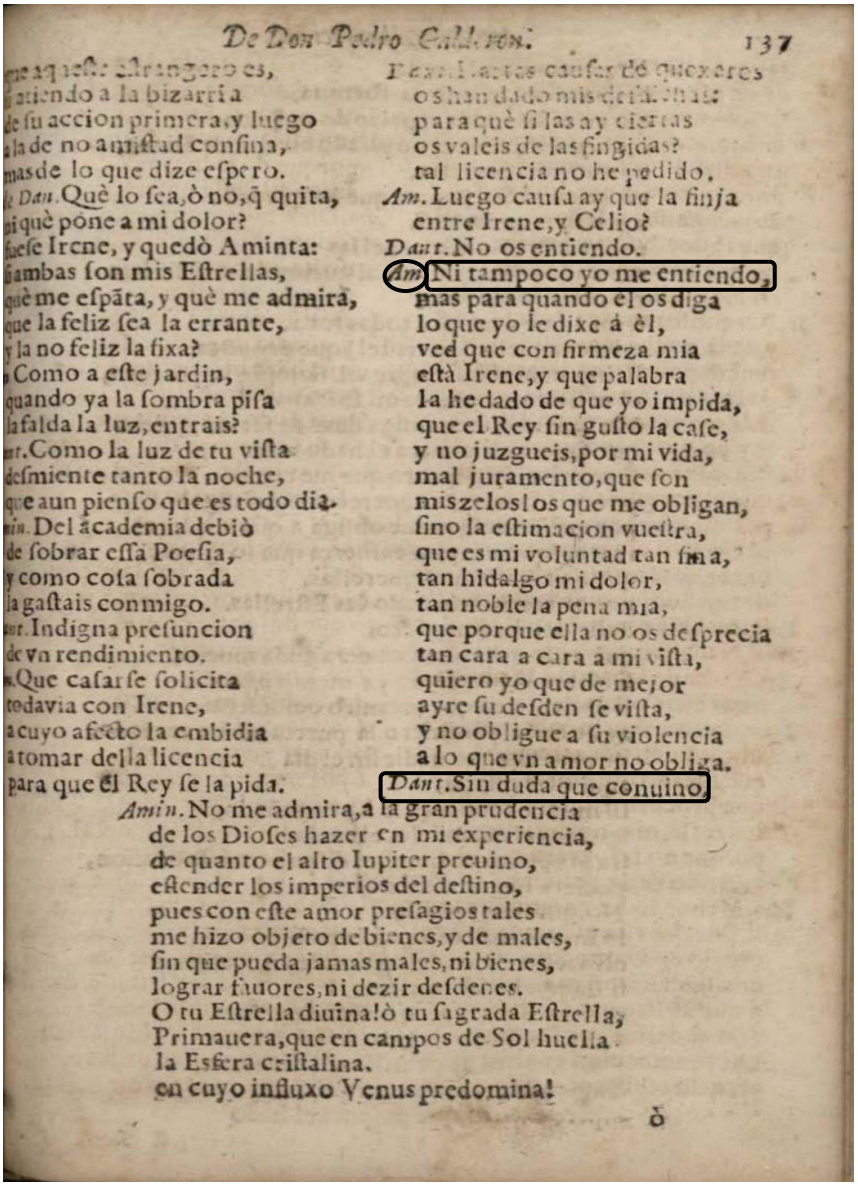
Amado, y aborrecido.

que aun pienso que es todo dia.
Am. Del academia deuio
de ſobrar ella Poeſia,
y como coſa ſobrada
la gaſtais conmigo.
Dan. Indigna preſuncion
de vn rendimiento.
Am. Que cafarſe ſolicita,
todavia con Irene,
acuyo afecto la embidia
a tomar della licencia
para que el Rey le la pida.
Dan. Hartas cauſas de quexaros
os han dado mis deſdichas:
para que ſi las ay ciertas,
os valeis de las fingidas?
tal licencia no he pedido
Am. Luego cauſa ay que la finja
entre Irene, y Celio?
Dan. No os entiendo.
que tampoco yo me entiendo,
mas para quando el os diga
lo que yo le dixe a el,
ved que con firmeza mia
eſta Irene, y que palabra
la he dado de que yo impida,
que el Rey ſin guſto la caſe,
y no juzgueis por mi vida
mal juramento, que ſon
mis zelos los que me obligan,
ſino la eſtimacion vueſtra,
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mia,
que porque ella no os deſprecia,
tan cara a cara a mi viſta,
quiero yo, que de mejor
ayre ſu deſden ſe viſta,
y no obligue a ſu violencia,
a lo que vn amor no obliga.
Dan. Sin duda, que conuino
Am. No me admira, a la gran prudencia
de los Dioſes hazer en mi experiencia,
de quanto el alto Iupiter preuino,
eſtender los imperios del deſtino,
pues con eſte amor preſagios tales
me hizo objeto de bienes, y de males,
ſin que pueda jamas males, ni bienes,
lograr fauores, ni dezir deſdenes.
O tu Eſtrella diuina! ò tu ſagrada Eſtrella,
Primauera que en campos de Sol huella
la eſfera criſtalina:
en cuyo influxo Venus predomina!
ò tu tremula hermoſa
del Sol: ò imagen de la fortuna,
que en el concabo eſpacio de tu Luna
incluyes ſoberana el no piſado alcaçar de Diana,
oy vueſtras centellas,
en quien el Sol parece que ha quedado
a pedaços quebrado,

pues

Ilustración 18. Composición del fol. 185v por fol. 175v de E

Al final de la primera columna del romance Dante dice: «No os entiendo», y su discurso continúa, según figura en el texto de E, en la segunda columna: «que tampoco yo me entiendo». Esta intervención pertenece sin ninguna duda a Aminta, ya que, efectivamente, esta ha prometido a la dama Irene que no permitirá que su hermano, el rey, la case con quien no desea, Dante, de quien ella misma está enamorada. Además de que por el sentido se deduce la atribución correcta de estos versos, es evidente que falta la indicación del locutor Aminta, pues al final de la segunda columna del romance vuelve a aparecer «*Dan.*», que señala el comienzo del discurso de Dante: «Sin duda, que conuino», lo que, por otro lado, no acaba de encajar en ese contexto. La solución que proponen los editores de la *Quinta parte* al percatarse de este error consiste en colocar sencillamente la indicación como locutor de Aminta e introducir una pequeña variante: «Ni tampoco yo me entiendo», pero su enmienda es insatisfactoria; no se respeta la rima del romance en *i-a* y el verso enunciado por Dante, «Sin duda que conuino», no se comprende:



De Don Pedro Calderon. 137

que aquese estrangero es,
si atiendo a la bizarria
de su accion primera, y luego
a la de no amistad confina,
mas de lo que dize espero.
Dan. Què lo sea, ò no, q̃ quita,
si què pone a mi dolor?
fuese Irene, y quedò Aminta:
si ambas son mis Estrellas,
què me espãta, y què me admira,
que la feliz sea la errante,
y la no feliz la fixa?
Como a este jardin,
quando ya la sombra pisa
la falda la luz, entrais?
Am. Como la luz de tu vista
desmiente tanto la noche,
que aun pienso que es todo dia.
Amin. Del academia debiò
de sobrar essa Poesia,
y como cosa sobrada
la gastais conmigo.
Am. Indigna presuncion
de vn rendimiento.
Que casarse solicita
todavia con Irene,
a cuyo afecto la embidia
a tomar della licencia
para que el Rey se la pida.

Dant. Las tales causas de quexares
os han dado mis desdenes:
para què si las ay ciertas
os valeis de las fingidas?
tal licencia no he pedido.
Am. Luego causa ay que la finja
entre Irene, y Celio?
Dant. No os entiendo.
Am. Ni tampoco yo me entiendo,
mas para quando el os diga
lo que yo le dixe à èl,
ved que con firmeza mia
està Irene, y que palabra
la he dado de que yo impida,
que el Rey sin gusto la case,
y no juzgueis, por mi vida,
mal juramento, que son
mis zelos! os que me obligan,
sino la estimacion vuestra,
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mia,
que porque ella no os desprecia
tan cara a cara a mi vista,
quiero yo que de mejor
ayre su desden se vista,
y no obligue a su violencia
a lo que vn amor no obliga.
Dant. Sin duda que conuino,

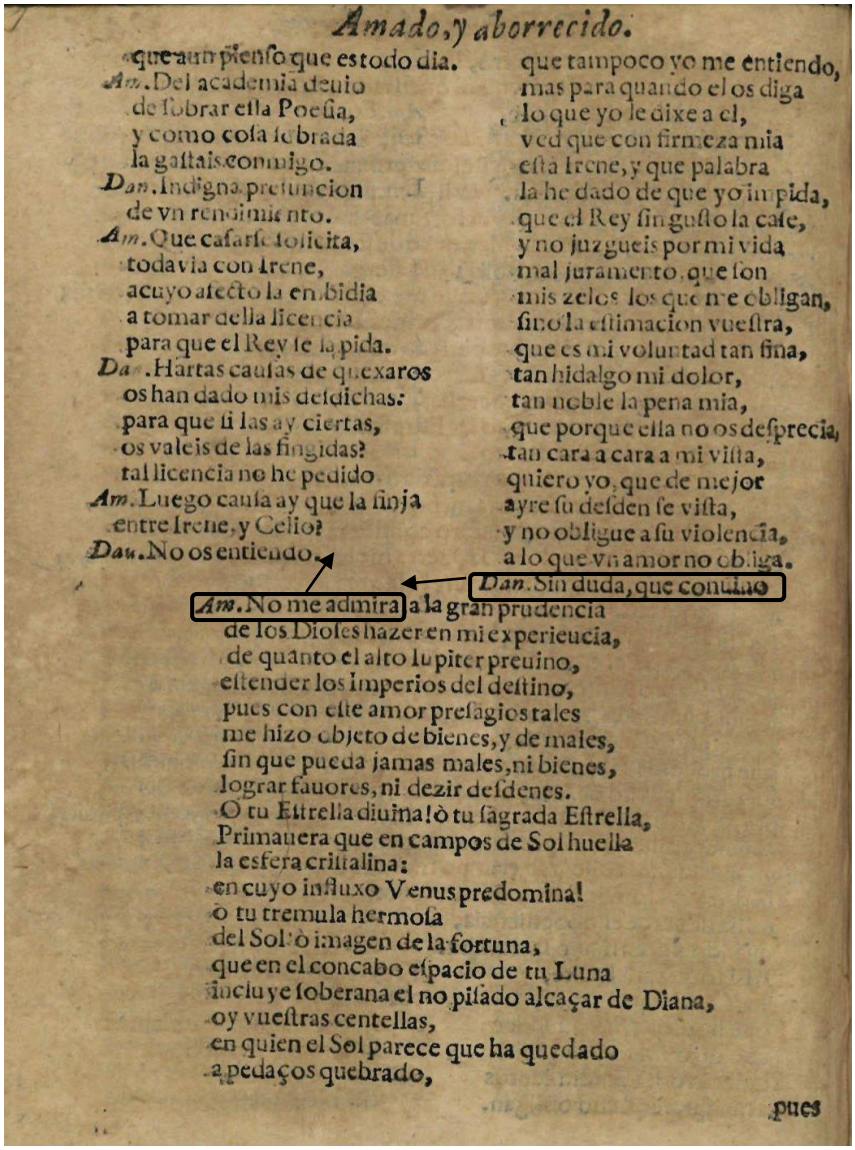
Amin. No me admira, a la gran prudencia
de los Dioses hazer en mi experiencia,
de quanto el alto Iupiter preuino,
estender los imperios del destino,
pues con este amor presagios tales
me hizo objeto de bienes, y de males,
sin que pueda jamas males, ni bienes,
lograr fauores, ni dezir desdenes.
O tu Estrella diuina! ò tu sagrada Estrella,
Primauera, que en campos de Sol huella
la Esfera cristalina,
en cuyo influxo Venus predomina!

ò

Ilustración 19. Solución de B en el fol. 137r

El texto de Vera Tassis, por el contrario, da con la solución y deja a la vista la confusión, probablemente del cajista, que componía la página de *Escogidas*. Coenen explica el error de este modo: «El último verso de la columna izquierda ha sido colocado, por error, en el primer renglón de la silva; y a su vez, el primer verso de la silva se ha movido a la derecha, convirtiéndose en el último del romance»[724]. Por consiguiente, el comienzo de la silva con el discurso de Aminta, «No me admira» (v. 3013), formaría parte del verso del romance iniciado por Dante: «No os entiendo», con lo que se respetaría la asonancia *i-a* y, como bien habían deducido los editores de la *Quinta parte*, los versos siguientes se atribuirían a la dama chipriota. Por su parte, el verso de Dante que antes quedaba descolgado, «Sin duda, que conuino», constituiría el principio de la silva. Además, Vera se ve obligado a enmendar «prudencia» en «providencia» para encajar el heptasílabo:

[724] Coenen, 2011a, pp. 44-45.



Amado, y aborrecido.

que aun pienſo que es todo dia.
Am. Del academia deuio
de ſobrar ella Poeſia,
y como coſa ſobrada
la gaſtais conmigo.
Dan. Indigna preſuncion
de vn rendimiento.
Am. Que cafarſe ſolicita,
todavia con Irene,
a cuyo afecto la embidia
a tomar della licencia
para que el Rey ſe la pida.
Dan. Hartas cauſas de quexaros
os han dado mis deſdichas:
para que ſi las ay ciertas,
os valeis de las fingidas?
tal licencia no he pedido
Am. Luego cauſa ay que la finja
entre Irene, y Celio?
Dan. No os entiendo.
que tampoco yo me entiendo,
mas para quando el os diga
lo que yo le dixe a el,
ved que con firmeza mia
eſta Irene, y que palabra
la he dado de que yo impida,
que el Rey ſin guſto la caſe,
y no juzgueis por mi vida
mal juramento, que ſon
mis zelos los que me obligan,
ſino la eſtimacion vueſtra,
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mia,
que porque ella no os deſprecia,
tan cara a cara a mi viſta,
quiero yo, que de mejor
ayre ſu deſden ſe viſta,
y no obligue a ſu violencia,
a lo que vn amor no obliga.
Dan. Sin duda, que conuino
Am. No me admira a la gran prudencia
de los Dioſes hazer en mi experiencia,
de quanto el alto Iupiter preuino,
eſtender los imperios del deſtino,
pues con eſte amor preſagios tales
me hizo objeto de bienes, y de males,
ſin que pueda jamas males, ni bienes,
lograr fauores, ni dezir deſdenes.
O tu Eſtrella diuina! ò tu ſagrada Eſtrella,
Primauera que en campos de Sol huella
la eſfera criſtalina:
en cuyo influxo Venus predomina!
ò tu tremula hermoſa
del Sol! ò imagen de la fortuna,
que en el concabo eſpacio de tu Luna
incluye ſoberana el no piſado alcaçar de Diana,
oy vueſtras centellas,
en quien el Sol parece que ha quedado
a pedaços quebrado,

pues

Ilustración 20. Reconstrucción de la disposición correcta del texto desde el error del cajista de E en el fol. 185v por fol. 175v

En suma, la disposición de los versos acertada es la que figura entre las páginas 98 y 99 del texto de VT:

Amin. Para hablar importa? *Lid.* Si.
Amin. Como?
Lidor. Como el fin peligra
de quien ignorado habla;
que la razon mas bien dicha,
por entendida que ſea,
ſe halla ſin ſer entendida. *Vaſe.*
Am. Eſtraño eſtilo! no sè
que preſume, que imagina
el coraçon, que parece
que con rezelos me auiſa,
que aqueſte Eſtrangero es,
ſi acierdo à la bizarria
de ſu accion primera, y luego
Dant. Hartas cauſas de quexaros
os han dado mis deſdichas,
para què, ſi las ay ciertas,
os valeis de las fingidas?
tal licencia no he pedido.
Amin. Luego cauſa ay que la fiuja
entre Irene, y Celio? *Dant.* No
os entiendo. *Am.* No me admira,
que yo tàmpoco me entiendo;
mas para quando èl os diga
lo que yo le dixe à èl,
ved que en confiança mia
eſtà Irene, y que palabra
la he dado de que yo impida

Ilustración 21. VT, p. 98.

que el Rey ſin guſto la caſe,
y no juzgueis, por mi vida,
(mal juramento) que ſon
mis zelos los que me obligan,
ſino la eſtimacion vueſtra;
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mia,
que porque ella no os deſprecie
tan cara à cara à mi viſta,
quiero yo que de mejor
ayre ſu deſdèn ſe viſta,
y no obligue vna violencia
à lo que vn amor no obliga. *Vaſe.*
Dant. Sin duda que conuino
à la gran prouidencia
de los Dioſes, hazer en mi experiencia
de quanto el alto Iupiter preuino
eſtender los imperios del deſtino,
pues con aqueſte amor preſagios tales
me hizo objeto de bienes, y de males;

Ilustración 22. VT, p. 99

Si Vera hubiese empleado como testimonio base para su edición *Escogidas*, quizás podría haber sido capaz de reconstruir la lectura original. También pudo manejar, como ya se ha avanzado, otro texto menos corrupto que E que no presentaba ningún error en este pasaje. Sin embargo, le resultaría imposible recuperar el texto certero a partir del ya manipulado texto de B, que descolocó los versos del romance y de la silva. Con la reproducción del impreso de B y algunas indicaciones se entenderá mejor:

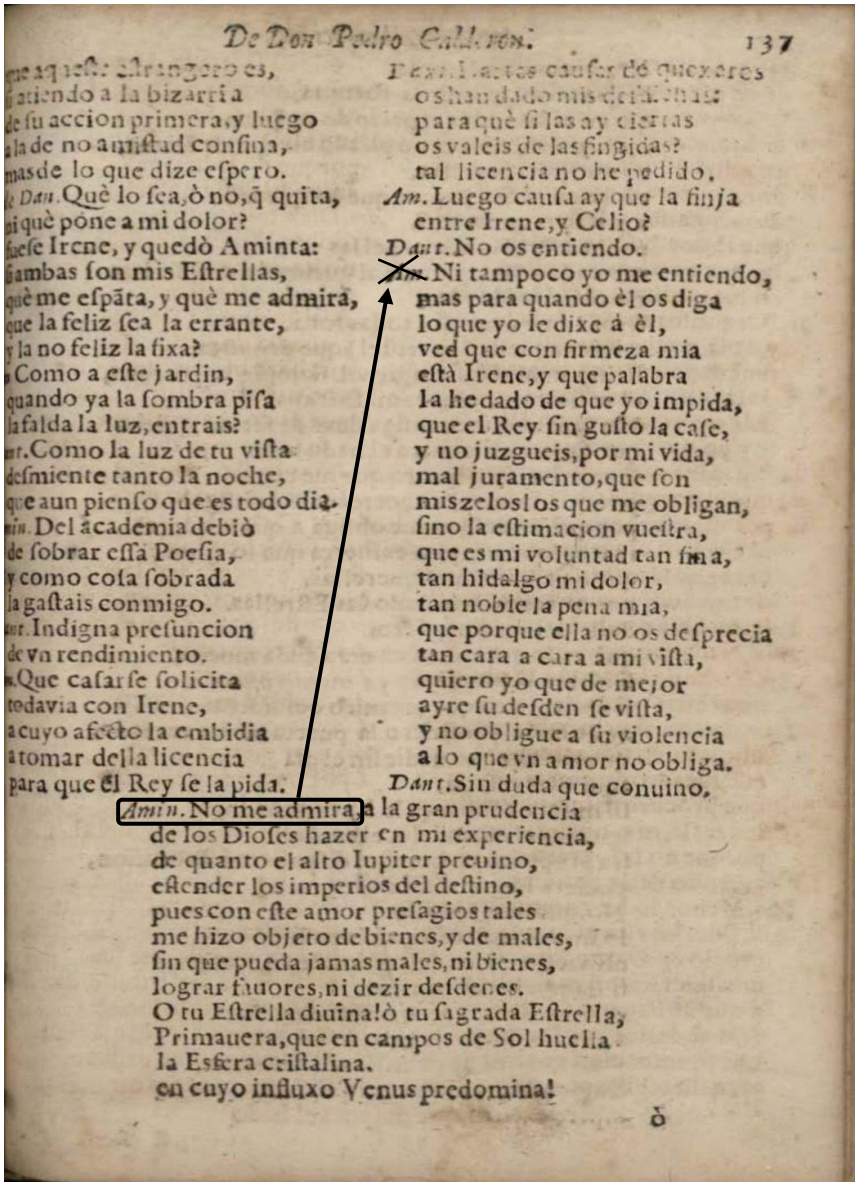

De Don Pedro Calderon. 137
que aq̃ste estrangero es,
atiendo a la bizarria
de su accion primera, y luego
a la de no amistad confina,
mas de lo que dize espero.
Dan. Què lo sea, ò no, q̃ quita,
ni què pone a mi dolor?
fuese Irene, y quedò Aminta:
ambas son mis Estrellas,
què me espãta, y què me admira,
que la feliz sea la errante,
y la no feliz la fixa?
Como a este jardin,
quando ya la sombra pisa
la falda la luz, entrais?
Am. Como la luz de tu vista
desmiente tanto la noche,
que aun pienso que es todo dia.
Amin. Del academia debiò
de sobrar essa Poesia,
y como cosa sobrada
la gastais conmigo.
Am. Indigna presuncion
de vn rendimiento.
Que casarse solicita
todavia con Irene,
a cuyo afecto la embidia
a tomar della licencia
para que el Rey se la pida.
Dan. Luego causa de quexares
os han dado mis desdenes:
para què si las ay ciertas
os valeis de las fingidas?
tal licencia no he pedido.
Am. Luego causa ay que la finja
entre Irene, y Celio?
Dant. No os entiendo.
Am. Ni tampoco yo me entiendo,
mas para quando èl os diga
lo que yo le dixe à èl,
ved que con firmeza mia
està Irene, y que palabra
la he dado de que yo impida,
que el Rey sin gusto la case,
y no juzgueis, por mi vida,
mal juramento, que son
mis zelos los que me obligan,
sino la estimacion vuestra,
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mia,
que porque ella no os desprecia
tan cara a cara a mi vista,
quiero yo que de mejor
ayre su desden se vista,
y no obligue a su violencia
a lo que vn amor no obliga.
Dant. Sin duda que conuino.
Amin. No me admira, a la gran prudencia
de los Dioses hazer en mi experiencia,
de quanto el alto Iupiter preuino,
estender los imperios del destino,
pues con este amor presagios tales
me hizo objeto de bienes, y de males,
sin que pueda jamas males, ni bienes,
lograr fauores, ni dezir desdenes.
O tu Estrella diuina! ò tu sagrada Estrella,
Primauera, que en campos de Sol huella
la Esfera cristalina,
en cuyo influxo Venus predomina!
ò

Ilustración 23. Imposible reconstrucción del texto original por parte de VT a partir del texto de B en el fol. 137r

Este «rompecabezas ya apenas solucionable», tal y como lo califica Coenen[725], es una prueba, según el investigador holandés, de que, efectivamente, el editor no pudo dar con la solución correcta solamente con el texto de B ante sus ojos, sino que tuvo que consultar otro testimonio. Es más, la pequeña alteración de los editores de B: «Ni tampoco yo me entiendo» no es transmitida al verso correspondiente de VT: «que yo tampoco me entiendo» (v. 3014), casi idéntico al que figuraba en la edición príncipe: «que tampoco yo me entiendo».

En conclusión y para cerrar este apartado, se ha podido apreciar cómo las lecturas comunes entre E y VT se dan únicamente en aquellos pasajes en los que B y M cometen un error obvio que se puede enmendar fácilmente, de ahí que no sea sorprendente que Vera recupere la lectura de la edición príncipe. De hecho, en los casos de variantes equipolentes entre E y la *Quinta parte*, el texto de Vera Tassis coincide con esta y no con aquella, lo que en un principio lleva a

[725] Coenen, 2011a, p. 53.

pensar que E no fue su texto base. Por otra parte, se han mostrado otros fragmentos de la comedia en los que la solución acertada de VT, diferente de la de B y muy próxima a la de E, solo se podría explicar si, en cambio, hubiese manejado la edición de *Escogidas* o, más bien, otro testimonio anterior menos corrompido y más cercano al texto que salió de la pluma de Calderón, como se verá en detalle en las páginas siguientes.

2.3.4.4. Las variantes de VT

Las lecturas divergentes del texto de la *Novena parte* con respecto a los demás son considerables y su análisis permite corroborar que, en efecto, Vera consultó un testimonio hoy desconocido con lecturas calderonianas, aunque no se descarta la intervención del editor.

2.3.4.4.1. Versos de VT ausentes en los demás testimonios

En primer lugar, interesa detenerse en el casi centenar de versos de VT ausentes en E y B —y, por tanto, en M—. Alrededor de una veintena de pasajes en E y B se ven alterados por el añadido de uno o varios versos, e incluso de una escena completa.

Se debe precisar que hasta en cinco casos los versos adicionales que transmite Vera no sirven para cubrir un desajuste métrico o un vacío argumental. Véase el primer ejemplo:

E, B, M	VT
No tanto, porque del Rey	No tanto, porque del Rey
auentureis los decretos,	*atropelleis* los decretos,
……	no tanto porque de mi
……	*aventureis* el reſpeto,
rompiendo el coto a la linea	rompiendo el coto à la linea
de mi eſpiritu ſoberbio,	de mi eſpiritu ſobervio,
quanto porque acriſoleis	quanto porque acriſoleis
la ingratitud de mi pecho,	la ingratitud de mi pecho,
que a par de los dioſes juzga	que à par de los Dioſes, juzga
lograr marmoles eternos	lograr marmoles eternos
	(vv. 39-48)

Probablemente se hayan podido omitir estos versos en *Escogidas* debido a un salto de igual a igual. Por otra parte, no hemos localizado en Calderón la combinación *aventurar* + *decretos*, pero sí *atropellar* + *decretos*, que parece encajar mucho mejor en el contexto; el rey mantiene a Irene prisionera en una torre vedada a la que han accedido los galanes, Dante y Aurelio, enamorados de la dama. El diccionario de *Autoridades* define *aventurar* como «arriesgar, poner o exponer a la casualidad, riesgo y contingencia, o a sí mismo o alguna otra cosa», frente a *atropellar*: «derribar o como pasar por encima de alguna razón o respeto, no atenderle ni apreciarle, sino desestimarle con temeridad y violentamente». De acuerdo con lo expuesto, los galanes atropellan los decretos del rey, que les ha prohibido acercarse a la torre y ponen en riesgo el respeto y honor de Irene. En varias comedias de nuestro dramaturgo se emplean el verbo *aventurar* y *atropellar* juntos en un contexto similar: «una mujer de mis prendas / tanto decoro aventura, / tanto respeto atropella, / como salir de su casa / disfrazada y encubierta»[726].

[726] *Los empeños de un acaso*, *Comedias, VI*, p. 297.

Además, se observan las combinaciones *atropellar* + *decretos* y *aventurar* + *respeto*: «Y puesto / que hay en los celestes coros / condicionados decretos / que atropellan imperiosos / sus mismos influjos»[727]; «¿por qué ahora tan atrevido / lo niegas, aventurando / el respeto en Cintia?»[728]; «nunca / conviniera yo en dejarla / ni aun a Deidamia, aunque todo / su respeto aventurara»[729]; «ni el consuelo ni la envidia / os aventure el respeto»[730].

En el segundo fragmento que se reproduce, el texto de *Escogidas* es coherente y correcto desde el punto de vista de la métrica. Las dos series de versos de VT no presentes en E, B o M, aportan información accesoria y, al tiempo, se pudieron haber perdido fácilmente en el proceso de transmisión:

E, B, M[731]	VT
Rey. Aunque zelos, y amor ſea	*Rey.* Aunque zelos, y amor ſea
bastante reſpueſta, quiero	reſpueſta baſtante, pueſto
……	que ellos ſon de acciones tales
……	culpa diſculpada, quiero
mas por extenſo informarme	mas por extenſo informarme
de la ocaſion, porque ſiendo,	de la cauſa, porque ſiendo,
como ſois, en paz, y guerra	como ſois, en paz, y en guerra
los dos Polos de mi Imperio,	los dos Polos de mi Imperio,
……	con quien igual he partido
……	la grauedad de ſu peſo,
valeroſo tu en las armas,	valeroſo tu en las armas,
politico tu al govierno	politico tu al gouierno
	(vv. 109-120)

En busca del *usus scribendi* de Calderón entre los versos 111-112, hemos localizado el oxímoron «culpa disculpada» en el TESO, únicamente en un texto calderoniano, el auto *Sueños hay que verdad son*: «puedo decir, muriendo consolado / de padecer sin culpa ni culpado / al precio de que quede de mí honrada / una mujer con culpa y disculpada»[732]. También podrían atribuirse a la pluma del dramaturgo los versos 117-118. El término «gravedad» asociado al vocablo «peso», como «virtud, por la cual el cuerpo grave, o se mueve hacia abajo, o tiene inclinación al dicho movimiento» (*Aut.*), apenas se encuentra con este significado en los textos dramáticos registrados en el TESO. No obstante, y aunque en el verso 118 se emplee en sentido metafórico, en Calderón hemos podido detectar un verso muy similar con la misma combinación de palabras; dice Casimiro sobre las armas en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*: «el que en todo sean iguales, / en la gravedad del peso, / lo doble de las defensas / y temple de los aceros»[733].

Tampoco parecen necesarios los versos de la edición veratassiana en los dos pasajes siguientes:

E, B, M	VT
Ire. Admirada, Aminta bella,	*Ire.* Admirada, Aminta bella,
de que te acuerdes de mi,	de que te acuerdes de mi,

[727] *Apolo y Climene*, *Comedias, IV*, p. 1132.
[728] Calderón, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, vv. 654-656.
[729] Calderón, *Duelos de amor y lealtad*, vv. 1790-1793.
[730] *OC, I*, p. 1195.
[731] Reproduzco el texto de B.
[732] Calderón, *Sueños hay que verdad son*, vv. 950-952.
[733] *Comedias, V*, p. 220.

he eſtrañado demanera	he eſtrañado demanera
el favor, que aun haſta agora	el fauor, que aun haſta agora
eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa	eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa,
……	ſobre ſi le debo dar
……	credito à lo que me cuenta
	(vv. 1517-1523)
Solo, y a pie, como he dicho,	Solo, y à pie, como he dicho,
ſin norte, ſin guia, y ſin tiento,	ſin norte, ſin guia, ſin tiento,
me hallè, ……	me hallè en la inculta maleza,
……	las vagas huellas ſiguiendo
……	de las fieras, que perdidas
……	tal vez, tal cobradas, dieron
……	conmigo en la verde margen
……	de vn criſtalino arroyuelo,
……	que del monte deſpeñado,
……	deſcanſaua en vn pequeño
……	remanſo, y para correr,
……	parava à tomar esfuerço.
……	O como ſin eleccion
……	del humano entendimiento,
……	ſabe moſtrarſe el peligro!
……	ſabe ſucederſe el rieſgo!
……	Digalo yo, pues lleuado
……	de mi ſin mi, diſcurriendo
……	al arbitrio del deſtino,
……	que homicida de ſi meſmo,
……	ſin ſaber donde guia, ſabe
……	donde eſtà el peligro, haziendo
……	de las ſeñas del esſcollo
……	ſeguridades del puerto;
……, quando juzguè a viſta	me vi, quando juzguè à viſta
de los *deſcanſos*, oyendo	de los *deſcanſos*; oyendo
de no sè que humana voz	de no sè què humana voz
los mal diſtintos acentos,	los mal diſtintos acentos;
tan lexos de los *deſcanſos*	y tan lexos del *aliuio*,
	(vv. 229-257)

Resulta de especial relevancia el segundo caso; nos hallamos ante veintidós versos (231-252) ausentes en E, B y M. A pesar de su extensión, no resultan imprescindibles desde el punto de vista argumental o métrico. Figuran al inicio de la primera jornada, en la que se nos presenta el conflicto entre los dos galanes, Dante y Aurelio, ambos enamorados de Irene. Por petición del rey, Aurelio, en una dilatada relación (vv. 166-303), le explica cómo fue su primer encuentro con la dama prisionera, de la que se quedó prendado. El galán había salido de caza, cuando las patas de su caballo se enredaron en la traílla que ataba a los perros. Sufrió una caída y, perdido entre la maleza, fue a parar a una extensa pradera, en donde, para su sorpresa, advirtió a la bella Irene.

Han podido ocurrir varias cosas con este pasaje. Por un lado, y teniendo en cuenta la longitud de la intervención, es posible que la veintena de versos se hubiera descartado para aligerar el parlamento, pues, en realidad, no aporta nada sustancial al desarrollo de la trama,

sino que, más bien, es un pasaje digresivo[734]. Por otro lado, también se podría haber producido un error por parte del componedor que trabajaba en el volumen de *Escogidas*, que, como se ha apreciado, no parecía muy riguroso. Ya indicó Coenen que es «un pasaje muy susceptible de haberse perdido en ediciones anteriores por un salto del cajista»[735]. Efectivamente, se pudo producir un salto de igual a igual del «me hallé» (v. 231) al «me vi» (v. 253) que aparece en VT. El profesor holandés incluso apunta a que podría leerse un segundo «me hallé» que Vera habría sustituido por «me vi» para evitar la repetición[736], al igual que ocurre con «descansos» y «alivio» (v. 257).

Sea como fuere, no parece plausible que podamos atribuir al arbitrio y a la invención de Vera la suma de los veintidós versos señalados; es más probable que el pasaje figurase en el texto base del editor. De hecho, se detecta de nuevo el *usus scribendi* calderoniano en algunos versos. Por ejemplo, el sintagma «inculta maleza» del v. 231 solo se encuentra en textos del dramaturgo y hasta en siete ocasiones más: «no hubo en la inculta maleza / de los montes, en la vaga / región de los aires, fiera / ni ave que su piel redima»[737]; «¿Cómo quieres que yo corra / por tan inculta maleza?»[738]; «entre la inculta maleza / de esos peñascos»[739]. Asimismo, se registran «arroyuelos despeñados» en varias comedias: «Despeñado un arroyuelo / baja desde el monte al valle»[740]; «y así, retirarme intento / entre esas ramas, adonde / despeñado un arroyuelo, / con su ruido encubra el mío»[741]; «manso arroyo cristalino, / bajáis despeñado al valle / desde alcázares y riscos»[742]. Es más, en la primera jornada de *Agradecer y no amar* se advierte la misma imagen, que describe un pequeño remanso como el lugar en donde el arroyo se detiene y recupera fuerzas para seguir su curso: «Recatado, en efeto, / ladrón ya del ladrón, pude secreto / llegar donde un remanso / del fatigado arroyo era descanso, / como que en él sediento / paraba solo hasta tomar aliento»[743].

En síntesis, el hecho de que se descubran en el texto veratassiano versos ausentes en los demás testimonios que no enmiendan ningún pasaje corrupto ni aportan nada sustancial a la trama, además atribuibles a la pluma de Calderón, indica que el temprano editor accedió probablemente a un testimonio con esas lecturas autorizadas.

Para continuar, de entre la veintena de pasajes en los que se observan versos adicionales de VT, obviando los cuatro lugares señalados, en el resto de los casos se aprecian errores métricos en *Escogidas* y en la *Quinta parte* que se ven enmendados en VT. Ante las cuatro redondillas incompletas de E, B y M, el texto de VT es satisfactorio y da coherencia a las faltas de sentido de los testimonios anteriores:

E, B, M	VT
Rey. Con mil palidos deſmayos.	*Rey.* Con mil palidos deſmayos,

[734] No es infrecuente localizar pasajes atajados con la intención de acortar la extensión de la comedia en Calderón. Por ejemplo, Casais, 2020, pp. 171-172 detecta hasta 141 versos atajados en la primera jornada de *Manos blancas* presentes en la edición de VT: «se omiten principalmente en grupos de dos o cuatro versos, de modo que su eliminación no afecta a la estructura métrica de romance en la que se insertan». En otras ocasiones, se trata de omisiones de mayor envergadura que no afectan al sentido de la obra ni producen ningún impacto en el desarrollo de la trama.
[735] Coenen, 2011a, p. 37.
[736] Coenen, 2011a, p. 38.
[737] *Afectos de odio y amor*, *Comedias, III*, p. 479.
[738] *Ni Amor se libra de amor*, *Comedias, III*, p. 863.
[739] *La fiera, el rayo y la piedra*, vv. 293-294.
[740] *OC, I*, p. 1217.
[741] *OC, I*, p. 1442.
[742] *Saber del mal y el bien*, vv. 1932-1934.
[743] *Comedias, V*, pp. 457-458.

……	de aſſombros los ayres llenos,
……	nos eſtàn diciendo à truenos,
……	que preſto vendràn los rayos.
Aur. Dicha fue de la quinta.	*Aur.* Dicha fue que de la Quinta
……	eſtèmos tan cerca ya.
Rey. Y fuerça tambien ſera,	*Rey.* Y fuerça tambien ſerà,
pues ſe deſperarà Aminta	pues he de eſperar à Aminta
	(vv. 1898-1905)
Amin. Contrario mi afecto fue,	*Amin.* Contrario mi afecto fue,
…….	que ſi en mi mano eſtuviera,
de mi parte le pagara	de mi parte le pagàra
aquella fineza rara:	aquella fineza rara:
ò ſi algun calor huviera	ò ſi algun color hubiera
	(vv. 2009-2013)
Aduertid ſi os eſtà bien,	Aduertid ſi os eſtà bien,
quanto cierto deſeoſo	que ando cierto deſeoſo
de que viuais mas guſtoſo	de que viuais mas guſtoſo
de lo que parece. *Lid.* Quien	de lo que parece. *Lid.* Quien
…….	ſatisfaceros podrà
eſſe afecto, eſſa merced,	eſſe afecto, eſſa merced,
ſino callando. *Dan.* Creed	ſino callando? *Dant.* Creed,
que es cuidado el que me dà	que es cuidado el que me da
	(vv. 2436-2443)

Además de que las lecturas de VT sean convincentes, se puede rastrear, una vez más, el *usus scribendi* de Calderón, al menos, en la primera redondilla citada. Coenen se vale precisamente de estos tres versos (vv. 1899-1901), entre otros, para defender que Vera Tassis manejó un texto autorizado hoy perdido. Se apoya en el empleo metafórico del «rayo» y del «trueno», pues, curiosamente, se invierte el orden natural de los fenómenos, ya que son aquí los truenos los que avisan de la llegada de los rayos, y no al revés[744]. El propio Coenen, en otro lugar, estudia este uso retórico particular de Calderón y muestra ejemplos de esta misma inversión de conceptos hasta en diez comedias del dramaturgo, incluida *Amado y aborrecido*[745]. Sería difícil que el propio Vera «supiera plagiar no solo el estilo sino hasta los hábitos mentales de Calderón», en palabras del investigador[746], a pesar de que reconoce haberlo encontrado en otros autores de la época[747], lo que, por otra parte, no deja de restar importancia al hecho de que probablemente sea Calderón el que esté detrás de los versos de esta redondilla.

También se observaba en E, B y M la falta de dos versos en una octava real susceptibles de haber sido eliminados —dada la reiteración del mismo esquema paralelístico— o de haberse omitido por un despiste del cajista; y uno más en un pasaje en silvas. En cambio, la lectura de VT es la siguiente:

E, B, M	VT
y porque afable eſſa deidad humana	y porque afable eſſa Deidad humana
reſponda al ſacrificio que la adora,	reſponda al ſacrificio que la adora,

[744] Coenen, 2011b, pp. 77-78.
[745] Coenen, 2008c.
[746] Coenen, 2011b, p. 78.
[747] Coenen, 2011a, p. 44.

no ſoy de armadas hueſtes Capitana,	no ſoy de armadas hueſtes Capitana,
…….	no Infanta ſoy de Egnido vencedora,
…….	no ſoy Sacerdotiſa de Diana,
pues ſolo ſoy vna muger que llora,	pues ſolo ſoy vna muger que llora,
tan modesta en pedir, que aun deſta ſuerte,	tan modesta en pedir, que aun deſta ſuerte,
no pido mas de que me dès la muerte.	no pido mas de que me dès la muerte.
	(vv. 553-560)
mas por cumplir con èl, a aqueſte quiero	Mas por cumplir con èl, à aqueſte quiero
preguntar; vive Dios, que el marinero,	preguntar: viue el Sol, que el Marinero
que es mejor que mejor: oidme os ruego,	es, mejor que mejor, oidme os ruego,
…….	ya que à tiempo de veros aqui llego:
què quarto es el de Irene?	què quarto es el de Irene?
	(vv. 2208-2212)

Es cierto que los versos añadidos por Vera Tassis en silvas pareadas pueden ser discutibles, dado que el editor parecía tener aversión a los versos sueltos. De hecho, algunos investigadores han localizado añadidos salidos de la pluma de Vera en casos en los que a ciencia cierta no contaba con ningún testimonio[748]. De todos modos, aceptamos la lectura veratassiana, pues solo el verso «que es mejor que mejor: oidme os ruego» quedaría suelto en una tirada de 82 versos seguidos rimados por pares.

Ya por su afán perfeccionista, ya porque contaba con un texto superior, la edición de Vera Tassis no presenta ninguna mutilación en las numerosas tiradas de romances de la comedia, frente a E, B y M:

E, B, M	VT
a qual de las dos esfuerça	qual, mas que à las dos, es fuerça
amparar. *Dan.* A quien?	amparar. *Dant.* A quien?
Mal. A mi,	*Maland.* A mi,
que te ſirue mas que ellas.	Que te ſiruo mas que ellas.
Iren. Piedad cielos! …….	*Iren.* Piedad, Cielos!
Tod. Al monte, al valle, a la ſelua.	*Amint.* Fauor, Dioſes!
	Todos. Al monte, al valle, à la ſelua!
	(vv. 1805-1809)

El verso «*Irene.* ¡Piedad, cielos! *Aminta.* ¡Favor, dioses!» (v. 1808) que incluye VT, a veces enunciado por dos personajes que alternan sus parlamentos, es habitual en Calderón: «*Hesperia.* ¡Favor, dioses! ¡Piedad, cielos!»[749]; «*Unos dentro.* ¡Cielos, favor! *Otros dentro.* ¡Piedad, cielos!»[750]; «*Dentro*. ¡Favor, dioses! ¡Piedad, cielos!»[751]. Por otro lado, es razonable que respondan ambas damas en un pasaje marcado por intervenciones correlativas.

La retórica de Calderón reaparece en otro verso del texto de VT necesario para ajustar un romance deficiente en E, B y M:

E, B, M	VT
Iras piden y piedades?	Iras pedis, y piedades,
ambas parece que oyeron:	y à ambas parece que oyeron

[748] Se pueden ver ejemplos en Rodríguez-Gallego, 2009, pp. 93-94 y Casariego Castiñeira, 2018, pp. 117-118.
[749] Calderón, *Fieras afemina amor*, v. 604.
[750] Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Comedias, V*, p. 169.
[751] *OC, I*, p. 1190.

Dioſes, y cielos, pues quando	Dioſes, y Cielos, pues quando
……	brama el Mar, y gime el viento,
otros inſtrumentos ſuenan,	dulces inſtrumentos ſuenan:
quien vio en vn inſtãte meſmo	quien vio en vn inſtante meſmo
	(vv. 3415-3420)

La misma agrupación de términos se puede hallar en varios textos del poeta: «y así, el primero siento / bramar las ondas y gemir el viento»[752]; «Gime el viento, brama el mar»[753]; «gime el viento y el mar brama»[754].

Ahora bien, en otros casos no es posible discernir entre lecturas calderonianas o enmiendas *ope ingenii* de Vera Tassis, aunque el texto del editor siempre mejora y da coherencia a pasajes confusos y deturpados.

E, B, M	VT
que no ay pendencia ninguna	que no ay pendencia ninguna
donde no ſirua de algo	donde no ſirua de algo
vn camarada, aunque huya:	vn camarada, aunque huya:
…….	què pendencia ha ſido eſta?
a ſeñor.	hà ſeñor? *Dant.* O ſuerte dura!
Dant. O ſuerte dura!	
	(vv. 834-838)
dixera lo que ſupiera	dixera lo que ſupiera
de mi amo, ù deſde el dia	de mi amo, deſde el dia
que vio.	que vino.
Amin. Que no quiero	*Amin.* Ya no deſea
ſaber mas de lo que sè.	mi cuidado ſaber mas
Mal. Pues que intentas?	de lo que sè.
	Mal. Pues què intentas?
	(vv. 1435-1439)
Apenas le inuoque, quando	Apenas le invoquè, quando,
aunque brumado me dexa.	aunque brumado, me dexa;
…….	yo irè luego à darle gracias.
Den. vozes. nada dexò mi eſperiẽcia	*Aparecen en el ayre Venus, y Diana*
Diana, pues quedan iguales.	*Ven.* Nada dixo mi experiencia,
Dent. Dian. Amor, y deſdẽ en ella	Diana, pues quedan iguales
	amor, y deſden en ella
	(vv. 1876-1881)
Amin. Yo lo harè, proſigue; pues	*Amin.* Yo lo harè; proſigue, pues,
que he de pedirle?	què he de pedirle?
Lid. El perdón	*Lid.* El perdon
es del deſtierro. *Am.* De quien?	es del deſtierro. *Am.* De quien?
Lid. De Dante.	*Lidor.* De Dante.
Amin. De Dante? *Lid.* Si.	*Amin.* De Dante? *Lid.* Si.
Iren. O aleue, fiero, traydor!	*Iren.* O aleue, fiero, y cruel,
……	el perdon de tu enemigo

[752] Calderón, *Los encantos de la culpa*, vv. 5-6.
[753] Calderón, *Argenis y Poliarco*, v. 2928.
[754] Calderón, *Lances de amor y fortuna*, *Comedias, I*, p. 710.

tu ſolicitas. *Am.* Eſſo es	ſolicitas tu? *Amin.* Eſſo es (vv. 2043-2049)
y digan de mi los tiempos, que faltè a mi conueniencia, mas no a mi agradecimiento. …… O ſabia deidad de Venus! la ingrata victima humana de Irene, ſepulte el centro	y digan de mi los tiempos, que faltè a mi conueniencia, mas no à mi agradecimiento: Admite, pues, en tu eſpuma, ò ſacra Deidad de Venus la ingrata victima humana, de Irene, ſepulte el centro (vv. 3606-3612)

Incluso se presenta un pasaje en el que Vera, no satisfecho con la extraña enmienda de B sobre el texto de E, decide alterar el verso que aquel había añadido. En el fragmento de E hay un desajuste métrico en el romance con rima *e-a*. Los editores de la *Quinta parte* añadieron un verso que, aunque soluciona la ametría, no tiene sentido:

E	B
Dan. Que biē dize, que el cōtagio, y no la ſalud ſe pega! *Am.* Como? *Dan.* Como Irene pudo pegartela a ti, y no a ella. …… *Iren.* Ni todo el cielo pudiera	*Dan.* Que bien dize, que el cōtagio, y no la ſalud ſe pega! *Am.* Como? *Dan.* Como Irene pudo pegartela a ti, y no a ella; *tu has podido la ſalud?* *Iren.* Ni todo el cielo pudiera

Tal vez, el testimonio alternativo al que accedió Vera Tassis leía del siguiente modo:

Dan. Què bien dizen, que el contagio,
y no la ſalud, ſe pega!
Am. Como? *Dan.* Como Irene pudo
pegarte à ti ſu eſtrañeza
y tu no à ella tu agrado.
Iren. Ni todo el Cielo pudiera
(vv. 1602-1607)

Sucede lo mismo en otro pasaje ya examinado previamente. Los editores de B añadieron a un verso hipométrico el adverbio «ya». No obstante, el romance en *e-a* resta incompleto.

E	B
Y ya que en tierra, y en mar corremos los dos tormenta, ſi la ſemejanza nueſtra, caſi a vn miſmo tiempo, condiſcipulos del hado algun cariño os engendra	I. Y ya que en tierra, y en mar 2. Corremos los dos tormenta. 3. Si la ſemejanza nueſtra. 4. Caſi a vn miſmo tiempo, *ya*. 5. Condiſcipulos del hado. 6. Algun cariño os engendra (vv. 1676-1681)

La solución de VT consiste en incorporar otro vocablo, el imperativo «ved», y alterar el orden de dos versos, de modo que ajusta la métrica y da sentido al pasaje:

y ya que en Tierra, y en Mar
corremos los dos tormenta,
tan a vn miſmo tiempo, ved
ſi la ſemejanza nueſtra,
condiſcipulos del hado
algun cariño os engendra

En suma, se advierten casos en los que Vera Tassis, a pesar de seguir mayoritariamente a B como texto base para su edición, cuando su lectura no le convence, no duda en modificarla o mejorarla, quizás a través de un texto alternativo, quizás a través de su criterio personal.

Ya se ha destacado el tino con el que enmienda algunas comedias. Sin embargo, se puede mencionar otro lugar muy significativo que demuestra de forma más evidente que Vera Tassis tuvo a su alcance un texto diferente del de la *Quinta parte*. En este caso, la corrección que introduce B en un pasaje corrupto de la edición príncipe es satisfactoria. Ahora bien, el texto de VT difiere por completo de la lectura que ofrece la *Quinta parte*. Nos referimos al fragmento de la segunda jornada ya comentado en el que se detectaba en E la ausencia de una escena en la que se habría producido un incendio. Recordemos los diez versos que añade B para solventar esta laguna tan evidente:

E	B
ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado	ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado
eſte hombre eſtà. *Mal.* Yo pienso que ſeria,	eſte hombre eſtà? *Mal.* Yo pienso que ſeria,
que aquel ſuſto incapaz le dexaria,	que aquel ſuſto incapaz le dexaria,
como ſuele el perdon al caſi ahorcado,	como ſuele el perdon al caſi ahorcado.
no es hidalguia la que conmigo ha vſado.	*Dan*. No es la hidalguia que conmigo ha vſado
Dan. De hombre incapaz?	de hombre incapaz.
Mal. Luego haslo tu creido?	*Mal*. Luego haslo tu creìdo?
Dant. Yo ſi.	*Dan*. Yo ſi.
……..	***Mal*. Mas no oyes aquel ruido?**
……..	***Dent*. Fuego, fuego.**
……..	***Mal*. La quinta ſe abraſa toda.**
……..	***Dant.* Irene, y Aminta**
……..	**en ella: ay infeliz! mi mal q̃ eſpera**.
……..	***Mal*. Al fuego ſe arrojò, locura fiera**
……..	***Sale el Rey***
……..	**Quien vio deſdicha mayor?**
……..	**toda la quinta ſe abraſa,**
……..	**Aminta eſtà dentro della;**
……..	**mas vn hombre entre las llamas**
……..	**trae dos mugeres: valor**
Rey. Que es a quien ſacais,	**notable!** *Mal*. Señor, què ſacas?
hombres?	*Dan*. A Irene, ſeñor, y Aminta.
Dan. A Irene, ſeñor, y Aminta.	
(fol. 180v por 169v)	(fols. 132r-132v)

Además de resolver los problemas métricos del texto de *Escogidas*, los nuevos versos hacen alusión al ruido y a las llamas de la quinta incendiada en la que se encontrarían las dos damas que, posteriormente, serían rescatadas por el galán Dante. En definitiva, se crea una escena coherente, aunque algo forzada, y se salvan algunos de los errores métricos derivados del pasaje deturpado. Eso sí, no aparenta ser una esmerada adición que se pueda atribuir a Calderón, sobre todo, si se compara con la enmienda que presenta el texto de VT, compuesta

por cincuenta versos de los que no hay rastro en ninguno de los testimonios anteriores:

ſiempre confuſo, ſiempre embeleſado
eſte hombre eſtà. *Mal.* Yo pienso que ſeria,
que aquel ſuſto incapaz le dexaria,
como ſuele el perdon al caſi ahorcado.
Dan. No es la hidalguia que conmigo ha vſado.
de hombre incapaz.
Mal. Luego haslo tu creido?
Dant. Yo ſi. ***Mal.*** **Yo no, y ſi ha ſido**
engañoſa quimera,
vamos tràs èl. ***Dant.*** **En confuſion tan fiera**
no sè lo que te diga,
mucho à penſar, y diſcurrir me obliga.
Mal. **Pues què has de hazer?**
Dant. **No sè: Deidades bellas,**
que el vso gouernais de las Eſtrellas,
què quereis de vna vida,
que de tantos contrarios combatida,
toda es delirios, toda es iluſiones,
toda fantaſmas, toda confuſiones?
Suenan truenos, y terremoto.
Mas Cielos, què ruido es eſte?
Mal. **Què ha de ſer? peſe à mi alma,**
que el Cielo ſe viene abaxo.
Dant. **Gran terremoto!**
Maland. **Ya eſcampa.**
Dentro vnos. **Fuego, fuego.**
Otros. **Agua, agua.** ***Mal.*** **Vino**
para el ſuſto.
Dant. **Eſpera, aguarda;**
que de tantos rayos vno
en eſſa torre mas alta
ha dado, y entre humo, y polvo,
de ſu fabrica gallarda
la travazon viene al ſuelo,
con dos acciones tan varias,
que al tiempo que cae con ruinas,
en Volcanes ſe leuanta,
ſiendo de vn inſtante à otro
piramide el que fue Alcazar.
Iren. dent. **Què me abraſo!**
Amin. dent. **Què me ahogo!**
Mal. **Si ſe ahogan, y ſe abraſan,**
Mas que ſe abraſen, y ahoguen.
Suena la tempeſtad.
Dant. **Irene, y Aminta llaman**
tan à vn tiempo, que no dexan,
ni aun aquella duda al alma
de elegir, pero què tiene
que dudar por donde vaya
quien, con ir por donde pueda,

avra cumplido con ambas?
Vaſe, y ſale el Rey, y Aurelio como deteniendole
***Aur.* Lo primero es, gran ſeñor,**
guardar tu vida. *Rey.* Si llama
Aminta, y eſtà en el rieſgo?
***Aur.* Yo baſto ſolo à librarla,**
no me eſtorves. Mas què veo?
à peſar de tantas llamas,
vn hombre al quarto de Aminta
entra deſpechado.
***Dant. dent.* Caygan**
ſobre mi montes de fuego,
que todos ellos no baſtan
à que no ſaque, à peſar
de la ruina, y de la llama,
en mis braços mi fortuna.
Sale Dante con Irene, y Aminta en brazos.
***Rey.* Hombre, quien es à quiẽ ſacas?**
Dant. A Irene, ſeñor, y Aminta
(pp. 88-89)

En este caso, si el texto base de Vera Tassis hubiese sido B, ¿por qué no habría dejado los diez versos que figuraban en el testimonio si le daban pleno sentido al pasaje? Habría sido muy difícil detectar siquiera que se trataba de un añadido de los editores de la *Quinta parte*. Por eso, parece más plausible considerar el manejo de un texto alternativo en el que se podían leer esos cincuenta versos. Es más, si nos fijamos en la primera línea tras la laguna de *Escogidas*, es el rey quien verbaliza el rescate de las damas: «Que es a quien ſacais, hombres?». Por su parte, en los testimonios de la *Quinta parte* es Malandrín quien realiza esa pregunta, aunque en un verso bastante distinto: «Señor, què ſacas?». En el texto de VT, aunque en un orden inverso, se advierten sorprendentemente las mismas palabras que en la edición príncipe: «Hombre, quien es a quiẽ ſacas?». Podría constituir un indicio más que apuntaría a que el medio centenar de versos de VT pudieron leerse en el original calderoniano y perderse en el proceso de transmisión del texto hasta *Escogidas*.

De hecho, Coenen ha planteado esa posibilidad en gran medida a través del análisis de este pasaje, que, a todas luces, responde al *usus scribendi* calderoniano y no a una enmienda *ope ingenii* de Vera Tassis[755]. De acuerdo con el estudioso, la extensión del fragmento —excesivamente largo como para ser una interpolación del editor— y el carácter amplificatorio de algunos versos son motivos suficientes para atribuir el pasaje a la pluma de Calderón.

Por ejemplo, se incluyen varias intervenciones humorísticas en boca del gracioso que se pueden encontrar en otras comedias del poeta. El amedrentado Malandrín responde a los gritos de Irene y Aminta, presas por las llamas, de la siguiente manera[756]:

Iren. dent. Què me abraſo!
Amin. dent. Què me ahogo!
Mal. Si ſe ahogan, y ſe abraſan,

[755] Coenen, 2011a, pp. 39-43 y Coenen, 2011b, pp. 76-78.
[756] El verso compartido por las dos damas lamentándose del incendio se presenta en otros textos calderonianos en situaciones similares: «*Unos.* ¡Que me ahogo! *Otros*. ¡Que me abraso!» (*Hijos de la Fortuna*, *Comedias, III*, p. 415); «*Las cajas y terremoto. / Unos. Dentro* ¡Que me ahogo! *Otros*. ¡Que me abraso!» (*¿Quién hallará mujer fuerte?*, vv. 1461-1462).

mas que ſe abraſen, y ahoguen.

La misma chanza, que caracteriza el egoísmo cobarde del criado, fue hallada por Coenen en una escena pareja de *Amar después de la muerte*[757]. Igual que Dante saca en brazos a las dos damas, Aminta e Irene, don Álvaro salva a su amada Maleca del incendio de Galera. Por su parte, el temeroso Alcuzcuz no se atreve a hacer lo mismo, a pesar de que su amiga Zara esté en peligro. El verso y la construcción empleados son muy similares:

ALCUZCUZ y como escaparme
yo, que Zara y la Galera
mas que se queme y se abrase[758]

El estilo calderoniano reaparece en el pasaje; nos referimos al empleo metafórico del volcán y de la pirámide con los que se alude a la nube de fuego y humo que «se levanta» cuando «cae» la torre:

que de tantos rayos vno
en eſſa torre mas alta
ha dado, y entre humo, y polvo,
de ſu fabrica gallarda
la travazon viene al ſuelo,
con dos acciones tan varias,
que al tiempo que cae con ruinas,
en Volcanes ſe leuanta,
ſiendo de vn inſtante à otro
piramide el que fue Alcazar.

Aunque en otro lugar hemos tratado de demostrar que son versos genuinos de Calderón, ampliaremos aquí aquellas reflexiones[759]. Alicia Vara ha analizado el motivo del volcán en el imaginario calderoniano y ha subrayado su uso metafórico y su especial interés para el análisis de la retórica del dramaturgo, precisamente por su grado de artificiosidad[760]. Según la investigadora, es habitual encontrar en Calderón el volcán para describir incendios y hacer hincapié en el miedo de los personajes. Se advierten numerosos fragmentos en los que se mencionan ciudades, campos de batalla o quintas en llamas, como en este pasaje de la segunda jornada de *Amado y aborrecido*. En el tercer acto de *Los cabellos de Absalón*, por ejemplo, se lee: «que es un volcán la ciudad / que humo exhala, llamas vierte»[761]. Por su parte, en *Mujer, llora y vencerás*, en plena invasión de las tropas de Federico en el estado de su hermano Enrique, se utiliza de nuevo el volcán para hacer referencia, esta vez, al campo de batalla incendiándose: «Volcán de Marte parece / la campaña, cuyo incendio / en pirámides de humo, / globos exhala de fuego»[762].

En esta última muestra registrada, adicionalmente, se menciona la pirámide con el fin de ilustrar las columnas de humo. El empleo de los mismos vocablos se encuentra en *Manos blancas.* La semejanza entre las palabras de nuestro galán Dante y las que pronuncia Federico

[757] Coenen, 2011a, pp. 42-43 y Coenen, 2011b, p. 77.
[758] Calderón, *Amar después de la muerte*, vv. 2131-2133.
[759] M. Carbajo Lago, 2018b.
[760] Vara, 2016.
[761] Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 2678-2679.
[762] *Comedias, V*, p. 433.

para describir el incendio que se origina en la habitación de la princesa Serafina es verdaderamente llamativa. En las dos obras el alcázar, «fábrica gallarda»/«fábrica hermosa», se derrumba ante las llamas. De nuevo, se identifica con un volcán que expulsa lava y vapores, convertido, por tanto, en pirámide de humo:

> El cuarto de Serafina
> era el que en breve momento
> de alcázar pasó a Volcán,
> de palacio a Mongibelo.
> Toda su fábrica hermosa,
> ruina del voraz incendio,
> pirámide era de humo[763].

La propia estructura interna de este pasaje se corresponde con la que se observa en otras comedias que recrean un incendio producido fuera de escena. Tras las voces «dentro» que alertan del fuego y de los lamentos de quien esté en peligro, un personaje o varios describen lo que ocurre a través de una descripción ticoscópica que suele incluir alguna metáfora volcánica o piramidal. Antes de que el protagonista acuda al interior de la quinta en llamas, interviene para lamentarse ante la fortuna o los hados de su desdichada situación. Otro personaje narra el rescate y suele reaparecer el galán con la dama en brazos. Reproducimos la escena del incendio de la quinta de don Diego de Cardona en *El pintor de su deshonra*:

> GENTE *Dentro* ¡Fuego,
> fuego!
> DON ÁLVARO ¿Qué voces son varias
> las que oigo?
> MARIN. 1º A lo que se ve,
> toda la quinta se abrasa
> de don Diego de Cardona.
> DON ÁLVARO (¡Ay de mí, que en ella estaba
> Serafina! Sentimientos,
> no acudáis a la venganza
> […]
> JUAN ¡Cielos! Tanta
> la violencia es del incendio,
> que en un instante a ser pasa
> volcán del mar.
> GENTE *Dentro* ¡Fuego, fuego!
> DON ÁLVARO Entre pavesas y llamas,
> monstruo de fuego, humo y polvo,
> un caballero a una dama
> saca en los brazos[764]

Obsérvese la semejanza con otra escena de *Celos, aun del aire, matan*; el templo de Diana arde en llamas con varias ninfas en su interior. En esta ocasión Calderón se detiene de nuevo en la expresión de la cobardía del gracioso:

> CÉFALO ¡Fuego, fuego!

[763] Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 489-495.
[764] *OC, I,* p. 890.

El templo es el que se abrasa;
que en humo y llamas envuelto
de más cerca se divisa.
Conmigo ven.

CLARÍN ¿A qué efecto?

CÉFALO De socorrer a quien pueda.

CLARÍN Ve tú, que eres caballero;
que los socorros jamás
tocan a los lacayuelos.

CÉFALO Entra conmigo, cobarde.

CLARÍN Por sola una cosa quiero
entrar, y es por ver si hallo
quemadas cuantas hay dentro.
[…]

UNO ¡El gran templo de Diana,
abrasado Mongibelo,
arde en pavesas!

OTRO ¡Vesubio
de su gran fábrica se ha vuelto!
¡Fuego!

UNA *Dentro* ¡Que me abraso! ¡Fuego!

OTRA ¡Que me ahogo!¡Piedad, cielos![765]

No solo la retórica de estos versos señala a Calderón, sino que, además, la escena es mucho más redonda desde el punto de vista de la elaboración conceptual y escenográfica si la comparamos con la que ofrecía B. No tiene lugar únicamente un incendio, sino que hay un juego a lo largo de todo el pasaje entre el terremoto (tierra), la tormenta de rayos y truenos (aire y agua) —no mencionados en el texto de la *Quinta parte*— y el incendio (fuego). Con ello, se alude a la tan frecuente y sugestiva simbología de los cuatro elementos, que será una constante a lo largo de la pieza, de acuerdo con las pruebas a las que las diosas Venus y Diana someterán a Dante. Esto supone, además, una mayor complejidad en lo que atañe a la puesta en escena del pasaje. Los efectos acústicos que simulan el terremoto junto a los truenos de la tormenta, además de los visuales, ante la recreación de los rayos, el fuego y el humo del incendio, no estarían presentes en la representación que propone el texto de B.

Por todo lo comentado hasta ahora, en suma, no cabe duda de que el fragmento no pudo ser interpolado por Vera Tassis. El medio centenar de versos, los fragmentos amplificatorios, las intervenciones del gracioso y, sobre todo, el estilo marcadamente calderoniano, más que en una enmienda *ope ingenii* del editor, hacen pensar en un texto del propio Calderón.

Con todo, por si no fuera suficiente, hay un indicio más que apoya esta tesis. Como ya se ha indicado, *Amado y aborrecido* fue representada en la corte de Viena en 1667. De esta puesta en escena se ha conservado un impreso escrito en italiano bajo el título *Le vittorie d'amore* que contiene el resumen de la loa, de las tres jornadas por escenas y de los entremeses, es decir, de la fiesta palaciega al completo. Se han analizado algunas de las modificaciones que se hicieron sobre el texto para adaptarlo a unas circunstancias particulares en las que se celebraba el primer aniversario del matrimonio del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa[766]. No obstante, no ha llegado a nosotros el texto que se empleó en la citada representación. Mercedes de los Reyes Peña ha sugerido que el texto del que se habrían servido los adaptadores pudo

[765] Calderón, *Celos, aun del aire, matan*, vv. 1384-1406.

[766] Ver De los Reyes Peña, 1995, pp. 200-204 y 207-208 y el subapartado correspondiente en la «Trayectoria escénica».

haber sido la edición de *Escogidas* de 1657[767] —hay que recordar que la *Quinta parte* de 1677 no se había publicado todavía por estas fechas—. Sin embargo, un análisis del resumen vienés permite afirmar que el texto que se empleó para la puesta en escena palaciega de 1667 no pudo haber sido el corrupto testimonio de *Escogidas* según lo conocemos. Tal y como hemos señalado en otro lugar[768], si se acude a la escena incompleta de la segunda jornada de la que se hablaba, no se detecta ninguna incoherencia en el impreso *Le vittorie d'amore*. Transcribimos el fragmento en cuestión:

> SCENA XIV
> NOTTE
> […]
> Dante confuso del separarsi sempre quell'uomo da lui, con fronte nuvolata; ode alcune voci di musica.
>
> SCENA XV
> *Canto di Venere e Diana e lamenti d'Aminta e Irene.*
> Le sudette deità continuando nella gara, dichiarano di voler nuovamente sperimentar la possanza dello Sdegno e d'Amore, per attendere qual d'essi prevalga nel seno di Dante; onde spingono un incendio nel palagio reale; donde escono molte voci di lamento, e massime quelle d'Irene e d'Aminta. Corre dentro a liberarle Dante; e Malandrino osservando tutto quello ch'egli opera, lo và narrando nella scena.
>
> SCENA XVI
> *Dante, Irene, Aminta, e Malandrino.*
> Esce Dante con Aminta ed Irene in braccio, chiedendo soccorso al servo, che con facezie va scherzando.
>
> SCENA XVII
> *Il Re, Aurelio, e sudetti.*
> Il Re perdonando a Dante, plaude alle sue prove ed alla liberazione d'Aminta. Parte a spegnere l'incendio. Aurelio invidiando la sorte di Dante, segue il Re[769].

En el texto de E no se recogía el incendio provocado por las deidades Venus y Diana, al que, por el contrario, sí se alude en las primeras líneas del impreso que presentamos, sino que simplemente se vería a Dante con Irene y Aminta en brazos. Si se coteja el texto vienés con el que aparece en VT (pp. 88-89) se observan varias coincidencias, aun teniendo en cuenta que nos hallamos ante un resumen. En primer lugar, se hace referencia a la confusión de Dante y a su «fronte nuvolata», lo que posiblemente se corresponde con el siguiente pasaje que solo se lee en VT; tras la extraña marcha de Lidoro, el galán comenta en unos versos de marcado gusto calderoniano:

> *Dant*. En confuſion tan fiera
> no sè lo que te diga,
> mucho à penſar, y diſcurrir me obliga.
> *Mal*. Pues què has de hazer?
> *Dant*. No sè: Deidades bellas,
> que el vso gouernais de las Eſtrellas,

[767] De los Reyes Peña, 1995, p. 205.
[768] M. Carbajo Lago, 2018b, pp. 54-56.
[769] Se trata de las escenas XIV-XVII que aparecen así recogidas en el folleto *Le vittorie d'amore* (fols. C3r-C3v).

què quereis de vna vida,
que de tantos contrarios combatida,
toda es delirios, toda es iluſiones,
toda fantaſmas, toda confuſiones?

Para seguir, es Dante quien escucha «voci di musica» en el impreso de Viena. En VT el galán se pregunta por unos fuertes ruidos que se señalan a través de una acotación: «*Suenan truenos, y terremoto*», pero es cierto que no se menciona a las diosas Venus y Diana, aunque se infiere que son ellas las generadoras de la «experiencia de fuego». Además, el galán alude en su lamento a las «Deidades bellas». A continuación, se hace referencia al incendio y a los gritos de mucha gente, incluidos los de Irene y Aminta. Solo en el testimonio de VT se escuchan las quejas de las dos damas desesperadas: «*Iren. dent.* Què me abraſo! *Amin. dent.* Què me ahogo!». Malandrín no es el único que narra lo que acontece en escena, sino también Aurelio y el rey, cuya entrada no se cita en el resumen hasta un poco después. No obstante, sí se hace alusión a las bromas de Malandrín: «con facezie va scherzando», algunas de ellas ya mencionadas e incluso localizadas en otras comedias del dramaturgo.

Es decir, a pesar de las posibles diferencias que se pueden hallar entre el resumen vienés y el texto de Vera Tassis, y, sobre todo, después de los argumentos presentados con anterioridad, parece indiscutible que los cincuenta versos de VT no son invención de Vera. Los detalles descritos en el resumen que se sacó para los asistentes a la fiesta austríaca solo se detectan en el testimonio de la *Novena parte*. Sin el texto completo de la comedia utilizado en la fiesta no es posible saber si Vera Tassis se hizo con él[770]. De todos modos, se puede sostener que a la altura de 1667 ya circulaba un testimonio de *Amado y aborrecido* similar al que pudo tomar el amigo de Calderón para configurar su edición.

2.3.4.4.2. Hipótesis sobre el modus operandi *de Vera Tassis*

Se ha podido observar que B pudo haber sido el texto base de VT, aunque, por el momento, no se puede descartar que las lecturas compartidas por ambos testimonios pudieran haber estado en ese otro testimonio que parece manejar el editor. Varias pruebas textuales y el análisis estilístico de algunos versos de VT ausentes en los demás testimonios atestiguan que, efectivamente, el editor tuvo que hacerse con otro texto superior que desconocemos. De este modo, y de acuerdo con lo avanzado en el capítulo sobre la configuración de la *Novena parte*, *Amado y aborrecido* responde al mismo *modus operandi* que parece utilizar Vera Tassis a la hora de editar los textos que conforman el volumen. También en el caso de nuestra comedia, junto con las otras siete que ya circulaban impresas en tomos de *Escogidas* o en la *Quinta parte* de 1677, acude a un testimonio alternativo en mejores condiciones que los corruptos textos de E y B.

Para explicar la compleja situación textual que se plantea se pueden sostener dos hipótesis.

[770] Parece bastante difícil que Vera Tassis consiguiera el texto que se sacó para la representación vienesa. Aunque no haya llegado a nosotros por el momento, es muy probable que Leopoldo I hubiera ordenado la impresión de la fiesta al completo en el taller de Mateo Cosmerovio, de acuerdo con su proceder para el resto de las comedias calderonianas de aquellos años: *Darlo todo y no dar nada*, *Fineza contra fineza* y *El secreto a voces.* De todos modos, Vera no accedió ni a la suelta con el texto de *Darlo todo y no dar nada*, según Coenen, 2008a; ni al contenido en la de *El secreto a voces*, de acuerdo con la edición de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015. Las tiradas de ejemplares lujosos de estas características eran muy reducidas, ya que estas sueltas especiales serían, bien repartidas entre los asistentes, bien entregadas a miembros de la realeza de otras cortes europeas. Sobre esta cuestión puede verse M. Carbajo Lago, 2019.

La primera de ellas es la que propuso Coenen en sus dos trabajos sobre *Amado y aborrecido*[771]:

> En algún momento entre la primavera de 1677 (publicación de la *Quinta parte*) y la primavera de 1681 (muerte de Calderón), la comedia *Amado y aborrecido* fue representada en una fiesta palaciega […] Los comediantes aprovecharon para ello el texto publicado recientemente en la *Quinta parte* desautorizada. Calderón intervino en la enmienda del texto. El manuscrito resultante fue el que manejó Vera una larga década más tarde al preparar la *Novena parte*, no sin introducir alguna enmienda propia, como solía hacer. En consecuencia, el texto publicado por Vera reúne variantes de la *Quinta parte*, enmiendas *ope ingenii* suyas y enmiendas autorizadas por el propio Calderón[772].

El estema que establece entonces el estudioso es el siguiente:

Comedias nuevas escogidas, Octava parte (1657)
↓
Quinta parte (2 eds., 1677)
↓
Manuscrito de comediantes con enmiendas de Calderón
↓
Vera Tassis, *Novena parte* (1691)[773]

Para ponderar la verosimilitud de esta hipótesis considera que se han tenido que cumplir los tres siguientes supuestos:

> Primero, que los manuscritos usados en las reposiciones palaciegas de comedias a menudo no se sacasen de manuscritos anteriores sino de textos impresos como el de *Escogidas*. Segundo, que Calderón interviniese en la enmienda y eventual adaptación de dichos textos. Tercero, que Vera Tassis usase el manuscrito resultante de este proceso para su edición del texto[774].

Para sostener los dos primeros Coenen se hace eco de un documento ya citado anteriormente y que es pertinente recordar. En 1679 tuvo lugar una representación palaciega de *Ni Amor se libra de amor* de la que se conserva un pago de 18 reales «por vn libro de comedias»[775], según Coenen, la *Tercera parte* de Calderón de 1664[776], y otro de 200 ducados «a don Pedro Calderón […] por la loa y auer enmendado la comedia»[777]. Es plausible que Vera hubiese utilizado en su reedición de la *Tercera parte* ese texto enmendado por Calderón[778]. Por cierto, el título aparece acompañado del marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio» en el tomo veratassiano, lo mismo que en la edición de *Amado y aborrecido*. Si, en efecto, las compañías sacaban sus textos de *partes* de comedias y Calderón revisaba y alteraba dichos testimonios, es posible que Vera Tassis se hiciese con ellos. En cuanto a ese tercer supuesto, el investigador holandés lo cree verosímil, dado que al menos para

[771] Coenen, 2011a y Coenen 2011b.
[772] Coenen, 2011a, p. 48.
[773] Coenen, 2011b, p. 79.
[774] Coenen, 2011b, p. 79.
[775] Shergold y Varey, 1982, p. 79.
[776] Coenen, 2011b, p. 79.
[777] Shergold y Varey, 1982, pp. 79 y 88.
[778] Cruickshank, 2007, p. XXXIII.

cinco obras tuvo que acceder a un manuscrito al no conocerse versiones impresas[779]. Ya se ha indicado que los cargos reales que desempeñaba Vera Tassis, también dramaturgo, cronista y fiscal de comedias, le facilitarían el acceso a manuscritos de compañías. Además, parece ser el método que utiliza para conformar la *Novena parte*.

Para resumir, ante una reposición de *Amado y aborrecido* entre 1677 y 1681, dice Coenen, Calderón revisó el texto de B que fue el empleado por la compañía responsable. No se puede olvidar que el volumen «barcelonés» había sido desautorizado por el propio dramaturgo, lo que apoyaría la idea de que, de cara a una nueva puesta en escena en palacio, quisiese llevar a cabo las correcciones oportunas, por otra parte necesarias dadas las deficiencias del texto. De esta forma, se explicarían las lecturas coincidentes entre VT y B, en especial, aquellos pasajes en los que Vera Tassis adopta las enmiendas métricas de los editores de la *Quinta parte* y no otras.

Sin embargo, podemos realizar algunas matizaciones u objeciones a la hipótesis planteada por Coenen. Es plausible que Vera se valiera de testimonios autorizados, en ocasiones revisados por Calderón, para la puesta en escena de representaciones palaciegas. Igual que para el caso de *Ni Amor se libra de amor* o de *El laurel de Apolo* comentados con anterioridad, pudo haber conseguido el texto de *Amado y aborrecido* retocado por el dramaturgo. De todas formas, no se localiza ninguna representación de nuestra comedia en el arco de fechas señalado —entre 1677 y 1681—, según la trayectoria escénica de la pieza trazada en apartados precedentes, lo que por otra parte no quiere decir que esta no hubiese tenido lugar o que Calderón no hubiese revisado el texto de B.

Además de las lagunas en la documentación, el hecho de que Vera coloque la indicación de «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio», no es más que un indicio que señala la posibilidad de que hubiese sacado su texto de tal evento cortesano. Ya se ha comentado que se registran casos en los que, a pesar del empleo del marbete «Fiesta», tomó sus textos de ediciones impresas anteriores y no se valió de ningún manuscrito de comediantes[780]. Quizás solo quiso dejar constancia de una nueva puesta en escena de *Amado y aborrecido* en el Salón Real, pese a no haber dado con el texto[781].

De acuerdo con la propuesta de Coenen y sin entrar en la tan mencionada y estudiada cuestión de la reescritura calderoniana[782], asumiendo la revisión de ciertos textos por parte de Calderón, sería pertinente establecer en cada caso qué motiva al dramaturgo a llevarla a cabo, según la tipología de Ruano de la Haza[783], en este caso revisada por Rodríguez-Gallego:

> bien por razones externas de circunstancias (como en *Guárdate del agua mansa*), bien por adaptar una comedia a un ámbito escénico muy distinto (como en *El mayor monstruo, los celos*), bien simplemente por querer pulir su texto a la hora de darla a la imprenta […], cuatro comedias de la *Primera parte* (*La vida es sueño*, *Casa con dos puertas*, *La dama duende* y *La devoción de la cruz*) y dos de la *Segunda* (*El astrólogo fingido* y *Judas Macabeo*)[784].

[779] Según Coenen, 2011b, p. 79, los cinco títulos son: *El castillo de Lindabridis*, *Céfalo y Pocris*, *Duelos de amor y lealtad*, *El segundo Scipión* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, todas ellas con la nota particular de «Fiesta». Se pueden añadir otras tantas comedias que eran inéditas hasta la publicación en *partes* veratassianas: *Los dos amantes del cielo*, *La sibila del Oriente*, *Basta callar*, *Primero soy yo* y *Bien vengas, mal, si vienes solo*. Parece que Vera también siguió un manuscrito para editar *El segundo Scipión*, a pesar de que sí circulaba un impreso anterior (1681) que no llegó a conocer.

[780] Rodríguez-Gallego, 2013, p. 481.

[781] Según estas consideraciones, encajaría la representación particular de *Amado y aborrecido* por la compañía de Rosendo López el 26 de septiembre de 1686 en el Alcázar de Madrid, ya muerto Calderón (DICAT).

[782] Ver Rodríguez-Gallego, 2009 y 2010b; Fernández Mosquera, 2015.

[783] Ruano de la Haza, 1998.

[784] Rodríguez-Gallego, 2010b, p. 182.

Coenen postula aquí una revisión del texto de cara a una reposición de la comedia en palacio. No obstante, tras el cotejo de los testimonios, se puede afirmar que el texto contenido en VT no refleja la intención de Calderón de crear una nueva versión de la comedia adaptada a unas nuevas circunstancias escénicas o históricas. En todo caso, se podría hablar de una «reconstrucción», en palabras de Ruano de la Haza[785], por parte del dramaturgo del texto original ante un testimonio tan incompleto y deturpado como el de B.

Un dato que no tiene en cuenta Coenen en su argumentación y que va en contra de la supuesta revisión de Calderón del texto de la *Quinta parte* tiene que ver con el final de la comedia, que, como se ha visto, hace alusión a las circunstancias de representación —si no del estreno— de una puesta en escena de *Amado y aborrecido* junto a *El pastor Fido* de Solís, Coello y Calderón ante el mismo auditorio. Aunque con pequeñas variantes, el texto de VT es el mismo que el que ofrecen los demás testimonios:

E, B, M,	VT
Dian. Pues antes que ſe proſigan	*Dian.* Pues para que ſe proſigan
las muſicas, y los verſos,	las muſicas, y los verſos,
a que de emboço aſsistimos,	à que de emboço aſsistimos,
aplacarte otra. *Lid.* Bueluo	à aplazarte otra lid buelvo
de ingratitud, y de amor.	de ingratitud, y de amor
Ven. Vencerte tambien pero	*Ven.* Vencerè también, pero
donde ha de ſer?	donde ha de ſer?
Dian. En la Arcadia.	*Dian.* En la Arcadia.
Ven. Quien ha de ſer el ſugeto?	*Ven.* Quien ha de ſer el ſugeto?
Dian. Amarili Ninfa mia.	*Dian.* Amarilis, Ninfa mia.
Ven. Adonde?	*Venus.* Adonde?
Dian. Aqueſte ſitio meſmo.	*Dian.* A eſte ſitio meſmo.
Ven. Iuez?	*Venus.* Iuez?
Dian. Eſte miſmo auditorio.	*Dian.* Eſte miſmo Auditorio.
Ven. Pluma?	*Venus.* Pluma?
Dian. La de tres Ingenios.	*Dian.* La de tres Ingenios.
Ven. Pues yo acepto el deſafio,	*Venus.* Pues yo acepto el deſafio,
fia de que tambien tengo	fiada en que tambien tengo
en Arcadia vn Paſtor Fido,	en Arcadia vn Paſtor Fido,
q̃ ha de dar nõbre a eſſe exẽplo.	q̃ ha de dar nombre à eſſe exẽplo.
	(vv. 3715-3730)

Varias décadas después del estreno de la comedia y de su primera publicación en la edición de *Escogidas* de 1657, y de las subsiguientes en 1677, Vera Tassis se habría hecho con un texto revisado por Calderón para una nueva puesta en escena cortesana, presumiblemente ante «sus majestades en el Salón Real de palacio». Si esa revisión y alteración de la comedia se hubiese producido, ¿no es probable que Calderón no solo hubiese pulido el texto de B para recuperar el original, sino que, además, hubiese adaptado el final a unas nuevas circunstancias de representación tantos años después? La alusión a *El pastor Fido* quedaría descontextualizada. Recuérdese, por ejemplo, que Vera Tassis tuvo acceso a un manuscrito de *El laurel de Apolo* con modificaciones de Calderón, que había corregido la primera jornada y reescrito la segunda con ocasión del cumpleaños del joven Carlos II, lo que, por cierto, el propio editor se molesta en señalar[786]. Es más, uno de los cambios más relevantes tiene lugar al final de la comedia, en

[785] Ruano de la Haza, 1998, p. 35.
[786] Ver Cruickshank, 2007, pp. xxiv y xxxiii.

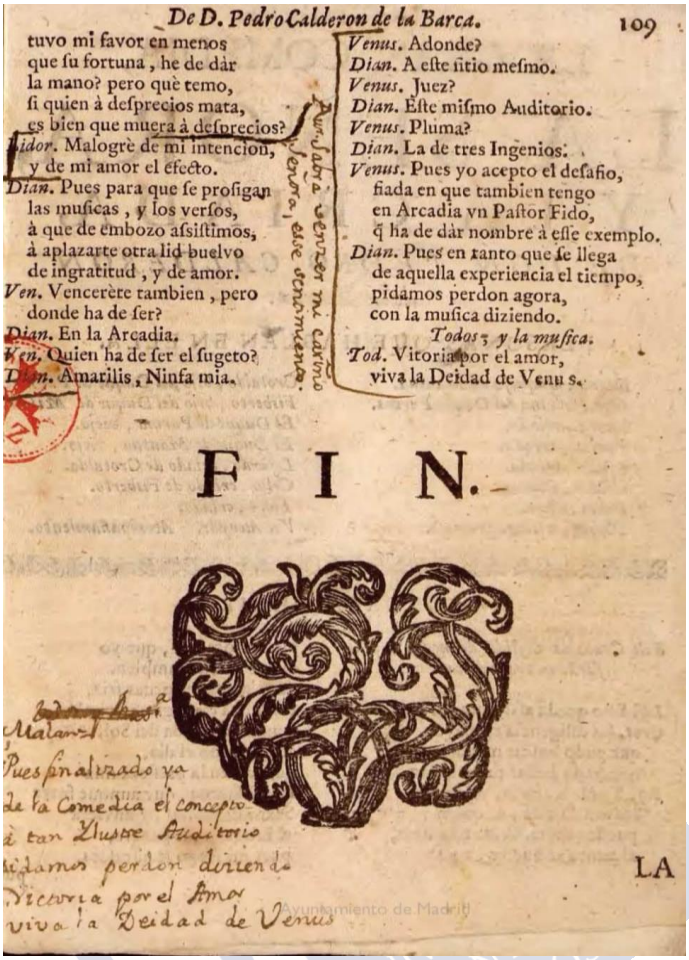
donde se añade un número importante de versos en alabanza al rey español[787]. No olvidemos que para la representación vienesa de *Amado y aborrecido* de 1667 el final que hemos citado se vio alterado con seguridad, como no podría ser de otro modo. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Austria (Cod. 13184), editado por la profesora Mercedes de los Reyes Peña, conformado por la loa y algunas anotaciones sobre la adaptación que sufrió la comedia, se incluyen 287 versos nuevos para cerrar la fiesta y alabar a la familia real:

> Siguiósse la 3ª Jornada y, al acabarse, en lugar del sarao que tiene de damas la dicha comedia, se hizo un torneo de ocho, para la inteligencia y introducción del qual y de las circunstancias dél, que fueron algunas y con misterio, se hizo y se representó lo siguiente:
>
> MALAND. Y con aquesto da fin
> la comedia, antes que, atento
> mi amo a mis grandes servicios,
> me haga casar, que no quiero.
> VENUS Aguardad y atended todos,
> que no acaba, pues yo empiezo.
> MALAND. No digo yo que se acabe,
> sino que desocupemos
> para que el torneo empiece […][788]

No constituye la única ocasión en la que el desenlace mencionado fue suprimido y mudado en otro más ajustado. En el apartado dedicado a la trayectoria escénica de *Amado y aborrecido*, ya hemos hecho alusión a un apunte de teatro del siglo XVIII, que debió de pertenecer a la compañía de José Parra y que fue empleado para un montaje en el Teatro del Príncipe en 1763. El ejemplar impreso utilizado por la compañía de María Ladvenant fue la edición contenida en la reedición de la *Novena parte* con fecha falsa de 1698. El desenlace impreso aparece entre corchetes y en el margen izquierdo del folio se anota lo siguiente:

> Malandr. Pues finalizado ya
> de la comedia el concepto
> à tan Ylustre Auditorio
> pidamos perdon diciendo
> Victoria por el Amor
> viva la Deidad de Venus

[787] Ver Hesse, 1946, p. 233.
[788] Tomo el texto que edita De los Reyes Peña, 1995, p. 225.


De D. Pedro Calderon de la Barca. 109

tuvo mi favor en menos
que ſu fortuna, he de dàr
la mano? pero què temo,
ſi quien à deſprecios mata,
es bien que muera à deſprecios?
Fidor. Malogrè de mi intencion,
y de mi amor el efecto.
Dian. Pues para que ſe proſigan
las muſicas, y los verſos,
à que de embozo aſsiſtimos,
à aplazarte otra lid buelvo
de ingratitud, y de amor.
Ven. Vencerète tambien, pero
donde ha de ſer?
Dian. En la Arcadia.
Ven. Quien ha de ſer el ſugeto?
Dian. Amarilis, Ninfa mia.

Venus. Adonde?
Dian. A eſte ſitio meſmo.
Venus. Juez?
Dian. Eſte miſmo Auditorio.
Venus. Pluma?
Dian. La de tres Ingenios.
Venus. Pues yo acepto el deſafio,
fiada en que tambien tengo
en Arcadia vn Paſtor Fido,
q̃ ha de dàr nombre à eſſe exemplo.
Dian. Pues en tanto que ſe llega
de aquella experiencia el tiempo,
pidamos perdon agora,
con la muſica diziendo.
Todos; y la muſica.
Tod. Victoria por el amor,
viva la Deidad de Venus.

F I N.

LA

Ilustración 24. Desenlace manuscrito en el apunte para la compañía de Parra (p. 109).

Creemos bastante plausible que, de cara a una reposición de la comedia, Calderón hubiese modificado el final para adaptarlo a unas nuevas circunstancias. Por otra parte, si Vera hubiese manejado un texto revisado por Calderón, probablemente habría dejado constancia de ello por escrito, como en el caso de *El laurel de Apolo* o de *El mayor monstruo*. El temprano editor reproduce el desenlace primitivo y apenas introduce alteraciones en las acotaciones, como se verá posteriormente. Por lo tanto, resulta difícil deducir que se hizo con un texto derivado de B y resultado de una reconstrucción de Calderón para una representación cortesana particular.

La propuesta del manejo por parte de Vera de un único testimonio con correcciones del dramaturgo parece más difícil de probar si cabe si tenemos en cuenta el análisis de la transmisión textual expuesto hasta el momento.

Se encuentran evidencias de que el testimonio desconocido al que accedió se aproxima a E en ciertos lugares, más bien, al antecedente de E, una copia acaso ya con ciertos errores, que se vio muy corrompida en el proceso de transmisión: se deformaron y trivializaron algunas lecturas originales debido al malentendimiento del texto, se perdieron versos por saltos de igual a igual y por otros despistes del copista o del componedor, etc., lo que dio como resultado un texto verdaderamente deturpado. Recordemos, asimismo, la escena del incendio ausente en la edición príncipe completada con cincuenta versos genuinos en VT. Si no esos, unos muy similares se podrían leer en el texto que se sacó para la reposición vienesa de 1667, esto es, diez años antes de la publicación de B. Con cierta cautela, pues solo contamos con un resumen de la comedia, se puede sostener que, por lo tanto, en 1667 ya circulaba un testimonio superior a E y

a B, próximo al de VT. La pregunta que debemos hacernos entonces es: ¿dónde ubicamos en el estema el texto alternativo que utilizó Vera Tassis? ¿Hubo una revisión tardía del texto de B con la que Calderón recuperó parte de los versos iniciales? O, más sencillo, ¿el editor accedió a un texto más cercano al original?

He aquí la segunda hipótesis que puede explicar la compleja transmisión textual de *Amado y aborrecido*. Vera Tassis pudo haber manejado dos testimonios para configurar su edición: B y un texto superior y más próximo al autógrafo. Ya se ha demostrado cómo el empleo de varios textos base por parte del editor, aun suponiendo un esfuerzo ímprobo para la época, era habitual. Por consiguiente, es la consulta de varios testimonios y, en definitiva, la contaminación, el procedimiento que mejor puede explicar la situación textual de algunas ediciones veratassianas. En el caso de *Amado y aborrecido*, Vera habría tomado como testimonio base un impreso, B, que habría corregido y alterado en algunos lugares a partir de un manuscrito hoy perdido con lecturas calderonianas que no ha dejado más descendencia. Cuando la lectura de B no le convence, no duda en alterarla o mejorarla, quizás a través de ese testimonio alternativo, quizás a partir de su criterio personal. Recuérdese que el temprano editor no adopta los diez versos de B que completaban la laguna en la edición príncipe de la escena del incendio, sino que incorpora cincuenta bien distintos. En otras ocasiones, ante correcciones aceptables de B sobre el texto de *Escogidas*, Vera sí reconoce y reproduce sus enmiendas, ya porque le convencen más que las que ofrece el otro testimonio al que tuvo acceso, ya porque este presentaba deficiencias. En definitiva, parece escoger la variante que más le satisface en ciertos pasajes, sin emplear un método sistemático.

Coenen, al respecto, hizo una suposición sobre el *modus operandi* en el taller de Francisco Sanz, impresor de las nueve *partes* de comedias editadas por Vera Tassis:

> No sería ilógico pensar que este, en vez de transcribir las comedias de principio a fin y proporcionar los manuscritos resultantes al cajista, se limitara a entregar de cada comedia una lista de observaciones y enmiendas, para que el cajista las introdujera al componer el texto. Es decir, que el cajista trabajara sobre testimonios ya impresos —más manejables y más legibles que los manuscritos en aquel mundo carente de luz eléctrica— manteniendo de ellos todas las corrupciones y otras peculiaridades que hubiesen escapado a la atención de Vera Tassis, a la vez que introducía las enmiendas de este[789].

También Bainton y Cruickshank, en el prólogo a la edición de *Fieras afemina amor* de Wilson, postularon que Vera hubiese entregado a su impresor un ejemplar de B con enmiendas, «a marked-up-copy»[790]. Para el caso de *Amado y aborrecido*, quizás el número de enmiendas, su extensión, a veces, y su complejidad, hace difícil pensar que el cajista hubiese trabajado sobre el texto impreso de B con modificaciones y añadidos marginales. Por otra parte, si así fuera, sería complicado justificar la muy distinta puntuación entre la edición veratassiana y el texto de la *Quinta parte*. O Vera la corregía también por encima del supuesto ejemplar impreso o supervisaba esta cuestión durante el proceso de impresión. Se esperaría, por tanto, una reproducción más mecánica de ciertos pasajes y no parece ser el caso. Desde luego, ahondar en el método de trabajo de Vera Tassis y en la relación con su impresor podría arrojar luz sobre la transmisión textual de las comedias calderonianas.

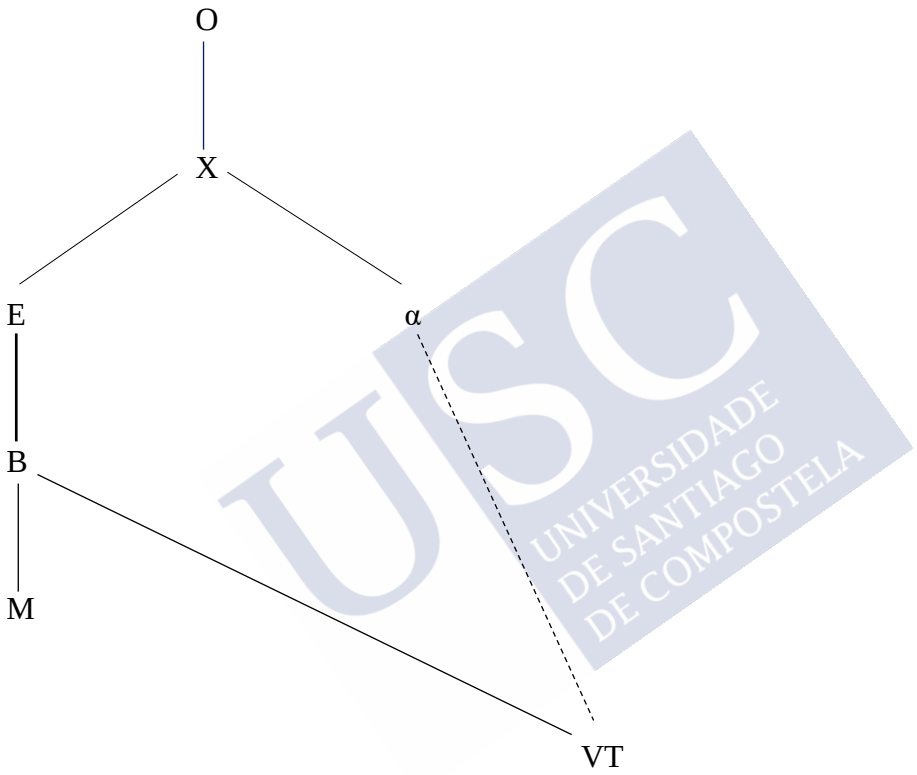
Por otra parte, puede parecer sorprendente que el «mayor amigo» de Calderón emplee mayoritariamente un testimonio que no contaba con la aquiescencia de este, esto es, la *Quinta parte*, si poseía un texto alternativo presumiblemente superior. Sin embargo, no puede olvidarse

[789] Coenen, 2011a, p. 45.
[790] Wilson, 1984, p. 13.

que, por ejemplo, para la edición de *El mayor monstruo*, se sirvió no solo de la *Segunda parte* contrahecha de 1637, sino también de un manuscrito parcialmente autógrafo que empleaba en gran medida para editar la segunda jornada, pero del que se servía además en otros pasajes de la comedia, creando así un texto híbrido entre la *parte* y el manuscrito[791].

En conclusión, podemos hacernos una idea, entonces, de cómo Vera Tassis utiliza y mezcla testimonios de muy diversa índole. Es posible que a la hora de editar *Amado y aborrecido*, por una cuestión de ahorro de tiempo y comodidad, se valiese de un testimonio ya impreso, más legible, que fuese alterando de acuerdo con las lecturas que le ofrecía otro manuscrito que no ha llegado a nosotros, pero también con sus propias preferencias.

Según la que parece la hipótesis de transmisión textual más plausible, el estema que se puede proponer es el siguiente:



Ahora bien, fuere el que fuere su método de trabajo, si se puede demostrar que el texto alternativo consultado por Vera contiene un número importante de versos, como se ha visto, genuinamente calderonianos, debemos dar preeminencia a VT e incluirlos en nuestra edición.

Por todo ello, parece más razonable tomar como texto base VT, teniendo en cuenta, además, el excesivo grado de deturpación que presenta el texto de *Escogidas*, junto con los de B y M. Ya Arellano advirtió, con respecto a las controvertidas ediciones del «mayor amigo» lo siguiente:

> En realidad de nada sirve juzgar en bloque las ediciones de Vera Tassis: cuando tengamos mejores testimonios que el suyo para una comedia, se puede marginar, pero en los casos en que su edición represente el mejor texto o al menos un texto aceptable habrá que tenerla en cuenta[792].

[791] Caamaño, 2017.
[792] Arellano, 2007, p. 27.

El mismo investigador y García Ruiz, de hecho, emplearon el texto de VT como base para su edición de *Guárdate del agua mansa* y no el contenido en la *Octava parte* de *Escogidas*, por cierto, el mismo tomo en el que se publica *Amado y aborrecido*. Adujeron las siguientes razones: «La de GAM debe tomar como texto base la de Vera Tassis, ya que la primera impresión en CN [*Escogidas 8*] está extremadamente corrompida»[793]. Efectivamente, el texto de *Escogidas* resulta «prácticamente inservible»[794], en contraposición con el testimonio veratassiano, el mejor texto de la tradición impresa, con muy pocas faltas y sin lagunas métricas serias[795]. De todas formas, los estudiosos no rechazan la posibilidad de que algunas variantes y errores se deban a la pluma del temprano editor. He aquí uno de los asuntos más debatidos por la crítica calderonista: el intervencionismo de Vera Tassis.

2.3.4.4.3. El intervencionismo de Vera Tassis

Hasta ahora, se han analizado aquellas variantes de VT que se corresponden con los casos en los que se presentaban versos adicionales ausentes en los demás testimonios. Se ha podido detectar el *usus scribendi* de Calderón en muchos de ellos, pero no siempre ha sido posible. En consecuencia, tomar VT como texto base para la edición de *Amado y aborrecido* entraña el riesgo de incluir versos no autoriales. Como ya se ha adelantado en varios apartados, la tendencia del editor a modificar de forma innecesaria los textos del dramaturgo, a veces, de su puño y letra, es un hecho consabido entre la crítica. El completo estado de la cuestión de Rodríguez-Gallego sobre la consideración de la labor editorial de Vera Tassis apuntaba precisamente hacia el rechazo de las ediciones veratassianas, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, por el carácter no autorizado de sus correcciones[796]. Asimismo, ya se han repasado diversos casos en los que, gracias a la conservación de un texto autógrafo, como el de *La desdicha de la voz*, *Cada uno para sí* o *El mayor monstruo*, se detecta hasta qué punto pudo acceder a un texto alternativo o es fiel a la pluma de Calderón, pues, en ocasiones, aun cuando consulta el testimonio genuino, bien lo altera, bien utiliza otros textos no autorizados. Se muestra a un Vera hipercorrector en lo que se refiere a la modernización de la lengua y del estilo e intervencionista[797].

No obstante, en un caso como el de *Amado y aborrecido*, en el que no disponemos ni de un texto autógrafo ni de un testimonio autorizado o revisado por el dramaturgo, la tarea de distinción de variantes resulta realmente complicada, ya que, además, muchas de ellas son de pequeña entidad. Es cierto que el texto de *Escogidas* está libre de las intervenciones de Vera Tassis; sin embargo, el grado de corrupción que presenta, más allá de los errores e innovaciones debidas al copista y al componedor, tampoco lo convierte en un testimonio idóneo para servir como texto base de la edición crítica de la comedia.

---

[793] Arellano y García Ruiz, 1989, p. 79.
[794] Arellano y García Ruiz, 1989, p. 69.
[795] Otro de los editores críticos que apostaron por utilizar VT como texto base es Coenen para *Amar después de la muerte*: «con todas las inseguridades que rodean la transmisión textual de *Amar después de la muerte*, lo más sensato es dar prioridad al texto más satisfactorio en términos estéticos. Por ello, esta edición parte del texto publicado por Vera Tassis en la *Novena parte de comedias*, pero introduciendo en él las dos tiradas de versos de la jornada segunda que solo figuran en *El Tuzaní de la Alpujarra*, así como unas cuantas variantes más» (Coenen, 2008b, p. 63).
[796] Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 466-468.
[797] Se pueden encontrar ejemplos de interpolaciones de Vera no justificadas en las ediciones de *Cada uno para sí*, *La desdicha de la* voz o *El mayor monstruo del mundo* en Ruano de la Haza, 1982, pp. 57-62; Mason, 2003, pp. 38-41 y Caamaño, 2006, pp. 171-177 respectivamente.

Dejando a un lado los versos adicionales de VT ya examinados, se contabilizan discrepancias entre VT con respecto a E o a B en más de 450 versos, lo que se corresponde aproximadamente con un 12% de la comedia[798]. En la medida de lo posible, en un intento por clasificar las lecturas divergentes de VT, especialmente aquellas equipolentes *a priori*, Casariego percibió en su edición de *Nadie fíe su secreto* distintos grados de intervención por parte de Vera que pueden servir como punto de partida para considerar las que ofrece el texto de *Amado y aborrecido*[799]. Como la investigadora señala, «el abanico está delimitado por dos extremos: la ausencia de intervención, que sería la conservación ideal del texto calderoniano, y la máxima intervención, que se correspondería con la incorporación de los versos o pasajes inventados por Vera»[800].

En primer lugar, podemos situar los versos de VT demostradamente calderonianos a través de lugares paralelos y las variantes que responden al *usus scribendi* del dramaturgo, frente a los errores (tipográficos, sintácticos, métricos, de rima, de locutor, etc.) de los demás testimonios. En un grado intermedio, se encuentran las lecturas equipolentes o de carácter dudoso cuyo origen es imposible establecer, entre ellas, el texto de las acotaciones. Por último, en el grado máximo de intervención, se hallan las innovaciones, esto es, cambios sistemáticos claros de Vera Tassis comprobados por los estudiosos.

a) Variantes que responden al *usus scribendi* de Calderón

Como se indicaba, se deben citar, primeramente, los versos que se ajustan al *usus scribendi* del dramaturgo ausentes en E, B y M susceptibles de haberse perdido en el deficiente proceso de transmisión del texto: versos 41-42, 111-112, 117-118, 231-252, 556-557, 1606, 1808, 1899-1901, 2243-2293 y 3418. Entre ellos, se encuentran los veintidós de la primera jornada o el medio centenar de la segunda analizados anteriormente.

Para seguir, se consideran los versos de VT que solucionan satisfactoriamente una laguna métrica o un error en la rima difíciles de adscribir al *usus scribendi* de Calderón por no presentar ninguna combinación léxica o recurso estilístico determinante: versos 837, 1438, 1522-1523, 1878, 1903, 2010, 2048, 2211, 2440, 3609. Se reproducen algunos de ellos:

E, B, M	VT
que no ay pendencia ninguna donde no ſirua de algo vn camarada, aunque huya: ……. a ſeñor. *Dant*. O ſuerte dura!	que no ay pendencia ninguna donde no ſirua de algo vn camarada, aunque huya: què pendencia ha ſido eſta? hà ſeñor? *Dant.* O ſuerte dura! (vv. 834-838)
Apenas le inuoque, quando aunque brumado me dexa. ……. *Den. vozes.* nada dexò mi eſperiẽcia Diana, pues quedan iguales. *Dent. Dian.* Amor, y deſdẽ en ella	Apenas le invoquè, quando, aunque brumado, me dexa; yo irè luego à darle gracias. *Aparecen en el ayre Venus, y Diana* *Ven.* Nada dixo mi experiencia, Diana, pues quedan iguales

[798] No tengo en cuenta las variantes ortográficas y lingüísticas, las vacilaciones vocálicas, los dobletes (*efeto*/*efecto*), ni el texto de las acotaciones.
[799] Casariego Castiñeira, 2018, p. 98.
[800] Casariego Castiñeira, 2018, p. 98.

	amor, y deſden en ella (vv. 1876-1881)
he eſtrañado demanera el favor, que aun haſta agora eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa …… ……	he eſtrañado demanera el fauor, que aun haſta agora eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa, ſobre ſi le debo dar credito à lo que me cuenta (vv. 1519-1523)
Amin. Yo lo harè, proſigue; pues que he de pedirle? *Lid.* El perdón es del deſtierro. *Am.* De quien? *Lid.* De Dante. *Amin.* De Dante? *Lid.* Si. *Iren.* O aleue, fiero, traydor! …… tu ſolicitas. *Am.* Eſſo es	*Amin.* Yo lo harè; proſigue, pues, què he de pedirle? *Lid.* El perdon es del deſtierro. *Am.* De quien? *Lidor.* De Dante. *Amin.* De Dante? *Lid.* Si. *Iren.* O aleue, fiero, y cruel, el perdon de tu enemigo ſolicitas tu? *Amin.* Eſſo es (vv. 2043-2049)
y digan de mi los tiempos, que faltè a mi conueniencia, mas no a mi agradecimiento. …… O ſabia deidad de Venus! la ingrata victima humana de Irene, ſepulte el centro	y digan de mi los tiempos, que faltè a mi conueniencia, mas no à mi agradecimiento: Admite, pues, en tu eſpuma, ò ſacra Deidad de Venus la ingrata victima humana, de Irene, ſepulte el centro (vv. 3606-3612)

b) Enmiendas de VT

La consulta de un texto antecedente más cercano al original calderoniano también podría justificar el elevado número de lecturas convincentes que presenta el texto de VT que, sin duda, recupera en numerosas ocasiones el pasaje original. Es imposible saber si se trata de lecturas genuinas ya presentes en el texto que consultó o de brillantes enmiendas del propio Vera. En todo caso, editamos el texto de VT.

Para comenzar, se recogen enmiendas que fácilmente podría haber ejecutado el propio Vera, pues se trata de erratas y errores obvios:

50	aun en callados *efetos* E, B, M aun en callados *afectos* VT
396-397	ventajoſo, donde *haziendo /* proporcionado a ſu juizio, E, B, M ventajoſo, donde *auiendo /* proporcionado à ſu juicio VT
434	*empeñado* el blanco azero E, B *empuñado* el blanco azero M, VT
481	*Elidogenes* E, B, M *Lidogenes* VT

771 Y pues *oy* doy a eſcoger E, B, M
Y pues *os* doy a eſcoger VT

1973-1974 romper el margen, de *error* / veſtida la ſoberana E, B, M
romper el margen, de *horror* / veſtida la ſoberana VT

1981 No, pues tu *aficion* lo dize E, B, M
No, pues tu *afliccion* lo dize VT

2013-2014 ò ſi algun *calor* huuiera / de pedir al Rey, que atento E, B, M
ò ſi algun *color* huviera / de pedir al Rey, que atento VT

2064-2067 que es lo que puede obligarte / a ſer tan traydor, a ſer / *tal* vil, que de tu enemigo / procedas amigo fiel? E, B
què es lo que puede obligarte / à ſer tan traidor, à ſer / *tan* vil, que de tu enemigo / procedas amigo fiel? M, VT

2107 *cauſando* el pino al *trauès* E
cauſando el pino al *reuès* B, M
caſcado el pino, al *travès* VT

2329 y el *Elencos* de ſu dama E, B, M
Y el *Eneas* de ſu Dama VT

2538-2539 que hasta aora *dando* eſtoy, / ſi fue muerte, ò ſi fue vida E, B, M
que hasta aora *dudando* eſtoy / ſi fue muerte, ò ſi fue vida VT

2718 Culpe *a el* hado E, B, M
Culpe *al* hado VT

2832-2833 no le dexò en fuego, y *fuera* / ſer vianda, o ſer ceniza E, B, M
no la dexò en *fiera*, y fuego / ſer vianda, ò ſer ceniza VT

2876 por Cabo dèl viene *Elibio* E, B, M
por Cabo dèl viene *Libio* VT

2906-2908 en ellos, donde *trazemos*, / antes que de la conquiſta / de la fuga, ſea la ſeña E, B, M
en ellos, donde *tratèmos*, / antes que de la conquiſta, / de la fuga, y ſea la ſeña VT

3718 *aplacarte* otra. *Lid.* Bueluo E, B, M
à *aplazarte* otra *lid* buelvo VT

Se refleja ahora una nueva lista de errores de E, transmitidos a la *Quinta parte*, posiblemente derivados de una mala memoria o de una falta de comprensión del pasaje, lo que lleva a pensar que *Escogidas* debió de copiarse de un manuscrito de lectura difícil. Vera Tassis, en cambio, incorpora, a todas luces, la variante adecuada.

1340-1343 Yo con eſte açar, Aminta, / dexar la caça quiſiera, / ſi bien me embaraça, *y temo* / hazer deſte monte auſencia E, B, M
Yo con eſte azar, Aminta, / dexar la caza quiſiera; / ſi bien, me embaraça *Irene* / à hazer deſte monte auſencia VT

1747 *ſuperiores reſpondencias* E, B, M
ſuperior correſpondencia VT

1905 pues *ſe deſperarà* Aminta E, B
pues *ſe deſeſperarà* Aminta M
pues *he de eſperar a* Aminta VT

2005-2007 yo *aun te* puedo pedir / amparo, yo a Dante que / a ſocorrerme viniera E, B, M
Yo *à Dante* pude pedir / amparo? yo à Dante que / à ſocorrerme viniera VT

2190-2191 baxa, que *ya la mente* / la luz de los relampagos conſiente E, B, M
baxa, que *ſolamente* / la luz de los relampagos conſiente VT

2436-2438 Aduertid ſi os eſtà bien, / *quanto* cierto deſeoſo / de que viuais mas guſtoſo E, B, M
Aduertid ſi os eſtà bien, / *que ando* cierto deſeoſo /de que viuais mas guſtoſo VT

2530-2531 Deſde que aquella *ſirena*, / y aquel incendio, en vn dia E, B, M
Deſde que de aquella *fiera*, y aquel incendio, en vn dia VT

2564-2565 *que al* mas infelice eſtado / de amor, y deſden ha ſido E, B, M
qual mas infelize eſtado / de amor, y deſdèn ha ſido VT

2729-2731 en mis penas diuertida, / me *ha robado* vn ſentimiento, / vna paſsion, vna ira E, B, M
en mis penas diuertida, / me *arrebató* vn ſentimiento, / vna paſsion, vna ira VT

2865-2867 airoſo *camino* aſpiras / a vengarte, como en vez / de darle muerte te humillas E, B, M
ayroſo, *como no* aſpiras / à vengarte, como en vez / de darle muerte, te humillas VT

3095-3096 *Deſtas* horas, al jardin / buelues Aminta? E, B, M
A eſtas horas al jardin / buelues, Aminta? VT

3099-3101 a cuyo compas el mar, / tranquilamente ſereno, / *reſponden blandos semblantes* E, B, M
à cuyo compàs el Mar, / tranquilamente ſereno, / *reſponde en blandos embates* VT

3291-3293 *Entrate Irene*, Libio / mientras yo el paſſo defiendo / a Dante, lleuad a Aminta E, B, M
Entre tu, y Irene, Libio, / mientras yo el paſſo defiendo / à Dante, lleuad à Aminta VT

3433-3434 ſi de humano ſacrificio / era *noturno* ſediento E, B, M
ſi de humano ſacrificio / eſtà *Neptuno* ſediento VT

3477-3478 que haràn mi amor y *mi ojos*, / quando en tal *duda* ſe ven? E
que haràn mi amor, y *mis ojos*, / quando en tal *deſden* ſe vèn? B, M
què haràn mi amor, y *mi honor*, / quando en tal *duda* ſe vèn? VT

El cotejo entre VT y los demás testimonios también deja a la vista errores sintácticos y faltas de concordancia de E, B y M ausentes en la edición veratassiana, que incorpora la variante correcta, presumiblemente original. Reproducimos una veintena de casos a los que se pueden

añadir otros de los que se da cuenta en el aparato crítico[801]:

14-16	Ha del ſoberano centro, / donde *aprifionado* viue / toda la region del fuego E, B, M Ha del ſoberano centro, / donde *aprifionada* viue / toda la region del fuego VT
351	Con *ella* pues ſali en buſca E, B, M Con *ellas*, pues, ſali en buſca VT
1529-1531	es mucho lo que me *cueſtas*, / de cuidado tus deſdichas, / y de embidia tu belleza E, B, M es mucho lo que me *cueſtan* / de cuidado tus deſdichas, / y de embidia tu belleza VT
1602-1603	Que biẽ *dize*, que el cõtagio, / y no la ſalud ſe pega! E, B, M Què bien *dizen*, q̃ el contagio, / y no la ſalud, ſe pega! VT
1631-1632	pues que *aguardo*, pues q̃ eſpera / mi furor, quando tan ſolo E, B, M pues què *aguarda*, pues què eſpera / mi furor, quando tan ſolo VT
1785-1786	O quien a vn tiempo pudiera / ſeguir a *entrambos*? E, B, M O quien à vn tiempo pudiera / ſeguir à *entrambas*! VT
1794	fuerça es que ampararla vaya E, B, M fuerça es que *à* ampararla vaya VT
2076-2077	Pero ſi *fui* quien te puſo / en fuga aquel dia cruel E, B, M Pero ſi *fue* quien re puſo / en fuga aquel dia cruel VT
2091-2093	baldon, *que* ignora quien, / que no en manos del valor / vinculado eſtà el vencer E baldon, *que* ignora quien, / que no en eſtàos del valor / vinculado eſta el vencer B, M baldon, *quien* ignora, quien / que no en manos del valor / vinculado eſtà el vencer? VT
2334	Aminta, Irene, *ſeñora* E, B, M Aminta? Irene? *ſeñoras*? VT
2475-2477	que de todos los Poetas, / ninguno de mejor gana / *los* ſirue E, B, M que de todos los Poetas / ninguno de mejor gana / *las* ſirue VT
2579-2580	trae. *Da.* Id, Celio, pues os toca / hazer de *todos* peſquiſa E, B, M trae. *Dan.* Id, Celio, pues os toca / hazer de *todo* peſquiſa VT
2974-2976	Eſtraño eſtilo, no ſe / que *preſuma*, que imagina / el coraçon E, B, M Eſtraño eſtilo! no sè / que *preſume*, que imagina / el coraçon VT
2991-299 2	quando ya la ſombra piſa / la falda la luz, entrais? E, B, M quando ya la ſombra piſa / la falda *à* la luz, entrais? VT
3041-3042	ſin que *pueda* jamas males, ni bienes, / lograr fauores, ni dezir deſdenes E, B, M ſin que *puedan* jamàs males, ni bienes / lograr fauores, ni dezir deſdenes VT

[801] Debemos incluir como variantes autorizadas aquellas comentadas en el apartado sobre las lecturas compartidas entre VT y E frente a errores de B y M: versos 446, 590, 631, 747, 864, 906, 921, 1132, 1212, 1402, 1408, 1506, 1515, 1852, 1955, 1975, 1998, 2092, 2486, 3359, 3477.

3082	igual es el eſcandalo, *el* cuidado E, B, M igual es el eſcandalo *al* cuidado VT
3146	Yo dexarte no me atreuo E, B, M Yo *à* dexarte no me atreuo VT
3175-3177	que el llanto: y pues *ha quedado* / a ſeruirme conſuelo, / no del conſuelo me priues E, B, M que el llanto, y pues *has quedado* / à ſeruirme de conſuelo, / no del conſuelo me priues VT
3192-3193	*Iràn* a decir terceros / de ſu agrauio; no lo digas E, B, M *Iràs* à decir, terceros / de ſu agrauio: no lo digas VT
3290	hallarme a tu lado vengo E, B *à* hallarme à tu lado vengo VT
3347-3348	el cielo a eſcalar ſe atreue / montes ſobre montes *pueſto* E, B, M el Cielo à eſcalar ſe atreue / montes ſobre montes *pueſtos* VT
3385-3386	*no* los embates del mar, / ni las rafagas del viento E, B, M *ni* los embates del Mar, / ni las rafagas del viento VT
3551-3552	me perdones, que por ſer / cortes, no *ha* de ſer ſangriento E, B, M me perdones, que por ſer / cortès, no *he* de ſer ſangriento VT
3560-3562	*Ir.* Si eſtas notãdo. *Am.* Eſtàs viẽdo. / *Las dos.* q porque vna no ſe pierda, / *pierdas* a las dos a vn tiempo E, B, M *Ire.* Si eſtas notãdo. *Am.* Eſtàs viẽdo. / *Las dos.* Que porq vna no ſe pierda, / *pierdes* à las dos à vn tiempo VT

También son acertadas las lecturas de VT que incorporan una rima correcta, frente a la equivocada de E, B y M:

E, B, M	VT
Ire. No ay quien ampare mi vida. *Dan.* La voz de Irene es aquella, fuerça es que ampararla vaya. *Am.* Piedad cielos! *Dan.* Pero *bueluo* adonde Aminta peligra.	*Ire. dẽ.* No ay quien ampare mi vida? *Dan.* La voz de Irene es aquella, fuerça es que à ampararla vaya. *Amint.* Piedad, Cielos! *Dant.* Pero *buelva* adonde Aminta peligra (vv. 1792-1796)
Rey. Como, ſin que yo a dezir llegara, que la traxeſſes? *Am.* Como fio de tu amor, que perdonarme, ſeñor, eſte atreuimiento *puedes*.	*Rey.* Como, ſin que yo à dezir llegàra, que la traxeſſes? *Amin.* Como fio de tu amor, que perdonarme, ſeñor, mi atreuimiento *pudieſſes*. (vv. 1957-1961)
que con otra pagarosla *pretendo*:	que con otra pagarosla *prevengo*:

donde eſtà vueſttro amo? Porque tengo que darle auiſo de vna dicha. *Mal.* No ſerà poco en ſu fortuna	donde eſtà vueſtro amo, porque tengo que darle auiſo de vna dicha? *Mal.* No ſerà poco en ſu fortuna (vv. 2214-2217)
ſino tan riguroſa, no ya menos penoſa, ſi el rieſgo en que me miro *conſidera*, ay de mi! el jardinero la puerta me ha cerrado	ſi no tan riguroſa, no ya menos penoſa, ſi el rieſgo en que me miro *conſidero*: Ay de mi! el Iardinero la puerta me ha cerrado (vv. 3074-3078)
ſi a propoſito vn hombre diſpuſiera eſta ocaſion, pudiera llegar nunca a *lograrla*? No, que ſolo ſe halla lo mas dificultoſo a cada paſſo, diſpueſto en los deſcuidos de vn acaſo	Si à propoſito vn hombre diſpuſiera eſta ocaſion, pudiera llegar nunca a *logralla*? No, que ſolo ſe halla lo mas dificultoſo à cada paſſo diſpueſto en los deſcuidos de vn acaſo (vv. 3083-3088)
En dos mitades partido, ſiempre el coraçon *eſtà* de vn deſden enamorado, de vn amor agradecido	En dos mitades partido ſiempre el coraçon *ha eſtado*, de vn deſdèn enamorado, de vn amor agradecido (vv. 3501-3504)

De acuerdo con lo advertido en apartados anteriores, lo versos amétricos de la edición príncipe, aparecidos además en el texto de la *Quinta parte*, se suceden a cada paso. La lectura de Vera Tassis, por el contrario, siempre es satisfactoria; bien la extrajo del texto alternativo que tuvo ante sus ojos, bien, en algún caso, pudo echar mano de sus dotes enmendatorias. El cómputo silábico y el sentido llevan a aceptar la variante de VT:

E, B, M	VT
pues *es no* menor el peligro	pues *no es* menor el peligro (v. 77)
Aur. Y tanto, que desbocado, choca con las peñas duras. *Dan.* En ellas caſcado, ſu todo en partes menudas	*Aur.* Y tanto, que desbocado, choca con las peñas duras. *Dan.* En ellas caſcado *el pino*, ſu todo en partes menudas (vv. 607-610)
Lid. Valgame Dios! que de coſas en vn inſtante me cercan, y ſobre todas con ſer tantas oy, y tan diuerſas, ninguna se haze, ay de mi! mas lugar que aquella heredada, y adquirida ſeña que en mi pecho engendra	*Lid.* Valgame Dios! què de coſas en vn inſtante me cercan! y ſobre todas, con ſer tantas oy, y tan diuerſas, ninguna se haze (ay de mi!) mas lugar *en mi*, que aquella heredada, y adquirida ſaña que en mi pecho engendra (vv. 1620-1627)

Al monte, al valle *y* a la ſelua	Al monte, al valle, à la ſelua (v. 1815)
ſolo a darle muerte, y darme a mi *la* libertad, te ven	ſolo à darle muerte, y darme à mi libertad, te ven (vv. 2070-2071)
que mucho, *ay*, que mucho	què mucho (*ay de mi!*) què mucho (v. 2080)
Amin. Dame, marinero, albricias. *Lid.* De que ſeñora? *Am.* El Rey la gracia te ha hecho, para que pueda boluer	*Amin.* Dame, Marinero, albricias. *Lid.* De que ſeñora? *Am. De que* el Rey la gracia te ha hecho para que pueda volver (vv. 2152-2155)
pero mal aya ſi ſe lo diga	pero mal aya *yo*, ſi ſe lo diga (v. 2203)
deſmayadas las hallè racionales ſalamandras de aquel fuego, y a deſpecho ſuyo he podido librarlas. *Rey.* Dante. *Dant.* Señor. *Rey.* Los braços me dà. *Dan.* Y a mi tu las plãtas	Deſmayadas las hallè, racionales ſalamandras de aquel fuego, y à deſpecho ſuyo, he podido librarlas. *Rey.* Dante? *Dant. Gran* ſeñor? *Rey.* Los braços me dà. *Dan.* Y dame à mi las plãtas (vv. 2298-2303)
Am. Luego tu eres quiẽ me ampara? *Dan.* Si, que otra vez ayroſo eſtuue dexando a entrambas, oy a entrambas acudiendo, lo eſtoy tambien, porque aya	*Am.* Luego tu eres quiẽ me ampara? *Dan.* Si, que *ſi* otra vez ayroſo eſtuve, dexando à entrambas, oy à entrambas acudiendo, lo eſtoy tambien, porque aya (vv. 2341-2345)
ya el Rey a la alegre viſta del jardin baxa con toda la gala, y la bizarria *Lid.* Retirado ſerà forçoſo que aſsiſta	ya el Rey à la alegre viſta del jardin baxa con toda la gala, y la bizarria *de la Corte.* *Lidor.* Retirado ſerà forçoſo que aſsiſta (vv. 2505-2508)
me ha robado vn ſentimiento, vna paſsion, vna ira: dexad las canciones	me arrebatò vn ſentimiento, vna paſsion, vna ira: dexad, *dexad* las canciones (vv. 2730-2732)
Mal. Ves eſtas penas de Aminta, pues tu, ſeñor. *Da.* Ya lo sè; no me lo digas, que pues nada me remedia, no es bien que todo me aflija.	*Mal.* Vès eſtas penas de Aminta? pues tu, ſeñor. *Dant.* Ya lo sè, *ya lo sè*, no me lo digas, que pues nada me remedia, no es bien que todo me aflija.

	(vv. 2783-2787)
tanto que en vna miſma quiero ver mas aqui rigores, que alli ponderar caricias	tanto, que en vna *accion* miſma, quiero oir mas aquí rigores, que alli ponderar caricias. (vv. 2793-2795)
ſi atiendo a la bizarria de ſu accion primera, y luego a la de *no amiſtad confina*	ſi atiendo a la bizarria de ſu acción primera, y luego à la *de amiſtad tan fina* (vv. 2979-2981)
Amin. Como a eſte jardin, quando ya la ſombra piſa la falda la luz entrais?	*Amin. Dante*, como à eſte jardin, quando ya la ſombra piſa la falda *à* la luz, entráis? (vv. 2990-2992)
que eres tu de mis peſares la causa. *Iren.* Mucho ſiento, pero no ſe en que; porque	que eres tu de mis peſares la cauſa. *Iren.* Mucho *lo* ſiento, pero no sè en què, porque (vv. 3179-3181)
Ya lo vi, pues, ya vi fieras, dilubios, y incendios	Ya lo vi, pues *que* ya vi fieras, diluvios, y incendios (vv. 3341-3342)
Dan. A tus plantas. *Rey.* No digas *mas*, nada, ya de todo tengo noticias, fauorecido del oraculo de Venus	*Dant.* A tus plantas *Rey.* No *me* digas nada, ya de todo tengo noticia, fauorecido del Oraculo de Venus (vv. 3683-3686)

Nuevamente, el cómputo silábico y el contexto exigen admitir la variante de VT, que afecta a una sola palabra en el verso:

2236	Has viſto eſtremo igual? ſiempre *diſguſtado* E, B, M Has viſto eſtremo igual? ſiempre *aſſuſtado* VT
3061	ſiempre *infeliz*; ſiempre vil; ſiempre importuna E, B, M ſiempre *infiel*, ſiempre vil, ſiẽpre importuna VT
3111-3112	de ſer ſentido, y que pienſen / que ha ſido el *caſo* intento E, B, M De ſer ſentido, y que pienſen / que ha ſido el *acaſo* intento VT
3329-3330	ſe han echado al mar. *Aur.* Yo de *aqueſtas* / embarcaciones me atreuo E, B, M ſe han echado al Mar. *Aur.* Yo *destas* / embarcaciones me atreuo VT
3483-3484	como ver la obligacion / *a la* del interés E, B, M Como ver la obligacion / *al lado* del interés VT
3724	*Ven.* Adonde? *Dian. Aqueſte* ſitio meſmo E

Ven. Adonde? *Dian. A aqueſte* ſitio meſmo B, M
Ven. Adonde? *Dian. A eſte* ſitio meſmo VT

En otras ocasiones, las variantes entre VT y los demás testimonios son de mayor envergadura, pero las del texto del temprano editor responden a una métrica más ajustada. Es probable que los poco escrupulosos editores de E hubiesen deturpado la lectura original a la que sí pudo acceder Vera Tassis. No obstante, no es fácil descartar arreglos *ope ingenii* del «mayor amigo» de Calderón:

E, B, M	VT
que es eſto Irene? *Iren.* Pues yo ſeñora, que sè. *Amint.* El aliento me falta. *Dan.* Vn hombre *veo ſalir* del mar a la playa, *cielos*. *Amint.* Hõbre quien eres, ò como, aqui has entrado? que es eſto?	Què es eſto, Irene? *Ire.* Pues yo, ſeñora, què sè? *Am.* El aliento me falta. *Dant.* Vn hombre *salir* del Mar à la playa *veo*. *Amint.* Hombre, quien eres? ò como aqui has entrado? què es eſto? (vv. 3243-3248)
y lo que ha de ſer mañana, mejor ſerà que ſea luego. Y pues *nos vamos los dos*, en la playa, y en el puerto *eſtà* el baxel, no ay que eſperar, ſino dar la vela al viento	Y lo que ha de ſer mañana, mejor ſerà que ſea luego; y pues *el eſquife eſtà* en la Playa, y en el Puerto el Baxel, no ay que eſperar, ſino dar la vela al viento (vv. 3273-3278)

Llaman la atención los dos siguientes ejemplos, en los que se detecta otro proceder en el texto de VT: la eliminación de versos presentes en E, B y M. En ambos casos el pasaje es corrupto desde el punto de vista métrico: en el primero, el verso «vn autor a quien yo» resulta hipométrico; en el segundo, la intervención de Lidoro «Que he de dezirle?» también genera una ametría y un problema en la rima del romance en *-é*:

E, B, M	VT
quando hazes vna hidalguia, Lidoro, a tu parecer, hazes dos ruindades. *Lidor.* Como? *Iren.* Como a ninguno eſtà bien, que agradecido, y amante, buelua un aleuoſo a quien. *Lid.* Proſigue. *Iren.* Yo quiero mal a Aminta. *Lid.* Di. *Iren.* Quiere bien *vn autor a quien yo* *quiero mal y me habla bien* (vv. 2132-2139)	quando hazes vna hidalguia, Lidoro, à tu parecer, hazes dos ruindades, *Lidor.* Como? *Iren.* Como à ninguna eſta bien que à viſta mia, y de Aminta buelva vn aleuoſo, à quien. *Lidor.* Proſigue. *Iren.* Yo quiero mal, y Aminta. *Lidor.* Di. *Irene.* Quiere bien.
Lid. Ya yo, ſeñora, lo sè,	*Lid.* Ya yo, ſeñora, lo sè

pues me lo dize el afecto
tan claro.
Amin. Buſcale, pues,
y dile de parte mia.
Lid. Que he de dezirle?
Amin. Que venga al punto.
Lidor. Si harè.
Amin. A ti y a mi agradecido,
A beſar la mano al Rey.

pues me lo dize el efecto
tan claro. *Amin.* Buſcale, pues,
y dile de parte mia,
que venga al punto. *Lid.* Si harè.
Amin. A ti, y à mi agradecido,
à beſar la mano al Rey

(vv. 2161-2167)

Los versos señalados en E son incompletos y dan lugar a un pasaje métricamente deficiente. Quizás ya figuraban alterados en ese arquetipo, de ahí que los torpes copistas y editores de la príncipe no hubiesen subsanado sus errores. Vera Tassis, en cambio, pudo intervenir por su cuenta y riesgo y eliminarlos para solventar un problema métrico, lo que indicaría que quizás el texto al que accedió ya mostraba deficiencias.

Otro pasaje que ha sufrido necesariamente varias corrupciones se ubica en la segunda jornada, tras el ataque de un león del que logra deshacerse el gracioso Malandrín. Seguidamente, las diosas Venus y Diana discuten el resultado de la prueba de «tierra»:

E, B, M

Sale el leon
Apenas le inuoque, quando
aunque brumado me dexa.
Den. vozes. nada *dexò* mi eſperiẽcia
Diana, pues quedan iguales.
Dent. Dian. Amor, y deſdẽ en ella,
veamos que dira la tuya.
Salen Venus, y Diana en el aire.
Ven. Pues atiende, q̃ he de hazerla.
Mal. Si tienen la tierra en el aire?
yo, mas eſto ſolo me faltaua,
que agora vn terremoto venga?
el demonio me metio
en andar por eſtas ſeluas.
Dian. Como? *Ven*. Deſta manera.

VT

Buelueſe à entrar el leon
Apenas le invoquè, quando,
aunque brumado, me dexa;
yo irè luego à darle gracias.
Aparecen en el ayre Venus, y Diana
Ven. Nada *dixo* mi experiencia.
Diana, pues quedan iguales
amor, y deſden en ella;
veamos què dirà la tuya.
Dia. Pues atiende que he de hazerla,
ſi tu en tierra, yo en el ayre.
Ven. Como?
Dia. De aqueſta manera.
Suena vn terremoto, y deſaparecen Venus y Diana
Mal. Eſto ſolo me faltaua,
que ahora un terremoto venga,
el demonio me metió
en andar por eſtas ſeluas.
(vv. 1876-1889)

Los textos de E, B y M presentan aparentemente varias lagunas métricas que se deducen a partir del análisis de la versificación, junto con otros errores que afectan a la comprensión del fragmento y a la correcta atribución de algunos parlamentos. El cotejo entre ambos pasajes revela un verso adicional de VT, «yo irè luego à darle gracias», imprescindible para mantener la estructura del romance en *e-a*. Asimismo, el verso «Si tienen la tierra en el aire?», dejando a un lado que resulta hipermétrico y que es enunciado por Malandrín, no tiene sentido, sobre todo, si se tiene en cuenta el juego simbólico de los cuatro elementos, tan del gusto de Calderón, expresado en el verso de VT: «ſi tu en tierra, yo en el ayre», advierte Diana a Venus. Para seguir, el orden de algunos versos se ha visto modificado. En la edición de Vera la intervención del

gracioso, amedrentado por los fuertes ruidos de un terremoto —señalado solamente en una acotación de VT— aparece al final de la escena y no interrumpiendo el discurso de las diosas como en E, B y M. De este modo, se mantiene el esquema métrico del romance.

Por si fuera poco, se descubre otra divergencia de cierta relevancia en el pasaje. Tal y como se formula en todos los testimonios, debe ser Venus la generadora de la primera experiencia, pues se dirige con el vocativo «Diana» a la diosa rival: «Nada dijo mi experiencia» (v. 1879)[802]. Por lo tanto, es lógico que sea después Diana la que provoque la siguiente prueba, de ahí que sea más acertada la lectura de VT, en donde se intercambian los locutores de las divinidades. Ahora bien, sin una lectura atenta es fácil cometer el error de atribuir incorrectamente los versos a una diosa o a otra. De hecho, se presentan indicios que apuntan a que probablemente este error deriva ya del arquetipo. Si se acude a este mismo pasaje en el folleto vienés de 1667, en el resumen de la escena se lee lo siguiente:

> SCENA IX
> *Diana, e Venere.*
> Compariscono Diana e Venere nel Cielo sopra machine, agitando la loro contesa; quella pretendendo che habbia maggior forza lo Sdegno; e questa l'Amore. In fine *Venere* produce un terremoto e una oscuritá[803].

Del mismo modo que en E, B y M, es Venus aquí la que provoca el terremoto y la oscuridad y no Diana. Como apuntábamos, tal vez un despiste del propio Calderón o un error en el arquetipo han causado esta confusión en los locutores, transmitido a *Escogidas* y presumiblemente al texto de la representación en la corte de Viena. Ya el antecedente de VT, ya el propio editor, dieron con la lectura conveniente. Si cabe alguna duda de que debe ser Diana la que ocasione esta nueva experiencia, el contexto también da la razón a la lectura veratassiana. Unos versos más adelante, el rey, atemorizado por la oscuridad y el eclipse lunar[804], teme nuevas amenazas de Venus: «¡Mira Venus lo que hará / si aun lo ha sentido Diana!» (vv. 1976-1977).

Igualmente, el sentido y la aparición, en ocasiones, del *usus scribendi* de Calderón llevan a aceptar lecturas de VT.

E, B, M	VT
Y yo contigo, llamado	Y yo contigo, llamado
de la ladra de ſabueſos,	de la ladra de ſabueſſos,
y ventores, que *cauſauan*	y ventores, que *lidiauan*
con vn jauali en lo eſpeſo	con vn jauali en lo eſpeſo
del monte, dî de los pies	del monte, di de los pies
a vn veloz cauallo	à vn veloz cauallo
	(vv. 169-174)

[802] Recuérdese que en el apartado sobre los errores de arquetipo se encontraba una falta en todos los testimonios que afectaba a la atribución de dos intervenciones de Diana y Venus, respectivamente: «*Diana.* Ya de nuestra competencia / está a la vista el examen. / *Venu*s. Pues la primera experiencia, / siendo en los montes, sea mía» (vv. 1611-1614). El orden de colocación de los locutores se debe, precisamente, al citado parlamento de Venus unos versos más adelante: «Nada dijo mi experiencia, / Diana, pues quedan iguales / amor y desdén en ella» (vv. 1879-1881).

[803] *Le vittorie d'amore*, Escena IX, fol. C2r.

[804] Conviene recordar que Diana, además de diosa cazadora, es equiparada en la mitología griega a Selene, divinidad de la luz lunar. Ver Blázquez, 2002, p. 563. Parece entonces más coherente que sea Diana y no Venus el numen responsable de la tempestad, la oscuridad y el eclipse.

En este primer fragmento el verbo «causar» no encaja en el contexto, mientras que «lidiar» aparece en otra comedia del dramaturgo en un pasaje muy similar. En estos versos de *Basta callar* son también canes cazadores, los lebreles, los que lidian al jabalí: «ventores, que ya le acosan, / sabuesos que ya le alcanzan, / lebreles que ya le lidian»[805].

En la segunda muestra que incluimos, nuevamente, parece ser más adecuada la variante que ofrece VT:

E, B, M	VT
Puſe en el los ojos, y èl	Puſe en èl los ojos, y èl,
adiuinando mi intento,	adiuinando mi intento,
[…]	[…]
ſaliendome al paſſo, hizo	ſaliendome al paſſo, hizo
eleccion de mejor pueſto,	eleccion de mejor pueſto,
ocupando de vn ribaço	ocupando de vn ribazo
la loma, cuyo *terrero*	la loma, cuyo *terreno*
algo pendiente le hazia	algo pendiente, le hazia
ventajoſo […]	ventajoſo […]
	(vv. 387-396)

Se sitúa en el largo monólogo de Dante, que narra al rey su primer encuentro con Irene, disfrazada de uno de los más destacados caballeros del bando enemigo encabezado por el rey Lidógenes. En plena batalla contra los adversarios de la isla vecina, el galán se enfrenta a Irene, que, más astuta, se coloca en la loma de un ribazo, esto es, en lo alto de una elevación del terreno, que implica una posición favorable para la lucha. La variante de E, B y M, «terrero», si bien pudiera parecer *lectio difficilior* que «terreno», se ha podido localizar hasta en más de una veintena de comedias de Calderón, pero siempre con el significado de «sitio o paraje desde donde cortejaban en palacio a las damas» (*Aut.*), lo que no parece encajar en el contexto. Así, en *Amor, honor y poder* se lee: «Mis damas han reparado / en que sois siempre el primero / que con más firme cuidado / os mostráis en el terrero / más galán y enamorado»[806] o en *De una causa, dos efectos*: «Si no ha de estar Diana en el terrero, / ¿de qué me servirá que yo en él sea / el más galán y que ella no lo vea?»[807]. Por consiguiente, se acepta la variante de VT «terreno».

En el siguiente ejemplo, el error ya presente en E se pudo cometer por una falta de comprensión del texto por parte del copista, dada la similitud gráfica entre los dos sustantivos: «premiſſas» y «primicias»:

E, B, M	VT
Y ſabes lo que he penſado	Y ſabes lo que he penſado
deſtas coleras; que el hado,	deſtas coleras? que el hado,
que influxo de Irene fue,	que influxo de Irene fue,
ſe ofende de que yo quiera	ſe ofende de que yo quiera
ſacarla de la priſion,	ſacarla de la priſion;
y eſtas las *primicias* ſon	y eſtas las *premiſſas* son
de la ruina que me eſpera	de la ruina que me eſpera
	(vv. 1915-1921)

Si se acude al significado de ambas palabras, la lectura del texto de la *Novena parte* se

[805] Calderón, *Basta callar*, vv. 135-137.
[806] Calderón, *Amor, honor y poder*, vv. 1232-1236.
[807] Calderón, *Comedias, V*, p. 610.

ajusta mejor al contexto. El rey teme que el hecho de haber liberado a Irene de su prisión haya provocado la ira del hado, representada a través de un fuerte terremoto y una profunda oscuridad. Se trata de una «premisa», esto es, una «señal, indicio o especie, por donde se viene en conocimiento, o se infiere alguna cosa» (*Aut.*). Compárese con este pasaje de *El gran príncipe de Fez*, conservado en un autógrafo calderoniano: «me dijiste a la partida / que del corazón aquella / natural astrología / que no se estudia te daba / de mi tragedia premisas»[808]. Sin embargo, el término «primicia» se localiza en Calderón, sobre todo en autos sacramentales, con un sentido muy diferente: «oblación, que en especie de frutos se hace a Dios» (*Aut.*): «ofrece a Dios sus primicias, / que es justo agradecimiento / el darle de ciento uno / pues Él da por uno ciento»[809]; asimismo, con la acepción de «el primer fruto de cualquier cosa» (*Aut.*): «el mosto de aquel racimo / que dio en primicias la tierra»[810]; «Pues ahora mando que salga, / siendo, por que más lo sienta, / ella la que a Venus lleve / las primicias de la ofrenda»[811].

En el fragmento que se reproduce a continuación, a excepción de VT, el texto que recogen los demás testimonios no tiene sentido. Gran parte de la jornada tercera se desarrolla en un jardín al anochecer. Según el galán protagonista, el jardinero ha cerrado la puerta, lo que le impide salir del lugar. Mientras duda qué hacer, escucha las voces de Aminta e Irene a las que observa «recatado» desde su escondite. En el impreso vienés que resume la fiesta cortesana en la que se vio representada *Amado y aborrecido*, se lee: «Nell'andarsene trova chiusa la porta, onde sconsolato s'asconde, per attender opportunità di svilupparsi da quel luogo»[812]. En consecuencia, parece más razonable la variante que presenta el texto editado por Vera:

E, B, M	VT
aun para diſcurrir tiempo me falta,	aun para diſcurrir tiempo me falta,
y mi ſombra: ay de mi! me ſobreſalta.	y mi ſombra (ay de mi!) me ſobreſalta:
Fuerça es que *eſte recado*	fuerça es *que recatado*
eſpere a darlo, que deſpues el hado	*eſpere à ver lo que diſpuſo el hado*
	(vv. 3091-3094)

Lo mismo ocurre en este pasaje, en el que el sentido vuelve a obligarnos a considerar la variante de VT.

E, B, M	VT
Muſic. Dante ſi quieres que el mar,	*Muſic*. Dante, ſi quieres que el Mar
mitigue el furor ſoberuio	mitigue el furor soberuio,
la vna de aqueſſas Dioſas,	*vna de aqueſſas dos vidas*
has de arrojar a ſu centro	has de arrojar à ſu centro
	(vv. 3423-3426)

Hacia el desenlace de la pieza teatral, Irene y Aminta se encuentran en un bajel que se ha visto arrastrado mar adentro por una violenta tempestad que agita el mar. La música, acompañando la aparición de las diosas enfrentadas, interviene para advertir al galán: debe sacrificar a una de las dos damas dándole muerte. Así se resume en el folleto impreso por Cosmerovio: «S'ode una sinfonia, e poi una voce dal cielo, che avisa Dante di dover

[808] *Comedias, IV*, p. 608.
[809] *El indulto general*, vv. 240-243.
[810] *El nuevo hospicio de pobres*, vv. 295-296.
[811] *Fineza contra fineza*, *Comedias, IV*, pp. 1283-1284.
[812] *Le vittorie d'amore*, fol. D3r.

sommergere *una di quelle dame*, se vuole che si tranquilli il mare adirato»[813]. El error de E, B y M, por tanto, parece evidente.

El texto de VT también incorpora locutores que resultan erróneos en los demás testimonios:

E, B, M	VT
buelua a viuir mi eſperança. *Aur.* Otra vez. *Dent.* Para	*Aur.* Buelua à viuir mi eſperança otra vez. *Dent.* Pàra (vv. 1948-49)
ſupueſto que el deuer no es culpa en que deſmerece. *Aur.* Mi amor, y mi amor faltò, ſientalo quien lo padece	*Aur.* Supueſto que el deber no es culpa, en que deſmerece mi amor, y mi amor faltò, ſientalo quien lo padece (vv. 2708-2711)
dexad las canciones, que aſsi diuertir me miran. *Rey.* Mas me matan, que diuierten hermana. *Todos.* Señora .	dexad, dexad las canciones Que ſi à diuertirme miran, mas me matan, que diuierten. *Rey.* Hermana? *Tod.* Señora? (vv. 2732-2735)
Dentr. Los dos. Piedad, dioses.	*Dent. Las dos.* Piedad, Dioſes! (v. 3304)

Según los ejemplos examinados, se puede afirmar que la edición de Vera Tassis ofrece un texto en mejores condiciones que los de la príncipe y la *Quinta parte*. Aunque quizás con algunos errores derivados del arquetipo perdido, el texto alternativo del que se sirvió para configurar su edición era más completo y más cercano al original calderoniano. En consecuencia, el texto de VT presenta numerosas lecturas correctas, frente a E, B y M, como se ha podido comprobar. Muchas de ellas estarían presentes en ese testimonio desconocido al que tuvo acceso. No obstante, también es posible que en otros casos sean fruto de atinadas enmiendas *ope ingenii* del editor.

c) Lecturas equipolentes entre VT y los demás testimonios

Si se continúa con la gradación establecida desde la «ausencia de intervención» hasta la «máxima intervención», en palabras de Casariego[814], se deben citar ahora las variantes equipolentes entre VT y los demás testimonios. Encontramos un centenar de pasajes dudosos en los que es imposible determinar el origen de la lectura veratassiana, igual de válida que la que presentan E, B y M.

En este tipo de casos, a pesar de las objeciones de parte de la crítica, el catálogo de Hesse, que recoge parcialmente las modificaciones de Vera Tassis en las primitivas cuatro partes de Calderón, puede servir de ayuda[815]. El investigador registra en su tesis doctoral determinadas prácticas que responden al proceder habitual del editor. Esas manías o vicios de Vera, ya señalados por Hesse como «arbitrary changes»[816] —sustituciones sinonímicas, modificaciones

[813] *Le vittorie d'amore*, fol. D4r.
[814] Casariego Castiñeira, 2018, p. 98.
[815] Hesse, 1941.
[816] Hesse, 1941, p. 344.

en el orden de constituyentes, cambios en el número de sustantivos y adjetivos, alteraciones en el modo y tiempo verbales, modernizaciones de la lengua, etc.— han sido corroborados por otros editores[817].

Siempre que se disponga de un testimonio autorizado es sencillo detectar intervenciones debidas al gusto personal de Vera Tassis. Ahora bien, para la comedia que nos ocupa, la tarea de distinción de variantes es verdaderamente compleja. Ya hace unas décadas, Cruickshank subrayaba al final de su pionero artículo sobre la figura del polémico editor el interés de comparar el texto de las comedias con el de los autos, en cuya edición no habría intervenido el «mayor amigo»: «one suspects that it would be instructive, for example, to compare certain linguistic features of the *comedias* with the *autos*, in the editing of which Vera took no part»[818]. En el mismo sentido, Rodríguez-Gallego planteó la necesidad de construir «una suerte de base de datos con los textos escritos de puño y letra de Calderón, lo que permitiría comprobar, por ejemplo, qué formas lingüísticas siempre (o nunca) empleaba»[819], sobre todo, en aquellos casos en los que solo dispongamos de otro testimonio en peores condiciones que el de Vera.

Se han localizado variantes que podrían responder al quehacer veratassiano, de las que se dará cuenta en las siguientes páginas. Sin embargo, la imposibilidad de contar con el texto del que se sirvió y las pobres condiciones materiales y textuales de *Escogidas* —y, en consecuencia, de B y M— no nos permiten descartar sus lecturas. Nuevamente Rodríguez-Gallego, al tratar los cambios sistemáticos de VT, invitaba al editor crítico a:

> reflexionar sobre en qué medida estaría justificado el enmendar a Vera en […] estos lugares en los que podemos tener la casi entera certeza de que Calderón debió de escribir otra cosa. O incluso en los casos en que se cuente con algún otro testimonio en peores condiciones que Vera, podría tenerse este en cuenta para estos aspectos, aunque, por supuesto, siempre se correría el riesgo de que el editor se convirtiese en una especie de Vera Tassis hacia atrás[820].

De acuerdo son sus premisas y para evitar una edición taraceada, ante variantes isovalentes, siempre se tomará la de VT y únicamente se acudirá al texto de *Escogidas* para enmendar a Vera Tassis cuando cometa un error evidente; cuando el *usus scribendi* permita confirmar, sin lugar a duda, que nos hallamos ante una intervención arbitraria[821] o cuando incorpore una modificación que responda a una preferencia léxica del editor demostrada por la crítica.

En primer lugar, se ofrece un listado de variantes que podrían responder a sustituciones por

---

[817] Pueden verse numerosos ejemplos de variantes de este tipo en las ediciones y estudios textuales de *Cada uno para sí* de Ruano de la Haza, 1982, p. 57 o de *El purgatorio de San Patricio*, también de Ruano de la Haza, 1988, p. 56; *El mayor monstruo del mundo*, de Caamaño, 2006, pp. 171-175; *Amor, honor y poder* de Vila Carneiro, 2017, p. 84; *Nadie fíe su secreto* de Casariego Castiñeira, 2018, pp. 115-122; *La devoción de la cruz*, de Sáez, 2014, p. 256 y en trabajos sucesivos de Rodríguez-Gallego. Para *El astrólogo fingido*, Rodríguez-Gallego, 2011b, p. 68; *Las armas de la hermosura*, Rodríguez-Gallego, 2011a, pp. 60-63; *Judas Macabeo*, Rodríguez-Gallego, 2012, pp. 53-54; *Bien vengas mal, si vienes solo*, Rodríguez-Gallego, 2015a, pp. 138-139.

[818] Cruickshank, 1983, p. 57.

[819] Rodríguez-Gallego, 2013, p. 489.

[820] Rodríguez-Gallego, 2013, p. 489.

[821] Rodríguez-Gallego, 2017c, p. 141 propone una solución similar al tratar los problemas textuales de *Manos blancas*, que presenta hasta 147 versos más en su edición veratassiana, con respecto al texto recogido en *Escogidas 9* y otros dos manuscritos conservados: «entiendo que la única posibilidad coherente de edición de *Las manos blancas no ofenden* consiste en tomar como texto base el de Vera Tassis, corregido en aquellos lugares en que las lecturas de los otros testimonios (en particular M1 y M2) sean manifiestamente mejores, así como en aquellos otros en los que pueda sustentarse con cierta seguridad la hipótesis de que una determinada variante de Vera se debe al intervencionismo de este». Recientemente, Casais Vila, 2020, p. 337 en su edición de la comedia opta por editar el texto de VT, aunque se sirve de la tradición manuscrita para «corregir numerosos errores y variantes claramente debidas a la labor editorial de Vera Tassis».

sinónimos u otras palabras que encajan en el contexto debidas al capricho de Vera Tassis. Ni la métrica o el sentido pueden ayudarnos a establecer cuál de las dos lecturas se acerca más a la original.

E, B, M	VT
Dant. Ha del alcaçar de amor. *Aur.* Ha de la *carcel* de zelos.	*Dan.* Ha del Alcazar de Amor? *Aur.* Ha del *Abiſmo* de zelos? (vv. 21-22)
Quando no me diera Dante licencia de hablar primero, la *tomara* yo	Quando no me diera Dante licencia de hablar primero, la *pidiera* yo (vv. 141-143)
que hablando tu, y yo callando, quedemos *ambos* bien pueſtos	que hablando tu, y yo callando, quedèmos *los dos* bien pueſtos (vv. 157-158)
Vn dia, ſeñor, que a caza ſaliſte a eſte ſitio *meſmo*	Vn dia, ſeñor, que à caza ſaliſte à eſte ſitio *ameno* (vv. 167-168)
que aquel *diuino* portento	aquel *hermoſo* portento (v. 302)
meneſter, porque no ay *prenda* de vn infeliz, como ver, que de otro a valerſe venga	meneſter, porque no ay *prueba* de vn infeliz, como ver que de otro à valerſe venga (vv. 1673-1675)
Rey. Seguidla todos, ſeguidla, mortal *penſion*, Irene, es eſta. *Ir.* No sè que diga	*Rey.* Seguidla todos, ſeguidla: *què* mortal *paſsion*, Irene es eſta? *Iren.* No sè què diga (vv. 2741-2743)
por cabo dèl viene Elibio, con aquella intencion miſma, que traxe yo; que ſabiendo mi *perdicion* ſolicita el Rey, que me juzga muerto, que otro en mi lugar te aſsiſta	por Cabo dèl viene Libio, con aquella intencion miſma que traxe yo, que ſabiendo mi *perdida*, ſolicita el Rey, que me juzga muerto, que otro en mi lugar te aſsiſta (vv. 2876-2881)
Dan. A tierra, a tierra, y digamos *los tres* con la voz a vn tiempo *Todos.* Victoria por el amor	*Dan.* A tierra, à tierra, y digamos *todos* con la voz à vn tiempo. *Tod. y muſ.* Victoria por el amor (vv. 3649-3651)

En ciertos pasajes, se podría postular que el editor, en su afán hipercorrector, hubiese

tratado de evitar la repetición de ciertos vocablos próximos en el texto[822].

E, B, M	VT
mas por extenſo informarme de la *ocaſion*, porque ſiendo, como ſois en paz, y guerra los dos Polos de mi Imperio, […] no es juſto, auiendo llegado yo, dexar pendiente el duelo para otra *ocaſion*: y aſsi	mas por extenſo informarme de la *cauſa*, porque ſiendo, como ſois en paz, y en guerra los dos Polos de mi Imperio, […] no es juſto, auiendo llegado yo, dexar pendiente el duelo para otra *ocaſion*; y aſsi (vv. 113-123)
me *hallè*, quando juzguè à viſta de los *deſcanſos*, oyendo de no ſe que humana voz los mal diſtintos acentos, tan lexos de los *deſcansos*	me *vi*, quando juzguè à viſta de los *deſcanſos*; oyendo de no sè què humana voz los mal diſtintos acentos; y tan lexos del *aliuio* (vv. 253-257)
vino a *ocaſionarſe* en ambos la *ocaſion* de nueſtro duelo	vino à *originarſe* en ambos la *ocaſion* de nueſtro duelo (vv. 299-300)

Sin embargo, todos los términos son empleados por Calderón en alguna de sus comedias y no se puede desechar la posibilidad de que *Escogidas* se equivocase en algún caso y que el texto alternativo que le sirvió de base a Vera leyese de este modo. De hecho, en los dos ejemplos que se incluyen a continuación, son las lecturas de Vera las que probablemente sean las correctas:

E, B, M	VT
ſeñor, aunque el *hado mio* a ti me tiene rendida, eres dueño de mi vida, pero no de mi aluedrio	ſeñor, aunque el *hado impio* à ti me tiene rendida, eres dueño de mi vida, pero no de mi alvedrio (vv. 1045-1048)
O *ſabia* deidad de Venus!	ò *ſacra* Deidad de Venus (v. 3610)

En el primero de ellos, el sintagma «hado mío» no aparece en ningún texto dramático de Calderón, mientras que «hado impío» se encuentra en casi una decena de comedias: «Solo tiene libertad / un hijo para escoger / estado, que el hado impío / no fuerza el libre albedrío»[823]; «*Dentro*. ¡Guerra, guerra! *Irífile.* ¡Oh, hado impío! / ¿Hasta dónde ha de llegar / el rigor de tu destino?»[824].

En el segundo caso, del mismo modo, «sacra deidad» se registra en cinco pasajes calderonianos, incluso en alusión a Venus: «¿Cómo es posible, cobardes, / traidoras, falsas y

[822] A pesar de que la repetición de una palabra en dos versos consecutivos aparece en el autógrafo de Calderón de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Vera la enmienda, según Cruickshank, 2000, pp. 147-148.
[823] Calderón, *La devoción de la cruz*, vv. 586-589.
[824] Calderón, *Duelos de amor y lealtad*, vv. 2440-2442.

aleves, / que en baldón de vuestra sacra / deidad tanto os amedrente / la muerte o la esclavitud […]?»[825]; en tanto que «sabia deidad» solo se localiza en un fragmento de *La estatua de Prometeo*, en referencia a la diosa Minerva, como no podría ser de otro modo[826].

No es posible, por el contrario, aceptar la variante veratassiana como legítima en el siguiente pasaje:

E, B, M	VT
Mal. Pues ay mas de no caſarſe?	*Mal.* Pues ay mas de no caſarſe?
vale tanto vna hermoſura,	vale tanto vna hermoſura,
como vn quarto de mondongo?	*ſeñor, como una priuança*?
	(vv. 881-883)

El galán Dante confiesa sus temores al criado; se verá desterrado por el rey si finalmente antepone la mano de la enemiga Irene al favor del monarca. Sin dudarlo un instante, Malandrín le aconseja que no se case, puesto que la hermosura de una dama tiene muy poco valor. Se comprende entonces la lectura de VT: la privanza, esto es, «el favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el príncipe o superior» (*Aut.*), importa más que lograr la gracia de una mujer. Por su parte, la variante que ofrece el resto de los testimonios es la *lectio difficilior* y, además, se ajusta al *usus scribendi* calderoniano.

Autoridades define «mondongo» como «los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y así se guisa para la gente pobre». Malandrín, en su condición de gracioso que manifiesta su ansia por la comida, ha de preferir unas cuantas vísceras guisadas a la perfección de una dama, lo que, sin duda, despertaría la risa en el espectador. Por otro lado, no es la única ocasión en la que este mismo término gastronómico es empleado por otro gracioso. En *Mantible* un amedrentado Guarín, retado por Fierabrás, se pregunta: «¿Tú, Guarín, menudos trozos? / Ya fuera dicha algún tanto, / algún tinto o algún tonto / si, como dijo menudos, / hubiera dicho mondongos»[827]. La misma identificación entre menudos y mondongos reaparece en una carnavalesca mojiganga de Calderón, *Los guisados*, en la que el personaje de Menudo se reconoce como don Mondongo, «vestido de morcillas y manos»[828], en un disparatado torneo en defensa de la hermosura de su enamorada, doña Chanfaina Livianos. Además, «mondongo» se recoge como metáfora de miembro viril en la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*[829], sentido perceptible en otro comentario grosero en boca del gracioso Jonadab en *Los cabellos de Absalón*, hecho «mondongo» de las concubinas del rey David, también «mondongas», pues así se denominaba a las damas de la reina en palacio (*Aut.*)[830]. En suma, es posible que Vera Tassis, por considerar el chiste indecoroso y el vocablo un tanto vulgar, hubiese alterado el verso por completo, de ahí que adoptemos la variante de *Escogidas*.

Otro pasaje en el que nuevamente hemos editado la variante de E, B y M frente a la de VT es el siguiente:

E, B, M	VT
Iren. Tened, tened las eſpadas,	*Iren.* Tened, tened las eſpadas,
templados rayos de azero:	*templad los rayos* de acero,

[825] Calderón, *Fineza contra fineza*, *Comedias, IV*, p. 1248.
[826] Calderón, *La estatua de Prometeo*, v. 306.
[827] Calderón, *La puente de Mantible*, vv. 758-762.
[828] Calderón, *Los guisados*, v. 197a.
[829] Ver Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975, p. 218.
[830] Ver Rodríguez Cuadros, 1989, p. 263, v. 2817.

mirad que aun el vencedor la eſgrime contra ſi meſmo	mirad que aun el vencedor la eſgrime contra ſi meſmo (vv. 73-76)

Al inicio de la comedia, Dante y Aurelio se baten en duelo por el amor de Irene, quien les ordena que se detengan. Parece más apropiado y cercano al *usus scribendi* calderoniano el empleo del adjetivo «templado» que el uso del imperativo «templad» de Vera. Es cierto que su lectura parece encajar en la enumeración de exhortaciones en boca de la ofendida Irene: «tened», «templad», «mirad». En este contexto, el significado del verbo responde a la siguiente acepción recogida en *Autoridades*: «moderar o suavizar la fuerza de alguna cosa». No obstante, no hemos localizado en el TESO o en el CORDE la combinación del verbo «templar» + «'arma'» en este sentido. El significado, de hecho, es otro cuando se aplica a los metales: «darles aquel punto, delicadeza y fineza que requieren para su perfección» (*Aut.*). Por su parte, el número de ocurrencias del adjetivo «templado» acompañado del sustantivo «acero» es muy elevado. Bien conocido es el uso del «acero» para referirse, por sinécdoque, a la espada o al puñal. De todos modos, en este verso, Calderón hace uso de la metáfora y las armas se convierten en «rayos de acero». Obsérvense pasajes similares en otras comedias: «morirá al arrojadizo / rayo del templado acero»[831]; «rayos esgrime en el templado acero»[832]; «Júpiter español, cuya cuchilla / rayos esgrime de templado acero»[833].

A los dos casos anteriores en los que hemos preferido la variante de *Escogidas* debemos sumar uno más:

E, B, M	VT
Dan. En vnida competencia, danſe las manos jamas, a ſu proſpera, y ſu aduersa fortuna, que a vn miſmo *laço*, oy en maridage prenda la ingratitud, y el amor.	*Dant.* Quien vio en vnida competencia, darſe las manos jamàs à ſu proſpera, y ſu aduersa fortuna, y que a vn miſmo *tiempo* oy en maridage prenda la ingratitud, y el amor? (vv. 1578-1584)

El parlamento en aparte es enunciado por Dante, en concreto, en una escena en la que observa cómo Aminta e Irene, esto es, la dama a quien aborrece y la dama a quien ama, «*danse las manos*» (v. 1567a), según reza la acotación. Si nos fijamos en la variante «laço» / «tiempo», parece más convincente la primera en el contexto dramático descrito, además de constituir la *lectio difficilior*, en oposición a la expresión común «en un mismo tiempo». El «lazo» incide en el acto de enlace entre las dos damas al asir sus manos y guarda una correlación semántica con los términos «unida» y «maridaje». Asimismo, en Calderón, los lazos son habitualmente metáforas de los brazos que envuelven, en señal de aprecio o amistad. Compárese con estos versos de *Galán*: «Dadme los brazos, / que de eterna amistad han de ser lazos / que ciñan nuestros cuellos»[834]. Así pues, los sentimientos opuestos de ingratitud y amor, encarnados en las dos mujeres, se ven apresados en un mismo lazo, gesto o señal de unión, conformando un sorprendente maridaje para el galán. No es este el único lugar en el que detectamos el empleo de los mismos términos: «¡Qué bien en ellos se esmaltan / en unido maridaje / trenzas de oro y

[831] Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Comedias*, *VI*, p. 150.
[832] Calderón, *Argenis y Poliarco*, v. 54.
[833] Calderón, *El médico de su honra*, vv. 612-13.
[834] Calderón, *El galán fantasma*, vv. 293-295.

lazos de ámbar!»[835].

Otra de las tendencias de Vera Tassis se corresponde con el cambio de orden de los constituyentes en el verso, catalogada por Hesse en el apartado «Inversion of word order»[836]. De nuevo, se descubren casos dudosos que no se pueden atribuir irrefutablemente a la intervención del editor:

E, B, M	VT
Anque zelos, y amor ſea *baſtante reſpueſta*	Aunque zelos, y amor ſea *reſpueſta baſtante* (vv. 109-110)
que *yo oy el primero* acuda a ſocorrer en la orilla los que naufragos fluctuã	que *oy el primero yo* acuda à ſocorrer en la orilla los que naufragos fluctuan (vv. 626-628)
O aleue, fiero, traydor! …… *tu ſolicitas*. *Am.* Eſſo es pretender que yo te deua la vida ſegunda vez.	O aleue, fiero, y cruel, el perdon de tu enemigo *ſolicitas tu*? *Amin.* Eſſo es pretender que yo te deba la vida ſegunda vez (vv. 2047-2051)
es eſta. *Ir.* No sè que diga ſino es a quien *triſte eſtà* poco la muſica aliuia	es eſta? *Iren.* No sè què diga, ſino es que à quien *eſtà triſte* poco la muſica aliuia (vv. 2743-2745)
que aun pienſo que *es todo* dia	que aun pienſo que *todo es* dia (v. 2995)

Se advierten dos casos en los que los lugares paralelos nos obligan a enmendar a Vera Tassis y a editar la lectura de *Escogidas*, pues, a todas luces, la variante de VT se debe a una caprichosa preferencia del editor:

E, B, M	VT
que cauſa es la que te ha hecho dexar la caza, y venir	*què es la cauſa que* te ha hecho dexar la caza, y venir (vv. 160-161)
Dan. Tu no me acõsejas eſto? *Ir.* Si, Pero ay conſejos que No los dan los ſentimientos, para que ſe tomen, y vna coſa es contingente el rieſgo aconſejar yo, y *otra es*, que no tomes el conſejo	*Dant.* Tu no me aconſejas eſto? *Ire.* Si, pero ay conſejos que no los dàn los ſentimientos para que ſe tomen: y vna coſa es, contingente el rieſgo, aconſejar yo, y *es otra* que tu tomes el conſejo (vv. 3570-3576)

[835] *El tesoro escondido*, vv. 926-928.
[836] Hesse, 1941, pp. 98-111.

Ambas lecturas son válidas en el primer ejemplo. De todos modos, no hemos hallado el orden de elementos utilizado por Vera en ningún texto dramático calderoniano. Sin embargo, la misma construcción se detecta en el autógrafo de *La desdicha de la voz*: «que causa es la que yo he dado» (fol. 7v).

Otra búsqueda en TESO confirma la intervención del editor en el segundo pasaje citado. Se han registrado sesenta empleos de la construcción distributiva «una cosa es…y otra es» con diversas variantes: «una cosa es…y otra cosa es», «una cosa es…y otra» o «una cosa es…otra», etc[837]. El segundo miembro de la estructura coordinada nunca presenta el orden de constituyentes de «verbo + sujeto» que se lee en VT, por lo que, en este caso, enmendamos el texto y preferimos la variante de E.

En cambio, en otro lugar, la variante que muestra el texto de la *Novena parte* responde al *usus scribendi* de Calderón, frente a la del resto de testimonios:

E, B, M	VT
pero *aora eſto* no es del caſo	pero *eſto aora* no es del caſo (v. 2126)

En casi una decena de textos dramáticos se halla la misma construcción que registra VT, en tanto que no se detecta ni una sola lectura que responda a la variante que ofrecen E, B y M[838].

Hesse también registra un conjunto de cambios en el número de los sustantivos por parte de Vera que no afecta ni a la rima ni al cómputo silábico[839]. En los ejemplos localizados se encuentran ambas variantes en Calderón, por lo que incluiremos la de VT en nuestra edición:

E, B, M	VT
Quien es quien llama a *eſtas puertas*?	Quiẽ es quiẽ llama à *eſta puerta*? (v. 1465)
bien puedo a *ſombras* della	bien puedo à *ſombra* della (v. 2192)
porque no la lograrà auiendo della *noticias*	porque no la lograrà, auiendo della *noticia* (vv. 2932-2933)
Ecos, *cielos*, en el ayre oygo, y pues no los entiendo	Ecos (*ay Cielo*!) en el ayre oygo, y pues no los entiendo (vv. 3355-3356)
Pues vos me hablais con *enigmas*?	Pues vos me hablais cõ *enigma*? (v. 2961)

Otra de las alteraciones de Vera Tassis, según Hesse, consiste en la modificación de la

[837] Comp. *Cada uno*: «pero una cosa es sentir / la hidalguía de mi pecho / vuestro peligro, y otra es / la fe de mis sentimientos» (vv. 133-136); *Fortunas*: «porque una cosa es temerle / y otra cosa es despreciarle» (*Comedias*, *VI*, p. 119); *Mayor encanto*: «Ni yo, Circe, me atreviera / a decirlos, que una cosa / es cortesana fineza / y otra fineza amorosa» (vv. 1277-1280); *Fiera*: «(que una cosa / es noticia, otra experiencia)» (vv. 269-270).

[838] Se puede leer el verso de VT en *Afectos* (*Comedias*, *III*, p. 476), *Apolo y Climene* (*Comedias*, *IV*, p. 1042), *Los cabellos de Absalón* (v. 1950) o en *Maestro* (*Comedias*, *III*, p. 150).

[839] Hesse, 1941, pp. 44-50.

persona, tiempo y modo verbales. De nuevo, nos hallamos ante casos muy dudosos:

E, B, M	VT
Dant. Para eſſe efeto eſperando *eſtoy* a viſta deſte edificio ſoberbio	*Dant.* Para eſſe efecto eſperando *eſtava* à viſta deſte edificio soberuio (vv. 10-12)
que ſi infeliz *traes* por ſeñas	que ſi infeliz *traeis* por ſeñas (v. 1475)
A librarte disfrazado *venia* a matarle a èl, con vna induſtria, que el tiempo quiza te dirà deſpues. A viſta del puerto; ay triſte! fortuna *corre* el baxel, dando entre aqueſſos peñaſcos […] La vida le *deuo* a Dante, pues Dante en la playa fue quien me acogiò, y albergò	à librarte, disfrazado *vine*, y à matarle à èl, con vna induſtria, que el tiempo quizá te dirà deſpues. A viſta del puerto (ay triſte!) fortuna *corrió* el baxel, dando entre aqueſſos peñaſcos […] La vida le *debi* à Dante, pues Dante en la playa fue quien me acogiò, y alvergò (vv. 2100-2110)
Rey. La muſica *de* ocaſion, pues que pregunta entendida, para reſponder aſsi, boluamos todos a oirla	*Rey.* La muſica *dà* ocaſion, pues que pregunta entendida, para reſponder; y aſsi, boluamos todos à oirla (vv. 2568-2571)
Dan. Iras *piden* y piedades? ambas parece que oyeron Dioſes y cielos	*Dan.* Iras *pedis*, y piedades, y à ambas parece que oyeron Dioſes y Cielos (vv. 3415-3417)

Respecto al cambio en el modo indicativo al subjuntivo, es frecuente encontrar la variante «plega» frente a «plegue»:

2054	y *plega* el cielo E, B y *plegue* el cielo M y *plegue* al Cielo VT

Conviven ambas lecturas en textos áureos, ya recogidas por Cuervo en una entrada en la que determina el empleo de «plega o plegue a Dios (al cielo)» como una expresión para manifestar «el deseo de que suceda una cosa o el recelo de que no ocurra»[840]. No obstante, la forma etimológica, de acuerdo con Menéndez Pidal, es «plega», aunque acabó instaurándose «plegue»[841]. Tras una búsqueda en TESO hemos localizado varios usos en dos comedias calderonianas de las que se conservan textos de puño y letra de Calderón. En el autógrafo de *El*

[840] Cuervo (apdo. 1γαα).
[841] Menéndez Pidal, 1985, p. 293.

secreto a voces (BNE, Res/117) se lee: «plega al cielo» (fol. 18r), frente a «plegue» en VT[842]. En el autógrafo de *El agua mansa* conservado en la Biblioteca del Institut del Teatre (VIT-197) también se ha escrito «plega al cielo» (fol. 8r) y «plega adios» (fol. 9v). No obstante, el dramaturgo emplea en otro lugar «plegue a dios» (fol. 19r). En todos los casos citados, Vera Tassis, quizás por una preferencia estilística, se vale de la forma en subjuntivo. De hecho, el ya citado profesor Hesse enumera hasta una decena de ejemplos que reflejan esta modificación veratassiana[843]. Por todo ello, por entender que se trata de un cambio sistemático de Vera, enmendamos el texto y optamos por la lectura de E, aunque recuperamos la vocal embebida.

Resultan más difíciles de valorar, si cabe, aquellas alteraciones que atañen a artículos, posesivos y demostrativos:

E, B, M	VT
y aſsi a *ſus* plantas rendido, la doy la mano. *Rey.* Detente, loco, barbaro, imprudente	y aſsi, à *tus* plantas rendido, la doy la mano. *Rey.* Detente, loco, barbaro, imprudente (vv. 1009-1011)
eſſe pequeño ſocorro	*eſte* pequeño ſocorro (v. 1444)
Por Dios, que ya va a *vn* leon, como ſi a vn lobo ſe fuera	Por Dios, que ſe và *al* leon como si a vn lobo ſe fuera (vv. 1856-1857)
no *los* exceſſos que ſon	No *eſtos* exceſſos, que ſon (v. 1922)
Sabed que el perdon vueſtro he pedido al Rey, que me le ha dado, auiendo ſido *de la* merced Aminta la tercera	Sabed que el perdon vueſtro le he pedido al Rey, que me le ha dado, aviendo ſido *deſta* merced Aminta la tercera (vv. 2226-2228)
Am. Traicion, traiciõ, Flora, Niſe. Laura, Clori. *Iren.* A *eſtos* acentos, pon ſilencio, ſino quieres perder la vida a eſte azero	*Am.* Traicion, traicion, Flora? Niſe? Laura? Clori? *Iren.* A *tus* acentos pon ſilencio, ſino quieres perder la vida à eſte azero (vv. 3263-3266)
Yo la primera he de ſer, que guie *de eſſos* feſtejos con que el Rey recibe a Dante, la maſcara que han diſpueſto	Yo la primera he de ſer que guie *deſtos* feſtejos con que el Rey recibe à Dante, la maſcara que han diſpueſto (vv. 3659-3662)

Lo mismo ocurre ante variantes en el uso de pronombres personales de tercera persona:

1762 Y aora no *lo* has oîdo? E, B

[842] Ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 433.
[843] Hesse, 1941, p. 35.

Y ahora no *los* has oîdo? M
Y agora no *las* oiſte? VT

1854-1855 A ti, porque te *lo* deuo: / a ti, porque me *lo* deuas E, B, M
À ti, porque te *la* debo; / à ti, porque me *la* debas VT

En ocasiones, la variante responde a dos fenómenos de vacilación de la lengua de la época: el leísmo y el laísmo. La confusión en el empleo de los pronombres clíticos de tercera persona, *le*/*les* para el acusativo y *la*/*las* para el dativo, se presenta en la lengua castellana desde sus orígenes y es frecuente encontrarla en autores del Siglo de Oro como Cervantes, Lope, Tirso, Quevedo o Calderón[844]. Resulta complejo, por consiguiente, establecer si estamos ante una alteración *ope ingenii* del editor:

2375 aun no ſe ſi *la* admitiera E, B, M
Aun no sè ſi *le* admitiera VT

2450 Yo *lo* acepto E, B, M
Yo *le* acepto VT

2821 *le* diràs de parte mia E, B, M
la diràs de parte mia VT

3168 *lo* tengas por inſtrumento E, B, M
le tengas por inſtrumento VT

En cuanto a pronombres relativos, se localizan más variantes[845]:

1067-1068 ni de vno que me ha ofendido / ni de otro *que* aborrezco E, B, M
ni de vno que me ha ofendido, / ni de otro *à quien* aborrezco VT

1152 *el que* os traxera en ſus braços E, B, M
quien os traxera en ſus braços VT

Todavía son más numerosas las variantes con respecto a preposiciones, conjunciones e interjecciones, a veces señaladas por Hesse[846]. En algunos pasajes el motivo de los cambios de Vera podría deberse a un intento por pulir y perfeccionar el texto, aunque no es posible establecer un *modus operandi* claro:

115-116 como ſois en paz, y guerra / los dos Polos de mi Imperio E, B, M
como ſois, en paz, y *en* guerra / los dos Polos de mi Imperio VT

230 ſin norte, ſin guia, *y* ſin tiento E, B, M
ſin norte, ſin guia, ſin tiento VT

1191 Que ruido, que voz es eſta? E, B, M
Què ruido, *y* què voz es eſta? VT

[844] Sobre los fenómenos del leísmo y laísmo ver Keniston, 1937, pp. 63-70 o Lapesa, 1980, pp. 405-406.
[845] Ver Hesse, 1941, pp. 54-55.
[846] Hesse, 1941, pp. 78-97.

1255-1257 *Rey.* Fuiſteis vos? *Mal.* No, mas pudiera / auer ſido, *ò* por ſi ò no / es juſto que lo agradezca E, B, M
Rey. Fuiſteis vos? *Mal.* No, mas pudiera / auer ſido; *y* por ſi, ò no, / es juſto que lo agradezca VT

1434 *pues que* con eſſo, y ſin eſſo E, B, M
porque con eſſo, y ſin eſſo VT

1528 te admiraras, *que* ſin duda E, B, M
te admiràras, *pues* ſin duda VT

1558-1560 Serà la merced mayor, / que hazerme en tu vida puedas, / *que* de ſolo ver que es el E, B, M
Serà la merced mayor / que hazerme en tu vida puedas, / *pues* de ſolo ver que es èl VT

1785-1788 *Dant.* O quien a vn tiempo pudiera / ſeguir a entrambos? *Mal. Ha* quien / eſtuuiera dos mil leguas / de qualquiera de las dos!
Dan. O quien à vn tiempo pudiera / ſeguir à entrambas! *Mal. O* quien / eſtuviera dos mil leguas / de qualquiera de las dos!

2000-2001 Que en aquel rieſgo, *a* que fue / complice el monte, y teſtigo E, B, M
Que en aquel rieſgo, *en* que fue / complice el monte, y teſtigo VT

2056 *Ya*, amor E, B, M
Ay amor VT

2127 Oye, oye *pues*, ſi es E, B, M
Oye, oye, *que* ſi es VT

2186 Eſto ha de ſer, y *que* la noche eſcura E, B, M
Eſto ha de ſer, y *pues* la noche obſcura VT

2362 de amado, y *de* aborrecido E, B, M
de amado, y aborrecido VT

2488 *ha* infelice! E, B, M
Ay infeliz! VT

2826 *Ya* yo puedo dezir algo E, B, M
Y yo puedo dezir algo? VT

2889 paſmo, horror, aſsõbro, grima E, B, M
paſmo, horror, aſſombro, *y* grima VT

2987 q̃ me eſpanta, *y* que me admira E, B, M
què me eſpanta, què me admira VT

3143 No quedas bien aqui, *y* ſola E, B, M
No quedas bien aqui ſola VT

3715-3716 Pues *antes* que ſe proſigan / las muſicas, y los verſos E, B, M
Pues *para* que ſe proſigan / las muſicas, y los verſos VT

Respecto a las preposiciones, se observan variantes en el empleo de «a» ante el complemento directo animado. La omisión de la preposición en estas construcciones está documentada en la lengua de la época[847]. Muestra de ello es la lectura que ofrecen todos los testimonios en los versos 627-628: «a socorrer en la orilla / los que náufragos fluctúan» o en los versos 3609-3611: «Admite, pues, en tu espuma, / ¡oh, sacra deidad de Venus!, / la ingrata víctima humana». Los pasajes que se reproducen a continuación dan cuenta de este fenómeno:

1205-1206 con la eſpada, paſſar dexa / *el* bruto E, B, M
con la eſpada, paſſar dexa / *al* bruto VT

1805-1806 ſino dudar, haſta ver / *a* qual de las dos es fuerça / amparar E, B, M
ſino dudar, haſta ver / qual, mas que à las dos, es fuerça / amparar VT

3416 ambas parece que oyeron E, B, M
Y *à* ambas parece que oyeron VT

Los siguientes ejemplos harían patente el puntillismo de Vera en ciertos casos de concordancia, si, efectivamente, se tratase de intervenciones conscientes:

1890-1891 Que nueua lid de elementos / *confunden* los orizontes E, B, M
Què nueua lid de Elementos / *confunde* los Orizontes VT

2750-2753 *Rey.* De que? *Lid.* De que eſſe baxel, / nao marchante de la India / Oriental, *cargada* viene / de plata, oro, y piedras ricas E, B, M
Rey. De què? *Lid.* De que eſſe Baxel, / Nao marchante de la India / Oriental, *cargado* viene / de plata, oro, y piedras ricas VT

Del mismo modo, se registra un número considerable de variantes de escasa entidad que podrían responder a un intento veratassiano de perfeccionar la medida de algún verso para evitar licencias métricas:

540 fiera al vencer, no es venciendo pia? E, B, M
fiera al vencer, no es *en* venciendo pia? VT

1834-1835 *Am.* De mi huyes? *Dan.* No, cõtigo / me has de hallar. *Iren.* De mi te alexas? E, B, M
Am. De mi huyes? *Dan.* No, *que* contigo / me has de hallar. *Iren.* De mi te alexas? VT

2201 Dios te libre de amo enamorado E, B, M
Dios te libre de *vn* amo enamorado VT

2226 Sabed que el perdon vueſtro he pedido E, B, M
Sabed que el perdon vueſtro *le* he pedido VT

[847] Keniston, 1937, §2.251, p. 11; Lapesa, 1980, p. 405. En los textos autógrafos de Calderón se puede encontrar la ausencia de preposición en esta clase de estructuras: «Ver un tirano a mis pies» (*En la vida todo es verdad y todo mentira*, fol. 63v); «juntos de allí salimos / buscando vuestra hermana» (*La desdicha de la voz*, fol. 29r). Casariego Castiñeira, 2018, p. 110 detecta más ejemplos.

2986 ſi ambas ſon mis Eſtrellas E, B, M
mas ſi ambas ſon mis Eſtrellas VT

3079 que *viendo* que nadie sin el dia E, B, M
que *creyendo* que nadie sin el dia VT

La variante «ahora» frente a «agora» se presenta a lo largo de toda la comedia. Esta vacilación en algunos dramaturgos áureos, entre ellos Calderón, ha sido bien estudiada por la crítica. El análisis de sus textos autógrafos establece la primera como bisílaba y la segunda como trisílaba[848]. En oposición a *Escogidas* y la *Quinta parte*, VT emplea la variante adecuada en los versos 649, 1762, 1887, 2082, 2111, 2482, 2892, 2966 y 3733.

Este tipo de variantes o dobletes son muy abundantes en la lengua del Seiscientos. Algunos editores han percibido una tendencia por parte de Vera a modernizar o a dotar de forma culta ciertas palabras. Es posible que algunas de las lecturas de VT se deban a un intento por adaptar el texto al habla de finales del siglo XVII; no obstante, no siempre se puede confirmar ese afán modernizador del editor, pues ya en B estaba presente. Se encuentran vacilaciones en todos los testimonios. De hecho, no se advierte siquiera una sistematicidad en el quehacer veratassiano. Por ello, se preferirá siempre la variante de VT en el texto de nuestra edición[849]. En este punto, como bien advertía Rodríguez-Gallego: «la carencia de rigurosos estudios sobre la lengua de Calderón basados exclusivamente en sus autógrafos nos impide todavía actuar de manera efectiva en muchos de estos casos de presumibles variantes veratassianas»[850]. Se reproducen solo algunos ejemplos, que se podrán consultar junto con el resto tras el aparato crítico, en un apartado dedicado a las variantes lingüísticas:

68 tu *meſma* de nueſtro esfuerço E, B, M
Tu *miſma* de nueſtro esfuerço VT

212 Preguntaraſme, a que *efeto* E
Preguntaràſme à què *efecto* B, M, VT

604 no ſabe a que parte *ſurca* E, B, M
no ſabe à què parte *ſulca* VT

898 la Catedra *ſoſtituya* E, B, M
La catedra *ſubſtituya* VT

1069 Y *anſi* de ninguno yo E
Y *aſsi*, de ninguno yo B, M, VT

2186 eſto ha de ſer, y que la noche *eſcura* E, B, M
Eſto ha de ſer, y pues la noche *obſcura* VT

En cambio, desechamos la variante de VT en dos casos en los que asumimos la intervención

[848] Cruickshank, 1971, p. 206, n. 5; Cruickshank, 1989, p. 63 y Antonucci, 2006b, p. LXXII, n. 47. Se encuentran excepciones en el manuscrito autógrafo de *El gran príncipe de Fez*. En el fol. 7v puede leerse el siguiente verso octosílabo: «y a sus jentes vien que aora».
[849] Arellano, 2007, p. 35 establece en su manual *Editar a Calderón* que, ante vacilaciones en la lengua de la época, como, por ejemplo, aquellas que conciernen a grupos cultos, «se anotará en nuestro texto fijado la forma que aparezca cada vez en el texto base o el que se utilice como principal en una edición ecléctica».
[850] Rodríguez-Gallego, 2017c, p. 141.

arbitraria del editor:

2847	ſiendo tu *propio* tu eſpia E, B, M ſiendo tu *proprio* tu eſpia VT
3241	me *truxo* de mis ſuſpiros E, B, M me *traxo* de mis ſuſpiros VT

En lo que respecta a la primera, según se puede advertir en los textos autógrafos de Calderón, el dramaturgo solo utilizaba la forma «propio», modificada sistemáticamente por Vera Tassis en «proprio»[851]. Por su parte, el editor tenía predilección por la variante «trajo», que también alteraba aun cuando Calderón escribía «trujo» en textos de su puño y letra[852].

d) Variantes en las acotaciones

El hecho de haber advertido el empleo por parte de VT de un testimonio que no ha llegado a nosotros complica enormemente la distinción entre las lecturas que ya se encontraban en ese texto y aquellas que proceden de la intervención del editor. Las variantes que se aprecian entre VT y los demás testimonios con respecto al texto de las acotaciones, de nuevo, dificulta esta tarea. Recientemente, en un riguroso trabajo dedicado a las acotaciones en Calderón, Rodríguez-Gallego subrayaba la escasa atención que han recibido en las ediciones críticas, pues:

> parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad, a la frecuencia con la que presentan variantes, en la mayor parte de las ocasiones de poca entidad, lo que suele ocasionar un ingrato trabajo al editor, quien se ve obligado a consignar muchas variantes de muy poco relieve[853].

Solo en los casos de reescrituras, reelaboraciones o adaptaciones de una comedia a unas nuevas circunstancias por parte de Calderón suscitan mayor interés, de acuerdo con el estudioso.

Precisamente esa sensibilidad a las modificaciones que comportan las acotaciones, sujetas a la pluma de directores de escena y a los avatares de cada representación, dificulta la tarea de adscribirlas al dramaturgo o a otra mano[854]. Casariego recuerda al respecto la postura de dos editores de comedias autógrafas de Calderón ante las acotaciones de Vera. En *La desdicha de la voz* Mason las atribuye a la mano de Tassis, mientras que Ruano de la Haza en *Cada uno para sí* no considera variantes de peso las lecturas divergentes en el texto de las acotaciones, ya

[851] Encontramos ejemplos en los manuscritos autógrafos de *El gran príncipe de Fez* (fol. 83v), de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (fols. 45r, 50v) o de *La desdicha de la voz* (fol. 27v).
[852] Ya Lapesa notó que «Calderón escribe de su mano *trujo* […] en comedias impresas hay *trugiste*, *trujese*, *trujo* (los dos últimos, sustituidos por *traxesse* y *traxo* por Vera Tassis» (Lapesa, 1983, p. 56). Localizamos la variante «trujo» en los autógrafos de *El gran príncipe de Fez* (fols. 69r y 70r) y de *El secreto a voces* (fols. 9v, 23v, 36v, 41v), en los dos textos modificado por Vera Tassis en «trajo», tanto en la edición de la *Tercera parte* (1688) como en la de la *Sexta parte* (1683).
[853] Rodríguez-Gallego, 2018, p. 147.
[854] «Es sabido que los *autores* de comedias y los impresores intervenían en el texto creado por el poeta, los unos para adecuarlo a las circunstancias de su compañía y del espacio en el que actuaban, los otros con el fin de ajustar su longitud a unas medidas que no hicieran demasiado onerosa la producción del libro» (Morrás y Pontón, 1995, p. 76). Sobre cuestiones ecdóticas en torno a las acotaciones del teatro del Siglo de Oro, en especial, de las comedias de Lope de Vega, ver además Giuliani y Pineda, 2018.

que, a menudo, los copistas lo abreviaban o lo alteraban[855].

Rodríguez-Gallego, en busca de un *modus operandi* claro en el proceder de Calderón a la hora de componer sus piezas teatrales, realizó el cotejo entre el texto de las acotaciones de siete autógrafos y sus respectivas ediciones posteriores. De su cuidadosa labor extrajo las siguientes conclusiones:

> Como se ha podido comprobar, ni Calderón era regular en su práctica escritora con respecto a las acotaciones, ni lo eran los testimonios siguientes. En ocasiones Calderón era de un extremo laconismo, como en sus comedias de capa y espada, lo que llevaba a los testimonios posteriores a incorporar algunas acotaciones explícitas para facilitar la intelección del texto, pero otras veces incluía informaciones más detalladas, que con frecuencia eran recortadas o suprimidas en los siguientes testimonios. El género dramático o bien la complejidad escénica parecen estar detrás del comportamiento del poeta[856].

De este modo, Rodríguez-Gallego cuestiona una conocida máxima defendida por Ruano de la Haza en referencia a la extensión de las acotaciones:

> La escasez de acotaciones en un manuscrito o edición impresa sugiere una probable derivación del texto original del dramaturgo. Por el contrario, una abundancia de acotaciones, especialmente dirigidas a los movimientos de los actores o a detalles de la escenificación, apunta a un manuscrito destinado a una representación específica[857].

Ya Fernández Mosquera había matizado tales consideraciones en un detallado análisis de las didascalias del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo, los celos* destinado a una compañía profesional, pues las acotaciones son mucho más ricas y precisas que las de la primera versión impresa[858].

Así como no es posible, por lo tanto, establecer un quehacer sistemático en las acotaciones de Calderón, Rodríguez-Gallego sí detecta un proceder claro en la tarea editorial de Vera Tassis:

> solo en las ediciones de Vera Tassis se ha podido percibir una labor consciente y bastante sistemática con respecto a las acotaciones, tendente en general a la adición de indicaciones explícitas que se podían deducir del texto dialogado, con lo que Vera parecía querer facilitar la lectura de las obras[859].

Las acotaciones escénicas de todos los testimonios impresos[860], incluido VT, son bastante escasas y escuetas, aunque, en efecto, el listado no muy abultado de variantes que proporciona el cotejo de los textos revela algunas adiciones en el testimonio veratassiano. En consonancia con las conclusiones de Rodríguez-Gallego, se trata de indicaciones deducibles gracias al sentido por existir elementos didascálicos implícitos. La gran mayoría afectan a la entrada y salida de personajes, no señalada por E, B o M:

---

[855] Ver Casariego Castiñeira, 2018, p. 112.
[856] Rodríguez-Gallego, 2018, p. 186.
[857] Ruano de la Haza, 1998, p. 36.
[858] Ver Fernández Mosquera, 1996.
[859] Rodríguez-Gallego, 2018, p. 187.
[860] Por acotación escénica entendemos «el enunciado, hecho por el autor de manera directa y con índices precisos, de ciertos gestos, mímica, movimientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas presentaciones o manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrado de manera obligatoria en la enunciación del diálogo teatral», según Hermenegildo, 1986, p. 711.

90a *om.* E, B, M
Vaſe VT

467a *om.* E, B, M
Salen Irene, Clori y Laura VT

1867a *om.* E, B, M
Sale vn leon VT

1889a *om.* E, B, M
Vaſe VT

2059a *om.* E, B, M
Vaſe VT

2314a *om.* E, B, M
Vaſe VT

2748a *Sale* E, B, M
Sale Lidoro VT

2917a *om.* E, B, M
Sale Aminta al paño VT

3033a *om.* E, B, M
Vaſe VT

3153a *om.* E, B, M
Vanſe VT

En ocasiones, también se advierte la adición de otro tipo de didascalias kinésicas y gestuales de nuevo deducibles a partir del texto:

837a *Diuertido le da un golpe* E, B, M
Diuertido dà vn golpe à Malandrin VT

942a *om.* E, B, M
Deſmayaſe VT

960a *Vaſe* E, B, M
Vaſe lleuandole VT

1567a *Danſe la mano* E, B, M
Danſe las manos Aminta, y Irene VT

2810a *Haze vna reuerencia, y va azia Lid.* E, B, M
Haze Dante vna reuerencia, y ſe và à hablar con Lidoro VT

3303a *om.* E, B, M
Riñen los dos VT

3569a *om.* E, B, M

Llora VT

3616a *Salen Venus, y Diana en lo alto* E, B, M
Al ir à arrojarla, falen Venus, y Diana en lo alto VT

2722a *Leuantaſe Aminta* E, B, M
Leuantaſe Aminta como furioſa VT

3162a *Saca un pañuelo, y ponelo en los ojos* E, B, M
Saca Aminta vn lienzo, como lloroſa VT

Por último, se observa otro grupo de acotaciones más detalladas en el texto de VT en lo que se refiere a elementos de tramoya y efectos sonoros:

1768a *Dentro todos* E, B, M
Dentro ruido, y vozes VT

1885a *om.* E, B, M
Suena vn terremoto, y deſaparecen Venus, y Diana VT

3414a *Suenan inſtrumentos* E, B, M
Suenan inſtrumentos, y terremoto VT

3652a *Vaſe el baxel* E, B, M
Ocultaſe el Baxel con los tres, y deſcienden de lo alto Venus, y Diana VT

Coenen ha visto en esta última variante registrada un posible indicio de que Vera Tassis hubiese accedido a un manuscrito empleado en una representación en el Salón Real de palacio, como apunta el rótulo que acompaña al título de la comedia[861]. Resuelta la última experiencia de «agua y viento» y disipada la tempestad, la nave en la que se encontraba Dante junto a Irene y Aminta, según E, B y M «se va». En el testimonio veratassiano, no obstante, el bajel «se oculta». Plantea, entonces, Coenen:

> ¿Sería legítimo deducir que el estreno, como el de *El mayor encanto, amor*, tuvo lugar en el estanque del Buen Retiro (en el que el bajel podría «irse») y que, al ser repuesta la comedia en el Salón del Palacio, se optó por «ocultar» la nave?[862]

Es cierto que esa sustitución de un verbo por otro podría entrañar un cambio significativo. Ahora bien, también se ha localizado el empleo de «irse» referido a una embarcación en el texto de una representación que no fue pensada para un espacio como el Buen Retiro. *El mágico prodigioso* es una de las comedias que se ve afectada por la reescritura calderoniana. La versión que presenta el autógrafo fue ideada para ser representada con carros, mientras que la segunda se adaptó para el corral[863]. En el texto autógrafo, que responde a la puesta en escena en una plaza, se puede leer la desaparición de un navío en una de las acotaciones: «*El demonio sale con vestido diferente, como escapado del mar, en una tabla, y en saltando al tablado se va el bajel*»[864]. Se ha encontrado una acotación similar en un auto sacramental de Calderón, *Psiquis*

[861] Coenen, 2011a, p. 46 y Coenen, 2011b, p. 79.
[862] Coenen, 2011b, p. 79.
[863] Ver McKendrick, 1992.
[864] Calderón, *El mágico prodigioso*, v. 1626a.

y Cupido, escrito para la villa de Toledo, en donde se descubre: «Vase la galera»[865]. Ruano de la Haza ha señalado la constante aparición de navíos en el teatro áureo y propone diversos instrumentos de los que se podían valer los autores de comedias:

> Las galeras y barcos que aparecían en el teatro eran representadas probablemente por medio de bastidores pintados, lo suficientemente verosímiles, aunque no necesariamente realistas, como para sugerir una embarcación […] Otros barcos eran máquinas voladoras o elaboradas tramoyas […] Por último, había […] barcos verdaderos que flotaban sobre el agua[866].

Los escasos datos conservados acerca del estreno de la pieza no permiten corroborar la hipótesis de Coenen ni postular de qué modo estaría representado el bajel en escena. Por otra parte, tras el examen de variantes en las acotaciones, no parece que en VT se detecten cambios sustanciales que repercutan en la escenografía de la comedia y que lleven a pensar que el texto consultado por el editor procedía de una reposición palaciega muy diferente de la que se vería a través de los textos de E, B o M.

El caso de *Amado y aborrecido* no ofrece las variantes veratassianas en las acotaciones que ya señaló Shergold en otras comedias y que se explicarían a partir del acceso del «mayor amigo» de Calderón a textos revisados por el dramaturgo y adaptados a otras circunstancias escénicas[867]. De hecho, cabe recordar que el final en los cuatro testimonios del siglo XVII es idéntico. A través de una nota metateatral, se alude a unas circunstancias muy concretas de representación en las que los espectadores disfrutarían en el mismo lugar de otra obra en la que también participó Calderón, *El pastor Fido*. El hecho de que VT reproduzca un desenlace igual al de *Escogidas* apunta a que no accedió a una revisión calderoniana del texto primitivo, que contendría muy plausiblemente un término bien distinto, además de muchas otras modificaciones, sino a que, más bien, manejó un testimonio bastante cercano al estreno de la comedia. También es posible que se limitase a reproducir el final que ofrecía el texto impreso que le sirvió como base para configurar su edición, esto es, B.

En definitiva, el examen de las variantes en las acotaciones permite afirmar que son más numerosas en el texto de VT y, en ocasiones, más ricas en detalles kinésicos y gestuales con el fin de favorecer la lectura del texto impreso. Además de los casos ya comentados, se distinguen más indicaciones que aluden a parlamentos fuera de escena (v. 613loc, 1792loc o 3311loc) y a múltiples apartes necesarios para la correcta comprensión de algunos pasajes.

Por otro lado, se perciben variantes equipolentes entre VT y los demás testimonios, que podrían responder a preferencias léxicas y sintácticas del editor o a ajustes en la medida del texto. En cualquier caso, por coherencia, se toma la lectura de VT para nuestra edición:

24a	*A la almena Niſe, y Flora* E, B, M *En lo alto ſalen Niſe, y Flora* VT
86a	*Salen el Rey, y gente. / Embaynan apriſa* E, B, M *Sale el Rey, y gente, y ellos embaynan* VT

[865] Calderón, *Psiquis y Cupido (Toledo*), v. 588a.
[866] Ruano de la Haza, 2000, p. 210. En efecto, como señala Ulla Lorenzo, 2011, p. 92, Cosimo Lotti, encargado de la escenografía de *El mayor encanto, amor*, propuso que en uno de los cuadros se representara un barco real, que quizás aparecería navegando en el propio Estanque del Buen Retiro, en donde se estrenó la comedia en 1635. Ruano de la Haza, 2000, p. 210 da cuenta, asimismo, de otra representación en la que se vería una galera cruzando un río cercano: *El caballero del Sol*, de Luis Vélez de Guevara.
[867] Shergold, 1955.

928a *Sale mojado, y deſnudo* E, B
Sale morado, y deſnudo M
Sale Lidoro como arrojado, y deſnudo VT

1215a *Sale Lidoro con Aminta en braços* E, B, M
Sale Lidoro con Aminta en los braços VT

1515a *Sale Aminta, Niſe, y Flora* E, B, M
Salen Aminta, Niſe, y Flora VT

1748a *Dos Coros de Muſica dentro* E, B, M
Dentro cantan dos Coros de muſica VT

1809a *Sale Aminta por vna parte en lo alto de vna montaña, Irene en otra a la otra parte* E, B, M
Sale Aminta por vna parte, en lo alto de vn monte, y en la otra parte Irene VT

2367a *Salen por vna parte Dante, y por otra Lidoro* E, B, M
Salen por vna parte Dante, y por otra Lidoro VT

2827a *Haze reuerencia, y vaſe azia Lidoro* E, B, M
Haze reuerencia, y ſe va àzia Lidoro VT

3362a *Deſcubreſe vn barco, y en el Irene, y Aminta, y Dante* E
Deſcubreſe vn barco, y en el Irene, Aminta, y Dante B, M
Deſcubreſe vn baxel, y en èl Irene, Aminta, y Dante VT

También se localizan variantes en la lista de *dramatis personae* entre VT y los demás testimonios:

E, B, M

Dante.	*Diana.*	*Niſe.*
Lidoro.	*Aurelio.*	*Venus.*
Rey de Chipre.	*Malandrin.*	*Irene.*
Flora.	*Aminta.*	

VT

Dante, galan.	*Aminta, hermana del Rey.*
Aurelio, galan.	*Irene, Infanta de Egnido.*
El Rey de Chipre.	*Niſe, Dama.*
Lidoro, galàn.	*La Dioſa Venus.*
Malandrin, gracioſo.	*Clori, Dama.*
Flora, Dama.	*Coros de muſica.*
La Dioſa Diana.	*Acompañamiento.*

La relación que ofrece VT es más completa, ya que incorpora a Clori, una de las damas que sirve a Aminta, a los dos coros y al acompañamiento. Ya se ha indicado en el apartado referido a los errores de arquetipo que no se registra en ninguno de los testimonios a los personajes de Laura, otra de las damas que acompaña a Aminta; al criado, que tiene una aparición fugaz entre los versos 2574-2575, y a Libio. También se ha señalado que es habitual encontrar este tipo de ausencias en los elencos, incluso en textos autógrafos de Calderón, lo que no permite determinar un método sistemático en la elaboración de las listas de *dramatis*

personae. Todos ellos se añaden en el texto crítico. Por su parte, VT incluye una pequeña descripción o un atributo que permite reconocer a cada uno de los personajes. En ocasiones, el dramaturgo parecía servirse de este tipo de fórmulas, según se comprueba a partir del elenco autógrafo de *El agua mansa*, *El mágico prodigioso* o *El secreto a voces*[868], por lo que no es sencillo deducir si se trata de añadidos de Vera Tassis.

e) Innovaciones sistemáticas de VT

Frente a las muestras anteriores de carácter dudoso, se advierte una clara intervención editorial propia de Vera Tassis. Hesse ya señaló una serie de preferencias léxicas del «mayor amigo» de Calderón registradas sistemáticamente en sus ediciones[869]. Se trata de la sustitución del verbo «holgar» por «alegrar» y de «pensar» por «juzgar», «entender» o «creer»[870]. En consecuencia, en estos casos, recuperamos la lectura de E, más ajustada al probable original calderoniano:

154	dizes bien, y yo me *huelgo* E, B, M dizes bien, y yo me *alegro* VT
275	pues *pienſo* que bolui amando E, B, M pues *juzgo* que bolvi amando VT
412	tan igual con el, que *pienſo* E, B, M tan igual con èl que *entiendo* VT
440	*penſè* que Adonis con zelos E, B, M *juzguè* que Adonis con zelos VT
504	*penſar* que tuuo otro motiuo el cielo E, B, M *creer* que tuvo otro motiuo el Cielo VT
2320	no llegò el fuego. *Mal.* Me *huelgo* E, B, M no llegò el fuego. *Mal.* Me *alegro* VT
3394	deſta tormenta me *huelgo* E, B, M deſta tormenta me *alegro* VT

f) Lecturas insatisfactorias compartidas por VT y B

Una de las cuestiones más enigmáticas en torno a la labor editorial de Vera Tassis sigue siendo su *modus operandi*. En el caso de *Amado y aborrecido*, se ha planteado la posibilidad de que emplease en gran medida el texto de la *Quinta parte* junto a otro testimonio con lecturas genuinas que no ha llegado a nosotros. El problema del supuesto método del editor radica en saber cuándo acudía a ese texto alternativo o cuándo optaba por enmendar *ope ingenii* el otro texto que estaba siguiendo, presumiblemente B. Como ya se ha mostrado al tratar las lecturas

[868] En el primero se puede leer: «Don Alonso, viejo», «Mari Nuño, dueña» o «Brígida, criada». Ver Arellano y García Ruiz, 1989, p. 94. En el segundo: «Cipriano galan primº», «El gobernador de Antioquia» o «Liuia criada» (fol. 1r). En el texto autógrafo de *El secreto a voces* Calderón escribió: «Flérida, duquesa de Parma», «Arnesto, viejo, padre de Laura». Ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 253.
[869] Hesse, 1941, pp. 1-12.
[870] Ver Hesse, 1941, pp. 4-11.

compartidas por VT y B, se ha podido observar cómo los editores de la *Quinta parte* llevaron a cabo un número muy reducido de enmiendas sobre el texto de *Escogidas*, que, a su vez, fueron transmitidas al testimonio veratassiano. Nos vemos obligados a adoptarlas; no obstante, en aquellos lugares en los que B altera una lectura de la príncipe no justificada o insatisfactoria que se ha transmitido a VT, editamos la lectura de *Escogidas* para evitar variantes no autorizadas de la *Quinta parte*. En la mayor parte de casos se trata de variantes equipolentes:

E	B, VT
Llamad quiẽ de tãto empeño el *lance* eſcuſe. Niſ. Ha del monte	Llamad quiẽ de tãto empeño el *rieſgo* eſcuſe. Niſ. Ha del monte? (vv. 80-81)
tras deſprecios de vna amada, quexas de *otra* aborrecida	tràs deſprecios de vna amada, quexas de *vna* aborrecida (vv. 1091-1092)
para triunfar mas ſegura vna diuina hermoſura, que afecto *le eſtà* mejor?	para triunfar mas ſegura vna divina hermoſura, què afecto *ſerà* mejor? (vv. 3675-3677)

Se puede incluir aquí otro ejemplo ya comentado anteriormente en el que se observa que la lectura de Vera Tassis, aparentemente correcta, es, en realidad, una enmienda de un error cometido por B que no se hallaba en el texto de la edición príncipe:

E	B, M	VT
Dan. No me lo digas, deten, *albricias*, la lengua, que es cargarla de razon	*Dan*. No me lo digas, deten. *Mal*. La lengua que es cargarla de razon	*Dan*. No me lo digas, detén, *Malandrin*, la lengua, que es cargarla de razon (vv. 1715-1718)

Vera parece interpretar la señal del locutor «*Mal.*» como un error de B y la sustituye por el nombre del personaje. No obstante, la lectura de *Escogidas* tiene pleno sentido y debe ser recuperada.

Recogemos un último caso en el que adoptamos la variante de E «rendirla» frente a «abrirla» de B, M y VT:

E	B, M	VT
Dixiſteme, que a eſte puerto hecho mercader venias […] a fin de reconocer, ſiendo tu propio tu eſpia el modo de mi *paſsion*, para ver como podrias con el valor, o la induſtria, ò conquiſtarla o *rendirla*	Dixiſteme, que a eſte puerto hecho mercader venias […] a fin de reconocer ſiendo tu propio tu eſpia el modo de mi *paſsion*, para ver como podrias con el valor, ò la induſtria ò conquiſtarla, ò *abrirla*	Dixiſteme que à eſte Puerto hecho Mercader venias […] à fin de reconocer, ſiendo tu proprio tu eſpia, el modo de mi *priſion*, para ver como podrias con el valor, ò la induſtria, ò conquiſtarla, ò *abrirla* (vv. 2842-2651)

El pasaje se ubica en la tercera jornada de la comedia. Irene echa en cara a Lidoro que haya aceptado el puesto de alcaide del puerto chipriota que le ha ofrecido su enemigo Dante. La

dama, que desconoce el plan del que se hace pasar por un pobre marinero, le recuerda su promesa de liberación. La variante veratassiana «prisión» parece encajar mucho mejor en este fragmento que «pasión». Adviértanse las palabras de Lidoro: «A librarte disfrazado / vine, y a matarle a él / con una industria que el tiempo / quizá te dirá después» (vv. 2100-2103). Sin embargo, consideramos más apropiado el verbo «rendir», esto es, «sujetar o vencer» (*Aut.*) que «abrir», de tal modo que desechamos la lectura de VT procedente de una alteración no autorizada de B.

g) Lecturas erróneas de VT

Son muy pocos los lugares del texto en los que Vera Tassis comete un despiste o yerra en su lectura. Ahora bien, a pesar de presentar un texto mucho más cuidado que los de *Escogidas* o de la *Quinta parte*, se registran varias faltas. En primer lugar, se descubre una errata, debida probablemente al cajista:

3550 pero tu tampoco, ay *cielos*! E, B, M
pero tu tampoco (ay *Ciejos*!) VT

Asimismo, se han localizado errores en dos locutores que deben sustituirse. En el verso 622, *Escogidas* y la *Quinta parte* atribuyen a Aminta la exclamación «¡Qué ansia!», mientras que Vera Tassis se equivoca, tal vez por la similitud gráfica de las abreviaturas de los nombres, y coloca el locutor «Aurelio». El pasaje se ubica en la primera jornada, durante el naufragio del bajel en el que navegaba Lidoro junto con otros marineros desde la isla vecina. Mientras estos piden piedad a los cielos, fuera de escena, los personajes que se hallan en el tablado observan acongojados la tragedia. Si bien es cierto que Aurelio es uno de ellos, parece más coherente que después de la intervención de Irene se lea la de Aminta, no solo porque es habitual que las damas alternen sus discursos, sino porque el rey, antes de marcharse a auxiliar a los náufragos, se dirige a ambas: «esperad aquí las dos» (v. 623), de lo que se deduce que son los dos personajes que acaban de participar. Solamente Keil en su edición enmienda este error, pues ni Hartzenbusch o Valbuena Briones lo percibieron:

E, B, M	VT
Tod. Piedad, Dioſes, piedad cielos.	*Tod. dẽ.* Piedad, Dioſes, piedad Cielos.
Ire. Que pena! *Amin.* Que anſia.	*Irene.* Què pena! *Aur.* Què anſia!
Todos. Que anguſtia.	*Todos. dent.* Què anguſtia!
Rey. Eſperad aqui las dos,	*Rey.* Eſperad aqui las dos,
ſiendo parenteſis vna	ſiendo parenteſis vna
deſdicha de otra, entretanto	deſdicha de otra, entretanto
que yo oy el primero acuda	que oy el primero yo acuda
a ſocorrer en la orilla	à ſocorrer en la orilla
los que naufragos fluctuã	los que naufragos fluctuan
	(vv. 621-628)

Tampoco los editores modernos de la comedia corrigen otra falta de Vera Tassis respecto a un locutor, esta vez, situada en la segunda jornada. El fragmento se halla después de uno de los puntos climáticos de la pieza en el que los compatriotas, Lidoro e Irene, se reconocen. Tras esta primera anagnórisis, el supuesto náufrago debe seguir ocultando su verdadera identidad ante la presencia de Aminta, que también se encuentra en escena, y de Dante «a la puerta». Una acotación señala que el galán protagonista se detiene, tras lo que se podrían escuchar las

palabras de Lidoro. Al verlo, se percata de que se trata de Dante, su mayor enemigo, a quien le desea la muerte:

E, B, M	VT
Sale Dante a la puerta, y viendola ſe detiene	*Sale Dante à la puerta, y viendola, ſe detiene*
Lid. El es el que al paſſo eſtà,	*Amin.* El es el que al paſſo eſtà,
el alma al mirarle tiembla	el alma al mirarle tiembla, *à par.*
ſi es ſu homicida, que mucho,	ſi es ſu homicida, què mucho
que ſangre la vida vierta!	que ſangre la herida vierta?
	(vv. 1564-1567)

Tiene que ser Lidoro y no Aminta quien pronuncie estas palabras en un aparte, a juzgar, además, por los versos con los que interviene solo unas líneas después en los que declara, efectivamente, su intención de matar a Dante. Una vez solos en el tablado los dos galanes, de nuevo en aparte, Lidoro manifiesta lo siguiente:

> Pues ¿qué aguarda, pues qué espera
> mi furor, cuando tan solo
> ha quedado en la aspereza
> deste monte? Empiece, pues,
> mi venganza, sin que sea
> infamia sobre seguro
> matarle, que no es bajeza
> en quien no viene a reñir,
> sino a matar, que lo emprenda
> como pudiere.
> (vv. 1631-1640)

Cabe añadir que en la representación vienesa de *Amado y aborrecido* en 1667 también fue Lidoro quien enunció los versos 1564-1567 y no Aminta, frente a lo que señala erróneamente VT: «Dante in disparte, viene osservato da Lidoro, che invogliato d'ucciderlo, si conturba»[871].

Junto a los errores de locutor, se registran otros dos que atañen a la concordancia sintáctica. En el primer caso, el verbo está en plural, por lo que el predicativo debe estarlo también:

E, B, M	VT
me hallè vencedor, en duelo	me hallè vencedor en duelo
tan dudoſo, que quedamos	tan dudoſo, que quedamos
vno de otro *priſioneros*	vno de otro *priſionero*
	(vv. 454-456)

En el segundo fragmento, antes de marcharse al destierro, Aminta, a pesar de ser aborrecida por Dante, muestra su lealtad y generosidad para con el hombre que ama y le ofrece unas joyas. El protagonista, no correspondiéndole, quiere entregárselas a Irene, quien lo detesta. El gracioso Malandrín, a través de un ingenioso juego de contrarios entre «dar» y «tomar», le reprocha tal ingratitud hacia Aminta y tal cortesía hacia Irene. El adjetivo «agradecido» se refiere a Dante, al igual que «quexoſo», en consonancia con el título y el tema de la comedia. El galán se siente agradecido, esto es, amado, por el amor y las joyas recibidas de parte de Aminta, pero, a su vez,

[871] *Le vittorie d'amore*, fol. C1r.

quejoso, por no ser ella la dama a la que quiere, es decir, aborrecido por el desprecio de Irene. Por consiguiente, al igual que Hartzenbusch, enmendamos el texto de VT:

E, B, M	VT
Mal. Eſſo pienſas	*Mal.* Eſſo pienſas
agora? pues dime, es bien	agora? pues dime, es bien
que vna lealtad agradezcas	que vna lealtad agradezcas
con vn agrauio, y que pagues	con vn agrauio, y que pagues
con vn fauor vna ofenſa?	con vn fauor vna ofenſa?
No baſta que ſiendo tu	No baſta, que ſiendo tu
Dante, Irene te aborrezca,	Dante, Irene te aborrezca,
coſa tan nueua en los Dantes,	coſa tan nueua en los Dantes;
y que tomante te quieras	y que tomante te quiera
a Aminta, coſa tambien	Aminta, coſa tambien
en los tomantes tan nueua,	en los tomantes tan nueua,
para que de agradecido,	para que de agradecido,
y *quexoſo*. *Dan.* Dexa, dexa	y *quexoſa*. *Dan.* Dexa, dexa
de arguir mas, que ya sè	de arguirme, que ya sè
	(vv. 1727-1740)

Por último, se localiza una lectura incorrecta en VT, tampoco acertada en E, B o M:

E, B, M	VT
puſo ſus armas, diziendo,	puſo ſus armas, diziendo
que no auia de pagarte	que no auia de pagarte
aquel heredado feudo,	aquel heredado feudo
que a tu Corona tributan	que à tu Corona tributan
los auaſallados Reynos,	los avaſallados Reynos
que el Archipielago *boga*	que el Archipielago *baña*
	(vv. 334-339)

El término «bogar» se registra en la época con el significado de ‘remar’, o sea, «meter los remos en el agua para que al impulso de cortarla con las palas se mueva y camine la embarcación» (*Aut.*). Por tanto, las variantes de *Escogidas* y de la *Quinta parte* no tienen sentido. Por su parte, la variante «bañar» de VT puede encajar en el contexto, pues, «archipiélago» es definido como un «mar que tiene muchas islas» (*Aut.*). De este modo, según la lectura veratassiana, el mar baña las islas cercanas a Chipre, que deben pagar un tributo al rey.

Ahora bien, se presentan varios indicios que apuntan a que Calderón escribió «boja». El verbo «bojar» se localiza en algunos textos del dramaturgo con el sentido de «rodear, medir la circunferencia y circuito de alguna isla, país, o región, y andar alrededor de ella» (*Aut.*). Por ejemplo, en el autógrafo del auto *El laberinto del mundo* (BHM, 1 2 (6)) se lee: «salí a costear las riberas / que boja el mar de la vida» (fol. 6r)[872]. De igual modo, en el manuscrito de *El monstruo de los jardines* (BNE, Res/96), copiado posiblemente por un miembro de la compañía de Antonio de Escamilla y revisado por Calderón[873], reaparece «bojar» en un contexto parejo: «contiene el poblado cerco / q el archipielago boxa» (fol. 6r). En uno de los manuscritos

[872] Aunque la grafía pueda llevar a confusión, un análisis minucioso del trazo de la «j» en este autógrafo confirma que la palabra escrita es «boja» y no «boga», pequeño despiste del editor. Ver Escudero, 2015, p. 119 (v. 374).
[873] Kroll, 2017, p. 115 y Alvarado Teodorika, pp. 107-112.

conservados de *Hado y divisa* (BNE, MSS/9373), muy cercano al borrador calderoniano[874], se lee el mismo verbo: «ley es en todas las Iſlas / de los diuididos Reynos / que el archipielago boja».

Hemos comprobado que esta *lectio difficilior* casi nunca es bien comprendida por los copistas y editores, incluido Vera Tassis. Así pues, en el texto de *El monstruo de los jardines* editado en la *Cuarta parte* de 1672 y en su reedición de 1674 se recoge «contiene el poblado cerco / que el Archipielago baña»[875], lectura mantenida por Vera cuando publica la reedición de la *Cuarta parte* (1688). En el texto de *Hado y divisa* de su *Verdadera quinta parte* (1685), en cambio, escribe la variante «boga». En otras piezas hemos encontrado, asimismo, la lectura «moja», otra trivialización cercana a «boja»[876]. Dado el error, tampoco advertido por los editores críticos modernos de la comedia, enmendamos *ope ingenii*.

En conclusión, Vera Tassis se revela como un editor concienzudo, que ofrece un texto sin apenas errores y en buenas condiciones. Se confirma la postura de la crítica más amable hacia su labor editorial, pues parece comprobarse su afán por localizar testimonios superiores a los publicados previamente. Con todo, también se comprenden los juicios negativos hacia sus ediciones; no nos hallamos ante un copista que se limita a trasladar fielmente su texto base, sino ante un editor intervencionista que no duda en incorporar variantes que responden, en ocasiones, a preferencias e incluso manías personales.

2.4. CONCLUSIONES TEXTUALES

a) Se han detectado varios errores compartidos por los cuatro testimonios conservados del siglo XVII —E, B, M y VT—, por lo que es posible sostener la existencia de un arquetipo común del que derivan todos ellos en último término.
b) La edición príncipe presenta un texto extremadamente corrupto: disposición versal confusa, incorrectas atribuciones, erratas, omisiones de versos y lagunas insalvables. Asimismo, la suma de faltas provocadas por una mala lectura o comprensión del texto base llevan a pensar que E debió de copiarse de un manuscrito de lectura difícil que, a su vez, ya presentaba algunas deficiencias.
c) El cotejo entre E, B y M muestra una transmisión lineal. Los editores de la *Quinta parte* de «Barcelona» se valieron de E, que copian a plana y renglón hasta bien entrada la segunda jornada y cuyos errores, incluso los más obvios, reproducen en su mayoría. Sus enmiendas son escasas y muy aisladas, lo que no permite deducir que se hubiesen servido de otro testimonio diferente de *Escogidas.* Al tiempo, incorporan nuevas faltas que lo convierten en un texto igual de corrupto que E. Por su parte, M es una copia —también a plana y renglón— de B, ligeramente más cuidada, a pesar de que añade sus propios errores.

[874] Ver Tobar, 2015.
[875] Ver el aparato crítico en la edición de Alvarado, 2013, p. 297.
[876] En el texto de VT (*Séptima parte*) de *La exaltación de la cruz* aparece: «Protector de Egipto y quanto / eſſe monstruo cristalino / del archipielago *moja*». Tampoco en la *Primera parte* de *Escogidas* (1652) se introduce la lectura correcta: «Protector de Egipto y quanto / a eſſe monstruo cristaliano / del Archipielago, *Baxà*». Ver *OC, I*, p. 1004. La misma variante se encuentra en el texto de VT (*Séptima parte*) de *Auristela y Lisidante*: «De Egnido, Isla pequeña / que el Archipielago *moja*», frente a la que se registra en la *Parte veinte de comedias varias nunca impresas* (1663): «De Egnido, Isla pequeña / que el Archipielago *vaga*». La editora moderna de la pieza reproduce la variante de VT. Ver Arana, 2012, p. 207, vv. 1520-1521. Por el contrario, Paterson, 1998, p. 138 en su edición del auto calderoniano *El nuevo palacio del Retiro*, opta por la variante de la edición príncipe «boja» y escribe lo siguiente: «la lectura preferida es más difícil que la de los manuscritos («moja») pero léxica y poéticamente justa; por eso se respeta la autoridad de la *princeps*».

d) VT presenta lecturas comunes con B frente a E que apuntan a que Vera tuvo que servirse de aquel para editar gran parte de su texto. No obstante, el testimonio veratassiano ofrece hasta 82 versos ausentes en la *Quinta parte*, de lo que se deduce que el editor consultó un texto alternativo hoy perdido. La mayor parte de versos adicionales son genuinamente calderonianos.

e) El *modus operandi* más plausible es que Vera Tassis hubiese manejado dos textos base: un texto impreso más legible, esto es, B, pero, a su vez, un texto superior, más cercano al original, con lecturas de Calderón, aunque, tal vez, con ciertas corrupciones. Al mismo tiempo, el temprano editor habría incorporado otras lecturas no legítimas surgidas de su gusto particular.

f) El cotejo de las acotaciones revela escasas divergencias entre los testimonios. Además, todos ellos presentan al final de la comedia una idéntica alusión metateatral al lugar y a las circunstancias de representación. Por consiguiente, no es posible sostener que Vera Tassis se hubiese hecho con un texto procedente de una reposición de la pieza, pues, probablemente, el desenlace, ya descontextualizado, se habría visto modificado. Quizás solo quiso reproducir el que presentaba B, o quizás se valió de un texto cercano al estreno de la comedia.

g) El texto base que se adopta para nuestra edición de *Amado y aborrecido* es el reproducido por Vera Tassis, con apenas errores y en muy buenas condiciones textuales. Aun cuando, sin duda, el texto crítico recogerá intervenciones del editor no autorizadas, parece preferible no sacrificar versos calderonianos que, de otro modo, no nos serían conocidos. Emplear como texto base el recogido en *Escogidas* implicaría, al fin y al cabo, llevar a cabo una edición incompleta y taraceada, ya que habría que añadir los versos calderonianos que se presentan en VT y múltiples lecturas superiores más próximas al quehacer del dramaturgo. Por lo tanto, se edita el texto de Vera tratando de eliminar, en la medida de lo posible, aquellas intervenciones del editor comprobadas a partir de lugares paralelos y de los estudios textuales de otros investigadores. Solo se acude al testimonio de E cuando Vera comete un error evidente; cuando se presentan variantes equipolentes y el *usus scribendi* permite confirmar que nos hallamos ante una intervención arbitraria; cuando el editor incorpora una modificación que responde a una preferencia léxica particular demostrada por la crítica. Asimismo, en aquellos pasajes en los que B lleva a cabo una modificación sobre el texto de E no justificada o insatisfactoria, que, a su vez, es adoptada por VT, se toma la lectura de la edición príncipe por ser más cercana al original y para evitar así variantes no autorizadas de la *Quinta parte* que obedecen a enmiendas *ope ingenii* de los editores de esta.

3. LAS EDICIONES DEL SIGLO XVIII

La gran cantidad de proyectos editoriales que se propusieron la publicación de las comedias de Calderón desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII dan cuenta del enorme interés que siguió despertando el dramaturgo, no solo en la escena, sino también en las librerías[877]. De *Amado y aborrecido* se localizan varias reediciones en *partes* y en formato de sueltas a lo largo de toda la centuria, aunque «de rigor y transparencia variables»[878]. Tras el cotejo de todas aquellas localizadas hasta la fecha con los testimonios del siglo XVII se puede sostener que nos hallamos ante *codices descripti* que no aportan datos de relevancia ecdótica para nuestra edición. Por ello, con el fin de evitar un aparato crítico lleno de «basura textual»[879], no se tienen en cuenta. No obstante, se aportarán los datos bibliográficos pertinentes de cada edición y tratará de establecerse, siempre que sea posible, la filiación de todos los testimonios. Se comprobará cómo la *parte* veratassiana no siempre estuvo al alcance de los editores, pues en ocasiones no constituyó la base textual de testimonios posteriores.

3.1. VT2

Como se ha apuntado, el gran éxito editorial de los tomos veratassianos llevó a la reedición de las nueve partes calderonianas a comienzos del siglo XVIII, en concreto, según las investigaciones de Moll, entre 1715 y 1731[880]. La fecha de la portada de la reedición de la *Novena parte* señala el año de 1698, pero el investigador ha demostrado que nos hallamos ante una falsificación, aunque el nombre del taller de impresión sí es verídico:

> Se repitieron todos los preliminares de la edición de 1691, variando sólo el nombre —no el texto ni las erratas señaladas— del corrector y la fecha de su certificación: Martín de Ascarça y 8 de febrero de 1691 en el primer caso, Simón Joseph de Olivares y Balcázar y 9 de agosto de 1698 en la edición del siglo XVIII. El pie de imprenta también varía, usando el nombre que tenía en dicho año la imprenta donde se realizó la falsificación: Juan García Infanzón. La edición se copió a plana y renglón, manteniéndose las erratas señaladas y existentes en la edición de 1691, que, como hemos indicado, se repiten en la fe de erratas[881].

El análisis del desgaste progresivo de la plancha con el grabado del retrato de Calderón en los preliminares también obliga a Moll a retrasar la fecha de publicación del tomo hasta 1731[882].

---

[877] Vega García-Luengos, 2002b, p. 16 afirma que «de acuerdo con los indicios materiales que permiten aproximarnos a una actividad tan personal, y a menudo privada y hasta secreta, cual es la lectura, el autor de *La vida es sueño* apuntaría como el autor de textos ficcionales más leído de los Siglos de Oro, al menos durante la trayectoria del libro antiguo, es decir, desde las primeras ediciones de sus obras, hacia 1630, hasta dos siglos más tarde, cumplido el primer tercio del XIX».
[878] Vega García-Luengos, 2002b, p. 19.
[879] Arellano, 2007, p. 34.
[880] Moll, 1983.
[881] Moll, 1983, p. 230.
[882] Moll, 1983, p. 230.

Dada la exactitud de la portada y de los preliminares con la edición de 1691, a excepción de la discrepancia en el pie de imprenta, solo se ofrece la descripción bibliográfica de nuestra comedia, que ocupa nuevamente el segundo lugar en el volumen, entre las páginas 56-109. Se han podido consultar varios ejemplares de esta reedición veratassiana: los conservados en la BNE con signatura T/2584, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (P 32 y C 18758) y en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (Fondo Antiguo, BH FLL 37564), digitalizado por Google Books[883]. Para la descripción de *Amado y aborrecido*, nos servimos de este último ejemplar[884]:

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / AMADO, Y ABORRECIDO, / Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon Real / de Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON* / *de la Barca*. / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en dos columnas, letra cursiva] / [línea de adornos tipográficos]

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por vna parte Dante, y por otra* / *Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dante.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

[Colación] 4º D^{4v}-G^{7r}

[Paginación] pp. 56-109

[Titulillos] *Amado, y aborrecido*. – *De D. Pedro Calderon de la Barca*.

[Final] *Todos, y la muſica.* / *Tod*. Vitoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / FIN. / [taco xilográfico de ornamentación floral]

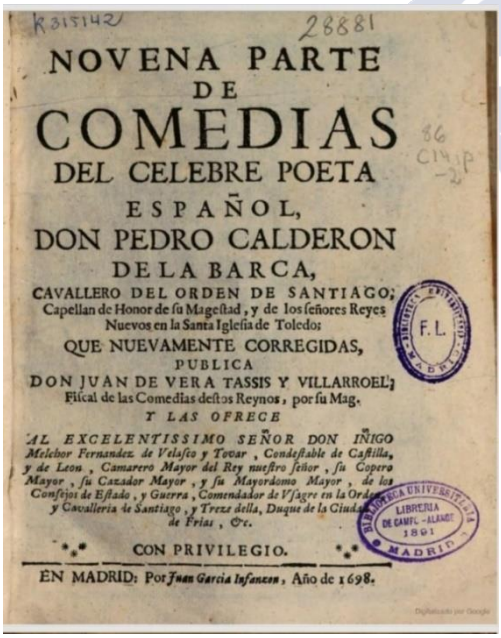

NOVENA PARTE
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL,
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA,
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO;
Capellan de Honor de ſu Mageſtad, y de los ſeñores Reyes
Nuevos en la Santa Igleſia de Toledo:
QUE NUEVAMENTE CORREGIDAS,
PUBLICA
DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL;
Fiſcal de las Comedias deſtos Reynos, por ſu Mag.
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 Orde
y Cavalleria de Santiago, y Treze della, Duque de la Ciuda
de Frias, &c.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID: Por Juan Garcia Infanzon, Año de 1698.

Ilustración 25. Portada de la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565

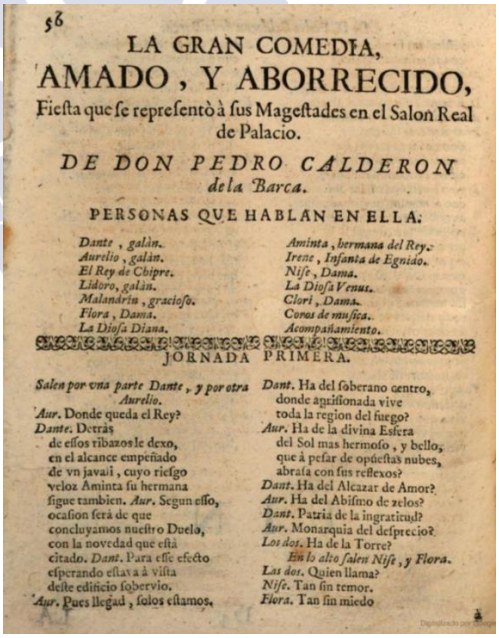

56
LA GRAN COMEDIA,
AMADO, Y ABORRECIDO,
Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon Real de Palacio.
DE DON PEDRO CALDERON de la Barca.
PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.
Dante, galàn.
Aurelio, galàn.
El Rey de Chipre.
Lidoro, galàn.
Malandrin, gracioſo.
Flora, Dama.
La Diosa Diana.
Aminta, hermana del Rey.
Irene, Infanta de Egnido.
Niſe, Dama.
La Diosa Venus.
Clori, Dama.
Coros de muſica.
Acompañamiento.
JORNADA PRIMERA.
Salen por vna parte Dante, y por otra Aurelio.
Aur. Donde queda el Rey?
Dante. Detràs de eſſos ribazos le dexo, en el alcance empeñado de vn javali, cuyo rieſgo veloz Aminta ſu hermana ſigue tambien. Aur. Segun eſſo, ocaſion ſerà de que concluyamos nueſtro Duelo, con la novedad que eſtà citado. Dant. Para eſſe efecto eſperando eſtava à à viſta deſte edificio ſobervio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos,
Dant. Ha del ſoberano centro, donde apaſionada vive toda la region del fuego?
Aur. Ha de la divina Eſfera del Sol mas hermoſo, y bello, que à peſar de opueſtas nubes, abraſa con ſus reflexos?
Dant. Ha del Alcazar de Amor?
Aur. Ha del Abiſmo de zelos?
Dant. Patria de la ingratitud?
Aur. Monarquia del deſprecio?
Los dos. Ha de la Torre?
En lo alto ſalen Niſe, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Niſe. Tan ſin temor.
Flora. Tan ſin miedo

Ilustración 26. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565

[883] Para la localización de más ejemplares ver K. y R. Reichenberger, 1979, pp. 30-31.

[884] En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se custodia un ejemplar de *Amado y aborrecido* desglosado del volumen (Tea 1-83-18). Constituye un apunte de teatro con portada manuscrita: «Amado y aborrezido; Para la Compª de Parra año de 1754». En el verso de la portada manuscrita se relacionan los personajes y el reparto de actores. Hay versos atajados y enmiendas al texto. Para más detalles ver el apartado dedicado a las representaciones del siglo XVIII en la «Trayectoria escénica» de la comedia.

El texto de VT2, con la salvedad de lo apuntado por Moll, es una copia a plana y renglón de la edición de Vera Tassis de 1691, por lo que se ha considerado como un testimonio *descriptus*. No enmienda ninguno de los despistes de VT, sino que incorpora un número importante de nuevas faltas, desde erratas tipográficas a errores de mayor envergadura, que hacen patente el escaso celo de los editores:

94	deſvelar *quiera* el intento VT deſvelar *que era* el intento VT2
593	lamentos VT lamantos VT2
603	ſañas VT ſeñas VT2
775	qualquiera VT qualquiara VT2
1310	ſeruicio VT ſurvicio VT2
1488	hablarla VT hablar VT2
1501	el venir *yo* VT el venir VT2
1506	*ſeruiros* a vos y a Aminta VT *ſervicios* a vos y a Aminta VT2
1519-1521	he eſtrañado demanera / el fauor, *que* aun haſta agora / eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa VT he eſtrañado demanera / el fauor, aun haſta agora / eſtoy dudoſa, y ſuſpenſa VT2
1749	conciertan VT concientan VT2
2057	pudiſte VT pudiſti VT2
2208-2209	*à* aqueſte quiero / preguntar VT aqueſte quiero / preguntar VT2
2308-2309	ya libres las dos, *à* menos / rieſgo VT ya libres las dos, menos / rieſgo VT2
2328	Leonicida VT Leonicila VT2
3419-3420	dulces *inſtrumentos* ſuenan: / quien viò en *vn inſtante* meſmo VT dulces *vn inſtante* ſuenan: / quien viò en *inſtrumentos meſmo* VT2

3.2. LOS VOLÚMENES PSEUDO VERA TASSIS (PVT1 Y PVT2)

La popularidad que alcanzaron las ediciones veratassianas no solo ocasionó la reedición de sus nueve partes, sino que fue aprovechada por un librero editor para publicar volúmenes falsificados bajo el nombre del «mayor amigo» de Calderón[885]. De hecho, es muy probable que se imprimieran para paliar la creciente demanda de comedias del dramaturgo y el vacío editorial entre las ediciones genuinas y las reediciones de principios del siglo XVIII[886]. El procedimiento para su configuración, según Moll, consistió en

> 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[887].

Por ello, resulta sencillo reconocer un tomo falsificado, de acuerdo con Cruickshank, quien también ha estudiado cuidadosamente algunas de estas ediciones:

> The fundamental difference between the fakes and the genuine volumes is that each genuine volume was printed as a unit while the faked ones were not. Thus the genuine volumes are paginated continuously from the beginning of the first play to the end of the last […] Each fake volume, on the other hand, is composed of twelve *sueltas* bound together […] Consequently each play is paginated or foliated separately[888].

Las divergencias también atañen a los preliminares, ya que en los tomos pseudo Vera Tassis no se incluye ningún grabado, a diferencia de lo que ocurre con los respectivos volúmenes genuinos, ni se especifica el número de página con el que se inicia cada pieza en la «Tabla de comedias».

A falta de un estudio bibliográfico completo de estos volúmenes falsificados[889], se han localizado y consultado cuatro tomos de la *Novena parte*:

-Biblioteca Nacional de España, T/8589
-Biblioteca Nacional de España, R/11353
-Pennsylvania University Library, microfilm 989 thru 1020, rollo 22, libro II
-Biblioteca Nacional de Austria, BE.7.M.3 (vol. IX)

La colación de todos ellos permite sostener que no se puede hablar de cuatro ejemplares del mismo tomo, sino que entre ellos se detectan dos ediciones distintas en su conjunto, a las que se aludirá con las siglas PVT1 y PVT2 respectivamente, pues no siempre son idénticas las sueltas que contienen[890]. El volumen de la BNE, T/8589 y el custodiado en la Universidad de Pennsylvania (PVT1) son diferentes del R/11353 de la BNE y del que conserva la Biblioteca Nacional de Austria (PVT2).

Con todo, la portada y los preliminares de ambos volúmenes son idénticos, tratando de imitar los del tomo genuino de 1691. Por ese motivo, solo se incluye la descripción bibliográfica

[885] Moll, 1983, p. 221.
[886] Moll, 1983, p. 221.
[887] Moll, 1983, p. 221.
[888] Cruiskshank, 1973, p. 16.
[889] Cruickshank y Wilson, 1974 han estudiado con detenimiento la colección completa de pseudo Vera Tassis conservada en la biblioteca del Dr. Steeven's Hospital de Dublín. Ver también Moll, 1983.
[890] Moll, 1983, p. 222 cotejó las dos colecciones de la BNE y advirtió que «69 comedias —casi las dos terceras partes de las 108 que forman los nueve tomos— son de ediciones distintas».

de uno de los tomos. También es pertinente destacar que siete de las sueltas que contienen PVT1 y PVT2 son exactamente iguales[891]. Las de *Amado y aborrecido*, núm. 314; *Las armas de la hermosura*, núm. 242; *Las tres justicias en una*, núm. 291; *Amar después de la muerte*, núm. 100 y *De un castigo, tres venganzas*, núm. 268, por el contrario, son divergentes[892]. La descripción de los tomos es la que sigue:

[Portada] NOVENA PARTE / DE COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA[893], / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO; / Capellan deHonor [sic] de ſu Mageſtad, y de los ſeñoresReyes [sic] / Nuevos en la Santa Igleſia de Toledo, / QUE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PUBLICA / DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL; / Fiſcal de las Comedias deſtos Reynos, por ſu Mageſtad. / *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 Caza-* / *dor Mayor, y ſu Mayordomo Mayor, de los Conſejos de Eſtado, y* / *Guerra, Comendador de Vſagre en la Orden, y Cava-* / *lleria 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 1691.

[Preliminares] Son falsificados e idénticos a los de la edición de 1691, aunque existen algunas diferencias en lo que se refiere a su ordenación. No se recoge ni el retrato de Calderón del folio 1v de VT ni la dedicatoria a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco. El recto del primer folio contiene la portada, mientras que el verso está en blanco. En el folio 2r se presenta la fe de erratas firmada por don Martín de Ascarça, «Corrector general por su Magestad», el 8 de febrero de 1691 y la licencia del ordinario, asignada por Juan Álvarez de Llamas por mandato de don Antonio Pascual, vicario de la villa de Madrid, el 17 de abril de 1682 en Madrid. En el verso se ubica la suma de la aprobación pedida al Consejo de Castilla, firmada por Juan Baños de Velasco en Madrid, a 6 de mayo de 1682; la suma del privilegio, concedido a Juan de Vera Tassis por un período de diez años, firmada por el secretario don Antonio de Zupide y Aponte en Madrid el 25 de mayo de 1682 y la suma de la aprobación eclesiástica, que asigna fray Manuel de Guerra y Ribera por mandato de don Antonio Pascual el 14 de abril de 1682. En el recto del tercer folio figura la suma de la tasa, que establece el precio de seis maravedís por cada pliego, firmada por Domingo Leal de Saavedra. A continuación, se ofrece el prólogo al lector entre los fols. 3v-4r. Finalmente, el verso del cuarto folio contiene la «Tabla de las comedias» sin señalar la página en la que se inicia cada una.

[Colación] 4º. Compuesto por sueltas.

[Paginación] Discontinua y no en todas las comedias: [8] pp.; [44] pp.; 40 pp.; 20 hs.; [40] pp.; [36] pp.; 20 hs.; 16 hs.; [56] pp.; [32] pp.; [56] pp.; [40] pp.; [40] pp.

[Contiene las obras] *Las armas de la hermosura*, *Amado y aborrecido*, *La señora y la criada*, *Nadie fíe su secreto*, *Las tres justicias en una*, *Amar después de la muerte*, *Un castigo en tres venganzas*, *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas mal* y *Cada uno para sí*.

---

[891] Se trata de *La señora y la criada*, *Nadie fíe su secreto*, *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas*, *mal* y *Cada uno para sí*.

[892] Sáez Raposo y Greer, 2018, pp. 49-50 profundizan en esta cuestión: «el ejemplar BNE R/11353, *Armas*, núm. 242, es una edición distinta [respecto al T/8589], con otro grabado decorativo separando las columnas de los personajes, tres asteriscos a cada lado de "JORNADA PRIMERA", y un dibujo a cada lado de "FIN"; también *Amado y aborrecido*, núm. 314, es diferente, aunque con el mismo colofón; otra edición de *Las tres justicias*, núm. 291, sin los asteriscos entre las columnas de las personas, y con otras fuentes tipográficas y formato en el encabezamiento; tampoco son copias a página y renglón una de la otra; otra emisión de *Amar después de la muerte*, en que una banda decorativa separa las columnas de los personajes; y otra edición de *De un castigo tres venganzas*, núm. 268, con fuentes diferentes en los títulos y dibujos de dos manos a ambos lados de "FIN", en vez de tres asteriscos».

[893] La letra «C» de «BARCA» es más grande que la de las otras letras de la línea.

[Final] Sin colofón.

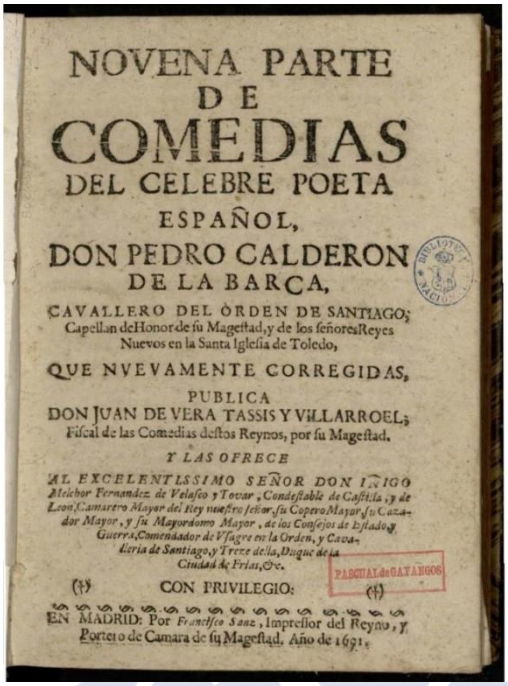

NOVENA PARTE
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL,
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA,
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO;
Capellan de Honor de ſu Mageſtad, y de los ſeñores Reyes
Nuevos en la Santa Igleſia de Toledo,
QUE NVEVAMENTE CORREGIDAS,
PUBLICA
DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL;
Fiſcal de las Comedias deſtos Reynos, por ſu Mageſtad.
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 Caza-
dor Mayor, y ſu Mayordomo Mayor, de los Conſejos de Eſtado y
Guerra, Comendador de Vſagre en la Orden, y Cava-
lleria de Santiago, y Treze de ella, Duque de la
Ciudad de Frias, &c.
CON PRIVILEGIO:
EN MADRID: Por Franciſco Sanz, Impreſſor del Reyno, y
Portero de Camara de ſu Mageſtad. Año de 1691.

Ilustración 27. Portada de la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).

Los volúmenes espurios, por consiguiente, recogen las mismas doce comedias presentadas en sueltas, en ocasiones numeradas. *Amado y aborrecido* ocupa, del mismo modo que en la edición auténtica de la *Novena parte*, la segunda posición. Está paginada y lleva en la esquina derecha superior la indicación «Num. 314» en los dos tomos pseudo Vera Tassis.

Otra peculiaridad de ambas sueltas tiene que ver con su colofón. Ya Cruickshank advirtió que de las 108 piezas que componen las nueve *partes* solo *El secreto a voces* y *Amado y aborrecido* presentan la siguiente información: «*Hallaràſe en la Libreria de los Herederos de Gabriel de Leon, à la Puerta del Sol*»[894]. Ninguna otra lleva colofón. De acuerdo con las investigaciones de Moll, Gabriel de León fallece en 1688 y son sus hijos los responsables de continuar con el negocio familiar[895]. En concreto, la librería estará bajo mano de Pedro de León, al menos hasta 1705, cuando pasará a ser propiedad de José de Horta, primo de la viuda de Pedro de León[896], aunque se localiza el colofón de los herederos hasta 1737[897].

Tal vez haya sido Cruickshank quien se ha aproximado de un modo más sistemático a la datación de la colección de pseudo Vera Tassis, pese a las dificultades, dada la participación de varios impresores en un mismo volumen y en fechas dispares. La atribución de la impresión de algunas sueltas a José Llopis, a Lucas Antonio de Bedmar, a los herederos de Gabriel de León o a Juan García Infanzón, junto al estudio de algunos datos sobre la proveniencia de la colección

[894] Cruickshank, 1973a, p. 26. En el caso de *El secreto a voces* el colofón solo se registra en el ejemplar R/11350 de la BNE. Para conocer las distintas variantes en el colofón de los Herederos de Gabriel de León ver Rodríguez García, 2012.
[895] Moll, 1983, p. 227.
[896] Ver Rodríguez García, 2012, p. 87.
[897] Cruickshank, 1973a, p. 24.

completa conservada en la biblioteca del Dr. Steeven's Hospital de Dublín, obliga al estudioso británico a ubicar la publicación de estos volúmenes falsificados hacia finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, más en concreto entre 1699 y 1713[898].

Amado y aborrecido se sitúa en el segundo lugar de la tabla de comedias y se encuentra paginada. Se recoge una descripción bibliográfica de la suelta PVT1 y otra de la suelta PVT2:

PVT1

[Encabezamiento] Num. 314. / COMEDIA FAMOSA, / AMADO, Y ABORRECIDO. / *DE DON PEDRO CALDERON*. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] *Salen por una puerta Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? *Dan.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

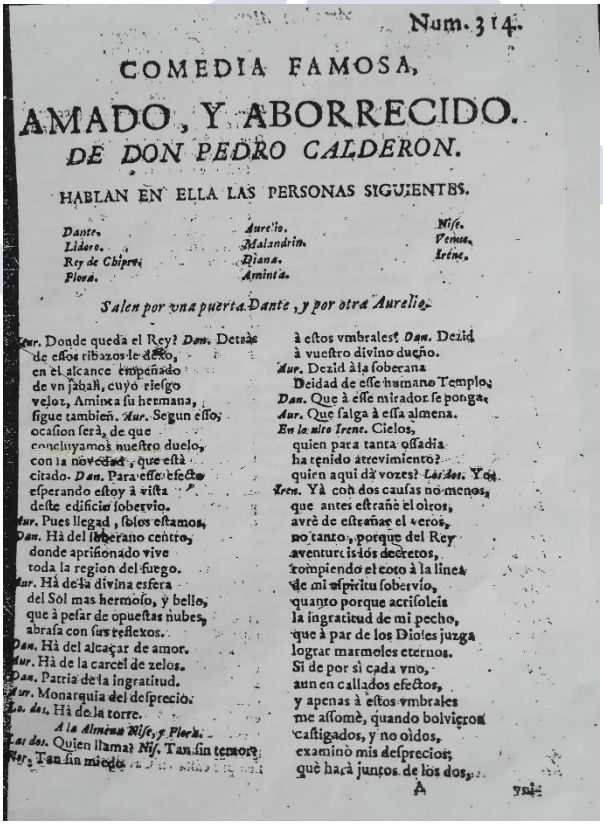
[Colación] 4º A-E^4

[Paginación] 1-40 pp.

[Titulillos] *Amado, y Aborrecido*. – *De Don Pedro Calderon*.

[Final] *Todos, y la Muſica*. / Vitoria por el amor, / viva la Deydad de Venus. / F I N.

[Colofón] *Hallaràſe en la Libreria de los Herederos de Gabriel de Leon, à la Puerta del Sol.*



Num. 314.

COMEDIA FAMOSA,

AMADO, Y ABORRECIDO.

DE DON PEDRO CALDERON.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

Dante. *Aurelio.* *Niſe.*
Lidoro. *Malandrin.* *Venus.*
Rey de Chipre. *Diana.* *Irene.*
Flora. *Aminta.*

Salen por vna puerta Dante, y por otra Aurelio.

Aur. Donde queda el Rey? *Dan.* Detràs
de eſſos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de vn jabalì, cuyo rieſgo
veloz, Aminta ſu hermana,
ſigue tambien. *Aur.* Segun eſſo,
ocaſion ſerà, de que
concluyamos nueſtro duelo,
con la novedad, que eſtà
citado. *Dan.* Para eſſe efecto
eſperando eſtoy à viſta
deſte edificio ſobervio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos,
Dan. Hà del liberano centro,
donde aprifionado vive
toda la region del fuego.
Aur. Hà de la divina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que à peſar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos.
Dan. Hà del alcaçar de amor.
Aur. Hà de la carcel de zelos.
Dan. Patria de la ingratitud.
Aur. Monarquia del deſprecio.
Los dos. Hà de la torre.
A la Almena Niſe, y Flor.
Los dos. Quien llama? *Niſ.* Tan ſin temor?
Rey. Tan ſin miedo

à eſtos vmbrales? *Dan.* Dezid
à vueſtro divino dueño.
Aur. Dezid à la ſoberana
Deidad de eſſe humano Templo,
Dan. Que à eſſe mirador ſe ponga,
Aur. Que ſalga à eſſa almena.
En lo alto Irene. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atrevimiento?
quien aqui dà vozes? *Los dos.* Yo.
Iren. Yà con dos cauſas no menos,
que antes eſtrañe el oiros,
avrè de eſtrañar el veros,
no tanto, porque del Rey
aventurcisiós decretos,
rompiendo el coto à la linea
de mi eſpiritu ſobervio,
quanto porque acriſolcis
la ingratitud de mi pecho,
que à par de los Dioſes juzga
lograr marmoles eternos.
Si de por sì cada vno,
aun en callados efectos,
y apenas à eſtos vmbrales
me aſſomè, quando bolvieron
caſtigados, y no oìdos,
examinò mis deſprecios;
què harà juntos de los dos,

A vna

Ilustración 28. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar PVT1 (BNE T/8589)

[898] Cruickshank, 1973a, pp. 18-19 y Cruickshank y Wilson, 1974, pp. 18-19.

PVT2

[Encabezamiento] Num. 314. / COMEDIA FAMOSA, / AMADO, Y ABORRECIDO. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / Hablan en ella las personas ſiguientes. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] *Salen por una puerta Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? *Dan.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

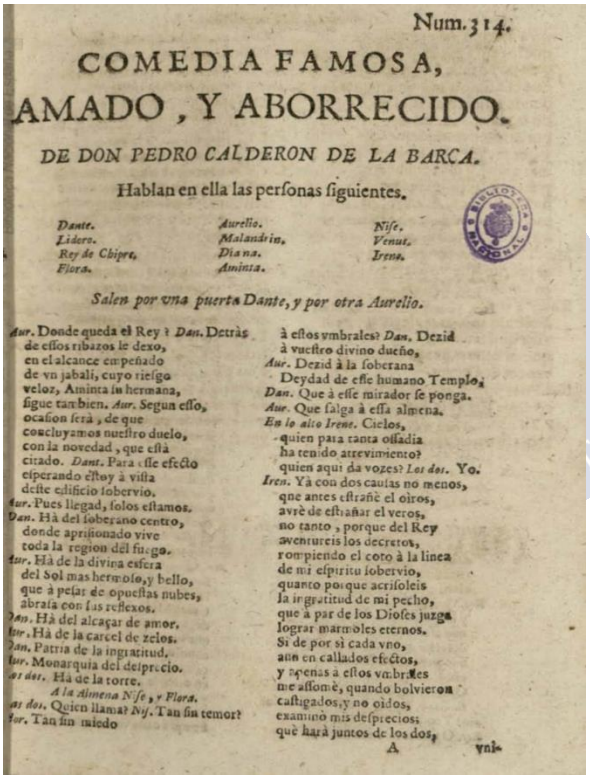
[Colación] 4º A-E^4 [C^2 por error C^3]

[Paginación] 1-40 pp.

[Titulillos] *Amado, y Aborrecido. – De Don Pedro Calderon de la Barca.*

[Final] *Todos, y la Muſica*. / Vitoria por el amor, / Viva la Deydad de Venus. / F I N.

[Colofón] *Hallaràſe en la Libreria de los Herederos de Gabriel de Leon, à la Puerta del Sol.*



Num. 314.

COMEDIA FAMOSA,

AMADO, Y ABORRECIDO.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Dante.	*Aurelio.*	*Niſe.*
Lidoro.	*Malandrin.*	*Venus.*
Rey de Chipre.	*Diana.*	*Irene.*
Flora.	*Aminta.*	

Salen por una puerta Dante, y por otra Aurelio.

Aur. Donde queda el Rey? *Dan.* Detràs
de eſſos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de vn jabalì, cuyo rieſgo
veloz, Aminta ſu hermana,
ſigue tambien. *Aur.* Segun eſſo,
ocaſion ſerà, de que
concluyamos nueſtro duelo,
con la novedad, que eſtà
citado. *Dant.* Para eſſe efecto
eſperando eſtoy à viſta
deſte edificio ſobervio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dan. Hà del ſoberano centro,
donde aprißonado vive
toda la region del fuego.
Aur. Hà de la divina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que à peſar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos.
Dan. Hà del alcaçar de amor.
Aur. Hà de la carcel de zelos.
Dan. Patria de la ingratitud.
Aur. Monarquìa del deſprecio.
Los dos. Hà de la torre.
A la Almena Niſe, y Flora.
Los dos. Quien llama? *Niſ.* Tan ſin temor?
Aur. Tan ſin miedo
à eſtos ymbrales? *Dan.* Dezid
à vueſtro divino dueño,
Aur. Dezid à la ſoberana
Deydad de eſſe humano Templo,
Dan. Que à eſſe mirador ſe ponga.
Aur. Que ſalga à eſſa almena.
En lo alto Irene. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atrevimiento?
quien aqui da vozes? *Los dos.* Yo.
Iren. Yà con dos cauſas no menos,
que antes eſtrañe el oìros,
avrè de eſtrañar el veros,
no tanto, porque del Rey
aventureis los decretos,
rompiendo el coto à la linea
de mi eſpiritu ſobervio,
quanto porque acriſoleis
la ingratitud de mi pecho,
que à par de los Dioſes juzga
lograr marmoles eternos.
Si de por sì cada vno,
aun en callados efectos,
y apenas à eſtos ymbrales
me aſſomè, quando bolvieron
caſtigados, y no oidos,
examino mis deſprecios,
què harà juntos de los dos,

A vna

Ilustración 29. Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar PVT2 (BNE R/11353)

Desde el punto de vista de la transmisión textual, ambas sueltas son *codices descripti* por seguir muy de cerca no el texto de VT, sino el de la *Quinta parte*, en particular el de M. No deja de ser habitual que algunas de las sueltas de los tomos denominados pseudo Vera Tassis no sean en realidad copia de un volumen veratassiano[899]. De hecho, se ha comprobado que, en lo que se refiere a la *Novena parte*, para *Las armas de la hermosura*, *Nadie fíe su secreto*, *Amar*

[899] Rodríguez-Gallego, 2009, p. 314 afirma que todas las sueltas que componen el volumen pseudo Vera Tassis correspondiente a la *Segunda parte* «varían en cuanto a sus características bibliográficas, pero todas ellas coinciden en seguir el texto editado por Vera Tassis. La única excepción la constituye la suelta de *El galán fantasma*, encabezada por la indicación "Num. 328" y que carece de datos de impresión, así como de paginación o foliación».

después de la muerte, Duelos de amor y lealtad, Céfalo y Pocris, El castillo de Lindabridis y *Bien vengas, mal* el texto base fue VT, en tanto que para *La señora y la criada, Las tres justicias en una, Un castigo en tres venganzas* y *Cada uno para sí* fueron las colecciones de *Diferentes* y *Escogidas*[900]. Demostrar su descendencia de la *Quinta parte* resulta muy sencillo, ya que reproducen los diez versos de la escena mutilada del incendio en la segunda jornada. Incluso es posible determinar que su texto base fue M y no B: se han transmitido variantes y errores singulares del primero, incluso algunos fácilmente subsanables[901]:

89-90	han de hablarle / *claros* oy mis ſentimientos E, B, VT han de hablarle / *claro* oy mis ſentimientos M, PVT1, PVT2
301-303	q̃ fue que aquel bello aſſombro, / *que* aquel diuino portento / era Irene E, B q̃ fue q̃ aquel bello aſſombro, / *de* aquel divino portento / era Irene M, PVT1, PVT2 que fue, que aquel bello aſſombro / aquel hermoſo portento, / era Irene VT
1409	*tu* Alteza E, B, VT *ſu* Alteza M, PVT1, PVT2
1762	Y aora no *lo* has oîdo E, B Y aora no *los* has oîdo M, PVT1, PVT2 Y agora no *las* oiſte VT
1905	pues *ſe deſperarà* Aminta E, B pues *ſe deſeſperarà* Aminta M, PVT1, PVT2 pues *he de eſperar à* Aminta VT
2400-2401	A ventura / tengo *el* hallaros aqui E, B, VT A ventura / tengo *de* hallaros aqui M, PVT1, PVT2
2738	mejor eſtoy a mis ſolas E, B, VT mejor *me* eſtoy a mis ſolas M, PVT1, PVT2
3177	no del conſuelo me *priues* E, B, VT no del conſuelo me *prive* M, PVT1, PVT2

Es cierto que al lado de estos errores conjuntivos también se perciben algunas enmiendas *ope ingenii* de los editores, que restauran el texto recuperando la lectura conveniente; ahora bien, se introducen innovaciones, en algunos lugares tratando de corregir faltas de M, así como lecturas fallidas significativas que desmejoran notablemente el texto, desde omisiones de versos a errores de locutor:

377-378	que parecio que bolaua / con las *plumas* de ſu dueño E, B, M, VT que pareciò, que bolava / con las *plantas* de ſu dueño PVT1, PVT2
1191	Que *ruido*, que voz es eſta? E, B, M

[900] Los PVT de *La señora y la criada* toman como base el testimonio recogido en *Escogidas 46*; los de *Las tres justicias en una* derivan indirectamente de *Escogidas 15*, según Edwards, 1983, p. 66; los de *Un castigo en tres venganzas* utilizan como texto base *Diferentes 28* y los de *Cada uno para sí*, de nuevo, *Escogidas 15*.
[901] De M también descienden las sueltas incluidas en volúmenes pseudo Vera Tassis de la comedia *La estatua de Prometeo*, según Greer, 1986, p. 192.

Què *ruido*, y què voz es eſta? VT
Què *miro*, què voz es eſta? PVT1, PVT2

1234-1235 te hallen mi *viſta* y mis brazos / con la *vida* que deſean E, B, M, VT
te hallen mi *vida*, y mis brazos / con la *vida* que deſean PVT1, PVT2

1337 con los flacos enflaquezca E, B, M, VT
om. PVT1, PVT2

1391loc *Amin.* No, que temo que parezca E, B, M, VT
Aur. No; que temo que parezca PVT1, PVT2

2107 *cauſando* el pino al *trauès* E
cauſando el pino al *reuès* B, M
caſcado el pino, al *través* VT
canſando el pino al *arnès* PVT1, PVT2

3048 *o* tu tremula *hermoſa* E, B, M
o tu tremula *hermana* VT
y tu tremula *hermoſura* PVT1, PVT2

En síntesis, nos hallamos ante dos ediciones ligeramente distintas desde un punto de vista tipográfico y textual. Ambas poseen lecturas privativas que responden a innovaciones y despistes de los copistas o componedores. Resulta difícil establecer la verdadera relación que se establece entre ellas; de todos modos, son consideradas *codices descripti*, pues no aportan datos significativos a la transmisión textual de la comedia, si bien dejan constancia de la demanda del teatro calderoniano en los albores del siglo XVIII.

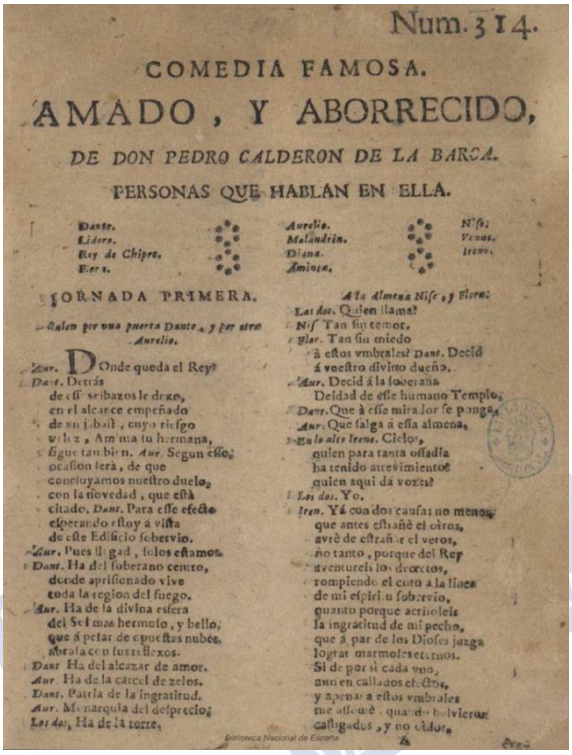
3.3. LA SUELTA S314

En el *Manual bibliográfico calderoniano* se documenta la existencia de una suelta sin datos de impresión custodiada en la Biblioteca Nacional y en la New York Public Library[902]. Ambas bibliotecas la sitúan por la tipografía en el siglo XVIII. Su descripción, siguiendo el ejemplar T/4578 de la BNE, se presenta a continuación:

[Encabezamiento] Num. 314. / COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO, / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva. Doce asteriscos en forma de 8 separando las columnas]

[902] En la BNE se conservan dos ejemplares: el T/14836(6) y el T/4578, este último accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica. El ejemplar de la New York Public Library lleva la signatura NPP p.v.4. Se citan más en K. y R. Reichenberger, 1979, p. 113. A estos ejemplares se puede añadir el localizado por la base de datos Comedias Sueltas USA en la Folger Shakespeare Library, signatura PQ6281. A5 item 4 cage, disponible en http://luna.folger.edu/luna/servlet/s/c42g1q. La suelta ocupa el lugar número cuatro dentro del volumen, que agrupa otras once piezas del dramaturgo, según la descripción de su página web. Una de sus bibliotecarias, Rachel B. Dankert, me ha facilitado muy amablemente sus títulos: *El castillo de Lindabridis*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Los hijos de la Fortuna*, *Teagenes y Cariclea*, *Amado y aborrecido*, *Primero soy yo*, *La aurora en Copacabana*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, *El segundo Scipión*, *Mañanas de abril y mayo* y *Agradecer y no amar*. Se trata de sueltas que han sido encuadernadas en este tomo, pues presentan signaturas independientes. Dankert percibe que en algunos casos los márgenes son inexistentes, lo que señalaría varias reencuadernaciones a lo largo del tiempo.

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por una puerta Dante, y por otra* / *Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detrás / de eſſosribazos [sic] le dexo
[Colación] 4º A-E^4
[Paginación] 1-20 hs.
[Titulillos] *Amado, y Aborrecido*. – *De Don Pedro Calderon*.
[Final] *Todos, y la Muſica*. / Vitoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / F I N.
[Colofón] Sin colofón.



Num. 314.

COMEDIA FAMOSA.

AMADO, Y ABORRECIDO,

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Dante. *Aurelio.* *Niſe.*
Lidoro. *Malandrin.* *Venus.*
Rey de Chipre. *Diana.* *Iren.*
Flor. *Amiota.*

JORNADA PRIMERA.

Salen por una puerta Dante, y por otra Aurelio.

Aur. DOnde queda el Rey?
Dant. Detrás
de eſſ ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de un jabalí, cuyo riesgo
vrlz, Anima tu hermana,
ſigue tambien. *Aur.* Segun eſſo,
ocaſion será, de que
concluyamos nueſtro duelo,
con la novedad, que está
citado. *Dant.* Para eſſe efecto
eſperando eſtoy á vista
de eſte Edificio ſobervio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dant. Ha del ſoberano centro,
donde aprisionado vive
toda la region del fuego.
Aur. Ha de la divina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que á pesar de eſpeſſas nubes,
abrata con ſus reflexos.
Dant Ha del alcazar de amor.
Aur. Ha de la carcel de zelos.
Dant. Patria de la ingratitud.
Aur. Monarquia del deſprecio;
Los dos. Ha de la torre,

A la Almena Niſe, y Flora:

Los dos. Quien llama?
Niſ Tan ſin temor,
Flor. Tan ſin miedo
á eſtos vmbrales? *Dant.* Decid
á vueſtro divino dueño.
Aur. Decid á la ſoberana
Deidad de eſſe humano Templo,
Dant. Que á eſſe mirador ſe ponga,
Aur. Que ſalga á eſſa almena,
Los dos. Iren. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atrevimiento?
quien aquí dá vozes?
Los dos. Yo.
Iren. Yá con dos cauſas no menos
que antes eſtrañé el oirlos,
avrè de eſtrañar el verlos,
no tanto, porque del Rey
aventureis los decretos,
rompiendo el coto á la llaga
de mi eſpiritu ſobervio,
quanto porque acrisoleis
la ingratitud de mi pecho,
que á par de los Dioſes jazga
lograr marmoles ſecretos.
Si de por si cada uno,
aun en callados efectos,
y apenas á eſtos vmbrales
me alteraré, quando bolvieron
caſtigados, y no oidos,

Biblioteca Nacional de España

Ilustración 30. Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta S314. Ejemplar BNE, T/4578.

Como se puede observar, lleva el mismo número de serie en el margen derecho que el que aparecía en las dos sueltas pseudo Vera Tassis asociadas a los herederos de Gabriel de León: el 314. De hecho, el texto, aunque no es idéntico ni a PVT1 ni a PVT2, sí se acerca enormemente a estos. En particular, se hallan errores conjuntivos entre PVT1 y esta suelta que los vinculan indudablemente:

1304loc	*Lid.* E, B, M, VT *Nif.* PVT1, S314 *Lif.* PVT2
1551	el ganarme el que alli *pierda* E, B, M, PVT2 De ganarme el que le *pierda* VT El ganarme el que alli *pierdas* PVT1, S314
3147	Y es verdad, *por* no dexarte E, B, M, VT, PVT2 Y es verdad, *pero* no dexarte PVT1, S314

3421 clauſulas E, B, M, VT, PVT2
clauſuras PVT1, S314

3721 En la *Arcadia* E, B, M, VT
En la *Alcaydia* PVT1, S314
En la *Arcaydia* PVT2

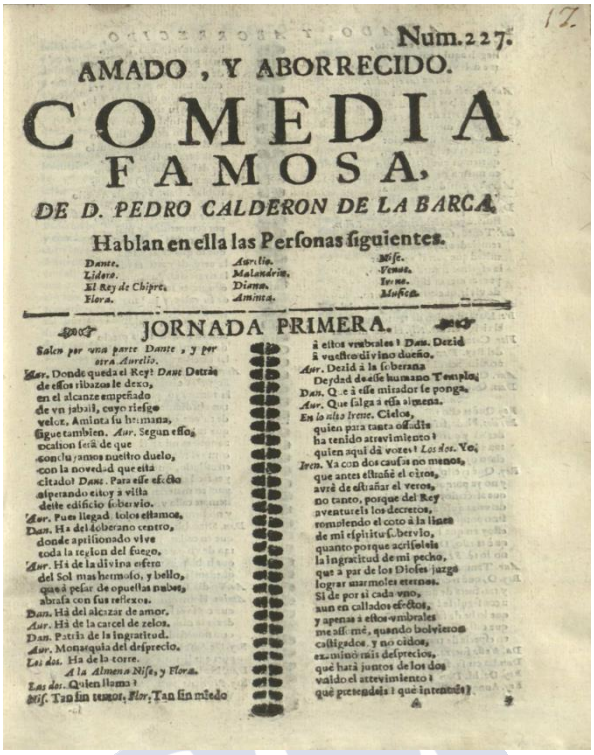
Asimismo, tanto en los titulillos como en el encabezamiento se aproxima más a PVT1. No obstante, es difícil establecer cuál de las sueltas es copia de la otra, pues las divergencias entre ellas son mínimas. Algunos errores obvios de PVT1 no se han reproducido en S314 porque han podido subsanarse fácilmente. Además, la suelta sin datos de imprenta incorpora algunas faltas que no se reflejan en PVT1.

3.4. LA SUELTA FRANCISCO LEEFDAEL (FL)

Esta suelta sevillana forma parte de otra serie numerada publicada por Francisco Leefdael en su «Casa del Correo Viejo». Este influyente impresor en la Sevilla del siglo XVII junto con su viuda y herederos sacó a la luz hasta 324 números, algunos reeditados tres y cuatro veces[903]. La suelta de *Amado*, como número 227, tuvo que publicarse durante el primer cuarto del siglo XVIII. Francisco Leefdael muere en 1728, cuando el pie de imprenta se modifica por «Viuda de Francisco de Leefdael»[904]. Por añadidura, la indicación de la calle del Correo Viejo solo aparece en los colofones a partir de 1717, de lo que se puede deducir que la impresión de la suelta debe ser posterior a esa fecha y anterior a 1728[905]. K. y R. Reichenberger localizan y describen un ejemplar en la Staats-und Universitätsbibliothek de Hamburgo con signatura A/1072: 2[906]. Junto a este, se ha tenido acceso a otro ejemplar ubicado en la Biblioteca de Catalunya con signatura R(8)-8-692/14, aunque falto de portada y muy guillotinado, afectando al margen superior. Se toma el primero para la descripción bibliográfica de la suelta:

[Encabezamiento] Num. 227. / AMADO, Y ABORRECIDO. / COMEDIA / FAMOSA, / *DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / Hablan en ella las Perſonas ſiguientes / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva] / [linea].
[Inicio] [dibujo de unas manos] JORNADA PRIMERA. [dibujo de unas manos] / *Salen por una parte Dante, y por* / *otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo
[Colación] 4º A-D⁴
[Paginación] 1-32 pp.
[Titulillos] *AMADO, Y ABORRECIDO. – DE DON PEDRO CALDERON.*
[Final] *Todos y la Muſica.* / Victoria por el amor, / viva la Deydad de Venus. / [línea].
[Colofón] Con Licencia en Sevilla: *Por FRANCISCO DE LEEFDAEL*, / en la Caſa del Correo Viejo.

[903] Observa Vega García-Luengos, 1993, p. 1009 que la imprenta de Leefdael, de descendencia alemana, es la primera en número de impresos teatrales durante la primera mitad del siglo XVIII.
[904] Aguilar Piñal, 1974, p. 15.
[905] Moll, 1994, p. 58.
[906] K. y R. Reichenberger, 1979, p. 114.



Num. 227.

AMADO, Y ABORRECIDO.

COMEDIA FAMOSA,

DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Hablan en ella las Personas siguientes.

Dante. Aurelio. Nise.
Lidoro. Malandrin. Venus.
El Rey de Chipre. Diana. Iris.
Flora. Amina. Musica.

JORNADA PRIMERA.

Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.

Aur. Donde queda el Rey? Dant. Detrás
de esos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de vn jabalí, cuyo ligero
velor, Amiota fu hermana,
sigue tambien. Aur. Segun esso,
ocasion será de que
concluyamos nuestro duelo,
con la novedad que cita
citado! Dant. Para esse efecto
aperando estoy a vista
deste edificio soberuio.
Aur. Pues llegad, todos estamos.
Dant. Ha del soberano centro,
donde apasionado vive
toda la region del fuego,
Aur. Há de la diuina esfera
del Sol mas hermoso, y bello,
que á pesar de quantas nubes,
abrasa con sus reflexos.
Dant. Há del alcazar de amor,
Aur. Há de la carcel de zelos.
Dan. Patria de la ingratitud.
Aur. Monasquila del desprecio.
Los dos. Ha de la torre.
A la Almena Nise, y Flora.
Las dos. Quien llama?
Nis. Tan sin temor, Flor, Tan sin miedo
á estos vrbales? Dant. Dezid
á vuestro diuino dueño.
Aur. Dezid á la soberana
Deydad desse humano Templo,
Dan. Q. e á esse mirador se ponga,
Aur. Que salga á essa almena.
En lo alto Irene. Cielos,
quien para tanta osadia
ha tenido atreuimiento!
quien aqui dá vozes? Los dos. Yo,
Iren. Ya con dos causa no menos,
que antes estrañé el ciros,
auré de estrañar el veros,
no tanto, porque del Rey
aventureis los decretos,
rompiendo el coto á la linea
de mi espiritu sobervio,
quanto porque acrisolais
la ingratitud de mi pecho,
que á par de los Dioses jurga
lograr marmoles eternos.
Si de por si cada vno,
aun en callados efectos,
y apenas á estos vmbrales
me offrecé, quando boluieron
cautivados, y no ciegos,
examinemos desprecios,
que hará juntos de los dos
valido el atreuimiento!
qué pretendeis? que intenteis?

Ilustración 31. Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta FL. Ejemplar Staats-und Universitätsbibliothek de Hamburgo, A/1072: 2

Igual que las sueltas anteriormente descritas, el texto base de FL vuelve a ser el de la *Quinta parte*, en particular, M. Errores y lecturas privativas de este testimonio se han transmitido a la suelta sevillana. Muestra de ello son los siguientes ejemplos:

224	romperle *pude* E, B, VT romperle *puede* M, JL
434	*empeñado* el blanco acero E, B *empuñado* el blanco azero M, VT, JL
446	en cuyo trance *creo* E, VT en cuyo trance *caro* B en cuyo trance *raro* M, JL
921	eſcapa E, VT eſpacha B, M, JL
2400-2401	A ventura / tengo *el* hallaros aqui E, B, VT A ventura / tengo *de* hallaros aqui M, JL

3.5. LA SUELTA JOSÉ PADRINO (JP)

El impresor José Padrino instala su taller en la calle Génova de Sevilla en el año 1748,

contribuyendo en gran medida a «la renovación hispalense del arte de la imprenta en la segunda mitad del XVIII»[907]. Esta empresa sevillana, «la segunda imprenta por número de papeles teatrales»[908], publica *Amado y aborrecido* con el número de serie 143. Según Vega-García Luengos, su actividad se extiende hasta 1772[909], cuando hereda el taller su hijo, José Padrino y Solís. Con todo, Aguilar Piñal localiza con posterioridad a esa fecha los dos nombres en el pie de imprenta de algunas sueltas[910]. K. y R. Reichenberger describen el único ejemplar que detectan, en la Universitätsbibliothek Freiburg con signatura E 1032, n-7b, 4, hoy digitalizado[911]. Nos servimos de este para su descripción bibliográfica:

[Encabezamiento] Num. 143. / COMEDIA FAMOSA. / AMADO, / Y / ABORRECIDO, / Fieſta, que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon / Real de Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON*. / Hablan en ella las Perſonas ſiguientes. / [*dramatis personae* en cuatro columnas, letra cursiva] / [linea].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por una parte Dante, y por otra* / *Aurelio.* / *Aurel.* Donde queda el Rey? / *Dante.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

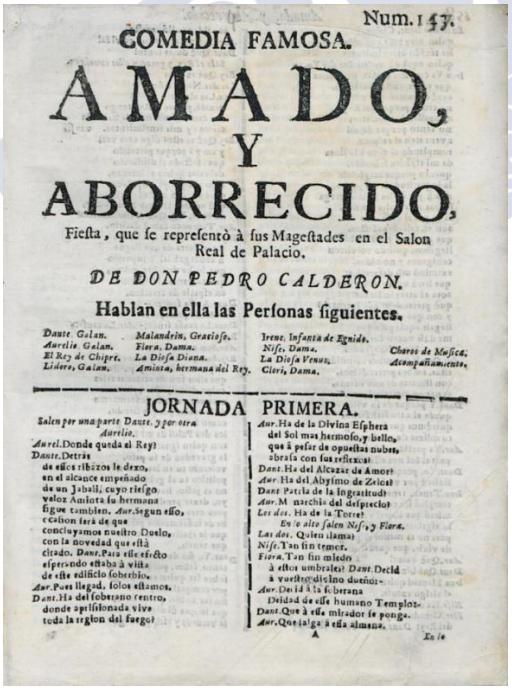
[Colación] 4º A-D^4, E^2

[Paginación] 1-36 pp.

[Titulillos] *Amado, y aborrecido*. – *De Don Pedro Calderon*.

[Final] *Todos y la Muſica*. / Victoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / F I N.

[Colofón] Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de JOSEPH PADRINO, en la calle de Genova.



Num. 143.

COMEDIA FAMOSA.

AMADO,
Y
ABORRECIDO,

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

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las Perſonas ſiguientes.

Dante. Galan.	*Malandrin, Gracioſo.*	*Irene, Infanta de Egnido.*	
Aurelio. Galan.	*Fiera, Dama.*	*Niſe, Dama.*	*Choros de Muſica; acompañamiento.*
El Rey de Chipre.	*La Diosa Diana.*	*La Diosa Venus.*	
Lidoro, Galan.	*Aminta, hermana del Rey.*	*Cloris, Dama.*	

JORNADA PRIMERA.

Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.

Aurel. Donde queda el Rey?
Dante. Detràs
de eſſos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de un Jabali, cuyo rieſgo
veloz Aminta ſu hermana
ſigue tambien. *Aur.* Segun eſſo,
ceſſon ſerà de que
concluyamos nueſtro Duelo,
con la novedad que eſtà
citado. *Dant.* Para eſſe efecto
eſperando eſtaba à vuſa
de eſſe edificio ſobervio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dant. Ha del ſoberano centro,
donde apriſionada vive
toda la region del fuego?
Aur. Ha de la Divina Eſphera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que à peſar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos!
Dant. Ha del Alcazar de Amor!
Aur. Ha del Abyſmo de Zelos!
Dant. Patria de la ingratitud!
Aur. M marchis del deſprecios!
Los dos. Ha de la Torre!
En lo alto ſalen Niſe, y Fiera.
Los dos. Quien llamas
Niſe. Tan fin temor,
Fiera. Tan fin miedo
à eſtos umbrales? *Dant.* Decid
à vueſtro divino dueño:-
Aur. Decid à la ſoberana
Deidad de eſſe humano Templo:-
Dant. Que à eſſa mirador ſe ponga.
Aur. Que ſalga à eſſa almena.

A En lo

Ilustración 32. Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta JP. Ejemplar Universitätsbibliothek Freibug, E 1302, n-7b, 4

907 Aguilar Piñal, 1974, p. 19.
908 Vega García-Luengos, 1993, p. 1009.
909 Vega García-Luengos, 1993, p. 1009.
910 Aguilar Piñal, 1974, pp. 19-20.
911 K. y R. Reichenberger, 1981, pp. 132-133.

Se ha podido comprobar que el texto base de esta suelta impresa hacia la segunda mitad del siglo XVIII no es la edición de Vera Tassis de 1691, sino su reedición dieciochesca, esto es, VT2, puesto que acumulan numerosos errores conjuntivos:

603	ſañas VT ſeñas VT2, JP
1501	el venir *yo* VT el venir VT2, JP
1506	*ſeruiros* a vos y a Aminta VT *ſervicios* a vos y a Aminta VT2, JP
2328	Leonicida VT Leonicila VT2, JP
3419-3420	dulces *inſtrumentos* ſuenan: / quien viò en *vn inſtante* meſmo VT dulces *vn inſtante* ſuenan: / quien viò en *inſtrumentos meſmo* VT2 dulces *un inſtante* ſuenan: / quien viò en *inſtrumentos meſmos* JP

3.6. EL MANUSCRITO RAMÓN CARO (MRC)

En diciembre de 2012 se organizó en el Archivo de Bogotá una exposición sobre la cultura del libro y la imprenta en la capital colombiana bajo el título «Impresos Bogotanos: Alma de la ciudad». El director del evento, el profesor e investigador Hernando Cabarcas Antequera, se encargó de la publicación del libro resultante de la exposición, disponible ahora en formato digital[912], en donde se incluye un capítulo dedicado al hallazgo de una copia manuscrita de la comedia *Amado y aborrecido* de Calderón. El librero bogotano Ramón Caro se habría hecho con ella en febrero de 2013 en una subasta de libros celebrada en la plazuela de San Victorino en la ciudad y se lo habría facilitado al investigador con el fin de que lo examinase.

El manuscrito se conserva en buen estado y de su análisis es posible conjeturar que se trata de una copia en limpio, con letra clara y cuidada, sin apenas tachones o rectificaciones debidas a los posibles lapsus del amanuense durante el proceso de escritura[913]. El texto se transcribe a una columna, presenta abundante puntuación y las páginas no aparecen numeradas. En cuanto a su datación, no se incluyen licencias de representación, nombre de actores de alguna compañía teatral, fecha o firma, lo que no nos permite establecer cuándo pudo ser copiado, aunque sí suponer que no es un manuscrito de comediantes. De todos modos, tanto la grafía como la localización de una de las filigranas llevan a pensar que es un testimonio tardío, de mediados del siglo XVIII. Valls i Subirá registra la filigrana de un buey de cuerpo entero muy similar a la que se puede observar en nuestro manuscrito en un documento sevillano de 1767[914]. Se reproduce a continuación:

[912] Se encuentra disponible en: <https://issuu.com/archivodebogota/docs/impresos_bogotanos>.
[913] Agradezco al profesor Cabarcas el envío de algunas páginas del manuscrito, a través de las que ha sido posible su cotejo con los testimonios de la tradición, así como la observación de algunas de sus filigranas.
[914] Valls i Subirá, 1970, filigrana nº 18.

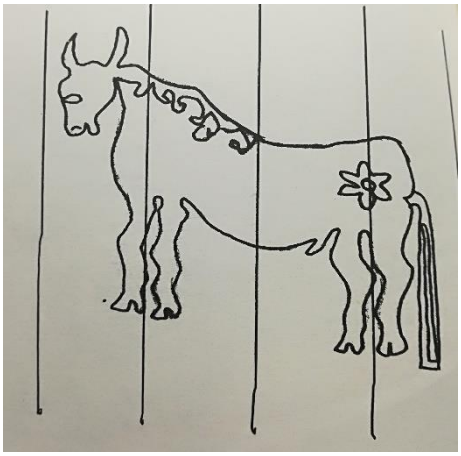


Ilustración 33. Valls i Subirá, filigrana nº 18: buey de cuerpo entero

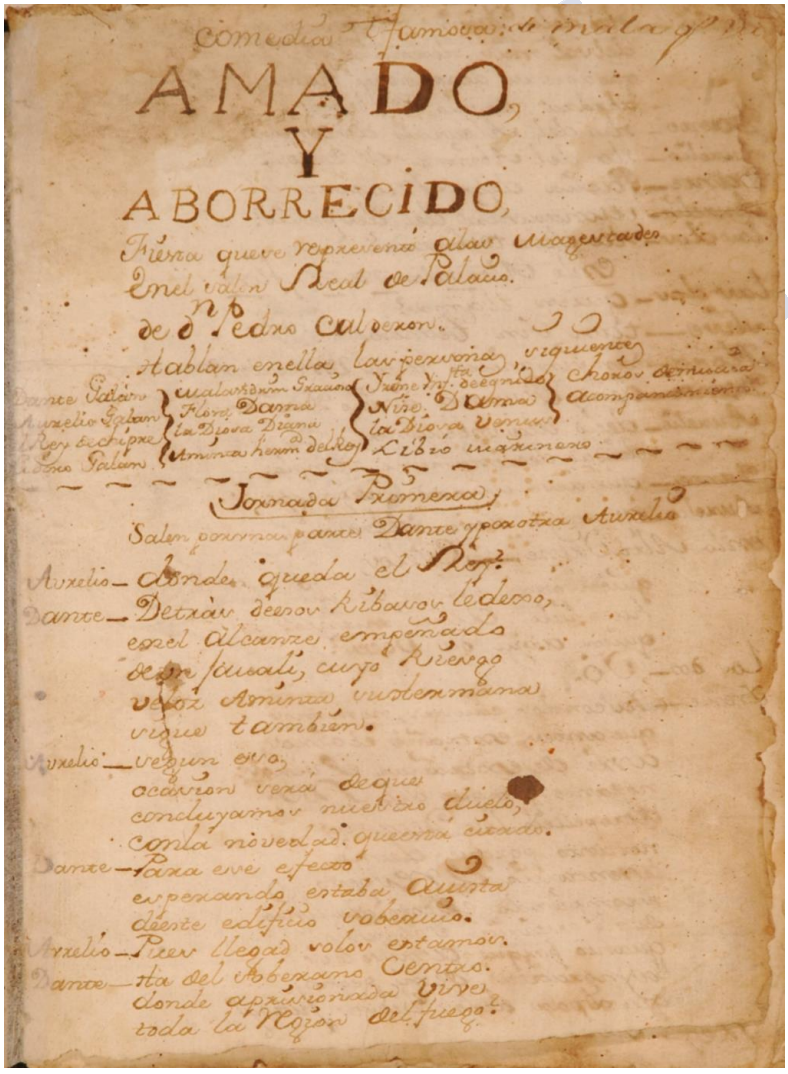


Ilustración 34. Portada del manuscrito de *Amado y aborrecido* localizado por el librero Ramón Caro

Es más, el cotejo de algunas páginas del manuscrito con todos los testimonios conservados de la tradición revela datos significativos acerca de la procedencia de esta copia, que parece derivar, en última instancia, de la edición de Juan de Vera Tassis. Hemos tenido acceso al lugar crítico más importante de la transmisión textual: la escena del incendio de la segunda jornada. Los cincuenta versos que presenta VT en este punto también se encuentran en el manuscrito. Parece posible determinar incluso de qué testimonio podría derivar de forma más inmediata. El manuscrito y la suelta sevillana impresa por José Padrino (1748-1772) presentan lecturas comunes y errores conjuntivos que nos llevan a considerar que sea una copia en limpio de esta.

Para empezar, si observamos la portada del manuscrito y la comparamos con la primera página de la suelta de JP, ya detectamos similitudes notables; no solo en la distribución de las palabras del título, sino incluso en la lista de *dramatis personae*. Para seguir, incluimos una relación de varias coincidencias y de errores conjuntivos entre ambos testimonios:

2211	*ya* que à tiempo de veros aqui llego VT *om.* E, B, M *y* que à tiempo de veros aqui llego VT2, JP, MRC
2225	para *entrarſe* (ò què mal de fingir trato!) E, B, M, VT, VT2 para *entrar* (ò què mal de fingir trato!) JP, MRC
2243	Yo no, y *ſi* ha ſido VT, VT2 *om.* E, B, M Yo no, y ha ſido JP, MRC
2302-2303	Los braços / me *da* VT, VT2 Los brazos / me *dad* JP, MRC
2328	Leonicida E, B, M, VT Leonicila VT2, JP Leonicilia MRC
3291	*Entre tu, y* Irene VT, VT2 *Entrate* Irene E, B, M *Entra tu, e* Irene JP, MRC

Los ejemplos proporcionados y los datos expuestos sugieren que el manuscrito podría ser una copia en limpio de un impreso, muy posiblemente la suelta publicada por José Padrino a mediados del siglo XVIII o una de características similares y quizás orientada a la lectura particular. Por consiguiente, más allá del sorprendente hallazgo, a falta del examen completo del manuscrito, lo consideramos un *codex descriptus*, sin mayor relevancia textual.

3.7. La edición de Apontes (AP)

La reedición en once tomos de las nueve partes del dramaturgo por el impresor Juan Fernández de Apontes (1760-1763) constituye una nueva muestra de la gran difusión de la obra de Calderón durante el siglo XVIII[915]. *Amado y aborrecido* se publica en el tomo I en 1760. En ocasiones, encontramos sus volúmenes desencuadernados, lo que apunta a la venta de comedias

[915] Ver Moll, 1983, pp. 232-233.

por separado —es decir, en forma de *suelta*—, para asegurar un éxito editorial mayor. La colección de teatro áureo de la Hispanic Society of America lo constata, dado que se conserva una suelta de *Amado y aborrecido* y de otras dos comedias calderonianas procedentes de la edición de Apontes[916].

La descripción bibliográfica de la portada del primer tomo es la siguiente:

> [pequeña cruz centrada] / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL / *DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,* / *Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor* / *de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos* / *de la Santa Igleſia de Toledo,* / QUE SACA A LUZ / *DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES,* / Y LAS DEDICA / *AL MISMO DON PEDRO CALDERON* / *de la Barca, & c.* / TOMO PRIMERO. / [grabado] / 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 1760. / *Se hallarà en Madrid en la Tienda de Provincia, donde ſe vende* / *el Papel Sellado*.

Amado y aborrecido se ubica entre las páginas 166-219. Se ofrece su descripción a continuación:

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / AMADO, Y ABORRECIDO / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*. / Fieſta, que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salòn / Real de Palacio. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en dos columnas, letra cursiva. Conjunto de asteriscos separando las dos columnas].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por una parte Dante, y por otra* / *Aurelio*. / *Aurel.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detràs / de eſſos ribazos le dexo

[Colación] 4º X^{3v}-Z^4, Aa-Dd^4, Ee^{2r}

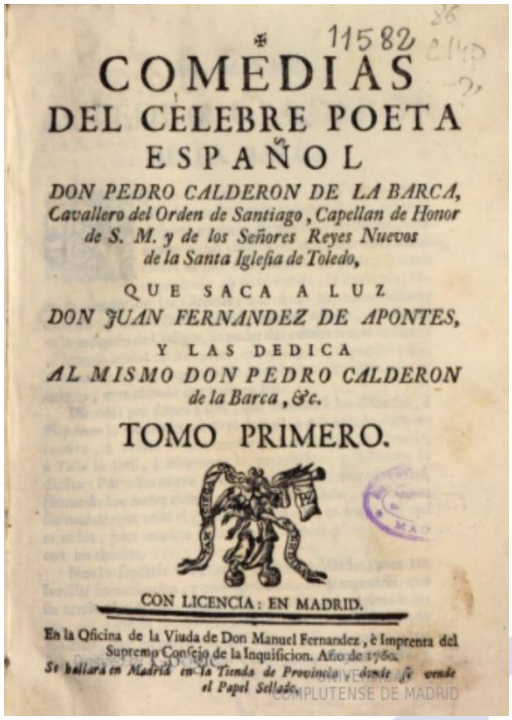
[Paginación] 166-219 pp.

[Titulillos] *Amado, y Aborrecido. – De Don Pedro Calderon de la Barca.*
De D. Pedro Calderon de la Barca

[Final] *Tod. y la Muf.* Victoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / F I N.

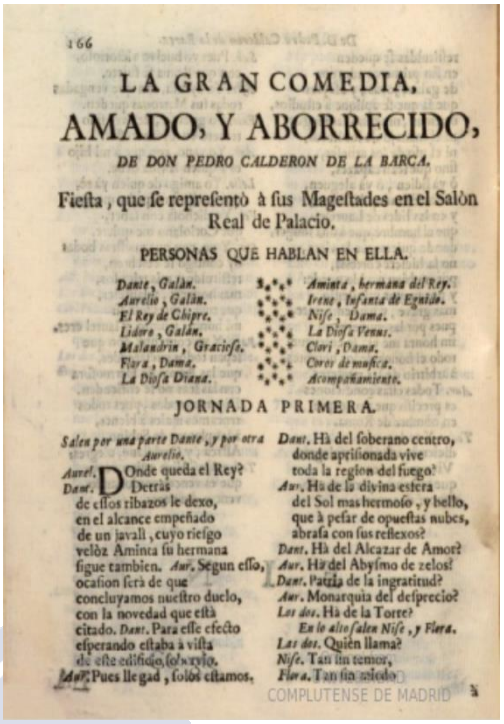
[Colofón] Sin colofón.

[916] Ver Szmuk, 2002, p. 13. Las otras dos piezas son *Duelos de amor y lealtad* y *Fineza contra fineza*. Ver Szmuk, 2002, pp. 72 y 92 respectivamente.



COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,
Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor
de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos
de la Santa Iglesia de Toledo,
QUE SACA A LUZ
DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES,
Y LAS DEDICA
AL MISMO DON PEDRO CALDERON
de la Barca, &c.
TOMO PRIMERO.
CON LICENCIA: EN MADRID.
En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760.
Se hallará en Madrid en la Tienda de Provincio, donde se vende el Papel Sellado.

Ilustración 35. Portada de la edición de Apontes. Ejemplar Biblioteca Complutense de Madrid, BH FLL 11582, digitalizado por Google Books



166
LA GRAN COMEDIA,
AMADO, Y ABORRECIDO,
DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.
Fiesta, que se representò à sus Magestades en el Salòn Real de Palacio.
PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.
Dante, Galàn.
Aurelio, Galàn.
El Rey de Chipre.
Lidoro, Galàn.
Malandrin, Gracioso.
Flora, Dama.
La Diosa Diana.
Aminta, hermana del Rey.
Irene, Infanta de Egnido.
Nise, Dama.
La Diosa Venus.
Clori, Dama.
Coros de musica.
Acompañamiento.
JORNADA PRIMERA.
Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.
Aurel. DOnde queda el Rey?
Dant. Detràs de estos ribazos le dexo, en el alcance empeñado de un javali, cuyo rieſgo velòz Aminta su hermana sigue tambien. Aur. Segun esso, ocasion serà de que concluyamos nuestro duelo, con la novedad que està citado. Dant. Para esse efecto esperando estaba à vista de este edificio (o'xylo.
Aur. Pues llegad, solos citamos.
Dant. Hà del soberano centro, donde aprisionada vive toda la region del fuego?
Aur. Hà de la divina estera del Sol mas hermoso, y bello, que à pesar de opuestas nubes, abrasa con sus reflexos?
Dant. Hà del Alcazar de Amor?
Aur. Hà del Abysmo de zelos?
Dant. Patria de la ingratitud?
Aur. Monarquia del desprecio?
Los dos. Hà de la Torre?
En lo alto salen Nise, y Flora.
Los dos. Quien llama?
Nise. Tan sin temor,
Flora. Tan sin recelo

Ilustración 36. Primera página de *Amado y aborrecido*. Edición de Apontes. Ejemplar Biblioteca Complutense de Madrid, BH FLL 11582, digitalizado por Google Books

Jaime Moll, quien ha estudiado en detalle la colección, advirtió lo siguiente con respecto a la labor editorial de Apontes:

> podemos afirmar que se basó en el ejemplar de la reedición del siglo XVIII de las nueve partes preparadas por Vera Tassis, conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española, que están, como se indica en el privilegio a Fernández de Apontes, «rubricadas, y firmadas al fin de mi firma», o sea de la firma del escribano del Consejo, Joseph Antonio de Yarza[917].

Varios editores críticos modernos de las comedias de Calderón respaldan las afirmaciones de Moll en torno a Apontes y abogan por su descendencia de VT2[918]. No obstante, para el caso de *Amado y aborrecido*, no es posible demostrar que sea la reedición dieciochesca y no la *Novena parte* de 1691 el texto base de AP. Ninguna de las erratas o de las pequeñas variantes que introduce VT2 se han transmitido a la edición de Apontes. Es plausible, de todos modos, que hubiese enmendado *ope ingenii* muchas de estas faltas, aunque, más bien, todo apunta a que el texto que manejó fue el de VT[919]:

[917] Moll, 1983, p. 233.
[918] Para *El médico de su honra* ver Armendáriz, 2007, p. 286; para *El astrólogo fingido*, Rodríguez-Gallego, 2009, p. 323; para *El secreto a voces*, Kroll, Aichinger y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 205; para *La devoción de la cruz*, Sáez, 2014, p. 109.
[919] En lo que se refiere a las comedias del tomo noveno, para *Un castigo en tres venganzas* Greer y Sáez Raposo, 2018, pp. 68-69 consideran que VT2 fue el texto base de Apontes, de acuerdo con Moll. Ahora bien, Ruano de la Haza, 1982, p. 31 en su edición de *Cada uno para sí* defiende que tuvo que ser VT. Casariego Castiñeira, 2018, p. 133 para *Nadie fíe su secreto* afirma que «sigue el texto de Vera Tassis». Laura Carbajo Lago, 2021, sobre la edición de *Duelos de amor y lealtad*, llega a idénticas conclusiones.

75	*mirad* que aun el vencedor VT, AP *mirar* que aun el vencedor VT2
94	deſvelar *quiera* el intento VT, AP deſvelar *que era* el intento VT2
639	eſta *miſera* ruina VT, AP eſta *miſma* ruina VT2
1501	el venir yo VT, AP el venir VT2
2337	aſſeguradas VT, AP aſſeguras VT2
2400	Celio VT, AP Celo VT2
3410	muramos VT, AP mueramos VT2
3419-3420	dulces *inſtrumentos* ſuenan: / quien viò en *vn inſtante* meſmo VT, AP dulces *vn inſtante* ſuenan: / quien viò en *inſtrumentos meſmo* VT2

Es más, únicamente se localizan catorce lecturas divergentes con respecto al texto de VT, más allá de las variantes lingüísticas y ortográficas. En la mayor parte de casos nos encontramos ante nuevos errores de AP:

771	*os* doy à eſcoger VT *oy* doy à eſcoger AP
1462	Venid conmigo *las* dos VT Venid conmigo *los* dos AP
2019	de Chipre, aunque *nunca* fue VT de Chipre, aunque *no* fue AP
3512	quieres templar mi *fiereza*? / *Am.* Quieres con vna fineza VT quieres templar mi *fineza*? / *Am.* Quieres con una fineza AP
3595-3596	Mucho ſupo la hermoſura / que ſupo llorar à tiempo VT Mucho ſupo la hermoſura, / que ſupo llorar à *un* tiempo AP

En definitiva, Apontes sigue muy de cerca el texto de Vera Tassis, que reproduce a plana y renglón. Se considera un testimonio *descriptus*, al registrarse escasísimas variantes, que no tienen mayor interés textual, excepto que permiten considerar a Apontes el texto base de ediciones posteriores, como se verá.

3.8. LA SUELTA SURIÁ Y SAPERA (SS)

Jaime Moll ya hace algunas décadas dedicó un detallado artículo al estudio de los impresores y libreros barceloneses Carlos Sapera y Francisco Suriá[920]. Recién sacada a la luz la edición de Juan Fernández de Apontes, durante cinco años, entre 1763 y 1767, iniciaron una serie de comedias sueltas de gran éxito, esta vez «sin pretensión de engañar al comprador»[921], que llegó a editarse incluso hasta comienzos del siglo XIX. El atractivo del teatro calderoniano se manifiesta una vez más en que los impresores reservaron los 108 primeros números de su colección para las comedias del dramaturgo recogidas en las nueve *partes* veratassianas. Los dos impresores se repartieron la publicación, a pesar de que ambos nombres figuran en el colofón. De acuerdo con Moll,

> Sapera imprime las comedias correspondientes a las partes primera, tercera, quinta, séptima y segunda mitad de la parte novena, mientras que Suriá imprime las comedias de las restantes partes completas y de la primera mitad de la última parte[922].

Por consiguiente, *Amado y aborrecido*, como número 98 de la serie, fue impresa en Barcelona por Suriá en 1766, según se desprende del colofón.

Se ha podido acceder a un ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona con signatura 07 B-63/3/45-2. Según los datos que ofrece la biblioteca, perteneció a la Biblioteca Mariana del convento de San Francisco de Barcelona. Su descripción es la que sigue:

[Encabezamiento] Num. 98. / COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*. / Fieſta, que ſe repreſentó à ſus Mageſtades en el Salón / de ſu Real Palacio. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur*. Donde queda el Rey? / *Dant.* Detrás / de eſſos ribazos le dexo

[Colación] 4º A-E[4]

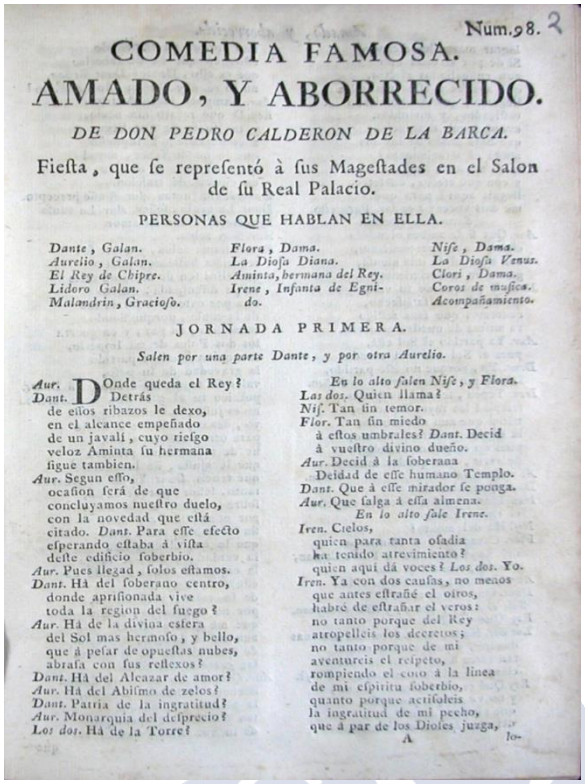
[Paginación] 20 hs., sin paginar.

[Titulillos] *Amado, y aborrecido. – De Don Pedro Calderon de la Barca*.

[Final] *Todos, y la muſica*. / *Tod.* Vitoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / F I N.

[Colofón] *Con licencia*. BARCELONA: En la Imprenta de FRANCISCO SURIÁ. / Año de 1766. / *Vendeſe en ſu Caſa, calle de la Paja; y en la de Carlos Sapera, calle de la Libreria.*

[920] Moll, 1971.
[921] Moll, 1971, p. 260.
[922] Moll, 1983, p. 233 y Moll, 1971, p. 261.



Num. 98.

COMEDIA FAMOSA.

AMADO, Y ABORRECIDO.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

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

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Dante, Galan.	*Flora, Dama.*	*Niſe, Dama.*
Aurelio, Galan.	*La Dioſa Diana.*	*La Dioſa Venus.*
El Rey de Chipre.	*Aminta, hermana del Rey.*	*Clori, Dama.*
Lidoro Galan.	*Irene, Infanta de Egnido.*	*Coros de muſica.*
Malandrin, Gracioſo.		*Acompañamiento.*

JORNADA PRIMERA.

Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.

Aur. DOnde queda el Rey?
Dant. Detrás
de eſſos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de un javali, cuyo riefgo
veloz Aminta ſu hermana
ſigue tambien.
Aur. Segun eſſo,
ocaſion ſerá de que
concluyamos nueſtro duelo,
con la novedad que eſtá
citado. *Dant.* Para eſſe efecto
eſperando eſtaba á viſta
deſte edificio ſoberbio.
Aur. Pues llegad, ſolos eſtamos.
Dant. Há del ſoberano centro,
donde aprifionada vive
toda la region del fuego?
Aur. Há de la divina eſfera
del Sol mas hermoſo, y bello,
que á peſar de opueſtas nubes,
abraſa con ſus reflexos?
Dant. Há del Alcazar de amor?
Aur. Há del Abiſmo de zelos?
Dant. Patria de la ingratitud?
Aur. Monarquia del deſprecio?
Los dos. Há de la Torre?

En lo alto ſalen Niſe, y Flora.

Las dos. Quien llama?
Niſ. Tan ſin temor.
Flor. Tan ſin miedo
á eſtos umbrales? *Dant.* Decid
á vueſtro divino dueño.
Aur. Decid á la ſoberana
Deidad de eſſe humano Templo.
Dant. Que á eſſe mirador ſe ponga.
Aur. Que ſalga á eſſa almena.
En lo alto ſale Irene.
Iren. Cielos,
quien para tanta oſadia
ha tenido atrevimiento?
quien aqui dá voces? *Los dos.* Yo.
Iren. Ya con dos cauſas, no menos
que antes eſtrañé el oiros,
habré de eſtrañar el veros:
no tanto porque del Rey
atropelleis los decretos;
no tanto porque de mi
aventureis el reſpeto,
rompiendo el coto á la linea
de mi eſpiritu ſoberbio,
quanto porque actiſoleis
la ingratitud de mi pecho,
que á par de los Dioſes jurga,

A lo-

Ilustración 37. Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta SS. Ejemplar Biblioteca de la Universitat de Barcelona, 07 B-63/3/45-2

El texto sigue muy de cerca la *Novena parte* de Vera Tassis. Se incluyen los cincuenta versos adicionales que se registraban en VT en la ya mencionada escena del incendio en la quinta (vv. 2243-2292), además de todas las lecturas erróneas de VT, a excepción de una: se elimina *ope ingenii* la preposición «en» del verso 1627. Por otro lado, se añaden algunos apartes ausentes en la edición veratassiana, en varios casos para aclarar a quién se dirige el personaje: «á Dante» (v. 119); «á Aurelio» (v. 120). Finalmente, se percibe un número muy reducido de pequeñas variantes sin mayor interés para la fijación del texto:

507	*arbitros* de los bienes, y los males VT *arbitrios* de los bienes, y los males SS
729	no ha de boluer *à* ſu patria VT no ha de bolver *en* ſu patria SS
1364	tenerla à *la* viſta, es VT tenerla à viſta, es SS
2607	que me atreuo *à* entrar en ella VT que me atrevo entrar en ella SS

3.9. LA SUELTA SURIÁ Y BURGADA (SB)

Junto a la suelta precedente se descubre otra bajo el nombre de Francisco Suriá y Burgada sin fecha de impresión en su colofón. Las investigaciones de Moll hacen suponer que se trata del hijo del primer Francisco Suriá, quien se ocupó de la colección a partir de 1770[923]. Se desconoce, de todos modos, en qué año pudo llevarse a cabo la impresión de esta suelta de *Amado y aborrecido*. La cuestión de la datación se complica, pues el estudioso señala que «tenemos algunas comedias de Calderón impresas por Francisco Suriá en fecha posterior a 1771»[924].

Con todo, se presenta un detalle en el colofón que puede ofrecer alguna pista. Al final se lee «A costas de la compañía», una indicación que figura en todas las comedias impresas por Suriá y Burgada —a excepción de los números 15 y 27— y ausente en las primeras ediciones de Suriá y Carlos Sapera. Moll afirma que «indudablemente se trata de una compañía de impresores y libreros formada hacia 1770»[925]. También proporciona noticias documentales sobre otra compañía, probablemente sucesora de la anterior, conformada quince años después, hacia 1785, en la que se integra Francisco Suriá y Burgada, entre otros[926].

K. y R. Reichenberger citan numerosos ejemplares de esta suelta[927], de entre los que se ha consultado el custodiado por la British Library con signatura 11728. a 59, digitalizado por Google Books[928]. Su descripción se reproduce a continuación:

Encabezamiento] Num. 98. / COMEDIA FAMOSA. / AMADO Y ABORRECIDO. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / Fiesta, que se representó á SS. MM. en el Salon de su Real Palacio. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en tres columnas, letra cursiva]

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.* / *Aur.* Donde queda el Rey? / *Dant.* Detras / de esos ribazos le dexo

[Colación] 4º A-E^4

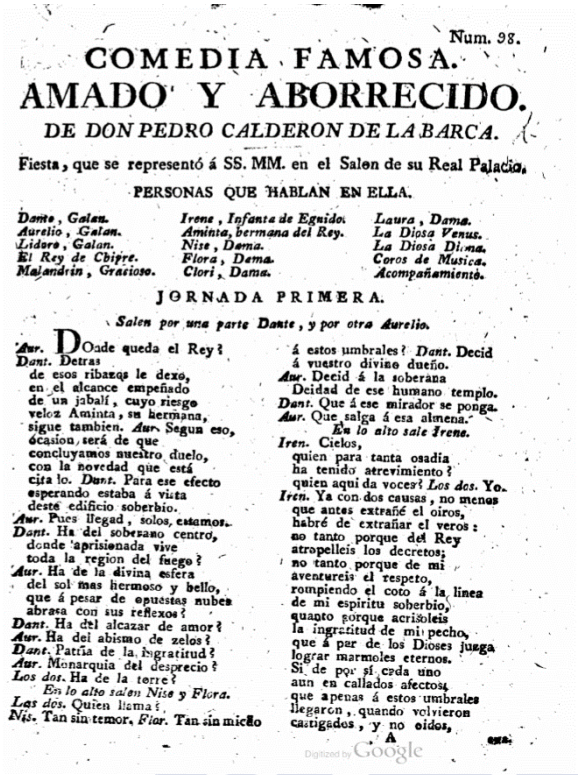
[Paginación] 20 hs., sin paginar.

[Titulillos] *Amado y aborrecido. – De Don Pedro Calderon de la Barca*.

[Final] *Todos y la Musica*. / *Tod.* Vitoria por el amor, / viva la Deidad de Venus. / F I N.

[Colofón] *Con licencia*: Barcelona: En la Imprenta de Francisco Suriá y Burgada. / *A costas de la Compañia*.

[923] Moll, 1971, pp. 262-263.
[924] Moll, 1971, p. 262.
[925] Moll, 1971, p. 263.
[926] Moll, 1971, p. 263.
[927] K. y R. Reichenberger, 1979, p. 113.
[928] Cabe mencionar otros tres ejemplares consultados, no citados en el *Manual bibliográfico calderoniano*: En el Queens College, University of New York, PQ6281. A9 A63, en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FOA 2181(7) y en la Biblioteca de la Univesidade de Santiago de Compostela, signatura RSE.VAR14 24.



Num. 98.

COMEDIA FAMOSA.

AMADO Y ABORRECIDO.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Fiesta, que se representó á SS. MM. en el Salon de su Real Palacio.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Dante, Galan.	*Irene, Infanta de Egnido.*	*Laura, Dama.*
Aurelio, Galan.	*Aminta, hermana del Rey.*	*La Diosa Venus.*
Lidoro, Galan.	*Niste, Dama.*	*La Diosa Diana.*
El Rey de Chipre.	*Flora, Dama.*	*Coros de Musica.*
Malandrin, Gracioso.	*Clori, Dama.*	*Acompañamiento.*

JORNADA PRIMERA.

Salen por una parte Dante, y por otra Aurelio.

Aur. DOnde queda el Rey?
Dant. Detras
de esos ribazos le dexo,
en el alcance empeñado
de un jabalí, cuyo riesgo
veloz Aminta, su hermana,
sigue tambien. *Aur.* Segun eso,
ócasion será de que
concluyamos nuestro duelo,
con la novedad que está
cita lo. *Dant.* Para ese efecto
esperando estaba á vista
deste edificio soberbio.
Aur. Pues llegad, solos, estamos.
Dant. Ha del soberano centro,
donde aprisionada vive
toda la region del fuego?
Aur. Ha de la divina esfera
del sol mas hermoso y bello,
que á pesar de opuestas nubes
abrasa con sus reflexos?
Dant. Ha del alcazar de amor?
Aur. Ha del abismo de zelos?
Dant. Patria de la ingratitud?
Aur. Monarquia del desprecio?
Los dos. Ha de la torre?
En lo alto salen Niste y Flora.
Las dos. Quien llama á
Nis. Tan sin temor, *Flor.* Tan sin miedo
á estos umbrales? *Dant.* Decid
á vuestro divino dueño.
Aur. Decid á la soberana
Deidad de ese humano templo.
Dant. Que á ese mirador se ponga.
Aur. Que salga á esa almena.
En lo alto sale Irene.
Iren. Cielos,
quien para tanta osadia
ha tenido atrevimiento?
quien aqui da voces? *Los dos.* Yo.
Iren. Ya con dos causas, no menos
que antes extrañé el oiros,
habré de extrañar el veros:
no tanto porque del Rey
atropelleis los decretos;
no tanto porque de mi
aventureis el respeto,
rompiendo el coto á la linea
de mi espiritu soberbio,
quanto porque acrisoleis
la ingratitud de mi pecho,
que á par de los Dioses juega
lograr marmoles eternos.
Si de por sí cada uno
aun en callados afectos,
que apenas á estos umbrales
llegaron, quando volvieron
castigados, y no oidos,

A esa.

Digitized by Google

Ilustración 38. Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta SB. Ejemplar British Library, 11728. a 59

Las divergencias textuales entre la suelta Suriá y Burgada y la anterior son mínimas. Posiblemente como reedición posterior, SB presenta algunas modernizaciones, así como pequeños errores:

2847	proprio SS propio SB
3154	Aminta *y* Irene SS Aminta *e* Irene SB
3342	*y* incendios SS *e* incendios SB
3209	*Sale Lidoro, y Libio* SS *Salen Lidoro y Libio* SB
1229-1230	Toda la luz bella / del Sol, que ſin *vos*, eſtaba SS Toda la luz bella / del sol, que sin *voz*, estaba SB
3677	qué *afecto ferá* mejor SS qué *efecto es* mejor SB

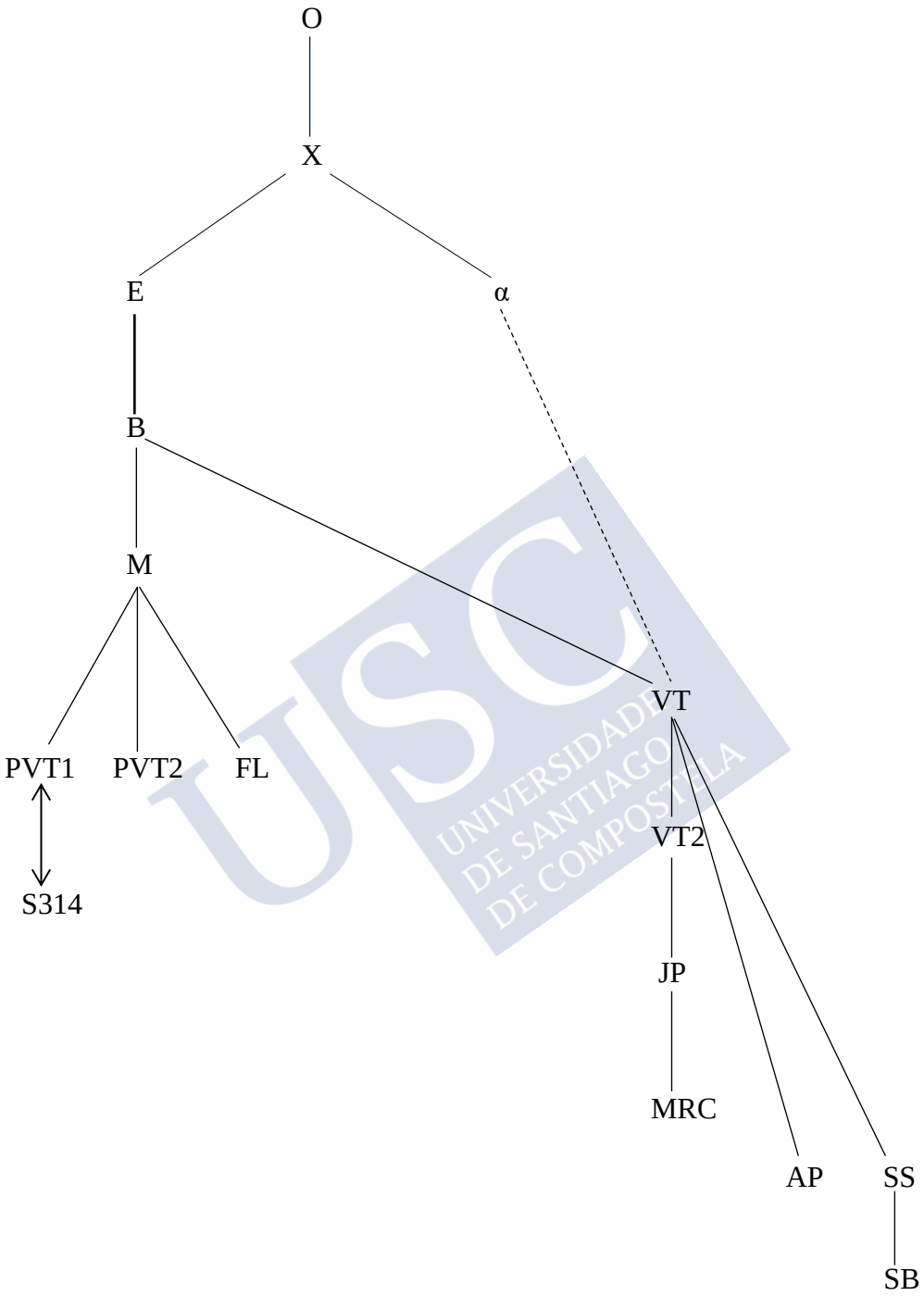
3.10. CONCLUSIONES SOBRE LA FILIACIÓN DE LOS TESTIMONIOS DEL SIGLO XVIII

Para concluir, el total de los testimonios consultados se eleva a diez. Dos de ellos, VT2 y AP, en *partes* de comedias, siete en formato de sueltas y uno en un manuscrito. Se incluye un cuadro con la ordenación cronológica de todos ellos[929]:

Edición/Suelta	Lugar de impresión. Impresor	Fecha de impresión
PVT1	Madrid. Herederos de Gabriel de León	1699-1713
PVT2	Madrid. Herederos de Gabriel de León	1699-1713
S314	-	-
FL	Sevilla. Francisco Leefdael	1717-1728
VT2	Madrid. Juan García Infanzón	1731
JP	Sevilla. José Padrino	1748-1772
MRC	-	-
AP	Madrid. Juan Fernández de Apontes	1760
SS	Barcelona. Francisco Suriá y Carlos Sapera	1766
SB	Barcelona. Francisco Suriá y Burgada	ca. 1770

Como se ha observado, la relación textual que se establece entre estos testimonios permite clasificarlos *grosso modo* en dos grupos diferenciados: aquellos que derivan en última instancia del texto de la *Quinta parte*, más en concreto M (PVT1, PVT2, BNE y FL) y aquellos cuyo texto base es VT (VT2, AP y SS). Tras lo expuesto, el estema que se puede trazar es el siguiente:

[929] Ver Escudero, 2001, p. 78.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. LAS EDICIONES DE LOS SIGLOS XIX Y XX

4.1. LA EDICIÓN DE KEIL (K)

Keil publica en cuatro tomos las comedias de Calderón entre 1827 y 1830 con el título: «*Las comedias de Pedro Calderón de la Barca*, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil». El editor alemán confiesa haber empleado las ediciones previas a la suya, es decir, la de Vera Tassis y la de Apontes[930]. *Amado y aborrecido* se incluye en el tomo IV (pp. 474-502) junto a las cinco últimas comedias de la *Séptima parte* y las de la *Octava* y *Novena* al completo. Para la edición de nuestra comedia no parece haberse valido de ningún otro testimonio. Vera Tassis vuelve a ser el texto base, quizás a través del de Apontes[931], pues, más allá de las modernizaciones y de algunas adiciones de apartes y pequeñas modificaciones en el texto de las acotaciones, se localizan algunos errores y variantes que el editor ya había introducido:

512	parezca] parece AP, K
1104	siente] sienta AP, K
1462	las dos] los dos AP, K
2790	las piedras] a las piedras AP, K
3342	incendios] incendio AP, K
3512	fiereza] fineza AP, K
3567	Perdona] Perdóname AP, K

Se detectan pequeños errores singulares (*basta* por *hasta* en el v. 2553), aunque también se enmiendan faltas veratassianas, como un error de locutor (v. 622loc) y en las acotaciones (v. 2311a y 3335a). De todos modos, es considerado un testimonio *descriptus*, que sigue muy de cerca el texto de VT.

4.2. LA EDICIÓN DE HARTZENBUSCH (H)

Juan Eugenio Hartzenbusch en tres años sucesivos (1848-1850) llevó a cabo la ingente labor de publicar las comedias de Calderón para la Biblioteca de Autores Españoles en la que

[930] Keil, 1830, pp. XI-XII.
[931] Fernández-Gallego llega a iguales conclusiones para *Judas Macabeo* y *El astrólogo fingido*: «El texto fijado por Keil también carece de interés al seguir fielmente el de Vera Tassis, quizá a través de Apontes» (Rodríguez-Gallego, 2009, p. 332).

llamó, no sin razón, *Colección más completa que todas las anteriores*[932]. *Amado y aborrecido* fue editada entre las páginas 212-234 del tomo III (1850). A pesar de que el editor aludiera entre las ediciones consultadas tanto al volumen octavo de *Escogidas* como a la *Quinta parte* no fueron manejadas para su edición de la obra[933]. El cotejo revela que el texto base empleado es el volumen de Vera Tassis[934]. Asimismo, comparte lecturas con el texto de Keil que habían sido transmitidas por Apontes:

512 parezca] parece AP, K, H

1104 siente] sienta AP, K, H

2790 las piedras] a las piedras AP, K, H

3342 incendios] incendio AP, K, H

3567 Perdona] Perdóname AP, K, H

Con todo, Hartzenbusch se aleja de Keil en una lectura que podría llevar a pensar que probablemente su texto base no fue este, sino el de Apontes. Vera Tassis comete un error de locutor que es transmitido a Apontes y a Hartzenbusch y que solo Keil advierte:

622loc *Aur*. VT, AP, H
Amin. K

De todas formas, se presentan algunas buenas enmiendas que convierten a don Eugenio en el editor más escrupuloso y certero, a la vista de la labor de sus precedentes. Detecta varias lecturas erróneas compartidas, en ocasiones, por todos los testimonios de la tradición y que, por tanto, se adoptan en nuestro texto crítico:

2326 hazer de ti vna Comedia E, B, M, VT[935]
de hacer de ti una comedia H

1627 ſaña que *en* mi pecho engendra E, B, M, VT
saña que mi pecho engendra H

1739 quexoſa VT
quejoso E, B, M, H

Al lado de estas faltas sintácticas, Hartzenbusch advierte un error de locutor en el verso 1926. Otra de las enmiendas *ope ingenii* destacables consiste en la sustitución de los nombres de Nise y Flora por los de Clori y Laura en la primera escena de la comedia. El editor parece percatarse de la incoherencia que presenta a lo largo de toda la pieza su texto base, VT, que, de

[932] Ver Vega García-Luengos, 2008b, pp. 123-197.
[933] Hartzenbusch, 1850, IV, pp. 655 y 657.
[934] El honrado editor escribe: «Nuestro objeto no es dar una edición completamente digna del gran dramático y de la nación que le produjo: nuestro objeto es acudir a la necesidad presente, reimprimiendo un libro que hace gran falta» (Hartzenbusch, 1848, I, p. XX) y en la misma página asume que para preparar esa «digna» edición: «sería preciso viajar por España y países extranjeros, comprando a toda costa ediciones y manuscritos de Calderón; y cotejados larga, escrupulosa y atinadamente unos con otros, pudiérase entonces depurar y fijar el texto».
[935] Reproduzco el texto de VT.

igual modo que los demás testimonios, vincula la pareja de damas a una señora equivocada. De todas formas, por ser Nise y Flora las primeras en presentarse en escena junto a Irene, debemos entender que Calderón sí quiso escribir sus nombres y no los de Clori y Laura. Fue después cuando se despistó y se equivocó, de ahí que en nuestro texto crítico no se establezca la solución de Hartzenbusch.

A pesar del tino del editor decimonónico, en algunos pasajes no percibe otras faltas fáciles de localizar. Llama la atención que no incorpore en la lista de *dramatis personae* los personajes de Laura, Libio y un criado, ausentes en todos los testimonios. Tampoco corrige otro error de locutor al no atribuir correctamente los versos 1611-1614 a Diana y a Venus. Además, deja sin tocar varias lecturas insatisfactorias de VT:

339 boja] baña VT, H

456 prisioneros] priſionero VT, H

622loc AMINTA] *Aur.* VT, H

1564loc LIDORO] *Amin.* VT, H

Más allá de sus intentos por modernizar el texto o corregir laísmos y leísmos (v. 2450) incorpora numerosas innovaciones con el fin de hacer más inteligible un pasaje oscuro o de evitar licencias métricas, lo que da lugar a errores y variantes, en diversos casos, poco acertadas. Se citan algunos ejemplos:

715 *los* héroes] *dos* héroes H

1522-1523 sobre si le debo dar / crédito a lo que me *cuenta*] sobre si le debo dar / crédito a lo que me *cuentan* H

1557 que *esto* estorbe y que *esto* sienta] que *eso* estorbe y que *eso* sienta H

1674-1675 de *un* infeliz como ver / *que de otro a valerse* venga] de infeliz como ver *que* / *a valerse de otro* venga H

2020 el *repetir* beneficios] el *recordar* beneficios H

2021 *constante* pecho] *valiente* pecho H

2033 pedí] pida H

3042 *decir* desdenes] *vencer* desdenes H

3045 *Primavera* que *en campos* del sol huella] *Primera* que *en ausencia* del sol huella H

3053 *Hoy con vuestras* centellas] *Oh vosotras*, centellas H

3283-3284 Sí, que aquí está quien *defienda* / tantos traidores intentos] Sí, que aquí está quien *destruya* / tantos traidores intentos H

3417 dioses *y cielos*] dioses *contrarios* H

Otra de las novedades que ofrece la edición de Hartzenbusch radica en la división por escenas de cada comedia «en obsequio de la claridad»[936]. Asimismo, por un lado, se incorporan algunas acotaciones que no aparecían en la edición de Vera y, por otro, se observan cambios considerables en el texto de algunas de ellas. De nuevo, la finalidad es clarificar la puesta en escena y definir un estilo más breve y conciso[937]. Por ejemplo, la obra se abre con la indicación: «La escena es en Chipre». La acotación inicial reza: «Bosque que rodea un castillo próximo al mar» y con la que se inicia la tercera jornada: «Jardín». Todas ellas reaparecerán en la edición de Valbuena Briones, de la misma manera que numerosos apartes y acotaciones destinados a esclarecer el destinatario de una intervención: «Ap. a Lidoro» (v. 1508a), «A una Dama» (v. 1571a) o los movimientos y gestos de los personajes: «Vase retirando» (v. 783a), «Fingiendo» (v. 2917a), «Acércase a ellas» (v. 3237a).

En definitiva, Hartzenbusch se presenta como un editor concienzudo que se ha tenido en cuenta para enmendar algunos errores del texto de VT, a pesar de sus innovaciones.

4.3. LAS EDICIONES DE VALBUENA BRIONES (VB1 Y VB2)

La única edición de *Amado y aborrecido* del siglo XX es la publicada por Ángel Valbuena Briones para la editorial Aguilar en 1959, junto con su reedición en 1966, en el volumen I de *Dramas*[938]. Continuador de la labor editorial de Astrana Marín, Valbuena integra la comedia en el grupo de «dramas mitológicos», que decide colocar al final, rompiendo así con el criterio cronológico que había marcado el orden de las piezas del tomo[939]. *Amado y aborrecido* se sitúa entre las páginas 1686-1726 en la edición de 1959 y entre las páginas 1682-1722 en la quinta y última de 1966.

La *Novena parte* de Vera Tassis es, una vez más, el texto de referencia, a pesar de que Valbuena no lo especifique en la nota preliminar a la comedia. En realidad, el crítico se valió de la edición precedente de Hartzenbusch, sin lugar a duda. Como se avanzaba, se reiteran prácticamente todas las indicaciones sobre el lugar de la acción, las acotaciones y los apartes incluidos por el editor decimonónico, así como la mayoría de las modificaciones que había realizado con respecto al texto de VT[940]. De hecho, todas las enmiendas al testimonio veratassiano de Hartzenbusch son adoptadas por Valbuena, tanto en la edición de 1959 como en la de 1966, entre ellas la sustitución de los nombres de Nise y Flora por los de Clori y Laura al comienzo de la primera jornada. De la misma forma, deja sin tocar algunos errores que se le

[936] Hartzenbusch, 1848, I, p. XXI.
[937] Ver Caamaño 2017, pp. 75-76.
[938] Para un análisis de conjunto de las populares ediciones de los volúmenes de *Dramas* y *Comedias* de Valbuena Briones ver Rodríguez-Gallego, 2015b.
[939] Astrana Marín había iniciado en 1932 la colección de *Obras completas* con este volumen de *Dramas*, que dividía en «dramas profanos» y «dramas religiosos». Ni esta edición ni las sucesivas reediciones de Astrana (1941, 1945, 1951) incluían *Amado y aborrecido*, al igual que ninguno de estos dramas mitológicos que Valbuena decidió añadir: «La inclusión de estos dramas mitológicos […] también solventaba una laguna que había quedado en las *Obras completas* de Calderón, según el tomo de *Dramas* de Astrana y el de *Comedias* del propio Valbuena, pues en ninguno de los dos se recogían estas obras de Calderón, hasta un total de diecisiete piezas» (Rodríguez-Gallego, 2015b, p. 79).
[940] A pesar de las palabras del propio Valbuena en el prólogo de la segunda edición (1966): «Hartzenbusch, ducho en la escenografía y en posesión de un amplio conocimiento del teatro del Siglo de Oro, modernizó el texto, dividiéndolo en escenas y colocando nuevas acotaciones para aclarar el desarrollo de la acción, de acuerdo con las nuevas técnicas teatrales postrománticas. El uso de esta edición es peligroso. A veces las indicaciones que coloca el sabio erudito son innecesarias o incluso inoportunas» (Valbuena Briones, 1966, p. XI).

escapan a Hartzenbusch, como la ausencia de varios personajes en el *dramatis personae* o las faltas de locutor entre los versos 1611-1614. Ambos textos también son coincidentes en lo que respecta a la mayoría de las innovaciones que introducía el primer editor. Ahora bien, Valbuena incorpora variantes propias, ausentes en H, que se mantendrán en la edición de 1966. Se trata de pequeñas alteraciones, que, en varios pasajes, responden a errores obvios. Algunas muestras de ello son las siguientes:

94	desvelar *quiera* el intento] desvelar *quiero* el intento VB1, VB2
198	que, *él embazado y* yo atento] que *embarazado él*, yo atento VB1, VB2
434	*empuñado* el blanco acero] *empuñando* el blanco acero VB1, VB2
709	*Dígalo* el ver] *Óigalo* el ver VB1, VB2
717	Y pues *infalible* el hado] Y pues *infatigable* el hado VB1, VB2
2253	*Suenan truenos y terremoto*] *Suenan truenos y terremotos* VB1, VB2
2476-2477	ninguno de mejor gana / *las* sirve] ninguno de mejor gana / *la* sirve VB1, VB2
3511	Si es que *a* obligarme te mueves] Si es que obligarme te mueves VB1, VB2
3547	*Puedo* yo arrojar a Aminta] *Pues* yo arrojar a Aminta VB1, VB2
3579-3580	¿Llorar sabes? Mucho sabes, / pues *lo* guardaste a este tiempo] ¿Llorar sabes? Mucho sabes, / pues *la* guardaste a este tiempo VB1, VB2

La quinta y última edición de Valbuena presenta un texto muy similar al previo de 1959. Conforme a los ejemplos expuestos, se reiteran los cambios introducidos en la edición anterior. De todos modos, no se conservan las contracciones *deso, desto, dél* y se corrigen algunos casos de laísmo y leísmo (vv. 1010 y 2450); además, se añaden cuantiosas erratas tipográficas y nuevas faltas que manifiestan menor atención en la fijación del texto:

374	blandiendo] bladiendo VB2
443	lo hermoso *no* solo] lo hermoso *so* solo VB2
571	*estribó* el honor] *escribió* el honor VB2
709	guardada] guarda VB2
768-770	hacerla su esposa *gusta*] hacerla su esposa *busca* VB2
1526-1527	decirte cuánto me tienen / *lastimada* tus tragedias] decirte cuánto me tienen / *lastimadas* tus tragedias VB2
1602-1603	¡Qué bien dicen, que el contagio / y no la salud se *pega*!] ¡Qué bien dicen que el contagio, / y no la salud se *pegan*! VB2
3604-3605	Y así, al amor me resuelvo / a coronar, no *al* desdén] y así, al amor me resuelvo / a

coronar, no *el* desdén VB2

Con todo, la colación detenida entre ambos testimonios da cuenta de un cambio en el proceder del editor, puesto que en esta ocasión echa mano ya del texto de *Escogidas*, ya del de la *Quinta parte* en algunos lugares de la comedia, si bien es cierto que de un modo un tanto asistemático. Rodríguez-Gallego ya subrayó acertadamente:

> Basta realizar algunas catas en las diferentes comedias para apreciar que la edición de Hartzenbusch fue la base primordial de la de Valbuena, aunque este sí muestra en algunas ocasiones haber consultado otros testimonios que, sin embargo, no parece haber seguido mayoritariamente[941].

Según el estudioso, Valbuena indicó en algunos casos la consulta de otro texto además del de Hartzenbusch. Añadió una suerte de notas «textuales» con el fin de dar «una cierta impresión de fiabilidad, de rigor textual» a su edición, pues no especifica en qué puntos se vale de otro texto ni comenta los problemas textuales más graves[942]. Para la edición de *Amado y aborrecido* no insertó ninguna de estas notas a pie de página, pero sí manejó algún ejemplar de *Escogidas* o de la *Quinta parte*, de acuerdo con el cotejo. Ante variantes equipolentes entre el texto de H, esto es, el de VT, y los textos de E, B, y M, Valbuena solo en algunos pasajes prefiere la variante de estos:

22	*Abiſmo* de celos VT, H *carcel* de zelos E, B, M, VB
302	*hermoſo* portento VT *diuino* portento E, B, M, VB
1045	hado *impio* VT, H hado *mio* E, B, M, VB
1465	eſta *puerta* VT, H eſtas *puertas* E, B, M, VB
1582	miſmo *tiempo* VT, H miſmo *laço* E, B, M, VB
1673	no ay *prueba* VT, H no ay *prenda* E, B, M, VB
1435-1437	que *vino* VT, H Que *vio* E, B, M Que *vio que* VB
2236	Has viſto eſtremo igual? ſiempre *aſſuſtado* VT, H Has viſto eſtremo igual? ſiempre *diſguſtado* E, B, M ¿*Ves* extremo igual? Siempre *disgustado* VB

[941] Rodríguez-Gallego, 2015b, p. 86.
[942] Rodríguez-Gallego, 2015b, p. 87. Para conocer en qué comedias utiliza más de un testimonio ver Rodríguez-Gallego, 2015b, pp. 87-88.

De todas formas, no hace explícito cuál es su texto base. Una variante localizada permitiría suponer que se sirvió de la edición príncipe:

1091-1092 tras deſprecios de vna amada / quexas de *otra* aborrecida E, VB
tras deſprecios de vna amada / quexas de *vna* aborrecida B, M, VT, H

Sin embargo, se detecta otra lectura que obligaría a considerar el manejo del texto de la *Quinta parte*:

1309-1311 honrarme, que tan a viſta / el ſeruicio pido el premio E
honrarme, que es accion necia, / ſi tã a viſta el ſervicio, pido el premio B, M, VB
honrarme, que es accion necia, / que à viſta de tal ſeruicio / pida el premio VT, H

En suma, Valbuena sigue mayoritariamente a VT a través de Hartzenbusch y, aunque es cierto que es la suya la única edición que parece tener en cuenta los textos de *Escogidas* y la *Quinta parte*, emplea un procedimiento aleatorio a la hora de seleccionar variantes. Por ello, pese a convertirse en la edición de referencia entre los estudiosos calderonistas, este último texto de *Amado y aborrecido*, publicado hace ya unos sesenta años, no se presenta como una edición crítica rigurosa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5. LA PRESENTE EDICIÓN

El examen de todos los testimonios parece demostrar que VT debe tomarse como texto base para la edición crítica de la comedia *Amado y aborrecido*. Como se ha señalado en el apartado precedente sobre las «Conclusiones textuales», tanto la edición príncipe como los dos testimonios de la *Quinta parte* presentan textos muy deficientes y corruptos, con lagunas insalvables que ofrecerían al lector una comedia incompleta. Por su parte, la edición de Vera Tassis, no solo está prácticamente libre de errores y en excelentes condiciones textuales, sino que recoge hasta casi un centenar de versos demostradamente calderonianos ausentes en los demás testimonios, además de lecturas más cercanas al *usus scribendi* del dramaturgo y probablemente al original.

Por lo tanto, parece más coherente servirse de VT, aun asumiendo que en nuestro texto crítico se deslizarán innovaciones del editor. Por ello, ha resultado de especial relevancia la complicada tarea de examinar todas y cada una de las variantes para eliminar aquellas intervenciones veratassianas siempre que fuese factible. A pesar de que pudiera ser considerado un criterio un tanto arriesgado por no respetar por completo el *codex optimus*, se ha estimado necesario y pertinente enmendar al editor con el fin de aproximarse, en la medida de lo posible, al texto genuino. Como ya se ha indicado, solo se acude al testimonio de *Escogidas* cuando Vera comete un error evidente; cuando se presentan variantes equipolentes y el *usus scribendi* permite confirmar que nos hallamos ante una intervención arbitraria o cuando el editor incorpora innovaciones sistemáticas que se deben a una preferencia léxica. También se toma la lectura de la edición príncipe en los pasajes en los que VT adopta una lectura de B no justificada o insatisfactoria, pues, de este modo, desechamos variantes no autorizadas de la *Quinta parte* y recuperamos una lectura que presumiblemente se acerca más a la original. Las excepciones mencionadas más relevantes se explican a lo largo del estudio textual y se da cuenta de ellas en nota a pie de página y en el aparato de variantes.

En lo que atañe a los criterios de edición, se toma como referencia el manual de Arellano *Editar a Calderón*[943]. Acorde a sus indicaciones, el aparato crítico es negativo, por consiguiente, la lectura seleccionada se ubica antes del corchete, mientras que las descartadas se registran después del signo, entendiéndose que aquellos testimonios que no aparezcan mencionados entre los variantes leen de acuerdo con la lectura adoptada.

Tras el examen de todos los testimonios del siglo XVIII, según lo ya avanzado y conforme al principio de *eliminatio codicum descriptorum*, estos no se incluyen, ya que solo añaden ruido al aparato. Para su análisis y filiación textual se remite a su apartado correspondiente. Lo mismo sucede con las lecturas de los editores modernos, Keil, Hartzenbusch y Valbuena Briones. Sus enmiendas acertadas se han tenido en consideración, pero no forman parte del aparato crítico. También se excluyen erratas evidentes (v. 1172, E: *adonda*; v. 310, B: *ninhun*; v. 504, M: *perſar*; v. 3550, VT: *Ciejos*), tipos del revés (v. 43, M: *ron pienpo*; v. 377, VT: *qne*; v. 644, M: *coucluya*; v. 768, B: *bnſca*), tipos omitidos (v. 2632, E: *ſegirla*), tipos duplicados (v. 2100, E: *librrarte*), tipos intercambiados (v. 600, E: *voilentas*; v. 783loc, E: *Rye.*) o adición de letras (v. 3060, E: *trieſte*; v. 3539, M: *proſtrera*). Tampoco se tienen en cuenta las palabras sin separación

[943] Arellano, 2007.

(v. 3003, E: *acuyo*; v. 1294, M: *coneſcapar*; v. 1749, M: *ſeconciertan*). No obstante, sí se reseñan los casos de vocales embebidas que pueden afectar a la construcción sintáctica (v. 1794, E, B, M: *fuerça es que ampararla vaya* / VT: *fuerça es que à ampararla vaya*; v. 3416, E, B, M: *ambas parece que oyeron* / VT: *à ambas parece que oyeron*; v. 1506, B, M: *a Minta*). Por su parte, las marcas «loc» y «a» al lado del número de verso señalan el paratexto de los locutores o una acotación, respectivamente.

De acuerdo con los supuestos de Arellano para la colección de «Comedias completas de Calderón»[944], en contraposición al *old spelling*, que optaba por mantener las grafías originales, en esta edición se modernizan los llamados *accidentals* (grafías, puntuación, acentuación y separación de palabras) en todo aquello que no interfiera en la fonética de la época. La postura más conservadora, ante la falta de una regularidad ortográfica en el siglo XVII, incluso perceptible en la escritura poco uniforme de los propios autores en sus autógrafos, solo implica para el lector una «barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario»[945]. Por ello, se prefiere el criterio modernizador, aunque se conservan los rasgos lingüísticos fonológicamente pertinentes. De este modo, se resuelven las abreviaturas como *q̃*-que (v. 1602), *dent.*-dentro, vocales con marca de nasalidad: *cõ*-con (v. 2961), *plãtas*-plantas (v. 2303), *quiẽ*-quien (v. 2341) y los nombres de los personajes: *Mal.*-*Malandrín*. Adicionalmente, se modernizan las cuestiones ortográficas no significativas desde el punto de vista fonológico como b-v, u-v, q-c, g-j, i-j, iu-j, x-g, x-j, z-c, ç-z, ſ-s, ß-s, ſs-s, mb-nv. En contraposición, aquellos rasgos fonológicamente pertinentes en el siglo XVII se conservan. Son casos de este tipo el grupo -ct- reducido (*efeto*, v. 2162; *vitoria*, v. 2365), el grupo -cc- reducido (*satisfaciones*, v. 442), el grupo -bs- (*obscura*, v. 2935; *substituya*, v. 898), la asimilación de consonantes en grupos como -mn- (*coluna*, v. 716), las vacilaciones vocálicas (*misma*, v. 68 / *mesmo*, v. 76; *veniste*, v. 699), la asimilación de la vibrante final en infinitivos seguidos de pronombre (*logralla*, v. 3085) o el fonema fricativo alveolar sordo (*estrañar*, v. 38; *estremo*, v. 3118). Estos fenómenos se recogen en un aparato de variantes lingüísticas tras el aparato crítico. De igual forma, se mantienen las contracciones de «preposición + pronombre» (*dél*, v. 133; *desto*, v. 1914; *dellas*, v. 583) y de «preposición + determinante demostrativo» (*destos*, v. 711).

También se respetan los fenómenos de leísmo y laísmo, de acuerdo con los usos habituales de Calderón y otros autores áureos; las formas enclíticas del pronombre frente a la proclisis habitual (*hame* por *me ha*, v. 2493; *pondrete* por *te pondré*, v. 3297; *vanse* por *se van*, v. 1609a); la proclisis en el imperativo (*te queda*, v. 3216) frente a la enclisis actual (*quédate*) o los demostrativos *aqueste* o *aquese* con sus formas derivadas.

En lo que respecta a la vacilación en el empleo de las formas adverbiales «ahora» y «agora», ya se señaló que el examen de los autógrafos de Calderón obliga a establecer la primera como bisílaba y la segunda como trisílaba, pese a lo que parecen algunas excepciones[946]. Se preserva el *usus scribendi* del dramaturgo y se mantiene la alternancia entre ambas formas, pues en todos los casos el empleo de una u otra en nuestro texto base se ajusta al cómputo silábico exigido por el metro.

En cuanto a la separación de palabras, se dividen los componentes de los adverbios de modo, como *desuerte* por *de suerte* (vv. 180 y 611); *demanera* por *de manera* (vv. 432, 1293, 1335 y 1519), *enfin* por *en fin* (v. 2219) o *alfin* por *al fin* (v. 1366). Sin embargo, la conjunción

[944] Arellano, 2007, pp. 36-47.
[945] Iglesias Feijoo, 1990, p. 244.
[946] Cruickshank, 1971, p. 206, n. 5; Cruickshank, 1989, p. 63 y Antonucci, 2006b, p. LXXII, n. 47. Por ejemplo, en el manuscrito autógrafo de *El gran príncipe de Fez*, se encuentran excepciones a la regla. En el fol. 7v se lee «ya sus jentes vien que aora», en un verso octosílabo en el que debería pronunciarse como trisílaba.

«porque» con valor final en construcciones en subjuntivo se edita como una única palabra, tal y como recomienda la Real Academia, a pesar de aceptar su escritura en dos componentes[947]. Se destaca así su valor como conjunción y se diferencia de aquellos casos en que deben escribirse dos palabras: «preposición + conjunción completiva» y «preposición + pronombre relativo». La fórmula de despedida «adiós» se reproduce modernizada, por tanto, en una sola palabra ya que en ninguno de los dos casos localizados se hace mención directa a la divinidad («Búscale presto y adiós», v. 1452; «Adiós, que el rey os llama y ella espera», v. 2229).

Resulta ciertamente problemático el uso o no de mayúsculas en algunas palabras, para lo que se toma como referencia la *Ortografía de la lengua española* (2010). Como aconseja la RAE, los sustantivos que designan títulos nobiliarios, dignidades o cargos de cualquier rango, ya sean civiles, militares o religiosos, se escriben con minúscula, tanto si se trata de usos genéricos como de menciones a una persona concreta (*rey*, *general*, *infanta*)[948]. Lo mismo sucede en lo referido a fórmulas honoríficas correspondientes a las más altas dignidades en el tratamiento protocolario (*su majestad*, *su alteza*). Aunque la mayúscula es admisible, utilizamos siempre la minúscula por ser la preferida[949].

También plantea problemas el vocablo «dios» o «Dios». La *Ortografía de la lengua española* establece el empleo de la mayúscula inicial únicamente cuando se emplea como nombre propio, «para designar al ser supremo de una religión monoteísta»[950]. Se mantiene de igual modo en las expresiones o frases hechas que contienen esta referencia. En el texto crítico: «Quedad con Dios» (v. 1698); «¡Válgame Dios!» (v. 1620) o «por Dios» (vv. 1856 y 2419). No obstante, se edita con minúscula cuando se utiliza como nombre común para referirse a un ser supremo de modo genérico: «Juro a Baco, que es el dios / por quien los pícaros juran» (vv. 949-950).

Sucede algo semejante con el sustantivo «amor», pues puede aludir a una entidad abstracta o a la deidad. Se escribe la minúscula por norma general y se reserva la mayúscula inicial para los usos claramente divinizados del término: «¡Oh, quiera Amor que yo pueda / reprimir mis sentimientos» (vv. 327-328); «A fin de que venza Amor» (v. 1750).

La *Ortografía de la lengua española* es clara en cuanto a la utilización de minúsculas para los vocablos «tierra», «sol» y «luna»: «solo se escriben con mayúscula inicial en contextos astronómicos, en los que estos términos funcionan específicamente como nombres propios designativos del planeta, la estrella y el satélite correspondientes»[951].

En lo referido a la disposición del texto dramático, los versos se numeran de cinco en cinco. No se marca a través de ningún signo crítico la existencia de licencias métricas como la diéresis o la sinéresis, que podrán apreciarse a lo largo del texto, con el fin de ofrecer una edición limpia e inteligible. Palabras como «día» o «mía» por norma general, deben ser pronunciadas como bisílabas. De todas formas, la métrica exige una sinéresis y son monosílabas solo en algunos casos (vv. 804 y 2324; vv. 2836 y 3436). El vocablo «real» (vv. 464 y 1589) se lee siempre como monosílaba. El adverbio «aún» se escribe con tilde cuando el sentido lo requiera, incluso cuando la métrica obligue a hacer sinéresis. Por otro lado, la diéresis es exigida en algunos lugares como, por ejemplo, en el nombre propio «Diana» en todas sus apariciones en el texto, a excepción de en los versos 1880 y 1975.

Las acotaciones se transcriben en cursiva y exentas, salvo en aquellos casos en los que su extensión reducida permita colocarlas en el margen derecho del verso. Para indicar los casos de

[947] *DPD*, 2005, p. 513.
[948] *Ortografía*, 2010, p. 470.
[949] *Ortografía*, 2010, p. 470.
[950] *Ortografía*, 2010, p. 472.
[951] *Ortografía*, 2010, p. 498.

apartes en los que un personaje se dirige a otro o a otros con la intención de no ser escuchado por los demás en escena nos servimos siempre de un paréntesis (…), independientemente de si ya se marcaba en VT con este mismo signo o con la etiqueta «aparte». No se señala a qué personaje orienta su intervención, pues es posible deducirlo del propio sentido del texto. De esta forma, se presenta una edición clara y libre de la mayor cantidad de signos posible. Por otro lado, se utiliza el guion largo para los incisos o aclaraciones y no el paréntesis con el objetivo de evitar confusiones. Como es sabido, la señal de aparte no es frecuente en los textos dramáticos áureos, de ahí que se hayan incorporado los que introducen Hartzenbusch y Valbuena Briones en sus ediciones. A estos se añaden los de los versos 87-90, 1377-1378, 1379-1381, 1390, 1391-1395, 1395-1401, 1401-1404, 1405-1408, 1510-1512, 1513-1515, 1576-1578, 1620-1640, 2054-2056, 2368-2399 y 2811-2812.

Se ha empleado la cursiva en la edición de las canciones y las intervenciones de la música para diferenciarlas de los pasajes dialogados y para hacer notorio que se alejan, en ocasiones, del esquema métrico. Asimismo, nos valemos de las comillas angulares («») para indicar que el discurso de un personaje pretende reproducir un pasaje citado. Otra de las convenciones empleadas tiene que ver con el uso de los puntos suspensivos (…) para marcar pasajes de locutores alternados que suponen intervenciones interrumpidas. Se utilizan al final y al principio de los fragmentos[952].

Por último, más allá del texto crítico y del aparato de variantes, se ofrece un aparato de notas a pie de página que recoge tanto observaciones textuales como notas filológicas[953]. En ocasiones, resulta «necesario simultanear la interpretación y el trabajo estrictamente textual»[954] para lograr el objetivo de la anotación: «reconstruir el horizonte de recepción que podía tener un lector ideal del XVII o un espectador»[955]. Por lo tanto, las notas a pie de página están dedicadas a la discusión de problemas ecdóticos, en especial, a la explicación de determinadas enmiendas *ope ingenii* o a la justificación de la elección de ciertas variantes distintas de la lectura veratassiana. Al mismo tiempo, se anota todo aquello que se considere pueda entrañar alguna dificultad para el lector: «tópicos, frases hechas, alusiones, fondo de motivos tradicionales en que se funda un pasaje…»[956]. En síntesis, se explican todas las referencias mitológicas, literarias, históricas, geográficas, etc. Con esta misma finalidad, se proporciona la definición de palabras en desuso o con un significado diferente o alejado del actual y se anotan los fenómenos lingüísticos recurrentes, solo en su primera aparición, junto a los versos sucesivos en los que vuelve a producirse.

En definitiva, se siguen las pautas que aconseja Arellano en su manual[957]. Resulta fundamental para ello servirse de lugares paralelos en otras comedias, a partir de herramientas como TESO o CORDE. De este modo, también es posible comprobar estilemas y tópicos recurrentes en Calderón. Las citas de las piezas del dramaturgo se toman de las ediciones críticas disponibles más fiables, que se mencionan por el título abreviado establecido por Arellano[958].

Las notas se disponen a pie de página y se remite a ellas a través del número de verso, que se coloca antes de la aclaración, aunque el número de la nota irá oculto en el texto. En cursiva, se ofrece el término o pasaje anotado. Si solo aparece la numeración, se entiende que la

[952] Arellano, 2007, p. 68.
[953] Ver Arellano, 2007, p. 71.
[954] Arellano, 2007, p. 75.
[955] Arellano, 2007, p. 74.
[956] Arellano, 2007, p. 74.
[957] Arellano, 2007, p. 80.
[958] Arellano, 2007, pp. 83-89.

explicación afecta a todo el fragmento señalado. Las voces anotadas podrán consultarse en un índice al final.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6. VERSIFICACIÓN

6.1. SINOPSIS MÉTRICA

PRIMERA JORNADA

Versos	*Estrofa*	*Nº versos*
1-480	Romance (e-o)	480
481-560	Octava real	80
561-960	Romance (u-a)	400
961-1132	Redondillas	172
1133-1137	Quintilla	5

SEGUNDA JORNADA

Versos	*Estrofa*	*Nº versos*
1138-1889	Romance (e-a)	752
1890-2017	Redondillas	128
2018-2171	Romance (é)	154
2172-2253	Silva pareada	82
2254-2367	Romance (a-a)	114

TERCERA JORNADA

Versos	*Estrofa*	*Nº versos*
2368-2503	Redondillas	136
2504-2563	Romance (i-a)	60
2564-2567	Redondilla	4
2568-2594	Romance (i-a)[959]	27
2595-2598	Redondilla	4
2599-2658	Romance (i-a)	60
2659-2662	Redondilla	4
2663-2672	Copla real	10
2673-2677	Quintilla de pie quebrado	5
2678-2687	Copla real	10
2688-2692	Quintilla de pie quebrado	5
2693-2702	Copla real	10
2703-2707	Quintilla de pie quebrado	5
2708-2717	Copla real	10
2718-2727	Quintillas de pie quebrado	10
2728-3033	Romance (i-a)	306

[959] A lo largo de esta tirada en romance (i-a) se inserta un verso (v. 2572) que supone el inicio de una redondilla cantada por la música, ya aparecida con anterioridad entre los vv. 2564-2567. La música enuncia el primer verso de la redondilla, pero se ve interrumpida por un clarín y la llegada de un criado. Continúa el romance (i-a) hasta el v. 2594.

3034-3094	Silva	61
3095-3450	Romance (e-o) (vv. 3427-3428 y 3445-3446 estribillos en pareado de heptasílabo + endecasílabo)[960]	356
3451-3530	Décimas espinelas	80
3531-3672	Romance (e-o) (vv. 3533-3534 y 3557-3558 estribillos en pareado de heptasílabo + endecasílabo)	142
3673-3678	Pareados	6
3679-3682	Redondilla	4
3683-3736	Romance (e-o)	54

RESUMEN DE LAS FORMAS MÉTRICAS

Estrofas	*Nº versos*	*Porcentajes*
Romance	2905	77,7%
Octava real	80	2,1%
Redondilla	452	12,1%
Quintilla	30	0,8%
Silva	143	3,8%
Copla real	40	1,1%
Décima espinela	80	2,1%
Pareados	6	0,2%
Total	3736	100%

6.2. NOTAS SOBRE LA VERSIFICACIÓN

A pesar del elevado porcentaje de uso del romance, el examen de las formas métricas de la comedia revela una amplia variedad de metros, en especial, a lo largo de la tercera jornada. Hilborn, en su ya clásica aproximación a la cronología de las comedias de Calderón, fechó *Amado y aborrecido* en un período comprendido entre 1651-1652, entre otras cuestiones, por el empleo de este metro, que supera el 70%, un porcentaje mayor que en comedias de la década anterior, pero quizás no tan predominante como en sus últimas piezas[961]. La crítica ha destacado el aumento del romance en la última fase del dramaturgo, de modo que pierde progresivamente su especialización y extiende sus funciones más allá de las «relaciones», según había

[960] No es infrecuente localizar en Calderón un romance en el que se intercalen estribillos conformados por pareados que combinan un heptasílabo y un endecasílabo, pero que mantienen la rima del romance. Baehr, 1970, p. 215 ya advirtió que: «Para enriquecer el romance con intermedios líricos se recurre también, junto a las formas tradicionales, a los endecasílabos y heptasílabos introducidos de Italia en forma de pareados (7+11; 11+11) que van intercalados o añadidos dentro del romance en lugares regulares, y con el cual se unen también por la rima». El estudioso observa que en el siglo XVII, especialmente en el teatro «La interpolación de largas poesías líricas cae en desuso. Con bastante frecuencia se encuentra todavía el estribillo corto, que es casi siempre un pareado de endecasílabos» (Baehr, 1970, pp. 215-16). Rodríguez-Gallego, 2009, p. 502 registra varios casos en comedias calderonianas.

[961] Comparar las tablas elaboradas por Hilborn, 1938, pp. 42-43 y 52.

establecido Lope en su *Arte nuevo*[962].

De todas formas, en *Amado y aborrecido*, Calderón sigue el consejo del Fénix y lo emplea en las dos extensas relaciones de Aurelio (vv. 168-303) y Dante (vv. 329-467) de la primera jornada, en las que narran su primer encuentro con Irene y se revelan como rivales amorosos. De acuerdo con esta función «informativa», una de las más frecuentes en Calderón, también es el metro preferido para referir acciones ocurridas fuera de escena o sucesos clave del argumento dramático[963]. Sirvan de ejemplo los relatos ticoscópicos del acobardado Malandrín, que relata cómo Lidoro salva a Aminta de un caballo despeñado (vv. 1200-1215) o cómo su amo se enfrenta a alguna de las pruebas a las que lo someten las diosas Venus y Diana. Se puede citar también la explicación de Lidoro ante Irene sobre sus verdaderas intenciones en la isla de Chipre al final de la segunda jornada (vv. 2083-2116).

Ahora bien, el romance es empleado para algunos monólogos solemnes y climáticos, como el de Dante antes de decidir arrojar a Irene al mar (vv. 3590-3616), para discursos encomiásticos y salutaciones galantes, como los que protagonizan Irene y Aminta (vv. 1516-1563), recriminatorios, por parte de la prisionera de Gnido hacia Lidoro antes de conocer sus auténticos propósitos (vv. 2060-2083) e incluso de carácter humorístico en boca de Malandrín (vv. 2639-2652).

Otra consecuencia de la diversificación funcional del romance tiene que ver con la predilección del dramaturgo por introducir variaciones en la asonancia cada vez que aparece el metro. Así, se advierten hasta seis rimas diferentes: *e-o*, *u-a*, *e-a*, *é*, *a-a*, *i-a* y solo se recupera *e-o* en el desenlace de la comedia, conforme a la media aproximada de asonancias distintas en Calderón[964]. Desde un punto de vista estructural, Marín también ha destacado la tendencia de Calderón a terminar sus comedias y a menudo las dos primeras jornadas también en romance, «a modo de indicador formal del final próximo»[965], aunque en este caso solo se cumple para la segunda y la tercera.

Es la redondilla, junto con una quintilla de cierre, la forma estrófica empleada para el término de la primera jornada, la segunda más utilizada por el dramaturgo —en *Amado y aborrecido* con un 12,1%—. Se trata de un porcentaje menos numeroso que el promedio con el que se prefiere en la década anterior, pero más abultado que en las comedias ubicadas en el período creativo 1651-1653 y en posteriores[966], en los que se llega a reducir de forma notable en paralelo al aumento del romance. Calderón acostumbraba a usarla específicamente para «diálogos de tipo conflictivo o tenso»[967], de lo que son ejemplo las conversaciones mantenidas al término de la primera jornada entre el rey y los dos galanes, Aurelio y Dante, al revelar su decisión: Aurelio prefiere la lealtad del monarca (vv. 968-984), Dante la mano de Irene (vv. 989-1009), lo que da lugar al destierro del segundo, también narrado en boca de un rey colérico en redondillas (vv. 1010-1041). Del mismo modo, resulta significativo el empleo de este metro en otra situación de tensión entre los rivales masculinos al inicio de la tercera jornada en la que se localizan esta vez dos monólogos independientes en apartes en un escenario partido entre Dante y Lidoro. Ambos expresan sus desventuras amorosas y frustraciones vitales, con lo que se cumple otra función característica de las redondillas en Calderón[968]. Su uso puede extenderse incluso a comentarios burlescos del gracioso, lo cual es advertido, en efecto, en los vv. 2495-

[962] Marín, 1982, p. 97.
[963] Marín, 1982, p. 98.
[964] El promedio de asonancias diferentes en las comedias analizadas por Marín, 1982, p. 97 es de 6,7.
[965] Marín, 1982, p. 99.
[966] Hilborn, 1938, p. 56.
[967] Marín, 1982, p. 107.
[968] Marín, 1982, p. 100.

2503 en un juego ingenioso de palabras enunciado por Malandrín.

El tercer metro más destacado en porcentaje de uso es la silva, aunque con algo menos de un 4% se sitúa muy por detrás del romance y la redondilla. Marín ya subrayó la menor frecuencia de los metros renacentistas italianos en Calderón, más limitados todavía que en Lope[969], siendo la silva el más utilizado. Su uso se ubica en la media habitual que se mantiene en nuestro dramaturgo prácticamente a lo largo de toda su creación, pues rara vez supera el 10%[970]. Según el estudio de Hilborn, las comedias del período 1651-1660, en donde sitúa *Amado y aborrecido*, la silva «tend to be more irregular, having more *quintilla* rhymes and unrhymed verses interspersed among the couplets»[971]. No obstante, en el pasaje en silvas de la segunda jornada, se presenta una silva de consonantes, en la que se combinan heptasílabos y endecasílabos, con predominio de estos últimos, en pareados. Por el contrario, el otro fragmento en el que se emplea el metro, en la tercera jornada, obedece a la observación de Hilborn para este período, aunque no se perciben versos sueltos. Ambos pasajes son muestra una vez más de cómo Calderón diversifica la función de la silva tanto para diálogos como para monólogos de todo tipo, aunque se observa su superioridad en soliloquios solemnes y graves, como el de Lidoro en la segunda jornada, deseoso de dar muerte a su enemigo (vv. 2172-2185) o el de Dante, quejoso ante su adversa fortuna (vv. 3034-3094)[972].

La octava real, por su parte, constituye otro metro italiano escasamente empleado por nuestro poeta (2,1 %). La reducción de esta forma estrófica revela una especialización de la octava real para pasajes que tratan asuntos graves en tono elevado y culto y de gran tensión dramática[973]. Este caso es el que se aprecia en el monólogo de Irene de la primera jornada (vv. 481-560). Continuador de la preferencia lopesca de introducir relaciones en octavas, que «lucen por extremo»[974], Calderón inserta aquí una relación de carácter autobiográfico, pero también informativo, ya que conforma la presentación del personaje de Irene y explica al espectador los motivos de su desdichada situación como prisionera en Chipre.

El mismo porcentaje de uso lo encontramos en la décima espinela, alrededor de un 2%. Frente a lo que ocurre en comedias precedentes en las que este metro suele ser el tercero más utilizado[975], en *Amado y aborrecido,* solo aparece en un fragmento. A pesar de que Calderón vuelve a extender sus funciones dramáticas con respecto al Fénix[976], se mantiene el empleo que les había adjudicado en su *Arte nuevo*: «las décimas son buenas para quejas»[977]. Se localizan décimas a lo largo de un extenso fragmento de la tercera jornada, al inicio de uno de los puntos climáticos de la pieza. A través de una trabada estructura correlativa bimembre (vv. 3451-3530), Dante mantiene dos diálogos paralelos con Aminta e Irene en un bajel a la deriva. Apesadumbrado ante el dilema de arrojar a una de las damas al mar, antes de tomar una decisión, cada una de ellas expresa en tono quejumbroso y de súplica las razones por las que debe morir: Aminta teme por la vida de su enamorado y le perdona que no la salve; Irene le niega el perdón y solo desea su propia muerte antes que estar a su lado.

Merece especial atención otro metro recientemente detectado en la obra calderoniana, que

[969] Marín, 1982, p. 102.
[970] Hilborn, 1938.
[971] Hilborn, 1938, p. 50. Para conocer los porcentajes de uso de los distintos tipos de silva empleados por Calderón ver Hilborn, 1943.
[972] Sobre la funcionalidad dramática de la silva en Calderón puede verse Fernández-Guillermo, 2008.
[973] Marín, 1982, p. 104.
[974] Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 310.
[975] En comedias anteriores a la década de los 40, la décima supera el 10% e incluso el 15% en muchas ocasiones. Ver las tablas de Hilborn, 1938, pp. 4, 7, 9, 10, 13, 14, 20 y 21.
[976] Marín, 1982, p. 101.
[977] Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 307.

Hilborn en su clásico estudio había pasado por alto: la copla real. Fausta Antonucci, con su minucioso trabajo en la valiosa base de datos *Calderón Digital*, ha rastreado la utilización de este metro a lo largo de toda la carrera productiva del dramaturgo, aunque «en proporción reducida con respecto a formas métricas mayoritarias»[978]. Apunta la estudiosa que posiblemente fue su similitud con las quintillas lo que llevo a Hilborn y a editores posteriores a no identificar correctamente la copla real.

En el caso de *Amado y aborrecido*, el investigador eleva hasta el 1% el empleo de las quintillas por la ausencia del metro mencionado. Antonucci lo localiza en ocho comedias del dramaturgo, entre las que no se encuentra *Amado*, que puede sumarse ahora a este trabajo incipiente que abarcará el análisis métrico de toda la producción calderoniana. De acuerdo con la tipología de Morley y Bruerton, la estudiosa italiana encuentra dos esquemas rímicos preferentes en Calderón: *abbaa:cddcd* (tipo 6 más tipo 2) y *ababa:cdcdc* (tipo 1)[979], aunque observa cierto nivel de experimentación en algunos casos. El primero, con presencia de versos de pie quebrado, se detecta en comedias anteriores a 1636 y aparece vinculado a contextos trágicos. Por su parte, el segundo, ausente de pies quebrados, se inscribe en un período que abarca los años 1637-1652 y se emplea mayoritariamente para glosas. En nuestra comedia no se da ninguno de estos dos esquemas, sino aquel que combina el tipo 1 (*ababa*) y el tipo 5 (*ccddc*) con pausa en el quinto verso, al parecer, el preferido por Lope, pero también por Cervantes[980]. Con todo, la función dramática del uso de la copla real es el mismo que Antonucci vincula al segundo tipo: la glosa, en la que se engloban todos o parte de los versos de una copla cantada[981].

El pasaje al que nos referimos se sitúa en la tercera jornada, en una escena de entretenimiento palaciego, más en concreto, en la academia poética celebrada en los jardines de la quinta. En este tipo de pasajes semifestivos de divertimento cortesano parecen contextualizarse las coplas reales de la clase citada en Calderón[982], en donde «la glosa destaca como monólogo lírico que elabora el típico conceptismo amoroso de la tradición cancioneril»[983]. La música lanza la siguiente cuestión, que condensa el debate amor/desdén: «¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido: / amar siendo aborrecido / o aborrecer siendo amado?» (vv. 2659-2662). De acuerdo con la petición del rey, los cuatro personajes principales, Irene (vv. 2663-2672), Aminta (vv. 2678-2687), Dante (vv. 2693-2702) y Aurelio (vv. 2708-2717), glosan los versos de la redondilla en cuatro coplas reales, a partir del décimo y último verso de su intervención: vv. 2672, 2687, 2702 y 2717. A su vez, entre cada discurso se intercala una quintilla de pie quebrado en boca de la Música que sirve de remate al glosar nuevamente en el último verso una de las líneas de la redondilla:

IRENE
Entre amar y aborrecer
no hay comparado ejemplar,
pues trae dentro de su ser
quien aborrece al pesar,
pero quien ama al placer.
Luego, si el que ama está hallado
y el que aborrece penado,

978 Antonucci, 2019a, p. 4.
979 Antonucci, 2019a, p. 5.
980 Antonucci, 2019a, pp. 5 y 11.
981 Sobre la historia literaria de la glosa ver Baehr, 1970, pp. 330-339.
982 Así sucede en *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *La cisma de Inglaterra*, *Las manos blancas no ofenden* o *El Faetón*. Ver Antonucci, 2019a.
983 Antonucci, 2019a, p. 10.

bien de ambos, no solo infiero
cuál sea el estado, pero
cuál más infeliz estado.

MÚSICA ¡Desdichado
del que aborrece, si infiero,
no solo a otro comparado
cuál sea el estado, pero
cuál más infeliz estado!

AMINTA Quien siendo amado aborrece
ya el ser amado le aplace;
mas quien ama y no merece
de amor la persona es que hace
del desdén la que padece.
Luego, si aquel ha tenido
un mal, el aborrecido
dos, pues sin despique siente
y maltratado igualmente
de amor y desdén ha sido.

MÚSICA ¡Ay del perdido,
que sin dicha alguna siente
verse postrado y rendido;
y maltratado igualmente
de amor y desdén ha sido!
[…]
(vv. 2663-2692)

Por último, en lo que respecta a las quintillas ya citadas, se observa una frecuencia de uso muy reducida, que no supera el 1%. Pese a que las estimaciones de Hilborn no pueden ser exactas, por la confusión mencionada con las coplas reales, el investigador advierte una menor preferencia por este metro a partir de los años 40, al menos hasta 1658[984]. Se percata, asimismo, de la predilección por parte del dramaturgo por aquellas que Morley y Bruerton acuñaron del tipo 1 (*ababa*), en especial, para pequeños pasajes musicados o canciones[985]. Todas las quintillas aparecidas en *Amado y aborrecido* se ajustan a la perfección a la clase descrita por Hilborn, pues son enunciadas por la música durante la academia poética de la tercera jornada y presentan un esquema rímico *ababa*. Es el mismo que se registra en la quintilla que cierra la primera jornada (vv. 1133-1137) y que sirve, en este caso, para condensar el dilema amoroso de Dante. Marín, de hecho, ya subrayó su utilización en soliloquios en los que el personaje expresa su estado de ánimo, como un conflicto amoroso o un lamento ante las adversidades que se le presentan[986].

En conclusión, el número de formas métricas empleadas por Calderón en *Amado y aborrecido* es más elevado de lo que lo será en etapas creativas posteriores y se ajusta a aquellas comedias comprendidas en la década de los 50. Se aprecia ya un claro predominio del romance y de su diversificación funcional en detrimento de otras formas estróficas como la redondilla, la décima o la quintilla. Metros italianos como la silva o la octava real reducen notablemente su aparición y el soneto está ausente. Por otra parte, el empleo de las coplas reales para glosas ofrece datos relevantes para la datación de la comedia en el arco de fechas aproximado (1637-

[984] «Following Lope's death, Calderón uses *quintillas* in most *comedias* until 1640, but from then until 1658 in only 5 of 16 dated plays, and in only 2 of these in proportions of more than 1 per cent» (Hilborn, 1948, p. 307).
[985] Hilborn, 1948, p. 309.
[986] Marín, 1982, p. 102.

1652) que maneja Antonucci en su pionero estudio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

III. CONCLUSIONES GENERALES

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

El doble objetivo de esta tesis doctoral, esto es, el estudio literario y la edición crítica anotada de *Amado y aborrecido*, parece oportuno en los estudios calderonianos actuales. El interés y el análisis reiterado de las obras más celebradas del dramaturgo, así como la falta de ediciones rigurosas explican la marginación de muchos otros textos calderonianos no canónicos, que han pasado inadvertidos entre la crítica siglodorista. Someter a un examen textual y literario una comedia poco reconocida, carente de una edición crítica y de trabajos monográficos, se revela necesario para contribuir a la visión completa de la dramaturgia de Calderón.

El estudio literario se inicia con un primer capítulo en el que se indaga en el marco cronológico de *Amado y aborrecido*. Si bien no ha sido posible establecer con exactitud la datación del estreno por falta de documentación, se ha logrado fijar definitivamente un arco de fechas que va de los años 1651 a 1652, no siempre barajado por la crítica. Gracias a una referencia metateatral al final de la comedia puede sostenerse que fue representada por primera vez junto a otra pieza, *El pastor Fido*, colaborada entre Solís, Coello y el propio Calderón, lo que, entre otras cosas, determina que ambas formaron parte de algún evento palaciego en la corte de Felipe IV. Varios datos sobre las trayectorias vitales y dramáticas de Solís y Coello han sido clave para acotar la fecha de estreno. El primero regresa a España como dramaturgo de cámara en 1651 para consolidarse como uno de los proveedores más relevantes de los festejos reales de la década al lado de un Calderón ya ordenado sacerdote y dedicado en exclusiva a los encargos palaciegos. Coello, por su parte, fallece prematuramente en octubre de 1652, lo que fija un *terminus ad quem* para la fecha de composición de la obra. En síntesis, debemos incluir *Amado y aborrecido* en los inicios de la etapa de dramaturgo palatino de Calderón, coincidente con un período realmente fructífero y próspero para el teatro madrileño de los coliseos y de los salones reales, tras la llegada a la capital de la reina Mariana de Austria en 1649.

En el segundo capítulo se ha abordado otro aspecto central como punto de partida para un acercamiento a la comedia: el género. *Amado y aborrecido* parece reunir la mayor parte de criterios taxonómicos de la comedia palatina en su vertiente cómica: distanciamiento espacio-temporal, ambientación y personajes cortesanos, notable peso del enredo, tiempo y espacio constreñidos, generalización del agente cómico y planteamiento lúdico del tema amoroso central a través de la cuestión de amor que proponen las diosas Venus y Diana. Precisamente la presencia de estos dos seres mitológicos enfrentados, entre otras razones, ha llevado a parte de la crítica a adscribirla al subgénero del «drama mitológico cortesano», pero también a conferirle una dimensión seria y ejemplar. Sin embargo, debe matizarse que no se recrea un episodio conocido de la mitología clásica, sino que el papel de las deidades se asocia a la construcción dicotómica del dilema de amor planteado desde la tradición clásica y a la recreación de una puesta en escena espectacular en la que tramoya, música y danza son protagonistas. Calderón, entonces, conjuga magistralmente la materia palatina y la materia mitológica con el fin de ver representada una fiesta palaciega cuyo horizonte de recepción se aleja necesariamente de cualquier riesgo trágico.

El tercer capítulo profundiza en las claves interpretativas y en la arquitectura dramática de la pieza teatral a través de un análisis de la cuestión de amor que se aborda desde su título. El origen de estas disputas argumentativas entre dos conceptos antitéticos se remonta a la tradición clásica. Pronto recorren la poesía trovadoresca, la poesía de cancionero, la literatura pastoril, la narrativa sentimental, la poesía de academia y alcanzan el teatro del Siglo de Oro, en donde se convierten en un terreno idóneo para la agudeza y el ingenio. En lo que respecta a la cuestión de amor que recrea el dilema entre la amada desdeñosa y la amante aborrecible, se han revisado sus raíces clásicas y la cadena intertextual con la que dialoga Calderón. Los primeros ecos de

este *dubbio* amoroso en la producción del dramaturgo también han sido analizados en este capítulo. Se ha observado una presencia notable de la cuestión en comedias de enredo de ambiente palatino, cuya trama se asienta en un triángulo amoroso de galán y dos damas opuestas. Con todo, nos hemos detenido en cómo Calderón recreó juegos de ingenio y academias poéticas en algunas piezas mitológicas en las que el debate de argumentos pasa a convertirse en acción dramática y a trasladarse a las tablas. Es lo que sucede en *El mayor encanto, amor* o en *El laurel de Apolo*, comedias que quizás sirvieron al dramaturgo de campo de experimentación para alcanzar la plena maduración de la fórmula dramática de la cuestión de amor en *Amado y aborrecido*. El eje vertebrador de la obra se configura a partir de la resolución del interrogante lanzado por las diosas contrincantes Venus y Diana, que se entretienen en un cruel pasatiempo para tratar de averiguar si Dante preferirá amar a Irene, quien lo aborrece, o desdeñar a Aminta, quien lo adora. Hemos advertido cómo el planteamiento lúdico determina el principio constructivo en el que se asienta la comedia: la dualidad y la oposición, estudiadas en detalle. Por último, se ha ahondado en aquellos lugares de la obra en los que la cuestión de amor se hace explícita: de forma reiterada y análoga a lo largo de las tres pruebas elementales de tierra, fuego y agua y viento, así como durante la celebración de una academia de amor en la tercera jornada.

El capítulo cuarto ofrece un deslinde de la comedia en unidades segmentales y establece su estructura espacio-temporal, sintetizada en un cuadro en el que se puede visualizar nuestra propuesta. Se ha dedicado un primer subapartado al estado de la cuestión sobre las principales posturas y metodologías adoptadas por la crítica en torno a la segmentación de las obras dramáticas auriseculares. A continuación, se ha abordado la estructuración de la comedia en cada una de sus jornadas de acuerdo con la interacción hermenéutica entre criterios métricos, espaciales, escénicos, escenográficos, cronológicos y de acción dramática. Se presenta una doble trama, cuya división en cuadros y microsecuencias se ve dificultada por la falta de escenarios vacíos en algunas ocasiones, así como por la escasa variación estrófica que presenta la comedia. Si la primera jornada se conforma de dos cuadros y de un único espacio-tiempo en el que se advierte la presentación de los hechos en Chipre, la segunda y la tercera, con tres cuadros cada una, alternan diferentes espacios, que ponen en evidencia la ágil progresión de los acontecimientos y el dinamismo de la acción *in crescendo* hasta el clímax final. Se ha comprobado la tendencia calderoniana a la concentración temporal —la acción se desarrolla probablemente en dos días— y espacial, dado que los personajes oscilan con fluidez en el contorno palaciego, entre los espacios salvajes exteriores y los espacios anejos a la quinta.

La fortuna escénica de *Amado y aborrecido* ocupa el último capítulo del estudio literario. La revisión de la documentación conservada sobre la recepción de la comedia apunta al éxito que pudo alcanzar, al menos, entre el público cortesano, pues, desde su estreno, en la década de 1650, hasta los albores del siglo XVIII se han localizado otras cuatro representaciones privadas. Dos de ellas se llevaron a cabo en el Alcázar de Madrid en 1676 y 1686. De la primera ha sobrevivido la nómina de gastos del lujoso montaje en el Salón Dorado, lo que ha permitido la reconstrucción de algunos detalles relevantes en torno a la compañía de actores, al espacio de representación, a la escenografía y al auditorio que presenció la puesta en escena. Con todo, la comedia también fue repuesta fuera de las fronteras nacionales en ámbitos privados; en la Viena imperial para celebrar el primer aniversario de bodas entre Leopoldo I y Margarita de Austria y en tierras portuguesas, en concreto, en el convento de Santa Clara de Oporto. Contamos con testimonios manuscritos e impresos muy valiosos que proporcionan datos documentales e incluso textuales que completan la información con la que se disponía hasta la fecha acerca de estas dos reposiciones. Respecto a la representación en la corte austríaca, cabe subrayar que *Amado y aborrecido*, no siempre mencionada entre la crítica especializada, se convierte en la

primera producción teatral conocida de una comedia de Calderón en Viena. Asimismo, se ha estudiado y descrito por primera vez un lujoso impreso bajo el título *Le vittorie d'amore*, un folleto con el resumen por escenas de la comedia escrito en italiano que fue repartido entre los asistentes para facilitar la comprensión de la comedia en español. Por su parte, se han examinado las circunstancias en las que pudo llevarse a escena en el seno de la comunidad religiosa de Santa Clara de Oporto entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. La localización, descripción y edición de una loa manuscrita sin datos bibliográficos, hasta la fecha inaccesible, ha permitido no solo documentar una nueva puesta en escena de *Amado y aborrecido*, sino profundizar en el panorama dramático conventual femenino del Seiscientos y testimoniar la pervivencia del teatro calderoniano en Portugal hasta el siglo XVIII.

En contraste con la centuria anterior, en la escena dieciochesca todas las reposiciones de las que se ha tenido constancia fueron llevadas a las tablas en teatros públicos por parte de compañías profesionales tanto en Madrid como en ciudades periféricas. Se concentran en la primera mitad del siglo, momento a partir del que la comedia parece caer en el olvido de directores de escena. Ahora bien, no puede dejar de mencionarse que la pieza traspasó los límites peninsulares y fue representada durante la etapa colonial, al menos, en Lima y la Ciudad de Panamá.

El segundo gran bloque de la tesis se centra en el estudio textual de la comedia. Se inicia con la descripción de los cuatro testimonios impresos del siglo XVII —E, B, M y VT— a la que sigue el capítulo central del estudio, en el que se ha establecido la valoración y la filiación de dichos testimonios. Su cotejo revela la existencia de varios errores compartidos, por lo que es posible agruparlos bajo un arquetipo común. La edición príncipe y los dos textos de la *Quinta parte* —B y M— presentan numerosas deficiencias, errores y omisiones de versos comunes, lo que demuestra su estrecha vinculación. La transmisión entre estos es lineal: *Escogidas* parece ser el texto base de B y este, a su vez, el texto base de M. Los editores de la *Quinta parte* de «Barcelona» copiaron a plana y renglón la edición príncipe hasta bien entrada la segunda jornada y reprodujeron muchos de sus errores, siendo sus enmiendas muy escasas y aisladas. Por su parte, M vuelve a ser un texto copiado a plana y renglón, esta vez de B, ligeramente más satisfactorio, si bien añade nuevos errores.

Como cabría esperar, el texto editado por Vera Tassis en la *Novena parte* presenta unas condiciones textuales excelentes, sin apenas errores y con casi un centenar de versos ausentes en los demás testimonios. El cotejo realizado no ofrece dudas acerca de que B tuvo que servir como texto base del «mayor amigo» de Calderón. No obstante, la suma de buenas lecturas y versos no presentes en la *Quinta parte* —82— indujeron a pensar que Vera Tassis tuvo acceso a un texto alternativo hoy perdido. La propuesta del *modus operandi* que pudo seguir el polémico editor se ha valorado a partir de la revisión de su posible relación con Calderón, de su controvertida labor editorial y de los textos que tenía a su alcance, en particular para la configuración de la *Novena parte*. De los casos expuestos, se puede deducir que, en muchas ocasiones, se sirvió de más de un texto base y de testimonios autorizados con lecturas presumiblemente calderonianas. De todos modos, también fue un editor muy intervencionista que no dudó en interpolar sus propias manías y preferencias aun cuando trabajaba con textos originales. A la luz de estas observaciones, se ha tratado de examinar con rigor la casuística de variantes de la edición veratassiana. A través de lugares paralelos, se ha podido concluir que la mayor parte de versos exclusivos del texto de Vera salieron de la pluma de Calderón y no son meras enmiendas *ope ingenii* del editor. Por ello, se ha propuesto que hubiese trabajado con dos textos base: B y un texto muy cercano al original calderoniano hoy perdido, sin obviar sus propias intromisiones arbitrarias.

El texto base que se ha adoptado en esta edición es el editado por Vera Tassis. Los textos de E, B y M se han descartado por el elevado número de errores y lagunas insalvables que presentan. Se ha preferido la edición de los versos genuinos de Calderón, así como de múltiples lecturas autorizadas más cercanas al quehacer del dramaturgo, pese a que el texto crítico recogerá, sin duda, intervenciones salidas de la pluma veratassiana. Ha sido imprescindible el examen de lugares paralelos y de otros estudios textuales para tratar de eliminar, siempre que ha sido posible, errores, lecturas no autorizadas y variantes comprobadas que se deben al gusto particular del editor.

Las ediciones de los siglos XVIII no tienen interés para la fijación textual, pues, o bien derivan de la *Quinta parte*, o bien de VT. Con todo, se dedica un capítulo a la descripción bibliográfica y a la filiación de todos los testimonios dieciochescos. En cambio, a pesar de carecer también de relevancia textual, las ediciones de los siglos XIX y XX han servido de valiosa ayuda para la enmienda de algunos lugares desacertados.

Como se ha advertido, la fijación del texto se justifica en el estudio textual, en el análisis sintáctico y semántico de cada uno de los pasajes y a través de los lugares paralelos. De este modo, de acuerdo con las observaciones que se incluyen en los criterios de edición, aunque el texto de Vera Tassis es tomado como base, la príncipe ha sido utilizada en muy contadas ocasiones para evitar las intervenciones desautorizadas del editor. Asimismo, se han enmendado *ope ingenii* algunos pasajes que son explicados en el estudio textual y en nota a pie de página.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IV. ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. ABREVIATURAS EMPLEADAS

Aut.	*Diccionario de Autoridades* (1726-1739), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3 vols.).
BAE	Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850 (4 vols).
CATCOM	Teresa Ferrer Valls, dir., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*: http://catcom.uv.es/consulta/
CORDE	*Corpus diacrónico del español*: http://corpus.rae.es/cordenet.html
Cov.	Sebastián Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
Cuervo	Rufino José Cuervo *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994.
DICAT	Teresa Ferrer Valls, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (*DICAT*), Kassel, Reichenberger, 2008.
DPD	Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.
DLE	Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2014 (23ª ed.).
Manos	Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, dir., *Manos*: www.manos.net
Moliner	María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990.
Ortografía	*Ortografía de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2010.
Quijote	Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 1982 (2 vols.).
TESO	*Teatro español del Siglo de Oro*, CD-Rom, ed. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
OC	Ángel Valbuena Briones, ed., *Obras completas. Dramas* y *Comedias*, Madrid, Aguilar, 1960 y 1966, tomos I y II.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA ESPAÑOLA, Real, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2014 (23ªed.).

— *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.

— *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

ADILLO RUFO, Sergio, *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974.

AHMED, Uta, «La función del cuento en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 71-77.

AICHINGER, Wolfram, «"Oscura y negra máscara del día". El amante nocturno, las segundas nupcias y el ritual popular en *La viuda valenciana*», 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*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 181-90.

— «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 705-712.

AICHINGER, Wolfram, Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO (2015): ver Calderón de la Barca, *El secreto a voces*.

ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2000, pp. 257-266.

— «El cumpleaños de la abadesa: una loa de Alonso Martín Brahones en el convento de Santa Inés de Sevilla (1671)», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 19, 2003, pp. 107-134.

— «Nuns and actresses: the performance of dramatic works in the convent of the Trinitarias Descalzas of Madrid. The plays written by Sister Francisca of Santa Teresa (1654-1709)», en *Heroines of the Golden Stage. Women and Drama in Spain and England, 1500-1700*, eds. Rina Walthaus y Marguérite Corporaal, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 88-110.

— *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El manuscrito de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015 [tesis de doctorado].

ALATORRE, Antonio, «Un tema fecundo: las "encontradas correspondencias"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 1, 2003, pp. 81-146.

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

ALEMÁN, Mateo, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.

ALONSO, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 109-175.
ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2013): ver Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*.
ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra el Illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid*, Madrid, Benito Cano, 1789, vol. I.
ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
— «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, pp. 15-27.
ALZIEU, Pierre, Yvan LISSORGUES y Robert JAMMES eds., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro: con un vocabulario al cabo por orden del a.b.c.*, Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (2 vols.).
ANTONUCCI, Fausta. ed., Calderón de la Barca, *La dama duende*, Barcelona, Crítica, 1999.
— «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000a, pp. 19-37; ahora en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007, pp. 207-231.
— «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000b, pp. 61-93.
— «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006a, pp. 1-13.
— (2006b): ver Calderón de la Barca, *La dama duende*.
— (2008): ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.
— «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.
— «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the comediantes*, 70, 2, 2018, pp. 93-110.
— «La copla real en el teatro de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 2019a, pp. 1-20.
— «La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos "Calderón Digital": algunos casos de estudio», *Studia Aurea*, 13, 2019b, pp. 319-332.
ARANA, Rocío (2012): ver Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*.
ARELLANO, Ignacio (1981): ver Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*.
— «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 47-92.
— «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
— «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994a, pp. 103-128.
— «Loa de la comedia *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994b, pp. 253-273.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
— *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
— *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
— «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 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*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
— (2013): ver Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*.
ARELLANO, Ignacio y Víctor GARCÍA RUIZ (1989): ver Calderón de la Barca, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa.*
ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana (2007): ver Calderón de la Barca, *El médico de su honra.*
ASTRANA MARÍN, Luis, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1932.
AUBRUN, Charles V., «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres 1973)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 148-155.
AUSONIO, Décimo Magno, *Obras II*, ed. y trad. Antonio Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1990.
AVELLANEDA, Francisco de, *Entremés del plenipapelier*, en *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*, ed. Gema Cienfuegos, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 176-192.
AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2015.
BACZYŃSKA, Beata, «Pedro Calderón de la Barca y su *Primera* y *Segunda parte*. Una hipótesis de trabajo», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 249-61.
BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
BANCES Y LÓPEZ-CANDAMO, Francisco de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
— *Duelos de ingenio y fortuna*, en *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*, ed. Gaston Gilabert Viciana, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015 [tesis de doctorado].
BARANDA, Nieves y María del Carmen MARÍN, *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
BARATA, Paulo J. S., «As livrarias dos mosteiros e conventos femininos portugueses a pós a sua extinção: uma aproximação a uma história por fazer», *Lusitania Sacra*, 24, 2011, pp. 125-152.
BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012.
BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, ed. José Carlos de Torres, Madrid, Castalia, 1974.
BÈGUE, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España / Ministerio de Cultura, 2007.

BENABU, Isaac, *On the Boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
BENTLEY, Bernard P. E. (2000): ver Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*.
BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso, 2001.
BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2004): ver Boccaccio, Giovanni, *Filócolo*.
BLÁZQUEZ, Feliciano, *Diccionario de mitología: dioses, héroes, mitos y leyendas*, Estella, Verbo Divino, 2005.
BOCCACCIO, Giovanni, *Filócolo*, trad. Carmen. F. Blanco Valdés, Madrid, Gredos, 2004.
BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «La maraña del amor y de los celos: (Felipe Godínez en su producción dramática hagiográfica)», en, *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006)*, coords. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 25-47.
BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes DE LOS REYES PEÑA, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8, 3, 1989, pp. 863-901.
BORREGO, Esther (2000): ver Suárez de Deza, Vicente, *Un retrato de la señora infanta Margarita*.
BRAVO VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-68.
— *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.
BUCHANAN, Milton A., «Short Stories and Anecdotes in Spanish Plays», *Modern Language Review*, 4, 1909, pp. 178-184.
CAAMAÑO ROJO, María José, *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006 [tesis de doctorado].
— «Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008. Tomo III: Teatro. Varia*, coords. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 53-63.
— (2017): ver Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa* / *Guárdate del agua mansa*, eds. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
— *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008b.
— *Amor, honor y poder*, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
— *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
— *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
— *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011d.
— *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011b.
— *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
— *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.

— *Autos sacramentales*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, Biblioteca Castro, 1996-2001 (3 vols.).
— *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
— *Basta callar*, ed. Margaret R. Greer, Ottawa, Dovehouse, 2000.
— *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
— *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
— *Un castigo en tres venganzas*, eds. Margaret R. Greer y Francisco Sáez Raposo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
— *Céfalo y Pocris*, ed. Ignacio Arellano, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.
— *Celos, aun del aire, matan*, ed. Enrique Rull, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.
— *La cena del rey Baltasar*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
— *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2001.
— *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 W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
— *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2009.
— *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
— *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010a.
— *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*, ed. Juan J. Keil, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830.
— *La cura y la enfermedad*, eds. Ignacio Arellano y Eva Reichenberger, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
— *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2006b.
— *La desdicha de la voz*, ed. Terry R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
— *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
— *El divino Jasón*, eds. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
— *Duelos de amor y lealtad*, ed. Laura Carbajo Lago, Santiago de Compostela, 2021 [tesis de doctorado].
— *Los encantos de la culpa*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
— *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
— *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.
— *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

— *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
— *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
— *El golfo de las sirenas*, ed. Sandra L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
— *Los guisados*, eds. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, coords. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 404-414.
— *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, ed. Claudio Ybarra Silva, Madrid, Playor, 1974.
— *La hidalga del valle*, ed. Mary Lorene Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
— *La hija del aire: tragedia en dos partes*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
— *El indulto general*, eds. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
— *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
— *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2015.
— *Lo que va del hombre a Dios*, ed. María Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
— *Love is no laughing matter (No hay burlas con el amor)*, eds. y trads. Don. W. Cruickshank y Seán Page, Waminster, Aris & Phillips, 1994.
— *Llamados y escogidos*, eds. Ignacio Arellano y Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
— *El mágico prodigioso*, ed. Melveena McKendrick, Oxford, Clarendon Press, 1992.
— *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
— *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
— *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, ed. María Caamaño Rojo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
— *El médico de su honra*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.
— *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
— *El monstruo de los jardines*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
— *Nadie fíe su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
— *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
— *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.
— *El nuevo hospicio de pobres*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
— *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
— *Obras completas. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, vol. II.
— *Obras completas. Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
— *Obras completas. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, vol. I.
— *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra /

Reichenberger, 1998.
— *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
— *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
— *La puente de Mantible*, eds. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
— *El purgatorio de San Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, University Press, 1988.
— *¿Quién hallará mujer fuerte?*, eds. Ignacio Arellano y Luis Galván, Kassel, Reichenberger, 2001.
— *Saber del mal y el bien*, ed. Victoriano Roncero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
— *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
— *Sueños hay que verdad son*, ed. Michel McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
— *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
— *La torre de Babilonia*, ed. Valentina Nider, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
— *Las tres justicias en una*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Reichenberger, 1991.
— *Tu prójimo como a ti*, ed. Eva Illescas Salinas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
— *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón, dirigida por Fausta Antonucci. Disponible en: http://calderondigital.unibo.it/
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y Antonio COELLO, *El prodigio de Alemania*, ed. Antonio M. Rueda, Miami, Stockcero, 2014.
— *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2019b.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Francisco de ROJAS ZORRILLA, *El monstruo de la Fortuna*, ed. Germana Volpe, Nápoles, L'Orientale, 2006.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y Tomás TORREJÓN DE VELASCO, *La púrpura de la rosa*, ed. del texto de Calderón y de la música de Torrejón, comentados y anotados por Don W. Cruickshank, Martin Cunningham y Ángeles Cardona, Kassel, Reichenberger, 1990.
CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 263-276.
CAMÕES, José y José Pedro SOUSA, «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta*, 7, 2, 2019, pp. 14-88.
CAMPO BELLO, Conde de, «Homens de Atães», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 16, 1953, pp. 90-124.
Cancionero general, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, vol. II.
CARBAJO LAGO, Laura, *Edición, anotación y estudio de «Duelos de amor y lealtad», de Calderón de la Barca*, Universidade de Santiago de Compostela, 2021 [tesis de doctorado].

CARBAJO LAGO, María, «La correlación: un recurso estilístico calderoniano en *Amado y aborrecido*», en «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, eds. Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018a, pp. 49-60.
— «"Amado y aborrecido": la edición de Juan de Vera Tassis y su *modus operandi*», *Anuario Calderoniano*, 11, 2018b, pp. 39-62.
— «*Le vittorie d'amore*: Los impresos calderonianos de Mateo Cosmerovio en la corte de Viena», *Romance Notes*, 59, 3, 2019, pp. 471-483.
CARBAJO LAGO, Laura y María CARBAJO LAGO, «La configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón: el método de trabajo de Juan de Vera Tassis», *Boletín de la Real Academia Española*, 101, 323, en prensa.
CASAIS VILA, Verónica (2020): ver Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*.
CASALDUERO, Joaquín, «Sentido y forma de *La vida es sueño*», en *Estudios sobre teatro español*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 164-184.
CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de "Cada uno para sí"», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.
— «Los despistes de Calderón», *Hipogrifo*, 4, 2, 2016a, pp. 135-148.
— «El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fíe su secreto*, de Calderón», *Memoria y civilización*, 19, 2016b, pp. 113-129.
— (2018): ver Calderón de la Barca, *Nadie fíe su secreto*.
— «Calderón de la Barca en la colección de Comedias escogidas», *Bulletin of hispanic studies*, 96, 3, 2019a, pp. 233-247.
— «Libros en español en la corte vienesa a finales del siglo XVII: un caso de biblioteca de mujeres», *Neophilologus*, 103, 2, 2019b, pp. 349-364.
— «Academias en el teatro de Calderón», *RILCE*, 36, 2, 2020, pp. 631-650.
— *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021.
— «"Por divertirte no más / hacer academia quiero": funciones y asuntos de las academias en las comedias de Calderón», en prensa.
CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
— «*Nihil enim sine illa*. Música y dualidad moral en las letras hispanomedievales», *Vox Romanica*, 74, 2015, pp. 182-204.
CASSOL, Alessandro, «Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de la *Escogidas*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 143-159.
— «Hijos de un Parnaso menor. Segundones del teatro áureo en las *Escogidas* (Partes 1-12)», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 15-34.
— «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 4, pp. 52-61.
CASSOL, Alessandro y Juan MATAS CABALLERO, eds., *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
CASTRO RIVAS, Jéssica, «Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona,

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 65-77.
— (2016): ver Calderón de la Barca, *La banda y la flor*.
Catalogue of the Spanish Library and the Portuguese books bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library: together with the collecion of Spanish and Portuguese literature in the general library, ed. James Lyman Whitney, Boston, G.K. Hall, 1970.
CERVANTES, Miguel de, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Obras completas*, Madrid, Turner, 1993, vol. II.
— *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 1982 (2 vols.).
CHAPMAN, William, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de literatura*, 5, 9-10, 1954, pp. 35-67.
CHAUCHADIS, Claude, «El duelo como valor aristocrático en la comedia», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de oro, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 485-494.
CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
CHECA CREMADES, Fernando, «El salón Dorado o de Comedias», en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Nerea, 1994, pp. 395-398.
CHERCHI, Paolo, «Sulle "quistioni d'amore" nel *Filocolo*», en *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni Editore, 1979, pp. 210-217.
CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
CIENFUEGOS ANTELO, Gema ed., *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
CILVETI, Ángel L., «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, 80, 4, 1968, pp. 459-497.
CLAUSEN, Wendell, *A commentary on Virgil "Eclogues"*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
COELLO, Antonio, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El catalán Serrallonga*, ed. Almudena García González, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
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, 2008a, pp. 195-209.
— (2008b): ver Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*.
— «Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón y su peculiar forma de aplicarla», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 26, 2008c, pp. 63-71.
— «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 89, 1, 2009a, pp. 29-56.
— «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de literatura*, nº 0, 2009b, pp. 111-133.
— «La enigmática transmisión textual de *Amado y aborrecido*», *Anuario calderoniano*, 4, 2011a, pp. 33-54.
— «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO*

(Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, pp. 75-83.
— (2011c): ver Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*.
— «*La selva confusa y Cómo se comunican dos estrellas contrarias: comedias gemelas*», *Revista de Filología Española*, 96, 1, 2016, pp. 61-80.
— «Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la Fortuna*», *Revista de Literatura*, 79, 158, 2017, pp. 417-433.
— «Antonio Coello, poeta dramático y colaborador de poetas dramáticos», *RILCE*, 35, 3, 2019a, pp. 841-851.
— (2019b): ver Calderón de la Barca y Antonio Coello, *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*.
— «Everett Hesse, Vera Tassis y el texto de las comedias de Calderón», *Bulletin of the comediantes*, 71, 1-2, 2019c, pp. 87-102.
CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
COTARELO Y MORI, Emilio, *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
— ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1911; ed. facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. I.
— «Dramáticos del siglo XVII: don Antonio Coello y Ochoa», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 550-600.
— *Don Antonio Coello y Ochoa*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919.
— *Ensayo sobre la vida y obra de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; ed. facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
— «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 8, 1925, pp. 461-470.
— «Catálogo descriptivo de la gran colección de Comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *BRAE*, 18, 1931, pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; 19, 1932, pp. 161-218.
COVARRUBIAS, Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
CRANE, Thomas Frederick, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1920.
CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
CRUICKSHANK, Don W., «A Contemporary of Calderón», *Modern Language Review*, LXIII, 1968, pp. 864-868.
— (1971): ver Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*.
— «The textual criticism of Calderón´s *comedias*: a survey», en *The textual criticism of Calderón's comedias*, eds. Edward Wilson y Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books Limited, 1973a, vol. I, pp. 1-35.
— «The two editions of Calderon's *Quinta parte* (1677)», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil de Don W. Cruickshank y John Varey, London / Westmead,

Tamesis / Gregg International, 1973b, vol. I, pp. 201-210.
— «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. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.
— (1989): ver Calderón de la Barca, *El médico de su honra*.
— «Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.
— (2007): ver Calderón de la Barca, *Comedias, III*.
— «The problem of the *Sexta parte de comedias escogidas*», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 87-113.
— *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
— «Juan de Vera Tassis y "Con quien vengo, vengo"», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 87-101.
CRUICKSHANK, Don. W. y Seán PAGE (1994): ver Calderón de la Barca, *Love is no laughing matter (No hay burlas con el amor)*.
CRUICKSHANK, Don W. y John E. VAREY, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, London, Gregg International / Tamesis, 1973, vols. X, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII.
CRUICKSHANK, Don. W. y Edward. M. WILSON, «A Calderón Collection in Dr. Steeven's Hospital, Dublin, Long Room», *Bulletin of the Friends of the Library*, Trinity College, Dublin, 9, 1974, pp. 17-27.
CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, «Teatro antiguo español: Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid», *El averiguador*, 11, 1 de junio, 1871, pp. 170-172.
CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El amor como ha de ser*, en *Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1826, vol. I, pp. 311-424.
CUERVO, Rufino José *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994 (8 vols).
DALE, George Irving, «Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 219-241.
DAMISCH, Hubert, *El juicio de Paris: iconología analítica*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
DE FRANCISCO OLMOS, José María, «La sucesión de Carlos II y la Archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692): una reina de España en potencia», *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 354, 2012, pp. 613-683.
DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, «Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)», en *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte*, ed. José María Díez Borque y Karl F. Rudolf, Madrid, Gráfica, 1994.
— «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 193-232.
— «El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en

Viena (1671) y en Madrid (1717)», en *Actes du Congrès International théâtre, musique et arts dans les Cours européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie, 23–28 septembre 1996)*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 115–41.

DE LOS REYES PEÑA, Mercedes y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1967», *Philologia hispalensis*, 4, 1, 1989, pp. 433-458.

— «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.

— «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. H. Castejón y otros, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 105-36.

— «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993a, pp. 229-273.

— «*Loa para empezar en Lisboa.* Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, 1993b, vol. 2, pp. 819-830.

— «La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas», en *O Barroco e o Mundo Ibero Atlántico*, coord. M. G. A. Mateus Ventura, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 135-149.

DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, Piedad BOLAÑOS DONOSO, José CAMÕES, Juan RUESGA NAVARRO y Violeta PALACIOS, «Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12 (Olmedo, 22-25 de julio de 2013)*, coord. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 569-581.

DI LORENZO-KEARON, María Antonia, *Mythological, Literary and Philosophical Perspectives on «Amado y aborrecido» by Pedro Calderón de la Barca*, New York, University of New York, 1982 [tesis de doctorado].

DI PINTO, Elena, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan* a *Céfalo y Pocris*», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, 2002, vol I, pp. 997-1006.

Diccionario de Autoridades [1726-1739], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3 vols.)[987].

DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón de la Barca y la novela de caballerías (breve nota)», *Bulletin of Spanish Studies*, 77, 1, 2000, pp. 255-264.

DOMÉNECH RICO, Fernando, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral: la commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos, 2007.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «El actor Alonso de Olmedo, un entremesista en la órbita de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, pp. 129-147.

EDWARDS, Gwynne, «Las sueltas calderonianas y Vera Tassis: el caso de *Las tres justicias en una*», en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für*

[987] También puede consultarse en la página web de la Real Academia Española: https://webfrl.rae.es/DA.html

Hans Flasche zum 70. Geburtstag, eds. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 59-68.
EGIDO, Aurora, «Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26.
— «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 93-120.
— (1989): ver Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*.
ELIZALDE ARMENDARIZ, «Los dioses y el destino en las comedias mitológicas de Calderón», en *Colloquium Calderonianum Internationale. L'Aquila 16-19 settembre, 1981. Atti*, ed. Giuseppe De Gennaro, L'Aquila, Università dell'Aquila, 1983, pp. 115-132.
ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.
ESCUDERO, Juan Manuel (2001): ver Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*.
— «El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico», *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 29, 1, 2004, pp. 129–142.
— (2015): ver Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo*.
ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Difference in Spain During the 17th and Early 18th Centuries. History and Background, Music and Dance*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1992, vol I.
FARRÉ VIDAL, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2000.
— «Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo XVII, a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 143-179.
— «"Y los entremeses, / se vuelvan en loas". El teatro breve de Antonio de Solís», en *En torno al teatro del Siglo de oro. Actas de las XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, eds. Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 61-74.
— «Dramaturgia y cultura nobiliaria en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de Antonio de Solís», *Libros de la Corte*, 6, 2013a, pp. 190-194.
— «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, 2013b, pp. 147-161.
— coord., *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016.
FAYA CERQUEIRO, Fátima y Zaida VILA CARNEIRO, «Análisis pragmático del marcador "hola" en el teatro de Calderón de la Barca», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, 8, 2013, pp. 883-896.
FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque: informe en desagravio de tan ilustre prócer, presentado a la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1884.
FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 105-126.
FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 249-79.
— «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / AITENSO, 2005, pp. 303-25.

— *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
— (2007): ver Calderón de la Barca, *Comedias, II*.
— «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.
— «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147.
— *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2015.
— «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94, 4, 2017, pp. 677-692.
FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
— «"Locuras y sinrazones son las verdades": la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.
— dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
— dir., *CATCOM: Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.
FLASCHE, Hans, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», *Letras de Deusto*, 11, 22, 1980, pp. 5-14.
FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.
FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004 [tesis de doctorado].
FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
FRUTOS CORTÉS, Eugenio, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Labor, 1949.
GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen, «Los refranes de la racionalidad en el "Quijote": el refrán definitorio "al enemigo que huye, hacerle la puente de plata"», *Hipogrifo*, 6, 2, 2018, pp. 117-130.
GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *Diccionario histórico de nombres de América y España: estudio preliminar*, Madrid, Sílex, 2014.
GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2015): ver Coello, Antonio, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*.
GARCÍA RUIZ, María Aurora, «El rigor del código caballeresco artúrico en el Medievo», *e-Spania*, 2014. Disponible en: https://journals.openedition.org/e-spania/22992?lang=es
GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 183-208.
GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2003.
GASPARETTI, Antonio, «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 15, 1931, pp. 541-587.
— «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 22, 1938, pp. 99-117.

GILBERT, Françoise, «La representación de *Darlo todo y no dar nada* de Calderón (con loa y representación graciosa de Solís en 1651), y su traslado a Viena en 1668», en *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*. *XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Vercelli y Turín (Italia), 4-7 de julio de 2017*, eds. Hanno Ehrlicher y Christian Grünnagel, Kassel, Reichenberger, 2020.

GIULIANI, Luigi y Victoria PINEDA, eds., *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica, 10), 2018.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 541-554.

GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vols. I y II.

GREER, Margaret R., «Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*», 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, 1983, vol. 1, pp. 265-276.

— (1986): ver Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*.

— *The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princenton / New Jersey, Princenton University Press, 1991.

— «Imágenes de la caza, cazadores y cazados en la obra calderoniana», en *Texto e imagen en Calderón: undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (17-20 de julio de 1996)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 109-122.

— (2000): ver Calderón de la Barca, *Basta callar*.

GREER, Margaret R. y Francisco SÁEZ RAPOSO (2018): ver Calderón de la Barca, *Un castigo en tres venganzas*.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1966.

GUTIÉRREZ MEZA, José Elías (2018): ver Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed., *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850, vols. I-IV.

HERMENEGILDO, Alfredo, «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis», *Anejos de la Revista Segismundo*, 6, 1981, vol. 2, pp. 897-911.

— «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 de agosto de 1983*, coord. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez, Brown University, Providence, Rhode Island / Madrid, Itsmo, 1986, vol. 1, pp. 709-727.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 123-131.

HERNANDO MORATA, Isabel (2017): ver Calderón de la Barca, *El príncipe constante*.

HESÍODO, *Teogonía*, ed. y trad. Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Dykinson, 2014.

HESSE, Everett W., *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York, New York University, 1941.

— «The two versions of Calderón's *El laurel de Apolo*», *Hispanic Review*, 14, 3, 1946, pp. 213-234.

— «The First and Second Editions of Calderón's *Cuarta parte*», *Hispanic Review*, 16, 3, 1948, pp. 209-237.
— «Calderon's popularity in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 23, 1955, pp. 12-27.
HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
— «Calderón's silvas», *Publications of Modern Languages Association*, 58, 1, 1943, pp. 122-148.
— «Calderón's quintillas», *Hispanic Review*, XVI, 1948, pp. 301-310.
HORACIO FLACO, Quinto, *Odas*, ed. y trad. Alejandro Bekes, Buenos Aires, Losada, 2005.
— *Sátiras. Epístolas*. *Arte poética*, ed. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2003.
HUERTA CALVO, Javier y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos*. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books, 1990, pp. 237-244.
— «"Que hay mujeres tramoyeras": la "matemática perfecta" de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.
— «Los textos de Calderón: las comedias», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77-108.
— «En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires / México, Universidad de Buenos Aires, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano, 2005, pp. 23-55.
— (2006): ver Calderón de la Barca, *Comedias, I*.
— «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.
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 Julio, 2002), ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 207-233.
IGLESIAS FEIJOO, Luis e Isabel HERNANDO MORATA, «Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón», *Anuario calderoniano*, 6, 2013, pp. 111-131.
IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., Calderón de la Barca, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2018.
IGLESIAS FEIJOO, Luis y Alicia VARA LÓPEZ, «De luces, sombras y asombros: una lectura de *La estatua de Prometeo*», *Anuario calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 213-233.
IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 269-288.
— (2015): ver Calderón de la Barca, *El galán fantasma*.
ISIDORO DE SEVILLA, Santo, *Etimologías*, ed. y trad. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introd. Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1975.
IZURZUN, Baltasar y Gregorio SANZ, *Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del francés al castellano; a saber, el arte de la equitación por don Baltasar de Izurzun, y el del baile, de esgrima y de nadar por don Gregorio Sanz*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791.
JAURALDE POU, Pablo, dir., *Diccionario filológico de literatura española. (Siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 2010, vol I.
JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1963.
JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de filología española*, XX, 1933, pp. 113-159.
KEIL, Juan J., ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830.
KENISTON, Hayward, *The syntax of castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, Chicago University Press, 1937.
KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963.
KIRBY, Carol, *El Rey don Pedro en Madrid y infanzón de Illescas, critical edition and study of the secondary-text version, falsely attributed to Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
KOMMERELL, Max, *Beiträge zu einem deutschen Calderón*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1946.
KÖRNER, Karl-Hermann, «El comienzo de los textos en el teatro de Calderón (Contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 181-190.
KROLL, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3, 1, 2015, pp. 19-34.
— *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Nueva York, Peter Lang, 2017.
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, CSIC, 1983, vol. I, pp. 51-101.
LARA GARRIDO, José, «Amado y aborrecido: trayectoria de un "dubbio" poético», *Analecta Malacitana*, 3, 1, 1980, pp. 113-148.
— «Texto y espacio escénico. 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, CSIC, 1983, vol. II, pp. 939-954.
LAUER, A. Robert., «The Dramatic Symmetry of Calderon's *Los cabellos de Absalón*: a Semiotic Reading», *Romanistisches Jahrbuch*, 39, 1988, pp. 323-341.
LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949, vol. I.
LEAVITT, Sturgis E., «The *Quinta parte de Comedias* ascribed to Calderón de la Barca», *Hispanic Review*, 40, 2, 1972, pp. 209-211.

LOBATO, María Luisa, «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas de *captatio benevolentiae* en boca del gracioso», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 251-276.
— «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII, 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, ed. Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería / Instituto de Estudios Almerienses, 2007a, pp. 199-219.
— «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007b, pp. 89-114.
— «Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)», en *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*, coord. Judith Farré Vidal, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007c, pp. 13-44.
— «Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias. Solís, Antonozzi y Cosme Pérez celebran a Felipe Próspero (1658)», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. Congreso Internacional (I, 2007, Universidad Complutense de Madrid)*, coord. Esther Borrego Gutiérrez, Catalina Buezo y José María Díez Borque, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 79-98.
— «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 8-10, 2015, pp. 333-346.
LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Artes Gráficas Estades, 1945.
LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La comedia pastoril en España», en *Origini del Dramma pastorale in Europa*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, p. 235-255.
— «La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*, eds. Kurt y Roswitha Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 419-427.
— «Del "dramma pastorale" a la "comedia española" de gran espectáculo: la versión española de "Il pastor fido" de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, I, pp. 535-542.
LÓPEZ MARTÍN, Ismael, *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
LOWE, Jennifer, «The "Cuestión de amor" and the Structure of Cervantes' *Galatea*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 2, 1966, pp. 98-108.
LUNA, Juan de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Joseph L. Laurenti, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en el candelero,* eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.
MAESTRE, Rafael, «Escenotecnia de los 'salones dorados': el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en *Espacios teatrales del barroco español*, ed. José María Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-197.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1987.
MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
— «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento: la tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 1992, pp. 5-71.
Manos teatrales, base de datos de manuscritos teatrales, dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy. Disponible en: https://manos.net/
MANRIQUE FRÍAS, Gerardo, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, Madrid, UNED, 2010 [tesis de doctorado].
MAQUEDA ABREU, Consuelo, «Reflexiones sobre el Aposento de corte», *Ius fugit: Revista interdisciplinar de estudios histórico-jurídicos*, 5-6, 1996-1997, pp. 239-276.
MARAVALL, José Antonio, «La imposición del marco social sobre los impulsos individualistas: la fórmula "soy quien soy"», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. José Antonio Maravall, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
MARCH, Jennifer R., *Diccionario de mitología clásica*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2002.
MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 16, 35-36, 1982, pp. 95-115.
MARÍN PINA, María Carmen, «Aproximación al tema de la "virgo bellatrix" en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.
MARTÍNEZ CARRO, Elena y Alejandra ULLA LORENZO, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales» *RILCE*, 35, 3, 2019, pp. 896-917.
MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996.
MASCARELL, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 305-317.
MASON, Terry R. A. (2003): ver Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*.
MATA INDURÁIN, Carlos, «Imaginería barroca en los autos marianos de Calderón», en *Divinas y humanas letras, doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Blanca Oteiza y Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997, pp. 253-287.
MATAS CABALLERO, Juan, ed., *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017.
MATOS FERNANDES, María Eugénia, *O mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do séc. XVIII (1730-80)*, Porto, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1992.
MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974.
— (1992): ver Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*.
MENA, Juan de, *Obra completa*, eds. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid, Turner, 1994.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, [1904], 1985.
MERINO, Esther, *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo: el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de

Alcalá de Henares, 2006.
MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La rueda de la Fortuna*, eds. Ana María Martín Contreras y Agustín de la Granja, en *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, vol. XII, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2012, pp. 489-630.
MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990.
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.
— «Sobre la edición atribuida a Barcelona de la *Quinta parte de comedias* de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, 53, 198, 1973, pp. 207-214.
— «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.
— *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI a XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994.
MONTORO, Antón de, *Poesía completa*, ed. Marithelma Costa, Cleveland, Cleveland State University, 1990.
MORETO, Agustín, *El caballero del sacramento o El Eneas de Dios*, ed. Sofía Cantalapiedra, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 3-176.
— *Primero es la honra*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, María Luisa Lobato y Catalina Buezo, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, vol. VI, en prensa.
— *Yo por vos y vos por otro*, ed. Elena Martínez Carro, Colección Digital PROTEO, 5, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2018. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/yo-por-vos-y-vos-por-otro-923213/
MORRÁS, María y Gonzalo PONTÓN, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 75-117.
MORROS MESTRES, Bienvenido, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas: de la Antigüedad Clásica hasta nuestros días*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
MOYA GARCÍA, María, «Análisis de las relaciones de sucesos con motivo de la entrada triunfal de Mariana de Austria en Madrid (1649)», en *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, coords. Jorge García López y Sònia Boadas Cabarrocas, 2015, pp. 195-209.
NAVARRO DURÁN, Rosa, «La dama tramoyera», en *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, eds. Julián Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-204.
NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger, 1984.
NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
— (2009): ver Calderón de la Barca, *Comedias, IV*.
— «*El mayor encanto, amor*, de Calderón: aspectos lúdicos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 807-819.
NIELSEN, Sandra L. (1989): ver Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas*.
NOE, Alfred, «Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts:

Versuch einer Bilanz», *Daphnis*, 30, 2001, pp. 159-218.
NOVO, Yolanda, «Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la *Parte IX* (1691)», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, dir. Ignacio Artellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 283-294.
O'CONNOR, Thomas A., *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.
— «Infantas, Conformidad, and Marriages of State: Observation on the Loa to Calderón's *La purpura de la rosa*», *Bulletin of Hispanic studies*, 70, 1, 1993, pp. 175-186.
— «Antecedentes inmediatos de la "Aprobación" del Padre Guerra: el "Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar", de Vera Tassis», en *El escritor y la escena. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp.159-167.
— «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿Coincidencia o colaboración?», en *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, eds. Miguel Zugasti y Carlos Mata Induráin, Pamplona, GRISO, 2005, pp. 1273-1281.
— «Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué comedia atribuida a Salazar y Torres es de Cuero y Tapia?», *Bulletin of the Comediantes*, LXI, 2, 2009, pp. 121-139.
OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29, 3, 2013, pp. 687-741.
OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, «"Giovane d'anni ma vecchia di giudizio". La emperatriz Margarita en la corte de Viena», en *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, eds. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, vol. 2, pp. 837-908.
OPLL, Ferdinand y Karl F. RUDOLF, *España y Austria*, Madrid, Cátedra, 1997.
OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
ORTEGA MÁÑEZ, María J., «El juego de actuar de sí mismo: en torno a una idea calderoniana», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 199-217.
OVIDIO, *Metamorfosis*, trads. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Cátedra, 2017.
PAILLER, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
— «El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théatre Espagnol (31 janvier-2 février)*, París, CNRS, 1980, pp. 33-50.
PATERSON, Alan K. G. (1998): ver Calderón de la Barca, *El nuevo palacio del Retiro*.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-330.
— *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
— «Notas sobre la técnica dramática calderoniana», en *Calderón desde el 2000*, ed. José M.ª Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 293-319.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (2010): ver Rojas Zorrilla, Francisco de, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*.
PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «Pedro de Padilla, imitador de Boccaccio: *Filocolo* y *De mulieribus claris* en las *Églogas pastoriles*», *Nueva revista de filología hispánica*, 65, 1, 2017, pp. 59-99.
PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.
PERUGINI, Carla (1995): ver *Question de amor*.
PICATOSTE, Felipe, *Calderón ante la ciencia, concepto de naturaleza y sus leyes deducido de las obras de Calderón de la Barca*, Madrid, Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias Exactas, 1881.
PLATA PARGA, Fernando, reseña de Romero Blázquez, Covadonga, ed., *La señora y la criada y El acaso y el error, de Calderón de la Barca: dos comedias palatinas*, Newark, Delawere, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2015, *Bulletin of the comediantes*, 69, 1, 2017, pp. 129-133.
PLATÓN, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trads. y eds. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1986.
PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural*, eds. y trads. Francisco Hernández y Jerónimo Huerta, Madrid, Visor Libros, 1999.
PORQUERAS MAYO, Alberto, «La imagen de "la bella dormida" en el teatro de Calderón, en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Würzburg, 1981)*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 49-64.
PRIBRAM, Alfred F. y Moriz L. PRAGENAU, *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673*, Wien, Carl Gerold's Sohn, 1903-1904 (2 vols.).
PROFETI, Maria Grazia, «Le "comedias" di Solís: un curioso episodio di editoria teatrale», *Cuadernos Bibliográficos*, 32, 1975, pp. 77-87.
— «Un enigma bibliográfico: la *Parte VI* de *Comedias Nuevas Escogidas*», *Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona*, Serie I, 7, 1976, pp. 1-18.
— «"La *bella dormida*". Repertorio e codice», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, 1982, pp. 197-201.
— *La collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.
— «Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos», *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1993, vol. I, pp. 261-274.
— *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009.
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, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.
Question de amor, ed. Carla Perugini, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996 (4ªed.).
RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz doña Margarita*, Imprenta y Estereotipia de Ricardo Fe, 1905.
RAMOS, Rafael, «El baile del matachín», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coords. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, vol. 2, pp. 309-314.
REGUEIRO, José M., *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the* Comedia *Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven, Research Publications, 1971.
REICHENBERGER, Kurt y Roswitha REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón- Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979, Teil I / vol. I.

— *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981, Teil III / vol. III.
— «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», 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, pp. 255-263.
— *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano: Sekundärliteratur zu Calderón 1679-1979: Allgemeines und 'comedias'. Estudios críticos sobre Calderón 1679-1979: Generalidades y comedias*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1999, Teil II / vol. II.
RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987 (2 vols.).
ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.
RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1989): ver Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*.
— «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», en *El figurón: texto y puesta en escena*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 71-106.
— (2011): ver Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*.
RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «Comedias sueltas con el colofón de los herederos de Gabriel de León: un primer acercamiento», en *El pasado ajeno: estudios en honor y recuerdo de Jaime Moll*, coords. Guillermo Gómez Sánchez Ferrer y Amaranta Saguar García, Córdoba, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, 2012, pp. 85-104.
RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Atlas, 2007.
RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «María de Quiñones, impresora de ingenios áureos», *Estudos Ibero-Americanos*, 42, 3, 2016, pp. 1066-1094.
RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón», *Criticón*, 99, 2007, pp. 217-241.
— *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 [tesis de doctorado].
— «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108, 2010a, pp. 99-114.
— «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en *«Como en la antigua, en la edad nuestra». Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Prolope, TC/12, 2010b, pp. 157-193.
— «Vera Tassis y el texto de "Las armas de la hermosura", de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 53-83.
— (2011b): ver Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*.
— (2012): ver Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*.
— «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, 150, 2013, pp. 463-493.
— «Sobre el texto de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón de la Barca», *Hispanic Research Journal*, 16, 2, 2015a, pp. 127-149.
— «Sobre las ediciones de las obras completas de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2, 2015b, pp. 74-105.
— «En el taller de Calderón: motivos y pasajes de una de sus comedias más tempranas, *Judas Macabeo*, que serán recurrentes en su obra posterior», *Atalanta*, 2016, 4, 2, pp. 87-136.

— «La tentación de lo serio: a propósito de *El astrólogo fingido*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017a, pp. 219-236.
— «*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*», *Criticón*, 130, 2017b, pp. 127-155.
— «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», 97, 1, 2017c, pp. 113-144.
— «Las acotaciones de Calderón: de los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica, 10), 2018, pp. 147-190.
RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando y Adrián J. SÁEZ (2016): ver Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*.
RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando y Alejandra ULLA LORENZO, *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA / IGAS, 2016.
ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Casarse por vengarse*, ed. Linda L. Mullin, Kassel, Reichenberger, 2007.
ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
ROMERO BLÁZQUEZ, Covadonga, ed., *La señora y la criada y El acaso y el error, de Calderón de la Barca: dos comedias palatinas*, Newark, Delawere, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2015.
RONCERO, Victoriano, «Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 195-215.
— (2019): ver Calderón de la Barca, *Saber del mal y el bien*.
RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de *Cada uno para sí*», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres 1973)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 126-147.
— (1982): ver Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*.
— (1988): ver Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*.
— «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*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-518.
— «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, 1994, pp. 247-567.
— «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.
— (2010): ver Calderón de la Barca, *Comedias, V*.
RUEDA, Antonio M. (2014): ver Calderón de la Barca y Coello, *El prodigio de Alemania*.
RUEDA, Lope de, *Obras de Lope de Rueda*, Madrid, Real Academia Española, 1908, vol. II.
RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Los favores del mundo*, ed. Agustín Millares Carlo, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, vol. I.
— *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, eds. Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.
RUIZ RAMÓN, Francisco (1987): ver Calderón de la Barca, *La hija del aire: tragedia en dos partes*.
RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón de la Barca», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, eds. Montserrat Iglesias Berzal y María de Gracia Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, 2001, pp. 167-184.
— (2004): ver Calderón de la Barca, *Celos, aun del aire, matan*.
— «El jardín en el teatro mitológico de Calderón», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 413-420.
SABIK, Kazimierz, «La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII», en *Atti del XVII Convegno [Associacione Ispanisti Italiani]: Milano 24-25-26 ottobre 1996*, 1998, vol. I, pp. 109-122.
SÁEZ, Adrián J., «Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*», en *Variante et variété. Actes du VIe Dies Romanicus Turicensis (Zurich, 24-25 juin 2011)*, ed. Cristina Albizu, PISA, ETS, 2013, pp. 251-265.
— (2014): ver Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*.
— «Un Calderón de leyenda: otra vuelta a *La puente de Mantible* y la *Historia de Carlomagno*», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 355-374.
SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ, eds., Luis Ulloa y Pereira, *La Raquel*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
SANZ AYÁN, Carmen, «El discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión», *Pedralbes: Revista d'historia moderna*, 33, 2013, pp. 229-264.
SEBASTIÁN, Santiago (1985): ver Alciato, Andrea, *Emblemas*.
SEIFERT, Herbert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17*, Jahrhundert, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 1985.
SERRALTA, Frédéric, «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Criticón*, 33, 1986, pp. 51-157.
— «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.
— «Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís», en *Siglo de Oro: Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, pp. 1519-1527.
— «En torno al desafío en el teatro de Lope», *Hipogrifo*, 6, 2, 2018, pp. 717-727.
SHERGOLD, Norman D., «Calderón and Vera Tassis», *Hispanic Review*, 22, 1955, pp. 212-18.
SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, I, London, Tamesis Books Limited, 1982.
SOLÍS, Antonio de, *Triunfos de Amor y Fortuna*, ed. María del Mar Puchau de Lecea, transcripción poético-musical de las piezas conservadas por Lola Josa y Mariano Lambea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

http://www.cervantesvirtual.com/obra/triunfos-de-amor-y-fortuna-0/
SOMMER-MATHIS, Andrea, «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco», en *Barroco Español y austríaco. Fiesta y Teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, eds. Karl F. Rudolf y José María Díez Borque, Madrid, Embajada de Austria, 1994, pp. 41-57.
— «La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena», en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia (Madrid, 29 de noviembre-3 de diciembre de 1999)*, coord. Álvaro Torrente y Emilio Francisco Casares, Madrid, ICCMU, 2001, vol. 1, pp. 293-316.
— «Teatro de la gloria austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias, (Real Alcázar de Sevilla, 11 de abril-22 de junio de 2003; Castillo Real de Varsovia, 30 de julio-6 de octubre de 2003)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 54-67.
— «Calderón y el teatro imperial de Viena», en *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, eds. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, vol. 3, pp. 1965–89.
SOMMER-MATHIS, Andrea y Mercedes DE LOS REYES PEÑA, «Una fiesta teatral en la Corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 Febbraio, 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 2, pp. 201-251.
SPANG, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.
SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 2, 1947, pp. 113-127.
STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *História do teatro portugués*, Lisboa, Portugalia, 1969.
STEIN, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
SUÁREZ, Juan Luis y Graciela MANJARREZ, «La intención editorial de Calderón y la edición de las comedias de la "Cuarta parte"», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 317-332.
SUÁREZ DE DEZA, Vicente, *Un retrato de la señora infanta Margarita*, ed. Esther Borrego, en *Teatro breve I*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 442-452.
SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, eds. Montserrat Iglesias Berzal y María de Gracia Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, 2001, pp. 263-286.
SUAZO PASCUAL, Guillermo, *Abecedario de dichos y frases hechas*, Madrid, Edaf, 1999.
SUBIRATS, Rosita, «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 1977, pp. 401-479.
SULLIVAN, Henry W., *Calderón in the german lands and the low countries: his reception and influence: 1654-1980*, Cambridge, University Press, 1983.
— *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. Milena Grass, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
— «La colección de comedias en el castillo de Mladá Vozice. El porqué de un tesoro hispánico en Bohemia», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad de México, 2001)*, ed. Aurelio González, Ciudad de México,

Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 49-72.
SZMUK, Silvia A., «Calderón sueltas at the Hispanic Society», en *Calderón sueltas in the collection of the Hispanic Society of America*, en *Calderón protagonista eminente del barroco europeo II*, ed. Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. I-204.
TAMBURINI, Elena, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma, Bulzoni, 1997.
TEÓCRITO, *Idilios*, ed. Antonio González Laso, Madrid, Aguilar, 1973.
THOMAS, Mary Lorene (2013): ver Calderón de la Barca, *La hidalga del valle*.
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.
— «Los manuscritos de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 181-194.
TRAMBAIOLI, Marcella, *Funcionalidad del mito clásico en las fiestas cortesanas de Calderón*, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.
— «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tiezt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 254-271.
— «La reutilización de *La hija del aire* en *Amado aborrecido*: un ejemplo de la autoreescritura calderoniana», en *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, coords. Theo Reichenberger y Kurt Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. 1, pp. 373-394.
— «Valores poéticos y funciones escénicas del eco en las fábulas mitológicas de Calderón», en *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Leipzig, 14-18 de julio de 1999)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 2001, pp. 181-200.
— «La escritura en colaboración en "El pastor fido" de Solís, Coello y Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrodaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, en colaboración con Beata Baczynska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 493-521.
— «"Lo trágico y lo cómico mezclado" en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas», en *Tragique et comique lïes, dans le téâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, coords. Ariane Ferry y Milagros Torres, Publications numériques du CÉRÉdl, 7, 2012. Disponible en http://ceredi.labos.univrouen.fr/public/IMG/pdf/TRAMBAIOLI.pdf
— «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327.
— «Dos figuraciones de la feminidad cultural en la España barroca. Venus y Diana frente a frente en las fiestas mitológicas de Calderón», en *Figuras del bien y del mal: la construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, (Münster, 16-19 de julio de 2014)*, dirs. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 585-610.
ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y la publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 79-98.
— *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011 [tesis de

doctorado].
— (2013): ver Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*.
— «Juegos, versos y festines de damas en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 66, 2, 2014, pp. 195-209.
ULLOA Y PEREIRA, Luis de, *Memorias familiares y literarias del poeta don Luis de Ulloa y Pereira*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925.
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, vol. I.
VAENIUS, Otto, *Amorum emblemata*, ed. Isabel Mellén, Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires, Sans Soleil, 2017.
VALBUENA PRAT, Ángel, *Calderón*, Barcelona, Editorial Juventud, 1941.
VALBUENA BRIONES, Ángel, ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959 (4ª ed.).
— ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Comedias*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1960 (2ª ed.).
— ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1966 (5ª ed.).
— *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
— «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», en *Calderón y la crítica II: Historia y antología*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
— «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 106-118.
— «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.
— «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 165-173.
VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970.
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, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1067-1074.
— «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)»*, ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. III, pp. 507-512.
— «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*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 227-260.
— *Edición crítica y estudio literario de «Argenis y Poliarco» de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012 [tesis de doctorado].
— «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2, 1, 2014, pp. 73-85.

— (2015): ver Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*.
— «El motivo del volcán en el imaginario calderoniano: algunas notas para una teoría del secreto», *Memoria y civilización*, 19, 2016, pp. 293-310.
VAREY, John E., «L'auditoire au Salón Dorado de l'Alcazar de Madrid, au XVIIe. siecle», en *Dramaturgie et Societe*, ed. Jacques Jacquot, París, NCRN, 1968, pp. 77-91.
— «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, pp. 145-168.
— «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8, 3, 1989, pp. 715-730.
VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin hispanique*, 62, 3, 1960, pp. 286-325.
— (1970): ver Vélez de Guevara, Luis, *Los celos hacen estrellas*.
— *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1973.
— *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.
— *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited, 1989.
VEGA CARPIO, Lope de, *Amor secreto hasta celos*, ed. Patricia Marín Cepeda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, vol. I, pp. 279-414.
— *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
— *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. II, pp. 839-1022.
VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 1007-1016.
— «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 793-827.
— «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, 2002a, pp. 37-62.
— «El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002b, pp. 15-33.
— «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 887-898.
— «Imitar, emular, renovar en la "comedia nueva": "Cómo se comunican dos estrellas contrarias", reescritura "calderoniana" de "Las almenas de Toro", *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 243-264.
— «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes*

y virreyes, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 69-100.
— «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008a, pp. 249-271.
— «La restauración del teatro clásico español», en *Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008b, pp. 123-197.
— «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricart Salvat*, eds. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 239-259.
— «El Calderón que olvidó o repudió a Calderón», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 111-142.
— «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, pp. 181-202.
VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los celos hacen estrellas*, eds. John E. Varey y Norman D. Shergold, London, Tamesis Books, 1970.
VILA CARNEIRO, Zaida, *Edición, anotación y estudio de la comedia Amor, honor y poder, de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013 [tesis de doctorado].
— (2017): ver Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*.
VILA CARNEIRO, Zaida y Alicia VARA LÓPEZ, «Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 195-208.
VIÑA LISTE, José María (2010a): ver Calderón de la Barca, *Comedias, VI*.
— «La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte* de comedias de Calderón (1683) y su valor testimonial», *Criticón*, 108, 2010b, pp. 115-132.
VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. y trad. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
— *La Eneida*, ed. R. Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
VITORIA, Baltasar de, *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Madrid, Imprenta Real (a costa de Juan Antonio Bonet), 1657.
VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1990 (2ª ed.).
— «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.
VOLPE, Germana (2006): ver Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán y Francisco de Rojas Zorrilla, *El monstruo de la Fortuna*.
WALTHAUS, Rina, «"Mi bien un breve sueño ha sido apenas": fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 1103-1113.
WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-138.
— «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974*, ed. Maxime

Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberamericanos, 1977, vol. II, pp. 867-871.
WILSON, Edward M., «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47.
— «Calderón y el Patriarca», en *Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche*, eds. Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl, Berna / Múnich, Francke, 1973a, pp. 697-703.
— «The Text of Calderón's *La púrpura de la rosa*», en *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1973b, pp. 161-182 (antes en *Modern Language Review*, 1959, LIV, pp. 29-44).
— (1984): ver Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*.
WURZBACH, Wolfgang, «Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderóns *El secreto a voces*», en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Madrid, Imprenta viuda e hijos de J. Ratés, 1927, vol. 1, pp. 181-207.
YBARRA SILVA, Claudio (1974): ver Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*.
ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016.
ZUGASTI, Miguel, «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, coords. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 165-180.
— «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
— «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas de teatro clásico. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
— «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, dir. Ignacio Artellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1059-1072.
— «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Revista Estudios / GRISO, 2003, pp. 159-185.
— «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.
ZUILI, Marc, «Une comedia espagnole du Siècle d'Or: *El Conde de Sex* de Antonio Coello y Ochoa (éd. princeps: 1638)», *Études Épistémè*, 16, 2009, pp. 130-148.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

V. EDICIÓN DE *AMADO Y ABORRECIDO*

1. TEXTO CRÍTICO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

*LA GRAN COMEDIA

AMADO Y ABORRECIDO,
*Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.

DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

*PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

* DANTE, GALÁN.
* AURELIO, GALÁN.
* EL REY DE CHIPRE.
* LIDORO, GALÁN.
* MALANDRÍN, GRACIOSO.
* FLORA, DAMA.
* LA DIOSA DIANA.
* LAURA, DAMA.
* LIBIO.
* AMINTA, HERMANA DEL REY.
* IRENE, INFANTA DE GNIDO.
* NISE, DAMA.
* LA DIOSA VENUS.
* CLORI, DAMA.
* COROS DE MÚSICA.
* ACOMPAÑAMIENTO.
* UN CRIADO.

reparto: *Malandrín* también ejerce el papel de gracioso en *Lindabridis*. Este «nombre parlante» caracteriza al personaje: de origen italiano, *malandrino*: 'salteador de caminos', «tómase regularmente por malhechor, ruin y bellaco» (*Aut.*). Es voz frecuente en el *Quijote*: «algún caminante descaminado debió de pasar por esta sierra, y, salteándole malandrines, le debieron de matar» (*Quijote*, I, 23, pp. 281-282). *Aminta* es nombre masculino griego, *Amýntas*, de *amýno*: 'alejar', 'rechazar' (García Gallarín, 2014). Remite a la dama aborrecida por Dante. En la mitología clásica se identifica con un joven apasionadamente enamorado de Narciso, que se dio muerte con su espada al no ser correspondido (Blázquez, 2005, p. 58). Al igual que el nombre de las doncellas *Nise*, *Flora*, *Clori* y *Laura*, tiene claras reminiscencias pastoriles y poéticas. Ver Iventosch, 1975. El pastor Amintas ya figura en Teócrito, *Idilio* VII, 2 y en las *Bucólicas* de Virgilio, convirtiéndose en recurrente en la onomástica de la literatura bucólica. Ver Clausen, 1994, p. 108. Supone la única aparición del nombre en el corpus de comedias calderonianas, por lo que tal vez se oculte un homenaje a la exitosa fábula pastoril de Torquato Tasso, *Aminta* (1573), en donde el pastor es despreciado por la ninfa cazadora Silvia. *Venus* es divinidad latina asimilada a la griega Afrodita, diosa del amor y de la belleza, a menudo simboliza el erotismo y la sensualidad femenina (*Philosofía secreta*, 3, 5, pp. 378-386). *Diana*, «diosa cazadora, de costumbres primitivas y salvajes» es considerada la divinidad de la luz lunar y de la naturaleza. Representa la pureza y la castidad (Blázquez, 2005, p. 277). Trambaioli, 2017 analiza el frecuente enfrentamiento entre los númenes opuestos de Venus y Diana en varias «fiestas mitológicas» calderonianas: *Amado, Celos*, *Fineza*, *Hija del aire I* y *II* y *El pastor Fido*, esta última colaborada. La elevada frecuencia con la que aparecen los nombres de *Nise*, *Flora*, *Clori* y *Laura* como doncellas de compañía en comedias de Calderón probablemente llevó al propio dramaturgo a cometer un despiste en algunos lugares de la obra. Nise y Flora hacen su primera aparición junto a Irene, en tanto que Clori y Laura se asocian a Aminta. Se sustituyen los locutores erróneos por los correctos en los versos ya indicados en el «Estudio textual». En esta edición se mantiene la lista de *dramatis personae* tal y como figura en VT, aunque se añaden los personajes de *Laura*, *Libio* y *Un criado*, ausentes en todos los testimonios.

JORNADA PRIMERA

Salen por una parte Dante y, por otra, Aurelio.

AURELIO ¿Dónde queda el rey?
DANTE Detrás
de esos ribazos le dejo,
en el alcance empeñado
de un jabalí, cuyo riesgo
veloz Aminta, su hermana,
sigue también.
AURELIO Según eso,
ocasión será de que
* concluyamos nuestro duelo
con la novedad que está
citado.
DANTE Para ese efecto
esperando estaba a vista
deste edificio soberbio.
AURELIO Pues llegad; solos estamos.
DANTE ¡Ah del soberano centro
* donde aprisionada vive
toda la región del fuego!

v. 2 *ribazos*: «porción de tierra con alguna elevación y declivio» (*Aut.*). También en el v. 393. Comp. *Afectos*: «Que, herido el caballo, viene / de aquel ribazo cayendo / una mujer» (*Comedias, III*, p. 502); *Postrer duelo*: «Herido el jabalí, corre / de aquel ribazo a la falda» (*Comedias, IV*, p. 71).

vv. 3-6 *en el alcance empeñado* […] *sigue también*: es muy frecuente en Calderón la inclusión del motivo de la caza al comienzo de la comedia. Según Greer, 1998, p. 113: «Calderón se valió de escenas de caza desde sus primeras comedias, sobre todo en obras destinadas en parte o en primer lugar para un público palaciego. El dramaturgo pudo dar vida instantánea en el tablado a una atmósfera aristocrática al abrir la obra con una escena de caza, o una referencia a esa diversión noble como tela de fondo». Vila Carneiro, 2013, pp. 151-152 estudia este motivo en las obras más tempranas de Calderón, *La selva confusa* y *Amor, honor y poder*, aunque lo detecta en otras piezas del dramaturgo como *Saber del mal y el bien*, *El conde Lucanor* u *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*.

vv. 7-8 *ocasión será de que / concluyamos nuestro duelo*: obsérvese cómo la ausencia del rey de Chipre, de caza, supone para los galanes un momento idóneo para iniciar el desafío aplazado: «aun cuando ya están las espadas desnudas, seguir peleando en su presencia [del monarca] siempre se consideraba en las tablas un inaceptable desacato a la autoridad real» (Serralta, 2018, p. 720). Sobre el duelo y su funcionalidad en la comedia nueva ver Chauchadis, 1998 y Serralta, 2018.

vv. 14-20 *¡Ah del soberano centro* […] *abrasa con sus reflejos!*: en este pasaje correlativo, Dante y Aurelio aluden respectivamente a la torre-prisión de su enamorada Irene, como el «soberano centro / donde aprisionada vive / toda la región del fuego» y la «divina esfera / del sol más hermoso y bello». Según la cosmovisión ptolemaica en la que se sustentan los textos de Calderón, la Tierra, centro del universo, estaba rodeada por las capas, regiones o esferas del aire y del fuego, por encima de las que se sitúan las once esferas celestiales. Sobre la cosmología de la época, ver Green, 1969, II, pp. 42-45. Según Antonucci, 1999, p. 234, n. 2339, «la esfera del sol aparece como una de las más altas, y se identifica en ocasiones con la esfera del fuego». El hecho de presentar la torre como la esfera del sol hace alusión al tópico amoroso de raíz neoplatónica por el que la amada se identifica con el astro rey (v. 18). En esta comedia, en los vv. 69-70 y 1229-1231. Ver Valbuena Briones, 1977 y Manero Sorolla, 1990, pp. 495-516. Armendáriz, 2007, pp. 357-358 explica al respecto de esta metáfora empleada en la lírica petrarquista: «Llamar esfera a la casa, sobre todo si la ocupa su "sol" (el rey o la dama) es una metáfora muy frecuente en Calderón, convertida ya en cliché». Comp. *Antes que todo*: «pues del sol que adoro es / hoy breve esfera esta casa» (vv. 954-955).

AURELIO ¡Ah de la divina esfera
del sol más hermoso y bello,
que, a pesar de opuestas nubes,
abrasa con sus reflejos!
DANTE ¡Ah del alcázar de amor…
AURELIO * ¡Ah del abismo de celos…
DANTE …patria de la ingratitud!
AURELIO …monarquía del desprecio!
LOS DOS ¡Ah de la torre!

* *En lo alto salen Nise y Flora.*

LAS DOS ¿Quién llama…
NISE …tan sin temor…
FLORA …tan sin miedo
a estos umbrales?
DANTE Decid
a vuestro divino dueño…
AURELIO Decid a la soberana
deidad de ese humano templo…
DANTE …que a ese mirador se ponga.
AURELIO …que salga a esa almena.

En lo alto Irene.

IRENE ¡Cielos!
¿Quién para tanta osadía
ha tenido atrevimiento?

---

vv. 21-25 *¡Ah del alcázar de amor* […] *¡Ah de la torre!:* la torre oculta en un inaccesible lugar salvaje se erige como el espacio de la «ingratitud» y del «desprecio» de Irene, la dama amada que aborrece a Dante y a Aurelio. Ya en los vv. 19-20 «opuestas nubes» cubrían al sol, como metáfora del obstáculo amoroso. Más adelante, el rey describe el lugar como la «prisión de una fiera» (v. 1239). Cabe notar que la amada es caracterizada desde el inicio como una mujer esquiva e inaccesible, que, desde el soberbio edificio, desprecia a los galanes. Ruano de la Haza, 2000, pp. 215-217, a propósito de la puesta en escena en los teatros comerciales del XVII, considera la torre como un decorado muy común, que solía aparecer en el segundo corredor, en lo más alto de la fachada del vestuario. «En *Mujer, llora y vencerás*, de Calderón, "sale Madama en lo alto de la torre" (fol. K4v), la cual es utilizada en esta comedia para subrayar la distancia que separa a Inés de su perseguidor Federico y de su esposo Enrique, ambos de pie sobre el tablado durante esta escena de la tercera jornada» (Ruano de la Haza, 2000, p. 215). La misma función parece tener la torre en esta primera secuencia de *Amado*.

vv. 27-30 *Decid* / *a vuestro divino dueño* […] *deidad de ese humano templo*: obsérvense los términos divinizadores de la amada empleados por Dante y Aurelio. *Divino dueño*: «se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor; y en este caso si a la voz dueño se añade algún adjetivo, es siempre con la terminación masculina» (*Aut.*). Comp. *Casa*: «quedará desengañado / de que Marcela no ha sido / el dueño de aquesta casa» (*Comedias, I*, p. 155). *Autoridades* recoge el sentido del término *deidad* en contextos amorosos: «la lisonja o la pasión desordenada […] a las damas, para explicar sus perfecciones en la hermosura y otras prendas y circunstancias». Comp. en esta comedia los vv. 265, 1217 o 1466; *Dar tiempo*: «Leonor no es mujer, / sino deidad soberana» (*Comedias, VI*, p. 648). La consideración de la amada como una *puella divina* que encierra la perfección física y moral arranca de la tradición clásica y entronca con la poesía trovadoresca y cancioneril hasta convertirse en el modelo de la *donna angelicata* petrarquista. Ver el apartado sobre el amor cortesano y neoplatónico en el Barroco que dedica Green, 1969, I, pp. 244-305.

¿Quién aquí da voces?

LOS DOS Yo.

IRENE Ya con dos causas, no menos
que antes estrañé el oíros
habré de estrañar el veros,
no tanto porque del rey
* atropelléis los decretos,
* no tanto porque de mí
* aventuréis el respeto,
rompiendo el coto a la línea
de mi espíritu soberbio,
cuanto porque acrisoléis
la ingratitud de mi pecho,
que a par de los dioses juzga
lograr mármoles eternos.
Si de por sí cada uno,
* aun en callados afectos
* —que apenas a estos umbrales
* llegaron, cuando volvieron
castigados, y no oídos—,
examinó mis desprecios,
* ¿qué hará, unido de los dos,
* agora el atrevimiento?
¿Qué pretendéis? ¿Qué intentáis?
* ¿Y con qué efecto, en efecto,
llegáis aquí? ¿Para qué
me dais voces?

LOS DOS Para esto…

Sacan las espadas.

AURELIO Que, si de ambos ofendida
estás, ambos pretendemos,
con librarte de una ofensa,
ganar un merecimiento.

DANTE Y, porque de su valor

---

vv. 45-48 *cuanto porque acrisoléis* […] *lograr mármoles eternos*: Irene se extraña al ver ante las puertas de la torre a los dos galanes, no tanto porque desobedezcan las normas del rey o puedan ofenderla, cuanto porque van a confirmar la firmeza de su ingratitud, eterna y fría como las estatuas de mármol en las que se esculpe a los dioses. *Acrisolar*: «confirmar la solidez de cosas como la verdad, la virtud o el amor, sometiéndolas a pruebas o padecimientos» (*Moliner*). Comp. *Aurora*: «No era / menester que yo escuchase, / para saber tus finezas / y acrisolar tus lealtades» (vv. 2489-2492); *Ni Amor*: «lo que oyeron los oídos, / acrisolar quise cuerdo / al examen de los ojos» (*Comedias*, *III*, p. 814). Para conocer más datos acerca de la imagen petrarquista del mármol y su fortuna en la lírica renacentista ver Manero Sorolla, 1990, pp. 414-422. Calderón se sirve de ella en muchas ocasiones. Comp. *Fiera*: «Que quien no sabe querer, / sea mármol, no mujer» (vv. 3536-3537); *Escipión*: «pues de Arminda fue el pecho / en su desdén duro mármol» (*OC*, *I*, p. 1449). Nótese nuevamente la caracterización de Irene como una dura y desdeñosa Anajarte que encaja con la *mujer esquiva* que define McKendrick en su completo estudio sobre la *mujer varonil*: «the *mujer esquiva* is the woman who, for some reason, is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome, she is usually, but not invariably, averse to men as well» (1974, p. 142).

quede el otro satisfecho,
queremos que seas testigo
tú misma de nuestro esfuerzo.
AURELIO Ya partido el sol está,
pues el sol nos está viendo.
DANTE Yo, porque no esté partido,
lidiaré por verle entero. *Riñen.*
IRENE Tened, tened las espadas,
* templados rayos de acero:
mirad que aun el vencedor
la esgrime contra sí mesmo,
* pues no es menor el peligro
de vivir que quedar muerto. *Riñen.*
AURELIO (¡Qué valor!)
DANTE (¡Qué bizarría!)
IRENE Llamad quien de tanto empeño
* el lance escuse.
NISE ¡Ah del monte!
FLORA ¡Cazadores y monteros
del rey!
DENTRO * De la torre llaman.
¡Acudid, acudid presto!
AURELIO (¡Que no acabe con tu vida!)
DANTE (¡Que dures tanto!)

* *Sale el rey y gente, y ellos envainan.*

vv. 69-72 *Ya partido el sol está* […] *lidiaré por verle entero*: nueva identificación de la amada con el sol, metáfora inscrita en la tradición neoplatónica y desarrollada en la poesía petrarquista. Cabe notar el juego un tanto más elaborado con la frase hecha *partir el sol*, a propósito del duelo entre Dante y Aurelio. Según *Autoridades*, es una «frase que en los desafíos antiguos y públicos significaba colocar los combatientes, o señalarles el campo de modo que la luz del sol les sirviese igualmente, sin que pudiese ninguno tener ventaja en ella». Comp. *Dama duende*: «Y, pues hemos de reñir, / riñamos como se debe. / Parte entre los dos la luz, / que nos alumbre igualmente» (vv. 2758-2761). La antítesis *partido* / *entero* en referencia al sol, hace alusión a la competición de los dos galanes por el amor de Irene. Mata, 1997, pp. 275-276 localiza el mismo juego de palabras en el auto *La hidalga del valle*, en este caso al representar el combate entablado entre la Culpa y la Gracia: «la Gracia y yo cuerpo a cuerpo / y cara a cara nos vimos. / No partido el sol [Dios], las dos / entramos en desafío, / que, como le tenía entero, / ella partirle no quiso» (vv. 67-72).

v. 74 *templados rayos de acero*: de acuerdo con lo ya apuntado en el «Estudio textual», editamos la variante de E, B y M, esto es, la aposición explicativa «templados rayos de acero» en referencia a las espadas de los duelistas y no la de VT, que se vale del imperativo: «templad los rayos de acero». *Templar*: «Se aplica […] a los metales; y es darles aquel punto, delicadeza y fineza que requieren para su perfección». Bien conocido es el uso del «acero» para referirse, por sinécdoque, a la espada o al puñal. Comp. en esta comedia vv. 434 y 3266. De todos modos, en este verso, Calderón hace uso de la metáfora y convierte las armas en «rayos de acero». Comp. *Argenis*: «rayos esgrime en el templado acero» (v. 54); *Fortunas*: «morirá al arrojadizo / rayo del templado acero» (*Comedias, VI*, p. 150).

v. 79 *Aurelio. (¡Qué valor!) Dante. (¡Qué bizarría!)*: nótese la mutua admiración que se profesan los galanes, y más adelante en los vv. 85-86 y 135. El hecho de reconocer la cortesía y la valentía del oponente forma parte de la representación del combate caballeresco (Chauchadis, 1998, p. 490). Compárese con el duelo que protagonizan en *La dama duende* don Manuel y don Luis. En plena batalla, Don Manuel exclama: «¡No vi pulso más templado!», mientras que don Luis replica: «¡No vi pujanza más fuerte!» (vv. 2810-2811).

v. 86a *Sale el rey y gente, y ellos envainan*: ya Serralta, 2018, p. 720 subrayó cómo en la comedia nueva, «en cualquier tipo de desafío […] basta la llegada de un monarca o un príncipe para impedir la culminación de la

REY ¿Qué es esto?
LOS DOS Nada, señor.
IRENE (Las almenas
* dejaré, y, pues al rey tengo
tan cerca de mí, han de hablarle
* claros hoy mis sentimientos.)

* *Vase.*

REY ¿Qué es esto?, digo otra vez,
y no ya porque pretendo
que, afectado el disimulo,
desvelar quiera el intento,
sino porque ya empeñado
estoy en que he de saberlo.
¿Qué es esto, Dante?
DANTE Señor,
no lo sé.
REY ¿Qué es esto, Aurelio?
AURELIO * Tampoco sabré decirlo.
REY ¡Oh, qué recato tan necio
y tan fuera de que llegue
a conseguirse! Y, supuesto
que lo he de saber, mirad
que casi toca el silencio
en especie de traición.
DANTE A esa fuerza…
AURELIO A ese precepto…
DANTE …la causa, señor…
AURELIO …la causa…
REY Decid.

---

contienda y la inmediata venganza del desmentido o agraviado [..] Esta intervención de la autoridad real permite al dramaturgo, cuando lo requiere la intriga, clausurar airosamente una acción secundaria o dejar pendiente la solución de un conflicto amoroso que se reservaba para el desenlace». Más adelante, el propio monarca es consciente de su interrupción: «no es justo, habiendo llegado / yo, dejar pendiente el duelo» (vv. 121-122). También el duelo es considerado una ofensa en palacio en presencia del rey Basilio en *La vida es sueño*. Astolfo y Segismundo envainan sus espadas ante su aparición en la segunda jornada: «*Basilio.* Pues ¿qué es lo que ha pasado? / *Astolfo.* Nada, señor, habiendo tú llegado» (vv. 1708-1709).

vv. 104-108 *que casi toca el silencio* […] *son celos*: Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 101-115 ha analizado varias comedias calderonianas en las que los nobles se ven en la obligación de tener que revelar un secreto a la autoridad para no caer en traición: «para ser leal, no conviene ocultar a su señor(a) algo de importancia» (Déodat-Kessedjian, 1999, p. 102). Sirvan de ejemplo las palabras de Federico en *El secreto a voces*: «En notable confusión / estoy, porque, si revelo / quién es, al secreto falto / que ha fiado de mi pecho / el duque; si no lo digo, / a la fe falto que debo / a Flérida, de quien soy / criado, vasallo y deudo» (vv. 100-107). Nótese, asimismo, el empleo del discurso alternado y entrecortado de los dos personajes para reflejar su turbación por la situación comprometida de tener que revelar su secreto cómplice. Sobre este recurso como parte de la «estilística del silencio» ver Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 67-69 y Vara, 2014, p. 76. Sobre el disimulo y el silencio como fórmulas de protección del secreto se han dedicado numerosos estudios, desde Egido, 1986 y Déodat-Kessedjian, 1999 hasta otros más recientes: Aichinger, 2013; Vara, 2014; Kroll, 2015 o Casariego, 2016b.

DANTE …es amor.
AURELIO …son celos.
REY Aunque celos y amor sea
* respuesta bastante, puesto
* que ellos son de acciones tales
* culpa disculpada, quiero
más por extenso informarme
* de la causa, porque, siendo
* como sois, en paz y en guerra
los dos polos de mi imperio,
* con quien igual he partido
* la gravedad de su peso,
valeroso tú en las armas,
político tú al gobierno,
no es justo, habiendo llegado
yo, dejar pendiente el duelo
para otra ocasión, y así,
he de informarme, primero
* que le ajuste, de la causa
* que tenéis.
DANTE Yo fío de Aurelio
tanto, señor —porque al fin,
sobre ser quien es, le tengo
por competidor, y mal
sin ser noble podía serlo—,
que lo que él diga será
la verdad, y así, te ruego
la oigas dél, pues, cuando no
* estuviera satisfecho
de su valor y su sangre,
por no decirla yo, pienso
que me dejara vencer,
aun en lo dudoso, a precio

vv. 116-120 *los dos polos de mi imperio* […] *político tú al gobierno*: *polo*: «cualquiera de los dos extremos del eje de la esfera […] Metafóricamente se llama aquello en que estriba y sirve de fundamento a otra cosa» (*Aut.*). Utilizar este vocablo para representar a los dos privados del rey es habitual en Calderón. En *Duelos* Deidamia se refiere los cargos militares de Leonido y Cenón, generales fenicios de la tierra y del mar, respectivamente, como a los «dos polos» (v. 191). Tanto Dante y Aurelio como Leonido y Cenón en *Duelos* o Menón y Arsidas en *La hija del aire* son los dos generales del reino enfrentados por causas de amor y privanza. Calderón recreó las relaciones entre el valido y el monarca especialmente en *Saber del mal y el bien*. Ver Roncero, 2019, pp. 28-48. El investigador concluye que el dramaturgo madrileño compartía la visión de algunos tratadistas de la época sobre la necesidad de que el rey no pusiese su confianza en un solo ministro, sino que se dejase aconsejar por varios, tanto en cuestiones del gobierno de la monarquía como en asuntos bélicos.

vv. 133-140 *cuando no* […] *las cárceles del silencio*: entiéndase que el sujeto de las cláusulas sucesivas de este pasaje es Dante. El galán reconoce la nobleza y obediencia de Aurelio, pero su postura es el silencio: ante todo, no va a decir la verdad, ya que apuesta por el amor de Irene hasta tal punto que, incluso aunque Aurelio no fuese noble y caballero, él mismo se dejaría vencer para no tener que hablar. *Cárceles del silencio*: la cárcel como espacio simbólico identificado con el silencio es un tópico del secreto estudiado por Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 47-48, en alusión a la dificultad de preservarlo. Comp. *Hija del aire I*: «Ni sé quién soy, ni es posible / decírtelo, porque tengo / aprisionada la voz / en la cárcel del silencio» (vv. 1737-1740).

de que mi voz no rompiera
las cárceles del silencio.
AURELIO * Cuando no me diera Dante
licencia de hablar primero,
* la pidiera yo porque
tan obediente al precepto
de tu voz estoy que, al ver
que tú gustas de saberlo,
aunque es mi afecto tan noble
como el suyo, hiciera menos
en callarlo que en decirlo,
y es fácil el argumento,
pues en materias de amor
siempre calla un caballero
y no siempre un rey pregunta.
DANTE * Dices bien, y yo me huelgo
que en callar y hablar los dos
tan de un parecer estemos
que, hablando tú y yo callando,
* quedemos los dos bien puestos.
AURELIO Un día, señor…

Salen Aminta y damas.

AMINTA Hermano,
* ¿qué causa es la que te ha hecho
dejar la caza y venir
otra novedad siguiendo?
REY De Aurelio, Aminta, lo oirás,
pues que llegas a buen tiempo.
DANTE (No llega sino a bien malo.)
REY Prosigue, pues.
AURELIO Oye atento:
un día, señor, que a caza
* saliste a este sitio ameno,
y yo contigo, llamado
de la ladra de sabuesos

v. 167 *caza*: como ya se apuntó en la nota a los vv. 3-6, las escenas de caza se suceden habitualmente en los textos dramáticos calderonianos, en especial, para recrear un ambiente aristocrático con el que se sentía identificado el público palaciego. No obstante, la crítica ha subrayado otras dos funciones de la inserción de este motivo. Por un lado, la caza es, en ocasiones, el desencadenante de las acciones que tendrán lugar en la obra y, por otro, se puede interpretar en clave erótica: la mujer objeto de deseo se identifica con el animal cazado. Al respecto, ver Greer, 1998, pp. 113-114 y Vila Carneiro, 2013, pp. 151-152, quien lo localiza en *Amor, honor y poder* y *La selva confusa*. En *Amado* origina parte del conflicto amoroso, pues motiva el primer encuentro de Aurelio e Irene y el enamoramiento de este. Por tanto, también cabe interpretar una «caza erótica» (Greer, 1998, p. 113) de la dama, perseguida por el insistente galán, que puede identificarse más adelante con el personaje mitológico de Acteón. Ver nota a los vv. 261-286.

vv. 170 *sabuesos*: «Perro de montería, especie de podenco, aunque algo mayor» (*Aut.*).

* y ventores, que lidiaban
con un jabalí en lo espeso
del monte, di de los pies
a un veloz caballo, a tiempo
que impacientes dos lebreles,
por llegar a socorrerlos,
antes que de la traílla
les diese suelta el montero,
le arrastraban por las breñas
de suerte libres y presos
que, con cadena y sin tino,
iban atados y sueltos.
Pasaron por donde estaba,
y, enredándose ligeros
entre los pies del caballo,
desatentado y soberbio
con ellos lidió hasta que,
mal desenlazado dellos,
el eslabón a un collar
rompió, y la obediencia al freno,
tal que, de una en otra peña,
sin darse a partido al tiento
de la rienda, disparó
hasta que, chocando ciego
con lo espeso de unas jaras,
perdió con el contratiempo

v. 171 *ventor*: «El perro de caza, que la sigue por el olfato y viento, de cuya voz se forma» (*Aut.*). Comp. *Basta callar*: «ventores, que ya le acosan, / sabuesos que ya le alcanzan, / lebreles que ya le lidian [al jabalí]» (vv. 135-137); *En la vida*: «Pues ya acusan los ventores, / destraillad todos presto / los lebreles, a que sigan / la ladra de los sabuesos» (vv. 737-740).

vv. 173-174 *di de los pies* / *a un veloz caballo*: *dar de los pies*: 'atondar', esto es, «estimular el jinete al caballo con las piernas» (*Moliner*). Comp. *Galán*: «"en él / sube y pon tu vida en cobro", / dijo; y, callando la lengua, / calló y, hablando los ojos, / dio de los pies al caballo» (vv. 1881-1885); *De una causa*: «doy de los pies al caballo, / el cuento en el ristre afirmo» (*Comedias, V*, p. 569).

vv. 175-178 *impacientes dos lebreles* […] *les diese suelta el montero*: *lebrel*: «Una casta de perros generosa […] son de ayuda y defienden a sus amos. También acometen las fieras y las embarazan de manera que puede el cazador llegar con seguridad a matarlas» (*Cov.*). *Traílla*: «La cuerda o correa en que se lleva el perro atado a las cacerías para soltarle a su tiempo» (*Aut.*). Comp. *Mujer*: «Ya sabuesos y lebreles / impacientes desenlazan / la prisión de las traíllas» (*Comedias, V*, p. 340).

v. 186 *desatentado*: «Lo así turbado y privado de tiento y sentido» (*Aut.*). Comp. *Tres afectos*: «Desatentado el caballo, / a despeñarla va. ¡Cielos! / Acudo a salvar su vida» (*OC, I*, p. 1210).

v. 190 *freno*: «El bocado de hierro que ponen en la boca al caballo o mula o bestia caballar, para regirle y gobernarle» (*Cov.*). Comp. *Cabellos*: «Mas, ¡ay de mí!, desbocado, / sin obedecer al freno, / por la espesura se entra» (vv. 3116-3118); *Faetón*: «Un hombre a quien su caballo, / rompiendo al freno la ley, / de sí arroja» (*Comedias, IV*, p. 688).

vv. 192-193 *sin darse a partido al tiento* / *de la rienda*: entiéndase aquí 'sin dejarse domar por el jinete'. *Darse a partido*: Según *Autoridades*: «rendirse al enemigo con algunos pactos o condiciones favorables» y, metafóricamente aquí, «ceder del empeño». Ver en esta comedia los vv. 1066, 1099-1100 o 2370-2371. *Tiento de la rienda*: o 'temperamento de la mano', se refiere a la «natural disposición que tiene el jinete en la mano de la brida para manejar con suavidad y discreción las riendas del freno del caballo» (*Enciclopedia metódica*).

vv. 194-200 *chocando ciego* […] *yo la silla y él el dueño*: la imagen del caballo desbocado y su simbología ha sido ampliamente explicada por Valbuena Briones, 1976 y Vega García-Luengos, 2003 y 2011. Este último

tierra tan dichosamente
* que, él embazado y yo atento,
desamparamos iguales
yo la silla y él el dueño.
Aquí, al cobrarle la rienda,
se enarboló en dos pies puesto,
y, llevándome tras sí,
partimos los elementos,
pues el mar de mi sudor,
y de su cólera el fuego,
dejándome con la tierra,
le vieron ir con el viento.
Solo y a pie en la espesura,
ni bien vivo, ni bien muerto,
sin saber dónde, quedé.
Preguntarasme: ¿a qué efecto**,**
hablándome tú en mi amor,
te respondo yo en mi riesgo?
Pues escucha, que no acaso
* te he contado todo esto,
porque, hallándome, según
dirá después el suceso,
dentro del vedado coto
que tienes, gran señor, puesto
a la libertad de Irene,
fue justo decir primero
la disculpa con que yo
* romperle pude, supuesto
que fue por culpa de un bruto,
que no pudieran con menos
violento acaso quebrar
mis lealtades tus preceptos.
Solo y a pie, como he dicho,

detecta la caída del jinete a causa del descontrol de la cabalgadura hasta en veintidós situaciones dramáticas calderonianas. En este pasaje de *Amado* no sucede ni dentro ni fuera de escena, sino que nos hallamos ante una relación analéptica en boca de Aurelio. Posiblemente, en este caso tenga una función que ya fue notada por Vega García-Luengos, 2011, p. 254: «permite explicar que un personaje llegue a un determinado lugar donde encontrarse con alguien o algo, sin necesidad de justificar lo fortuito de otra manera». Aurelio explica así el haber aparecido «dentro del vedado coto» (v. 219) que ha impuesto el rey: «fue justo decir primero / la disculpa con que yo / romperle pude, supuesto / que fue por culpa de un bruto, / que no pudieran con menos / violento acaso quebrar / mis lealtades tus preceptos» (vv. 222-228). Tampoco puede dejarse de lado la simbología de este animal apuntada por Valbuena Briones, 1976, p. 712, quien insiste en la relación del caballo con la representación del dominio de pasiones e instintos: «La caída del jinete y caballo representa el alma humana en un estado de turbación, cuando el pensamiento del deseo embaraza el recto raciocinio». *Embazar*: «asustarse un hombre en forma de que le viene a faltar el huelgo, como el que padece mal de bazo, cuando se para de cansado» (*Cov.*). Comp. *Faetón*: «Conque embazado en las matas / el bruto, carga con él / en brazos» (*Comedias, IV*, p. 688).

vv. 204-208 *partimos los elementos* […] *le vieron ir con el viento*: Vega García-Luengos, 2011, p. 244 ha subrayado la frecuente asociación del caballo con los cuatro elementos, lo que ha considerado como «uno de los motivos más frecuentes de la descripción ecuestre en el teatro del siglo XVII». Apréciese cómo en este caso el fuego y el aire se atribuyen a la caracterización del bruto, en alusión a su desbocamiento y a su velocidad.

* sin norte, sin guía, sin tiento
* me hallé en la inculta maleza,
* las vagas huellas siguiendo
* de las fieras que, perdidas
* tal vez, tal cobradas, dieron
* conmigo en la verde margen
* de un cristalino arroyuelo
* que, del monte despeñado,
* descansaba en un pequeño
* remanso y para correr
* paraba a tomar esfuerzo.
* ¡Oh, cómo sin elección
* del humano entendimiento
* sabe mostrarse el peligro,
* sabe sucederse el riesgo!
* Dígalo yo, pues, llevado
* de mí sin mí, discurriendo
* al arbitrio del destino
* —que, homicida de sí mesmo,
* sin saber dónde guía, sabe
* dónde está el peligro, haciendo
* de las señas del escollo
* seguridades del puerto—,
* me vi, cuando juzgué a vista
de los descansos, oyendo

vv. 231-240 *me hallé en la inculta maleza* […] *paraba a tomar esfuerzo*: se inicia aquí el pasaje de veintidós versos solo presentes en la edición de VT (vv. 231-253). Localizamos el *usus scribendi* de Calderón en la recreación del *locus amoenus* que sirve de telón de fondo para introducir la figura de la hermosa Irene. Cabe notar que solo se localiza en nuestro dramaturgo el sintagma «inculta maleza», detectado hasta en siete ocasiones, entre ellas en *Ni Amor* (*Comedias*, *III*, p. 863), *Fiera* (v. 292) o en *Afectos* (*Comedias*, *III*, p. 479). También se advierten numerosos «arroyuelos despeñados» en textos calderonianos: «manso arroyo cristalino / bajáis despeñado al valle» (*Comedias*, *I*, p. 634). Es más, la imagen del arroyo detenido en un pequeño remanso para recuperar fuerzas y seguir su curso reaparece en *Agradecer*: «Recatado, en efeto, / ladrón ya del ladrón, pude secreto / llegar donde un remanso / del fatigado arroyo era descanso, / como que en él sediento / paraba solo hasta tomar aliento» (*Comedias*, *V*, pp. 457-458). Sobre este pasaje puede consultarse el «Estudio textual».

vv. 233-234 *perdidas* / *tal vez, tal cobradas*: nótese el zeugma en estos versos, muy del gusto de Calderón. Comp. *Duelos*: «tomando por instrumento / la disensión, que es quien trueca / tal vez aplausos a ruinas, / tal victorias a tragedias» (vv. 201-204); *Lo que va del hombre a Dios*: «En perlas y diamantes, / rubíes y esmeraldas, los cambiantes / blancos del sol, verdes tal vez, tal rojos» (vv. 1329-1331).

vv. 247-260 *al arbitrio del destino* […] *escondía su veneno*: entiéndase aquí *destino* como sinónimo de 'hado', «la providencia superior que ordena y determina las cosas a sus fines» (*Aut.*). Calderón recrea la imagen del destino caprichoso y engañoso, que envuelve el peligro en apariencia de seguridad a través del recurrente motivo del *áspid* venenoso oculto entre las flores —cultivado desde el verso virgiliano «latet anguis in herba» (*Bucólicas*, 3, 93)— como símbolo de la amenaza escondida y de la condición engañosa de los sentidos. Covarrubias define *áspid* como una «especie de víbora cuyo veneno es tan eficaz y tan pronto que, si no es cortando al momento el miembro que ha mordido, para que no pase al corazón, no tiene remedio». Comp. *Argenis*: «y también es la que tiene / en su hermosura cubierta / la muerte, como entre flores / el áspid, porque está llena / de veneno» (vv. 1420-1424); *Darlo todo*: «nadie / en lo galante se fíe, / porque suele a lo galante / afeitar a lo traidor / la tez, bien como sagaces / las astucias de las flores, / las acechanzas del áspid» (*OC*, *I*, p. 1033). Ya en la Biblia la presencia de la serpiente es muy abundante, a menudo como símbolo de la maldad, la traición, la maledicencia o la falsedad. Ver Escudero, 2004, pp. 130-132. En la tercera jornada, Dante llamará a Irene «áspid» (v. 2819), en referencia a su actitud desdeñosa y a su falta de compasión. Ver nota a los vv. 2817-2819.

de no sé qué humana voz
los mal distintos acentos,
* y tan lejos del alivio
que, áspid engañoso, el eco
en las lisonjas del aire
* escondía su veneno.
* Estaba en la verde esfera
del más intrincado seno
tejido coro de ninfas,
como guardándola el sueño
a una deidad recostada
en el apacible lecho
que de flores, hierba y rosa
estaba el aura mullendo.
No te quiero encarecer
su perfección; solo quiero,
para disculpa, que sepas
que vi y amé tan a un tiempo
que entre dos cosas no pude
distinguir cuál fue primero,
* pues pienso que volví amando
aun antes de llegar viendo.
Apenas entre las ramas
el templado ruido oyeron
de las hojas que movía
la inquietud de mi silencio,

vv. 261-286 *estaba en la verde esfera* […] *el arcabuz en el pecho*: pasaje que recrea la imagen de la «bella dormida» en una *verde esfera*, metáfora que alude al jardín o a un *locus amoenus*, a menudo vinculado con el lugar de encuentro amoroso o con un lugar apacible de descanso. Porqueras Mayo, 1983, en un sugestivo artículo, estudia la profusión con la que Calderón emplea este motivo al que accede a través de tres vertientes: el arte pictórico, la canción tradicional y la poesía culta española (Garcilaso y Góngora). El cuerpo femenino, en este caso «recostado», es presentado en una atmósfera de gran castidad «que suele rezumar erotismo», con frecuencia «en actitud de presidir, o centrar, un delicado lugar paisajístico, con flores sobre todo» (Porqueras Mayo, 1983, p. 51). Aurelio presencia a Irene adormecida, lo que supone el impacto de su belleza indefensa, que encierra, por otra parte, el veneno del áspid desdeñoso. Sobre la imagen de la «bella dormida» ver, asimismo, Profeti, 1982 y Sabik, 1998, pp. 117-119. Nótese la divinización y mitologización de Irene, identificada con su seguidora Diana en este pasaje, en el que Trambaioli, 2000, p. 383, n. 23 encuentra una alusión al baño de la diosa narrado en las *Metamorfosis* ovidianas (III, pp. 284-285). Aunque es cierto que no hay una referencia explícita al agua —más que a un arroyuelo cercano— la infanta es sorprendida en un bucólico paraje por el cazador Aurelio junto a un «tejido coro de ninfas», expresión recurrente en Calderón para señalar al grupo de damas que acompaña a una mujer. Comp. *Casa*: «ni el ver las hermosas damas / que como flores seguían / la rosa, bien así como / tejido coro de ninfas / en las selvas de Diana» (*Comedias*, *I*, p. 183). Cual Diana, Irene es descubierta por Aurelio, oculto entre ramajes, retratado entonces como un verdadero Acteón, quien, tras salir de caza, al descubrir a la diosa desnuda, acaba convertido en ciervo y devorado por sus propios perros. El galán, aborrecido por Irene, y caracterizado como un cazador cazado es capturado por un guarda del rey de Chipre por desobedecer las órdenes del monarca. No es esta la única ocasión en la que Calderón recupera el tema de Acteón. En *El médico de su honra*, cuando don Enrique deja Sevilla para visitar a doña Mencía con la excusa de salir de caza, se identifica con el mismo Acteón: «Amor ayude / mi intento. Estas verdes hojas / me escondan y disimulen, / que no seré yo el primero / que a vuestras espaldas hurte / rayos al sol: Acteón / con Diana me disculpe» (vv. 1044-1050). Sobre el tratamiento del tema de Acteón desde la literatura clásica hasta nuestros días ver Morros, 2010.

cuando todas asustadas
por las malezas huyeron
del monte; quise seguirlas,
mas no pude, que resuelto
delante un guarda me puso
el arcabuz en el pecho,
diciéndome que me diese
a prisión, por haber hecho
contra las órdenes tuyas
tan notable atrevimiento
como haber roto la línea
de aquese vedado cerco.
Dije quién era y la causa,
a cuya disculpa atento,
disimulando conmigo,
guio mis pasos, diciendo
lo que yo le dije a Dante
después, de cuyo secreto
* vino a originarse en ambos
la ocasión de nuestro duelo,[1017]
que fue que aquel bello asombro,
* aquel hermoso portento
* era Irene…

REY Calla, calla.
No prosigas, que no quiero
saber que, traidor, tu engaño
adora lo que aborrezco:
¡mujer, enemiga mía,
sangre aleve de quien…! Pero
¿a mí puede destemplarme
* tanto ningún sentimiento?
¿Es ella, Dante, también
la que tú adoras?

DANTE Supuesto
que yo el secreto no he dicho,
poco importa del secreto
que diga la circunstancia.
Sí, señor; pero advirtiendo…
* (Perdone Aminta.)

AMINTA * (¡Ay de mí!

---

v. 300 *ocasión*: «causa o motivo porque se hace una cosa» (*Aut.*). Comp. en esta comedia: «¡Ay, Amor! / Solo tú pudiste hacer / que con tan buena ocasión / pueda yo pedir por él» (vv. 2056-2059). *Mayor encanto*: «¿Qué ocasión pudo moverte / a que sentimientos tengas?» (vv. 1000-1001); *Amor, honor*: «Tú eres discreto y sabrás / la ocasión de mi cuidado» (vv. 377-378).

vv. 312-315 *Supuesto* [...] *que diga la circunstancia*: sobre el secreto, ver nota a los vv. 104-108. Se advierte una nueva actitud evasiva de Dante, que elude inicialmente la pregunta del rey temeroso por su reacción, aunque termina por revelar su amor hacia Irene. Según la ya citada estudiosa Déodat-Kessedjian, 1999, p. 45, «decir algo tras anunciar que no se dirá o que no es lícito decirlo es una figura del pensamiento de la que Calderón se vale mucho […] Con este procedimiento, Calderón acrecienta más aún la intensidad de la emoción».

* ¿Qué escucho?)
DANTE …que fue primero…
AMINTA * (¡Ah, ingrato amante!)
DANTE …mi amor…
REY ¿Qué?
DANTE …que tu aborrecimiento.
REY ¿Primero tu amor? Prosigue;
¿de qué suerte?
DANTE Escucha atento:
lo que por mayor supiste
sabrás por menor, (que temo,
por obligar lo que adoro,
enojar lo que aborrezco.)
AMINTA (¡Oh, quiera Amor que yo pueda
reprimir mis sentimientos!)
DANTE Lidógenes, rey de Gnido,
tributario del imperio
de Chipre, que largos años
te deje gozar el cielo,
en campaña contra ti
puso sus armas, diciendo
que no había de pagarte
aquel heredado feudo

v. 325 *obligar*: «vale también adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro con beneficios o agasajos para tenerle propicio cuando le necesitare» (*Aut*). Comp. en esta comedia: «Cuando, al ver que una me obliga, / al paso que otra me injuria, / temo que desesperado / al mar me arrojen mis furias» (vv. 905-908). *Amor, honor*: «Escucha, Estela, escucha; / sabrás a lo que vengo / y verás que te obligo / si piensas que te ofendo» (vv. 2479-2481); *Dama duende*: «Quien quiere a una mujer porque no puede / olvidalla, no obliga con querella, / pues nada el albedrío la concede» (vv. 1897-1899).

vv. 329-331 *Lidógenes, rey de Gnido* […] *de Chipre*: *Lidógenes*: nombre del monarca enemigo de Gnido, enfrentado al rey de Chipre. Es también uno de los representantes del eje maligno en la comedia *Argenis y Poliarco*. Aunque de forma aludida, pues no aparece en escena al igual que en *Amado*, juega un papel relevante como líder antagónico. Ver Vara, 2012, pp. 373-376. Nótese que muy probablemente el antropónimo proceda de Licógenes, personaje de la *Argenis* de John Barclay (1621), obra narrativa que sirvió de fuente a Calderón —a través de la traducción de José de Pellicer (1626)— para configurar su comedia. Sobre esta cuestión ver Vara, 2010. *Gnido*: o Cnido es una «ciudad famosa sitiada en lo último de la peñíscola de Caria» (*Cov.*), en concreto, en un promontorio de la península, según Plinio (*Historia natural*, V, 27, p. 254). Caria conforma una «región de Asia Menor, entre Licia y Jonia, cuya metrópoli se llamó Halicarnaso» (*Cov.*). Venus era venerada en la ciudad por una estatua que hizo Praxíteles. *Chipre*: isla del Mediterráneo también conocida como Pafos. De acuerdo con San Isidoro, se halla en la zona sur del que fue llamado mar Carpatio y fue antaño famosa por sus riquezas, especialmente por el cobre (*Etimologías*, XIV, 6, p. 195). Ya en Horacio, tanto Gnido como Chipre aparecen consagradas a Venus: «O Venus regina Cnidi Paphique» (*Carminum*, I, 30), del mismo modo que en las *Metamorfosis* ovidianas (X, p. 579). Especialmente Gnido fue una localización cara a Calderón, quien la pone en relación con la deidad del amor, quizás también influido por la famosa *Canción V* de Garcilaso, «Ode ad florem Gnidi». En Gnido se ambientan *Ni Amor se libra de amor*, *Los tres afectos de amor* y *El monstruo de los jardines*. En *La púrpura de la rosa*, sin embargo, es lugar de veneración del dios Marte, en oposición a Chipre, en donde se encuentra el templo de la diosa Venus.

vv. 335-336 *que no había de pagarte* / *aquel heredado feudo*: nótese cómo en *El gran príncipe de Fez* Calderón enfrenta a Fez y a Marruecos a partir de la misma anécodota: no pagar un tributo. Dice Muley: «son entre Fez y Marruecos / en venganza —o en castigo, / diré mejor— del pretexto / con que Marruecos a Fez / intenta negar el feudo / que hereditario han gozado / casi inmemoriales tiempos / por timbre de su corona / los blasones de su reino» (*Comedias, IV*, pp. 551-552).

que a tu Corona tributan
los avasallados reinos
* que el archipiélago boja
porque el de Gnido era esento,
a causa de no sé qué
mal honestados pretextos
que no me toca argüirlos,
aunque me tocó vencerlos.
Tú, indignado, preveniste
tus armadas huestes, siendo
yo su general, a quien
honraron con este puesto
siempre, señor, tus favores
más que mis merecimientos.
Con ellas, pues, salí en busca
de tu enemigo, y, supuesto
que sabes que le vencí,
solo en esta parte quiero,
por lo que al suceso toca,
eslabonar el suceso,
y así, diré solamente
que aquel día en que vi puesto
de la fortuna al arbitrio
todo el poder de tu imperio

vv. 338-339 *los avasallados reinos* / *que el archipiélago boja*: *archipiélago*: no aceptamos aquí la primera acepción del *DLE*: «conjunto […] de islas agrupadas en una superficie más o menos extensa de mar». Calderón parece referirse más bien a un «mar que contiene muchas islas» (*Aut.*) y, más en concreto, según señala Covarrubias, a «una parte del mar Mediterráneo que divide Grecia de Asia, por otro nombre llamado el mar Egeo». *Bojar*: «rodear, medir la circunferencia y circuito de alguna isla, país, o región, y andar alrededor de ella» (*Aut.*). Enmendamos *ope ingenii* el texto de VT, cuya variante, «baña», hemos considerado una trivialización habitual de Vera localizada en otras de sus ediciones. Tampoco podemos admitir la variante «boga» de E, B y M, que no cabe en este contexto. Para más detalles consultar el apartado sobre «el intervencionismo de Vera Tassis». Comp. *Monstruo*: «y que todos cuantos reyes / contiene el poblado cerco / que el archipiélago boja» (vv. 300-302); *El nuevo palacio del Retiro*: «y que en el norte usurpadas / tiene al patrimonio real / todas las rebeldes islas / que boja el Britano Mar» (vv. 895-898).

v. 345 *preveniste*: de acuerdo con Lapesa, 1983, p. 54 todavía se advierten vacilaciones en el timbre de algunas vocales átonas en poetas del Siglo de Oro. Comp. en esta comedia: «Veniste» (v. 669). Se comprueba, asimismo, que no es un uso del todo infrecuente en autógrafos de Calderón: «venistis», se lee en el autógrafo de *En la vida* (vv. 785 y 791), según Cruickshank, 1971, pp. 30-31 o «recebirle» en el v. 1413 del de *Desdicha* (Mason, 2003, p. 154).

v. 359 *de la fortuna al arbitrio*: *fortuna*: entiéndase como «acaso, accidente, hado, suerte o destino» (*Aut.*). De acuerdo con Pérez de Moya: «los gentiles del tiempo de Homero […] a todos los acaecimientos súbitos y no pensados llamaban obras de fortuna […] y creyeron ser una divinidad y diosa a quien atribuían el poder mover de arriba abajo a las cosas humanas a su arbitrio, tiniendo dominio entre los hombres para darles todos los sucesos y acaescimientos prósperos y adversos […] Llamábanle inconstante, infiel, deleznable y más amiga de malos que de buenos» (*Philosofía secreta*, 3, 21, pp. 428-429). Aurelio le atribuye los calificativos de «ufana» en el v. 1084, cuando le favorece y de «contraria» (v. 2311), cuando le perjudica. Comp. *Exaltación*: «sucesos buenos y malos / han de ver; pues para eso / tiene la vara en la mano / la diosa de la Fortuna, / que los reparte» (*OC*, *I*, pp. 994-995). Sobre la fortuna y el hado puede verse Green, II, pp. 313-376.

—fausto para mí y infausto
fue, pues me vi a un mismo tiempo
ser vencedor y vencido—,
cuando, en fuga el campo puesto
de Lidógenes, que iba
desbaratado y deshecho,
entre el bélico aparato
de tanto marcial estruendo,
tanto militar asombro,
reconocí un caballero
—que a todos sobresalía
por ser su arnés un espejo
en quien se miraba el sol—,
que, blandiendo herrado el fresno,
la sobrevista calada,
en un bruto tan ligero
que pareció que volaba

v. 361 *y infausto*: no era infrecuente el empleo de la conjunción copulativa *y* delante de palabra que comienza por vocal *i*-. Además, es la forma predominante en los autógrafos calderonianos. Mantenemos, por tanto, la lectura de nuestro texto base. Otros ejemplos en la comedia en los vv. 1136, 1567a, 1776, 3154, 3291, 3308 y 3342.

vv. 370-467 *reconocí un caballero* […] *que en ella estaba era*: *reconocí un caballero*: la omisión de la preposición *a* ante complemento directo animado está documentada en la lengua de la época. Ver Keniston, 1937, § 2.251, p. 11 y Lapesa, 1980, p. 405. Otros ejemplos en la comedia: «a socorrer en la orilla / los que náufragos fluctúan» (vv. 627-628); «Admite, pues, en tu espuma, / ¡oh, sacra deidad de Venus!, / la ingrata víctima humana» (vv. 3609-3611). Nótense los claros ecos caballerescos de esta larga relación de Dante sobre la batalla en la que hizo a Irene prisionera de Chipre (vv. 370- 467). Según Vara, 2012, p. 121, «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. 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». Calderón cultivó el tema caballeresco en un número considerable de comedias, entre las que destacan, *La puente de Mantible*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Sobre el alcance de la materia caballeresca en el teatro calderoniano ver Valbuena Briones, 1982; Díez Borque, 2000; Vara, 2012, pp. 120-127 o Sáez, 2015.

v. 372 *arnés*: «Armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas para que le cubriese y defendiese» (*Aut.*). Ver Bernis, 2001, p. 318. Nótese la misma metáfora en alusión a la brillantez de la armadura en *Cenobia*: «Bruñido espejo en un arnés ofrece / al sol, que en sus reflejos se retrata» (*Comedias*, *I*, pp. 320-321).

v. 375 *sobrevista calada*: *sobrevista*: «Plancha de acero, que se une al borde, que hacen los morriones en el hueco, que está hacia la cara en un imperfecto medio círculo más ancho en el medio. Llamose así por ponerse sobre los ojos, o vista, con tal distancia que los defienda y se pueda al mismo tiempo ver» (*Aut.*). También en el v. 431. *Calar*: «baxar alguna cosa para resguardarse y cubrirse, o para otros efectos: como calar la visera, el sombrero» (*Aut.*). Comp. *Postrer duelo*: «*Condestable.* Mientras no le veo la cara, / no le conozco. *Almirante.* A ese fin, / la sobrevista levanta / ya mi mano» (*Comedias*, *IV*, pp. 122-123).

vv. 377-378 *que pareció que volaba* / *con las plumas de su dueño*: no es extraña la comparación del bruto con el ave al identificar las plumas de la celada con las del pájaro. Según explica Bernis, 2001, pp. 87-90, el traje militar en el siglo XVII se caracterizaba por su vistosidad y colorido, pues se acudía a las «ricas galas y a las plumas en profusión». Más adelante, en el v. 429 se describe la celada del caballero con un «penacho», esto es, un «adorno que artificiosamente se forma de plumas vistosas de algunas aves para poner encima de las celadas y morriones» (*Aut.*). En *Médico* encontramos la misma comparación: «un bizarro caballero / en un bruto tan ligero, / que en el viento parecía / un pájaro que volaba; / y es razón que lo presumas, / porque un penacho de plumas / matices al aire daba» (vv. 50-56). En *Astrólogo* le dice María a Juan: «Señor don Juan, / ¿espuelas y plumas?», a

con las plumas de su dueño,
* de las desmandadas tropas
que iban por el campo huyendo
el desorden reducía,
valiente, animoso y diestro,
solicitando rehacerlas
para empeñarlas de nuevo,
por ver si así mejoraba
de fortuna en el reencuentro.
Puse en él los ojos, y él,
adivinando mi intento
—que a veces el corazón
habla de parte de adentro—,
saliéndome al paso, hizo
elección de mejor puesto,
ocupando de un ribazo
* la loma, cuyo terreno,
algo pendiente, le hacía
* ventajoso; donde, habiendo
proporcionado, a su juicio,
la distancia del encuentro,
pasó de la cuja al ristre
la lanza con tal denuedo
que, hecho a la mano el caballo,
sin esperar el acuerdo
de la espuela, para mí
partió tan galán, tan diestro
que diera miedo a cualquiera
que hubiera de tener miedo.
Yo, que sobre el mismo aviso
estaba, habiendo primero
reparado mi caballo
por ganarle algún aliento,
al verle partir, partí
* tan igual con él que pienso
* que a haber medio entre los dos
el choque dijera el medio.

---

lo que este responde: «Sí, / que no me bastó llevar / espuelas para correr, / y ansí hube menester / las plumas para volar» (vv. 115-120).

v. 384 *empeñarlas de nuevo*: el caballero reordenaba las tropas desgobernadas para emprender nuevamente la contienda. *Empeñar*: «Empezar o trabar cosa de resultado dudoso o arriesgado» (Cuervo, apdo. 3). Comp. *Hado y divisa*: «¿será bien que yo la empeñe / en el peligro y que luego / en el peligro la deje?» (*Comedias*, *V*, p. 162).

vv. 399-400 *pasó de la cuja al ristre* / *la lanza*: *cuja*: «bolsa de cuero que se ponía asida a la silla del caballo para meter en ella el cuento de la lanza y llevarla segura en la marcha» (*Aut.*). *Ristre*: «El hierro que el hombre de armas ingiere en el peto a la parte derecha, donde encaja el cabo de la manija de la lanza para afirmarla en él» (*Aut.*). Comp. *Fiera*: «y que de la cuja al ristre / el herrado fresno pase» (vv. 3164-3165); *Hado y divisa*: «el duelo se verá cuando, / desde las cujas, las lanzas / pasando al ristre, al furioso / choque, hechas trozos las astas, / en desatadas astillas / suban hasta el sol» (*Comedias*, *V*, p. 145).

v. 401 *hecho a la mano el caballo*: ‘manso’, ‘domesticado’.

Entre baberol y gola
* el asta me rompió, a tiempo
que yo de la gola arriba
la mía rompí, subiendo
* en átomos, no en astillas,
tan altos entrambos fresnos
que, de la región del aire
* pasándose a la del fuego,
por encenderse, tardaron
en caer, o no cayeron.
Mal afirmado en la silla
quedó un rato porque, haciendo
en las grabazones presa
el trozo último del cuento,
se llevó con el penacho,
falseando el tornillo al yelmo,
la sobrevista tras sí,
de manera que, volviendo
a recobrarse en el torno,
* empuñado el blanco acero,
* a buscarme y a buscarle,
le vi el rostro descubierto,
en cuya rara hermosura,
en cuyo semblante bello,
suspendido y admirado,

v. 415 *Entre baberol y gola*: *baberol*: también *barberol*, *barbera* o *babera* es «la armadura del rostro de la nariz abajo que cubre la boca, barba y quijadas» (*Cov.*). *Autoridades* se sirve de este mismo pasaje para autorizar la definición. *Gola*: «Arma defensiva que se pone sobre el peto para cubrir y defender la garganta» (*Aut.*). Comp. *Hado y divisa*: «entró encubierto en la tela / y, al primer encuentro, quiso / la fortuna que, falseando / la sobrevista y rompido / el barberol de la gola […]» (*Comedias*, *V*, pp. 114-115); *El primero Benavides*: «ponte en el cuello la gola, / y este peto y espaldar, / que no será esta vez sola / la que espero verte armar» (Lope de Vega, *El primero Benavides*, vv. 1243-1246). Sobre estas dos piezas del arnés ver Bernis, 2001, pp. 319 y 322-324.

vv. 418-424 *la mía rompí, subiendo* […] *en caer, o no cayeron*: los pedazos de las lanzas deshechas en astillas ascienden hiperbólicamente hasta la región del aire, asimilados, por tanto, a átomos que llegan a encenderse al alcanzar la esfera del fuego. *Átomos*: «Vale cosa tan pequeña que no es divisible […] también se llaman átomos los elementos, porque todas sus partes son homogéneas, *id est eiusdem generis.* Que dividida una poca de agua en otra trae consigo enteramente toda la calidad del elemento, y lo mesmo se dice del fuego, aire y tierra» (*Cov.*). *Región del aire* y *región del fuego*: se hace referencia a las dos capas o esferas que, según la cosmovisión ptolemaica de la época, rodean la atmósfera terrestre. Ver nota a los vv. 14-20. La misma imagen se localiza en otros textos de Calderón. Comp. *Alcaide*: «Partieron, pues, tan veloces / que ya trocados los puestos, / muchos no determinaron / si pararon o partieron, / habiendo en medio las lanzas, / hechas átomos, el viento / dividido en tantas partes, / que muchas dellas subieron / tan altas, que por entonces / ninguna cayó en el suelo, / ni después, porque tardaron / en caer o no cayeron» (*OC*, *II*, p. 806); *Señora*: «Tres lanzas corriste, dando / en rotos pedazos leves / tantos átomos al sol, / cuantos en rayos enciende, / pues las que suben astillas, / vuelven ascuas o no vuelven» (*OC*, *II*, p. 847).

vv. 427-428 *en las grabazones presa* / *el trozo último del cuento*: después de haberse partido las lanzas, el caballero agarra con fuerza el pedazo que ha quedado de ella, la empuñadura del arma, adornada con grabados. *Cuento*: «Vale también extremo y fin, y así se llama en la lanza la parte opuesta al hierro de ella» (*Aut.*). Comp. *De una causa*: «En la segunda, al reencuentro / cargo el cuerpo en los estribos, / doy de los pies al caballo, / el cuento en el ristre afirmo» (*Comedias*, *V*, p. 569).

v. 429 *penacho*: ver nota a los vv. 377-378.

v. 431 *sobrevista*: ver nota al v. 375.

* pensé que Adonis, con celos
de Marte, pretendía dar
satisfaciones a Venus
de que lo hermoso no solo
es en las cortes soberbio.
Embistiome, pues, segunda
* vez, en cuyo trance creo
que quedara vitorioso,
según yo estaba suspenso,
si, tropezando el caballo
—quizá fue en mi pensamiento,
pues yo se le eché delante—,
con él no diera en el suelo,
de cuyo acaso gozando,
me hallé vencedor en duelo
tan dudoso que quedamos
* uno de otro prisioneros
él de mi esfuerzo, mas yo
de su hermosura y su esfuerzo.
Retiráronle a mi tienda
y fui el alcance siguiendo
hasta que, ya coronado
de despojos y trofeos,
canté la vitoria, y más
cuando a mis reales volviendo,
supe al entrar en mi tienda
que el hermoso prisionero

vv. 440-444 *pensé que Adonis, con celos* […] *es en las cortes soberbio*: es frecuente la referencia a dioses o a figuras mitológicas para caracterizar a los personajes de la comedia áurea. En este caso, Irene, ataviada con la vestimenta del que parece un apuesto y valeroso caballero, es equiparada con Adonis, uno de los amantes de Venus, dotado de una belleza extrema, muerto por un jabalí y convertido en una flor roja por la diosa. Véase Ovidio, *Metamorfosis*, X, pp. 578-580 y 586-587. No obstante, es también un Adonis guerrero, identificado, por tanto, con otro de los enamorados de la diosa del amor: Marte. Los amores de Venus y el soberbio Marte, dios de la guerra, también son narrados en la obra ovidiana (*Metamorfosis*, IV, pp. 321-322), en concreto, la relación adúltera que mantienen y la reacción del marido burlado, Vulcano. Calderón enfrenta la valentía y la altivez de Marte a la hermosura de Adonis en muchos lugares de sus textos dramáticos, rivalidad que evocó especialmente en *La púrpura de la rosa*. Comp. *Señora*: «Tan gallardo, / que Venus dudó que fueses, / o Adonis por lo galán, / o Marte por lo valiente» (*OC, II*, p. 847); *Saber del mal*: «el rey don Alfonso, joven / tan galán y tan brioso / que en Venus, madre de amores, / le dio Marte la fiereza, / le dio la hermosura Adonis» (vv. 40-44).

v. 460 *fui el alcance siguiendo*: *seguir el alcance*: «perseguir los vencedores a los vencidos o a los enemigos que huyen o se retiran, para acabarlos de deshacer y extinguir» (*Aut.*). Comp. *Para vencer*: «Vamos, Matilde; que quiero / del enemigo seguir / el alcance porque, luego / que esta vitoria me dé / la acción deste Estado, pienso / dar a Italia vuelta» (*Comedias, VI*, p. 1248).

v. 464 *reales*: «El campo donde está acampado un ejército, y rigurosamente se entiende del sitio en que está la tienda de la persona real o del general» (*Aut*.). Comp. *Exaltación*: «Y yo me ofrezco, si tomas / la voz de mi agravio, a darte / prisioneras las personas / de Cósdroas y de Menardes / introduciendo tus gentes / esta noche en sus reales» (*OC, I*, p. 1013).

vv. 466-467 *que el hermoso prisionero* […] *Yo*: la infanta de Gnido es «pintada como una guerrera digna de un *romanzo* caballeresco» (Trambaioli, 2000, p. 382) equiparable en fortaleza al general Dante, valeroso «en las armas» (v. 119), lo que permite caracterizar a Irene como el prototipo de *mujer varonil* definido por McKendrick, 1974, p. IX. En el pasaje es presentada por Dante como un destacado «caballero» con arnés, celada, lanza y espada,

que en ella estaba era…

* *Salen Irene, Nise y Flora.*

IRENE Yo,
que llegar, señor, no temo
* a tus pies, gozando desta
ocasión que hoy me da el cielo
porque sé que en tus enojos
nada aventuro, supuesto
que no aventuro la vida,
porque es la que yo no tengo;
y así, pues he de morir
sepultada en mi silencio,
muera anegada en mi llanto
y débate, por lo menos,
en albricias de mi muerte,
el estarme un rato atento.
* Hija soy de Lidógenes de Gnido,
isla del archipiélago que ufana
como esta a Venus consagrada ha sido,
aquella consagrada fue a Diana,
de cuyo opuesto rito ha procedido
entre las dos la enemistad tirana
que las mantiene en iras y rencores:
hija de olvidos una, otra de amores.

---

por tanto, con indumentaria guerrera, no necesariamente un disfraz de caballero. Además, se subraya su gallardía y su destreza a caballo, cualidades esencialmente masculinas que llevan a Dante a confundirla con un varón, aunque caracterizado por una «rara hermosura», que hace sospechar al auditorio que se trata de una mujer. Bravo-Villasante, al estudiar la influencia ariostesca del disfraz varonil en el teatro del Seiscientos español, subraya cómo Calderón no abusó de este tópico tan cultivado por Lope o Tirso; más bien, creó muchas mujeres varoniles que no siempre viste con traje masculino. Ver Bravo-Villasante, 1976, pp. 99-104. Adviértase, por otra parte, la efectividad escénica de la aparición de la dama en las tablas precisamente en el instante en el que Dante va a revelar que es ella la causante de su enamoramiento y del duelo entre los galanes.

v. 479 *albricias*: «las dádivas, regalo o dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva, o feliz suceso a la persona que lleva o da la primera noticia al interesado» (*Aut.*). Comp. *Amor, honor*: «Hubiera dado / en albricias de su vida / la que no tengo» (vv. 2043-2045); *Afectos*: «Y así, en albricias a quien / con este pliego venir / pudo, esta pequeña joya, / […] con licencia / tuya, he de darle» (*Comedias, III*, p. 558). En nuestra comedia también en los vv. 1142-1144.

vv. 483-488 *como esta a Venus consagrada ha sido* […] *hija de olvidos una, otra de amores*: se presenta por primera vez en la comedia la disputa mitológica entre Venus y Diana, la cual encuentra su correlato terrenal en la enemistad entre Chipre y Gnido. En sintonía con el título de nuestra pieza, Aminta e Irene simbolizan los valores que encarnan las dos figuras míticas protectoras, es decir, el amor correspondido y el aborrecimiento, por lo que la inclusión de la contienda divina sirve de pretexto al dramaturgo para formular la entretenida cuestión de amor. Esta rivalidad también fue cultivada por Calderón en *La hija del aire*, *El pastor Fido* (junto a Solís y Coello), *Celos, aun del aire, matan* y *Fineza contra fineza*, según ha estudiado en detalle Trambaioli, 2017. Ruiz Ramón, 1987, p. 16 anota al respecto: «Dioses enfrentados entre sí, como Venus y Diana […]; enfrentamiento desprovisto en absoluto, como es lógico de toda connotación y de toda función teológica, pero máximamente marcado por su valor dramatúrgico de signo violento, es decir, por su función estructural dentro del sistema dramático». Sobre la influencia de los dioses en la vida humana y en el destino de los personajes de la fiesta cortesana, ver Elizalde Armendáriz, 1983 y Trambaioli, 2014.

A aquesta causa aborrecidos creo
que siempre unos isleños de otros fuimos;
y así, no hay que buscarle nuevo empleo
a nuestra enemistad, pues siempre vimos
que, opuesto el culto, opuesto está el deseo
con que unos y otros al nacer hicimos
callados homenajes en la cuna
de aborrecer nuestra mejor fortuna.
Este, pues, heredado horror, que vario
el tiempo no borró de la memoria,
engendró en nuestra gente el temerario
pretexto de negarte aquella gloria
de que su rey te fuese tributario;
y, aunque declare el cielo la vitoria
en tu favor, nos queda por consuelo
pensar que tuvo otro motivo el cielo,
pues no siempre sus orbes celestiales,
no siempre sus luceros, sus estrellas,
árbitros de los bienes y los males,
lo mejor distribuyen que hay en ellas,
porque importa tal vez que, desiguales
los dioses, oigan mal nuestras querellas
y, siendo su instrumento el enemigo,
injusticia parezca el que es castigo.
Y así, dejando aparte que tuviese
otra razón mi padre —pues ninguna
es mayor que pensar cuánto le pese
* ver mejorada en algo tu fortuna—,
voy —o ya fuese justa o no lo fuese
* la guerra— a si hay alguna ley, alguna
razón, para que, siendo prisionera,
en una torre emparedada muera,
si yo en los ejercicios de Diana,

vv. 502-520 *y, aunque declare el cielo la vitoria* […] *en una torre emparedada muera*: En este solemne monólogo en octavas reales, Irene acusa tanto al rey como a los hados de tiranos, de crueles y de impíos. La injusticia de los designios celestes por haber hecho vencedor al bando chipriota se ha convertido en castigo para la infanta, pues, no solo se ve derrotada, sino privada de su libertad en una torre de palacio. Tal y como ha expuesto Lapesa, Calderón se sirve de los términos *cielo* y *hado* y de sus plurales respectivos para sustituir de forma respetuosa a *Dios*, evitando su mención directa, por lo que designa con ellos «el poder supremo y providente […] y escribe en los espacios siderales, con las estrellas como letras, el futuro de los humanos, pero no les avasalla el albedrío» (Lapesa, 1983, pp. 96-97). Este pensamiento acerca de la influencia de la astrología en la vida del ser humano frente al libre albedrío preocupó a los autores del Seiscientos español. Sobre esta cuestión puede verse Green, 1969, II, pp. 239-312. Los personajes suelen llamar a los cielos «inclementes, atribuirles iras y rigor, o, a la fuerza de valor y moderación, vencerlos, vencer sus sentencias e incluso lograr que se desdigan» (Lapesa, 1983, p. 97).

v. 509 *tal vez*: aquí con el significado de ‘a veces’.

vv. 521-528 *si yo en los ejercicios de Diana* […] *cuánto son para mí los hombres fieras*: Irene se identifica nuevamente con su seguidora, Diana cazadora (ver nota a los vv. 261-286), y se presenta, por tanto, como una verdadera amazona, subcategoría de la *mujer varonil*, que, según McKendrick, encierra los rasgos de varios prototipos femeninos: el legendario arquetipo de la amazona «represented after all, the synthesis of many of the

por ser a su deidad más parecida,
tan altiva nací, viví tan vana
que, siendo de las fieras homicida,
quise llegar con ambición ufana,
quise pasar con fama esclarecida
a serlo de los hombres porque vieras
cuánto son para mí los hombres fieras;
a cuyo efecto vine gobernando
del ejército el trozo que postrero
se puso en fuga —¡ay infelice!— cuando
contra mí el hado articuló severo
* la infausta voz que el enemigo bando
vitoria apellidó, y por eso infiero
que rigor a rigor añadir miras,
* crueldad a crueldad, iras a iras.
¿De cuándo acá en los reyes ha durado
desde un día rencor para otro día?
¿De cuándo acá la indignación del hado,
* fiera al vencer, no es en venciendo pía?
Si mi valor te puso en tal cuidado,

popular variants of a popular theme. Like the *bella cazadora* she had been brought up to the robust freedom and self-sufficiency of life in the wilds. Like the *esquiva* she rejected love and marriage. Again, like the *esquiva*, but also like many *bandoleras*, she hated men and waged war against them. Like the warrior she knew how to fight». (1974, p. 174). En este sentido, se puede vincular una vez más con la desdeñosa Anajarte en *La fiera, el rayo y la piedra*, personaje que aparece por vez primera en escena «*vestida de cazadora, con venablo*» (v. 564a) junto a su escuadrón de ninfas con arco al hombro: «Es el uno que aborrezca / […] de suerte a los hombres que, / de humana sangre sedienta, / vivo hidrópica; y el otro, / que ya que vengar no pueda / mi cólera en sangre humana, / la vengue en brutos y fieras» (vv. 660-668). Marín Pina, quien se aproxima al tema de la *virgo bellatrix* en las novelas de caballerías, establece diferencias entre la *doncella guerrera* y la *amazona*: la primera es aquella «doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería», en oposición a la *amazona*, «otra variante del arquetipo de la mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación» (Marín Pina, 1989, p. 82). Bravo-Villasante, 1976 distingue entre la *mujer enamorada* y la *heroica-guerrera*, siendo esta última heredera de la figura de las ya citadas *amazonas*, «guerreras heroicas, renegadas del sexo, que viven en continua lucha sin otro fin que adquirir fama y combatir al sexo contrario» (Bravo-Villasante, 1974, p. 14). La infanta de Gnido se ajusta a la segunda, pues no se disfraza de caballero para recuperar al galán o seguir al enamorado ocultando su verdadera identidad, como, por ejemplo, Lisarda en *Manos blancas*, sino que, además de sentir una evidente aversión hacia el sexo masculino, experimenta una inclinación y una ambición natural que la llevan a buscar la fama como destacada y valerosa capitana de guerra. En este sentido, aunque salvando las distancias, podemos identificar a Irene con Semíramis (*Hija del aire*), Cristerna (*Afectos*), Astrea (*Armas*) o Irífile (*Duelos*).

vv. 541-544 *Si mi valor te puso en tal cuidado* […] *gloria del vencedor la del vencido*: la sangre real y la gallardía de Irene como guerrera sobresaliente de Gnido, aunque vencida, exigen una compasión y una generosidad por parte del vencedor honorable que la infanta no siente ni por parte del rey de Chipre ni tampoco por parte del hado «severo». Sobre el término *hado* y su significación en Calderón ver Lapesa, 1983, pp. 96-99 y la nota a los vv. 502-520. Según subraya el propio Calderón: «Honrar al vencido es / una acción que dignamente / el que es noble vencedor / al que es vencido le debe» (*Bredá*, *Comedias*, *I*, p. 1046). Estatira, una de las hijas del rey Darío en *Darlo todo*, se queja ante Alejandro por el indigno trato recibido como prisionera: «Esto es el poco decoro / que debe a tu majestad / la sagrada inmunidad / de la guerra, pues no ignoro / que si a mi hermana y a mí / prisioneras nos tratara / conforme a la ilustre y clara / real sangre nuestra, no así / sus soldados se atrevieran / a profanar desleales / el respeto a estos umbrales» (*OC*, *I*, p. 1031). Por el contrario, el emperador Carlomagno de *Mantible* rehúye de un cautiverio tirano y fiero. En referencia a la prisión de Fierabrás exhorta: «Llevalde donde le curen / como a mi persona propia, / que diferencia ha de haber / de la prisión rigurosa / de un rey bárbaro a la mía» (vv. 3060-3064).

mi valor es también el que debía
ponerte en el de honrarme, pues ha sido
gloria del vencedor la del vencido.
Y, ya que esta razón en ti no alcanza
piedad, por tantas causas merecida,
acaba de una vez con tu venganza,
de una vez, no de tantas, se despida
porque de aquestos pies, sin esperanza
de mi muerte —no digo de mi vida—,
no me he de levantar, donde en despojos
las lágrimas consagro de mis ojos.
Y, porque afable esa deidad humana
responda al sacrificio que la adora,
no soy de armadas huestes capitana,
* no infanta soy de Gnido vencedora,
* no soy sacerdotisa de Diana,
pues solo soy una mujer que llora
tan modesta en pedir que aun desta suerte
no pido más de que me des la muerte.

REY Levanta, Irene, del suelo,
y, pues en público acusas
mi majestad de tirana,
para que serlo no arguyan
ni tú ni cuantos oyeron
las hermosas quejas tuyas,
aunque lo sienta, he de darte

v. 560 *no pido más de que me des la muerte*: el anhelo de muerte por parte de la mujer a la que han privado de su libertad es muy frecuente en el teatro áureo, especialmente por sentirse víctima de una injusticia. La idea del suicidio invade a Irene en varias ocasiones de la comedia: «me has de ver desesperada / echar de esa torre al mar» (vv. 1074-1075), así como a otras prisioneras calderonianas: a Irene en *Las cadenas del demonio*, a Rosarda en *Los tres afectos de amor* o a Semíramis en *La hija del aire*. Comp. *Cadenas*: «no queráis que al mar me arroje / desde ese altivo soberbio / homenaje en fatal ruina / de la prisión que padezco» (*OC, I*, p. 645); *Tres afectos*: «Desde aquesas peñas altas / tengo de arrojarme al mar, / por ver si con esto acaban / de una vez tantos temores, / tantos sobresaltos» (*OC, I*, p. 1187); *Hija del aire I*: «Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión / donde sepultada vivo, / la muerte me daré hoy» (vv. 35-38).

vv. 562-584 *Y, pues en público acusas* […] *sería*: nótese en este pasaje cómo el rey justifica su aparente actitud tiránica a través del oráculo funesto de una divinidad pagana, en este caso, de Venus (vv. 573-583 y, más adelante, vv. 689-698 y 762-767). A propósito de *La hija del aire*, Hermenegildo, 1981, p. 901 hace hincapié en que Calderón huye de una caracterización negativa del monarca al responsabilizar a los hados de los terribles acontecimientos: «Semíramis vive privada de libertad, pero tal situación no es el fruto de una decisión injusta del rey [Nino], sino el resultado de una intervención divina, sobrehumana, que exime de toda responsabilidad al monarca». La autoridad real recurre a sus conocimientos de astrología para excusar su crueldad al encerrar a su prisionero, especialmente cuando se trata de un hijo. En este sentido, son reyes astrólogos Basilio en *La vida es sueño*, el rey de Trinacria en *Fiera*, el rey de Chipre de *Tres afectos*, el rey Admeto en *Apolo y Climene* o Polemón, el rey de *Cadenas*. En cuanto al encierro de Irene, el personaje no se ajusta al motivo tan calderoniano del recluido desde la cuna por su progenitor a causa de un oráculo funesto. Con todo, aunque prisionera de guerra primero, es cautiva después por el temor del rey de Chipre a los vaticinios desgraciados que augura Venus para el reino: «en sus estatuas me dijo / el oráculo de Venus / que vendría a ser Irene / escándalo de mis reinos. / Ya lo vi, pues que ya vi / fieras, diluvios y incendios» (vv. 3337-3342). Sobre el motivo del encierro en Calderón ver Suárez Miramón, 2001. La estudiosa recoge los casos de Segismundo (*Vida es sueño*), Faetón (*Faetón*), Anteo (*Ni Amor*), Argenis (*Argenis*), las dos Marfisas (*Hado y divisa* y *Falerina*), Irene (*Cadenas*), Semíramis (*Hija del aire*), Aquiles (*Monstruo*), Rosarda (*Tres afectos*), Anajarte (*Fiera*) y Narciso (*Eco*).

en público la disculpa:
el día que tuve aviso
de aquella batalla, en cuya
vitoria estribó el honor
de mi majestad augusta,
hice sacrificio a Venus,
cuya hermosa deidad suma,
* tutelar de Chipre, siempre
velando está en guarda suya.
Ella, al tiempo que sus aras
religioso fuego ahúma,
a mi culto agradecida,
por su oráculo articula
que vencerían mis armas,
pero tan a costa suya
que el mejor despojo dellas
sería…

Dentro ruido grande.

LIDORO *Dentro.* * Asombros y furias
nos combaten.
UNO *Dentro.* * ¡Iza!
OTRO *Dentro.* * ¡Amaina!
OTRO *Dentro.* * ¡Qué pena!
OTRO *Dentro.* * ¡Qué ansia!
OTRO *Dentro.* * ¡Qué angustia!
LIDORO *Dentro.* * ¡Piedad, dioses!
TODOS *Dentro.* * ¡Piedad, cielos!
REY Cuanto iba a decir pronuncia
por mí el aire, pues en quejas
* la voz a mis labios hurta.
IRENE No, señor, en los acasos
el constante varón funda
agüeros; lamentos son
cuantos hoy tu acento usurpan
de un derrotado bajel
que, sin norte y sin aguja,
antes de tomar el puerto,
está corriendo fortuna.

vv. 591-593 *en los acasos* […] *agüeros*: es recurrente en Calderón que un personaje interprete como vaticinios de los dioses voces desconocidas y repentinas. *Acaso*: «Suceso impensado, contingencia, casualidad o desgracia» (*Aut.*). Comp. *Duelos*: «Mas ¿quién / hurta el suspiro a mi queja? / Por si fue acaso, o si fue / vaticinio, a escuchar vuelva (vv. 379-382); *Tu prójimo como a ti*: «*Culpa*. ¡Ay de mí!, ¿qué he oído? / *Lascivia*. ¿Qué te asusta? *Culpa*. Aquella voz / que en el aire al Mundo dijo / que va perdido. *Demonio.* No hagas / del acaso vaticinio» (vv. 604-608).

v. 598 *está corriendo fortuna*: *correr fortuna*: «frase náutica que explica padecer tormenta la embarcación y peligrar en ella o llegar a pique de perderse» (*Aut.*). El sentido de *fortuna* aquí es el de «borrasca, tempestad en mar o tierra» (*Aut.*). Comp. en esta comedia: «fortuna corrió el bajel / dando entre aquesos peñascos» (vv. 2105-

AMINTA — Es verdad, pues, contrastado
de dos violentas injurias,
con los vientos y las ondas
a brazo partido lucha.
NISE * Ya, de ambas sañas movido,
no sabe a qué parte sulca.
FLORA Embates de mar y tierra
le zozobran y le asustan.
AURELIO Y tanto que desbocado
choca con las peñas duras.
DANTE * En ellas cascado el pino,
su todo en partes menudas
desata, de suerte que
ya el que fue bajel es tumba.
LIDORO *Dentro.* * ¡Piedad, Diana!
DIANA *Dentro.* * A mí siempre
me fue contraria la espuma,
que es de la deidad de Venus
primer patria y primer cuna.
LIDORO *Dentro.* * ¡Piedad, Venus!
VENUS *Dentro.* * No hay piedad
con quien estos puertos busca,
en sus entrañas trayendo
tan grande traición oculta.
TODOS *Dentro.* * ¡Piedad, dioses! ¡Piedad, cielos!
IRENE ¡Qué pena!

2106); «Que el esquife, desasido / del cabo que le di a tiento, / se ha alejado de la orilla, / y Irene y Aminta dentro / solas, corriendo fortuna, / fluctúan sin vela y remo» (vv. 3305-3310).

vv. 607-612 *Y tanto que desbocado* […] *ya el que fue bajel es tumba*: en este relato ticoscópico del naufragio provocado por Venus en boca de los personajes que se hallan en escena don Pedro se sirve de dos imágenes frecuentes en sus textos dramáticos: el bajel como caballo desbocado y el bajel como tumba o sepultura. La primera de ellas fue notada por Vega García-Luengos, 2011, p. 249 y localizada hasta en seis comedias. La segunda, con claras reminiscencias gongorinas, según Cruickshank, 1971, p. 231, se detecta en otras tantas obras dramáticas calderonianas. Se pueden citar: *Los tres afectos de amor*, *Los tres mayores prodigios*, *Ni Amor se libra de amor*, *El monstruo de los jardines* o *Fineza contra fineza*. Obsérvense las similitudes del pasaje con este fragmento de *Ni Amor*: «¡Plegue a Dios, nave enemiga, / que en aquesas altas peñas, / marino caballo, choques / tan desbocado que en ellas, / vencido el freno al timón / y a la brújula la rienda, / en desatados fragmentos / tan cadáver te resuelvas, / que hecho panteón el mar / con hondas bóvedas, seas / tumba de cuantos te habitan, / al cielo la quilla vuelta, / con tan borradas huellas / que ni aun cenizas tu sepulcro tenga!» (*Comedias, III*, pp. 860-861). Tal y como ha detallado Fernández Mosquera, 2006, pp. 109-157 al estudiar el motivo de la tormenta desde su origen épico, la puesta en escena de este tipo de tempestades marítimas ocasionadas por la pugna de los dioses, especialmente presentes en comedias mitológicas y cortesanas, se llevaría a cabo mediante efectos sonoros con pólvora o pesos y el vocerío de los actores.

vv. 615-616 *que es de la deidad de Venus / primer patria y primer cuna*: referencia al nacimiento de Venus. Según narra Hesíodo (*Teogonía*, 188-198, p. 141), Cronos, hijo de Urano, sesgó los genitales de su padre y los lanzó al mar, de cuya blanca espuma nació una doncella: «Afrodita la llaman dioses y hombres porque en la espuma fue criada» (*Teogonía*, 195-198, p. 141). Antropónimo derivado del griego *áprhros*, 'espuma', de ahí las palabras de la diosa del amor: «También tengo yo una influencia sobre el mar, si ciertamente en otro tiempo fui una condensada espuma en medio del mar y permanece en mí el nombre griego de ella» (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, p. 336). *Primer*: Según Lapesa, 1983, pp. 54-55, la apócope del numeral ordinal ante sustantivo femenino no es extraña en Calderón. Comp. en esta comedia: «primer muestra» (v. 1707); «primer dificultad» (v. 1995); *Duelos*: «primer fábrica» (v. 604); *No hay cosa*: «primer criada» (*OC, II*, p. 1024).

AMINTA * ¡Qué ansia!
TODOS *Dentro.* * ¡Qué angustia!
REY Esperad aquí las dos,
siendo paréntesis una
desdicha de otra, entretanto
* que hoy el primero yo acuda
a socorrer en la orilla
los que náufragos fluctúan. *Vase.*
DANTE Ociosa piedad será,
que hidrópica la sañuda
* sed del mar ni aun un fragmento
arroja a tierra. *Vase.*
AURELIO * En cerúleas
bóvedas el mar dio a todos
pira, monumento y urna. *Vase.*
IRENE Aunque la piedad, Aminta,
no es prenda de la hermosura,
puesto que en humano pecho
nadie las vio vivir juntas,
* la de esta mísera ruina
* será bien que aquí reduzga.
A tus pies —bien que a pesar
de mi altivez— mi fortuna
te suplica que intercedas
con tu hermano: que concluya
con mi vida, dando fin
a una prisión tan injusta.
AMINTA Los motivos de mi hermano,
que estorbó esa desventura,
decir hasta agora nadie

vv. 630-631 *hidrópica la sañuda* / *sed del mar*: *hidrópica*: entiéndase ‘insaciable sed’ del mar para subrayar su fiereza y crueldad. Referencia a la *hidropesía*, «enfermedad de humor aguoso, que hincha todo el cuerpo […] el hidrópico, por mucho que beba, nunca apaga su sed» (*Cov*.). Comp. *Auristela*: «Dicha ha sido, que avariento / ese hidrópico crüel, / de humanas vidas sediento, / ya ha sepultado el bajel / en salobre monumento» (vv. 557-561).

v. 632 *cerúleas*: «Cosa perteneciente al color azul, y con más propiedad al que imita al del Cielo cuando está despejado de nubes, que también se extiende al de las ondas que hacen las aguas en estanques, ríos, o mar» (*Aut.*). Latinismo grato a Calderón: *Lindabridis*: «seguirla quise, y sobre riza espuma, / huésped ya del cerúleo pavimento, / viví un bajel, que sin escama y pluma, / águila fue del mar, delfín del viento» (*OC, II*, p. 2074).

v. 634 *pira, monumento y urna*: este mismo verso trimembre en alusión a la imagen del bajel como tumba se halla en varios textos calderonianos. Comp. *Fortunas*: «le sirva de sepultura / antes que, siendo ese golfo / de sus verdes años tumba, / la dé un monstruo en sus entrañas / pira, monumento y urna» (*Comedias, VI*, p. 134); *La cena del rey Baltasar*: «siendo de su atrevimiento / ella misma sepultura, / haciendo de sus ruinas / pira, monumento y urna» (vv. 548-551); *Fez*: «que, navegando su quilla / ondas de fuego, le sean / urna, monumento y pira» (*Comedias, IV*, p. 627).

vv. 635-638 *Aunque la piedad, Aminta* […] *nadie las vio vivir juntas*: se advierte en las palabras de Irene uno de los tópicos de la lírica cortés y de la poesía petrarquista, esto es, la concepción de la dama como una *belle dame sans merci*. Otro personaje calderoniano, en este caso, don Carlos, en *Mejor está*, también reflexiona sobre la dificultad de conjugar compasión y belleza en la mujer: «hoy no se implican / piedad y hermosura, puesto / que siempre son enemigas» (*Comedias, VI*, p. 852). Sobre la imaginería petrarquista en el retrato femenino áureo ver Manero Sorolla, 1992.

sabe, pero está segura
que, si estuviera en mi mano
tu libertad, es sin duda
que desde un instante acá,
según el verte me angustia,
estuvieras, ya no digo,
Irene, en la patria tuya,
pero aun donde no pudieras
volver a estas islas nunca.

IRENE De tu generosa sangre
lo creo; y está segura
tú también que, cuando no
fuera felicidad suma
la libertad, por no verme
donde atrevido presuma
Dante halagar con finezas
los ceños de mis injurias,
lo estimara.

AMINTA Según eso,
¿verte amada te disgusta
de Dante?

IRENE Y tanto…

AMINTA * (¡Alma, albricias!)

IRENE …que el incendio de mi furia
no ha de apagarse hasta que
sea con la sangre suya.

AMINTA (Primero con su poder
* todo el cielo te destruya.)

IRENE ¿Qué dices?

AMINTA * Nada. (¡Ay, Amor!,
siempre mi pesar procuras:
primero por si le amaba
y agora porque le injuria.)

Salen todos.

REY No se ha visto igual estrago:
apenas la saña bruta
de ese monstruo dio a la arena
ni aun la seña más menuda
de su naufragio.

AMINTA Pues ya

---

v. 665 *finezas*: «acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro» (*Aut.*). Aparece en numerosos pasajes de nuestra comedia: «Porque no merece un ingrato / estas finezas» (vv. 1458-1459); «¿Quieres con una fineza / pagarme lo que me debes?» (vv. 3513-3514). Comp. *Amar después*: «una fineza he de hacer, / que es pedirte por mujer» (vv. 331-332); *Amor, honor*: «Obligarte y persuadirte / siempre mi deseo fue / más amante con finezas / que tirano con poder» (vv. 835-838).

que, como dices, es una
pena paréntesis de otra,
no venzan ambas y suplan
noticias de la primera
lástimas de la segunda.

REY Dices bien; y así mi voz
en lo que empezó discurra,
diciendo que, al tiempo que
religioso fuego ahúma
—aquí quedamos— las aras
de Venus, su voz pronuncia
que vencerían mis armas,
pero tan a costa suya
que trocaría el despojo
en desdicha la ventura.
Veniste tú prisionera,
y, viendo cuánto se aúnan
vaticinios que amenazan
* ruinas, tragedias e injurias
con bellezas que, aun después
de verse vencidas, triunfan,
hurtarte quise a los ojos
de mis gentes. ¡Qué locura
buscar medios que embaracen
donde hay estrellas que influyan!
Dígalo el ver que, aun guardada
en las entrañas incultas
destos montes, has podido
dar principio a las futuras
ansias que temí, poniendo
en campal ardiente lucha
los héroes que de mi imperio
son las más fuertes colunas.
Y, pues infalible el hado
ni se estorba ni se escusa,
pues antes busca su efecto
quien su impedimento busca,
entre tu llanto y mi miedo
partir pretendo la duda
y que ni libre ni presa

vv. 717-720 *infalible el hado* […] *quien su impedimento busca*: pese a haber ocultado a Irene en una elevada torre para evitar las «ruinas, tragedias e injurias» (v. 702) que vaticinaba Venus para el reino tras la victoria del bando chipriota, las desdichas se hacen evidentes para el rey de Chipre al ver enfrentados a sus dos generales más sobresalientes, Dante y Aurelio, por el amor de la hermosa prisionera. Según su interpretación astrológica, sus esfuerzos son en vano ante la infalibilidad de los hados. Se produce, entonces, una nueva mención de los poderes supremos, que determinan el destino de la vida humana. Ver nota a los vv. 502-520. Comp. *Vida es sueño*: «Poco reparo tiene lo infalible / y mucho riesgo lo previsto tiene; / si ha de ser, la defensa es imposible» (vv. 2452-2454); *Tres afectos*: «iré a cuidar a Rosarda, / por si hay en su mal remedio, / al mirar cuánto infalible / en los fatales decretos / cumple su amenaza el hado» (*OC*, *I*, p. 1210).

quedes.

IRENE ¿De qué suerte?

REY Escucha,
y escuchad todos: Irene,
en cuya rara hermosura
la de nuestra diosa Venus
no quiere sufrir segunda,
no ha de volver a su patria,
pues su persona asegura
la invasión destos estados,
siendo a la contraria furia
de sus movimientos freno
y de su cerviz coyunda.
Quedarse como se estaba,
viendo que así no se escusan
los riesgos, es miedo inútil;
si aun guardada nos perturba,
darla libertad tampoco,
pues será poner, sin duda,
en su libertad al hado,
a todo lo cual se junta
a muerte estar condenados
los dos; pues haya una industria
que disculpe mis crueldades
y que repare las suyas.
* Esta ha de ser que en mi Estado
tome estado, con que ajustan
mis recelos que a su patria
volverse no pueda nunca,
siendo su alcaide su esposo,
con que también se asegura

---

vv. 726-728 *en cuya rara hermosura* […] *no quiere sufrir segunda*: Venus, protectora de los chipriotas, no desea que su hermosura quede eclipsada por la de la extranjera Irene. Recuérdese que, según el mito de Psique —narrado por Apuleyo en su *Asno de oro* (IV, V y VI) y recreado por Calderón en su comedia *Ni Amor se libra de amor* y en dos autos sacramentales—, Venus, movida por la envidia que siente ante la hermosura de Psique, al ver que los hombres abandonan sus santuarios para contemplar a la encarnación humana de la diosa, se venga de la doncella, que será desposada por un monstruo. Para un recorrido por las fuentes clásicas y literarias del mito en los textos calderonianos ver Rull, 2001.

vv. 730-734: *pues su persona asegura* [...] *cerviz coyunda*: la prisión de Irene supone que la isla rival de Gnido no invada Chipre. Irene es, pues, freno y coyunda de los estados enemigos. *Coyunda*: «La correa con que se atan los bueyes al yugo», «metafóricamente vale también dominio o sujeción» (*Aut*). Comp. *No hay burlas*: «Ya, don Alonso, sabéis / cuán rendido prisionero / de la coyunda de amor, / el carro tiré de Venus» (vv. 129-132).

v. 751 *alcaide*: «la persona que tiene a su cargo el guardar y defender por el Rey, o por otro señor alguna villa, ciudad, fortaleza o castillo, que se le ha entregado para este fin debajo de juramento y pleito homenaje» (*Aut*.). Se emplea aquí en sentido metafórico, lo que es frecuente en la comedia áurea, en especial, para aludir a la vigilancia de las mujeres con el fin de guardar la honra familiar. Esta vez es el marido, Dante o Aurelio, el que asume este papel, que supone, además, garantizar el vasallaje de la prisionera hacia el reino de Chipre. Dice Mariene en *Mayor monstruo*: «Y así, señor, yo te ruego / y así, señor, te suplico / que tú, alcaide de mi vida, / traigas el puñal contigo» (vv. 1028-1031).

que su sucesión vasalla
la ley de mi imperio sufra.
Y, puesto que este ha de ser
uno de los dos, con cuya
satisfación el delito
de romper esta clausura
queda también honestado,
cada uno consigo arguya
quién querrá esposa con quien
Venus desdichas le anuncia,
el hado ruinas y todo
el cielo penas y angustias,
advirtiendo que ha de ser
la primera a que se ajusta
perder mi corte y mi gracia,
pues lo que aborrezco busca
y sangre enemiga mía
hacerla su esposa gusta.
* Y, pues os doy a escoger,
brevemente lo discurra
vuestro amor, que habéis de darme
respuesta luego, y presuma
cualquiera que desta ley
—o sea justa o no sea justa—
no será la culpa mía,
puesto que es la elección suya.

IRENE Mira, señor, que sin mí
esa nueva ley promulgas
y, en vez de librarme, a más
estrecha prisión me mudas.
¿Yo la mano?

REY Esto ha de ser. *Vase.*

AURELIO Pues, si eso ha de ser, escucha,
que yo que pensar no tengo.
(Perdóneme una hermosura,
porque no ha de ser mi amor
árbitro de mi fortuna.) *Vase.*

AMINTA Dante, en la elección que hicieres
mira bien lo que aventuras,
que pierdes al rey y pierdes…
Pero prosíganlo mudas
penas, que, dichas, son pocas
y, calladas, serán muchas. *Vase.*

IRENE Dante, porque no por mí
desperdicies tu ventura,
la gracia del rey conserva,

v. 783 *¿Yo la mano*?: En palabras de Vitse, 1990, pp. 542-547, Irene padece el llamado «complejo de Diana» para evitar la ley de Venus, esto es, rechaza la dependencia amorosa como sumisión al hombre.

en ella tu aumento funda;
que yo, que no he de pagarte
rendidas finezas nunca
con amor, con desengaños
intento que uno a otro supla
porque, desde el día que fuiste
de mi tragedia importuna
el principal instrumento,
te aborrecí con tan suma
aversión que, si me hicieses
reina del mundo absoluta,
antes de darte mi mano
ni que llegara a ser tuya,
volviera, no digo solo
a aquesa prisión inculta,
pero a vivir desde luego
las entrañas de una gruta,
donde a este vivo cadáver
sirviese de sepultura
* o la pira de ese monte,
* o de ese risco la tumba. *Vase.*

DANTE ¡Ay, infelice! ¿Quién vio
atropellarse tan juntas
en dos iguales bellezas
los favores y las furias,
las finezas y las iras,
las sañas y las blanduras,
las lágrimas y las penas,
las quejas y las injurias?

Sale Malandrín.

MALANDRÍN ¿Era hora, señor, de hallarte?
¿Dónde están los que te buscan?
Que hasta uno o dos yo haré que
no te ofendan, y es sin duda,

---

vv. 813-814 *vivir desde luego* / *las entrañas de una gruta*: Cuervo registra el empleo transitivo del verbo «vivir» con el significado de «habitar o morar» (apdo. 2aβ). Se detectan más ejemplos en textos de Calderón. Comp. *Mayor monstruo*: «¿No vives esta quinta, / que sobre el mar de Jafe el cielo pinta?» (vv. 53-54); *Luis Pérez*: «que no fue en vano el venir / a nuestra quinta a vivir / las entrañas de una sierra» (*OC, I*, p. 282).

vv. 819-826 *¡Ay, infelice!* […] *las quejas y las injurias*: nótese en este pasaje la correspondencia entre el plano formal y el plano conceptual, pues se recurre a la bimembración y a la antítesis para contribuir al binarismo estructural que vertebra la comedia. Como ha destacado Vara, 2011a, pp. 510-511, «uno de los recursos más explotados y en gran medida portador de unidad conceptual y estilística es la antítesis, figura muy empleada en la poesía de cancionero o cortesana del siglo XV y en el petrarquismo para reflejar el análisis introspectivo del alma enamorada. Es muy útil para la contraposición de conceptos que transmiten las contradicciones internas de los personajes». De este modo, se subraya desde el inicio el *dubbio* pasional de Dante entre la amada esquiva y la amante aborrecible.

pues, huyendo yo, tras mí
irán, con que te aseguras
dellos; para que se vea
que no hay pendencia ninguna
donde no sirva de algo
un camarada, aunque huya.
* ¿Qué pendencia ha sido esta?

* *Divertido, da un golpe a Malandrín.*

¡Ah, señor!
DANTE ¡Oh, suerte dura!
MALANDRÍN ¡Y como que lo es, y está
tu suerte en la mano tuya!
¡Oigan qué sesgo se queda!
¿Quién vio suspensión tan muda?
Vamos por estotra mano,
por si es más quieta la zurda.

Dale otro golpe.

¡Ah, señor!
DANTE ¡Válgame el cielo,
y qué crueldad tan injusta!
MALANDRÍN Por muy injusta que es,
bastantemente se ajusta
a cuanto es pedir de boca.
DANTE ¿Quién está aquí?
MALANDRÍN ¿Ahora lo dudas?
Pues ¿no lo dudaras antes
de las dos manifaturas?
DANTE ¿Qué manifaturas?

---

vv. 831-836 *pues, huyendo yo, tras mí* […] *un camarada, aunque huya*: desde su primera aparición, Malandrín es caracterizado por su cobardía y por su fanfarronería, conformes a la convencional codificación del gracioso de la comedia del Siglo de Oro. Ya José Prades en su clásico trabajo lo definía como un personaje «cauto en los peligros hasta la cobardía» (1963, p. 251). La comicidad lingüística, por otra parte, constituye un rasgo inherente a estos tipos, que, según Navarro González, 1984, p. 124: «exhiben con humor su cobardía, deshonor y egoísmo, y con desairadas actitudes e ingenioso lenguaje defienden su pobre y desatendida persona». Para la configuración del gracioso en Calderón puede verse especialmente Barone, 2012.

vv. 838-844 *¡Ah, señor!* […] *por si es más quieta la zurda*: Arellano, 1986 y 1999, pp. 264-314, al analizar los diferentes medios de los que se sirve Calderón para expresar la comicidad en escena, destaca la desmesura como rasgo de la comicidad gestual. El estudioso considera un «cliché escénico» lo que él mismo etiqueta como el «"golpe fortuito": el caballero, sumido en sus melancolías se deja llevar de la emoción, accionando sin percatarse de la cercanía de un criado, que recibe un golpe» (Arellano, 1986, p. 57). Encuentra esta misma secuencia, al menos, en otras seis comedias más, aunque «la elaboración más completa del molde fijo pertenece a *Amado*» (p. 57). Los textos que cita son *Alcalde Zalamea*, *Auristela*, *También hay duelo*, *Faetón*, *Lances* y *Mágico*.

v. 852 *manifaturas*: Malandrín, haciendo alarde del lenguaje cómico que caracteriza al gracioso de la comedia aurisecular, juega con el significado etimológico del vocablo *manifactura* o *manufactura*: del latín *manu factum*, esto es, 'hecho con la mano', aquí la 'manotada'. Sobre la caracterización lingüística del gracioso en Calderón puede consultarse Lapesa, 1983, pp. 71-73 y Navarro González, 1984, pp. 84-108.

MALANDRÍN ¡Bueno!
¿Por tan liberal te juzgas
que de lo que das te olvidas?
DANTE Deja, Malandrín, locuras,
que no estoy de burlas.
MALANDRÍN Pues
¿quién está, señor, de burlas
si ya no es que sean de manos
tan pesadas como tuyas?
Pero ¿qué es esto? ¿Qué tienes?
¿Qué suspiras? ¿Qué murmuras
entre ti? Dime tus penas.
DANTE * ¡Ay, infeliz!, que son muchas.
MALANDRÍN Pues no me las digas todas,
que hartas habrá con algunas.
DANTE Aurelio, como a su amigo,
fiándome la pena suya,
me dijo que a Irene adora.
MALANDRÍN Pues ¿qué importa?
DANTE ¿Hay tal locura?
MALANDRÍN La locura es importar

---

v. 854 *liberal*: apréciese el chiste del gracioso, que, en clave irónica, hace alusión a la generosidad de su amo, de quien ha recibido dos manotadas. *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» (*Aut.*). Comp. *Vida es sueño*: «siendo agradecido cuanto / liberal, pues honra tanto / el dar como el recibir» (vv. 2589-2591).

vv. 858-860 *¿quién está, señor, de burlas* […] *tan pesadas como tuyas?*: la chanza de Malandrín surge del juego ingenioso de palabras y expresiones que el espectador del Siglo de Oro sabría interpretar fácilmente: se refiere implícitamente a las *burlas de manos* y a las *burlas pesadas*, 'dañinas', como las manos de Dante, de quien ha cobrado los golpes. *Autoridades* define *burlas* o *juegos de manos* como «acciones festivas y de burla, con que uno juega con otro: especialmente cuando intervienen golpes» y también «la habilidad o agilidad de manos, con que los titiriteros engañan y burlan la vista, con varias suertes de entretenimientos, con que hacen creer una cosa por otra» (*Aut.*), lo cual no es propio de la gente de buena crianza, según reza el refrán: «Burlas de manos, burlas de villanos»; «Juegos de manos, juegos de villanos» (Rodríguez Marín, 2007, pp. 62 y 228). En una escena similar de *Auristela*, un ensimismado y quejoso Lisidante golpea en la cara al gracioso Merlín. Tras la disculpa del galán, que estaba distraído, el criado responde: «Pues por Dios que se divierta / menos juguetón de manos, / que es recia cosa» (vv. 1642-1644). Encontramos el empleo de ambas expresiones en estas palabras del criado Hernando en *Empeños*: «Es verdad, burlando estoy; / pero con burlas de manos / muy pesadas» (*Comedias*, *VI*, p. 285).

vv. 867-874 *Aurelio, como a su amigo* […] *lo que él quiere*: obsérvese que Dante emplea el término «amigo» para definir el comportamiento de Aurelio para con él, pues entiende que su ahora rival quiso confiarle su amor por Irene. Según ha estudiado Casariego, 2016b, p. 116, «la petición del silencio al oyente o su incapacidad para amparar el secreto entroncan de modo directo con la tradición de las cualidades exigidas al perfecto confidente, cuya elección comprende al ámbito de la amistad». Sobre el tema de la amistad desde la literatura clásica hasta el teatro aurisecular ver Zugasti, 2001, pp. 155-162. El hecho de que Dante y Aurelio adoren a la misma dama, lejos de ser un problema para Malandrín, en su condición de gracioso, carente de escrúpulos y de valores morales, resulta una cuestión sin importancia. Calderón recreó con profusión el motivo clásico de los dos galanes amigos enfrentados por cuestiones de amor, tanto en dramas serios de carácter político (*Darlo todo* o *Saber del mal*) como en comedias palatinas o de capa y espada (*Nadie fíe* o *Amigo*). Según el análisis de Zugasti, 2001, pp. 179-182, en este tipo de conflictos priman la lealtad y la amistad sobre el sentimiento amoroso: «Amante y leal no puedo / ser a un tiempo» (*Comedias*, *V*, p. 1168), dirá Félix en *Amigo*. Con todo, hay otras comedias en las que la lealtad y la amistad se ven seriamente dañadas por el amor de una dama. Sirvan de ejemplo las relaciones entre Lope y Guillén en *Tres justicias*, entre Félix y Juan en *También hay duelo* o entre Poliarco y Arcombroto en *Argenis*.

entre amigos que se pudra
un hombre de que otro quiera
lo que él quiere.

DANTE — Si no escuchas,
no diré que deste acaso
en nuevo duelo resulta
reñir los dos, y que el rey
a partido nos reduzga
de que el que case con ella
pierda…

MALANDRÍN — ¿Qué?

DANTE — …la gracia suya.

MALANDRÍN — Pues ¿hay más de no casarse?
¿Vale tanto una hermosura
* como un cuarto de mondongo?

DANTE — Y aun es de tantas fortunas
no la menor...

MALANDRÍN — ¿Qué?

DANTE — Que Aminta
generosamente acuda
a vengar sus sentimientos.

MALANDRÍN — Por cierto que tú te asustas
de una cosa que no sé
en qué discreción la fundas,
pues cuando está más celosa
es cuando está más segura
una dama. ¿Por qué piensas
que en este tiempo es cordura

---

vv. 882-883 *¿Vale tanto una hermosura* / *como un cuarto de mondongo*?: don Pedro se sirve de la tópica caracterización del gracioso ansioso por la comida para desmerecer la hermosura de una mujer, menos valiosa que unas cuantas vísceras guisadas. *Mondongo*: «los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y así se guisa para la gente pobre» (*Aut.*). Preferimos esta *lectio difficilior* de E, B y M a la lectura veratassiana. Para más datos ver el apartado sobre «el intervencionismo de Vera Tassis».

vv. 891-893 *pues cuando está más celosa* […] *una dama*: Malandrín se hace eco de una concepción del amor acatada por la mayoría de los escritores del Siglo de Oro: 'no puede haber amor sin celos'. Ver Bolaños, 2007. Cervantes escribió: «Aquel que celos no tiene / no tiene amor verdadero» (*La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *Obras completas*, II, 1993, p. 306). Ejemplos similares se localizan en Lope: «Quien amó sin mil recelos / o fue necio o burlador. / No diga que tiene amor / quien no se abrasa de celos» (Lope de Vega, *Amor secreto hasta celos*, vv. 391-394) y en textos dramáticos de Calderón. Dirá Lelio, criado de Celauro en *Fineza*: «que tener amor sin celos / es lo mismo que querer / tener coche sin cochero; / *conditio sine qua non* / es de amor» (*Comedias*, *IV*, p. 1265).

vv. 894-902 *que en este tiempo es cordura* […] *y a la otra con la una*: no es este el único lugar en el que un gracioso, sin escrúpulo moral y alejado de una concepción ideal del amor, recomienda a su señor el disfrute de dos mujeres. Recuérdense las palabras de Fabio, criado de Federico, en *Secreto*: «*Fabio*. ¿Luego, tú nunca has amado / dos? *Federico.* No. *Fabio.* Pues haz cuenta… *Federico.* Di. / *Fabio.* …que en tu vida no te holgaste» (vv. 2126-2128) y, a continuación, narra el cuentecillo popular a modo de *exemplum* sobre el cura de Agere y Macarandona: «Si tú dos feligresías / tienes de amor, ciego dios, / cumple con ambas a dos» (vv. 2164-2166). Dirá Mosquito en *Escondido*: «Siempre fui de parecer / que por lo menos, tuviera / dos damas un hombre; porque / de dos la una, como apuesta, / no se puede errar el tiro» (*OC*, *II*, p. 678). También se produce una situación similar en *Mágico*, pero a la inversa. Los graciosos Moscón y Clarín se enfrentan por el amor de Livia, la criada, quien elige quedarse

tener un hombre dos damas,
sino porque, si la una
falta, quede la otra que
la cátedra substituya?
Y así, soy de parecer
que a Irene dejes, y suplas
a la una con la otra
y a la otra con la una.

DANTE Calla, loco, no prosigas,
que el oírte me disgusta,
* cuando, al ver que una me obliga,
* al paso que otra me injuria,
temo que desesperado
al mar me arrojen mis furias,
donde en el último aliento
digan lástimas tan justas…

LIDORO *Dentro.* * ¡Ay infelice de mí,
contra cuya suerte dura
todo el poder de los hados
tiranamente se aúna!

DANTE Aguarda; ¿qué voz es esta?
MALANDRÍN Pues ¿a quién se lo preguntas?
¿Selo yo?
DANTE A lo que se deja
ver, entre ruinas caducas
que el mar a la tierra arroja
de las ondas con quien lucha,
parece que un hombre escapa
la vida casi difunta.

LIDORO *Dentro.* * Si aún no estás vengada, Venus,
de tu cólera sañuda,
no me des puerto en la tierra,
pero dame sepultura.

MALANDRÍN Lo de morir a la orilla
se dijo por él sin duda.

* *Sale Lidoro como arrojado y desnudo.*

---

con los dos y disfrutarlos «*alternative*», es decir, en días alternos: «*Clarín.* ¿Dos a un tiempo, cómo quieres? / ¿No te embarazarán dos? / *Livia.* No, que de dos en dos los / digerimos las mujeres […] / *Moscón.* ¿Cómo? *Livia. Alternative*. *Clarín.* Pues / ¿qué es *alternative*? *Livia.* Es / querer a cada uno un día» (vv. 1043-1052).

vv. 921-922 *escapa* / *la vida casi difunta*: *escapar la vida*: «librarse de algún grave peligro de muerte» (*Aut.*). En esta comedia en el v. 1294. Comp. *José*: «Si ves que por una parte / el Nilo con su soberbia / te corta el paso, y por otra / tantos aceros te cercan, / ¿cómo piensas escapar / la vida?» (*Comedias, VI*, p. 207).

vv. 927-928 *Lo de morir a la orilla* / *se dijo por él sin duda*: alude Malandrín al proverbio «nadar y nadar, y a la orilla ahogar; [o] nadar y nadar, y morir/ahogar a la orilla» (Correas, p. 331), cuyo significado recoge Covarrubias: «dícese de los que habiendo pasado lo más peligroso desmayan al tiempo que podían conseguir su intento estando cercano al fin dél». Compárese con las palabras del gracioso Gelanor en *Argenis* en referencia al también náufrago Lidoro: «*Poliarco.* ¡Qué lástima! ¡Qué mancilla! / *Gelanor*. …que nadó y murió a la orilla» (vv. 1765-1766).

DANTE Infelice peregrino
del mar, si de tu fortuna
la última línea no tocas,
el perdido aliento ayuda,
que otro infelice en sus brazos
te recibe porque acuda
a quien fluctúa en el mar
quien en la tierra fluctúa.
LIDORO Si vuestra piedad… No puedo
proseguir, que la voz muda
dentro del pecho anegada
* todos mis sentidos turba.
¡Ay infelice de mí!
¡Muerto soy!

* *Desmáyase.*

DANTE ¡Qué desventura!
¿Si ha espirado?
MALANDRÍN No, señor,
que aun agonizando pulsa.
DANTE Llévale a aquesa cercana
población.
MALANDRÍN ¿Quién?
DANTE Tú, y procura
que con algún beneficio
los alientos restituya.
MALANDRÍN Juro a Baco, que es el dios

v. 929 *infelice peregrino*: aquí con el significado de aquel que «anda por tierras extrañas o lejos de su patria» (*Aut.*). Desde el Ulises homérico hasta el peregrino de la *Soledad I* gongorina, así son caracterizados muchos otros náufragos áureos, algunos de ellos calderonianos. El mismo Ulises en *Mayor encanto* y Arcombroto en *Argenis*: «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» (*Argenis y Poliarco*, vv. 7-11) o Leonido en *Hado y divisa*, al hacerse pasar por Lelio en la primera jornada: «derrotado peregrino / que, arrojado de esos mares, / a dar a estos mares vino» (*Comedias, V*, p. 111).

vv. 930-931 *de tu fortuna* / *la última línea no tocas*: referencia a la muerte como meta final de todas las cosas: *mors ultima linea rerum est* (Horacio, *Epístolas*, I, 16, p. 286). Comp. *Mayor monstruo*: «que es la muerte en los afanes / última línea de todos» (vv. 2474-2475); *De un castigo*: «sé que es de cualquier dolor / última línea la muerte» (vv. 1403-1404).

vv. 949-950 *Juro a Baco, que es el dios* / *por quien los pícaros juran*: es lugar común en la comedia áurea la apelación a Baco, dios del vino, por parte de los graciosos para buscar su amparo ante situaciones de peligro o que les provocan temor. En su análisis sobre la faceta lúdica de la mitología en Calderón, Trambaioli concluye que Momo y Baco son «divinidades parranderas por definición» que «se caracterizan por ser justamente los númenes protectores de los graciosos» (Trambaioli, 1998, p. 261). Apréciese, por otra parte, lo que Pailler, 1980, ha denominado «guiños» de Calderón en boca del gracioso, esto es, «comentarios burlones a la acción presente, como las alusiones jocosas a tal o cual situación o tema frecuente y sabido» (Pailler, 1980, p. 33). Son, por tanto, muy numerosas las ocasiones en las que los pícaros invocan a la citada divinidad. En la segunda jornada de nuestra comedia, Malandrín reprocha al dios que no acuda en su auxilio cuando es perseguido por un león: «¿Así a tu mejor cofrade, / Baco, en el peligro dejas?» (vv. 1874-1875). Compárese con las palabras de Clarín en *Mayor encanto* para no morir ahogado: «¡Piedad, Baco divino!, / no muera en agua el que ha vivido en vino» (vv. 17-18)

por quien los pícaros juran,
que tal no lleve. Por cierto,
linda comisión...

DANTE ¿Qué dudas?

MALANDRÍN …andar con un muerto a cuestas
por aquestas espesuras.

DANTE Llévale, que yo no puedo.

MALANDRÍN Ni yo tampoco… Sin duda
que, a lo que infiero, era…

DANTE ¿Qué?

MALANDRÍN …amante de sola una,
porque es necio tan pesado
que las costillas me abruma.

* *Vase llevándole.*

DANTE En efeto, no hay desdicha[1081]
de quien no es otra mayor
consuelo.

Salen el rey y todos.

REY ¿Dante?

DANTE Señor.

REY ¿Has consultado por dicha
la respuesta que has de dar?,
que ya la de Aurelio sé.

DANTE Óigala yo para que
a ella responda.

AURELIO Que estar
contra Irene conjurado
el poder de las estrellas
y que su destino en ellas
infausto nos diga el hado
no acobarda de mi amor
la resolución gallarda,
porque solo la acobarda
perder la gracia y favor
del rey, a quien dando indicio
de mis lealtades, rendida

---

o las de Friso en *Ni Amor*: «Baco mío, no consientas / que quien tan cofrade tuyo / vivió en vino, en agua muera» (*Comedias*, *III*, p. 849).

vv. 958-960 *…amante de sola una* […] *que las costillas me abruma*: el gracioso remite a la chanza pasada sobre el consejo ofrecido a Dante en versos precedentes acerca del discreto que se deleita con dos mujeres frente al necio que ama solo a una. Ver nota a los vv. 894-902.

vv. 961-963 *no hay desdicha* […] *consuelo*: las palabras de Dante sobre la desgracia ajena recuerdan a las conocidas palabras de Rosaura en la primera jornada de *La vida es sueño*: «Solo diré que a esta parte / hoy el cielo me ha guïado / para haberme consolado, / si consuelo puede ser, / del que es desdichado, ver / a otro que es más desdichado» (vv. 247-252).

pongo a sus plantas mi vida
en humano sacrificio
que della hago a Irene bella,
pues, muriendo de dolor,
habrá cumplido mi amor
con él, conmigo y con ella.

DANTE Pues yo, señor…

AMINTA (¡Ay de mí!

* ¡Con qué de temores lucho!)

IRENE (Dos veces muero si escucho

* desaires de un no y un sí.)

DANTE Pues yo, señor, asentado
que esto no toca en lealtad,
supuesto que es voluntad
tuya, digo que del hado
las amenazas no temo,
pues, cuando precisas fueran
y no contingentes, vieran
mis desdichas el estremo
con que el miedo les perdía,
pues no es posible, señor,
que haya desdicha mayor
que no ser Irene mía.
Y, siendo así, me prefiero,
tras el temor de los hados,
a perder puestos y estados

* porque, si hoy sin ella muero,
todo se pierde al perdella,
y quiero de aqueste modo,
perdiéndolo en ella todo,
perderlo todo, y no a ella,

* y así, a tus plantas rendido,
la doy la mano.

REY ¡Detente,
loco, bárbaro, imprudente,
necio y desagradecido!,

---

vv. 968-1010 *Que estar* […] *la doy la mano*: las dos posturas opuestas de los galanes formulan el dilema amor/lealtad tan presente en la dramaturgia calderoniana; recuérdense títulos tan representativos como *Amigo, amante y leal* o *Duelos de amor y lealtad*. Como ya se apuntó, Zugasti estudió el motivo de los dos galanes amigos enfrentados por cuestiones de amor y concluyó que la «cesión amorosa se lleva a efecto bien por lealtad a un superior o bien por amistad; esto es, en la escala de valores de la Antigüedad clásica, prima la fidelidad sobre la amistad, y esta sobre el amor» (Zugasti, 2001, pp. 179-180). La postura de Aurelio concuerda con esa escala de valores, pues renuncia al amor de Irene en favor de su lealtad al monarca y por temor a los cielos: «Perdóneme una hermosura / porque no ha de ser mi amor / árbitro de mi fortuna» (vv. 786-788). No obstante, el estudioso localiza también el esquema contrario, por el que la lealtad o la amistad se ven truncadas. Ver Zugasti, 2001, pp. 171-172. Dante, ya preso del amor de Irene, prefiere a la dama, a pesar del destierro y de las desgracias que auguran los hados. En el juego de paralelismos que vincula *Amado y aborrecido* y *La hija del aire*, Trambaioli, 2000, p. 385 observa: «tal como Menón y Dante entre la obediencia al rey y el amor escogen el segundo, Arsidas y Aurelio optan por el contrario».

que, aunque licencia te di
para que elección hicieras,
viendo que preferir quieras
tu amor a mi gracia, así
tanto el desdén he sentido,
puesto que no sea traición,
* que en castigo de esta acción
no has de ser tú su marido:
sin todo te has de quedar.
Y, en premio de que tú fueses
quien más mi favor quisieses
que no adquirir y lograr
una hermosura, has de ser
quien la merezca, de modo
que venga a perderlo todo
quien nada quiso perder.
De mi corte desterrado,
al punto, Dante, saldrás
sin más honores, sin más
hacienda ni más estado
que la vida. Y, para que
sea el dolor más tirano,
dale tú a Irene la mano
delante dél, que yo haré
* ser tan dichoso con ella
que desmienta mi favor
el ceño de su rigor
y el influjo de su estrella.
Dale la mano.

AURELIO Hoy verás,
Irene, que no temía
tu suerte, sino la mía.

IRENE Espera, que aún falta más.
* Señor, aunque el hado impío
a ti me tiene rendida,

vv. 1029-1040 *De mi corte, desterrado* […] *y el influjo de su estrella*: Trambaioli, 2000, p. 387 detecta en estos versos otra correspondencia intertextual entre *La hija del aire I* y *Amado*. Las situaciones de los monarcas son paralelas: el rey Nino, que actúa de modo tirano y caprichoso, incapaz de vencerse, pide a Semíramis que elija entre Menón y él mismo, con la condición del destierro para el general, en caso de que la dama no lo prefiera a él. No es la desmedida pasión amorosa lo que mueve al rey de Chipre a tomar la misma decisión, sino el mantenimiento del orden y el temor a unos vaticinios aciagos que afectarían a la colectividad. En este caso, decide desterrar y despojar de todos sus bienes a Dante por adorar a la mujer que considera enemiga en señal de castigo. En consecuencia, opta por premiar a Aurelio dada su demostración de lealtad. Compárese el pasaje con los siguientes versos de *Hija del aire I*: «De mi gracia despedido, / de mi corte desterrado, / de mis imperios echado, / de mi gente aborrecido, / mísero, triste, abatido, / ha de vivir, sin honor, / sin amparo y sin favor» (vv. 2712-2718). *Estrella*: «Figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino» (*Aut.*). Aparece con este significado en cuantiosos pasajes de la comedia: «lo más / a que se estendió mi estrella / fue, señor, a ser un pobre / marinero» (vv. 1290-1293); «¿qué / me admiro si todo tiene / su estrella antes de nacer?» (vv. 2141-2143). Pueden verse también los vv. 1577, 1619, 2193, 2386 o 2435.

eres dueño de mi vida,
pero no de mi albedrío.
Y, cuando su dueño fueras,
que es lo que en ninguna acción
aun los dioses no lo son,
obligarme no pudieras
a que le diera la mano
a quien, sabiendo que es mía,
lograrla no anteponía
al mayor favor humano.
A Dante no se la diera
tampoco, aunque lo mandaras,
porque cuantas luces claras
contiene del sol la esfera
no pudieran hacer, no,
* habiendo —¡ay, infeliz!— sido
el que a tus pies me ha traído,
que no le aborrezca yo;
con que hoy a morir me ofrezco,
antes que darme al partido
ni de uno que me ha ofendido
* ni de otro a quien aborrezco.
Y, así, de ninguno yo
he de ser, que, a ti rendida,
podrás quitarme la vida,
mas forzarme el alma, no,
pues, cuando no baste estar
segunda vez sepultada,
me has de ver desesperada
echar de esa torre al mar. *Vase.*

REY ¡Oye, aguarda! Ven conmigo,
Aurelio, que hoy has de ser
su esposo. Y tú agradecer
puedes que templo el castigo
de tu ingratitud villana;
y, así, sin puesto ni estado,
de mi vista desterrado
parte al instante. *Vase.*

AURELIO (¡Qué ufana
la fortuna me previene
dichas, pues por justa ley

vv. 1065-1072 *con que hoy a morir me ofrezco* […] *mas forzarme el alma, no*: obsérvense en estas palabras de Irene la insistencia en su libre albedrío frente a la imposición del rey y de los hados, que pueden inclinar el destino humano, pero no determinarlo. Por otra parte, en su condición de *mujer esquiva* (McKendrick, 1974, pp. 142-173), soberbia y altiva, rechaza el casamiento con ambos galanes: con Aurelio por priorizar la lealtad al rey y no preferirla a ella; con Dante por ser el causante de su cautiverio. Según estudia Zugasti, 2001, ante la pugna entre dos caballeros por el amor de una dama, las mujeres están relegadas a un papel muy pasivo: «por lo general la dama nunca es preguntada por su preferencia amorosa» (Zugasti, 2001, p. 170). Ahora bien, Irene desempeña aquí un rol activo al rebelarse contra la decisión del rey y manifestar su voluntad.

gozo la gracia del rey
y la hermosura de Irene!) *Vase.*

AMINTA Dante…

DANTE (Solo hoy a mi vida
faltaba, desesperada,
tras desprecios de una amada,
* quejas de otra aborrecida.)

AMINTA Bien pensarás que quejosa
me tiene tu libertad,
Dante, pues sea o no verdad,
* no me he de vengar, celosa
de ti ni de tus desvelos,
que soy quien soy para que
mi sentimiento se dé
al partido de los celos.
Sin la gracia del rey vas
de su corte desterrado,
sin dama, hacienda ni estado.
No sé quién lo siente más;
la dama no podré dalla,
que no es mía, mas podré
hacienda y estado, en fe
de que tan noble se halla
mi voluntad que, ofendida,
* aun sabrá volver por sí.
Espérame, Dante, aquí,
que, para que de tu vida
* repares la ruina, es bien
* que yo —corrida lo digo—
parta mis joyas contigo.
Llévete el cielo con bien
y, donde quiera que fueres,
sepa yo, Dante, de ti. *Vase.*

DANTE ¡Qué bien te vengas de mí!
Mas eres, al fin, quien eres
y no te puedes negar
* la estimación que te debes.
¡Que digan que no hay aleves

---

v. 1098 *soy quien soy*: afirmación muy empleada en la literatura áurea y en Calderón por parte de sus personajes, que manifiesta los sometimientos que determinan su posición social. Según analizó Spitzer en un estudio diacrónico sobre el empleo de la frase, la situación en la que un personaje la expresa es la siguiente: «un hombre, noble de nacimiento o de carácter […], en el momento de escoger el curso de su acción se representa el ideal a que su personalidad debe aspirar, dada su naturaleza congénita» (Spitzer, 1947, p. 124). Ver también Maravall, 1972. En este caso, Aminta, aborrecida por Dante, deja a un lado los celos que la invaden al ver que su enamorado adora a otra mujer y se ve movida por su nobleza y generosidad, dado que ofrece afectuosamente al galán algunas joyas antes de su marcha al destierro. El propio Dante, unos versos más adelante advierte: «Mas eres, al fin, quien eres» (vv. 1120). Comp. en esta comedia v. 2510; *Antes que todo*: «Paciencia ¡cielos! / que soy quien soy, y no es bien / vengarme por bajos medios» (vv. 2078-2080); *También hay duelo*: «soy quien soy, y nada temo; / que conmigo va mi honor» (*Comedias, III*, p. 1261).

influjos para forzar
un albedrío es quimera!
Porque ¿cómo puede ser
que quiera yo no querer
y que quiera, aunque no quiera,
sin que aquel desdén mitigue
este amor, y sin poder
que este me obligue a querer
* ni aquel a olvidar me obligue?
Miente el astro que ha influido
tan varios efectos hoy,
que me hace, entre amor y olvido,
feliz y infeliz, pues soy
amado y aborrecido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vv. 1126-1137 *Porque ¿cómo puede ser?* […] *amado y aborrecido*: adviértase en este soliloquio de Dante el principio constructivo dicotómico en el que se fundamenta *Amado y aborrecido*, el mismo que en otras comedias del dramaturgo: ver Vara, 2011a sobre *Amor honor y poder*; Iglesias Feijoo y Hernando, 2013, a propósito de *Casa con dos puertas mala es de guardar* o Vara, 2012, pp. 259-271 acerca de *Argenis y Poliarco*. El pasaje se vertebra a partir de la antítesis conceptual *amor*/*desdén* que va orientada hacia la expresión del conflicto interno del personaje. El despliegue de paradojas y de estructuras bimembres y correlativas, incide en la reflexión y en el análisis de los propios sentimientos. Ya Trambaioli, 2000 p. 388, subrayó el «obsesivo recurso tanto a la correlación poética como al argumento dilemático», en referencia a nuestra comedia. Dámaso Alonso, 1970, pp. 166-167, en su análisis ejemplar sobre la correlación en el teatro calderoniano, destacó la importancia de esta figura de repetición al final de escena, de jornada o de la propia comedia para «condensar en la imaginación del espectador el esquema del nudo» (Alonso, 1970, p. 167). Como he analizado en otro lugar, «el galán protagonista enuncia en los tres últimos octosílabos el dilema en el que se halla a través de tres pluralidades con dos miembros que expresan conceptos antitéticos» (M. Carbajo Lago, 2018a, p. 53): *amor* y *olvido*; *feliz* e *infeliz*; *amado* y *aborrecido*. Sobre este recurso ver además Cilveti, 1968 y Lara Garrido, 1980, pp. 141-148. Nótese, asimismo, que el esquema correlativo se configura a través de una quintilla inserta en un pasaje en redondillas que sirve de cierre de la primera jornada con una referencia directa al título de la comedia.

JORNADA SEGUNDA

Salen Lidoro y Malandrín.

MALANDRÍN Será para mi señor
vuestra salud linda nueva,
según quedó lastimado
de vuestra infeliz tragedia.
Y, así, a que me dé en albricias
algún vestido que pueda
suplir el que yo os he dado,
a buscarle iré, pues cierta
cosa será que uno y otro
me lo estime y agradezca,
pues no dudo que, a no estar
obligado a la asistencia
del rey, que —como ya os dije—
anda a caza, él mismo fuera
* quien os trajera en sus brazos.
LIDORO Su vida el cielo y la vuestra
guarde para que la mía
en igual fortuna pueda
desempeñar generosa
la obligación y la deuda.
MALANDRÍN ¿Cómo igual fortuna? Eso
es lo mismo que se cuenta
de un hombre que estaba malo
y, viendo la gran fineza
con que le asistía un amigo,
le dijo en voz lastimera:
«Plegue a Dios que me veáis
sano, amigo, y que yo os vea
morir a vos, para que
conozcáis de mi asistencia
lo agradecido que estoy
a la mucha piedad vuestra».
Vos así…
LIDORO No la malicia

vv. 1158-1170 *¿Cómo igual fortuna? Eso* […] *Vos así…*: Lidoro agradece a Dante que lo haya salvado de un ahogamiento seguro, pero Malandrín traduce literalmente sus palabras e interpreta maliciosamente que el fingido marinero le desea la misma suerte a su amo. Es muy frecuente en el teatro áureo la inserción de cuentecillos y *exempla*, especialmente en boca del gracioso, con carácter cómico o moralizante. Según analiza Barone, 2012, p. 93, en la mayoría de los casos, la figura del donaire, «se inspira en las circunstancias concretas de la realidad para construir su intervención cómica, que se basa en referirse a un ejemplo dado, disfrazado de anécdota curiosa, del patrimonio folclórico compartido por todas las clases sociales de la época; a la exposición del caso sigue normalmente una moraleja, aunque el orden esté sujeto a variaciones y pueda resultar invertido». Para la funcionalidad del cuento en Calderón, ver especialmente Buchanan, 1909; Ahmed, 1973 y Chevalier, 1975.

apliquéis, que bien se deja
ver adónde va a parar.
Y, aunque es fácil la respuesta,
con que no solo en los mares
corren los hombres tormenta,
no la he de dar; mas, supuesto
que vais a buscarle, es fuerza
acompañaros porque
mi vida a sus pies ofrezca.

MALANDRÍN Pues venid conmigo.

LIDORO En tanto
que damos con él, quisiera
que me dijerais quién es
para que, advertido, sepa
* la estimación con que debo
llegar a hablarle.

MALANDRÍN Bien se echa
de ver que sois estranjero,
pues ¿no os han dicho las señas
de su casa y su familia
que es…?

Dentro voces y ruido.

UNOS *Dentro.* * ¡Qué desdicha!
OTROS *Dentro.* * ¡Qué pena!
AMINTA *Dentro.* * ¡Socorro, cielos, piedad!
LIDORO * ¿Qué ruido y qué voz es esta?
MALANDRÍN Un caballo que del monte
desbocado se despeña
con una mujer.

---

vv. 1174-1175 *con que no solo en los mares* / *corren los hombres tormenta*: Lidoro hace alusión a que los hombres también sufren *tormentas* fuera del ámbito marítimo; entiéndase aquí el término con el significado figurado de «adversidad, desgracia o infelicidad en el estado de una persona» (*Aut.*). *Correr tormenta*: «sufrir la tormenta estando a pique de naufragar» (Arellano, 2000, p. 66), variante de la forma usual en terminología marinera, *correr fortuna*. Ver nota al v. 598.

vv. 1192-1194 *Un caballo que del monte* [..] *con una mujer*: se produce fuera de escena una nueva caída del caballo desbocado, en este caso por parte de la dama Aminta, que es narrada por el gracioso Malandrín. Ya se ha advertido en la nota a los vv. 196-200 la profusión con la que el dramaturgo empleó estas escenas ecuestres. Según el estudioso, no parece producto del azar el hecho de que muchas de ellas tengan lugar al inicio de la comedia o de jornada, como en esta ocasión: «estarían pensadas para marcar netamente el comienzo de la acción, habida cuenta de que no existe un signo escénico de inicio como el movimiento del telón o las cortinas de embocadura, y, más importante, para llamar la atención de un público bullicioso al que había que ganarse cuanto antes» (Vega García-Luengos 2011, p. 254). Asimismo, la funcionalidad dramática del descontrol de la cabalgadura en este pasaje parece similar a la que le atribuíamos en la primera jornada: permite justificar el encuentro fortuito entre personajes, aquí entre Lidoro y Aminta, así como el enamoramiento del galán. Por otra parte, provoca una interrupción de la conversación entre Malandrín y el náufrago, todavía ajeno, como el espectador, al hecho de que le debe la vida a su máximo enemigo, Dante.

LIDORO ¿Qué aguarda
el valor que en mí se engendra
que no socorre su vida?,
pues basta que mujer sea
para que la suya un hombre
aventure en su defensa. *Vase.*

MALANDRÍN ¡Qué veloz el estranjero
por lo intrincado atraviesa
del bosque para salirle
al paso! ¡Qué airoso llega
y, poniéndose delante
con la espada, pasar deja
* al bruto, a distancia que,
cortándole entrambas piernas,
convierte en fácil caída
su desbocada violencia!
¡Famosa suerte! El caballo
le den, pues le desjarreta.
* ¡Ya en sus brazos la recibe!
¡Oh, qué acción! ¡Que no supiera
yo que hacerla no tenía
más dificultad que hacerla!

* *Sale Lidoro con Aminta en los brazos*

LIDORO Perdonad, divino asombro,
que a vuestra deidad me atreva,
que no se aja en el peligro
el respeto ni se cuenta
en número de dichoso
el que es dichoso por fuerza.
Y alentad, que ya segura
estáis.

AMINTA A tanta fineza
deudora soy de la vida.

LIDORO Si errar vuestra voz pudiera,
vuestra voz, señora, errara
en reconocer la deuda,

---

vv. 1194-1199 *¿Qué aguarda* […] *aventure en su defensa*: de acuerdo con las leyes de caballería medievales, el caballero se ve obligado a socorrer a la dama, aunque no la adore. Green, 1969, I, pp. 28-31 explica el concepto de la «caballería de las damas», por la cual el «caballero caballeroso» debía estar «siempre dispuesto a servir a su dama» (Green, 1969, I, p. 28). En *Mayor encanto*, tal y como anota Ulla Lorenzo, 2013, p. 249 en su edición, Arsidas es acusado por Ulises de haber roto su promesa, ya que, al defender a Circe, se ha mostrado amante. No obstante, el primero se justifica del siguiente modo: «Si las nobles leyes noto / de caballería, acudir / a las damas es forzoso, / y así como caballero, / no como amante, socorro / a Circe» (vv. 2143-2148).

v. 1203 *airoso*: «Garboso o gallardo», pero también «que lleva a cabo una empresa con honor, felicidad o lucimiento» (*DLE*). En esta comedia, además, en los vv. 3497-3500. Comp. *Cada uno*: «¡Si le vieras qué airoso / por mí sacó la espada!» (vv. 2339-2340).

que no sois vos quien la debe.
AMINTA Pues ¿quién?
LIDORO Toda la luz bella
del sol, que sin vos estaba
ya en vuestro desmayo muerta,
y mal pudiera yo…

* *Salen el rey, Clori y Laura.*

REY ¡Aminta!
¡Mil veces en hora buena
te hallen mi vista y mis brazos
con la vida que desean!
AMINTA Para que a tus pies, señor,
una y mil veces la ofrezca.
REY Retírate a aquesa torre,
que, aunque es prisión de una fiera,
el acaso nunca elige.
AMINTA No hay para qué; yo estoy buena.
CLORI * A todas nos da, señora,
tu mano a besar.
LAURA * Y sea
tan dichosa la desdicha
que, quebrando el ceño en ella
de la fortuna, se quede
en el amago suspensa.
AMINTA Dios os guarde, que, a no ser
por el brío o la destreza
* de ese joven que atajó
del caballo la soberbia,
a más pasara el peligro.

---

vv. 1229-1231 *Toda la luz bella* […] *ya en vuestro desmayo muerta*: en estos versos y en los anteriores se detecta una actitud caballerosa y galante de Lidoro, quien se sirve de un lenguaje alambicado con el que dedica una serie de cumplidos a Aminta. Dentro de los códigos neoplatónicos del amor, equipara a la dama con el sol, cuya luz sobrepasa hiperbólicamente con su hermosura. Como ha estudiado Valbuena Briones, 1977, p. 107, para Calderón el sol «centro del universo de Copérnico, expresa el poder y la belleza, y llega a ser el emblema de la vida misma». Por tanto, sin su luz (*sol*/*amada*) solo hay muerte. En *Mayor encanto* Ulises se pregunta: «¿Pues cómo sin Circe pude / vivir un instante? Bien / que estaban sin luz presumen / mis sentidos, pues sin sol / aun todo el cielo no luce» (vv. 2953-2957). Ver nota a los vv. 14-20. Sobre la imagen y su fortuna en la poesía renacentista española ver Manero Sorolla, 1990, pp. 495-516.

v. 1242 *nos da*: encontramos numerosos ejemplos en Calderón de anteposición del pronombre átono a una forma imperativa. Como señala Keniston, 1937, § 9.04, p. 90, la proclisis se produce «when it is itself preceded by some stressed element in its group. Thus, when the subject (or modifier of the subject), the object (direct or indirect), an adverb or adverbial phrase, a predicate (subjective or objective), a negative (*no* or *ni*), an interrogative or relative pronoun, or a subordinating conjunction precede the pronoun in the same group, the pronoun precedes the verb». Comp. en esta comedia: «con el esquife a la orilla / solo te queda» (v. 3216); «a Aminta le da la mano» (v. 3689); «a Aurelio le da la mano» (v. 3705); *Pintor*: «merced me haced de decirme qué sabéis de él» (*OC, I*, p. 900).

MALANDRÍN Guarde Dios a vuestra alteza
por las honras que me hace.
REY ¿Fuisteis vos?
MALANDRÍN No; mas pudiera
* haber sido, y por sí o no,
es justo que lo agradezca,
fuera de que, si *a priori*
el argumento se empieza,
yo fui quien la dio la vida.
REY ¿Cómo?
MALANDRÍN Como llevé a cuestas
a quien a ella se la dio,
* después que de la tormenta
* mi amo le entregó en mis brazos.
Y es precisa consecuencia
que él no diera vida a Aminta
si yo a él no se la diera;
y, así, si ella por él vive,
por mí viven él y ella.
REY ¿Vos, derrotado del mar,
salisteis a aquestas selvas?
LIDORO Sí, señor, que no hay desdicha
que para dicha no venga.
REY ¿De dónde era aquella nave?
LIDORO * (Desmentir de dónde es fuerza.)
De Abido, que a Alejandría

vv. 1253-1269 *Guarde Dios a vuestra alteza* […] *por mí viven él y ella*: nueva ingeniosa ocurrencia del gracioso, que, valiéndose de su agilidad retórica y siguiendo la lógica de un absurdo silogismo, trata de reivindicar con fanfarronería su más que cuestionable heroicidad, al ser, en último término, responsable del rescate de Aminta por haber llevado a cuestas «al muerto» (v. 953), el verdadero salvador de la dama. Se vuelve a hacer patente el choque entre el mundo caballeresco de los galanes y el del gracioso.

vv. 1272-1273 *no hay desdicha* / *que para dicha no venga*: variante del conocido refrán «No hay mal que no venga por bien; catad para quien» (Correas, p. 351) cuyo significado recoge Moliner: «Expresión con que se comenta filosóficamente que ni los bienes ni los males lo son en absoluto, puesto que vienen encadenados y causados unos por otros». Tal vez la versión más extendida del proverbio sea el octosílabo «No hay mal que por bien no venga», que da título a una comedia de Juan Ruiz de Alarcón. Se ha localizado en otras dos comedias de nuestro dramaturgo: *Dama duende* (v. 1139) y *Mayor perfección* (*Comedias*, *V*, p. 752).

v. 1276-1277 *De Abido, que a Alejandría* / *de Egipto pasaba*: *Abido*: fue una «ciudad de Asia, la cual está opuesta enfrente de otra dicha Sesto, interponiéndose entre las dos un estrecho mar, que por haber ahogádose en él una doncella dicha Heles, tomó el nombre de Helesponto; el cual divide a Asia de Europa» (*Cov*.). Según San Isidoro «se le aplica en griego el nombre de *Abydos* porque es entrada al Helesponto, en el que Jerjes tendió un puente hecho de naves, por el que cruzó hasta Grecia» (*Etimologías*, XIV, 6, p. 197). Tanto Sesto como Abido son ciudades vinculadas a los amores desdichados de Hero y Leandro. Calderón incluye una referencia a ambas al inicio de *La señora y la criada*, comedia en la que Crotaldo, enamorado de Diana, equipara su situación a la de los míticos amantes: «iré a Mantua; que aunque fuera / Sesto de Abido, y hubiera / el Estrecho, le pasara, / pues mi fuego le abrasara, / pues mi llanto le excediera» (*OC*, *II*, p. 837). *Alejandría*: «la ciudad de Alejandría fue fundada por Alejandro Magno, cuyo nombre conserva. La erigió en los límites de África y de Egipto, deseando que fuera la capital de la región egipcia. Está ubicada entre Egipto y el mar, como una especie de cerrojo» (*Etimologías*, XV, 1, p. 219). También dice proceder de la grandiosa Alejandría Leonido en *Hado y divisa*, quien, derrotado por una tempestad, se hace pasar por un mercader llamado Lelio ante Mitilene: «Mi nombre es Lelio; mi patria, / Alejandría de Egipto; / de cuyos grandes comercios / ayer poderoso y rico / mercader me vi, cuanto hoy / pobre y mísero mendigo / en tan estranjero clima» (*Comedias*, *V*, p. 111).

de Egipto pasaba, llena
de riquezas y esperanzas.
Mas ¿quién a agua y viento entrega
a menos costa, señor,
esperanzas y riquezas?
Pues, de la náutica hablando,
dijo un cuerdo que no era
maravilla que los hombres
en el mar hallasen senda,
sino que osasen hallarla
para no más que perderla.

REY ¿Y qué érades de la nave?
¿Mercader o patrón della?

LIDORO Ni uno ni otro, que lo más
a que se estendió mi estrella
fue, señor, a ser un pobre
marinero; de manera
que, con escapar la vida,
escapé toda mi hacienda.

REY Poned los ojos en qué
haceros mercedes pueda,
que, a más de la obligación,
vuestras fortunas me dejan
compadecido.

LIDORO Tus plantas
beso humilde, aunque por esta
acción, para no pedir
merced, me has de dar licencia.

REY ¿Por qué?

LIDORO Porque, si grosero
la pongo, señor, en venta,
será desairar la dicha
de haber merecido hacerla.
En otra ocasión podrás
* honrarme, que es acción necia
* que a vista de tal servicio
* pida el premio.

MALANDRÍN Pues lo yerras,

---

vv. 1294-1295 *con escapar la vida* / *escapé toda mi hacienda*: al haber puesto a resguardo su vida, ha salvado lo único que poseía, esto es, su vida misma, pues no era más que un «pobre / marinero». Cuervo (apdo. 2αγαα), registra el uso transitivo del verbo *escapar*: «siendo acusativo una persona o cosa, salvar, librar». Sobre la expresión *escapar la vida* ver nota a los vv. 921-922.

vv. 1311-1317 *Pues lo yerras* […] *muerto de hambre esta modestia*: el gracioso critica y parodia actitudes e ideas acordes al ideal caballeresco, en este caso la generosidad hidalga de Lidoro, que no desea ninguna recompensa por haber salvado la vida a la hermana del rey. Navarro González, 1984, p. 112 se sirve precisamente de este pasaje enunciado por Malandrín para ejemplificar cómo las palabras y actitudes de los graciosos chocan con el mundo de los héroes centrales: «En cuanto a la hidalga generosidad, virtud tan característica y estimada por los caballerescos personajes del teatro español, veamos cómo Calderón testimonia desengañadamente el contrapuesto y también real defecto de la ingratitud».

que, si en la ocasión un hombre
que sirve no se aprovecha,
en pasándose, maldito
de Dios el que dél se acuerda,
y yo conozco a quien tiene
muerto de hambre esta modestia.

CLORI * (No es muy necio el estranjero.)

LAURA * (Más que su voz dice, muestra
su traje y su estilo.)

MALANDRÍN (¡Ya
querrán ustedes que sea
algún príncipe encubierto
que viene de lejas tierras,
enamorado de alguna
de ustedes!, pues evidencia
tengo de que es hombre ruin,
de vil y baja ralea.)

LAS DOS (¿Y qué es?)

MALANDRÍN (Que le viene bien
* el vestido que le presta
un hombre de mi pretina;
y no hay mayor experiencia
de pobretón que ver que
vestido de otro le venga.
* Sea chico o grande su talle,
dél se ajusta de manera
que con los gordos engorde,
con los flacos enflaquezca,
con los enanos enane
y con los crecidos crezca.)

---

vv. 1319-1320 *muestra / su traje y su estilo*: el fenómeno lingüístico por el cual es empleado aquí el verbo en singular no es de extrañar en la época, pues es posible concordar el verbo con el sustantivo más cercano cuando el sujeto está conformado por dos o más nombres: «when the subject consists of two or more nouns or pronouns, Spanish is less given to a rigorous gramatical agreement than most other languages […] there is in the sixteenth century a strong tendency to make the verb agree with the nearest noun, a tendency which is particularly frequent when the verb precedes a compound subject. But in general, if the combination of substantives forms a truly plural concept, the verb is also in the plural» (Keniston, 1937, § 36.4, pp. 483-484).

vv. 1320-1325 *¡Ya* […] *de ustedes!*: como ha indicado, entre otros, Arellano, 1999, pp. 307-308, Calderón emplea mecanismos para «denunciar la calidad ficcional de la representación» a través de la «reflexión irónica o paródica sobre las propias técnicas del desarrollo dramático». Puede verse, al respecto, Bravo-Villasante, 1944 y Pailler, 1980. El gracioso hace «autocomentarios», en palabras de Serralta, 1998, destinados a hacer evidente la repetición y explotación de ciertos lances en la comedia. Malandrín alude chistosamente a determinadas tramas de componente caballeresco y bizantino en las que, tras un naufragio, el héroe disfrazado oculta su identidad en busca de su amada, con la que se reencuentra tras diversos avatares. Muy similar es el comentario de don Alonso en *No hay burlas*: «¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?» (vv. 1708-1711). El parlamento de Malandrín funciona como una suerte de premonición, pues, efectivamente, como el espectador comprueba más adelante, Lidoro, encubriendo su identidad, proviene de la isla vecina con la intención de matar a Dante y de salvar a Irene de su cautiverio. Recuérdense las palabras de Venus en la escena del naufragio a modo de anuncio proléptico en respuesta a la petición de auxilio del personaje: «No hay piedad / con quien estos puertos busca, / en sus entrañas trayendo / tan grande traición oculta» (vv. 617-620). Sobre la técnica de la premonición en Calderón puede verse Arellano, 2006, pp. 217-218.

REY Yo con este azar, Aminta,
dejar la caza quisiera,
* si bien me embaraza Irene
* a hacer deste monte ausencia.
AMINTA ¿Por qué?
REY Porque, viendo ya
frustrada la diligencia
del cuidado que la asiste,
y pública la sospecha
del hado que la amenaza,
no es bien que libre ni presa
quede, y más cuando segunda
vez en la torre se encierra,
a no casar en mi estado
determinada y resuelta.
Dime tú, ¿qué haré?
AMINTA Señor,
no en un instante se aciertan
motivos que traen consigo
tantas razones opuestas.
Y, pues que dar tiempo al tiempo
fue siempre la acción más cuerda,
para darle, me parece…
(¡Amor, mi discurso alienta!)
…que estará mejor conmigo,
puesto que con mi asistencia
tenerla a la vista es
ni librarla ni prenderla.
REY Dices bien, y, porque al fin
favor mío no parezca,
disponlo a tu gusto tú;
que, para que mejor puedas,
yo me adelanto a la quinta.
Y tú, marinero, piensa
en qué el servicio de hoy
podrá tener recompensa.
LIDORO Yo gozaré de esa dicha
cuando otra ocasión se ofrezca.
REY Pues yo te ofrezco la gracia
que me pidieres. *Vase.*
CLORI * (¿Qué intentas
llevando contigo a Irene?)

v. 1358 *dar tiempo al tiempo*: «Frase muy usada, que vale esperar ocasión, coyuntura y tiempo para el logro de lo que se desea conseguir» (*Aut.*). Calderón acude a la autocita, pues, como es sabido, el proverbio da título a una de sus comedias, *Dar tiempo al tiempo*, que fue tomado quizás de Cervantes: «será bien dar tiempo al tiempo; que no se ganó Zamora en un hora» (*Quijote*, II, 71, p. 572), según Cruickshank, 2011, p. 448. Comp. *Dar tiempo*: «yo… ¿Ven vustedes todo esto? / Pues en qué para verán / solo con dar tiempo al tiempo» (*Comedias, VI*, p. 707); *Lucanor*: «por si otra vez dar pudiese, / como dicen, tiempo al tiempo» (*Comedias, IV*, p. 1009).

AMINTA * (Clori, asegurarme della,
* pues dicen que hacen los celos
menos mal desde más cerca.)
MALANDRÍN Habéis de venir conmigo,
que buscar a mi amo es fuerza.
LIDORO Claro está, pero un instante
esperad.
MALANDRÍN ¿Qué hay que os detenga?
LIDORO Sucesos de mi fortuna.
(Y es verdad, que, si no fueran
ellos tales, no llegara
con tanto temor a verla.)
LAURA * (¿Y has de llegar a la torre?)
AMINTA (No, que temo que parezca
poca autoridad o mucho
deseo; y, así, quisiera
que alguno de parte mía
la llamara.)
CLORI * (No hay quien pueda
ir, que con el rey, señora,
todos o los más se ausentan,
creyendo que tú le sigues;
y aquí solamente quedan
el marinero y criado
de Dante.)
AMINTA (Nadie pudiera
* más al propósito mío.)
* (¿Traes, Laura, contigo aquellas
joyas que te dije?)
LAURA * (Sí.)
AMINTA (Pues con una diligencia
dos cosas haré, que son
que el uno vaya por ella
* y poder hablar al otro.)

vv. 1379-1381 *Clori, asegurarme della* […] *menos mal desde más cerca*: Aminta trata de acercarse a Irene, a quien ve como una rival amorosa, fingiendo una actitud condescendiente y compasiva hacia ella. Como confiesa a sus doncellas, su plan es liberar a Irene de su prisión para llevarla a la corte, de tal modo que pueda tenerla vigilada y alejada del joven al que ella misma ama. Su objetivo no es solo evitar que Dante se aproxime a Irene, sino el casamiento entre ambos ordenado por el rey. El comportamiento de Aminta, por consiguiente, la puede situar entre las damas calderonianas «tramoyeras», que, según Navarro Durán, representan el prototipo de mujer que «miente, engaña, finge para conseguir lo que quiere, que es el amor del caballero que ella elige, o que el amor le lleva a elegir» (2002, p. 193). Sobre este tipo ver también Iglesias Feijoo, 1998.

vv. 1400-1401 *el marinero y criado* / *de Dante*: la estructura coordinada que se presenta favorece la ambigüedad sintáctica, pues la ausencia del artículo *el* ante el sustantivo *criado* puede dar a entender que Clori hace alusión a un único personaje. No obstante, tal elipsis no trae consigo ninguna confusión interpretativa, pues se emplea el plural *quedan* y en escena se hallan, en efecto, dos personajes bien diferenciados y caracterizados, Lidoro, el marinero, y Malandrín, el criado de Dante. Solo Valbuena Briones deshace la ambigüedad al colocar el artículo, lo que evita también la diéresis *crïado*, necesaria obtener un perfecto octosílabo.

¡Hola!

LOS DOS * ¿A quién llama tu alteza?

AMINTA A vos. Llegad a esa torre
y decid a una belleza
infeliz que en ella vive
que a la margen lisonjera
de aqueste arroyo la aguardo,
que con vos a verme venga.

LIDORO A servirte iré. (¡No vi
más soberana belleza!) *Vase.*

MALANDRÍN ¡Cuerpo de Apolo! Pues ¿no
estaba yo aquí, que fuera
tan presto como él? ¿A mí
tal desaire? Bien se echa
de ver que no está mi dueño
en tu gracia.

AMINTA Porque veas
que antes ha sido favor,
dale a Malandrín aquesas
* joyas, Laura.

MALANDRÍN ¡Plegue a Dios
que vivas cuatro mil dueñas
unas sobre otras y luego
te den la supervivencia
de otros cuatrocientos mil
cuñados, suegros y suegras!,

v. 1409 *¡Hola!*: Faya Cerqueiro y Vila Carneiro, 2013 analizan el uso pragmático del marcador *hola* en el teatro calderoniano y tras examinar 36 piezas del dramaturgo concluyen que: «En los ejemplos analizados observamos que en la mayoría de los casos (62 por ciento), la forma *hola* es utilizada por un personaje de rango superior cuando se dirige a uno de clase inferior. Esta interjección suele preceder a una orden o mandato, expresados casi siempre a través de un imperativo» (Faya Cerqueiro y Vila Carneiro, 2013, p. 888). Comp. *Mayor monstruo*: «*Otaviano.* Eso no es agradecer / mi piedad; yo he de saber / dellos y ha de ser ansí. / ¡Hola! *Capitán.* ¿Señor? *Otaviano.* Al infante / Aristóbolo llevad / a una torre y ni un instante / goce de la claridad» (vv. 522-528).

v. 1418 *¡Cuerpo de Apolo!*: variante burlesca de la locución exclamativa *Cuerpo de Dios* o *Cuerpo de Cristo*, que registra *Autoridades*: «Especie de interjección o juramento, que explica a veces la admiración». Sobre la faceta cómica de algunas alusiones mitológicas calderonianas ver Trambaioli, 1998. Compárese la expresión de Malandrín con la de Chato, gracioso en *Hija del aire II*: «¡Cuerpo de Apolo conmigo, / y cuál anda allí el estruendo!» (vv. 3218-3219).

vv. 1426-1431 *¡Plegue a Dios* […] *cuñados, suegros y suegras!*: se evidencian los intereses materiales del gracioso, quien agradece a Aminta su generosidad al entregarle unas joyas que cree para él. En clave paródica, le desea una larga vida, como la de los molestos cuñados y suegros. Igual que en el caso de otros parientes como el yerno, es muy habitual localizar alusiones burlescas y comentarios negativos hacia algunas figuras de la familia política en la literatura del Seiscientos. Comp. *El caballero del sacramento o El Eneas de Dios* de Moreto: «Presto verás que es cierto, / pues no es dificultoso entre un cuñado / y un suegro provocado, / haber a un pobre yerno / entre dos despachado hasta el infierno, / si es parentesco (bien puedo decillo) / tan mortal, como peste o tabardillo» (vv. 3232-3238). Varios refranes recogidos por Correas también dan cuenta de ello: «Cuñada y suegra, ni de barro buena; nuera, ni de barro ni de cera»; «Cuñados y perros bermejos, pocos son buenos» o «Suegra, ninguna buena, y una que lo era, quebróse una pierna» (Correas, pp. 144, 145 y 467). El mismo chiste lo encontramos en las palabras de alabanza del gracioso Chato: «y, hasta entonces, ¡oh famoso / monarca!, vivas dos suegras, / una sobre otra, que es / inmortal supervivencia» (vv. 1543-1546).

si bien para mí escusada
estaba aquesta fineza,
* porque, con eso y sin eso,
dijera lo que supiera
* de mi amo desde el día
* que vino…

AMINTA * Ya no desea
* mi cuidado saber más
* de lo que sé.

MALANDRÍN Pues ¿qué intentas?

AMINTA Que le digas que una dama,
viendo que pobre se ausenta
tan en desgracia del rey,
sin puesto, estado ni hacienda,
* este pequeño socorro
agora le envía, y que crea
que, donde quiera que fuere,
tendrá su correspondencia.

MALANDRÍN ¿Luego no son para mí?

CLORI ¿Para ti habían de ser, bestia?

MALANDRÍN Pues ¿para quién son las dichas,
sino solo para ellas?

AMINTA Búscale presto y adiós,
que no quiero, ya que llega
el marinero a la torre,
que con él Irene venga
y te halle aquí.

MALANDRÍN Yo iré, pero
a mi pesar con tal nueva.

AMINTA ¿Por qué?

MALANDRÍN Porque no merece
un ingrato estas finezas.

AMINTA ¿Ahora sabes que es lograrlas
razón de no merecerlas?

* *Vase Malandrín.*

Venid conmigo las dos.
Hagamos tiempo por esta
verde estancia. *Vanse.*

Sale por otra parte Lidoro.

LIDORO ¡Ah de la torre!

NISE *Dentro.* * ¿Quién es quien llama a esta puerta?

* *Sale Nise y Flora, y detrás Irene.*

LIDORO Decidle a una deidad que
* vive aquí que hay quien desea
de parte de Aminta hablarla.
IRENE ¿A mí?
LIDORO A vos, si sois aquella
que aquí… (Mas ¡qué es lo que miro!)
IRENE (¡Cielos! ¿qué ilusión es esta?)
LIDORO (¿Si es fantasma del deseo?)
IRENE (¿Si es delirio de la idea?)
LIDORO …infeliz vive.
IRENE Yo soy;
* que, si infeliz traéis por señas,
mal podré yo desmentirlas
si bien más duda a ser llega
traer vos recado de Aminta
que no el enviaros ella.
NISE * ¿De qué turbada has quedado?
FLORA * ¿De qué has quedado suspensa?
IRENE No sé…De oír de Aminta el nombre
y ver que de mí se acuerda.
Y, así, otra vez y otras mil,
es bien que a informarme vuelva.
(Mejor a desengañarme
diré.) Pues ¿qué es lo que intenta?
LIDORO Que vais a hablarla, que al margen
de aquese arroyo os espera.
Y no os admiréis de que
yo con el aviso venga,
puesto (¡ay de mí!) que no es
novedad tan grande esta
que no haya la fortuna,
señora, podido hacerla.

---

v. 1465a *Sale Nise y Flora, y detrás Irene*: acerca del empleo del verbo en singular ante un sujeto plural, ver nota a los vv. 1319-1320. En los casos de vacilación entre *sale* y *salen* mantenemos la variante de nuestro texto base, esto es, la de VT. Otros ejemplos en la comedia se localizan en los vv. 1949a, 2185a, 2279a y 3209a.

vv. 1470-1473 *(Mas ¡qué es lo que miro!)* […] *(¿Si es delirio de la idea?)*: el discurso se ve interrumpido por los apartes correlativos y paralelísticos de Irene y Lidoro, que sirven como procedimiento para hacer patente la anagnórisis mutua, es decir, el reconocimiento en sentido bidireccional de los personajes, según la tipología que establece Aristóteles en su *Poética* (1452b3-13). Sobre el concepto de anagnórisis y su aplicación en la comedia nueva, ver López Martín, 2017. Ya Déodat-Kessedjian, 1999, p. 62 subrayó el uso de «*apartes* en *diálogo*» como una característica de la escritura calderoniana: «Con este recurso, Calderón establece una correspondencia entre los dos personajes, más allá del silencio, a pesar de encubrir ellos sus temores o esperanzas o proyectos». A consecuencia de la anagnórisis se va a generar toda una serie de diálogos e intervenciones de ambos personajes, en ocasiones en aparte, marcados por los procedimientos de *simulatio* y *dissimulatio*.

v. 1488 *vais*: forma etimológica del subjuntivo (*vadatis*). Según Menéndez Pidal, 1985, p. 304 solo se utilizó en la primera y segunda personas del plural en frases imperativas y optativas. Se repite en el v. 1601. Comp. *Astrólogo*: «Agora os suplico / que vais a verme esta noche» (vv. 2465-2466); *Mayor monstruo*: «Ya de todas os disculpo, / con que os vais de aquí» (vv. 2919-2920).

IRENE No lo dudo, pero estraño
que la dicha me suceda
de que vos me dais aviso.
LIDORO Pues no lo estrañéis, si es esa
la causa, porque no es dicha
el venir yo que no tenga
de desdicha mucha parte.
IRENE ¿Cómo?
LIDORO Como a esa ribera
derrotado me echó el mar
solo para que merezca
* serviros a vos y a Aminta.
* (Y, si es que tengo licencia,
hablaré más claro.)
IRENE (No,
que no hay nadie que no sea
guarda mía.)
LIDORO (Pues dejemos
esta plática suspensa
para mejor ocasión.)
IRENE (El dejarla será fuerza,
y más al ver que llegamos
* ya de Aminta a la presencia.)

* *Salen Aminta, Clori y Laura.*

AMINTA Dame los brazos, Irene.
IRENE Admirada, Aminta bella,
de que te acuerdes de mí,
he estrañado de manera
el favor que aun hasta agora
estoy dudosa y suspensa
* sobre si le debo dar
* crédito a lo que me cuenta.
AMINTA Yo, Irene, siempre he estimado
tu persona; y, si pudiera
decirte cuánto me tienen
lastimada tus tragedias,
* te admiraras, pues, sin duda,
* es mucho lo que me cuestan
de cuidado tus desdichas
y de envidia tu belleza.
Mas nunca tuve ocasión
de mostrarlo; y, porque veas,
hoy que puedo, cuánto siento
de tu prisión la estrañeza,
quiero que a vivir, Irene,
conmigo a la corte vengas,

que, aunque mi hermano no dé
para esta piedad licencia,
yo la he de tomar.

IRENE — Tu mano
beso humilde, pero deja,
si por mi bien solicitas
esta mudanza, que muera
en aquestas soledades
antes que en la corte sea
objeto de los agüeros
del rey y darme pretenda
estado a que no me inclino;
y más si es que, atento a aquella
primera palabra suya
* de ganarme el que le pierda,
más desenojado vuelve
* a que Dante…

AMINTA — Espera, espera,
que yo te doy la palabra,
cuando en eso a hablarte vuelva,
de ser la primera yo
que esto estorbe y que esto sienta.

IRENE — Será la merced mayor
que hacerme en tu vida puedas,
* pues, de solo ver que es él
* quien está al paso, quisiera
que me dieras de volverme
a aquella prisión licencia.

Sale Dante a la puerta y, viéndola, se detiene.

LIDORO * (Él es el que al paso está;
* el alma al mirarle tiembla.
Si es su homicida, ¡qué mucho
* que sangre la herida vierta!)

* *Danse las manos Aminta y Irene.*

AMINTA * Eso no; conmigo ven
y de sus enojos piensa
que vas conmigo segura.
A la gente que me espera

vv. 1566-1567 *¡qué mucho / que sangre la herida vierta!*: *qué mucho que*: «expresión con que se indica que cierta cosa que se dice a continuación está explicada o justificada por algo que ya se ha dicho o se dice después» (*Moliner*). Comp. *Galán*: «Yo, señora, no sé nada. / A la seña abrí la puerta; / si a ti la seña te engaña, / ¿qué mucho que a mí me engañe?» (vv. 838-841). *Mayor monstruo*: «¿Qué mucho que a mí me asombre / acero tan penetrante / que hace heridas en las ondas / y impresiones en los aires?» (vv. 245-248). En esta comedia también en los vv. 2080, 2962 y 3239.

manda llegar las carrozas
a la falda de la cuesta.
IRENE (Lidoro, a la corte voy.
No de la vista me pierdas.
LIDORO Claro está que he de seguirte,
* pues sigo en ti de mi estrella
el nuevo rumbo.)
DANTE * (¿Quién vio
en unida competencia
* darse las manos jamás
a su próspera y su adversa
* fortuna y que a un mismo lazo
hoy en maridaje prenda
la ingratitud y el amor?)

* *Quiere acompañarlas Dante.*

AMINTA Dante.
DANTE ¿Qué manda tu alteza?
AMINTA Que os quedéis.
DANTE Ya sé, señora,
que no es justo que se atreva
quien de su destierro tiene
intimada la sentencia
a ver a persona real;
mas, como al destierro atiendas,
es de la corte y, ya ausente
* el rey, no es la corte esta.
AMINTA Es verdad, mas no es por eso
mandaros que hagáis ausencia.
DANTE Pues ¿por qué?
AMINTA Porque va Irene
conmigo y pretendo hacerla
este primero agasajo

---

vv. 1581-1584 *a su próspera y su adversa* […] *la ingratitud y el amor*: al galán le desconcierta que las dos damas protagonistas, quienes representan el amor y el aborrecimiento, la prosperidad y la adversidad para él, unan sus manos en un mismo *lazo*, según se lee en los textos de E, B y M, variante que preferimos sobre la de VT: «tiempo». Ver el apartado acerca de las «lecturas equipolentes entre VT y los demás testimonios». Es lugar común en los textos áureos la alusión a la *próspera* y *adversa fortuna*. Como subrayó Pérez de Moya, se consideraba la existencia de una «buena» y una «mala» fortuna, en referencia a los acontecimientos favorables y desfavorables que le sobrevienen al ser humano: «para significar en general su condición y poder, la pintaban dos arcas grandes, la una llena de bienes, a la mano derecha, y la otra llena de males, a la izquierda […] por esta causa creyeron ser dos fortunas, próspera y adversa; a la próspera la llaman fortuna buena y a la adversa fortuna mala (*Philosofía secreta*, 3, 21, p. 429).

v. 1584a *Quiere acompañarlas Dante*: creemos más pertinente colocar aquí la acotación y no tras el verso 1575, como lee el resto de los testimonios, pues entendemos que Aminta detiene a Dante para solicitarle que no las acompañe a la corte justo en el momento en el que el galán se acerca a ellas.

v. 1598 *primero agasajo*: el uso de la forma plena del ordinal ante sustantivos masculinos no sorprende en la lengua del Siglo de Oro. Ver Lapesa, 1983, p. 55. En esta comedia, también en los vv. 2090-2091: «primero /

de que ni os hable ni os vea;
y, así, yendo ella conmigo,
no es bien que vais vos con ella.

DANTE * ¡Qué bien dicen que el contagio
y no la salud se pega!

AMINTA ¿Cómo?

DANTE Como Irene pudo
* pegarte a ti su estrañeza,
* y tú no a ella tu agrado.

IRENE Ni todo el cielo pudiera,
* pues no podrá todo el cielo
* hacer que no os aborrezca.

* *Vanse las damas.*

DANTE Ni hacer que te olvide yo.

* *Aparecen en el aire Venus y Diana.*

DIANA * Ya de nuestra competencia
está a la vista el examen.

VENUS * Pues la primera experiencia,
siendo en los montes, sea mía.

DANTE (¿Quién vio acciones tan opuestas

---

baldón». Comp. *Duelos*: «¡Viva Toante, feliz / primero rey de Tiro!» (vv. 3520-3521); *Manos blancas*: «tiene el primero lugar» (v. 337).

vv. 1602-1603 *¡Qué bien dicen que el contagio* / *y no la salud se pega!*: *se pega*: 'se contagia'. Referencia al conocido refrán «Todo se pega, menos la salud» (Rodríguez Marín, 2007, p. 486), que alude a que suelen aprenderse y seguirse con más facilidad los malos ejemplos que los buenos.

v. 1605 *estrañeza*: «Despego, apartamiento, y en cierto modo enajenamiento de la voluntad, en el trato y comunicación de unas personas con otras» (*Aut.*). Comp. *Tres afectos*: «*Nise.* ¡Qué áspero, qué descontento / llegó a besarte los pies! / *Rosarda.* No me acuerdes de su ceño / la estrañeza; que, si así / son los príncipes, no creo / que haya de elegir mi amor, / sino mi aborrecimiento» (*OC, I*, p. 1194).

v. 1610a *Aparecen en el aire Venus y Diana*: esta acotación es nuestra. También son nuestros los locutores «Diana» y «Venus», equivocados en el resto de los testimonios de la tradición. A partir de este punto las divinidades intervienen, bien «*en el aire*» (v. 1610a y 1878a), bien «*desde lo alto*» (v. 3350a y 3616a), hasta su descenso a las tablas al final de la pieza (v. 3616a), lo que indica que la puesta en escena de la comedia exigía cierta complejidad escenográfica. De hecho, en los gastos de la representación de *Amado* en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid en enero de 1676, figura un pago a Gabriel Jerónimo «por haber hecho el teatro y tramoyas para la comedia y quitar y volver a poner el teatro dorado» (Shergold y Varey, 1982, p. 69). Las diosas, símbolos del amor y del desdén, representan el mundo celestial desde la parte elevada del tablado, «reproduciendo a nivel escenográfico el dualismo que ya estaba planteado en el plano argumental» (Trambaioli, 2000, p. 378).

vv. 1613-1614 *Pues la primera experiencia,* / *siendo en los montes, sea mía*: Venus anuncia la primera experiencia o prueba de las diosas para averiguar cuál de los sentimientos resulta vencedor, el amor o el desdén. Dante se verá obligado a rescatar a una de las dos damas de las garras de un león. Calderón, en su afán por lograr una mayor simetría en la arquitectura dramática, acudirá a la tan frecuente simbología de los cuatro elementos, vinculado cada uno de ellos a las distintas pruebas de las divinidades. Nos situamos, por tanto, ante la «experiencia de tierra», según entendemos que el león es «tenido y reputado por rey de todos los brutos» (*Aut.*). El elemento terrestre es representado por una «matrona sentada y revestida con un traje sobre el que se verán bordadas gran cantidad de hierbas y de flores […] y aparecerá a su lado un león, así como otros animales terrestres» (Ripa, *Iconología*, p. 305). Sobre la función de los cuatro elementos en el imaginario calderoniano ver Wilson, 1936, Flasche, 1980 y Vara, 2011b.

y que ni amar ni olvidar
un hombre a su gusto pueda,
pues se ha de olvidar y amar
solo al gusto de su estrella?)

LIDORO (¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas
en un instante me cercan!
Y, sobre todas, con ser
tantas hoy y tan diversas,
ninguna se hace —¡ay de mí!—
* más lugar en mí que aquella
heredada y adquirida
* saña que mi pecho engendra
* contra Dante, pues él siempre
es y ha sido, en paz y en guerra,
el móvil de mis desdichas.
* Pues ¿qué aguarda, pues qué espera
mi furor, cuando tan solo
ha quedado en la aspereza
deste monte? Empiece, pues,
mi venganza, sin que sea
infamia sobre seguro
matarle, que no es bajeza
en quien no viene a reñir,
sino a matar, que lo emprenda
como pudiere.)

Sale Malandrín.

MALANDRÍN ¿Es, señor,
hora de hallarte?

LIDORO (Suspensa,

vv. 1620-1623 *¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas* […] *tantas hoy y tan diversas*: Lidoro resalta la acumulación de episodios que han complicado sus circunstancias en tan poco tiempo. Un poco más adelante insistirá: «(Ya es otra confusión esta)» (v. 1655), al enterarse de que es precisamente Dante quien le ha salvado la vida. Es habitual localizar referencias temporales ponderativas de la brevedad para subrayar ante el espectador la concentración temporal, especialmente, en la comedia de capa y espada. Arellano, 1999, pp. 45-52 ha analizado en detalle la función dramática de la unidad de tiempo en este subgénero áureo, que asocia con la persecución de un «efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio […] no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia» (Arellano, 1999, p. 45). Comp. *También hay duelo*: «¿Habrá, cielos, / hombre a quien en una noche / asalten tantos sucesos, / todos infelices, todos / trágicos, todos adversos?» (*Comedias*, *III*, p. 1245).

v. 1627 *saña que mi pecho engendra*: encontramos en este verso un error de arquetipo que nos lleva a eliminar la preposición «en», presente en todos los testimonios: «saña que *en* mi pecho engendra». El verbo exige una construcción transitiva en donde entendemos que *saña* es el complemento directo y *mi pecho* el sujeto. Comp. *Médico*: «si es ponzoña que engendra / mi pecho» (vv. 1700-1701). Para más detalles ver la justificación que se ofrece en el apartado sobre el arquetipo.

v. 1636 *sobre seguro*: «Modo adverbial, que vale seguramente, y sin aventurarse al riesgo, que pudiera suceder, por haberle prevenido o evitado» (*Aut.*). Comp. *Fiera*: «Pues no, señora, te fíes / dél, porque es traidor que sabe / dar muerte sobre seguro» (vv. 3306-3308); *Primero soy yo*: «de manera / que teniendo yo hecha entrada / por donde sobre seguro / los asalte, cosa es clara, / guardándome tú las puertas, / que nadie con vida salga» (*Comedias*, *VI*, p. 352).

no sin nuevo asombro, el alma,
* atrás mis intentos vuelva.)
DANTE ¿Era hora de parecer
tú?
MALANDRÍN * Pues yo por todas estas
* montañas ¿he hecho otra cosa
* que buscarte? Y de eso sea
buen testigo el camarada
a quien tú sacaste a tierra,
pues a no mal tiempo el cielo
aquí le ha traído. Llega,
por tu vida; di a mi amo
cuánto ha que andamos por esta
soledad en busca suya.
LIDORO (Ya es otra confusión esta.)
* ¿Dante es vuestro dueño?
MALANDRÍN * Sí.
* Pues ¿qué maravilla es esa?
LIDORO ¿Y es él quien me dio la vida?
MALANDRÍN Claro está.
LIDORO (¡Desdicha fiera!
¿Adónde has de ir a parar
* si a cada paso te aumentas?)
Él y yo os hemos buscado,
señor; y, así, no os parezca
culpa en él ni en mí omisión
llegar a las plantas vuestras
tan tarde, quien de tu vida
viene a conocer la deuda.
DANTE Alzad y creed que a mí
me doy yo la enhorabuena
de vuestra salud, según
llegó a lastimarme el verla
tan postrada que me hubiese
* menester, porque no hay prueba
de un infeliz como ver
que de otro a valerse venga.
Y, ya que en tierra y en mar
corremos los dos tormenta
* tan a un mismo tiempo, ved
* si la semejanza nuestra,
condiscípulos del hado,

vv. 1676-1677 *Y, ya que en tierra y en mar* / *corremos los dos tormenta*: Dante es desdichado en tierra por su dilema personal entre el amar y el aborrecer y Lidoro en el mar tempestuoso por el naufragio sufrido. No solo se hace referencia a *tormenta* con el significado de «Tempestad, borrasca, perturbación de las aguas del mar, causada del ímpetu y violencia de los vientos» (*Aut.*), sino que el personaje también alude aquí al sentido metafórico del término, como 'adversidad'. Recuérdense las palabras del fingido marinero en los vv. 1174-1175: «con que no solo en los mares / corren los hombres tormenta».

algún cariño os engendra
para seguir mi fortuna,
que no quiero que se entienda
que mis puertas cierro a quien
* el cielo arrojó a mis puertas.
LIDORO Él os guarde por tan grandes
mercedes y honras. (¡Que quieran
* los dioses que beneficios
a mi enemigo agradezca!)
Pero, para no admitirlas,
os pido, señor, licencia,
que yo he de seguir la corte
porque quizá tengo en ella
pretensión que a vos… Mas nada
* os digo. (Calle la lengua
hasta que hable el corazón
con la voz de la experiencia.)
Quedad con Dios. *Vase.*
DANTE Él os guarde.
¿Has visto igual estrañeza
de palabras y de acciones?
Apenas formó su lengua
razón con razón.
MALANDRÍN Pues agua
había bebido. Aquí espera.
DANTE ¿Dónde vas?
MALANDRÍN Tras él.
DANTE ¿A qué?
MALANDRÍN A que el vestido me vuelva
quien de desagradecido
ha dado la primer muestra.
DANTE Déjale y vente conmigo
a disponer cómo pueda
salir de la corte, cuando
sin puesto, estado, ni hacienda
* de un instante a otro me veo.

---

v. 1692 *seguir la corte*: también «hacer la corte» es «Concurrir a palacio, o a la casa de un superior […] en muestra de obsequioso respeto» (*DLE*). Comp. *Para vencer*: «sigo / la corte, hasta que premiando / Federico mis servicios, / me dé donde vivir pueda» (*Comedias, VI*, p. 1274); *Casa*: «Seguí la corte, traído / más de mi afecto constante / que de mi necesidad, / porque de ministros tales / hoy el rey se sirve, que / no es al mérito importante / la asistencia, porque todos / acudir a todo saben» (*Comedias, I*, pp. 130-131).

vv. 1702-1703 *Pues agua* / *había bebido*: el gracioso no encuentra justificación al discurso entrecortado e incomprensible del extranjero, que solamente había bebido agua, y no vino, en referencia a su ahogamiento tras la tempestad marítima. Es de sobra conocido el constante recuerdo de los graciosos de la comedia del Siglo de Oro a la bebida, muy especialmente al vino, que es en ocasiones contrapuesto al agua, hacia la que sienten aversión. Dice el gracioso Fará en *La piel de Gedeón*: «¿Yo al agua?; / en mi vida la bebí, / ni la bebiera en mi vida, / sino solamente aquí, / que me ha cogido por sed» (vv. 1278-1282) o Chitón en *Darlo todo*: «Por esta parte me dicen / que una fuente hay; y aunque tengo / trabada lid con el agua / por haber mi casa hecho / alianza con el vino, / la he de buscar, con todo eso» (*OC, I*, p. 1023).

MALANDRÍN * Pues di, señor, ¿qué me dieras
por todas aquestas joyas?
DANTE Pues ¿quién…?
MALANDRÍN ¿Quién quieres que sea?
Aminta.
DANTE No me lo digas.
* Detén —¡albricias!— la lengua,
que es cargarla de razón
* contra mí… Mas muestra, muestra,
que no vienen a mal tiempo
si yo pudiese con ellas
—sin que sepa que yo soy
el dueño de la fineza—
socorrer a Irene, que,
fuera de su patria, es fuerza
no tener, yendo a la corte,
* con qué lucirse.
MALANDRÍN ¿Eso piensas
agora? Pues dime: ¿es bien
que una lealtad agradezcas
con un agravio y que pagues
con un favor una ofensa?
¿No basta que, siendo tú
Dante, Irene te aborrezca
—cosa tan nueva en los *dantes*—
* y que *tomante* te quiera
* Aminta —cosa también
en los *tomantes* tan nueva—
para que de agradecido
* y quejoso…?
DANTE Deja, deja
* de argüirme, que ya sé

vv. 1727-1739 *¿Eso piensas* […] *y quejoso…?* Malandrín hace uso una vez más de su ingeniosidad verbal al reprochar a su amo su ingratitud hacia la generosa Aminta y su injusta y ridícula cortesía hacia la desdeñosa Irene por querer dar a esta última las joyas tomadas de la primera. Autores como Lapesa, 1983, pp. 73-75 o Navarro González, 1984, pp. 105-106 subrayan la tendencia de algunos graciosos auriseculares a la creación de nuevas palabras. El criado se vale de un ocurrente juego de neologismos contrarios —*dante*/*tomante*— sirviéndose del nombre de su amo, *dante*, 'el que da', en oposición a *tomante*, 'el que toma'. Pese al tono jocoso, nótese en las palabras de Malandrín la postura pragmática y razonadora del gracioso, que, a pesar de ganarse los calificativos de «loco» y «necio» en múltiples ocasiones, demuestra ser también un sensato consejero que dice verdades que Dante, cegado por la pasión amorosa, no quiere escuchar. Recuérdese, al respecto, la reflexión de Coquín en *El médico de su honra*: «que aunque hombre me consideras / de burlas con loco humor, / llegando a veras, señor, / soy hombre de muchas veras» (vv. 2730-2733). No olvidemos que, aun cuando le había advertido a su amo del placer de elegir a las dos damas, aconseja a Aminta que ignore a Dante y que deje a un lado su generosidad, pues este la desprecia: «porque no merece / un ingrato estas finezas» (vv. 1458-1459). En la tercera jornada, tras el llanto desconsolado de Aminta durante la celebración de la academia, vuelve a reprender a su amo y a culpabilizarlo de la tristeza de la joven: «¿ves estas penas de Aminta? / Pues tú señor…». Por tanto, es capaz de notar las acciones injustificadas y necias de los demás personajes. Como bien apuntaba Ferrer, 2005, p. 315 acerca de la figura del gracioso: «Decirse y desdecirse, en medio de situaciones cómicas, ser consejero sensato y bufón chocarrero, resulta una buena estrategia para trasladar verdades».

lo que yerra y lo que acierta
mi destino, mas no puedo
hacerle yo resistencia.
Altas deidades, que ignoro
si allá en la sagrada esfera
tiene acaso mi fortuna
* superior correspondencia,
* declaraos: ¿a qué fin
mis desdichas se conciertan?

* *Dentro cantan dos coros de música.*

CORO 1 *A fin de que venza Amor.*
CORO 2 *A fin de que el desdén venza.*
DANTE ¿Qué voces son las que el viento
lisonjeramente lleva?
MALANDRÍN ¿Voces ahora se te antojan?
DANTE Oye, a ver si su respuesta
acaso vuelve otra vez.
¿A qué fin, deidades bellas,
en dos contrarios afectos
mi ruina el hado concierta?
CORO 1 *A fin de que venza Amor.*
CORO 2 *A fin de que el desdén venza.*
DANTE * ¿Y agora no las oíste?
MALANDRÍN ¿He de oír lo que tú sueñas?
DANTE * Aplica bien el oído.
MALANDRÍN Así aplicara mi hacienda.
DANTE ¿A qué fin, tercera vez
vuelve a preguntar mi lengua,
disponéis…?

* *Dentro ruido y voces.*

---

vv. 1752-1763 *¿Qué voces son* […] *¿He de oír lo que tú sueñas?*: como ha advertido Trambaioli, 2001, pp. 188-189, en aquellas comedias en las que los dioses son responsables del devenir de los acontecimientos, sus voces resuenan como ecos incomprensibles para los personajes: «una voz divina y enigmática, un oráculo que es preciso desentrañar para leer el porvenir». Ver Stein, 1993, p. 120, n. 36. Esta vez los númenes opuestos, invisibles, responden a Dante con sus coros contradictorios, lo que no parece llegar a oídos de Malandrín, para quien no están dirigidas las palabras de las divinidades: «los criados no oyen la plática de los dioses, porque no está destinada a sus vulgares y bastos oídos» (Trambaioli, 2001, p. 189). Tampoco en la tercera jornada el rey astrólogo es capaz de descifrar el significado de los ecos divinos: «Ecos, ¡ay, cielo!, en el aire / oigo; y, pues no los entiendo, / los sacrificios alcancen / qué quiere decirme el cielo» (vv. 3355-3358).

vv. 1764-1765 *Dante. Aplica bien el oído.* / *Malandrín. Así aplicara mi hacienda*: el gracioso juega con la polisemia del verbo *aplicar*. Dante emplea la expresión *aplicar el oído*: «Frase que vale lo mismo que estar y oír con atención o atender a lo que se dice» (*Aut.*) y Malandrín, en su afán por el dinero, se refiere a *aplicar* en el sentido de «adjudicar, asignar a uno tales bienes y alhajas, que le tocan por herencia, por crédito u otro título» (*Aut.*).

TODOS *Dentro.* * ¡Guarda el león!
UNO *Dentro.* * ¡Al monte!
OTRO *Dentro.* * ¡Al valle!
OTRO *Dentro.* * ¡A la selva!
MALANDRÍN Aqueste es otro cantar
que oigo yo.
DANTE ¿Qué voz es esta?
MALANDRÍN ¿Qué ha de ser —¡pese a mi alma!—,
sino que el monte atraviesa
un león como un león?
DANTE Aun la desdicha no es esa,
sino que Aminta y Irene
aún no han tomado —¡qué pena!—
la carroza y por el monte,
bien que por contrarias sendas,
desamparadas de todos
van huyendo.
MALANDRÍN ¡A Dios pluguiera
fuera mujeriego el dicho
* león y, yéndose tras ellas,
* a nosotros nos dejara!
DANTE ¡Oh, quién a un tiempo pudiera
* seguir a entrambas!
MALANDRÍN * ¡Oh, quién
estuviera dos mil leguas
de cualquiera de las dos!

v. 1768 *el león*: como Hércules en el primero de sus doce trabajos, Dante se enfrenta a un aparente temible león. Trambaioli, 2000, pp. 378-379, n. 16, considera que la elección de este animal para la primera prueba no es casual, «ya que, de manera emblemática, está relacionado a la idea de que la fuerza del amor es capaz de rendir a cualquiera, incluso al rey de los animales». Puede verse, al respecto, el emblema CV de Alciato: «Potentissimus affectus amor». Para demostrar el poder del amor, se representa a Cupido como niño dirigiendo un carro tirado por ferocísimos leones. Daza Pinciano sintetiza en su traducción de Alciato el poder: «La fuerza del león tiene vencida / Amor, si no es de amor jamás vencido, / que a solo amor ser quiso Amor rendido, / a quien no hay cosa que no esté rendida» (Sebastián, 1985, pp. 140-141). Recuérdese, al respecto, al salvaje Hércules vestido con pieles de león rendido al amor y a la belleza de Yole en *Fieras afemina amor*. Desde el punto de vista escenográfico, Ruano de la Haza, 2000, pp. 271-190 se aproxima al estudio de la representación de animales en los teatros comerciales del Siglo de Oro y considera que su «principal objetivo era admirar y divertir al público» (Ruano de la Haza, 2000, p. 287). Demuestra, al menos en el caso de los leones, que en la mayoría de las ocasiones se utilizaban actores cubiertos por una piel que simulaba el animal, con garras y cabeza. En los gastos que se conservan de la puesta en escena de *Amado* en el Alcázar madrileño (1676), consta un pago de veinticuatro reales «A un mozo de hato que hizo el león el día de la fiesta» (Shergold y Varey, 1982, p. 67).

vv. 1781-1788 ¡*A Dios pluguiera* […] *de cualquiera de las dos!*: en oposición a la valentía e incluso temeridad del galán, de nuevo se retratan la cobardía y el egoísmo de Malandrín, conformes a la caracterización prototípica del gracioso áureo, que constituye el contrapunto ridículo de su amo. Sus observaciones jocosas insertadas a lo largo de toda la escena, que terminaría por despertar la hilaridad del espectador, no solo muestran su absoluta falta de valor y su individualismo, sino que rompen la tensión dramática de la escena, en la que Dante se enfrenta al peligro aparente y a la difícil decisión de salvar la vida de una de las dos damas. Asimismo, debemos entender las intervenciones del criado a partir la óptica del universo plebeyo desde el que parodia la conducta y la concepción idealista del amor propias del mundo caballeresco. Sobre esta cuestión ver Navarro González, 1984, p. 110.

AMINTA *Dentro.* * ¿Nadie hay que me favorezca?
DANTE Aquella es la voz de Aminta;
fuerza es ir a socorrerla.
IRENE *Dentro.* * ¿No hay quien ampare mi vida?
DANTE La voz de Irene es aquella;
* fuerza es que a ampararla vaya.
AMINTA *Dentro.* * ¡Piedad, cielos!
DANTE * Pero vuelva
adonde Aminta peligra.
IRENE *Dentro.* * ¡Dioses, piedad!
DANTE Pero atienda
adonde peligra Irene.
MALANDRÍN No es mala fullería esa
de dudar en ocasión
que la duda al riesgo ofrezca.
DANTE Pues ¿qué he de hacer, si me llaman
a un tiempo?
MALANDRÍN No responderlas,
sino dudar hasta ver
* cuál, más que a las dos, es fuerza
amparar.
DANTE ¿A quién?
MALANDRÍN A mí,
* que te sirvo más que ellas.
IRENE *Dentro.* * ¡Piedad, cielos!
AMINTA *Dentro.* * ¡Favor, dioses!
TODOS *Dentro.* * ¡Al monte, al valle, a la selva!

* *Sale Aminta por una parte en lo alto de un monte, y en la otra parte Irene.*

---

v. 1789 *¿Nadie hay que me favorezca?* […]: se inicia aquí hasta el verso 1863 un claro ejemplo de estructura correlativa bimembre de tipo identificativa, de acuerdo con la tipología de Dámaso Alonso, 1970, pp. 109-125. Ya se ha hecho hincapié en la reiteración de escenas correlativas y en la tendencia a la argumentación dilemática, especialmente en secuencias climáticas en las que el galán protagonista se ve obligado a decidir entre la dama amante y la dama amada, sometido a las caprichosas pruebas de las deidades. Ver nota a los vv. 1126-1137. Como he analizado en otro lugar, respecto a la correlación y a su función dramática en este pasaje de *Amado*: «entre los miembros de cada pluralidad, representados por Aminta e Irene respectivamente, se introduce la repuesta de Dante, primero a una, después a otra. Esto es, el galán mantiene dos diálogos paralelos, prácticamente idénticos e intercambiables, excepto en la última pluralidad, dada la respuesta opuesta de las damas [..] frente al resto de pluralidades, con valor identificativo, la última […] es especificativa» (M. Carbajo Lago, 2018a, p. 57). El procedimiento formal de la correlación subraya una vez más la construcción dicotómica de la comedia.

v. 1809a *Sale Aminta por una parte* […] *y en la otra parte Irene*: la acotación de VT puede dar a entender que Aminta e Irene solicitan su ayuda al galán desde lo alto de dos montes, a uno y a otro lado del tablado. Parecen menos ambiguos y más concisos al respecto tanto el texto de la didascalia que se lee en E, B y M: «*Sale Aminta por vna parte en lo alto de vna montaña, Irene en otra a la otra parte*» como el texto que figura en el folleto vienés impreso por Cosmerovio: «Irene e Aminta fuggendo il pericolo, sopra *due* colline opposte, chiedeno soccorso» (fol. C1v). Nos parece convincente que, efectivamente, se simulasen dos montes en los que se situaría cada una de las actrices, lo que contribuiría a subrayar la simetría de la escena y la dualidad temática de la comedia junto a los recursos formales de la correlación y el paralelismo. Según los estudios de Ruano de la Haza, 2000, p. 192, el monte era uno de los recursos escénicos predilectos, al menos en los corrales de comedias, que funcionaba como

AMINTA En todas estas montañas,
¿no hay quien mi vida defienda?
DANTE Sí, que yo la mía, señora,
perder sabré en tu defensa.
IRENE ¿No hay quien defienda mi vida?
TODOS *Dentro.* * ¡Al monte, al valle, a la selva!
DANTE Sí, que yo pondré la mía
primero que a ti te ofenda.
TODOS *Dentro.* * ¡Guarda el león!
MALANDRÍN ¡Malo es esto,
que vive Dios que se acerca!
AMINTA Pues ¿qué es esto, Dante? ¿A mí
en el peligro me dejas?
DANTE Dices bien; tuya es mi vida.
IRENE ¿Y de mí, Dante, te ausentas?
DANTE Dices bien; también es tuya,
y ha de estar en tu defensa.
AMINTA * ¿Así a mi obligación faltas?
DANTE * Más te debo a ti que a ella.
Es verdad; pierda la vida,
pero la fama no pierda.
IRENE ¿Lo que quieres desamparas?
DANTE También es verdad aquella;
piérdase todo, mas no
lo que se quiere se pierda.
AMINTA ¿De mí huyes?
DANTE * No, que contigo
me has de hallar.
IRENE ¿De mí te alejas?
DANTE No, que contigo has de verme.
MALANDRÍN Si a propósito se hubiera
buscado un león que diese
lugar a su competencia,
¿se hubiera en el mundo hallado
otro de tanta paciencia?
Mas parece que lo oyó,
que camina con más priesa
hacia acá.
AMINTA ¿Qué determinas?
IRENE Di, ¿qué resuelves?
MALANDRÍN ¿Qué intentas?
DANTE Cumplir dos obligaciones,

«una rampa escalonada que bajaba del primer corredor al tablado». No era infrecuente la recreación de dos montes. Es lo que sucede en *La creación del mundo* de Lope de Vega o en *Habladme en entrando* de Tirso.

vv. 1837-1841 *Si a propósito se hubiera* […] *otro de tanta paciencia?*: Como bien ha subrayado Lara Garrido, 1980, p. 146, Calderón proyecta en Malandrín una autocrítica al recurso de la correlación identificativa, pues, para el gracioso, el diálogo doble entre el indeciso galán y las damas se alarga demasiado.

sin que amor ni desdén pueda
decir que venció ninguno.

LAS DOS ¿Cómo?

DANTE De aquesta manera:
bruto rey destas montañas,
en mí tu saña ensangrienta,
* que yo hago en ti sacrificio
de mi vida a dos bellezas:
* a ti, porque te la debo;
* a ti, porque me la debas. *Vase.*

MALANDRÍN * ¡Por Dios, que se va al león
como si a un lobo se fuera!

AMINTA Oye, espera, escucha, aguarda…

IRENE Aguarda, oye, escucha, espera…

AMINTA …que yo a riesgo de tu vida
te perdono la fineza. *Vase.*

IRENE Yo no, que solo tu muerte
será lo que te agradezca. *Vase.*

MALANDRÍN ¿No digo yo que el león
* es león hechizo? Apenas
* se puso mi amo delante,
* cuando, tomando la vuelta,

Sale un león.

a él le deja y hacia mí
se viene. Usted se detenga,
señor león. Uñas tiene
la dificultad, que empieza
a argüir conmigo, y la arguye
* muy bien, aunque es una bestia.
¿Así a tu mejor cofrade,
Baco, en el peligro dejas?

* *Vuélvese a entrar el león.*

Apenas le invoqué, cuando,
aunque brumado, me deja.
* Yo iré luego a darle gracias.

* *Aparecen en el aire Venus y Diana.*

v. 1865 *hechizo*: adjetivo que se aplica a «lo que está hecho a propósito y con fin particular» (*Aut.*). Covarrubias anota lo siguiente: «vulgarmente decimos cosa hechiza la que se hace a nuestro propósito y como nosotros la pedimos, así se llamaron hechizos los daños que causan las hechiceras, porque el demonio los hace a medida de sus infernales peticiones». Apunta el gracioso Alcuzcuz en *Amar después*: «Tal vez se hace el zapatero / zapatos, tal vez se hacer / el jastre el vestido nuevo, / el cocinero probar / si estar el guisado bueno, / hacer el pastel hechizo / e comerle el pastelero» (vv. 1846-1852).

VENUS * Nada dijo mi experiencia,
Diana, pues quedan iguales
* amor y desdén en ella.
* Veamos qué dirá la tuya.
DIANA * Pues atiende, que he de hacerla,
* si tú en tierra, yo en el aire.
VENUS * ¿Cómo?
DIANA * De aquesta manera.

* *Suena un terremoto y desaparecen Venus y Diana.*

MALANDRÍN * ¡Esto solo me faltaba,
* que ahora un terremoto venga!
* El demonio me metió
* en andar por estas selvas. *Vase.*

Salen el rey y Aurelio.

REY ¿Qué nueva lid de elementos
* confunde los horizontes
* y, estremeciendo los montes,
* va desatando los vientos?
AURELIO De un instante a otro se mueve
tan violenta que el mar sube
* a inquirir si es onda o nube
* la que brama o la que llueve.
REY Con mil pálidos desmayos,
* de asombros los aires llenos,
* nos están diciendo a truenos
* que presto vendrán los rayos.

v. 1884 *si tú en tierra, yo en el aire*: Diana anuncia la segunda «experiencia», que liga al elemento del aire: una tormenta con vientos desatados, lluvia y truenos. Ahora bien, en la tercera jornada, al aludir a las dos pruebas pasadas, las divinidades se refieren a ellas en los siguientes términos: «Nada las dos experiencias / dijeron de tierra y fuego» (vv. 3351-3352). Tal y como se advertirá tras varias escenas, se produce una fuerte tormenta en el aire, que provoca que un rayo incendie la quinta en la que se encuentran Irene y Aminta, a las que el galán debe rescatar nuevamente. Por lo tanto, a pesar de que es coherente que Diana emplee el vocablo «aire», entendemos que la segunda experiencia está vinculada al elemento del «fuego». Trambaioli, 2000, p. 380, n. 20 consideró que se trata de un «pequeño descuido» de Calderón.

vv. 1890-1901 *¿Qué nueva lid de elementos* […] *que presto vendrán los rayos*: obsérvese la acumulación de términos y conceptos que tejen la red simbólica de los cuatro elementos tan apreciada por Calderón. En su clásico análisis sobre el fenómeno en la obra de Calderón, Wilson, 1936 cita el ensayo de Felipe Picatoste, quien consideró el desorden de los elementos causante del desequilibrio natural: «todos los grandes trastornos, los más terribles cataclismos, y los más asombrosos fenómenos de la naturaleza reconocían por causa la confusión violenta de estos elementos, penetrándose unos a otros. Calderón lo indica muchísimas veces llamando motines, rebeliones y confusiones de los elementos a los rayos, terremotos, erupciones volcánicas, exhalaciones, etc» (Picatoste, 1881, p. 69). Nótese, además, la curiosa inversión del orden natural de los fenómenos en los vv. 1900-1901: *nos están diciendo a truenos* / *que presto vendrán los rayos*, pues los truenos avisan de la llegada de los rayos, y no al revés. Coenen, 2008c detecta esta alteración hasta en diez comedias del dramaturgo. Comp. *Fineza:* «(Si es que Júpiter me ha oído, / ya avisó el trueno, ¿qué espera / el rayo?)» (*Comedias*, *IV*, p. 1293); *Cabellos*: «porque así, con el súbito desmayo, / sin avisar el trueno, venga el rayo» (vv. 2464-2465). La pronta aparición de los rayos tiene que ver con la segunda prueba «de fuego» a la que se ven sometidos Dante y las damas al final de esta segunda jornada.

AURELIO * Dicha fue que de la quinta
* estemos tan cerca ya.
REY Y fuerza también será
* —pues he de esperar a Aminta— 1905
el pasar la noche en ella.
AURELIO Dices bien, pues no imagino
que dé señas del camino
la menos brillante estrella,
según pálida la luna, 1910
que entre sombras se obscurece,
de algún eclipse parece
que está corriendo fortuna.
REY Qué arguya desto no sé.
Y ¿sabes lo que he pensado 1915
destas cóleras? Que el hado,
que influjo de Irene fue,
se ofende de que yo quiera
sacarla de la prisión
* y estas las premisas son 1920
de la ruina que me espera.
AURELIO * No estos excesos, que son
* causa de naturaleza,
hagan con tanta tristeza
* caso en tu imaginación. 1925
* No siempre lo que adivina
* humana ciencia es verdad
* y no siempre una deidad
* lo infalible vaticina.
* Tú has hecho bien en sacalla 1930
de la prisión, pues así
más lugar das; y, si a mí

---

v. 1912 *eclipse*: el eclipse, junto con la acumulación de nefastos cataclismos, revela, según la interpretación del monarca de Chipre, los enfados de los cielos por haber liberado a Irene de su prisión. Recuérdense los eclipses agoreros acompañados de otros fenómenos terribles que se producen durante los nacimientos de Segismundo y Semíramis: «el sol, en su sangre tinto, / entraba sañudamente / con la luna en desafío […] / El mayor, el más horrendo / eclipse que ha padecido / el sol» (*La vida es sueño*, vv. 681-690); «que estaba todo / ese globo cristalino / —por un comunero eclipse / que al sol desposeerle quiso / del imperio de los días— / parcial, turbado y diviso» (*La hija del aire I*, vv. 853-858).

vv. 1926-1929 *No siempre lo que adivina* […] *lo infalible vaticina*: «Las previsiones de los hombres, por sabios que sean, resultan inútiles para reservarse de lo dictado por los poderes supremos que rigen el acontecer; así lo reconocen y proclaman Judas Macabeo, el rey Basilio, Clarín, Segismundo, Herodes, Semíramis y Focas» (Lapesa, 1983, p. 95). Dice Judas en *Macabeo*: «que lo que el hado dispone / ni lo previene la ciencia / ni el estudio lo conoce» (vv. 47-49). Ahora bien, el cielo, o el poder supremo y providente, aunque es cierto que escribe el destino humano, no avasalla su albedrío. Esta creencia común en el Siglo de Oro concuerda con el pensamiento de Aurelio: trata de convencer al rey de que ha tomado la decisión correcta, pues los vaticinios de los dioses no siempre son certeros, pese a sus avisos. Más adelante, Dante se siente sometido a la tiranía de los hados hasta el punto de no creer en el libre albedrío del individuo: «(¡Que digan que mi albedrío / es mío y usar dél puedo, / cuando no puedo pagar / este amor ni aquel desprecio!)» (vv. 3201-3204).

v. 1930 *sacalla*: ninguno de los testimonios de la tradición emplea la forma pronominal enclítica con asimilación, pertinente en esta ocasión para mantener la consonancia en la redondilla.

—ya que en esto no se halla
la majestad ofendida—
* me haces de su vida dueño,
yo quiero oponerme al ceño
que ha amenazado su vida.
REY Yo, Aurelio, no he de forzar
las leyes de un albedrío
porque ese empeño no es mío.
Lo más que te puedo dar
es la esperanza de que
solicite que sea tuya
antes que Dante me arguya
* con que de mí le aparté,
ofendido que un amor
valga más que una privanza.
AURELIO * (¡Vuelva a vivir mi esperanza
otra vez!)
DENTRO ¡Para!

Sale Aminta, Irene y todos los demás.

AMINTA ¡Señor!
REY Seas, Aminta, bien venida.
Con cuidado me ha tenido
la tempestad.
AMINTA Aun no ha sido
este el riesgo de mi vida,
que otro me dio que sentir
más, pues…
REY * Aguarda. ¿Quién viene,
Aminta, contigo?
AMINTA Irene.
REY ¿Cómo, sin que yo a decir
llegara que la trajeses?
AMINTA Como fío de tu amor
que perdonarme, señor,
* mi atrevimiento pudieses.
De su tristeza movida,
de su hermosura obligada,
de su…
REY No me digas nada;
pero, ya que de su vida
hacerte cargo has querido,
considera, Aminta bella,
que me has de dar cuenta della.
Y tú mira cuál ha sido
de tu presagio el rigor,
y no me culpes a mí,

pues, cuando a tu prisión vi
* romper el margen, de horror
vestida la soberana
* antorcha de Diana está.
¡Mira Venus lo que hará
* si aun lo ha sentido Diana!

* *Vanse el rey y Aurelio.*

IRENE Ya veo que el infelice
la culpa de todo tiene,
aunque no la tenga.
AMINTA * Irene,
* no —pues tu aflicción lo dice—
* llores siempre, que el llorar
son armas de la belleza.
IRENE Si llorara la terneza,
me pudieras consolar,
mas, cuando llora la ira,
está de más el consuelo,
que, aunque airado todo el cielo
contra mi suerte se mira,
no aquestas lágrimas son
causadas de sus enojos,
sino rayos que los ojos

---

vv. 1973-1975 *de horror* […] *antorcha de Diana está*: alusión al espantoso eclipse lunar. Diana, además de diosa de la caza, es la «divinidad femenina de la luz —de la luz lunar—» (Blázquez, 2005, p. 277). De hecho, la romana Luna es pronto identificada con Diana y Ártemis. Explica Pérez de Moya: «Llámase Diana por cuanto así como a Diana le atribuyen saetas y arco, así la Luna tiene rayos de luz que como saetas hieren» (*Philosofía secreta*, 3, 4, p. 368). La iconografía clásica la representa «sobre un carro de plata tirado por dos caballos […] suele llevar una antorcha (su propia luz) e ir vestida con túnica larga y un manto que, a menudo, vuela sobre su cabeza» (Elvira Barba, 2008, p. 194). La antorcha en Calderón es metáfora de astro, ya sea el sol o las estrellas, ya sea la luna, como en este pasaje. Comp. *Mayor encanto*: «Esa luminar antorcha / que desde su plaustro rico / el cielo ilumina a rayos, / el mundo describe a giros» (vv. 635-638); *Mágico*: «Con el sol perdí el camino, / y vagando tristemente / en lo intrincado del monte, / me hallé en un oculto albergue / donde los trémulos rayos / de tanta antorcha viviente / aun no se dejaban ya / ver» (vv. 837-844).

v. 1977a *Vanse el rey y Aurelio*: todos los testimonios de la tradición escriben «*Vase*». Consideramos más acertado emplear el plural y señalar qué dos personajes abandonan las tablas: el rey y también Aurelio, que no vuelve a aparecer en escena hasta el v. 2280.

vv. 1982-1983 *el llorar* / *son armas de la belleza*: se puede detectar en estos versos una referencia a la comedia calderoniana *Mujer, llora y vencerás* (1660), en donde las lágrimas de Inés conmueven a Federico a perdonar el agravio cometido por su hermano y su enamorada en el desenlace de la pieza: «¡Detente! / Que lo que el clamor no pudo / de esas gentes, ni pudiera / conseguir el orbe junto, / ha conseguido tu llanto. / Pero que venzas, ¿qué mucho, / si detenidas tenías / las lágrimas para el triunfo?» (*Comedias, V*, pp. 444-445). El mismo motivo se encuentra en *Las armas de la hermosura* y *Duelos de amor y lealtad*. Citamos las palabras de Veturia al final de *Armas*: «¿Qué / más armas quieres quitarme, / que quitarme que no llore, / si contra enemigo amante / la mujer no tiene otras / que la venguen o la amparen, / que las lágrimas, que son / sus socorros auxiliares?» (*OC, I*, p. 979) y de Alejandro Magno al término de *Duelos*: «¡Que se quejen las mujeres / de que los hombres las niegan / el uso de letras y armas! / ¿Qué más armas, qué más letras, / para que doctas persuadan, / para que imperiosas venzan, / que humedecidas razones / de blandas lágrimas tiernas?» (vv. 3673-3680). Para un recorrido de la poética del llanto desde sus orígenes en la lírica gallego-portuguesa hasta el Seiscientos ver González Roldán, 2009, pp. 17-26.

arrancan del corazón.
AMINTA Ya por lo menos vencida
la primer dificultad,
* será paso a la piedad.
IRENE Tarde la espera mi vida;
* y, si la verdad te digo,
lo más que me aflige es…
AMINTA ¿Qué?
IRENE * Que en aquel riesgo en que fue
cómplice el monte, y testigo,
no me arrojase a morir
antes que a Dante llamase
a que mi vida guardase.
* ¿Yo a Dante pude pedir
amparo? ¿Yo a Dante que
a socorrerme viniera?
* ¿Yo, que me favoreciera?
AMINTA Contrario mi afecto fue;
* que, si en mi mano estuviera,
* de mi parte le pagara
aquella fineza rara.
* ¡Oh si algún color hubiera
de pedir al rey, que atento…!
Mas no sé cómo prosiga.
IRENE * Por mucho que tu voz diga,
* más dice tu sentimiento.

Sale Lidoro.

LIDORO Hermosísima deidad
de Chipre, aunque nunca fue
el repetir beneficios
de constante pecho, bien
tal vez se puede suplir
esta culpa si tal vez
no es para darlos en cara
y para lograrlos es.
Y, así, con este pretexto,
me atrevo a echar a tus pies
pidiéndote, hermosa Aminta,
que intercedas con el rey,

---

v. 2013 *color*: «pretexto, motivo, y razón aparente para emprender, y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» (*Aut.*). Comp. *El agua mansa*: «Con falsas / suposiciones pretendes / dar color a tu arrogancia, / que ni conozco a don Félix / ni sé quién es ni me pasa / por pensamiento escribirle» (vv. 2373-2378).

vv. 2019-2025 *aunque nunca fue* […] *y para lograrlos es*: *repetir*: entiéndase aquí con el significado de «volver a pedir uno lo que es suyo, o pedir muchas veces o con instancia» (*Aut.*); *dar en cara*: «frase metafórica que vale reconvenir a uno con el beneficio que se le ha hecho, poniéndosele delante» (*Aut.*). Comp. *Agradecer*: «no es de noble pecho indicio / el hacer un beneficio / para dar con él en cara» (*Comedias*, *V*, p. 476).

que de la palabra suya
me cumpla aquella merced
que me ofreció en la primera
gracia que le pedí.

AMINTA ¿Qué es?

LIDORO Una libertad, señora.

IRENE (¿Qué es esto que llegué a ver?
¿Lidoro viene a pedir,
* con razones que no sé,
al rey una libertad?
La mía debe de ser.)

LIDORO Y tú aquesta pretensión
hoy has de favorecer
por quien eres, no por mí.

AMINTA Yo lo haré. Prosigue, pues;
¿qué he de pedirle?

LIDORO El perdón
es del destierro…

AMINTA ¿De quién?

LIDORO De Dante.

AMINTA ¿De Dante?

LIDORO Sí.

IRENE * (¡Oh aleve, fiero y cruel!
* ¿El perdón de tu enemigo
* solicitas tú?)

AMINTA (Eso es
* pretender que yo te deba
la vida segunda vez.)
Esperad aquí, que yo
vuestra pretensión diré
* a mi hermano; (y plega al cielo
que la despache tan bien
* como deseo. ¡Ay, Amor!
Solo tú pudiste hacer
que con tan buena ocasión
pueda yo pedir por él.)

* *Vase.*

IRENE ¡Cobarde, loco, atrevido!
¡Infiel a tu patria, infiel
a tu sangre y a tu honor,
a tu fama y a tu ley!
¿Qué es lo que puede obligarte

v. 2054 *plega*: Cuervo (apdo. 1γαα) recoge las variantes «plega o plegue a Dios (al cielo)» como una expresión para manifestar «el deseo de que suceda una cosa o el recelo de que no ocurra». Pese a que en autógrafos calderonianos encontramos ambas, Vera Tassis utiliza sistemáticamente la forma en subjuntivo. Ver Hesse, 1941, p. 35. Adoptamos, entonces, la lectura de E, aunque recuperamos la vocal embebida.

a ser tan traidor, a ser
* tan vil que de tu enemigo
procedas amigo fiel?
Cuando pensé que venías
en el disfraz que te ves
solo a darle muerte y darme
* a mí libertad, ¿te ven
mis ojos con tan trocados
afectos que venga a ser
* su libertad la que pides
y a mí la muerte me des?
* Pero, si fue quien te puso
en fuga aquel día cruel,
tan infausto para mí
y tan fausto para él,
* ¡qué mucho, ay de mí, qué mucho
que el temor te dure y que
le pagues agora aquella
puente de plata!

LIDORO Detén
la voz, Irene, que ignoras
muchas cosas y no es
justo que a cerrados ojos
quieras penetrar y ver
lo íntimo de un corazón
sin desplegarle el doblez.
Y, respondiendo al primero
* baldón, ¿quién ignora, quién,
* que no en manos del valor

vv. 2082-2083 *le pagues agora aquella* / *puente de plata*: referencia al proverbio «Al enemigo, la puente de plata» (*Cov*.) y sus variantes «Al enemigo, si huye, la puente de plata» o «Al enemigo que huye, hacelle la puente de plata» (Correas, p. 29), que «se utiliza cuando alguien facilita la huida de un adversario en vez de ensañarse con él» (Suazo Pascual, 1999, p. 72). Comp. *Quijote*, II, 58, p. 481: «—¡Deteneos y esperad, canalla malandrina; que un solo caballero os espera, el cual no tiene condición ni es de parecer de los que dicen que al enemigo que huye, hacerle la puente de plata!». Sobre el origen del refrán y su presencia en la literatura áurea ver García Estradé, 2018.

v. 2089 *sin desplegarle el doblez*: Lidoro tiene, por fin, la posibilidad de explicarle a una desconcertada Irene lo acontecido tras la guerra con Chipre y de justificar su fingido acercamiento con el enemigo, Dante. *Desplegar*: «Metafóricamente se usa por aclarar y hacer patente lo que estaba obscuro, o poco inteligible» (*Aut.*). *Doblez*: «simulación que alguno tiene en lo que obra, procurando ostentar con palabras y demonstraciones lo contrario de lo que tiene en el corazón y quiere ejecutar» (*Aut.*). Comp. *Darlo todo*: «¿Qué quieres, / si va desplegando a giros / dobleces el corazón, / cuyos afectos distingo / a partes, y del primero / en el postrero me afirmo?» (*OC*, *I*, p. 1054); *Fineza*: «Bien ves / si eres traidor, pues que tratas / mis favores con doblez. / ¿Cómo, sabiéndolo, hasta ahora / callaste?» (*Comedias*, *IV*, pp. 1342-1343).

v. 2091 *baldón*: «Oprobrio, denuesto y palabra afrentosa con que se da en rostro a alguno, se le injuria, menosprecia y tiene en poco» (*Aut.*). Comp. *Aurora*: «tan corrido de baldones / se vio, de vayas y gritas, / que desde allí no ha salido / de un aposento en que habita» (vv. 3063-3066).

vv. 2092-2099 *que no en manos del valor* […] *que tuviera igual placer*: ante la acusación de Irene a Lidoro por haberse fugado en el campo de batalla, el de Gnido defiende su honorabilidad al explicarle que consiguió salvar su vida, pero sin huir. «El acontecimiento menos heroico y estrictamente prohibido en la orden de la caballería es huir de la batalla, del enfrentamiento con un rival o la temida rendición. El motivo de la huida es

vinculado está el vencer?
Que es muy dama la fortuna
* y ha de suplirse el desdén.
Venciome, pero no huyendo;
y quizá el no morir fue
porque igual pesar no quiso
que tuviera igual placer.
A librarte disfrazado
* vine, y a matarle a él
con una industria que el tiempo
quizá te dirá después.
A vista del puerto —¡ay, triste!—
* fortuna corrió el bajel,
dando entre aquesos peñascos,
* cascado el pino, al través.
* La vida le debí a Dante,
pues Dante en la playa fue
quien me acogió y albergó,
y pagarle agora es bien
un beneficio con otro
por ponerme en paz con él,
para que al primer rencor
airoso pueda volver
y darle la muerte.

IRENE Aguarda,
que ahora me resta saber
qué introducción con Aminta
tienes hoy, para poder
por medio suyo pedir
aquese perdón al rey.

LIDORO * Haberla dado la vida.

IRENE ¿Tú fuiste?

LIDORO Sí, aunque no sé
si se la di o la perdí
porque, en llegándola a ver…
* Pero ahora esto no es del caso.

IRENE * Oye, oye, que sí es.

LIDORO ¿Cómo así?

---

evidente: el miedo a la muerte. De este modo, tanto el miedo como el valor se consideran requisitos necesarios —en dosis adecuadas— para valorar el peligro en la batalla» (García Ruiz, 2014, pp. 89-90). *Es muy dama la fortuna*: referencia al tópico de la inconstancia o variabilidad de la caprichosa fortuna, que tiene la capacidad de provocar acontecimientos prósperos y adversos en la vida humana. Lidoro logra salvarse, pese a que es vencido. Sus planes de vengar a su enemigo y liberar a Irene se ven frustrados tras el naufragio de la embarcación. En este verso la fortuna es personificada en una mujer «muy dama», esto es, una «mujer melindrosa, delicada de gusto y poco contentadiza» (*Autoridades*).

vv. 2106-2107 *dando entre aquesos peñascos,* / *cascado el pino, al través*: *dar al través*: «Tropezar la nave por los costados en alguna costa de tierra o roca, en que se deshace o vara» (*Aut.*). Comp. *Golfo*: «pero ¿cómo puede ser, / si el esquife que nos trajo / dando en la roca al través, / pedazos se hizo?» (vv. 1240-1243).

IRENE Como hidra nuestra
fortuna debe de ser,
que de una cerviz cortada
nacen dos.
LIDORO ¿Por qué?
IRENE Porque,
cuando haces una hidalguía,
Lidoro, a tu parecer,
haces dos ruindades.
LIDORO ¿Cómo?
IRENE * Como a ninguna está bien
* que a vista mía y de Aminta
vuelva un alevoso a quien…
LIDORO Prosigue.
IRENE …yo quiero mal
* y Aminta…
LIDORO Di.
IRENE …quiere bien.

* *Vase.*

LIDORO Antes de nacer, Amor,
ya eres infeliz, mas ¿qué
me admiro si todo tiene
su estrella antes de nacer?
¡Oh nunca —ay de mí— llegara
piadosamente cruel
a tomar tierra en los brazos
de Dante, a tomar después
cielo en los brazos de Aminta,
pues solo ha venido a ser
el vivir para morir
y para cegar el ver!

Sale Aminta.

---

vv. 2128-2134 *Como hidra nuestra* […] *haces dos ruindades*: Irene identifica la fortuna de Lidoro y la suya propia con una hidra, en alusión a que, de un problema aparentemente resuelto, surgen otros dos. La falsa generosidad de Lidoro con Dante, al conseguir que regrese del destierro para matarlo, provoca, en realidad, una situación desgraciada para los primos: ha liberado a quien Irene aborrece con aversión, pero a quien Aminta —la dama de la que se ha enamorado— adora. *Hidra*: referencia a la hidra de Lerna, «monstruo, hijo de Edquina, y cuyo padre es Tifón. […] Se representa esta hidra como una serpiente de varias cabezas, cuyo número varía desde cinco o seis hasta cien, según los autores» (Grimal, 1966, p. 243). El segundo trabajo de Hércules consistió en matar al monstruo destruyendo sus cabezas con la dificultad de que «surgían otras dos cada vez que le cortaban una» (March, 2002, p. 235). Finalmente lo logró con la ayuda de su sobrino Yolao, que evitaba su proliferación al quemar los cuellos de la culebra marina con tizones. Calderón emplea metafóricamente la capacidad de duplicación del monstruo en más de una ocasión. Comp. *Manos blancas*: «se verifica que son / hidras cortadas los celos, / pues donde unos mueren vi / otros» (vv. 2564-2567); *La cura y la enfermedad*: «Sí hare, que aunque en mí murieron / culpa y muerte, en mí renacen, / […] segunda vez, que soy hidra» (vv. 1963-1967).

AMINTA Dame, marinero, albricias.
LIDORO ¿De qué, señora?
AMINTA * De que
el rey la gracia te ha hecho
para que pueda volver
Dante a palacio.
LIDORO * (Desgracia
hubieras dicho, más bien.)
AMINTA Yo encarecí de mi parte
cuanto pude encarecer
tu pretensión, como mía.
LIDORO Ya yo, señora, lo sé,
* pues me lo dice el efecto
tan claro.
AMINTA Búscale, pues,
* y dile de parte mía
que venga al punto,…
LIDORO Sí haré.
AMINTA …a ti y a mí agradecido,
a besar la mano al rey…
Mas no le digas que a mí,
pues basta que a ti lo esté,
que yo por ti y por mí solo
lo hice, pero no por él. *Vase.*
LIDORO * ¿Quién creerá que me haga mi tristeza
hoy del agravio cargo de fineza
y que, cuando de amor rendido muero,
de mi enemigo venga a ser tercero?
* Pero ¿qué temo, si enemigo digo,
* pues todo cesa siendo mi enemigo,
supuesto que, en habiendo ya pagado
el favor que le doy al que me ha dado,
con él en paz en esta parte quedo,
con que volver a mis rencores puedo?
* ¿Quién, cielos, para darle
* el aviso supiera dónde hallarle?
* Pues ha de resultar dar de una suerte
* esta mano el favor, y esta la muerte.

* *Sale Dante y Malandrín.*

DANTE * Esto ha de ser; y, pues la noche obscura,

---

v. 2175 *tercero*: «el que media entre dos para componerlos. Algunas veces […] significan el alcahuete y alcahueta» (*Cov*.). Comp. *Amigo*: «¿Yo mismo, cielos, yo mismo / he de ser tercero infame / de mi agravio? ¿Habrase dicho / jamás de ningún amante / que haya entregado su dama?» (*Comedias, V*, p. 1167). En esta comedia en el v. 2228.

vv. 2186-2199 *y, pues la noche obscura* […] *y despedirme con la vista della*: Dante, cegado por el amor de Irene, trata de volver a verla antes de marcharse definitivamente al destierro. Dadas las circunstancias, se presenta

vestida del color de mi ventura,
* tan triste, tan medrosa,
tan lóbrega, confusa y temerosa
* baja que solamente
la luz de los relámpagos consiente,
* bien puedo a sombra della,
* aunque estrella no hay, seguir mi estrella.
* Y, así, mezclando el ánimo y el miedo,
de aquesta quinta en el umbral me quedo
* mientras tú entras a ver qué cuarto tiene,
en los acasos desta noche, Irene,
por si yo puedo vella
y despedirme con la vista della.

MALANDRÍN (¡Oh tú, que criado fuiste a ser criado,
* Dios te libre de un amo enamorado!)
* Yo entraré, pues tu amor a eso me obliga.
* (Pero ¡mal haya yo si se lo diga,
aunque la vea patente!
De aquella breve antorcha que arde enfrente
entrar puedo guiado
tan alumbrado como deslumbrado.
Mas por cumplir con él a aqueste quiero
* preguntar. ¡Vive el sol, que el marinero
* es! ¡Mejor que mejor!) Oídme os ruego,
* ya que a tiempo de veros aquí llego:
¿qué cuarto es el de Irene?

LIDORO No sé, aunque a tiempo vuestra duda viene
* que con otra pagárosla prevengo.
¿Dónde está vuestro amo? Porque tengo
que darle aviso de una
dicha.

MALANDRÍN No será poco en su fortuna;
y, aunque tema enojarle si lo digo,
lo he de decir, que, en fin, vos sois su amigo.
Aquel es.

---

con «embozo» y «recatado» (v. 2221) para intentar no ser visto. Como es sabido, la noche representa el momento de mayor confusión, propicio para llevar a cabo cualquier actividad moralmente sospechosa. En estos versos se muestra personificada con su oscuro manto encubridor como cómplice del amante, quien confiesa sus deseos amorosos, pero también sus temores y dudas. El pasaje recuerda a la apelación a la noche que realiza Celauro en *Fineza* cuando se dirige al jardín del templo de Diana para encontrarse con su enamorada Doris. Reaparece la metáfora del manto de la noche, la petición cómplice y la identificación de la dama con la única «estrella» que guía: «Duélete, pues, oh, noche, de una vida / de tan contrarios vientos combatida / que a morir o vivir se arroja expuesta / a la equívoca voz de una respuesta […] / pido / a tu deidad que el arrugado velo / con negra tez borre la azul del cielo. / Desciende, pues, y para más obscura, / vístete del color de mi ventura» (*Comedias, IV*, pp. 1304-1305). Sobre la poética de la noche en la comedia áurea ver Aichinger, 2010 y Sánchez Jiménez, 2012.

vv. 2200-2201 *¡Oh tú, que criado fuiste a ser criado, / Dios te libre de un amo enamorado!*: Malandrín representa el contrapunto de su amo, de cuya locura de amor se burla una vez más. Emplea dilógicamente el término «criado» para quejarse de su propia condición, a la que se le asigna, según el código teatral áureo, el papel de confidente y servidor de su señor, al que debe seguir incluso en sus insensateces amorosas.

Va Lidoro hacia Dante.

LIDORO (¡Qué mal finge mi cuidado!)
Aunque el embozo os tenga recatado,
perdonad, que una nueva
de gusto da licencia a quien la lleva
para entrarse (¡oh qué mal de fingir trato!)
sin llamar por las puertas de un recato.
* Sabed que el perdón vuestro le he pedido
al rey, que me le ha dado, habiendo sido
* desta merced Aminta la tercera.
* Adiós, que el rey os llama y ella espera.
DANTE Oíd, escuchad.
LIDORO No puedo.
DANTE Ved que ofendido y obligado quedo.
LIDORO Pues hacedme merced —solo esto os pido—
de no estarme obligado ni ofendido,
sabiendo, por si importa en algún día,
que os pagué el beneficio que os debía. *Vase.*
DANTE * ¿Has visto estremo igual? Siempre asustado,
siempre confuso, siempre embelesado
este hombre está.
MALANDRÍN Yo pienso que sería
que aquel susto incapaz le dejaría,
como suele el perdón al casi ahorcado.
DANTE * No es la hidalguía que conmigo ha usado
de hombre incapaz.
MALANDRÍN Luego ¿haslo tú creído?
DANTE Yo sí.
MALANDRÍN * Yo no, y, si ha sido
* engañosa quimera,
* vamos tras él.
DANTE * En confusión tan fiera
* no sé lo que te diga;
* mucho a pensar y discurrir me obliga.
MALANDRÍN * Pues ¿qué has de hacer?
DANTE * No sé. ¡Deidades bellas,
* que el uso gobernáis de las estrellas!,
* ¿qué queréis de una vida,
* que de tantos contrarios combatida,
* toda es delirios, toda es ilusiones,
* toda fantasmas, toda confusiones?

vv. 2243-2293 *Yo no, y, si ha sido* […] *Hombre, ¿quién es a quien sacas*?: este medio centenar de versos solo está presente en la edición de Vera Tassis. Sobre esta escena del incendio y la posibilidad de que existiera en el original calderoniano ver las explicaciones pertinentes en el «Estudio textual» y en M. Carbajo Lago, 2018b.

* *Suenan truenos y terremoto.*

* Mas ¡cielos! ¿Qué ruido es este?
MALANDRÍN * ¿Qué ha de ser? ¡Pese a mi alma,
* que el cielo se viene abajo!
DANTE * ¡Gran terremoto!
MALANDRÍN * ¡Ya escampa!
UNOS *Dentro.* * ¡Fuego, fuego!
OTROS *Dentro.* * ¡Agua, agua!
MALANDRÍN * ¡Vino
* para el susto!
DANTE * Espera, aguarda;
* que, de tantos rayos, uno
* en esa torre más alta
* ha dado, y, entre humo y polvo,
* de su fábrica gallarda
* la trabazón viene al suelo
* con dos acciones tan varias
* que al tiempo que cae con ruinas
* en volcanes se levanta,
* siendo de un instante a otro
* pirámide el que fue alcázar.
IRENE *Dentro.* * ¡Que me abraso!
AMINTA *Dentro.* * ¡Que me ahogo!
MALANDRÍN * Si se ahogan y se abrasan…
* Mas ¡que se abrasen y ahoguen!

* *Suena la tempestad.*

DANTE * Irene y Aminta llaman

---

v. 2253a *Suenan truenos y terremoto*: como se ha podido apreciar, los parlamentos de las diosas, que dirigen las acciones de los personajes desde lo alto, están acompañados de tempestades, truenos, terremotos y todo tipo de cataclismos nefastos recreados a partir de elementos escenográficos acústicos y visuales. Llama la atención, sin embargo, que ante la «experiencia de fuego», ligada al incendio producido en la quinta, no se explicite su aparición. De todos modos, entendemos que Venus y Diana son las causantes de tal contratiempo. En la tercera jornada, las dos dirán al unísono: «Nada las dos experiencias / dijeron de tierra y fuego / y queremos ver si dicen / más las del agua y del viento» (vv. 3351-3354). Además, ante su cambiante fortuna, Dante apela a las «Deidades bellas» (v. 2248), que responden con ruidos de *truenos* y *terremoto*, asociados por el espectador con su intervención conjunta.

vv. 2260-2269 *que, de tantos rayos, uno* […] *pirámide el que fue alcázar*: nótese el lenguaje figurado de estos versos en los que se evoca el incendio de la quinta. Como se ha mostrado en el «Estudio textual», Calderón se vale en muchas otras ocasiones de metáforas volcánicas y piramidales, en este caso, para aludir a la nube de fuego y a la columna de humo que se levantan al derrumbarse la torre. Vara ha estudiado el motivo del volcán en el imaginario calderoniano y concluye que es frecuente aprovechar sus «connotaciones ígneas y destructivas […] para describir incendios y enfatizar el pavor que sentirían los personajes» (Vara, 2016, p. 300). Comp. *Manos blancas*: «El cuarto de Serafina / era el que en breve momento / de alcázar pasó a Volcán, / de palacio a Mongibelo. / Toda su fábrica hermosa, / ruina del voraz incendio, / pirámide era de humo» (vv. 489-495).

vv. 2271-2272 *Si se ahogan y se abrasan…* / *Mas ¡que se abrasen y ahoguen!*: Coenen, 2011a, pp. 42-43 y Coenen, 2011b, p. 77 detecta una escena pareja en *Amar después* en la que se advierte el mismo chiste que caracteriza al gracioso como cobarde y egoísta. Don Álvaro rescata a su amada Maleca del incendio de Galera, pero el temeroso Alcuzcuz no se atreve a hacer lo propio con su amiga Zara: «y como escaparme / yo, que Zara y la Galera / mas que se queme y abrase» (vv. 2131-2133).

* tan a un tiempo que no dejan
* ni aun aquella duda al alma
* de elegir. Pero ¿qué tiene
* que dudar por dónde vaya
* quien, con ir por donde pueda,
* habrá cumplido con ambas?

* *Vase, y sale el rey y Aurelio como deteniéndole.*

AURELIO * Lo primero es, gran señor,
* guardar tu vida.
REY * ¿Si llama
* Aminta y está en el riesgo?
AURELIO * Yo basto solo a librarla;
* no me estorbes. Mas ¿qué veo?
* A pesar de tantas llamas,
* un hombre al cuarto de Aminta
* entra despechado.
DANTE *Dentro.* * Caigan
* sobre mí montes de fuego,
* que todos ellos no bastan
* a que no saque, a pesar
* de la ruina y de la llama,
* en mis brazos mi fortuna.

* *Sale Dante con Irene y Aminta en brazos.*

REY * Hombre, ¿quién es a quien sacas?
DANTE A Irene, señor, y Aminta,
que, entre las dos, cosa es clara,
que no sacara a ninguna
si no las sacara a entrambas.
Desmayadas las hallé,
racionales salamandras

---

v. 2299 *racionales salamandras*: las damas consiguen escapar de las llamas y salvar su vida, de ahí que Dante las identifique con la *salamandra*: San Isidoro escribe de ella lo siguiente: «La salamandra debe su nombre a que tiene poder contra los incendios […] es el único animal capaz de apagar el fuego; y así vive en medio de las llamas sin sentir dolor y sin consumirse» (*Etimologías*, XII, 4, p. 87). De hecho, desde la perspectiva emblemática, el elemento del fuego aparece ligado a este animal, puesto que se representa bajo la figura de una «mujer que con ambas manos sostiene una vasija que contiene fuego. A un lado se pondrá una salamandra, que aparece en medio de una hoguera, y al lado contrario un fénix que también ha de estar ardiendo» (Ripa, *Iconología*, p. 304). En los *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius, la salamandra se vincula al enamorado que resiste y vive en el amor: Véase el emblema CXV: «Mea vita per ignem»: «En el fuego de Amor vive el amante, / y en él crece su gloria y se recrea […] Salamandra parece que triunfante / se halla ardiendo en la montaña Etna / que allí vive y se goza, y lo que mata / a otras, le da vida, y le quilata». Algunos autores destacan su frialdad, dada su capacidad para resistir el calor: «dicen della ser tan fría que pasando por las ascuas las mata como si fuese puro hielo» (*Cov.*). Por tanto, la salamandra puede representar la pasión amorosa de Aminta y, a su vez, el desdén de Irene, insensible al fuego del amor. Sobre el animal en la tradición petrarquista ver Manero Sorolla, 1990, pp. 290-293. Comp. *Amar después*: «y yo fui quien al ingenio / la noche estuve de guardia, / […] y yo, en fin, / quien por medio de las llamas / penetré la villa, siendo / su racional salamandra» (vv. 2980-2987).

de aquel fuego, y, a despecho
suyo, he podido librarlas.
REY Dante.
DANTE * ¿Gran señor?
REY Los brazos
me da.
DANTE * Y dame a mí las plantas,
que, viniendo perdonado
de ti…
REY No prosigas; basta
que sepa que solo tú
hicieras acción tan alta.
* Ya libres las dos, a menos
* riesgo, mientras que restauran
los alientos, acudamos
al riesgo todos. *Vanse*.
AURELIO (¡Contraria
fortuna! ¿Siempre ha de ser
mi competidor quien haga
lo mejor?)

* *Vase.*

MALANDRÍN ¿No me dirás,
señor, mientras que descansas,
* las músicas ¿qué se hicieron?
DANTE Como de lejos cantaban,
porque sonasen mejor,
huyeron, porque a su cuadra
no llegó el fuego.
MALANDRÍN * Me huelgo
de saberlo y que no haya
curioso que lo pregunte.
Pero yo te doy palabra,

---

v. 2311a *Vanse*: el hecho de que el rey emplee la primera persona de plural, «acudamos / al riesgo todos» (v. 2310-2311), da a entender que abandona la escena junto a su acompañamiento o a algún miembro de su séquito.

vv. 2316-2320 *las músicas ¿qué se hicieron?* […] *no llegó el fuego*: Malandrín, que desconoce lo que ha sucedido en el interior de la quinta, quiere saber qué fue de las voces de auxilio de las damas, esto es, *las músicas que se hicieron*. *Autoridades* recoge el siguiente significado de *música*: «por antífrasis se llama ruido disonante». Dante es partícipe del mismo código metafórico y explica al criado que los gritos dejaron de oírse, pues finalmente el fuego no alcanzó el cuarto de las damas.

vv. 2323-2329 *Pero yo te doy palabra* […] *y el Eneas de su dama*: nuevo guiño metateatral en boca del gracioso, que denuncia irónicamente la realidad de la ficción, ya que podría convertir en material dramático de una nueva comedia las propias peripecias protagonizadas por Dante en nuestra pieza. El ocurrente título doble que se inventa Malandrín hace referencia a las dos experiencias pasadas: la embestida del león y el reciente rescate de las damas del incendio. El criado hace gala una vez más de su capacidad para crear neologismos e ingeniosas asociaciones. *Eneas*: Así como Dante salva a Aminta y a Irene del incendio en la torre, el Eneas virgiliano rescata a su padre Anquises de las llamas la noche que Troya fue arrasada por los griegos. La misma comparación se presenta en varias comedias de Calderón. Federico relata del siguiente modo el rescate de Serafina en *Manos blancas*: «Con ella cargué en los brazos / y Eneas de amor, rompiendo / canceles de fuego y humo, / salí al primer

si fuere algún día poeta
—no me dé Dios tal desgracia—,
* de hacer de ti una comedia,
y tengo de intitularla
El leonicida de amor
* *y el Eneas de su dama*. *Vase.*

DANTE Desmayadas hermosuras,
no le quitéis a mi fama
el haber dado dos vidas.
¡Volved a cobrar el alma!
* ¡Aminta! ¡Irene! ¡Señoras!

AMINTA ¡Ay de mí!

IRENE ¡El cielo me valga!

AMINTA ¿Dónde estoy?

IRENE ¿Quién está aquí?

DANTE * Estáis donde aseguradas
vivís del pasado riesgo
y está aquí quien dél os guarda.

IRENE Luego ¿tú eres quien me libra?

AMINTA Luego ¿tú eres quien me ampara?

DANTE * Sí, que, si otra vez airoso
estuve dejando a entrambas,
hoy a entrambas acudiendo
lo estoy también, porque haya
en iguales experiencias
dos acciones tan contrarias
como socorrer dos vidas
del fin que las amenaza,
con dejarlas una vez
y otra vez con no dejarlas.

IRENE ¡Oh nunca yo te debiera
fineza, Dante, tan rara!

AMINTA ¡Oh siempre estuviera yo
debiéndote acción tan alta!

IRENE Yo lo digo porque sé
que no tengo de pagarla. *Vase.*

AMINTA Yo porque sé que la tengo
de pagar con vida y alma. *Vase.*

DANTE * ¡Oh, nunca y oh, siempre yo

---

patio» (vv. 547-550). *De hacer de ti una comedia*: Encontramos un error de arquetipo en este verso, dado que todos los testimonios prescinden de la preposición «de»: «*de* hacer de ti una comedia». Entendemos que la estructura sintáctica correcta es «dar palabra *de* algo», de ahí que recuperemos la preposición. Comp. *Amor, honor*: «pedid qué queréis, que os doy / palabra *de* hacer aquí / cuanto quisiereis de mí» (vv. 2065-2067). Ver el apartado sobre el arquetipo.

vv. 2360-2367 *¡Oh, nunca y oh, siempre yo* […] *o aborrece a quien le ama!*: apréciese la semejanza entre el término de la primera jornada y de esta segunda. Ver nota a los vv. 1126-1137. Calderón se vale en las dos ocasiones de un esquema correlativo apoyado en la antítesis de «pasiones contrarias», que condensa el conflicto interno del galán protagonista y la *question d'amour* repetida a lo largo de la obra. El empleo de otros recursos de repetición como el paralelismo y el quiasmo, así como la cita directa al título de nuestra comedia suponen un cierre

* viva mezclando en mis ansias
* de amado y aborrecido
las dos pasiones contrarias,
hasta que declare el cielo
quién mayor vitoria alcanza:
quien ama a quien le aborrece
o aborrece a quien le ama!

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

perfecto que sintetiza la trama argumental y mantiene al auditorio expectante ante la resolución del conflicto en la tercera jornada. Alonso, 1970, p. 153 insistía en el «valor decorativo, ordenativo» y estructural de la correlación al final de jornada o de la propia comedia.

JORNADA TERCERA

Salen por una parte Dante y, por otra, Lidoro.

LIDORO (¡Que nunca tenga ocasión
mi venganza de lograrse!...)
DANTE (¡Que nunca le deba darse
a partido mi pasión!...)
LIDORO (…Mas, cuando yo la tuviera,
aun no sé si la lograra…)
DANTE (…Pero, cuando me llegara
* aun no sé si le admitiera…)
LIDORO (…porque, si de mi venganza
se me ha de seguir mi ausencia,…)
DANTE (…porque, si de su violencia
se alimenta mi esperanza,…)
LIDORO (…¿cómo ausentarme podré
sin llevar conmigo a Irene?...)
DANTE (…¿cómo sin Irene tiene
* tan vil afecto mi fe?...)
LIDORO (…y ¿cómo podré vivir
ausente de Aminta bella?…)
DANTE (…y ¿cómo podrá mi estrella
del amor de Aminta huir?…)
LIDORO (…Y más cuando ya informado
estoy que a Dante ha querido.)
DANTE (…Y más cuando aborrecido
lo siento menos que amado.)
LIDORO (Cuando más causa no hubiera,
por mis celos le matara.)
DANTE (Cuando dos causas no hallara,
con una sola muriera.)
LIDORO (¡Amor, celos y venganza
de imposibles me mantienen!)
DANTE (¡En qué confusión me tienen
amor, desdén y esperanza!)

vv. 2368-2399 *(¡Que nunca tenga ocasión* […] *amor, desdén y esperanza!)*: como ya se ha apuntado, Calderón emplea casi obsesivamente estructuras correlativas en nuestra comedia, en particular, en momentos de gran tensión dramática. En este caso, el recurso abre la tercera jornada y sirve para hacer evidente la situación paralela de indecisión y frustración que padecen los dos galanes, aunque sus sentimientos se dirijan a damas opuestas. Adviértase, asimismo, que no hay contacto dialogal entre los personajes, sino que se presentan dos monólogos independientes intercalados en apartes que exigen un escenario partido, lo que favorece la bimembración para el espectador y permite que la doble trama avance isocrónicamente. Ver M. Carbajo Lago, 2018a, pp. 57-58. Así como Dante quiere deshacerse de Aminta porque ama a Irene, Lidoro desea matar a su enemigo Dante por venganza y por celos, pues no es solo el responsable de la prisión de su prima, sino su rival amoroso.

Celio.

LIDORO ¿Señor?

DANTE A ventura

* tengo el hallaros aquí.

LIDORO Siempre será para mí
la mejor y más segura
el estar a vuestros pies.

DANTE Confieso que un forastero
a quien el hado severo
a tierra arrojó, después
que echó su hacienda en el mar,
fuera de su patria y pobre,
no hay razón que no le sobre
para vivir con pesar.
Pero, advirtiendo también
que a quien la vida le queda
no hay fortuna que no pueda
vencer viviendo —y más quien
tiene las partes que vos—,
siento veros afligido
siempre, y siempre suspendido.
Habladme claro, por Dios.
¿Qué habéis menester? ¿Queréis
a vuestra patria volveros?
Que embarcación y dineros,
todo de mí lo tendréis.
¿Queréis quedaros aquí?
Pues sabed que en este día
de ese puerto la alcaidía
vacó y que me toca a mí
su provisión, y he querido,
pues hoy en mi cargo estoy
* por vos, que sepáis que os doy
premisas de agradecido.
Si la admitís, bien con ella
lo podréis aquí pasar
y con tiempo al tiempo dar
vado a vuestra injusta estrella.
Advertid, si os está bien,
* que ando, cierto, deseoso
de que viváis más gustoso
de lo que parece.

---

v. 2400 *Celio*: adviértase que el nombre fingido de Celio que emplea Lidoro para hacerse pasar por un pobre marinero aparece por primera vez aquí. Ningún personaje lo llama así, sino que emplean apelativos como «el estranjero» (vv. 1200 y 1318) o «el marinero» (vv. 1371 y 1400).

v. 2416 *partes*: «Cualidades y dotes naturales que adornan a una persona» (*DLE*). Actualmente es vocablo en desuso. Comp. *Amigo*: «Dila, Félix, que la obligue / si no mi amor, mi ventura; / si no mi ruego, mi estilo; / si no mi fe, mi cordura: / y si no las partes mías, / las obligaciones suyas» (*Comedias*, *V*, p. 1208).

LIDORO ¿Quién
* satisfaceros podrá
ese afecto, esa merced
sino callando?
DANTE Creed
que es cuidado el que me da
vuestra persona; y, pasando
al cargo, ¿qué respondéis?
LIDORO Digo, señor, que me hacéis
notables favores, cuando,
siendo estranjero, fiais
de mí de la corte el puerto.
* Yo le acepto; y estad cierto
de que servido seáis
en él de la atención mía.
* (¡Bueno es darme la ocasión
envuelta en la obligación!)

Sale Malandrín.

MALANDRÍN Señor.
DANTE ¿Qué hay, loco?
MALANDRÍN ¡Gran día!
DANTE ¿Qué ha sucedido?
MALANDRÍN Sintiendo
el rey la estraña tristeza
que padece la belleza
de su hermana y pretendiendo
* aliviarla, ya has sabido
las diligencias que ha hecho;
y, aunque no son de provecho
las más dellas, ha querido
que aquesos jardines bellos
sean teatros del día,
y de música y poesía
haya un gran festín en ellos.
DANTE ¿Y eso te alegra?
MALANDRÍN Pues ¿no?

---

vv. 2464-2467 *que aquesos jardines bellos* […] *haya un gran festín en ellos*: el jardín supone el marco espacial ideal para «la poesía académica de *argumentos*, *dubii* y enigmas que desarrollan por lo general la problemática del conflicto amoroso», según Lara Garrido, 1983, p. 949. Sobre el jardín como lugar para la reflexión en la comedia áurea ver también Lobato, 2007, pp. 203-205. El pretexto de tal celebración es la distracción de Aminta, afligida por sus penas de amor y por los acontecimientos pasados, que no logra borrar de su memoria (vv. 2530-2534). Recordemos cómo la maga Circe en *Mayor encanto* trata de entretener a Ulises para que olvide los recuerdos de su patria. Ya Querol afirmó que «muchos de los personajes en el teatro calderoniano buscan en la música el alivio a sus tristezas, dando lugar a que canten numerosos tonos y letras para consolarse» (1983, II, p. 1158). El mismo motivo es el que mueve a Flérida y a Rosaura a celebrar sendas «academias de amor» en *Secreto* y *Tres afectos*. Sobre la recurrencia, el uso literario y la representación escénica de las academias en Calderón ver Casariego, 2020; Casariego, 2021 y Casariego, en prensa.

Si los premios han de dar
las damas, ¿no he de lograr
el mejor de todos yo?
DANTE ¿Por qué?
MALANDRÍN Porque, aunque discretas,
* nunca yerran su elección,
* y sabe su discreción
que, de todos los poetas,
ninguno de mejor gana
* las sirve.
DANTE ¿Es memorial?
MALANDRÍN Ya
* se ve, y más hoy, que quizá
las he menester mañana.
DANTE ¡Calla, loco! Acudid vos
por los despachos después,
que agora forzoso es
asistir al rey. (Si en dos
afectos mi vida tiene
* hoy lo que olvida y desea,
* ¿qué importa que a Aminta vea
a precio de ver a Irene?)
LIDORO * (¿Quién —¡ay, infeliz!— creerá
de mi confusa pasión
que me quita la ocasión
cuando la ocasión me da?)
MALANDRÍN ¿Por qué despachos habéis
de acudir, Celio?
LIDORO Hame hecho,
de mi lealtad satisfecho,
del puerto alcaide.
MALANDRÍN Gocéis
tan gran merced. (¡Que sea cierta
cosa que, en siendo estranjero,
ha de hallar uno portero

v. 2477 *¿Es memorial?*: Dante parece bromear con Malandrín sobre la posibilidad de que el gracioso alegue sus méritos como «servidor» de las damas para conseguir su beneplácito y el supuesto premio en el certamen poético que se va a celebrar, lo que forma parte de la caracterización materialista de la figura del donaire. *Autoridades* recoge el siguiente significado de *memorial*: «papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que funda su razón» (*Aut.*).

vv. 2498-2503 *ha de hallar uno portero* […] *que no le encuentre cerrado*: el discurso disparatado de Malandrín se fundamenta en la *derivatio*, uno de los recursos con los que la figura del donaire manifiesta su comicidad lingüística. Navarro González, 1984, p. 94 resaltaba algunos más: «desde la primera comedia a la última, rara es la obra calderoniana en la que los graciosos no provocan risa y admiración con la acumulación de ingeniosos parónimos, polisemias, sinonimias, homonimias, equívocos, retruécanos, paradiástoles, etc.». Compárese con el discurso de Alfeo en *Golfo*: «Yo soy pescador de tierra, / y ir a terrado conviene / tierra, a tierra, tan despacio / que me entierre la terraza / de un terrado de la plaza, / o un terrero de palacio / antes que de un terremoto / el temor que me sotierra / en los terraños de tierra / me dé sepulcro remoto / en el agua» (vv. 1473-1483); o el de Pasquín en *Armas*: «ser guarda, y no guarda- / infante ni guardapolvo, / guardapiés, ni guardadamas, / sino guarda diablo, pues / guardo a Coriolano» (*OC, I*, p. 957).

y puerto, portada y puerta;
y que, habiéndome portado
yo en mi porte bien, por cierto,
no aporte a puerta ni a puerto
que no le encuentre cerrado!
Pero aquesto no es de aquí.)
Ya el rey a la alegre vista
del jardín baja con toda
la gala y la bizarría
* de la corte.

Dentro instrumentos.

LIDORO (Retirado
será forzoso que asista,
que, aunque soy quien soy, no tengo
lugar.)

DANTE (¡Deidades divinas,
acabad de declararos
por Irene o por Aminta!)

Salen los músicos con instrumentos, el rey, Aurelio, Aminta, Irene, Nise, Flora, Laura y Clori.

AURELIO (Aquí está Dante. Perdí
la esperanza que traía
de lucir porque me tiene
siempre ganada la dicha.)

REY No hay cosa que no imaginen
por ti las finezas mías
ni cosa que sienta tanto
* como tu melancolía.

AMINTA Ya, señor, con experiencias
siempre amantes, siempre finas,
sé que de galán y hermano
te debo entrambas caricias.

REY ¿Es posible que no sepa
* yo lo que te da alegría?

AMINTA Nada, pues de mis pesares
tus cariños no me alivian.

IRENE * Desde que de aquella fiera
y aquel incendio en un día
padeció los sustos, no
es mucho, señor, la aflija
dellos la memoria.

---

v. 2516 *lucir*: «sobresalir, exceder o adelantarse en alguna cosa» (*Aut.*). Comp. *Triunfos de amor y fortuna*: «Ven donde la envidia torpe / pueda ayudarte a lucir, / que el ser de nadie envidiado, / es dicha del infeliz» (Solís, *Triunfos de amor y fortuna*, vv. 1262-1265).

AMINTA Es
verdad, que, a los dos rendida,
se apoderaron de suerte
del corazón ambas iras
* que hasta ahora dudando estoy
si fue muerte o si fue vida
* la que, cruel o piadoso,
me dio el que dellos me libra.
REY Dante, dueño de esa acción,
lo dirá.
DANTE ¿Yo qué hay que diga
sino que en doblados riesgos
fueron dobladas las dichas?
AMINTA Ya sé que fueron dobladas,
pues también a Irene obligan.
IRENE Eso es querer que a mi parte
me muestre yo agradecida.
AMINTA No es, porque una dama, Irene,
públicamente servida
como tú lo estás de Dante,
basta que el servicio admita
sin que lo agradezca.
AURELIO * (¡Cielos,
muriéndome estoy de envidia!)
LIDORO (Sufra este desaire el alma,
pues es fuerza quien soy finja.)

* *Siéntase el rey en medio; a su mano derecha Aminta y a la otra Irene. Flora y Nise al izquierdo suyo y Laura y Clori donde Aminta; Aurelio y Dante apartados y los músicos al paño.*

REY Ponga la música paz
a vuestras cortesanías.
CLORI ¿Por qué tono empezaremos?
FLORA Sea el de aquella letrilla
* que, por grave o triste, suele
* ser de más agrado a Aminta.
MÚSICA * *¿Cuál más infeliz estado*

---

vv. 2564-2567 *¿Cuál más infeliz estado* […] *o aborrecer siendo amado?*: Calderón evoca a partir de estos versos una entretenida academia poética en los espacios ajardinados de palacio en la que se hace explícita la cuestión de amor, interrogante suscitado por las diosas contrincantes Venus y Diana. Asentadas en la antiquísima tradición de los debates medievales, esta suerte de disputas argumentativas que recorren el teatro de Calderón se componen de un esquema pregunta-respuesta organizado en torno a uno o varios conceptos contrapuestos, esta vez, el amor y el aborrecimiento. A partir de la redondilla cantada y musicada, que presenta la cuestión, cada uno de los asistentes ofrece su ingeniosa respuesta en función de su particular situación amorosa. Destaca la elaborada y simétrica arquitectura poética de esta pausa dramática, de este pasaje metateatral que sirve de *amplificatio* del *dubbio* de amor. Según la petición del rey, conductor del debate, los cuatro personajes principales, Irene (vv. 2663-2672), Aminta (vv. 2678-2687), Dante (vv. 2693-2702) y Aurelio (vv. 2708-2717), glosan los versos de la redondilla en cuatro coplas reales y presentan ya su rechazo hacia los amantes, ya su desesperación por no ser

de amor y desdén ha sido:
amar siendo aborrecido
o aborrecer siendo amado?

REY * La música da ocasión,
pues que pregunta entendida,
* para responder; y, así,
volvamos todos a oírla.

MÚSICA *¿Cuál más infeliz estado…?*

* *Dentro un clarín.*

REY Esperad, ¿qué salva es esta?

* *Sale un criado.*

CRIADO Un bajel que a nuestra isla
de paz llega a tomar puerto.
REY Pues salga quien le reciba
y sepa de dónde viene,
qué gente y qué mercancía
trae.
DANTE Id, Celio, pues os toca
* hacer de todo pesquisa.
REY ¿Por qué a Celio?
DANTE Porque yo,
atento al favor de Aminta
más que al mío, con licencia
tuya le di el alcaidía
del puerto y su atarazana.
REY Ha sido elección muy digna.
LIDORO Beso tus pies.
IRENE (¿Quién creyera
* que a esto Lidoro venía?)

---

correspondidos. Sobre las cuestiones de amor en Calderón y sus orígenes ver especialmente Pailler, 1974. Sobre el fenómeno concreto de las academias de amor en el teatro del dramaturgo, son de consulta obligada los sucesivos trabajos de Casariego Castiñeira, 2020; 2021; en prensa. Otras dos academias de amor similares fueron recreadas por el poeta en dos textos dramáticos anteriores: *El hombre pobre todo es trazas* (1627) y *El secreto a voces* (1642), en los cuales, la cuestión abierta planteada, de largo recorrido literario, está emparentada con nuestro *dubbio*: «¿Cuál es mayor pena amando?». Para más detalles sobre el asunto, consultar el apartado dedicado a «La cuestión de amor en la técnica dramática de Calderón».

v. 2573 *¿qué salva es esta?*: entiéndase *salva* como 'saludo o aclamación a un personaje que llega'. El rey en *Argenis* pronuncia la misma cuestión ante la llegada de Poliarco y Arcombroto: «Pero ¿qué salva es aquesta?» (v. 3282). Querol, 1981, p. 92 advierte el frecuente uso del clarín en Calderón para delatar la presencia de un navío. Comp. *Argenis*: «*Suene dentro un clarín y ruido de desembarcación*» (a. inicial).

v. 2584 *el alcaidía*: todavía en el Siglo de Oro se empleaba la forma *el* del artículo femenino ante palabras que comenzaban no solo con *a* tónica, sino también con *a* átona. Ver Lapesa, 1980, p. 391. Solo unos versos más arriba, de hecho, se utilizaba el artículo femenino *la*: «*la* alcaidía» (v. 2426).

v. 2585 *atarazana*: «Oficina junto al mar donde se fabrican navíos, galeras y otras embarcaciones y se labran y tienen todos los pertrechos, que son necesarios para la navegación» (*Aut.*). Comp. *La nave del mercader*: «la atarazana del cielo / esté labrando un navío / para asegurar los mares / y abrir en ellos camino» (vv. 376-379).

AMINTA Esta es la primera acción
que os debo de agradecida.
REY Id, pues, y con la respuesta
volved; y, en tanto, repita
la letra la duda, puesto
que da ocasión a argüirla.
MÚSICA *¿Cuál más infeliz estado*
de amor y desdén ha sido:
amar siendo aborrecido
o aborrecer siendo amado?
REY Diga la primera Irene.
IRENE Aunque escusarme podía
de cuestiones amorosas,
mi inclinación más bien vista
que del ocio de la paz
del furor de la milicia,
con todo eso, la cuestión
tanto se me facilita
que me atrevo a entrar en ella;
y digo que es la desdicha
mayor, el más infeliz
estado en su monarquía,
aborrecer siendo amado.
REY ¿Y tú qué dices, Aminta?
AMINTA Yo no sé de amor tampoco,
pero, a saberlo, diría
que amar siendo aborrecido
es la mayor tiranía
de sus imperios.
REY ¿Tú, Flora?
FLORA La opinión de Irene tira
mi afecto al aborrecer.
REY * ¿Laura?
LAURA * Al ser aborrecida.
REY * ¿Tú, Nise?
NISE * Yo sigo a Irene.
REY ¿Tú, Clori?
CLORI Yo sigo a Aminta.
MALANDRÍN (¡Gran cosa es ser rey de Chipre!
¡Con qué llaneza platica
las cosas de amor y celos,

vv. 2600-2604 *Aunque escusarme podía* […] *del furor de la milicia*: en consonancia con la preferencia calderoniana por el juego de conceptos antitéticos, en estos versos se opone el entretenimiento cortesano de la academia —«ocio de la paz»— a la actividad militar —«furor de la guerra»—, esfera esta última hacia la que Irene siente una inclinación natural. Sobre la caracterización de la dama de Gnido como *mujer varonil* y sus subtipos ver las notas a los vv. 466-467 y 521-528.

v. 2625 *las cosas de amor y celos*: Hartzenbusch en su edición de *Amado* anota aquí una posible referencia a la comedia perdida *Certamen de amor y celos*: «Esta y varias expresiones análogas, el argumento y aparato de la comedia hacen presumir que sea una refundición de la de *Certamen de amor y celos*» (BAE, III, p. 227). No

casero con su familia!)
REY Y tú, Aurelio, ¿qué eligieras?
AURELIO Siendo forzoso que elija,
amar siendo aborrecido
dijo su alteza, y sería,
sabiendo yo su opinión,
poca atención no seguirla.
REY ¿Y tú, Dante?
DANTE En el ingenio
* nunca la atención peligra;
y, así, con aquesta salva
no importa que la otra siga.
Aborrecer siendo amado,
no hay cosa que tanto aflija.
MALANDRÍN Pues a hombres de placer
ningún lugar se les priva,
esperad, que mi humor falta
decir a lo que se inclina.
Aborrecer siendo amado
es una ruindad indigna;
amar siendo aborrecido,
grandísima bobería.
Y, así, es mi opinión, guardando
a toda dama justicia,
que se aborrezca y se ame
tratándolas cada día

conocemos el argumento de la obra, aunque el título podría ofrecer alguna pista. *Certamen* es definido por *Autoridades* como la «lucha interior de afectos y pasiones» pero también como sinónimo de 'academia': «contienda, disputa, controversia, lid de ingenios, que se suele tener pública o privadamente sobre varios asuntos controvertibles, que los más comunes son poéticos». Tal vez la pieza se estrenó en 1640 en los estanques del Buen Retiro, según Vera Tassis. Pellicer en sus *Avisos* alude a una representación en el mismo lugar de una comedia colaborada compuesta por Calderón y Rojas durante la noche de San Juan de 1640, de acuerdo con los datos que ofrece Hartzenbusch, 1850, IV, p. 674.

v. 2632 *atención*: «respeto, consideración y obsequio con que el súbdito o inferior corteja y atiende al superior» (*Aut.*). Comp. *Pintor*: «De aquellas, pues, continuadas / visitas, Porcia, nacieron / su atención y mi cuidado, / su inclinación y mi afecto» (*OC, I*, p. 872).

v. 2635 *salva*: aquí con el significado de «venia, permiso y licencia para hablar, contradecir o representar alguna cosa» (*Aut.*).

vv. 2639-2652 *Pues a hombres de placer* […] *y a la linda como a linda*: Malandrín se presenta como contrapunto cómico de los demás personajes con su intervención en la academia, al manifestar desde su cosmovisión pragmática y materialista, ajena al idealismo y al sufrimiento amoroso de galanes y damas, una clara exaltación de los placeres y del bienestar. En el certamen poético del final de la primera jornada de *Hombre pobre*, tras la respuesta de los personajes principales a la cuestión de «¿Cuál es mayor pena amando?», el gracioso Rodrigo interrumpe el tono grave y cortesano de la celebración para sostener que la mayor pena es la de quien ama siendo pobre (*Comedias, II*, pp. 677-678). Nótese, además, que Malandrín, con un guiño metateatral, revela conscientemente su papel humorístico en la comedia. No se olvide el largo parlamento de Coquín en *El médico de su honra*, en donde el gracioso «delinea con extraordinaria ingeniosidad la personalidad y el conjunto de funciones (sociales y dramáticas a un tiempo) que incluyen la concepción calderoniana del papel donairoso» (Barone, 2012, p. 138): «Soy cofrade del contento, / el pesar no sé quién es / ni aun para servirle; en fin, / soy, aquí donde me veis, / mayordomo de la risa, / gentilhombre del placer / y camarero del gusto, / pues que me visto con él» (vv. 755-762).

a la fea como a fea
y a la linda como a linda.
AURELIO ¡Quita, loco!
DANTE ¡Aparta, necio!
REY * Para la cuestión repitan
* la copla toda y estén
los coros siempre a la mira
* para que a las opiniones
* las glosas a un tiempo sigan.
MÚSICA *¿Cuál más infeliz estado*
de amor y desdén ha sido:
amar siendo aborrecido
o aborrecer siendo amado?
IRENE Entre amar y aborrecer
no hay comparado ejemplar,
pues trae dentro de su ser
quien aborrece al pesar,
pero quien ama al placer.
Luego, si el que ama está hallado
y el que aborrece penado,
bien de ambos, no solo infiero
cuál sea el estado, pero
cuál más infeliz estado.
MÚSICA *¡Desdichado*
del que aborrece, si infiero,
no solo a otro comparado
cuál sea el estado, pero
cuál más infeliz estado!
AMINTA Quien siendo amado aborrece
* ya el ser amado le aplace;
* mas quien ama y no merece,
de amor la persona es que hace
* del desdén la que padece.
Luego, si aquel ha tenido
un mal, el aborrecido
dos, pues sin despique siente
y maltratado igualmente
de amor y desdén ha sido.
MÚSICA *¡Ay del perdido,*
que sin dicha alguna siente
verse postrado y rendido;
y maltratado igualmente
de amor y desdén ha sido!
DANTE Decir que llega a lograr
* un bien quien se ve querer
* es ruin consuelo, al mirar
* cuánta desdicha es deber
* el que no puede pagar.

Luego, aborrecer querido
no solo dolor ha sido,
mas tan infame dolor
que tengo yo por mejor
amar siendo aborrecido.

MÚSICA *Afligido*
viva entre desdén y amor
el que aborrece querido,
pues le estuviera mejor
amar siendo aborrecido.

AURELIO * Supuesto que el deber no
es culpa en que desmerece
mi amor, y mi amor faltó,
siéntalo quien lo padece,
que no he de sentirlo yo;
y, pues es rigor del hado
aborrecer obligado,
digo que es mejor partido
entre amar aborrecido
o aborrecer siendo amado.

MÚSICA * *Culpe al hado*
quien infelice ha nacido
* *y se ve en el peor estado*
entre amar aborrecido
o aborrecer siendo amado.

* *Levántase Aminta como furiosa.*

AMINTA * ¡Culpe al hado
quien infelice ha nacido
* y se ve en el peor estado
entre amar aborrecido
o aborrecer siendo amado!

REY ¿Qué es esto, Aminta?

AMINTA No sé.
En mis penas divertida,
* me arrebató un sentimiento,

---

v. 2728 *¿Qué es esto, Aminta?*: como ha advertido Casariego, en prensa, el final de las escenas en las que se recrea la «academia de amor» se presenta siempre de forma abrupta. Es lo que sucede en nuestra comedia cuando Aminta se enerva tras la repetición del tono. Flérida se pone en pie en *Secreto* e interrumpe el certamen por considerar inapropiada la intervención de Laura (vv. 442-445). Para más casos puede verse Casariego, en prensa. Más allá del cambio en el tono y en el estilo, la métrica también se ve afectada tras la suspensión, ya que se recupera la estructura del romance.

v. 2729 *divertida*: 'entretenida', 'distraída'. *Divertir*: «Apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada […] Vale también entretener, recrear el ánimo de alguna persona, con dicho o hecho que la ocasione gusto, o con mostrarle alguna cosa amena o festiva que la dé placer» (*Aut.*). En esta comedia en los vv. 2733-2734, 2905, 3103 y 3133. Comp. *Mayor encanto*: «Cantad y divertido / uno y otro sentido / esté con las viandas y las voces» (vv. 2042-2044); *Amor, honor*: «Ya el Rey se ha ido / y yo en mis dulces antojos / he quedado divertido» (vv. 1207-1209).

una pasión, una ira.
* Dejad, dejad las canciones,
* que, si a divertirme miran,
* más me matan que divierten.
REY ¿Hermana?
TODOS ¿Señora?
IRENE ¿Aminta?
AMINTA ¡Dejadme todos, dejadme!
Nadie —¡ay infeliz!— me siga;
* mejor estoy a mis solas,
pues mi mejor compañía
* solo puede ser mi pena. *Vase.*
REY ¡Seguidla todos, seguidla!
* ¿Qué mortal pasión, Irene,
es esta?
IRENE No sé qué diga,
* si no es que a quien está triste
poco la música alivia,
pues antes dicen que aumenta
más la pasión.
REY * Por su vida,
no sé, Irene, lo que diera.

* *Sale Lidoro.*

LIDORO * Bien puedo pedirte albricias.
REY ¿De qué?
LIDORO De que ese bajel,
nao marchante de la India
* Oriental, cargado viene
de plata, oro y piedras ricas

---

vv. 2732-2734 *Dejad, dejad las canciones* […] *más me matan que divierten*: Como estudia Casas Rigall, 2015, desde antiguo, la música ha sido entendida desde una perspectiva ética dicotómica: no solo como aquella expresión artística útil para la mejora del individuo en cuerpo y alma, pues es también «capaz de inducir […] el desorden moral» (Casas Rigall, 2015, p. 182). Irene, unos versos más adelante apunta: «a quien está triste / poco la música alivia, / pues antes dicen que aumenta / más la pasión» (vv. 2744-2747). Rodríguez-Gallego, 2016, pp. 106-108 detecta en varias comedias de Calderón el motivo de la música no como remedio de las penas, sino como agravante del sentimiento amoroso. El investigador nos recuerda que ya Ovidio en sus *Remedia amoris* aconsejaba a los amantes evitar los teatros, puesto que la música tenía la capacidad de alborotar el espíritu del enamorado, que podía identificarse con la ficción (Rodríguez Gallego, 2016, p. 107, n. 21). No debe olvidarse que la academia de amor supone un juego especular por el cual la realidad amorosa de los personajes se ve reflejada en las intervenciones de cada uno de los participantes. Dante en su turno considera que no hay peor situación que aborrecer siendo amado, lo que supone un desprecio más hacia la desconsolada Aminta. César en *Manos blancas* también solicita la interrupción de la música al sentirse identificado con la historia cantada sobre Aquiles y Deidamía: «Y puesto que mis tormentos / tanto me ahogan, callad, / y para siempre arrojad / y romped los instrumentos, / que no quiero cuando yo / lloro un oculto pesar / oír cantar, por no cantar» (vv. 799-805).

vv. 2751-2752 *nao marchante de la India* / *Oriental*: *marchante*: «dicho de una embarcación: ‘mercante’» (*DLE*). Adjetivo actualmente en desuso. *India Oriental*: «región oriental, término de la Asia, contiene casi gran tierra y población. Tomó nombre del río dicho Indo, que atraviesa por ella» (*Cov.*). En la época se distingue entre Indias Orientales e Indias Occidentales (América): «Hay Indias Orientales y Occidentales; de la mayor parte de ambas y de lo descubierto dellas es señor la majestad del rey Filipo Tercero» (*Cov.*).

a hacer empleo en los frutos
* que esta tierra fertilizan,
* con que ha de exceder tu reino
a las comarcanas islas.
REY Yo las albricias te mando,
que llega a ocasión que es dicha,
pues puedo hacer con su empleo
que a la de Gnido se siga
la guerra, que he de morir
o acabar de destruirla. *Vase.*
LIDORO (¡Qué al contrario ha de salirle
* el empleo que imagina!)
AURELIO Aunque de paso, no puedo
dejar, Irene divina,
de decir que mi esperanza
aún vive.
IRENE Mucho me admira
* que aun para decirme eso
* al rey le perdáis de vista.
Id tras él, que importa más
que mi amor.
AURELIO Bien me castigas.
IRENE * No mucho, pues que te dejo
aquesa esperanza viva.

* *Vase Aurelio.*

(Allí Lidoro ha quedado.
* ¡Oh si las ferias del día
dieran ocasión de hablarle!)
LIDORO (Allí quedó Irene. Dicha
fuera que hablarla pudiera
porque pudiera decirla
de dónde la nao viene.)
MALANDRÍN (¿Ves estas penas de Aminta?
Pues tú, señor…)
DANTE * (Ya lo sé,
ya lo sé, no me lo digas,
que, pues nada me remedia,
no es bien que todo me aflija.

---

v. 2754 *hacer empleo*: «gastar, consumir o invertir aquello de que se dispone […] con *en*, que señala el objeto en que se invierte» (Cuervo, *s. v.* «empleo», apdo. 1cα). Entiéndase *empleo* como «compra de bienes» (*Aut*). Comp. «Hícele [al cómitre] larga relación de mi desgracia, diciéndole cómo había sacado aquellos dineros de Sevilla y juntádolos con lo procedido del vestido que metí en galera, lo cual tenía guardado para socorro de algunas necesidades que suelen ofrecerse o para hacer empleo en algo que fuese aprovechado (Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, p. 503).

v. 2775a *Vase Aurelio*: consideramos pertinente añadir el nombre del personaje que abandona la escena, ya que Irene remata justo aquí su parlamento y podría resultar ambiguo a quién va referida la acotación. Preferimos, además, situarla tras el v. 2775 y no tras el v. 2773, según leen todos los testimonios de la tradición.

¿Ves aquel afecto? ¿Ves
aquella pasión que obliga
a sentimiento las piedras?
Pues menos tras sí me tira
* que aquel helado desdén;
* tanto que en una acción misma
* quiero oír más aquí rigores
que allí ponderar caricias.)
Bellísima Irene, ¿cuándo,
cuándo, apacible homicida,
has de acabar de pagar
con una muerte dos vidas?
¿Cuándo podrá el rendimiento
de un triste…?

IRENE * No, no prosigas,
que, para saber que nunca
han de ser menos mis iras,
* no es menester que me tome
más tiempo en que te lo diga.

DANTE ¿Es posible que no puedan
hallar tantas ansias mías
lugar en tu pecho?

IRENE No.

DANTE Pues ¿qué haré yo en que te sirva?

IRENE Irte sin decirme nada.

* *Hace Dante una reverencia y se va a hablar con Lidoro.*

MALANDRÍN (¡Qué obediencia tan rendida!
¡No hiciera un novicio más!)

DANTE Celio.

LIDORO ¿Qué me mandas?

DANTE Mira.

---

vv. 2788-2795 *¿Ves aquel afecto?* […] *que allí ponderar caricias*: el discurso de Dante manifiesta nuevamente el gusto calderoniano por el juego de contrarios al oponer *amor* y *desdén*, de acuerdo con sus afectos hacia las dos damas. Se siente más atraído por la frialdad de la desdeñosa y helada Irene que por la sensibilidad amorosa de Aminta, cuyo llanto no le conmueve, aunque enternece hiperbólicamente a las piedras, imagen que evoca las quejas pastoriles de Salicio en la *Égloga I* de Garcilaso: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan» (Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, vv. 197-198). Comp. *Gómez Arias*: «y tus desgracias, / aunque enternecen las peñas, / aunque los riscos ablandan / y aunque los peñascos mueven, / no las bárbaras entrañas / de mi rigor» (*Comedias, IV*, p. 497).

vv. 2811-2812 *¡Qué obediencia tan rendida!* / *¡No hiciera un novicio más!*: así como los novicios están sujetos a la subordinación de Dios, Dante se rinde ante Irene, una dama que lo rechaza sin compasión. Malandrín ridiculiza a su amo precisamente por guardar tal obediencia e inclinarse a los pies de la joven como un *novicio*, o sea, el «religioso que ha tomado hábito y no ha hecho profesión» (*Cov.*). Comp. «La vieja, que al ruido había salido a la puerta, entró con las manos en la cara, haciendo mil inclinaciones, como fraile novicio» (Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, p. 78). Calderón emplea el vocablo en referencia a la obediencia en más ocasiones: apunta Guarín en *Mantible*: «que me estoy, / como un novicio obediente, / sin hablar y sin paular» (vv. 2561-2563); o Clarín en *Mayor encanto*: «Pero ¿de qué tengo miedo / si es, humilde y obediente, / un novicio de gigantes?» (vv. 1664-1666).

Amigos somos los dos:
tus fortunas me lastiman;
* lastímente mis fortunas.
A esa fiera, a esa enemiga,
a esa esfinge, a esa sirena,
áspid desta nueva Libia,
ya que me cierra los labios,
* la dirás de parte mía
que no me agradezca tanto
* el mirarse obedecida
a vista de su desdén
cuanto del amor de Aminta.

* *Vase.*

MALANDRÍN * ¿Y yo puedo decir algo?
IRENE Menos vos; idos aprisa.

* *Hace reverencia y se va hacia Lidoro.*

MALANDRÍN Decid a aquesa señora,
Celio, tan desvanecida
que eso se merece quien
en el bosque y en la quinta
* no la dejó en fiera y fuego
ser vianda o ser ceniza. *Vase.*
LIDORO ¡Grande dicha ha sido, Irene,

---

vv. 2817-2819 *A esa fiera, a esa enemiga* […] *áspid desta nueva Libia*: la esquiva e ingrata Irene es comparada con varios seres monstruosos, todos ellos asociados a la maldad, al engaño y a la traición. Como anotan Arellano y García Ruiz, 1989, p. 411, se trata de «acusaciones tópicas que los galanes suelen dirigir a damas desdeñosas. La sirena con su canto, el áspid con su picadura y la esfinge, matando a quien no acertaba el enigma propuesto, simbolizan los efectos letales de la esquiva». Dante la había llamado «apacible homicida» (v. 2797). *Esfinge*: «Le atribuían rostro de mujer, pecho, pata y cola de león, y alas de ave de rapiña. En ella se sumaban, pues, la perfidia femenina y el poder destructor de los leones y de las rapaces. Se suponía enviada por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen cometido por Layo, que había amado al hijo de Pélope. Planteaba a los viajeros un enigma que no podían resolver, y entonces los mataba» (Mariño Ferro, 1996, p. 280). *Sirena*: «Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades […] Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas» (Malaxecheverría, 1987, pp. 133-137). *Áspid desta nueva Libia*: San Isidoro en sus *Etimologías* describe la antigua Libia como una tierra que se extendía por gran parte de África, a la que pertenecía Etiopía, región abundante en fieras temibles y venenosas: «Está llena de gran cantidad de fieras y de serpientes. Allí se encuentran rinocerontes, jirafas, basiliscos y enormes dragones» (*Etimologías*, XIV, 5, p. 191). Parece pertinente recordar el reiterado motivo del áspid venenoso oculto entre flores, que en este caso se puede aplicar al amante incauto herido de amor por el desdén de la dama. Ver nota a los vv. 247-260. Comp. *Guárdate*: «Mi prima, si es que mi prima, / es una mujer terrible, / con todos sus aderezos / de sirena, áspid y esfinge» (vv. 2009-2012); *Mañanas*: «Fiera enemiga mía, / falsa sirena y engañosa harpía, / esfinge mentirosa, / áspid de nieve y rosa» (*Comedias*, *III*, p. 331).

vv. 2828-2833 *Decid a aquesa señora* […] *ser vianda o ser ceniza*: Malandrín, imitando chistosamente los ademanes y las palabras de Dante, se burla de su amo al considerarlo merecedor de tal sufrimiento amoroso y del rechazo de la *desvanecida* Irene. *Desvanecida*: ‘soberbia’, ‘presuntuosa’ (*Aut.*, *s. v.* «desvanecer»).

que los cielos me permitan
lugar de hablarte!
IRENE Mía es,
si es que es de alguno la dicha
para que pueda también
en ti aprovechar mis iras.
LIDORO ¿Iras?
IRENE Sí.
LIDORO Pues ¿con qué causa
conmigo también te indignas?
IRENE Dijísteme que a este puerto
hecho mercader venías
de joyas y de pinturas,
* unas bellas, si otras ricas,
a fin de reconocer,
* siendo tú propio tu espía,
* el modo de mi prisión
para ver cómo podrías,
con el valor o la industria,
* o conquistarla o rendirla.
Añadiste a esto que a Dante,
autor de nuestras desdichas,
venías a dar la muerte.
Dejo aparte aquella ruina
del bajel; dejo que fuese
él quien te ampare y te asista;
dejo que le hayas pagado
el favor con más altiva
fineza, cuanto va a ser
* generosa una, otra pía;
y voy a que, si ya en paz
te han puesto sus hidalguías
con él y queda el rencor
* airoso, ¿cómo no aspiras
a vengarte? ¿Cómo, en vez
de darle muerte, te humillas
a recibir beneficios?
¿Tú alcaide suyo?
LIDORO Oye, mira,
que, si el poco tiempo que hay
en quejas le desperdicias,
hará falta a lo que importa.
Sabe, Irene; sabe, prima,
que ese bajel que ha llegado
es tu padre el que le envía.
* Por cabo dél viene Libio
* con aquella intención misma
que traje yo, que, sabiendo

* mi pérdida, solicita
el rey, que me juzga muerto,
que otro en mi lugar te asista.
Preñado caballo griego
de máquinas exquisitas
* de fuego, es Etna del mar,
* que, afectado por encima
de la nieve del contrato,
encubre dentro la mina
que ha de reventar en Chipre
* pasmo, horror, asombro y grima,
si ya no vence la industria
antes que las armas. Mira
* agora si te está mal
que yo las llaves admita
del puerto, y…

AMINTA *Dentro.* * ¡Dejadme todos!
¡No me siga nadie!

LIDORO Aminta
viene allí.

IRENE No poder siento
responder agradecida
a la nueva; y, pues el mar
con los jardines confina
* del palacio y tú en él tienes
* dominio a que no resistan
las guardas, aquesta noche
en un esquife a su orilla
ven, que yo te esperaré

---

vv. 2882-2889 *Preñado caballo griego* […] *pasmo, horror, asombro y grima*: referencia al caballo de madera con el que los griegos consiguieron entrar e incendiar la ciudad de Troya (*Eneida*, II). El bajel de Libio, procedente de Gnido, se compara con el caballo griego, que, en este caso, posee en su interior armas con las que atacar Chipre. La misma imagen se registra en *Mayor encanto*, cuando se equiparan los barcos en los que Arsidas y Lísidas llegan hasta Trinacria con caballos griegos: «Sin salva a tierra saltaron / y fueron en un instante / griegos caballos preñados / de aparatos militares, / pues abortaron sus vientres, / siendo el agua volcanes, / iras y rayos que luego / fueron poblando la margen» (vv. 2698-2705) y en *Príncipe constante*: «Dejad a la inconstante / playa azul esa máquina arrogante / de naves, que, causando al cielo asombros, / el mar sustenta en sus nevados hombros; / y en estos horizontes / aborten gentes los preñados montes / del mar, siendo con máquinas de fuego / cada bajel un edificio griego» (vv. 2538-2545). Resulta muy común en Calderón el empleo del volcán «a modo de metáfora náutica para hacer referencia a navíos, "volcanes de agua", en medio de descripciones muy espectaculares de peligros en las que se contrapone el elemento ígneo al acuático o se entrecruzan ambos» (Vara, 2016, p. 300). En estos versos, la embarcación es «Etna del mar», en alusión a uno de los volcanes más citados por nuestro dramaturgo, el *Etna*: «Monte de Sicilia que primero se llamó Inesia. Este echa de su cumbre grandes llamaradas de fuego y arroja en el mar piedras quemadas» (*Cov.*). Comp. *Mayor encanto*: «ven por la campaña azul / de sus salobres cristales / vagar un Volcán deshecho, / mover un Flegra portátil, / correr un Etna movible / e ir una Tinacria errante» (vv. 2654-2661).

v. 2903 *esquife*: «Barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes para saltar en tierra y para otros ministerios» (*Aut.*). Suele aparecer en contextos de naufragio o desembarco, aunque en este caso es la barca que puede servir a Lidoro e Irene para huir hasta el bajel con el que pretenden navegar de regreso a Gnido. Comp. *Fiera*: «que apenas del bajel fragmentos quedan / en el esquife, escapen los que puedan» (vv. 89-90); *Fez*: «El esquife / a escala de popa llega, / y en orden la gente vaya / desembarcándose» (*Comedias, IV*, p. 588).

como acaso divertida
* en ellos, donde tratemos,
antes que de la conquista,
* de la fuga; y sea la seña
que te doy, porque podría
ser que otras damas estén
en los jardines…

LIDORO ¿Qué? Dila.

IRENE …porque sea más callada
y de la noche más vista,
tener un lienzo en la mano;
* y, así, la que a la marina
* más se acercare con él
soy yo.

* *Sale Aminta al paño.*

LIDORO Ya llega.

IRENE Imagina,
atrevido forastero,
que el no quitarte la vida
* por mis manos es porque
* no es tu bárbara osadía
capaz de tan gran castigo,
de tan noble muerte digna.

Sale Aminta.

AMINTA ¿Qué es esto?

IRENE Nada, señora.

AMINTA Yo he de saber qué te obliga
a dar esas voces.

IRENE Oye,
si saberlo solicitas.
Dile a quien tan atrevido
ese recado me envía
que procure su intención
lograrla, mas no decirla,
porque no la logrará
* habiendo della noticia. *Vase.*

AMINTA Menos lo he entendido agora.

LIDORO Pues no está obscura la cifra.
Criado de Dante soy;
con sus favores me obliga

---

v. 2935 *cifra*: entiéndase ‘misterio’, ‘enigma’. Comp. *Con quien vengo*: «¡Cielos! ¿Quién ha de entender / la cifra de aqueste enfado?» (*OC*, *II*, p. 1145); *Tres mayores*: «y, si yo a descubrir llego / cómo esa enigma, esa cifra / se desata, bien podrá / salir después, aunque entre / agora, como no encuentre / con la fiera» (*Comedias*, *II*, p. 1063).

a que de su parte a Irene
(—no sé dónde voy—) la diga
que su intención es al rey
para su esposa pedirla
si ella da licencia, a que
me respondió enfurecida
que procure su intención
lograrla, mas no decirla,
porque no la logrará
* habiendo della noticia.

AMINTA Dice bien, porque soy yo
fiadora de que ofendida
* no ha de ser de esa violencia
cuando mi hermano la admita.
Así lo decid a Dante
y añadid de parte mía
* que hace bien en pretender
* con otros medios, si mira
* cuán poco los rendimientos
* a un ingrato pecho obligan.

LIDORO Yo lo diré, aunque no sé,
señora, cómo lo diga.

AMINTA ¿Por qué?

LIDORO Tampoco lo sé.

AMINTA * Pues ¿vos me habláis con enigma?

LIDORO Si lo es mi vida, ¿qué mucho
que de lo que es mío me sirva?

AMINTA No os entiendo.

LIDORO Yo tampoco.

AMINTA Hablad más claro.

LIDORO Otro día.

AMINTA ¿Por qué no agora?

LIDORO Porque
soy estraño en estas islas.

AMINTA * ¿Para hablar importa?

LIDORO Sí.

AMINTA ¿Cómo?

LIDORO Como el fin peligra
de quien ignorado habla,
que la razón más bien dicha,
por entendida que sea,
se halla sin ser entendida. *Vase.*

AMINTA ¡Estraño estilo! No sé
* qué presume, qué imagina
* el corazón, que parece
* que con recelos me avisa
que aqueste estranjero es
—si atiendo a la bizarría

de su acción primera y luego
* a la de amistad tan fina—
* más de lo que dice, pero
* que lo sea o no, ¿qué quita
* ni qué pone a mi dolor?

* *Sale Dante.*

DANTE (Fuese Irene y quedó Aminta,
* mas, si ambas son mis estrellas,
* ¿qué me espanta, qué me admira
que la feliz sea la errante
y la no feliz la fija?)
AMINTA * Dante, ¿cómo a este jardín,
cuando ya la sombra pisa
* la falda a la luz, entráis?
DANTE Como la luz de tu vista
desmiente tanto la noche
* que aun pienso que todo es día.
AMINTA Del academia debió
de sobrar esa poesía,
y como cosa sobrada
la gastáis conmigo.
DANTE Indigna
presunción de un rendimiento…
AMINTA …¿que casarse solicita

---

vv. 2988-2989 *que la feliz sea la errante* / *y la no feliz la fija*: la estrella inmóvil es metáfora de la constante Aminta, que permanece en el jardín. Contrariamente, el astro que orbita alude metafóricamente a Irene, dama esquiva, que se marcha del lugar. Los astros fijos hacen referencia a las estrellas, mientras que los errantes representan los planetas. Anota Covarrubias: «Estrellas fijas llamamos las del firmamento, y se mueven en él por su movimiento y guardan entre sí la distancia de lugares do están fijas; a diferencia de los planetas, que unas veces están en conjunción, otras en oposición y en diferentes aspectos». Comp. *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla: «A ti digo, estrella fija… / (¿Fija dije? Miento; errante, / pues ya a los cielos me subes, / y ya al abismo me abates). / ¿Qué me quieres? Déjame» (vv. 937-941).

vv. 2991-2992 *cuando ya la sombra pisa* / *la falda a la luz*: Calderón emplea en más de una ocasión esta imagen metafórica de la noche que pisa o arruga la falda del día para hacer alusión a la falta de claridad. Comp. *Lindabridis*: «Pues que ya la noche fría / temerosamente asombra, / y baja la negra sombra / pisando la falda al día» (*OC*, *II*, p. 2067); *Mayor monstruo*: «y apenas desdoblar verás, señora, / la falda que arrugó la noche fría / sobre la hermosa variedad del día» (vv. 1797-1799).

vv. 2993-2995 *Como la luz de tu vista* […] *que aun pienso que todo es día*: la luz que desprenden sus ojos sobresale en la oscuridad de la noche. De acuerdo con las convenciones platónicas del amor, la amada es identificada con la luz y con el astro rey, como ya se indicó. Ver nota a los vv. 14-20, 69-72 y 1229-1231. Como recuerda Manero Sorolla, a propósito de los tópicos petrarquistas amorosos, «también la *luz*, dentro de la trayectoria de proyección de la vista de la propia amada, designará […] la mirada de esta —engendradora de amor—» (Manero Sorolla, 1990, p. 541). Comp. *Tres mayores*: «Hermosa Deyanira, / a quien el sol tan envidioso mira / que con ansias, con penas, con desmayos / sacó a lucir ante tu luz sus rayos» (*Comedias*, *II*, p. 1094); *De un castigo*: «Pues si así el alma, que vive / ausente de los reflejos / que de la luz de tus ojos / comunica, ausente de ellos / muere a todas sus potencias, / muere a todo sentimiento, / hasta que vuelve a gozar / de tu vista rayos nuevos» (vv. 2335-2342). *Desmentir*: aquí «vencer o exceder compitiendo en alguna acción o perfección» (*Aut.*). Comp. *Celos*: «se ve un pavoroso incendio / que de la noche desmiente / la oscuridad» (vv. 1346-1348).

v. 2996 *academia*: ver nota a los vv. 2564-2567.

todavía con Irene,
* a cuyo efecto la envía
a tomar della licencia
* para que al rey se la pida?

DANTE Hartas causas de quejaros
os han dado mis desdichas.
¿Para qué, si las hay ciertas,
os valéis de las fingidas?
Tal licencia no he pedido.

AMINTA ¿Luego causa hay que la finja
entre Irene y Celio?

DANTE No
os entiendo.

AMINTA * No me admira,
* que yo tampoco me entiendo;
mas, para cuando él os diga
lo que yo le dije a él,
* ved que en confianza mía
está Irene y que palabra
la he dado de que yo impida
que el rey sin gusto la case;
y no juzguéis, por mi vida
—¡mal juramento!—, que son
mis celos los que me obligan,
sino la estimación vuestra;
que es mi voluntad tan fina,
tan hidalgo mi dolor,
tan noble la pena mía,
* que, porque ella no os desprecie
tan cara a cara a mi vista,
quiero yo que de mejor
aire su desdén se vista
* y no obligue una violencia
a lo que un amor no obliga.

* *Vase.*

DANTE Sin duda que convino
* a la gran providencia
de los dioses hacer en mí experiencia
de cuánto el alto Júpiter previno
estender los imperios del destino,
* pues con aqueste amor, presagios tales,

vv. 3030-3031 *quiero yo que de mejor* / *aire su desdén se vista*: *vestirse de buen aire*: 'vestirse elegantemente, con buena apariencia'. Al vestir el desdén de Irene *de buen aire*, Aminta quiere decir metafóricamente que con su acción trata de enmascarar el dolor que sufrirá Dante al sentir el rechazo de la infanta de Gnido. *Aire*: «Aspecto general, formado por los rasgos característicos o que se perciben en la primera impresión, de alguien o de una cosa hecha; orientación de una obra empezada; corte de un vestido» (*Moliner*).

me hizo objeto de bienes y de males
* sin que puedan jamás males ni bienes
lograr favores ni decir desdenes.
¡Oh tú, estrella divina!
¡Oh tú, sagrada estrella!,
* primavera que en campos del sol huella
la esfera cristalina,
en cuyo influjo Venus predomina.
* ¡Oh tú, trémula hermana
* del sol! ¡Oh imagen ya de la fortuna,
que en el cóncavo espacio de tu luna
* incluyes, soberana,
el no pisado alcázar de Diana!,
* hoy con vuestras centellas,
en quien el sol parece que ha quedado
a pedazos quebrado
—pues vuestras lumbres bellas
nunca son más que un sol quebrado a estrellas—,

vv. 3043-3047 *¡Oh tú, estrella divina!* […] *en cuyo influjo Venus predomina*: Dante apela al *lucero*: «Estrella que comúnmente se llama de Venus, precursora del día, cuando antecede al Sol» (*Aut*). Comp. *Púrpura*: «para que en tierra y en cielo / estrella y flor se coloquen; / a cuya causa, subiendo / donde entrambos se coronen, / verás que, desde este día, / con la nueva luz de Adonis, / sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone» (vv. 1922-1929). Es tópica en el Siglo de Oro la relación de semejanza entre flores y estrellas y la transposición de elementos entre campos semánticos. Como una hermosa flor que pisa el campo, el lucero brilla intensamente en el cielo oscuro. Sobre esta cuestión puede verse Wilson, 1936 y Lara Garrido, 1983, pp. 953-954. Comp. *Mejor está*: «que, si estrellas del día son las flores / y tú las atropellas, / flores son de la noche las estrellas» (*Comedias*, *VI*, p. 892); *Para vencer*: «Claras luces, rosas bellas / que, en bañados resplandores, / unas sois del cielo flores / y otras sois del campo estrellas» (*Comedias*, *VI*, p. 1215). *Esfera cristalina*: 'el firmamento'. Comp. *Cisma*: «¡Ay, Ana hermosa y bella! / Nuevo prodigio ha sido / de amor el que ha rendido / mi pecho; no una estrella / favorable me inclina, / sino toda la esfera cristalina» (vv. 1415-1420).

vv. 3048-3052 *¡Oh tú, trémula hermana* […] *el no pisado alcázar de Diana*: tras haber apelado a la estrella de Venus, Dante se dirige ahora a la luna, vinculada con Diana, insistiendo en el influjo de los astros sobre su dilema amoroso particular. Calderón se sirve de una serie de imágenes tópicas para describir el astro lunar. Tal y como nos recuerda Blázquez, 2005, p. 563, en la mitología griega la luna divinizada recibió el nombre de Selene, «hija de Hiperión y de Teia, y hermana de Eos (la Aurora) y Helios (el Sol)». En *Duelos* Cósdroas la llama «nocturna hermana / de Apolo, su auxiliar Dios» (vv. 1317-1318). Asimismo, su imagen cambiante es a menudo identificada con la mutabilidad de la fortuna, como ya se cantó en los *Carmina burana*: «O Fortuna, velut luna, semper variabilis». Sobre las cualidades y aspectos iconográficos de la fortuna en Calderón, puede verse Walthaus, 2006. Comp. *Hija del aire I*: «y tú, diosa Fortuna, / condicional imagen de la Luna, / estate un punto queda» (vv. 365-367). Finalmente, se menciona de nuevo el firmamento en el que reluce la luna a través de otra metáfora: *alcázar de Diana.* Las referencias a «cóncavo» y a «alcázar» o «palacio» son recurrentes en Calderón para aludir a la inmensidad del cielo nocturno. Comp. *Mayor encanto*: «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» (vv. 2774-2779); *Llamados y escogidos*: «Soberano monarca / de cuanto el sol rodea, el mar abarca, / y en adversa o en próspera fortuna / el cóncavo contiene de la luna, / desde las luces del primero oriente / a las últimas líneas de occidente» (vv. 1-6); *La torre de Babilonia*: «Alto monte de Armenia, cuya cumbre / al cielo sube sin fatiga alguna / a sostener la hermosa pesadumbre / del cóncavo palacio de la luna» (vv. 759-762).

vv. 3053-3057 *hoy con vuestras centellas* […] *nunca son más que un sol quebrado a estrellas*: la imagen del sol fraccionado en pequeños pedazos como metáfora de las estrellas es muy grata a Calderón en escenas nocturnas similares. Comp. *Nadie fíe*: «El sol parece / que quedó a la sombra negra / en pedazos dividido, / depositado en estrellas» (vv. 984-987); *Mantible*: «ya del cadáver del sol / cenizas son las estrellas, / que, en sus rayos derramado, / en sus luces dividido, / es un planeta partido, / es un dios multiplicado: / como un espejo quebrado» (vv. 1847-1853).

decidme cada una,
o todas me decid si a todas toca,
¿cuál es aquella —¡ay, triste!— que provoca,
* siempre infiel, siempre vil, siempre importuna,
el ceño contra mí de mi fortuna?
No quiero que enemiga
deje de ser, no quiero
que favorable contra el hado fiero
se muestre; solo quiero que me diga
por qué un amor a aborrecer me obliga,
por qué un desdén me obliga a que le adore.
Mas ¡ay!, que aun ella es fuerza que lo ignore,
que aun a amantes querellas
nunca razón han dado las estrellas.
Salir del jardín quiero.
¿Qué es lo que miro? En otra duda muero,
si no tan rigurosa,
no ya menos penosa,
* si el riesgo en que me miro considero.
¡Ay de mí! El jardinero
la puerta me ha cerrado,
* que, creyendo que nadie sin el día
aquí estar osaría,
su misma confianza le ha engañado;
* igual es el escándalo al cuidado.
Si a propósito un hombre dispusiera
esta ocasión, ¿pudiera
* llegar nunca a logralla?
No, que solo se halla
lo más dificultoso a cada paso
dispuesto en los descuidos de un acaso.
Si llamo, inconveniente
es; si no llamo… Pero allí anda gente;
aun para discurrir tiempo me falta
y mi sombra —¡ay de mí!— me sobresalta.
* Fuerza es que recatado
* espere a ver lo que dispuso el hado.

* *Salen Irene, Aminta y las damas.*

IRENE * ¿A estas horas al jardín
vuelves, Aminta?

AMINTA El silencio

---

vv. 3096-3106 *El silencio* […] *me tienen mis sentimientos*: Lara Garrido, 1983, p. 947 ha destacado el simbolismo del jardín como «animado confidente de amores […], lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado en el que la dama quiere olvidar sus "sentimientos"», en este caso, «a las lisonjas del fresco / entre las flores y el agua» (vv. 3104-3105). El investigador continúa: «En la predilección barroca por el contraste, Calderón tematiza la riente plenitud del *locus amoenus*, frente a la "melancolía" discorde». Orozco Díaz, 1947,

de la noche me convida,
de las hojas y los vientos,
a cuyo compás el mar,
tranquilamente sereno,
* responde en blandos embates
la media razón del eco.
Parece que divertida
a las lisonjas del fresco,
entre las flores y el agua,
me tienen mis sentimientos.

IRENE * (¡Oh, plegue a Dios que Lidoro
no venga —ay de mí— tan presto!)

DANTE (Aminta, Irene y las damas
* son; recáteme el recelo
de ser sentido y que piensen
* que ha sido el acaso intento.)

FLORA Pues ya que de aqueste sitio
te agrada el divertimiento,
¿quieres que cantemos?

AMINTA No,
que en la música no tengo
alivio alguno. Antes, Flora,
de mi tristeza el estremo
se aumenta con la dulzura
de sus cláusulas.

IRENE Lo mesmo
de las cláusulas del agua
dicen los que ese secreto
observaron; y, así, harás
bien en retirarte presto,
pues la experiencia es la misma.

AMINTA Yo por contraria la tengo,
pues aquella me entristece
y esta me divierte.

IRENE (¡Cielos!
* ¿Sola esta noche la han dado

---

quien también estudia el motivo del jardín en el teatro calderoniano, destaca su influencia en el desarrollo de la acción: «El ruido del agua y del viento […], las fuentes, las estatuas, las flores, todo interviene y se convierte en recurso dramático, ya en personaje al que se dirige la palabra como confidente o testigo. Además, la oscuridad de la noche comunicará muchas veces a la escena un mayor misterio, y en algunos casos evitará que los personajes se reconozcan» (Orozco Díaz, 1947, pp. 163-164). Dice Climene en *Apolo*: «Que me dejásedes sola / os mandé, por si pudiera, / ya que tranquila la noche / daba a mis desdichas tregua, / desahogar conmigo en este / jardín la mortal tristeza» (*Comedias*, *IV*, p. 1042). La escena nocturna y solitaria de mar calmo y jardín alivia la tristeza de Aminta, frente a la música y al entretenimiento de la academia pasada. Ver nota a los vv. 2732-2734.

v. 3120 *cláusulas*: «El período o razón entera que contiene, así en lo escrito como en lo hablado, un cabal sentido, sin que falte o sobre palabra para su inteligencia y perfección» (*Aut.*). En Calderón es frecuente su uso en contextos musicales. También en el v. 3120 y 3421. Comp. *Céfalo y Pocris*: «¿ves esas parleras aves, / que cantando dulcemente / al compás de esa corriente, / ya bulliciosas, ya graves, / cláusulas forman süaves?» (vv. 2065-2069); *Dos amantes*: «Pero ¿qué mucho, si están / a tus acentos suaves / suspendidas igualmente / las cláusulas de esa fuente, / la música de las aves?» (*Comedias*, *V*, p. 248).

el mar y el jardín contento?)
NISE Pues, ya que aquí de la noche
aliviada estás, ¿qué haremos
para divertirte?
AMINTA Una
cosa no más apetezco.
FLORA Di, ¿qué es?
AMINTA Que me dejéis sola
porque, si llorar pretendo
y suspirar, para el llanto
y para el suspiro es cierto
que el mar y el viento me bastan,
pues son de mis sentimientos
el mejor amigo el mar,
la mejor lisonja el viento.
IRENE * No quedas bien aquí sola.
AMINTA Nunca yo sola me quedo;
mis penas quedan conmigo.
IRENE * Yo a dejarte no me atrevo
* (y es verdad, por no dejarte
en las manos de mi riesgo),
que sola, triste y de noche
es dar al dolor esfuerzo.
AMINTA Pues quédate tú conmigo.
LAURA Nosotras nos retiremos,
ya que gusta de eso Aminta.

* *Vanse las damas.*

DANTE (Aminta y Irene, ¡cielos!,
solas han quedado, y yo
testigo de sus afectos.)
AMINTA Ya que has gustado quedarte
conmigo, darte pretendo
cuenta de mi mal, que, aunque
tú no lo ignoras, sospecho
que comunicado pueda
aliviar mi sentimiento.

---

vv. 3135-3142 *Que me dejéis sola* […] *la mejor lisonja el viento*: Aminta se refugia en la naturaleza del jardín, tópico confidente que le sirve de desahogo de su pena amorosa. Calderón establece un claro procedimiento correlativo por el que las lágrimas se identifican con el mar y los suspiros con el viento: *llorar-llanto-mar* y *suspirar-suspiro-viento*. Ya Petrarca en su *Canzionere* empleó la imagen del viento casi exclusivamente para designar hiperbólicamente los suspiros del enamorado. También los poetas más representativos del petrarquismo italiano y español nos presentan el motivo de los «mares hechos lágrimas» o de «mares de llanto». Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 649-652 y 616-620. Desde Góngora hasta Bécquer encontramos versos similares: «Dejadme, triste, a solas / dar viento al viento y olas a las olas» (Góngora, *Romances*, p. 40); «¡Los suspiros son aire y van al aire! / ¡Las lágrimas son agua y van al mar!» / Dime, mujer, cuando el amor se olvida, / ¿sabes tú a dónde va? (Bécquer, *Rimas*, XXXVIII, p. 135).

* *Saca Aminta un lienzo, como llorosa.*

IRENE ¿Lloras?
AMINTA Sí, porque lo digan,
Irene mía, primero
mis lágrimas que mis voces.
IRENE Quita, por Dios, quita el lienzo
de los ojos; ni en la mano
* le tengas por instrumento
de esa flaqueza. (¡Ay de mí!,
que, si viniera a este tiempo
Lidoro y viera la seña,
todo estaba descubierto.)
AMINTA No hay cosa, Irene, que más
alivie a un rendido pecho
* que el llanto, y, pues has quedado
a servirme de consuelo,
* no del consuelo me prives;
* pero bien haces, si advierto
que eres tú de mis pesares
* la causa.
IRENE Mucho lo siento,
pero no sé en qué, porque,
si es Dante acaso el objeto
de tus tristezas, segura
puedes de mí estar, supuesto
que sabes que no le estimo.
AMINTA Y aun ese es mi sentimiento,
ver que lo que estimo yo
nadie trate con desprecio.
¿Hay quien merezca tu amor
mejor que él?
IRENE Nunca vi celos
que se abatiesen a ser…
AMINTA * Irás a decir «terceros
de su agravio». No lo digas,
porque no lo son, supuesto
que el sentir yo su desaire
es nobleza de mi afecto.
IRENE Pues habrás de perdonarme,
que, aunque lo sientas, no puedo
dejar de decir que a Dante
con vida y alma aborrezco.
DANTE (¡Que digan que mi albedrío
es mío y usar dél puedo,
cuando no puedo pagar
este amor ni aquel desprecio!)
AMINTA * No digo yo que le quieras,

pero… ¡Ay de mí!, que no tengo
aliento para decirlo.

Pónese el lienzo en los ojos.

IRENE ¿Otra vez al llanto has vuelto?
AMINTA No, que nunca le he dejado.

Sale Lidoro y Libio.

LIDORO (Silencio, Libio.)
LIBIO (Al silencio
de la noche se lo di,
que yo piso con tal tiento
que los pasos del valor
parece que los da el miedo.)
LIDORO (Con el esquife a la orilla
solo te queda, y los remos
fuera del agua porque
* no hagamos ruido con ellos,
en tanto que yo por esta
playa en los jardines entro
a ver qué dispone Irene,
de quien ya la seña tengo.)
LIBIO (En la orilla dado cabo,
a mi misma mano espero
porque no pueda el esquife
apartarse.)
LIDORO (Hacia allí veo
dos bultos; y, si diviso
a los trémulos reflejos
de la escasa luz la seña,
Irene es, pues con el lienzo
parece que está llamando.)
IRENE (Que venga Lidoro temo
y con la seña se engañe.)
LIDORO (¿Qué para llegar recelo?
Que el estar acompañada,
puesto que la seña ha hecho,
será de alguien que se fía.)
* No dirás que tarde vengo,
pero ¿qué mucho…
AMINTA ¡Ay de mí!
IRENE ¡Y de mí también!
LIDORO …si el viento
* me trujo de mis suspiros?
AMINTA * Apenas a hablar acierto.
¿Qué es esto, Irene?

IRENE Pues yo,
señora, qué sé.
AMINTA El aliento
me falta.
DANTE * (Un hombre salir
* del mar a la playa veo.)
AMINTA Hombre, ¿quién eres, o cómo
aquí has entrado? ¿Qué es esto?
IRENE (No sé cómo —¡ay de mí!— pueda
* poner a este mal remedio.)
LIDORO ¿De qué, Irene, tan turbada
me recibes, cuando llego
llamado de ti?
AMINTA No soy
Irene y, pues que ya advierto
que hay aquí más intención,
cobre mi desdicha aliento.
Hombre, ¿quién eres?
LIDORO No sé.
(¡Aminta es, viven los cielos,
la que con la seña estaba!)
DANTE (A salir no me resuelvo
hasta averiguar mejor
de todo el lance el empeño.)
AMINTA ¡Traición, traición! ¡Flora! ¡Nise!
¡Laura! ¡Clori!
IRENE * A tus acentos
pon silencio, si no quieres
perder la vida a este acero.
Lidoro, ya declarados
estamos, y descubiertos.
DANTE (¿Lidoro dijo? ¡Qué escucho!)
IRENE No hay, sino que el valor nuestro,
a pesar de la fortuna,
apele al último esfuerzo
y lo que ha de ser mañana
mejor será que sea luego.
* Y, pues el esquife está
* en la playa, y en el puerto
el bajel, no hay que esperar,
sino dar la vela al viento.

---

vv. 3273-3274 *lo que ha de ser mañana* / *mejor será que sea luego*: Ya Correas y Rodríguez Marín recogen distintos proverbios que aluden a la diligencia con la que realizar una acción: «Lo que has de hacer cras, pon la mano y haz» (Correas, p. 272); «lo que hoy hacer pudieres, para mañana no lo dejes» (Rodríguez Marín, 2007, p. 270); «No dejes para otra hora lo que puedas hacer ahora» (Rodríguez Marín, 2007, p. 328). *Luego*: aquí con el significado de «Al instante, sin dilación, prontamente» (*Aut.*). Comp. *No hay burlas*: «*Don Juan.* ¿Tan presto / lo disponéis? *Don Alonso*. Si ha de ser / ¿cuánto es mejor que sea luego?» (vv. 328-330).

v. 3278 *dar la vela*: o *dar vela*: «zarpar» (*Moliner*).

LIDORO Dices bien; y, porque nada
los dos por hacer dejemos,
Aminta ha de ir con nosotros.
AMINTA ¿No hay quien me socorra, cielos?
DANTE * Sí, que aquí está quien defienda
tantos traidores intentos.
LIDORO ¿De dónde, Dante, has salido
a estorbar mi dicha?
DANTE El centro
de la tierra me ha arrojado
para ser castigo vuestro.

Sale Libio.

LIBIO Fiado el esquife a la arena,
* a hallarme a tu lado vengo.
LIDORO * Entre tú y Irene, Libio,
mientras yo el paso defiendo
a Dante, llevad a Aminta
al esquife.
AMINTA ¡Piedad, cielos!
IRENE Ven, ingrata, que has de ser
mi prisionera otro tiempo.
AMINTA ¡Flora! ¡Nise! ¡Clori! ¡Laura!
IRENE Pondrete en la boca el lienzo
que te pusiste en los ojos;
sirva de algo en mi provecho,
pues tanto sirvió en mi daño.

Llévanla entre los dos.

DANTE Hoy verás, Lidoro o Celio,
castigadas tus traiciones.

* *Riñen los dos.*

LAS DOS *Dentro.* * ¡Piedad, dioses!
LIDORO ¿Qué es aquello?

Sale Libio.

LIBIO Que el esquife, desasido
del cabo que le di a tiento,
se ha alejado de la orilla,

v. 3306 *a tiento*: «Modo adverbial que vale por el tacto; esto es, valiéndose de él para reconocer las cosas en la oscuridad o por falta de vista» (*Aut.*). Comp. *Hijos de la Fortuna*: «y así a buscar vuelvo a tiento / la entrada de aquesta cueva» (*Comedias, III*, p. 418); *Escipión*: «y pues la arrojó en lo oscuro, / donde, si vuelve a buscarla, / es fuerza que a tiento sea» (*OC, I*, p. 1422).

y Irene y Aminta dentro
solas, corriendo fortuna,
fluctúan sin vela y remo.

LAS DOS *Dentro.* * ¡Socorro, dioses!
DENTRO ¡Traición!
TODOS * ¡Acudid, acudid presto!
DANTE ¿Cómo a socorrer sus vidas
yo no me arrojo, supuesto
que, donde ellas son lo más,
todo lo demás es menos?
No huyo de tu riesgo, pues
voy a buscar mayor riesgo. *Vase.*
LIBIO ¡Al mar se arroja!
LIDORO Tras él
me echaré.
LIBIO * Tente.

* *Salen el rey, Aurelio y las damas, y criados con hachas.*

REY ¿Qué es esto?
LIDORO No lo sé, señor, que yo,
al ruido también saliendo
a correr las centinelas
del baluarte del puerto,
hasta aquí llegué; y lo más
que haber terminado puedo
es que Aminta, Irene y Dante
en un esquife pequeño
se han echado al mar.
AURELIO * Yo destas
embarcaciones me atrevo
a tomar una y seguirlos. *Vase.*
LIDORO Yo también haré lo mesmo.
(Ven, Libio, que, si una vez
* el bajel cobro y del puerto
salgo, cobraré el esquife.)

* *Vanse.*

REY No en vano, no en vano, ¡cielos!,
en sus estatuas me dijo
el oráculo de Venus
que vendría a ser Irene
escándalo de mis reinos.
* Ya lo vi, pues que ya vi

v. 3335a *Vanse*: pese a que en todos los testimonios se lea el verbo en singular, preferimos el plural, puesto que abandonan las tablas tanto Lidoro como Libio, personaje que reaparece en la máscara final, tal y como reza el v. 3670a.

fieras, diluvios y incendios
contra Aminta conjurados.

Ruido de tempestad.

¡Y agora los elementos!
Pues, embravecido el mar,
reconociéndola dentro,
el cielo a escalar se atreve,
* montes sobre montes puestos.
¿Qué es esto, hermosas deidades?
Hermosas luces, ¿qué es esto?

* *Hablan en lo alto Diana y Venus.*

LAS DOS * Nada las dos experiencias
dijeron de tierra y fuego
* y queremos ver si dicen
* más las del agua y del viento.
REY * Ecos, ¡ay, cielo!, en el aire
oigo; y, pues no los entiendo,
los sacrificios alcancen
qué quiere decirme el cielo,
que, pues nada la experiencia
ha dicho de tierra y fuego,
solicito que me diga
* más la del agua y del viento. *Vanse.*

* *Descúbrese un bajel y en él Irene, Aminta, y Dante.*

IRENE ¡Piedad, dioses soberanos!
AMINTA ¡Socorro, dioses inmensos!
IRENE Que, embravecidos los aires,…
AMINTA Que, sañudo el mar soberbio,…
IRENE …deste mísero bajel…
AMINTA …deste errado frágil leño…
IRENE …la quilla toca a la arena…

---

vv. 3345-3348 *Pues, embravecido el mar* […] *montes sobre montes puestos*: imagen calderoniana empleada en este caso para connotar la imponente altura de las ondas marinas. Nuestro dramaturgo remite al motivo mitológico de la historia de los soberbios Gigantes o Titanes que quisieron alcanzar el Olimpo de los dioses poniendo montes sobre montes, aunque fueron fulminados. Escribió Ovidio en sus *Metamorfosis*: «cuentan que los gigantes intentaron alcanzar el reino celestial y que dispusieron montes apiñados hasta los elevados astros» (I, p. 201). También lo recoge Pérez de Moya: «los Titanos o Gigantes […] desearon subir a los reinos celestiales, por echar de allí a Júpiter y a los demás dioses, y para ponello por obra amontonaron montes unos sobre otros» (*Philosofía secreta*, 2, 6, pp. 140-141). Comp. *Purgatorio*: «montes sobre montes fueron / las ondas, cuya eminencia / moja el sol» (vv. 312-314); *Monstruo*: «gigante de agua soberbio, / se rozó con las estrellas, / montes sobre montes puestos» (vv. 215-217).

vv. 3369-3370 *…la quilla toca a la arena…* / *…y la gavia al firmamento*: el bajel que zozobra a la deriva alcanza el firmamento y toca fondo, en consonancia con los movimientos ondeantes del mar encrespado por la

AMINTA …y la gavia al firmamento.
DANTE Sola esta vez vino bien
encarecido el proverbio,
puesto que por las dos anda
el que anda el mar por los cielos.
Ni por ti pude hacer más,
Irene, ni por ti menos,
Aminta, que, despechado,
arrojarme a socorreros;
y, pues al borde del barco
llegué —¡ay infelice!— a tiempo
que, amotinadas las ondas,
una es nube y otra es centro,
ya que no puedo vencer,
ya que contrastar no puedo,
* ni los embates del mar
ni las ráfagas del viento,
con morir entre las dos
habrá cumplido mi afecto.
IRENE Por más, Dante, que te mueva
en mi favor ese aliento,
y, a pesar de mis traiciones,
tu fineza haga ese esfuerzo,
no has de obligarme; y no tanto
* desta tormenta me huelgo
porque amenaza mi vida,
que más que a ti la aborrezco,
cuanto porque sé que ya
que muero a su desdén, muero
no dejándote a ti vivo.
AMINTA Yo, Dante, al contrario siento:
pues el riesgo de mi vida
ni le estimo ni le temo,
¡pluguiera al cielo que en mí
* quebrara la suerte el ceño

tormenta marítima. Un poco más abajo se describe ese mar agitado: «amotinadas las ondas, / una es nube y otra es centro» (vv. 3381-3382). *Quilla*: «En la galera y otro cualquier vaso náutico es el fundamento sobre el que se arma, como el espinazo del hombre, del cual nacen las costillas de los lados, y a ninguna cosa se puede comparar con más propiedad» (*Cov*.). *Gavia*: «cesto o castillejo, tejido de mimbres, que está en lo alto del mástil de la nave» (*Cov*.). Calderón emplea la misma imagen náutica en más de un naufragio. Comp. *Hado y divisa*: «con que gavia y quilla / rozaron a un tiempo mismo / con las estrellas del cielo / las arenas del abismo» (*Comedias*, *V*, p. 112); *El divino Jasón*: «Levanta máquinas bellas / que den, para nombre eterno, / con la quilla en el infierno, / con la gavia en las estrellas (vv. 17-20).

vv. 3371-3374 *Sola esta vez vino bien* […] *el que anda el mar por los cielos*: Calderón se recrea en la imagen hiperbólica del mar escalando hasta los cielos (vv. 3345-3348), que sintetiza en la frase hecha «andar o estar el mar por el/los cielo(s)», adecuada al contexto tormentoso, tanto en sentido literal como en sentido figurado, dada la lucha y confusión interior del personaje en medio de las dos damas. Encontramos la expresión en varias comedias de Ruiz de Alarcón para aludir a una situación extremadamente difícil. Comp. *La verdad sospechosa*: «El mar está por el cielo: mejor ocasión aguarda» (vv. 2856-2857); *Los favores del mundo*: «Él no imagina / que está el mar por el cielo» (vv. 2239-2240).

y vivieras tú, por quien
* gustosa mi vida ofrezco
en humano sacrificio
a la gran deidad de Venus!
IRENE Yo, a la deidad de Diana,
porque muramos a un tiempo
y sea el mar de mí y de Dante
sacrílego monumento.
AMINTA ¡Piedad, dioses!
IRENE ¡Iras, dioses!
AMINTA ¡Piedad, cielos!
IRENE ¡Iras, cielos!

* *Suenan instrumentos y terremoto.*

DANTE * Iras pedís, y piedades;
* y a ambas parece que oyeron
dioses y cielos, pues, cuando
* brama el mar y gime el viento,
* dulces instrumentos suenan;
¿quién vio en un instante mesmo
cláusulas tan desiguales
como dulzura y lamento?
MÚSICA *Dante, si quieres que el mar*
mitigue el furor soberbio,
* *una de aquesas dos vidas*
has de arrojar a su centro.
Resuélvete y sea presto,
para que el mar serene y calme el viento.
DANTE Voz, que entre tormenta y calma
oráculo eres tan nuevo
que nunca se vio de dos
contrariedades compuesto,
si de humano sacrificio
* está Neptuno sediento
y ha de ser víctima humana
su culto, la mía te ofrezco.
Viva Irene y viva Aminta;

vv. 3423-3428 *Dante, si quieres que el mar* […] *serene y calme el viento*: según han estudiado en detalle Lara Garrido, 1980, pp. 116-141 y Alatorre, 2003, pp. 87-100 el dilema del enamorado que debe arrojar al mar tempestuoso a la amada desdeñosa o a la amante aborrecida procede de una rica tradición literaria que recorre la poesía de cancionero, la poesía áurea y de academia. Los investigadores citan a autores tales como Antón de Montoro, Gregorio Silvestre, Francisco López de Zárate, Quevedo o Luis de Ulloa y Pereira. Los ecos divinos establecen las reglas del juego dialéctico hecho acción y obligan a Dante a decantarse por una de las dos alternativas. Precisamente la presencia del plano sobrehumano justifica esa resolución *in extremis* en la que no cabe la salvación de las dos damas. Para más detalles, consultar el apartado correspondiente sobre la cuestión de amor en Calderón.

muera yo, que librar pienso
a la una porque me quiere,
a la otra porque la quiero.
MÚSICA *Una ha de ser de las dos*
la que elijas, por decreto
de los hados destinada.
DANTE ¿No hay remedio?
MÚSICA *No hay remedio.*
Resuélvete y sea presto,
para que el mar serene y calme el viento.
DANTE * ¡Ay infelice de mí!
¡En qué confusión me veo,
entre aquel desdén que adoro
y aquel amor que aborrezco!
IRENE ¿En qué confusión te ves,
si es tan fácil la elección
cuando de mi inclinación
* sabes el afecto? Y, pues
tanto te aborrezco que es
quererte dolor más fuerte
que la muerte, dame muerte
y cúmplase en mí el destino,
porque no te quiero fino
a trueco de no quererte.
AMINTA ¿En qué confusión estás
si la elección facilitas
* cuando ves que en mí te quitas
* lo que tú aborreces más?
Dame a mí muerte y verás
que, cuando me mates, trato
quererte sin que el contrato
altere mi amor, pues, fiel,
* ¿qué hará en quererte cruel
la que te ha querido ingrato?
DANTE De dos afectos infiero,
¡cielos!, cuál a cuál prefiere:
dar muerte a la que me quiere
es un desaire grosero;

---

vv. 3438-3440 *muera yo, que librar pienso* […] *a la otra porque la quiero*: en un primer momento y pese a que la lógica argumental y las convenciones genéricas no permitan tal solución, Dante insiste en que prefiere su propia muerte antes que cualquiera de las alternativas que le proponen los cielos: «con morir entre las dos / habrá cumplido mi afecto» (vv. 3387-3388). A ese mismo parecer se inclina el *yo* poético de un soneto amoroso de Quevedo: «La que me quiere y aborrezco quiero / librar, porque acompañe mi ventura; / pues me aborrece en Floris la hermosura, / por quien amante y despreciado muero. / Mas ¿cómo? ¿Del amor en que ardo, espero / contra mi propria vida tal locura? / La que yo adoro pasará segura: / obligarála ver que la prefiero. / Mas si por no vivir desesperado / soy ingrato, mi proprio amor desprecio, / y contra mí aconsejo mi cuidado» (Quevedo, *Poesía original completa*, nº 323, p. 335). De este modo, queda «eliminado el horror de las otras soluciones: la ingratitud al favor (de Clori) y la necedad de pasarse la vida sufriendo desdenes» (Alatorre, 2003, p. 95).

pues dar muerte a la que quiero
es un tirano rigor,
* ¿qué harán mi amor y mi honor
* cuando en tal duda se ven?
Dilo, amor.

MÚSICA *¡Viva el desdén!*

DANTE Dilo, honor.

MÚSICA *¡Viva el amor!*

IRENE Darme a mí la vida es
* tan baja y tan vil acción
como ver la obligación
* al lado del interés;
el tuyo es mi vida, pues
* la quieres; y, siendo así,
nada recibo de ti,
aunque la vida reciba,
pues el querer que yo viva
no es hacer nada por mí.

AMINTA ¿Quién, cuando pudo obligar
de lo que quiso el rigor,
tuvo en su mano su amor
y echó su amor en el mar?
Decir que te pude dar
nota de infamia en tu fama
* es error porque a quien ama
todos airoso le ven,
pues solo está airoso quien
está airoso con su dama.

DANTE En dos mitades partido
* siempre el corazón ha estado,
de un desdén enamorado,
de un amor agradecido,
mas nunca —¡ay de mí!— ha tenido
* las dudas en que hoy le ven
los hados. ¿Quién, cielos, quién
* me dirá en tanto rigor
qué elija,…

MÚSICA *¡Viva el amor!*

DANTE …qué escoja?

MÚSICA *¡Viva el desdén!*

IRENE * Si es que a obligarme te mueves,
* ¿quieres templar mi fiereza?

AMINTA ¿Quieres con una fineza
pagarme lo que me debes?

DANTE Sí.

IRENE Pues en discursos breves
dame la muerte.

DANTE Eso no,

	*	que amor tu ira me debió.	
AMINTA		Dámela a mí si a ella quieres.	
DANTE		Eso no, porque tú eres	
	*	a quien se le debo yo.	3520
IRENE		Poco en mí vas a lograr.	
AMINTA		Nada en mí vas a perder.	
IRENE		Siempre te he de aborrecer.	
AMINTA		Nunca yo te he de olvidar.	
IRENE		Tu honor se ofende en dudar.	3525
AMINTA		En dudar tu amor también.	
IRENE		Muerte tus ansias me den.	
AMINTA		Muerte me dé tu rigor.	
IRENE	*	Muera yo y viva el amor.	
AMINTA	*	Muera yo y viva el desdén.	3530
LAS DOS		Y para que estén	
		cielo y tierra suspensos…	
MÚSICA Y ELLAS	*	*Resuélvete y sea presto,*	
		para que el mar serene y calme el viento.	
DANTE		¿A qué me he de resolver,	3535
		partido entre dos estremos,	
		si la que más razón tiene,	
		la que tiene más derecho,	
		es la postrera que escucho	
		y la primera que veo?	3540
		¿Puedo yo arrojar a Irene,	
		que es la vida en quien aliento?	
		No; perdona, Aminta hermosa...	
		Mas no perdones tan presto,	
		que, aunque resuelvo ser fino,	3545
		ser ingrato no resuelvo.	
		¿Puedo yo arrojar a Aminta	
		a quien tantas ansias cuesto?	
		No; perdona, Irene bella...	
		Pero tú tampoco —¡ay cielos!—	3550
		me perdones, que, por ser	
	*	cortés, no he de ser sangriento.	
		Perder a Irene es venganza;	
		perder a Aminta es desprecio.	
		Amor, desdén, de una vida	3555
		os doled; dadme consejo.	
MÚSICA		*Resuélvete y sea presto,*	
		para que el mar serene y calme el viento.	
IRENE		¿Qué esperas, Dante?	

vv. 3529-3530 *Irene. Muera yo y viva el amor.* / *Aminta. Muera yo y viva el desdén*: frente a la lectura de todos los testimonios de la tradición, consideramos más coherente atribuir el v. 3529 a Irene: «Muera yo y viva el amor»; y el v. 3530 a Aminta: «Muera yo y viva el desdén», en cuanto que entendemos que la muerte de la primera, representante del desdén, supone el triunfo del amor, simbolizado por la segunda, y viceversa. Para más detalles ver el apartado sobre el arquetipo en el «Estudio textual».

AMINTA ¿Qué aguardas?
IRENE Si estás notando…
AMINTA …estás viendo…
LAS DOS …que, porque una no se pierda,
* pierdes a las dos a un tiempo.
DANTE * Pues, ya que he de resolverme,
aquí piadoso, allí fiero,
muera yo de enamorado
* y no viva de grosero.
Perdona, Irene, que antes
es mi honor que mi tormento.
IRENE ¿Esto es lo que me has querido? *Llora*.
DANTE ¿Tú no me aconsejas esto?
IRENE Sí, pero hay consejos que
no los dan los sentimientos
para que se tomen; y una
cosa es, contingente el riesgo,
* aconsejar yo, y otra es
* que tú tomes el consejo.
DANTE Esta es la primera vez
que vi terneza en tu pecho.
¿Llorar sabes? Mucho sabes,
pues lo guardaste a este tiempo.
Perdona, Aminta, que llora
Irene.
AMINTA Yo te agradezco
que, aun para matarme, vuelvas
a mí; y, pues no me arrepiento
del consejo que te he dado,
échame al mar, que más quiero
morir alegre que ver
a Irene triste, supuesto
que tú has de sentir su llanto.
DANTE ¿Quién vio tan trocado afecto
como ver en un instante,
pasando de estremo a estremo,

vv. 3563-3568 *Pues, ya que he de resolverme* […] *es mi honor que mi tormento*: la indecisión de Dante parece dilatarse hasta estos versos en los que propone salvar la vida de la constante Aminta y arrojar al mar a la desdeñosa Irene. El honor del noble exige cortesía, fineza, piedad y agradecimiento, por lo que matar a la dama amante supone un «desaire grosero» (v. 3474), un «desprecio» (v. 3554), una «infamia» (v. 3496) para Dante, que renuncia al sentimiento amoroso. Se introduce, por tanto, el conflicto de las dos grandes pasiones del ánimo calderonianas: el amor y el honor, que enfrenta deseo y deber. Como nos recuerda Félix en *Amigo*, conforme a los códigos sociales de la época, el honor debe sobreponerse al amor: «que adonde viven iguales / amor y honor —¡ay de mí!— / el honor está delante» (*Comedias*, *V*, p. 1168).

vv. 3579-3582 *¿Llorar sabes? Mucho sabes* […] *Irene*: Calderón insiste en la *dilatio* del conflicto, pues, cuando Dante parecía haber tomado ya una decisión, surgen nuevamente sus dudas ante las lágrimas de Irene. El desdén de la joven se trueca en ternura y, consciente del poder de su llanto, trata de conmover al galán. Más abajo apunta Dante: «Mucho supo la hermosura, / que supo llorar a tiempo» (vv. 3595-3596). Recuérdense al respecto las palabras de Aminta en la segunda jornada: «el llorar / son armas de la belleza» (vv. 1982-1983), motivo recurrente que da nombre a la comedia calderoniana *Mujer, llora y vencerás*. Ver nota a los vv. 1982-1983.

quien por mí riyó llorando,
quien por mí lloró riyendo?
Mucho supo la hermosura
que supo llorar a tiempo;
y aun la que supo reír
a fe que no supo menos.
De amado y aborrecido
las dos pasiones padezco;
aborrecido de muchas
puedo ser, ¿quién duda?, pero
* pocas hallaré que me amen.
Y, así, al amor me resuelvo
a coronar, no al desdén,
y digan de mí los tiempos
que falté a mi conveniencia,
mas no a mi agradecimiento.
* Admite, pues, en tu espuma,
* ¡oh, sacra deidad de Venus!,
la ingrata víctima humana
de Irene. Sepulte el centro
en ella la ingratitud
* porque no haya humano pecho
* que juzgue a mejor vivir
* amando que aborreciendo.

* *Al ir a arrojarla, salen Venus y Diana en lo alto.*

VENUS ¡Oye!
DIANA ¡Aguarda!
VENUS ¡Escucha!
DIANA ¡Espera!
DANTE ¿Qué quiere decirme el viento?
MÚSICA *¡Vitoria por el amor!*
¡Viva la deidad de Venus!
DANTE ¿Cómo, antes del sacrificio,
* me da las gracias el cielo?
VENUS Como no ha querido más
de nuestra cuestión el duelo
que llegar a la experiencia
de si es el más noble afecto
de una hermosura el amor,
* pues que es suyo el vencimiento.
Y, así, serenado el mar,
vuelve al abrigo del puerto,

vv. 3593-3594 *quien por mí riyó llorando,* / *quien por mí lloró riyendo*: es habitual en la lengua áurea el empleo de la semivocal /j/ en el verbo *reír*, tanto en indicativo (*riyo, riye*) como en el pretérito perfecto (*riyó*) y el gerundio (*riyendo*). Comp. *Secreto*: «estuve hasta que, riyendo, / el alba de mi obediencia / convirtió la risa en llanto» (vv. 1256-1258).

donde mi oráculo ya
ha prevenido el suceso
para que, en vez de castigo,
el rey, al perdón atento,
* de Aminta esposo, te haga
festivos recibimientos,
que ya desde aquí se escuchan,
diciendo a voces el eco…

MÚSICA *¡Vitoria por el amor!*
¡Viva la deidad de Venus!

DANTE ¡Felice mil veces yo,
que no solamente veo
tranquilo el mar, de su espuma
bellísima deidad, pero
el mar de mis confusiones
también tranquilo y sereno!

AMINTA La felicidad es mía.

IRENE Y mío solo el tormento.

DANTE ¡A tierra, a tierra! Y digamos
* todos con la voz a un tiempo:

TODOS Y MÚSICA * *¡Vitoria por el amor!*
¡Viva la deidad de Venus!

* *Ocúltase el bajel con los tres y descienden de lo alto Venus y Diana.*

DIANA Confieso que me has vencido,
pero no, Venus, confieso
en una errada elección
la razón del vencimiento.
Y, para que no imagines
que por desaire lo tengo,
yo la primera he de ser
* que guíe destos festejos
con que el rey recibe a Dante
la máscara que han dispuesto

---

v. 3662 *máscara*: la *máscara* «integra todos los medios de la comedia de invención, con el elemento añadido de la danza» (Egido, 1989, p. 395, nota al v. 4017). Como bien ha señalado Ulla Lorenzo, 2014, p. 200, este tipo de entretenimientos cortesanos se insertan en la comedia palaciega, «bien como reflejo de una práctica social, bien como parte del argumento». Como una suerte de divertimento metateatral, nuestra pieza se clausura con las bodas de la infanta Aminta, para cuya celebración sus damas organizan un baile. En este caso sirve de cierre de la comedia y conforma el llamado «fin de fiesta». Consideramos que su propósito no es solo celebrativo-festivo, sino también dramático-estructural, pues funciona como eslabón entre el término de *Amado y aborrecido* y el inicio de la segunda comedia que formó parte de la fiesta teatral: *El pastor Fido*. Diana destaca precisamente su papel como intermedio musical: «mientras prevengo / otra experiencia en que quede / vitoriosa» (vv. 3664-3666); «Pues, en tanto que se llega / de aquella experiencia el tiempo, / pidamos perdón agora / con la música diciendo» (vv. 3731-3734). Hernández Araico, 1998, p. 127, advertía, al respecto de la danza de *Amado* y otras similares, que «bien se podría extender […] hacia los espectadores reales o público cortesano». No debe olvidarse que, en el Salón Dorado del Alcázar, Varey y Shergold, 1970, pp. lxix-lxx, describen un gran espacio rectangular entre las dos hileras de bancos para los espectadores, destinado a las danzas y máscaras que formaban parte de los espectáculos teatrales y en las que, en ocasiones, participaba la familia real. Así como en la máscara de *La fiera, el rayo y la piedra* o de

para las bodas de Aminta
las damas, mientras prevengo
otra experiencia en que quede
vitoriosa.

VENUS Yo te acepto
la lisonja ahora, y después
la competencia; y, supuesto
que ayudar quieres, empieza
con la música diciendo:

* *Salen dos damas con máscaras y hachas; tómanlas también Venus y Diana, y, mientras danzan y cantan la copla que se sigue, salen por una parte el rey, Aurelio, Malandrín, Lidoro y Libio, y, por otra, Irene, Aminta y Dante.*

CORO 1 * *¡Vitoria por el amor!*
¡Viva la deidad de Venus!
Aves, fuentes, plantas, flores,
* *decidme en los ecos de vuestros amores:*
para triunfar más segura
una divina hermosura
* *¿qué afecto le está mejor?*

CORO 2 * *Amor,*
pues él es el superior,
y el que al fin le está más bien.
¡Viva el amor y muera el desdén!
¡Muera el desdén y viva el amor!

DANTE A tus plantas…

REY * No me digas

Fieras afemina amor —piezas motivadas para una ocasión celebrativa en palacio— se mencionaba a miembros de la realeza y al selecto auditorio, en *Amado y aborrecido* no localizamos tales referencias ni conservamos documentación sobre la puesta en escena del estreno. No obstante, entendemos que la máscara podría encajar como elemento metateatral que haría alusión a las circunstancias festivas en las que se enmarca nuestra comedia.

v. 3670a *Salen dos damas con máscaras y hachas* […] *Aminta y Dante*: la acotación que describe la puesta en escena del fin de fiesta alude a las «máscaras» que cubrirían parte del rostro de los actores y a las «hachas» o 'antorchas de cera' (*Cov*.) que portarían, lo que podría apuntar a la representación de una «danza del hacha» (ver Stein, 1993, p. 120, n. 36). Esses, 1992, pp. 664-667 analiza esta celebración particular áurea, que define como «an aristocratic dance […] used in royal *saraos* and *máscaras*» (Esses, 1992, pp. 664-665), al tiempo que documenta varias celebraciones de este tipo a comienzos del siglo XVII con ocasión de casamientos y nacimientos reales. Stein, 1993, p. 75, n. 33 deja constancia de una de ellas: «Habiendo todos acabado de danzar hizo señal su majestad para que los ministriles tocasen la danza del hacha, que es el remate de todos los saraos». Es frecuente en la comedia áurea la escenificación de saraos y danzas cortesanas en las que los personajes bailan con máscaras y luminarias, en este caso para festejar la boda de Aminta y Dante. Ver Hernández Araico, 1998, pp. 126-127. Comp. *Ni Amor*: «Con hachas salen máscaras danzando, y Astrea, Selenisa, Arsidas y Lidoro, y detrás Atamas» (*Comedias*, *III*, p. 884); *Duelos de ingenio y fortuna* de Bances Candamo: «dos coros de damas y galanes, con mascarillas y hachetas, danzando» (v. 2995a).

vv. 3671loc y 3678loc: interpretamos que el canto de la máscara glosa los versos que celebran el triunfo del amor a través de dos coros de música. A pesar de que todos los testimonios de la tradición emplean los locutores MÚSICA en los vv. 3671loc y 3678loc, creemos más coherente sustituir dos intervenciones sucesivas de «MÚSICA» por las etiquetas «CORO 1» y «CORO 2» para hacer más evidente el esquema pregunta-respuesta de la cuestión de amor planteada. Los dos coros ya habían intervenido alternativamente en los vv. 1750-1751 y 1760-1761.

nada; ya de todo tengo
* noticia, favorecido
del oráculo de Venus.
Y, pues ella favorable
* te es, ya en mí es fuerza el serlo:
* a Aminta le da la mano.
AMINTA ¡Logró mi fineza el cielo!
DANTE ¡Dichoso yo!
MALANDRÍN ¿Que esa es dicha?
¿Casar con quien quieres menos?
DANTE Sí, que para dama es buena,
Malandrín, la que yo quiero;
para esposa, la que a mí
me quiere.
REY Y tú, hermoso bello
prodigio de ingratitud,
con quien, prisionera, tengo
la paz de Gnido segura
—pues ves que de tus intentos
las traiciones no consigues,
y Lidoro, a mis pies puesto,
impedido de la diosa,
no pudo salir del puerto—,
a Aurelio le da la mano,
que has de vivir en mi reino
siempre prisionera.
IRENE ¿A quien
tuvo mi favor en menos
que su fortuna he de dar
la mano? Pero ¿qué temo,
si quien a desprecios mata,
es bien que muera a desprecios?
LIDORO Malogré de mi intención
y de mi amor el efecto.
DIANA * Pues, para que se prosigan
las músicas y los versos
a que de embozo asistimos,

vv. 3692-3696 *¿Casar con quien quieres menos?* […] *me quiere*: Dante termina por tomar una decisión más lógica que sentimental al preferir el matrimonio con la dama que lo ama lealmente. Pese a no parecer la opción predilecta del galán, tal y como subraya el gracioso, el protagonista tiene claro que debe diferenciar entre amor y matrimonio. Frente a la *esposa*, entiéndase *dama* como «doncella que está para casarse […] galanteada y pretendida de algún hombre» (*Aut.*). El mismo contraste de términos reaparece en otras comedias de Calderón en las que el galán se encuentra en una encrucijada afectiva similar a la de Dante. Don César, protagonista de *Para vencer a Amor, querer vencerle*, como nuestro galán, termina por desposarse con la constante Matilde, dama aborrecida en un inicio: «No quiero / aunque la vida me cueste, / que me aborrezca mujer / la que dama me aborrece» (*Comedias, VI*, p. 1310). En *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, don Félix resuelve el conflicto con las siguientes palabras: «que, entre ingenio y hermosura, / el que pueda elegir debe, / si para dama la hermosa, / para mujer la prudente» (*Comedias, V*, p. 766).

* a aplazarte otra lid vuelvo
de ingratitud y de amor.
VENUS * Vencerete también, pero
¿dónde ha de ser?
DIANA En la Arcadia.
VENUS ¿Quién ha de ser el sujeto?
DIANA * Amarilis, ninfa mía.
VENUS ¿Adónde?
DIANA * A este sitio mesmo.
VENUS ¿Juez?
DIANA Este mismo auditorio.
VENUS ¿Pluma?
DIANA La de tres ingenios.
VENUS Pues yo acepto el desafío,
* fiada en que también tengo
en Arcadia un *Pastor fido*
que ha de dar nombre a ese ejemplo.
DIANA Pues, en tanto que se llega
* de aquella experiencia el tiempo,
pidamos perdón agora
con la música diciendo:
TODOS Y LA MÚSICA *¡Vitoria por el amor!*
¡Viva la deidad de Venus!

vv. 3718-3730 *a aplazarte otra lid vuelvo* […] *que ha de dar nombre a ese ejemplo*: las diosas Diana y Venus rompen el efecto de ilusión dramática al anunciar una nueva pugna mitológica, que se verá reflejada en la representación de una segunda comedia, *El pastor Fido*, de Solís, Coello y Calderón, ante el mismo público palaciego. La comedia colaborada, que recrea la fábula pastoral de Guarini, *Il pastor fido* (1590), tiene ahora a Diana como numen protagonista, responsable de una maldición sobre Arcadia: ofendida por el adulterio de una mujer, sacrificará a una doncella del lugar, lo que solo podrá evitarse en caso de que se unan en matrimonio dos arcades semideos, que resultan ser la ninfa Amarilis y el fiel pastor Mirtilo. Sobre los diálogos intertextuales entre la comedia de tres ingenios con la obra de Guarini y varias comedias lopescas, ver López Estrada, 1988 y Trambaioli, 2011. Como se analiza en el apartado sobre la datación de nuestra comedia, especialmente en la tercera jornada, escrita por Calderón, se explotan nuevamente las oposiciones entre Venus y Diana, lo que nos permite localizar un común denominador de la fiesta cortesana en la que posiblemente se estrenaron *Amado y aborrecido* y *El pastor Fido*. Sobre el enfrentamiento de las dos divinidades en el teatro cortesano de Calderón puede verse Trambaioli, 2017.

2. APARATO DE VARIANTES

TÍTULOS

LA GRAN COMEDIA / AMADO Y ABORRECIDO, / Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio. / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.] COMEDIA FAMOSA. / AMADO, Y ABORRECIDO, / DE DON PEDRO CALDERON. E, B, M

REPARTOS

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.] PERSONAS. E, B, M
[1ª columna] DANTE, GALÁN. / AURELIO, GALÁN. / EL REY DE CHIPRE. / LIDORO, GALÁN. / MALANDRIN, GRACIOSO. / FLORA, DAMA. / LA DIOSA DIANA. / LAURA, DAMA / LIBIO [2ª columna] AMINTA, HERMANA DEL REY. / IRENE, INFANTA DE GNIDO. / NISE, DAMA. / LA DIOSA VENUS. / CLORI, DAMA. / COROS DE MUSICA. / ACOMPAÑAMIENTO. / UN CRIADO] [1ª columna] *Dante.* / *Lidoro.* / *Rey de Chipre.* / *Flora.* [2ª columna] *Diana.* / *Aurelio.* / *Malandrin.* / *Aminta.* / [3ª columna] *Niſe.* / *Venus.* / *Irene.* E, B, M; [1ª columna] *Dante, galan.* / *Aurelio, galan.* / *El Rey de Chipre.* / *Lidoro, galàn.* / *Malandrin, gracioſo.* / *Flora, Dama.* / *La Dioſa Diana.* [2ª columna] *Aminta, hermana del Rey.* / *Irene, Infanta de Egnido.* / *Niſe, Dama.* / *La Dioſa Venus.* / *Clori, Dama.* / *Coros de muſica.* / *Acompañamiento.* VT

TEXTO DE LA COMEDIA

8	concluyamos nuestro duelo] oy concluyamos mi duelo E
12	estaba] eſtoy E, B, M
15	aprisionada] apriſionado E, B, M
22	abismo] carcel E, B, M
24a	*En lo alto salen Nise y Flora*] *A la almena Niſe, y Flora* E, B, M
40-41	atropelléis los decretos, / no tanto porque de mí] *om.* E, B, M
42	el respeto] los decretos E, B, M
50	afectos] efetos E, B, M
51	que] y E, B, M
52	llegaron] me aſſomè E, B, M
55	unido] juntos E, B, M
56	agora] vnido E, B, M
58	en efecto] enefero E; enefeto B; en feto M
74	templad los rayos de acero] templados rayos de azero E, B, M
77	no es] es no E, B, M
81	lance] rieſgo B, M, VT
83loc	DENTRO] *Dan.* M

86a *Sale el Rey y gente, y ellos envainan*] *Salen el Rey, y gente* / *Embaynan apriſa* E, B, M
88 dejaré] dexad E, B, M
90 claros] claro M
90a *Vaſe*] *om.* E, B, M
99 Tampoco] Tan poco E, B, M
110-112 respuesta bastante, puesto / que ellos son de acciones tales / culpa disculpada, quiero] baſtante reſpueſta, quiero E, B, M
114 causa] ocaſion E, B, M
115 en paz y en guerra] en paz, y guerra E, B, M
117-118 con quien igual he partido / la gravedad de su peso] *om.* E, B, M
125-126 que le ajuste, de la causa / que tenéis] (que ajuſte la paz) de todo: / hablad: E, B, M
134 estuviera] eſtuuieres E, B, M
141loc AURELIO] *Dan.* E
143 pidiera] tomara E, B, M
154 huelgo] alegro VT
158 los dos] ambos E, B, M
160 qué causa es la que te ha hecho] què es la cauſa que te ha hecho VT
168 ameno] meſmo E, B, M
171 lidiaban] cauſaban E, B, M
198 embazado] emboſcado E, B, M
216 te he] he E, B, M
224 pude] puede M
230 sin tiento] y ſin tiento E, B, M
231-252 me hallé en la inculta maleza, / las vagas huellas siguiendo / de las fieras que, perdidas / tal vez, tal cobradas, dieron / conmigo en la verde margen / de un cristalino arroyuelo / que, del monte despeñado, / descansaba en un pequeño / remanso y para correr / paraba a tomar esfuerzo. / ¡Oh, cómo sin elección / del humano entendimiento / sabe mostrarse el peligro, / sabe sucederse el riesgo! / Dígalo yo, pues, llevado / de mí sin mí, discurriendo / al arbitrio del destino / —que, homicida de sí mesmo, / sin saber dónde guía, sabe / dónde está el peligro, haciendo / de las señas del escollo / seguridades del puerto—] *om.* E, B, M
253 me vi] me hallè E, B, M
257 y tan lejos del alivio] tan lexos de los deſcanſos E, B, M
260 escondía su veneno] tenia eſcondido el veneno E, B, M
261 en la verde esfera] pues, en la eſſera E, B, M
275 pienso] juzgo VT
299 originarse] ocaſionarſe
302 aquel hermoso] que aquel diuino E, B; de aquel divino M
303 era Irene] era Irene, y E, B, M
317 (Perdone Aminta)] B, M *add. Ap.*; VT *add. à part.*
317 (¡Ay de mí!] VT *add. à part.*
318 Qué escucho?)] B, M *add. Ap.*
319 (¡Ah, ingrato amante!)] B, M *add. Apa.*; VT *add. à par.*
339 boja] boga E, B, M; baña VT
351 ellas] ella E, B, M
379 desmandadas] demandadas M

394 terreno] terrero E, B, M
396 habiendo] haziendo E, B, M
412 pienso] entiendo VT
413 a haber] auer E, B, M
416 asta] haſta E, B, M
419 astillas] haſtillas E, B, M
434 empuñado] empeñado E, B
435 a buscarme y a buscarle] a buſcarme y al buſcarle M
440 pensé] juzguè VT
422 la] las M
446 creo] caro B; raro M
456 prisioneros] priſionero VT
467a *Salen Irene, Nise y Flora*] *om.* E, B, M; *Salen Irene, Clori, y Laura* VT
469 desta] eſta E, B, M
481 Lidógenes] Elidogenes E, B, M
504 pensar] creer VT
516 algo] nada E, B, M
518 a si] aſsi E, B, M
533 infausta] injuſta E, B, M
536 crueldad a crueldad] crueldades a crueldades E, B, M
540 en venciendo] venciendo E, B, M
556-557 no infanta soy de Gnido vencedora, / no soy sacerdotisa de Diana] *om.* E, B, M
575 tutelar] tutela E, B, M
584loc LIDORO *Dentro*] *Dentro Lid.* E, B, M
584 y furias] furias E, B, M
585loc UNO *Dentro*] I. E, B, M
585loc OTRO *Dentro*] 2. E, B, M; *Otro.* VT
586loc OTRO *Dentro*] 3. E, B, M; *Otro.* VT
586loc OTRO *Dentro*] 4. E, B, M; *Otr.* VT
586loc OTRO *Dentro*] 5. E, B, M; *Otro.* VT
587loc LIDORO *Dentro*] *Lid.* E, B, M; *Lidor.* VT
587 dioses] cielos E, B, M
587loc TODOS *Dentro*] *Todos.* E, B, M, VT
590 mis] mas B, M
603 sañas] ſeñas M
609 el pino] *om.* E, B, M
613loc LIDORO *Dentro*] *Lid.* E, B, M
613 ¡Piedad, Diana!] Tras este verso, E, B y M añaden: *Diana dentro*
613loc DIANA *Dentro*] *Dia.* E, B, M
617loc LIDORO *Dentro*] *Lid.* E, B, M; *Lidor.* VT
617 ¡Piedad, Venus!] Tras este verso, E, B y M añaden: *Dentro Venus*
617loc VENUS *Dentro*] *Ven.* E, B, M
621loc TODOS *Dentro*] *Tod.* E, B, M
622loc AMINTA] *Aur*. VT
622loc TODOS *Dentro*] *Todos.* E, B, M
626 que hoy el primero yo acuda] que yo oy el primero acuda E, B, M
631 un] *om.* B, M
632 arroja a tierra. AURELIO En cerúleas] Tras este verso, E añade por error la

acotación: *Vaſe.*
639 esta] eſſa E, B, M
640 aquí reduzga] a mi reduzcas E; a mi reduzgas B, M
669 (¡Alma, albricias!)] VT *add. à par.*
674 todo el cielo te destruya)] VT *add. à part.*
675 Nada; (¡ay, amor!] VT *add. à par.*
702 e] y E, B, M
747 Estado] eſta B, M
771 os] oy E, B, M
817 o] a E, B, M
818 la tumba] à la tumba E, B, M
837 ¿Qué pendencia ha sido esta?] *om.* E, B, M
837a *Divertido, da un golpe a Malandrín*] *Diuertido le da vn golpe* E, B, M [En E, B, M y VT la acotación aparece tras el verso 838]
864 infeliz] infelize B, M
883 como un cuarto de mondongo] ſeñor, como vna priuança VT
905 una] vno E, B, M
906 otra] otro B, M
911loc LIDORO *Dentro*] *Dent. Lid.* E, B, M
921 escapa] eſpacha B, M
923loc LIDORO *Dentro*] *Den. Lidoro.* E, B, M
928a *Sale Lidoro como arrojado y desnudo*] *Sale mojado, y deſnudo* E, B; *Sale morado, y deſnudo* M
940 turba] turbas M
942a *Desmáyase*] *om.* E, B, M
960a *Vase llevándole*] *Vanſe* E, B, M
986 ¡Con qué de temores lucho!)] B, M *add. Apar.*; VT *add. à par.*
988 desaires de un no y un sí)] B, M *add. Apart.*; VT *add. à par.*
1004 hoy] *om.* E, B, M
1009 tus] ſus E, B, M
1019 esta] eſſa B, M, VT
1037 dichoso] dichoſa E, B, M
1045 impío] mio E, B, M
1062 infeliz] infelize B, M
1068 a quien] que E, B, M
1092 otra] vna B, M, VT
1096 de] *om.* B
1110 sí] ti E, B, M
1113 repares] repare E, B, M
1114 corrida] corrido M
1122 te] me E, B, M
1132 a] *om.* B, M
1152 quien] el que E, B, M
1184 debo] deua E
1189loc UNOS *Dentro.*] *Vnos.* E, B, M, VT
1189loc OTROS *Dentro.*] *Otros.* E, B, M, VT
1190loc AMINTA *Dentro.*] *Dentro Aminta* E, B, M
1191 y] *om.* E, B, M

1206 al bruto, a distancia] el bruto diſtancia E, B, M
1212 en sus brazos] en braços B; en los braços M
1215a *en los brazos*] *en braços* E, B, M
1232a *Salen el Rey, Clori y Laura*] *Salen el Rey, Niſe, y Flora* E, B, M; *Salen el Rey, Niſe, Flora, y criados* VT
1242loc CLORI] *Nif.* E, B, M, VT
1243loc LAURA] *Flor.* E, B, M, VT
1250 de] que M
1256 y] ò E, B, M
1263 que de] de que E, B, M
1264 le entregó en mis brazos] la entregò enlosbraços E; la entregò en mis braços B, M
1275 (Desmentir de dónde es fuerza)] VT *add. à p.*
1309-1311 honrarme, que es acción necia / que a vista de tal servicio / pida el premio] honrarme, que tan a viſta / el ſeruicio pido el premio E; honrarme, que es accion necia, / ſi tã a viſta el ſervicio, pido el premio B, M
1318loc CLORI] *Nif.* E, B, M, VT
1319loc LAURA] *Flor.* E, B, M, VT
1319 muestra] mueſtran E, B, M
1329 presta] preſtan E, B, M
1334 Sea] Es E, B, M
1342 Irene] y temo E, B, M
1343 a] *om.* E, B, M
1377loc CLORI] *Nif.* E, B, M, VT
1379 Clori] Niſe E, B, M, VT
1380 pues dicen que hacen los celos] porque no falta quien diga / que haze bateria de los zelos E
1390loc LAURA] *Flor.* E, B, M, VT
1395loc CLORI] *Nif.* E, B, M, VT
1402 al] el B, M
1403 Laura] Flora E, B, M, VT
1404loc LAURA] *Flor.* E, B, M, VT
1408 al] el B, M
1409 tu] ſu M
1426 Laura] Flora E, B, M, VT
1434 porque] pues que E, B, M
1436 desde] ù deſde E, B, M
1437-1439 que vino… AMINTA Ya no desea / mi cuidado saber más / de lo que sé] que viò. *Amin.* Que no quiero / ſaber mas de lo que ſè E, B, M
1444 este] eſſe E, B, M
1459 un ingrato estas finezas] Tras este verso, E, B, M y VT añaden la acotación: *Vaſe*
1461a *Vase Malandrín*] *Vaſe* E, B, M, VT
1465loc NISE *Dentro*] *Clor.* E, B, M, VT
1465 esta puerta] eſtas puertas E, B, M
1465a *Sale Nise y Flora, y detrás Irene*] *Sale Clori, Laura, y detrás Irene* E, B, M; *Sale Clori, y Laura, y detrás Irene* VT
1467 hay] *om.* E, B, M
1475 traéis] traes E, B, M
1480loc NISE] *Clor.* E, B, M

1481loc FLORA] *Lau.* E, B, M
1506 a Aminta] a Minta B, M
1507 (Y si es que tengo licencia] E, B, M *add. Ap.*; VT *add. à par.*
1515 a] *om.* B, M
1515a *Salen Aminta, Clori y Laura*] *Sale Aminta, Niſe, y Flora* E, B, M; *Salen Aminta, Niſe, y Flora* VT
1522-1523 sobre si le debo dar / crédito a lo que me cuenta] *om.* E, B, M
1528 pues] que E, B, M
1529 cuestan] cueſtas E, B, M
1551 de ganarme el que le pierda] el ganarme el que alli pierda E, B, M
1553 a que Dante] a quedarte E; à querer B, M
1560 pues] que E, B, M
1561 quien está al paso] quitar el paſſo E, B, M
1564loc LIDORO] *Amin.* VT
1565 El alma al mirarle tiembla] VT *add. à par.*
1567 herida] vida E, B, M
1567a *Danse las manos Aminta y Irene*] *Danſe la mano* E, B, M
1568loc AMINTA] *om.* VT
1577 ti] mi E, B, M
1578 ¿Quién vio] *om.* E
1579 darse] danſe E
1582 y que a un mismo lazo] que a vn miſmo laço E, B, M; y que à vn miſmo tiempo VT
1584a *Quiere acompañarlas Dante*] E, B, M y VT sitúan la acotación tras el verso 1575
1593 el Rey, no es la corte esta] del Reyno eſta Corte eſtà E, B, M
1602 dicen] dize E, B, M
1605 pegarte a ti su estrañeza] pegartela a ti, y no a ella E, B, M
1606 y tu no a ella su agrado] *om.* E; tu has podido la ſalud? B, M
1608-1609 pues no podrá todo el cielo / hacer que no os aborrezca] E atribuye estos versos al locutor *Am.*
1609a *Vanse las damas*] VT sitúa la acotación tras el verso 1614
1610a *Aparecen en el aire Venus y Diana*] *om.* E, B, M, VT
1611loc DIANA] *Am.* E, B, M, VT
1613loc VENUS] *Lid.* E, B, M; *Iren.* VT
1625 en mí] *om.* E, B, M
1627 saña que mi pecho] ſeña que en mi pecho E, B, M; ſaña que en mi pecho VT
1628 pues él siempre] con que quien E, B, M
1631 aguarda] aguardo E, B, M
1643 mis] mil E
1645 todas] *om.* E, B, M
1646 he hecho] no he hecho E, B, M
1647 de] *om.* E
1655 (Ya es otra confusión esta)] VT *add. à par.*
1656 vuestro] tu B, M
1656loc MALANDRÍN] *om.* E, B, M
1656 Sí] *om.* E, B, M
1657 Pues ¿qué maravilla es esa?] E, B y M atribuyen este verso al locutor *Dant.*
1661 si] *om.* E, B, M

1673 prueba] prenda E, B, M
1678-1679 tan a un mismo tiempo, ved / si la semejanza nuestra] ſi la ſemejança nueſtra, / caſi a vn miſmo tiempo E; 3. Si la ſemejança nueſtra. / 4. Caſi a vn miſmo tiempo, ya B, M
1685 a] *om.* M
1688 los dioses que beneficios] VT *add. à par.*
1695 os digo. (Calle la lengua] B, M *add. Apar*; VT *add. à par.*
1712 veo] va E, B, M
1713 Pues di, señor, ¿qué me dieras] Di, que me daràs E
1717 ¡albricias!] *Mal.* B, M; Malandrin VT
1719 muestra, muestra] mueſtra E
1727 lucirse] ſeruirſe E; ſervirte B, M
1735 quiera] quieras E, B, M
1736 Aminta] a Aminta E, B, M
1739 quejoso] quexoſa VT
1740 argüirme] arguir mas E, B, M
1747 superior correspondencia] ſuperiores reſpondencias E, B, M
1748 declaraos] declararos E, B, M
1749a *Dentro cantan dos coros de música*] *Dos Coros de Muſica dentro* E, B, M
1762 las oíste] lo has oîdo E, B; los has oîdo M
1764 bien el oído] eſte oîdo E, B; eſſe oìdo M
1768a *Dentro, ruido y voces*] *Dentro todos* E, B, M
1768loc TODOS *Dentro*] *Tod.* E, B, M, VT
1769loc UNO *Dentro*] I. E, B, M; *Vno.* VT
1769loc OTRO *Dentro*] 2. E, B, M; *Otro.* VT
1769loc OTRO *Dentro*] 3. E, B, M; *Otro.* VT
1783 y yéndose] yendo E, B, M
1784 a nosotros] y à noſotros M
1786 entrambas] entrambos E, B, M
1786 Oh] Ha E, B, M
1789loc AMINTA *Dentro*] *Dẽt. Am* E, B, M
1792loc IRENE *Dentro*] *Ire.* E, B, M
1794 a] *om.* E, B, M
1795loc AMINTA *Dentro*] *Am.* E, B, M, VT
1795 vuelva] bueluo E, B, M
1797loc IRENE *Dentro*] *Iren.* E, B, M, VT
1805 cuál, más que a las dos] a qual de las dos E, B, M
1807 sirvo] ſirue E, B
1808loc IRENE *Dentro*] *Iren.* E, B, M, VT
1808loc AMINTA *Dentro*] *om.* E, B, M; *Amint.* VT
1808 ¡Favor, dioses!] *om.* E, B, M
1809loc TODOS *Dentro*] *Tod.* E, B, M, VT
1809a *Sale Aminta por una parte en lo alto de un monte, y en la otra parte Irene*] *Sale Aminta por vna parte en lo alto de vna montaña, Irene en otra a la otra parte* E, B, M
1815loc TODOS *Dentro*] *Tod.* E, B, M, VT
1815 a la selva] y a la ſelua E, B, M
1818loc TODOS *Dentro*] *Tod.* E, B, M, VT

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1826 Así] Si E, B, M
1826 faltas] me faltas E, B, M
1827 Más te debo a ti que a ella] E, B, M atribuyen este verso al locutor *Amint*.
1834 que] *om.* E, B, M
1852 ti] *om.* B, M
1854 la] lo E, B, M
1854 A ti, porque te la debo] VT *add. à Am.*
1855 la] lo E, B, M
1856 se va al león] ya va a vn leon E, B, M
1865 hechizo] de hechizo E, B, M
1866 mi amo] a mi amo E, B, M
1867a *Sale un león*] *om.* E, B, M
1873 bien] buena E, B, M
1875a *Vuélvese a entrar el león*] *Sale el león* E, B, M
1878 Yo iré luego a darle gracias] *om.* E, B, M
1878a *Aparecen en el aire Venus y Diana*] *Salen Venus, y Diana en el aire* E, B, M [sitúan esta acotación tras el verso 1882]
1879loc VENUS] *Den. Vozes.* E, B, M
1879 dijo] dexò E, B, M
1881-1882 amor y desdén en ella. / Veamos qué dirá la tuya] E, B, M atribuyen estos versos al locutor *Dent. Dian.*
1883loc DIANA] *Ven.* E, B, M
1884-1889 Si tú en tierra, yo en el aire. / VENUS ¿Cómo? DIANA De aquesta manera. / *Suena un terremoto y desaparecen Venus y Diana.* / MALANDRÍN ¡Esto solo me faltaba, / que ahora un terremoto venga! / El demonio de metió / en andar por estas selvas] *Mal.* Si tienen la tierra en el aire? / yo, mas eſto ſolo me faltaua, / que agora vn terremoto venga? / el demonio me metio / en andar por eſtas ſeluas. / *Dian.* Como? *Ven.* Deſta manera E; *Mal.* Si tienen la tierra en el ayre? / yo, mas eſto ſolo me faltaua, / que agora vn terremoto venga? / el demonio me metiò / en andar por eſtas ſelvas. / *Dian.* Como? *Iren.* Deſta manera B, M
1889a *Vase*] *om.* E, B, M
1891 confunde] confunden E, B, M
1892 y, estremeciendo] eſtremecidos E, B, M
1893 va desatando] y deſatados E, B, M
1896 a inquirir si es onda o nube] a dar ſi es honda, a ſer nube E, B, M
1897 llueve] mueue E, B, M
1899-1901 de asombros los aires llenos, / nos están diciendo a truenos / que presto vendrán los rayos] *om.* E, B, M
1902 que] *om.* E, B, M
1903 estemos tan cerca ya] *om.* E, B, M
1905 he de esperar a Aminta] ſe deſperarà Aminta E, B; ſe deſeſperarà Aminta M
1920 premisas] primicias E, B, M
1922loc AURELIO] *om.* E, B, M [Sitúan el locutor al inicio del verso 1923]
1922 No estos excesos, que son] no los exceſſos que ſon E, B, M [Atribuyen este verso al parlamento anterior del *Rey.*].
1923 causa] polos E, B, M
1925 caso] coſa E, B, M
1926-1929 No siempre lo que adivina…lo infalible vaticina] E, B, M, VT atribuyen estos

cuatro versos al locutor *Rey*.
1930 sacalla] ſacarla E, B, M, VT
1935 haces] hazed E, B, M
1945 con que de mi] cauſa que de mi E; cauſa de mi que B, M
1948loc AURELIO] *om.* E, B, M [Sitúan el locutor al inicio del verso 1949]
1955 Quién] què B, M
1961 mi atrevimiento pudieses] eſte atreuimiento puedes E, B, M
1973 horror] error E, B, M
1975 está] eſte
1977 ha] *om.* M
1977a *Vanse*] *Vaſe* E, B, M, VT
1980loc AMINTA] *om.* E, B, M [Sitúan el locutor al inicio del verso 1981]
1981 aflicción] aficion E, B, M
1982 llores siempre, que el llorar] no llores, ſiempre el llorar E, B, M
1996 será] ſe da
1998 y] *om.* B, M
2000 en] a E, B, M
2005 a Dante pude] aun te puedo E, B, M
2008 que] a que E, B, M
2010 que, si en mi mano estuviera] *om.* E, B, M
2011 le] la E
2013 color] calor E, B, M
2016loc IRENE] *om.* E, B, M [Sitúan el locutor al inicio del verso 2017]
2017 más dice tu sentimiento] Mas que no tu entendimiento E, B, M
2037 con razones que no sé] VT *add. à part.*
2047 y cruel] traydor E, B, M
2048 El perdón de tu enemigo] *om.* E, B, M; VT *add. à par.*
2049 solicitas tú] tu ſolicitas E, B, M
2049 solicitas tú? AMINTA Eso es] E, B, M *add. Ap.*
2050 pretender que yo te deba] VT *add. à par.*
2054 plega al] plega el E, B; plegue el M; plegue al VT
2056 Ay] Ya E, B, M
2059a *Vase*] *om.* E, B, M
2066 tan] tal E, B
2071 libertad] la libertad E, B, M
2074 su] tu E, B, M
2076 fue] fui E, B, M
2080 ay de mí] ay E, B, M
2091 quién ignora] que ignora E, B, M
2092 manos] eſtàos B, M
2095 ha de] haze E, B, M
2101 vine, y] venia E, B, M
2105 corrió] corre E, B, M
2107 cascado] cauſando E, B, M
2107 al través] al reuès B, M
2108 debí] deuo E, B, M
2122 Haberla] Auerle E, B, M
2126 ahora esto] esto aora VT

2127 que] pues E, B, M
2135 ninguna] ninguno E, B, M
2136 que a vista mía y de Aminta] que agradecido, y amante E, B, M
2139 y] a E, B, M
2139 y Aminta… LIDORO Di. IRENE …quiere bien] E, B, M *add.* vn autor a quien yo / quiero mal, y me habla bien
2139a *Vase*] *om.* E, B, M
2153 De que] *om.* E, B, M
2156 Dante a palacio. LIDORO Desgracia] VT *add. à part.*
2162 efecto] afecto E, B, M
2164 y dile de parte mía] E, B, M *add. Lid.* Que he de dezirle?
2172 mi] a mi E, B, M
2176 enemigo] mi amigo E, B, M
2177 pues todo] pueſto que E, B, M
2182 ¿Quién, cielos, para darle] que hazerlos para dallos E, B, M
2183 el aviso supiera dónde hallarle] era auiſo, ſupiera conſeruallos E, B, M
2184-2185 Pues ha de resultar dar de una suerte / esta mano el favor, y esta la muerte] E, B, M atribuyen estos versos al locutor *Dant.*
2185a *Sale Dante y Malandrín*] *om.* E, B, M
2186loc DANTE] *om.* E, B, M
2186 pues] que E, B, M
2188 tan triste, tan medrosa] E, B, M *add. Maland. y Dante al paño*
2190 solamente] ya la mente E, B, M
2192 sombra] ſombras E, B, M
2193 estrella no hay, seguir] Eſtrella mia, y ſeguir
2194 y así, mezclando] amenazando E, B, M
2196 tú] *om.* E, B, M
2196 cuarto] quietud E, B, M
2201 un] *om.* E, B, M
2202 tu amor a eso] tu ſeñor algo E, B, M
2203 yo] *om.* E, B, M
2209 el sol] Dios E, B, M
2210 es] que es E, B, M
2211 ya que a tiempo de veros aquí llego] *om.* E, B, M
2214 prevengo] pretendo E, B, M
2225 por] *om.* M
2226 le] *om.* E, B, M
2228 desta] de la E, B, M
2229 ella] èl E, B, M
2236 asustado] diſguſtado E, B, M
2241loc DANTE] *om.* E [Sitúa el locutor al inicio del verso 2242]
2241 la hidalguía que] hidalguia la que E
2243-2292 MALANDRÍN Yo no, y si ha sido…en mis brazos mi fortuna] *om.* E; *Mal.* Mas no oyes aquel ruido? / *Dent.* Fuego, fuego. / *Mal.* La quinta / ſe abraſa toda. / *Dant.* Irene, y Aminta / en ella: ay infeliz! mi mal q̃ eſpera / *Ma.* Al fuego ſe arrojò, locura fiera. / *Sale el Rey.* / *Rey.* Quien vio deſdicha mayor? / toda la quinta ſe abraſa, / Aminta eſtà dentro della; / mas vn hombre entre las llamas / trae dos mugeres: valor / notable! B, M

2292a *Sale Dante con Irene y Aminta en brazos*] *om.* E, B, M
2293loc REY] *Mal.* B, M
2293 Hombre, ¿quién es a quien sacas?] Que es a quien ſacais, hombres? E; Señor, què ſacas? B, M
2302 Gran] *om.* E, B, M
2303 Y dame a mí las plantas] Y a mi tu las plãtas E, B, M
2308 las dos, a menos] los dos eſtais E, B, M
2309 riesgo, mientras que] del rieſgo: mientras E, B, M
2311a *Vase*] *om.* E, B, M; *Vanſe* VT
2314a *Vase*] *om.* E, B, M [VT sitúa la acotación tras el verso 2313]
2316 las músicas que se hicieron] B, M atribuyen este verso al locutor *Dan.*
2320 huelgo] alegro VT
2326 de hacer] hazer E, B, M, VT
2329 *Eneas*] Elencos E, B, M
2334 Señoras] ſeñora E, B, M
2337 aseguradas] aſſegurada E
2342 que si] que E, B, M
2360 y oh] *om.* E, B, M
2361 mezclando] mas dado E, B, M
2362 aborrecido] de aborrecido E, B, M
JORNADA TERCERA] TERCERA IORNADA E, B, M
2375 le] la E, B, M
2383 tan vil] tambien E, B, M
2401 el] de M
2430 os doy] ſon E
2437 que ando] quanto E, B, M
2440 satisfaceros podrá] *om.* E, B, M
2450 le] lo E, B, M
2453 (¡Bueno es darme la ocasión] VT *add. à par.*
2460 ya] y ya E, B, M
2473 yerran] yerra E, B, M
2474 y sabe su discreción] ſabe bien ſu perfeccion E, B, M
2477 las] los E, B, M
2478 se ve] ſabe E, B, M
2485 hoy] y E, B, M
2486 a] *om.* B, M
2488 ay, infeliz] ha infelice E, B, M
2508 de la corte] *om.* E, B, M
2521 tu] ſu E, B, M
2527 lo que te da] en que te dar E, B, M
2530 de aquella fiera] aquella ſirena E, B, M
2538 dudando] dando E, B, M
2540 la que, cruel o piadoso] lo cruel, ò piadoſa E, B, M
2554 Cielos] Cielo E, B, M
2557a *Flora y Nise al izquierdo suyo y Laura y Clori donde Aminta*] *Flora, y Laura al izquierdo ſuyo, y Niſe, Clori adonde Aminta* E, B, M; *Flora, y Laura al izquierdo ſuyo, y Niſe, y Clori donde Aminta* VT
2562 que, por grave o triste, suele] porq̃ es graue. *Muſ.* Otra te ſuele E, B, M

2563 a] *om.* E, B, M
2563 ser de más agrado a Aminta] E, B, M atribuyen este verso al locutor *Muf*.
2564 Cuál] que al E, B, M
2564 infeliz] infelice E, B, M, VT
2568 da] de E, B, M
2570 y] *om.* E, B, M
2572a *Dentro un clarín*] E, B, M sitúan la acotación tras el verso 2570
2573a *Sale un criado*] *Sale vno* E, B, M [Sitúan la acotación tras el verso 2571]
2580 todo] todos E, B, M
2588 a esto Lidoro venía] eſto Lidoro tenia E, B, M
2620 ¿Laura?] Tu? E, B, M; Niſe? VT
2620 ser] de ſer E, B, M
2621 ¿Tú, Nise?] Tu, Laura? E, B, M, VT
2634 atención] eleccion E, B, M
2654 repitan] repita E, B, M
2655 toda] el tono E, B, M
2657 opiniones] ocaſiones E, B, M
2658 glosas] glorias E, B, M
2679 Ya el] y al E, B, M
2680 merece] aborrece E, B, M
2682 padece] parece E, B, M
2694 quien] que E, B, M
2695 al mirar] admirar E, B, M
2696 deber] de ver E, B, M
2697 puede] pude B, M
2708loc AURELIO] *om.* E, B, M [Sitúan el locutor al inicio del verso 2710]
2718 al] a el E, B, M
2720 el] *om.* E, B, M
2722a *Levántase Aminta como furiosa*] *Leuantaſe Aminta* E, B, M [VT sitúa la acotación tras el verso 2727]
2723 al] el E; a el B, M
2725 el] *om.* B, M
2730 arrebató] ha robado E, B, M
2732 Dejad, dejad] dexad E, B, M
2733 si a] aſsi E, B, M
2734 más me matan que divierten] E, B, M atribuyen este verso al locutor *Rey*.
2738 estoy] me eſtoy M
2740 solo] ſola E, B, M
2742 Qué] *om.* E, B, M
2742 pasión] penſion E, B, M
2744 que a quien está triste] a quien triſte eſtà E, B, M
2747 su] tu E, B, M
2748a *Sale Lidoro*] *Sale* E, B, M
2749 pedirte] rendirte E, B, M
2752 cargado] cargada E, B, M
2755 tierra] ſierra E, B, M
2756 ha de exceder tu] a deshazer ſu E, B, M
2765 imagina] imaginas E

2770 aun] *om.* E, B, M
2771 perdáis] pierdas E, B, M
2774 dejo] dexa E, B, M
2775a *Vase*] E, B, M, VT sitúan la acotación tras el verso 2773
2777 ferias] fieras E, B, M
2784 Ya lo sé] *om.* E, B, M
2792 que] *om.* E, B, M
2793 acción] *om.* E, B, M
2794 oír] ver E, B, M
2801 No, no] No E, B, M
2804 es menester que me tome] han meneſter que me tomes E, B, M
2810a *Hace Dante una reverencia y se va a hablar con Lidoro*] *Haze vna reuerencia, y va azia Lid.* E, B, M [Sitúan la acotación tras el verso 2812]
2816 lastímente] laſtimanme E, B, M
2821 la] le E, B, M
2823 obedecida] aborrecida E, B, M
2825a *Vase*] E sitúa la acotación tras el verso 2824
2826 Y] Ya E, B, M
2827a *se va*] *vaſe* E, B, M
2832 la dejó en fiera y fuego] le dexò en fuego, y fuera E, B, M
2845 unas bellas, si otras ricas] ſi vnas bellas, otras ricas E, B, M
2848 prisión] paſsion E, B, M
2851 rendirla] abrirla B, M, VT
2861 otra] obra E, B, M
2865 cómo no] camino E, B, M
2876 Libio] Elibio E, B, M
2877 aquella] aqueſta M
2879 pérdida] perdicion E, B, M
2884 de fuego, es Etna] es fuego Etna
2885 afectado por encima] afectado horror, encima E, B, M
2889 y grima] grima E, B, M
2892 agora si te está] aora ſi eſtà E, B, M
2894loc AMINTA *Dentro*] *Am.* E; *Dentr. Am.* B, M
2900 y tú en el tienes] tu del puerto E, B, M
2901 a] *om.* E, B, M
2906 tratemos] trazemos E, B, M
2908 y] *om.* E, B, M
2915 la que a] azia E, B, M
2916 se] me E, B, M
2917a *Sale Aminta al paño*] *om.* E, B, M
2920 mis manos es] mi mano, no es E, B, M
2921 no es tu] ni eſta E, B, M
2933 noticia] noticias E, B, M
2947 noticia] noticias E, B, M
2950 violencia] obediencia E, B, M
2954 pretender] entender E, B, M
2955 si mira] ſus iras E, B, M
2956 cuán] que E, B, M

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2957 un] ſu E, B, M
2961 enigma] enigmas E, B, M
2968loc AMINTA] *Lid.* E
2975 presume] preſuma E, B, M
2976 parece] padece E, B, M
2977 recelos] razones E, B, M
2981 amistad tan fina] no amiſtad confina E, B, M
2982 pero] eſpero E, B, M
2983-2984 que lo sea o no, ¿qué quita / ni qué pone a mi dolor?] E, B, M atribuyen estos versos al locutor *Dan.* e indican la entrada del personaje: *Sale*
2984a *Sale Dante*] E, B, M sitúan la acotación tras el verso 2982
2986 mas] *om.* E, B, M
2987 qué me admira] y que me admira E, B, M
2990 Dante] *om.* E, B, M
2992 a] *om.* E, B, M
2995 todo es] es todo E, B, M
3003 efecto la envía] afecto la embidia E, B, M
3005 al] el E, B, M
3013 AMINTA No me admira] Por un error del cajista en la configuración de la página E, B, M sitúan la intervención de Aminta al inicio del verso 3035
3014 que yo tampoco] que tampoco yo E; Ni tampoco yo B, M
3017 en confianza] con firmeza E, B, M
3028 desprecie] deſprecia E, B, M
3032 una] a ſu E, B, M
3033a *Vase*] *om.* E, B, M
3035 a la gran povidencia] *Am.* No me admira, a la gran prudencia E, B, M
3039 aqueste] eſte E, B, M
3041 puedan] pueda E, B, M
3044 del] de E, B, M
3048 hermana] hermoſa E, B, M
3049 ya] *om.* E, B, M
3051 incluyes] incluye E, B, M
3053 con] *om.* E, B, M
3061 infiel] infeliz E, B, M
3076 me] *om.* M
3076 considero] conſidera E, B, M
3079 creyendo] viendo E, B, M
3082 al] el E, B, M
3085 logralla] lograrla E, B, M
3093 recatado] eſte recado E, B, M
3094 a ver lo que dispuso] a darlo, que deſpues E, B, M
3094a *Salen Irene, Aminta y las damas*] *Sale Irene, Aminta, Flora, Laura, y Niſe* E; *Sale Irene, Aminta, Flora, Laura, y Niſe* B, M [E, B, M sitúan la acotación tras el verso 3096]
3095 A estas] Deſtas E, B, M
3101 responde en blandos embates] reſponden blandos ſemblantes E, B, M
3107 Oh] *om.* E, B, M
3110 recáteme] recatòme E, B, M

3112 acaso] caſo E, B, M
3129 la] le B, M
3143 sola] y ſola E, B, M
3146 a] *om.* E, B, M
3147 (y es verdad, por no dejarte] VT *add. à p.*
3153a *Vanse*] *om.* E, B, M
3162a *Saca Aminta un lienzo, como llorosa*] *Saca un pañuelo, y ponelo en los ojos* E, B, M
3168 le] lo E, B, M
3170 que si viniera a este tiempo] VT *add. à par.*
3175 has quedado] ha quedado E, B, M
3177 prives] prive M
3178 si] y E, B, M
3180 lo] *om.* E, B, M
3192 Irás] Iràn E, B, M
3205 le quieras] queria E, B, M
3218 con] en E, B, M
3238 vengo] venga B
3242 a] *om.* E
3245 salir] veo ſalir E, B, M
3246 veo] cielos E, B, M
3250 poner a este mal remedio] referir mi ſentimiento E, B, M
3264 tus] eſtos E, B, M
3275 el esquife está] nos vamos los dos E, B, M
3276 puerto] puerto eſtà
3283 Sí] Si ay E, B, M
3290 a hallarme] hallarme E, B
3291 Entre tú y Irene] Entrate Irene E, B, M
3303a *Riñen los dos*] *om.* E, B, M
3304loc LAS DOS *Dentro*] *Dentr. los dos* E, B, M
3311loc LAS DOS *Dentro*] *Las dos.* E, B, M
3312loc TODOS] *Los quatro.* E, B, M
3320 Tente] Dante E, B, M
3320a *Salen el Rey, Aurelio y las damas, y criados con hachas*] *Salen el Rey, Aurelio, y criado, con hachas las mujeres* E, B, M [Todos los testimonios sitúan la acotación tras el verso 3318a]
3329 destas] de aqueſtas E, B, M
3334 del] al E, B, M
3335a *Vanse*] *Vaſe* E, B, M, VT
3341 que] *om.* E, B, M
3348 puestos] pueſto E, B, M
3350a *Hablan en lo alto Diana y Venus*] *Dentro Venus, y Diana* E, B, M
3351loc LAS DOS] *Dent.* E, B, M
3353 y queremos ver si dicen] E *add. Vaſe*
3354 más las del agua y del viento] B, M *add. Vaſe*
3355 ay, cielo] cielos E, B, M
3362 agua] fuego B, M
3362a *Vanse*] *om.* E, B, M

3362a *bajel*] *barco* E, B, M
3362a *Aminta*] *y Aminta* E
3385 ni] no E, B, M
3394 huelgo] alegro VT
3404 la] ſu B, M
3406 gustosa mi vida] por ti mi vida le E, B, M
3414a *y terremoto*] *om.* E, B, M
3415 pedís] piden E, B, M
3416 y a] *om.* E, B, M
3418 brama el mar y gime el viento] *om.* E, B, M
3419 dulces] otros E, B, M
3425 una de aquesas dos vidas] la vna de aqueſſas Dioſas E, B, M
3434 está Neptuno] era noturno E, B, M
3447 infelice] felice E
3454 afecto] efecto M
3463 en mí] a mi E, B, M
3464 tú aborreces] te aborrece E, B, M
3469 qué hará] quiera E, B, M
3477 mi honor] mi ojos E; mis ojos B, M
3478 duda] deſden B, M
3482 y] *om.* E
3484 al lado] a la E, B, M
3486 y] *om.* E, B, M
3496 a] *om.* E, B, M
3502 ha estado] eſtà E, B, M
3506 le] ſe E, B, M
3508 dirá] digna E, B, M
3511 obligarme] obligarte E, B, M
3512 fiereza] fineza E, B, M
3520 se le] ſolo E, B, M
3529loc IRENE] *om.* E, B, M, VT [atribuyen este verso al locutor *Amint*.]
3530loc AMINTA] *Iren.* E, B, M, VT
3533 Resuélvete] reſuelue B, M
3552 he] ha E, B, M
3562 pierdes] pierdas E, B, M
3563 de] *om.* M
3566 y no viva] y viua yo E, B, M
3569a *Llora*] *om.* E, B, M
3575 otra es] es otra VT
3576 tú] no E, B, M
3583 vuelvas] buelua E, B, M
3603 me] *om.* E, B, M
3609 Admite, pues, en tu espuma] *om.* E, B, M
3610 sacra] ſabia E, B, M
3614 haya] ay E, B, M
3615 que juzgue a mejor vivir] que no juzgue a mejor bien E, B, M
3616 amando que aborreciendo] amado, que aborrecido E, B, M
3616a *Al ir a arrojarla, salen Venus y Diana en lo alto*] *Salen Venus, y Diana en lo alto*

E, B, M
3622 me da las gracias el cielo?] E, B, M *add. Salen Venus, y Diana*
3628 que] *om.* E, B, M
3635 esposo te] eſpoſa le E; espoſo le B, M
3650 todos] los tres E, B, M
3651loc TODOS Y MÚSICA] *Todos.* E, B, M
3652a *Ocúltase el bajel con los tres y descienden de lo alto Venus y Diana*] *Vaſe el baxel* E, B, M
3660 destos] de eſſos E, B, M
3670a *se sigue*] *ſe figuen* E
3670a *Aminta*] *y Aminta* E
3674 de] *om.* M
3677 le está] ſerà B, M, VT
3683 me digas] digas mas E, B, M
3685 noticia] noticias E
3688 te es, ya en mí es fuerza el serlo] te eſcucha, ya es fuerça E, B, M
3689 da] dès E, B, M
3715 para] antes E, B, M
3718 a aplazarte otra lid vuelvo] aplacarte otra. *Lid.* Bueluo E, B, M
3720 Vencerete] Vencerte E, B, M
3723 Amarilis] Amarili E, B, M
3724 A este] Aqueſte E; A aqueſte B, M
3728 fiada en que] fia de que E, B, M
3732 aquella experiencia el tiempo] aqui la experiẽcia al tiempo

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. VARIANTES LINGÜÍSTICAS

10 efecto] efeto E
68 misma] meſma E, B, M
212 efecto] efeto E
359 arbitrio] adbitrio E
386 reencuentro] rencuentro E, B
604 sulca] ſurca E, B, M
649 agora] aora E, B, M
719 efecto] efeto E
878 reduzga] reduzca B, M
898 substituya] soſtituya E, B, M
1069 así] anſi E
1107 fe] fee E, B, M
1546 objeto] objecto B, M
1669 enhorabuena] norabuena E, B, M
1762 agora] aora E, B, M
1772 pese a] peſia E, B, M
1781 pluguiera] pluuiera E, B, M
1887 ahora] agora E, B, M
1958 trajeses] truxeſſes B, M
2082 agora] aora B, M
2111 agora] aora E, B, M
2118 introducción] introducion E, B, M
2186 obscura] eſcura E
2365 vitoria] victoria E, B, M
2383 fe] fee E, B, M
2482 agora] aora B, M
2827 aprisa] aprieſſa B, M
2847 propio] proprio VT
2883 exquisitas] eſquiſitas E, B, M
2892 agora] aora E, B, M
2935 obscura] eſcura E, B, M
2966 agora] aora E, B, M
3085 logralla] lograrla E, B, M
3125 experiencia] eſperiencia M
3241 trujo] traxo VT
3598 fee] fe B, M
3619 Vitoria] Victoria E
3639 Vitoria] Victoria E
3651 Vitoria] Victoria E
3666 vitoriosa] victorioſa E
3671 Vitoria] Victoria E

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3733 agora] aora B, M
3735 Vitoria] Victoria E

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

a tiento, 3306
Abido, 1276
academia de amor, 2564-2567, 2728, 2996
acaso, 591
acrisolar, 45
Adonis y Marte (belleza vs fortaleza), 440-444
airoso, 1203, 3497-3500
albricias, 479
alcaide, 751
alcázar de Diana (metáfora cielo), 3052
Alejandría, 1276
Aminta, reparto
amor sin celos (tópico), 891-893
amor vs amistad, 867-874
amor vs honor, 3563-3568
amor vs lealtad, 968-1010
anagnórisis, 1470-1473
andar el mar por los cielos, 3374
antorcha (‘astro’), 1975
apartes, 1470-1473, 2453-2454
aplicar (‘adjudicar’), 1765
aplicar el oído, 1764
archipiélago, 339
arnés, 372
áspid oculto entre flores (tópico), 258-260, 2819
atarazana, 2585
atención, 2632
átomos, 419
Aurelio-Acteón, 167, 261-286

baberol, 415
Baco, 949, 1874-1875
bajel (caballo desbocado), 607
bajel (tumba), 612, 634
baldón, 2091
baño de Diana, 261-286
bella dormida (tópico), 261-276
boja (enmienda), 339
bojar, 339
burlas de manos pesadas, 858-860

caballo de Troya (referencia), 2882-2889
caballo desbocado (tópico), 196-200, 204-208, 1192-1194
calar, 375
campos del sol (metáfora cielo), 3045
cárcel del silencio (metáfora), 140
caza (motivo), 3-6, 167
Certamen de amor y celos (referencia), 2625
cerúleas, 632
Chipre, 331
cielo (hado), 502-520, 532, 717-720, 1926-1929, 2718-2722
cifra, 2935
cláusulas, 3120
color (‘pretexto’), 2013
«como un cuarto de mondongo» (lectura de E, B y M), 883
complemento directo animado no introducido por *a*, 370, 627-628, 3609, 3611
correlación, 1126-1137, 1789, 1837-1841, 2360-2367, 2368-2399
correr fortuna/tormenta, 598, 1175, 1676-1677
coyunda, 734
cuatro elementos, 1613-1614, 1884, 1890-1901, 2253a
cuento, 428
cuerpo de Apolo (locución), 1418
cuestión de amor, 2564-2567, 3423-3428, 3438-3440
cuja, 399
cuñados y suegros, 1426-1431

dama, 3693
dama tramoyera, 1379-1381
danza del hacha, 3670a
dar al través, 2106-2107
dar de los pies, 173-174
dar en cara, 2024
dar la vela, 3278
dar tiempo al tiempo, 1358
darse a partido, 192, 1066, 1099-1100, 2370-2371
«de hacer de ti una comedia» (enmienda), 2326
deidad (amada), 30
desatentado, 186
desplegar, 2089
destino, 247
desvanecida, 2829
Diana, reparto, 261-286, 1973-1975, 3048-3052
divertida, 2729, 2733-2734, 2905, 3103, 3133
doblez, 2089
duelo, 7-8, 79, 86a
dueño, 28

eclipse, 1912, 1973-1975
ecos caballerescos, 370-467

ecos divinos, 1752-1763, 3423-3428
el (ante *a* átona), 2584
«el contagio / y no la salud se pega» (referencia refrán), 1602-1603
embazado, 198
empeñar, 384
Eneas, 2329
escapar la vida, 921-922, 1294
esfera (casa de la amada), 17-20
esfera (regiones del fuego y del aire), 14-16, 421-422
esfera cristalina (metáfora cielo), 3046
esfinge, 2818
esquife, 2903
estrañeza, 1605
estrella (‘destino’), 1040, 2143, 1577, 1619, 2193, 2386, 2435
estrella fija/errante, 2988-2989
Etna, 2884
«Etna del mar» (barco), 2884

finezas, 665, 1459, 3513
fortuna, 359, 1084-1085, 2312-2313, 1581-1582, 2094
freno, 190

gavia, 3370
Gnido, 329
gola, 415
gracioso (tópicos)
    bebida, 1702-1703
    cobardía, 831-836, 1781-1788, 2271-2272
    comida, 882-883
    concepción del amor, 891-902, 958-960, 1781-1788, 2639-2652
    fanfarronería, 831-836, 1253-1269
    golpe fortuito, 838-844
    lenguaje, 852, 858-860, 1253-1269, 1727-1739, 2498-2503
    materialismo, 1426-1431
    metateatralidad, 949-950, 1320-1325, 1837-1841, 2323-2329, 2639-2642
    narración de cuentos, 1158-1170
    sensatez, 1727-1739

hacer empleo, 2754
hechizo, 1865
hecho a la mano, 401
hidra, 2128
hidrópica, 630
hola, 1409

incendio (metáforas), 2260-2269
India Oriental, 2751-2752

jardín, 2464-2467, 3096-3106, 3135-3142

lágrimas (armas de la mujer), 1982-1983, 3579-3582
lazo (lectura de E, B y M), 1582
lebreles, 175
león, 1768
leyes de caballería, 1194-1199, 2092-2099
Libia, 2819
Lidógenes, 329
«lo que ha de ser mañana / mejor será que sea luego» (referencia refrán), 3273-3274
lucero (estrella de Venus), 2043-3047
lucir, 2516
luego, 3274

Malandrín, reparto
manifaturas, 852
marchante, 2751
mármol (tópico), 45-48
máscara, 3660-3666
memorial, 2477
mondongo, 883
montes sobre montes (metáfora mar), 3348
morir a la orilla (referencia refrán), 927
mujer varonil
    (amazona), 521-528
    (*esquiva*), 45-48, 521-528, 783, 1065-1072, 2817-2819
    (guerrera), 440-444, 466, 2600-2604
música (agravante del sentimiento amoroso), 2732-2734
música (valor terapéutico), 2456-2465
músicas (‘ruido’), 2316

Naturaleza como refugio, 3135-3142
naufragio (imagen), 3369-3370
«no hay desdicha / que para dicha no venga» (referencia refrán), 1272-1273
noche (tópicos), 2186-2199, 2991-2992
novicio, 2812

obligar, 325
ocasión (‘motivo’), 300

artes, 2416
partir el sol, 69
El pastor Fido (referencia), 3729
penacho, 377-378, 429
peregrino, 929
piedad vs hermosura, 635-638
plega (lectura de E), 2054
plumas (celada-ave), 377-378

polo, 116
preveniste (vacilación vocálica), 345, 669
primer + sustantivo femenino, 616, 1707, 1995
primero + sustantivo masculino, 1598
proclisis pronominal, 1242, 3216, 3689, 3705
«puente de plata» (referencia al refrán), 2082-2083

qué mucho, 1566-1567, 2080, 2962, 3239
quilla, 3369

rayos de acero (armas), 74
reales, 464
referencias temporales ponderativas brevedad, 1620-1623
repetir (‘volver a pedir’), 2020
rey astrólogo, 562-584, 717-720, 735-744
ribazos, 2, 393
ristre, 399
riyó, 3593

sabuesos, 170
sacalla (enmienda), 1930
salamandras, 2299
salva (‘permiso’), 2635
salva (‘saludo’), 2573
«saña que mi pecho engendra» (enmienda), 1627
secreto y silencio, 104-108, 149, 312-315
seguir el alcance, 460
seguir la corte, 1692
ser muy dama, 2094
sirena, 2818
sobre seguro, 1636
sobrevista, 375
sol quebrado (metáfora estrellas), 3057
sol-amada, 17-20, 69-70, 1229-1231
soy quien soy, 1098, 2510
suicidio, 560, 1074-1075

tal (zeugma), 234
tal vez, 509
«templados rayos de acero» (lectura de E, B y M), 74
templar, 74
tercero, 2175
tiento de la rienda, 192-193
tormenta (‘adversidad’), 1175, 1677
torre-prisión, 21-25
traílla, 177, 184-185
trueno y rayo (inversión), 1900-1901

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

última línea (‘muerte’), 931

vais, 1488
ventores, 171
Venus, reparto, 615-616, 726-728
Venus-Diana (enfrentamiento), reparto, 483-488, 3718-3730
verbo singular con sujeto plural, 1319-1320, 1465a, 1949a, 2185a, 2279a, 3209a
verde esfera, 261
vestirse de buen aire, 3030-3031
vivir (transitivo), 813-814

y antes de *i*-, 361, 1136, 1567a, 1776, 3154, 3291, 3308, 3342

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Jan Thomas: *La emperatriz Margarita Teresa en traje de teatro*, 1667 (Kunsthistorisches Museum, Viena).
Ilustración 2: Portada de la *Loa para la comedia de Las victorias del amor contra el desdén* (Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Cod. 13184).
Ilustración 3: Portada del impreso *Le vittorie d'amore*, Mateo Cosmerovio (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Op. 7, 13).
Ilustración 4: *Le vittorie d'amore*, Mateo Cosmerovio (fol. B1r) (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Op. 7, 13).
Ilustración 5: Francisco Herrera el Mozo, *Escenario del Salón Dorado del Alcázar*, primera escena de *Los celos hacen estrellas*, 1672 (Ms. Cod. 13.217, Österreichische Nationalbibliothek).
Ilustración 6: Portada de la *Loa que se fez em louvor da Senhora Dona Ana Pereira, abadesa de Santa Clara do Porto* (Bancroft Library, Berkeley, BANC MSS 92/798 z).
Ilustración 7: Portada manuscrita de un apunte de teatro del siglo XVIII de *Amado y aborrecido* (Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-83-18).
Ilustración 8: Portada de *Comedias nuevas escogidas.* Tomo octavo. Ejemplar BNE, R22661.
Ilustración 9: Primera página de *Amado y aborrecido* en *Comedias nuevas escogidas.* Tomo octavo (fol. 155v). Ejemplar BNE, R22661.
Ilustración 10: Portada de la *Quinta parte de comedias*, Barcelona, 1677. Ejemplar BNE, R/12589.
Ilustración 11: Portada de *El Quijote* I, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605. Ejemplar BNE, R/10282.
Ilustración 12: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Barcelona, 1677 (fol. 117r). Ejemplar BNE, R/12589.
Ilustración 13: Última página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Barcelona, 1677 (fol. 142r). Ejemplar BNE, R/12589.
Ilustración 14: Portada de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Madrid, 1677. Facsímil de Cuickshank y Varey, ejemplar de la Biblioteca Apostólica Vaticana, R.G.Lett.Est.IV.268.
Ilustración 15: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Quinta parte*, Madrid, 1677. Facsímil de Cuickshank y Varey, ejemplar de la North Carolina University Library, PQ 6280. A5 1677.
Ilustración 16: Portada de la *Novena parte*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 11m-9.
Ilustración 17: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte*, 1691 (p. 56). Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 11m-9.
Ilustración 18: Composición del fol. 185v por fol. 175v de E.
Ilustración 19: Solución de B en el fol. 137r.

Ilustración 20: Reconstrucción de la disposición correcta del texto desde el error del cajista de E en el fol. 185v por fol. 175v.
Ilustración 21: VT, p. 98.
Ilustración 22: VT, p. 99.
Ilustración 23: Imposible reconstrucción del texto original por parte de VT a partir del texto de B en el fol. 137r.
Ilustración 24: Desenlace manuscrito en el apunte para la compañía de Parra (p. 109).
Ilustración 25: Portada de la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565.
Ilustración 26: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565.
Ilustración 27: Portada de la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).
Ilustración 28: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar PVT1 (BNE T/8589).
Ilustración 29: Primera página de *Amado y aborrecido* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar PVT2 (BNE R/11353).
Ilustración 30: Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta S314. Ejemplar BNE, T/4578.
Ilustración 31: Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta FL. Ejemplar Staats-und Universitätsbibliothek de Hamburgo, A/1072: 2.
Ilustración 32: Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta JP. Ejemplar Universitätsbibliothek Freibug, E 1302, n-7b, 4.
Ilustración 33: Valls i Subirá, filigrana nº 18: buey de cuerpo entero.
Ilustración 34: Portada del manuscrito de *Amado y aborrecido* localizado por el librero Ramón Caro.
Ilustración 35: Portada de la edición de Apontes. Ejemplar Biblioteca Complutense de Madrid, BH FLL 11582, digitalizado por Google Books.
Ilustración 36: Primera página de *Amado y aborrecido*. Edición de Apontes. Ejemplar Biblioteca Complutense de Madrid, BH FLL 11582, digitalizado por Google Books.
Ilustración 37: Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta SS. Ejemplar Biblioteca de la Universitat de Barcelona, 07 B-63/3/45-2.
Ilustración 38: Primera página de *Amado y aborrecido*. Suelta SB. Ejemplar British Library, 11728. a 59.

APÉNDICE

LOA QUE SE FEZ EM LOUVOR DA SENHORA DONA ANA PEREIRA, ABADESA DE SANTA CLARA DO PORTO, POR INTRODUÇÃO DA COMEDIA QUE SE INTITULA *AMADO Y ABORRECIDO*

PESSOAS:

A DEOSA VENUS
A DEOSA JUNO
A DEOSA PALAS

Sale la diosa Venus hablando de dientro.

VENUS

Aires, vientos, cielos, astros,
tierra, montes, prados, selvas,
hombres, brutos, aves, peces,
plantas, flores, frutos, yerbas,
oíd, notad y atended
mis dichosas competencias,
mis victorias, mis triumphos,
mis áureas diademas;
festejad y aplaudid
con voces o mudas muestras
de alegría las venturas,
de mi hermosura deudas.
Soy Venus, la que en la espuma
del mar, cándida y crespa,
Júpiter, dios de los dioses,
engendró pura y perfeta.
Criome diosa inmortal
en la celestial esfera,
a do toda soy lucero
con que el cielo se hermosea.
En mi trono colorada
vivía alegre y contenta
de en las más obscuras noches

Respecto a los criterios de edición empleados para la fijación del texto que figura en el BANC MSS 92/798 z, nos servimos de las mismas pautas que ya se señalaron para el texto de la comedia. Modernizamos también las partes del texto en portugués. Hemos conservado los lusismos fonético-fonológicos y léxicos, que se transcriben en cursiva, por entender que dan cuenta del hibridismo lingüístico que impregna el texto. La anotación se reduce al mínimo, pues se suple, en gran medida, con el estudio previo, que se puede consultar en el apartado dedicado a la representación de *Amado y aborrecido* en el convento de Santa Clara de Oporto.

esparcir lux a la tierra.
Cuando un día convidada
fui de la gran Tetis bella
para asistir a sus bodas,
para celebrar sus fiestas,
nel convite nos hallamos
todas las diosas supremas,
ninfas del bosque y del monte
musas y del mar sirenas.
Sola la Discordia, que
en las bodas es superflua,
no fue convidada y no
la admitimos en la fiesta.
Ella irritada desto
con una manzana bella
de oro nos embiste a todas
con esta orgullosa letra:
«Désele a la más hermosa»;
y, como todas lo eran
—o serlo todas querían—,
púsose el pomo en contienda.
El Padre Júpiter, viendo
las diosas en competencia,
mandó que Paris juzgase
la que más hermosa era.
Fuimos todas al troyano,
ofreciéndole riquezas
Juno y sciencia Palas,
pero yo la hermosa Elena.
El troyano amante luego,
al publicar la sentencia,
diome la manzana a mí
juzgándome más perfeta.
Diosa soy de la hermosura,
pues que no hay diosa más bella,
en mis manos tengo ya
el pomo de la belleza.
Vivas ¡oh, bello troyano!
eternidades sin eras;
yo seré quien siempre te ame
y quien siempre te defienda.

JUNO *Dentro*
Matarele al troyano
si mi furor se encuentra.

VENUS
No matarás porque yo
voy presto en su defensa. *Vase.*

Vase Venus por una puerta y salga Juno por la otra hablando de dientro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

JUNO

¿De qué me sirve ser diosa,
del supremo esposa y prenda,
si hay nel mundo otra deidad
que a mi beldad perfiera?
Venus llevó la manzana
por más hermosa ¡qué pena!
Paris la dio ¡qué mal hizo!
Sin ella yo ¡*mágoa* fiera!
¡Oh, mal hajas, necio joven,
que injustamente sentencias
sin advertir a mis gracias,
sin reparar en mis prendas!
¿Mi devinidad ignoras?
¿Mis dotes no intrepetras?
¿Mis thesoros desperdicias?
¿No estimas mis riquezas?
¿En poco tienes mis dones?
¿Desestimas mis ofertas?
¿No haces caso de Juno?
¿Serla en tu favor desprecias?
Mas desisto, a mi pesar.
Pluguiera el cielo, pluguiera,
que aquí se acabara Juno
antes que su agravio viera.
¿Más hermosa Venus que yo
cómo es posible que sea,
si soy del dios grande esposa,
si soy de Júpiter prenda?
Suéltese el infierno todo
y el mundo en abismos vierta,
que iras de una deidad
bien es que el mundo las sienta.
Aguarda, joven Troyano,
que yo voy ajudar a Grecia
para que tú y tu patria
en llamas paguen mi ofensa.

Vase por una puerta y salga por la otra Palas hablando de dientro.

PALAS

En este albergue florido
vengo disfrasar mis penas,
que dar muestras de sentida
no es acción de discreta.
Una manzana perdí
de oro en esta contienda,

v. 76 *mágoa*: ‘pena’.

pero no por eso soy
menor do que quien la lleva.
Tan benemérita yo
como quien la llevó era,
pero Venus más dichosa
fue por quedarse con ella.
Esto a mí no me dislustra,
que Paris también podiera
ansí como a Venus dijo
decir se diese a Minerva.
No la dio a Venus, no
porque fuese muy perfeta,
diósela porque le diese
en paga a la hermosa Elena.
Pues luego ¿de qué me irrito?
¿Qué pesares, qué tristezas
son las que tanto me cansan,
son las que tanto me apiertan?
Esta fuente me devirta;
a ella daré mis quejas,
que siempre las agoas fueron
alivio de las discretas.
¡Qué líquidos della corren
los cristales que ella suelta,
tan liberal a los campos
y tan pródiga a la arena!
¡Qué impetuosos que corren,
qué arrogantes se despeñan
atropelando su curso
y espumando su braveza!
¡Qué alegres quedan las flores,
qué pomposas, qué risueñas,
cuando llegan a sus plantas,
cuando sus plantas refrescan! *Tocan dentro instrumentos.*
Pero ¿qué oigo? ¿Qué voces
y qué armonías son estas
que los sentidos me roban,
que las potencias me llevan?
Mirome sin duda Orfeo
y trae sus Filomelas
a devirtir mis pesares,
a desterrar mis tristezas,
a *exaurir* mis discursos,
a finalizar mis quejas
con sus músicas sonoras,
con sus canciones tiernas.

v. 153 *exaurir*: ‘agotar’.

Quiero oíle recostada
en aquesta verde selva.
¡Qué velox y qué suave
que toca en su vigüela!

Assente-se recostada, tóquense instrumentos, y cante una voz esta letra.

VOZ

¡Oh, diosa, cuya hermosura
iguala a su sciencia!,
oye mi voz y, advertida,
contempla bien esta letra.

Fala entre sonhos.

PALAS

¿Qué oigo? Conmigo habla
la sonora Filomela.
Di, Filomela, que yo
escucho tu voz atenta.

Fala outra vez. Adormece Palas e canta a mesma voz.

VOZ

La manzana que llevó
Venus también tú la llevas;
ella por hermosa y tu
por hermosa y por discreta,
y, porque mejor lo alcances,
y, porque mejor lo sepas,
ve al puerto a Santa Clara
si prodigios ver deseas.
Verás una hermosa Venus,
una entendida Minerva,
una riquísima Juno,
todo en doña Ana Perera,
y ansí por todas llevar
la manzana de oro bella,
la que es de todas compendio
en el cargo de abadesa.

Acorda do sonho e levanta-se repentinamente como admirada e diz.

PALAS

¿Qué es esto, cielos, que sigo?
¿Es fantasía o quimera
la que el discurso entre sueños
cantando me representa?

Sale Venus deteniendo a Juno que virá con un rayo o una espada de fuego, si fuera posible, en la mano, si no sea una espada desnuda.

VENUS Detente.
JUNO Déjame, déjame,
Venus, vengar mi afrenta.
VENUS No vengarás porque yo…
JUNO Tú no lo estorbarás; suelta. *Acode Palas.*
PALAS Venus y Juno, teneos
y dejad la competencia,
que la manzana llevó
otra deidad más suprema.
Si queréis saber el cómo
o ver qué deidad es esta,
oíd, notad, atended,
escuchad y estad atentas:
recostada estaba yo
en aquesta amena selva
dando alivio a mis pesares,
dando refugio a mis penas,
en esta fuente *enlevada*,
en que la nieve revienta
con ímpetu presurosa
por las venas de una piedra,
la velocidad notando
con que el agoa se despeña,
sin advertir al peligro,
sin mirar a la inminencia,
cuando en ese monte oí
unas consonancias tiernas,
imanes de los sentidos,
hechizo de las potencias.
Acompañábales luego
la voz de una Filomela,
tan suave como entendida,
tan dulce como discreta.
En una letra decía
su ventura y dicha nuestra,
pues se *findan* nuestras dudas,
con lo que es ventura della.
Díjome que fuese al puerto
a Santa Clara, que era
el sitio en que *findarían*
todas nuestras competencias,
pues en él se celebraba
una grandiosa fiesta
por llevar el pomo de oro

v. 193 *Venus y Juno*: el manuscrito lee Palas, por error, en vez de Venus. El locutor es evidentemente la diosa Palas, que interviene para detener la contienda entre Venus y Juno. Enmendamos la errata.

v. 205 *enlevada*: ‘cautivadora’.

v. 223 *findan*: ‘terminan’, ‘se dan fin’. También en el v. 227 *findarían*: ‘terminarían’.

una doña Ana Perera,
no solo por más hermosa,
mas también por muy discreta,
llevó la manzana de oro
en el cargo de abadesa.
A esta aplaudamos todas,
a esta hoy hagamos fiestas
y todos nuestros pesares
en regocijos se viertan,
que en llevar Ana este pomo
cada cual de nos se lleva,
pues en Ana se descubren
todas nuestras excelencias.
Es Ana hermosa Venus,
Venus nella el pomo lleva;
es una opulenta Juno,
Juno lleva el pomo en ella;
es una discreta Palas,
Palas nella el pomo tenga;
todas nella el pomo lleven,
pues de todas tiene prenda.

JUNO Contenta estoy; vamos ya
a celebrar esta fiesta.

VENUS Yo también me doy por paga;
hagan muy enhorabuena.

PALAS Pues que de tan buena gana
os mostráis, vámonos luego
a festejar la abadesa,
e, para que a festejarla
mayor impulso nos mueva,
hagámosle por festín
una famosa comedia.
Della Paris sea asumpto,
o solo título sea
Amado y aborrecido
de Venus, Juno y Minerva.
Amado y aborrecido
se intitula la comedia,
para que en ella miremos
el fin de nuestras contiendas,
que memorias del agravio
y suspensión de la ofensa
son gozos multiplicados,
son alegrías inmensas.
Vamos todas presto, vamos.

VENUS Vamos, no se haga *detença*.

JUNO Si yo llevo también el pomo,
vamos impesar la fiesta.

Fin.

Recóganse y comience la comedia con tono en el principio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA