FACULTADE DE FILOLOXÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL

EDICIÓN, ESTUDIO Y ANOTACIÓN DE LA COMEDIA *AMOR, HONOR Y PODER* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Tesis de doctorado realizada por
Zaida Vila Carneiro
y dirigida por Santiago Fernández Mosquera

Santiago de Compostela, 2013

Fdo.: Zaida Vila Carneiro Vº. Bº. Santiago Fernández Mosquera

Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida solo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica
(Ortega y Gasset)

Il "tuo" clásico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui
(Italo Calvino)

cualquier pájaro puede morir puede morir ahora
puede morir y basta
(Félix Hangelini)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

Presentación 9

Sintesi 15

I. Una de las primeras comedias de Calderón: *Amor, honor y poder* 19
I.I. Título y temas de *Amor, honor y poder* 21
1.1.1. Amor 25
1.1.2. Honor 26
1.1.3. Poder 28
1.2. Personajes 32
1.2.1. Las damas 33
1.2.1.1. Estela 33
1.2.1.2. Flérida 39
1.2.2. Los galanes 42
1.2.2.1. El Rey 43
1.2.2.2. Enrico 47
1.2.2.3. Teobaldo 48
1.2.2.4. Ludovico 49
1.2.3. El padre 50
1.2.4. El gracioso 51
1.3. El espacio de la acción dramática 56
1.3.1. Salveric 56
1.3.2. La corte inglesa 59

II. Fuentes de *Amor, honor y poder* 65
2.1. Eduardo III y la condesa de Salisbury. referencias históricas. 65
2.2. La historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury, fuente de *Amor, honor y poder.* 68
2.3. Paralelismos entre Lucrecia y Sexto Tarquino y Estela y Eduardo III. 79

III. Circunstancias de representación de *Amor, honor y poder* 91
3.1. Introducción histórica. 91
3.2. Recibimiento de Carlos Estuardo: festejos y espectáculos 95
3.3. El reflejo de la visita del príncipe en la literatura de la época. 103
3.3.1. Poesía y prosa españolas. 103
3.3.2. Representaciones teatrales en España. 111
3.3.3. *Amor, honor y poder* en el marco de la visita del príncipe de Gales. 120
3.4. El reflejo de las relaciones anglo-españolas en la literatura inglesa de la época. 131
3.4.1. *The Changeling*. 132
3.4.2. *The Life of the Duchess of Suffolk* 133
3.4.3. *Neptune's Triumph for the Return of Albion* 133
3.4.4. *A Game at Chess* 134
3.5. Breves notas sobre el componente inglés de la literatura española del siglo XVII después de 1623 136
3.6. Conclusiones 144

IV. Algunas notas acerca de la reutilización en las comedias de Calderón 149
4.1. Motivos, imágenes y tópicos 151
4. 1. 1. La caza 151
4. 1. 2. El caballo desbocado 152
4. 1. 3. El miedo a ser comido 155
4. 1. 4. Superposición de naturaleza y artificio 157
4. 1. 5. Los cuatro elementos 157
4. 1. 6. La mujer como "cielo pequeño" 158
4. 1. 7. Personificación de los meses y las estaciones del año 159
4. 2. Reutilización de versos 160
4. 3. Reiteración de escenas 164
4. 4. Conclusión 165

V. Estudio textual y filiación de testimonios de *Amor, honor y poder* 169
5.1. Breves notas sobre la edición de comedias del Siglo de Oro 169
5.1.1. Problemas en la edición de textos dramáticos áureos 169

5.1.2 La selección de la metodología 172
5. 2. *Amor, honor y poder* 175
5.2.1. *Amor, honor y poder* y la *Segunda parte de comedias* de Calderón 176
5.2.1.1. Ediciones de la *Segunda parte* aparecidas en vida de Calderón 177
5. 2. 1. 1. 1. La *editio princeps* de la *Segunda parte* 187
5. 2. 1. 1. 2. Valor textual de la edición príncipe 188
5. 2. 1. 1. 3. Valor textual de Q 190
5. 2. 2. 1. 4. Valor textual de S 192
5. 2. 2. 1. 5. Filiación de las tres ediciones de la *Segunda parte* 195
5. 2. 1. 2. La edición de la *Parte segunda* de Vera Tassis 196
5. 2. 1. 2. 1. Valoración de la labor editorial de Vera Tassis 200
5. 2. 1. 2. 2. Texto base utilizado por Vera Tassis en su *Parte segunda* 203
5. 2. 1. 2. 3. La edición de *Amor, honor y poder* de Vera Tassis 204
5. 2. 1. 2. 3. 1. Testimonios que siguen la edición de *Amor, honor y poder* de VT 209
5. 2. 2. Las *Partes 23* y *28* 214
5. 2. 2. 1. El caso de la *Parte 23* 215
5. 2. 2. 2. La *Parte 28* 219
5. 2. 2. 3. Filiación de P23 y P28 222
5. 2. 2. 4. Otros testimonios que recogen el texto de P23 225
5. 2. 3. Su y Su1 228
5. 2. 4. Cotejo de los testimonios relevantes 234
5. 2. 4. 1. Versos que están en QC y faltan en P23 y Su-Su1 237
5. 2. 4. 2. Versos que están en QC y Su-Su1 y faltan en P23 243
5. 2. 4. 3. Versos que están en P23 y Su-Su1 y faltan en QC 249
5. 2. 4. 4. Versos que están en QC y P23 y faltan en Su-Su1 253
5. 2. 4. 5. Versos que están en Su-Su1 y faltan en P23 y QC 254
5. 2. 4. 6. Conclusiones 256

VI. Conclusiones generales 261

Conclusioni generali 267

VII. La presente edición 273

VIII. Bibliografía y abreviaturas 277
8. 1. Abreviaturas utilizadas 277
8. 2. Bibliografía 277

IX. Edición de *Amor, honor y poder* 307

Sinopsis métrica 309
Primera jornada 309
Segunda jornada 309
Tercera jornada 310

Primera jornada 313

Segunda jornada 361

Tercera jornada 407

Aparato de variantes 441
I. Abreviaturas de los testimonios 441
2. Título 442
3. Repartos 442
4. Texto de la comedia 442

Apéndice 487

Índice de voces anotadas 491

Índice de ilustraciones 497

PRESENTACIÓN

El 29 de junio de 1623 se representó, con motivo de la visita del príncipe de Gales a España, una de las primeras comedias de Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*. Esta pieza cuenta cómo el rey Eduardo III de Inglaterra se enamora de la condesa de Salveric, sentimiento que lo llevará a intentar por todos los medios que la virtuosa dama ceda a sus propósitos. Ella se negará reiteradamente e intentará darse muerte; ante este hecho, el monarca decidirá tomarla por esposa.

El objetivo inicial de esta tesis de doctorado consistía en ofrecer un estudio textual y una edición crítica anotada de dicha obra, conservada también bajo el título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, la cual dispone de una rica tradición impresa, que fue recopilada y rigurosamente cotejada en la primera etapa de esta investigación. Este estudio textual, que configura el capítulo V de la presente tesis, determinó que la edición de *Amor, honor y poder* había de llevarse a cabo tomando como texto base la edición príncipe de la *Segunda parte* de Calderón, publicada en 1637 con el visto bueno de nuestro dramaturgo; idéntica conclusión a la que han llegado varios miembros del Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidade de Santiago de Compostela, a propósito de otras comedias incluidas en esta *parte*.

Tras este primer acercamiento de carácter ecdótico, hemos querido aproximarnos al texto desde otras perspectivas. De este modo, en el capítulo I se ofrece un análisis de la obra desde un punto de vista más estrictamente literario y en él estudiamos, en primer lugar, los dos títulos con los que fue conocida la comedia, que avanzan a su vez los que serán los temas de la misma y establecen, en cierto modo, la estructura de la pieza. Además de ello, se examinan la caracterización de los diferentes personajes y el espacio dramático, que responden a las particularidades habituales del género palatino.

En el segundo capítulo se analiza la historia de la pasión del rey inglés Eduardo III por la condesa de Salisbury, fuente de la comedia objeto de estudio de esta tesis, y el protagonismo que ha tenido en la confección de obras literarias desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Así, se han recopilado todas las obras de las que tenemos noticia que se ocupan de esta historia con aires de leyenda y se han dispuesto de manera cronológica. El análisis de las principales similitudes y diferencias existentes entre los diversos relatos nos ha ayudado a determinar cuál fue la fuente directa de la que bebió Calderón para confeccionar *Amor, honor y poder*. Asimismo, se ha detectado que estos relatos siguen el mismo patrón constructivo que el de la famosa historia de la romana Lucrecia y su violador Sexto Tarquino, por lo que se ha procedido a investigar las concomitancias entre este supuesto hecho histórico y nuestra comedia.

Un aspecto que, sin duda, merecía un lugar importante en esta tesis de doctorado eran las circunstancias históricas que motivaron la representación de la obra que estudiamos en esta tesis; a ellas dedicamos un amplio capítulo que pretende resumir todos los acontecimientos que tuvieron lugar durante la inesperada visita a Madrid del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, quien llegó a la corte española en 1623 con la intención de negociar su matrimonio con la infanta María, hermana de Felipe IV. En este tercer capítulo se describe cómo fueron los festejos y espectáculos varios que se organizaron para agasajar al heredero inglés. De la misma forma, se pretende mostrar la influencia que este acontecimiento social y político tuvo en la poesía y en la prosa españolas y, sobre todo, en el teatro, ámbito que se vio inusitadamente favorecido, ya que la necesidad que existía en la corte de representar cuantas más comedias fueran posibles brindó a muchos dramaturgos desconocidos la oportunidad de salir del anonimato. Asimismo, se ha analizado *Amor, honor y poder* teniendo en cuenta el contexto socio-histórico, con lo que se han podido establecer ciertos paralelismos entre los personajes de esta obra y los que en el año 1623 estaban en el punto de mira de la sociedad española

La repercusión de la visita del príncipe de Gales a España fue igualmente palpable en la literatura inglesa del momento, razón por la cual hemos querido dedicar un apartado también a la creación literaria en esta lengua, que sirva para comparar los puntos de vista, en ocasiones contrapuestos, que se adoptaban en los escritos

españoles y en los británicos. Además, también se incluyen en este tercer capítulo algunas notas sobre la manera en la que se reflejaron en la literatura española del siglo XVII posterior a 1623 las relaciones anglo-españolas, de modo que se pueda apreciar cómo estas siguieron repercutiendo en la creación literaria de nuestro país una vez que la ruptura de las negociaciones matrimoniales entre Carlos y la infanta María se hicieron efectivas.

Por otro lado, el hecho de que *Amor, honor y poder* sea una de las comedias más tempranas de Calderón provocó que se plantease un capítulo dedicado a la reutilización en la producción calderoniana. Este hábito de nuestro dramaturgo de echar mano en sus obras de versos, escenas y motivos que ya había usado con anterioridad ha sido estudiado por diversos investigadores a propósito de los autos sacramentales y también para establecer analogías entre pares de comedias. En este capítulo IV, analizaremos dicho proceso de auto-reescritura, tomando como punto de partida *Amor, honor y poder*, sin olvidarnos de *La selva confusa*, por ser estas las primeras comedias de Calderón, y trataremos de mostrar cómo nuestro dramaturgo recurrió a ellas para recopilar todo tipo de elementos que pudiera volver a reproducir en sus obras posteriores, en ocasiones de manera literal.

El quinto capítulo de esta tesis, previo a la edición de la comedia, se centra en la historia del texto. En primer lugar, se ofrecen unas breves notas sobre la edición de comedias del Siglo de Oro y, a continuación, se analizan los diferentes testimonios que conservamos de *Amor, honor y poder*. Así, se describe bibliográficamente y se estudia de manera detenida el valor textual de las ediciones de la *Segunda parte* aparecidas en vida de Calderón —QC, S y Q—, la de la *Parte segunda* de Vera Tassis —y sueltas que reproducen su texto—, la de la *Parte 23* de Lope y la *Parte 28 de comedias de varios autores* —y otros ejemplares que siguen a la *Parte 23*— y la de varias sueltas que presentan el mismo estado textual y que he denominado Su y Su1. Tras ello, se realiza un cotejo más exhaustivo de los testimonios relevantes, a saber, QC, P23 y Su-Su1.

Esta primera parte de la tesis doctoral, integrada por cinco capítulos, finaliza con unas conclusiones generales, que se ofrecen escritas primeramente en español y, después, en italiano. Asimismo, se incluye un resumen inicial redactado en la misma lengua, de

acuerdo con los requisitos fijados para la obtención del doctorado europeo.

Tras el estudio del texto y las mencionadas conclusiones, se presentan los criterios de edición, la bibliografía utilizada y el texto crítico anotado, con su correspondiente aparato de variantes, de *Amor honor y poder*. Cierra el volumen un índice de notas y uno de ilustraciones.

Quiero por último dejar constancia de mi gratitud a una serie de personas sin las cuales esta tesis no se hubiera podido llevar a cabo. En primer lugar, debo hacer mención de Luis Iglesias Feijoo, investigador principal del Grupo Calderón al cual pertenezco, y de mi director de tesis, Santiago Fernández Mosquera, por sus consejos y sugerencias, pero sobre todo por la confianza que depositaron en mí y por la inmensa paciencia que han tenido conmigo durante estos años. Asimismo, me gustaría dar las gracias de manera especial a Noelia Iglesias, Alicia Vara y Fernando Rodríguez-Gallego, miembros también del GIC, por haber estado siempre a mi lado cuando necesité de su ayuda y por haberme apoyado no solo en lo académico, sino también en lo personal. A Fernando he de agradecer también su disposición a la hora de dar a esta tesis su formato final. Mi gratitud debe extenderse al resto de los componentes del Grupo de Investigación Calderón por brindarme su ayuda siempre que lo he requerido.

Quisiera mostrar mi agradecimiento también a la profesora Fausta Antonucci, quien amablemente me acogió en la Università Roma Tre durante mi estancia de investigación en 2008, y al departamento de Español de la University of St. Andrews por haberme dado la oportunidad de trabajar con ellos y demostrarme que la brillantez académica no está reñida con la bondad, la generosidad y la honradez.

Mención especial merecen los compañeros y amigos que han compartido conmigo estos años, de entre los que debo destacar a Mila Chao, una de las mejores personas que esta tesis me ha permitido conocer, Fátima Faya, compañera de proyectos y amiga incondicional, y Marcos García, quien siempre se ha mostrado disponible las 24 horas para ayudarme no solo con mis consultas lingüísticas, sino también con mis inquietudes e inseguridades. Entre las personas que me han apoyado moralmente durante este periodo

he de destacar también al "núcleo duro" de la Asociación Aleph, en particular a Félix Ernesto Chávez, a quien le habría gustado poder ver este proyecto completado. Asimismo, quiero incluir en estos agradecimientos a mis amigas de Ourense y, en general, a todas las amistades que he tenido la suerte de encontrar en Santiago, Milán, Roma y St. Andrews. De un modo más particular, querría agradecer a Mario Prisco y Aurora LaGioia que hayan revisado mi traducción al italiano.

Me gustaría concluir con un afectuoso agradecimiento a mis padres por la educación que me han dado y por todos los sacrificios que han hecho por mí; a mi hermana porque, a pesar de la distancia, sé que puedo contar con ella; a mi ahijada por ser capaz de sacarme siempre una sonrisa, incluso en los peores momentos; y a Saúl por su cariño, su paciencia y su comprensión.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SINTESI

Il 29 giugno 1623 viene rappresentata, in occasione della visita del principe di Galles in Spagna, una delle prime commedie di Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*. Questa opera racconta come il re Edoardo III d'Inghilterra si innamora della contessa di Salveric, passione che lo spingerà a cercare in tutti i modi di ottenere i favori della virtuosa dama. Lei lo rifiuterà reiteratamente e tenterà di togliersi la vita; di conseguenza, il monarca deciderà di sposarla.

L'obiettivo principale di questa tesi di dottorato era quello di offrire uno studio testuale ed un'edizione critica con note di detta opera —anche conservata sotto il titolo *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*— la quale dispone di una ricca tradizione impressa, che fu raccolta e rigorosamente confrontata nella prima fase di questa ricerca. Questo studio testuale, che è argomento del capitolo V della presente tesi, permise di dimostrare che il testo stampato nell'edizione *princeps* della *Segunda parte* di Calderón pubblicata nel 1637 —volume che aveva contato sulla partecipazione e sul consenso del nostro drammaturgo— doveva essere la base dell'edizione moderna di *Amor, honor y poder*; la stessa conclusione è stata raggiunta da vari membri del Grupo de Investigación Calderón de la Barca della Universidade de Santiago de Compostela, a proposito delle altre commedie incluse in questa parte.

Dopo questo primo accostamento di carattere ecdotico, abbiamo voluto avvicinarci al testo da altre prospettive. In questo modo, nel capitolo I si offre un'analisi dell'opera da un punto di vista più letterario e si studiano, in primo luogo, i due titoli con cui fu conosciuta la commedia, i quali anticipano i suoi temi e stabiliscono, in certa maniera, la struttura dell'opera. Oltre a questo, si esaminano la caratterizzazione dei diversi personaggi e lo spazio drammatico, che rispondono alle particolarità del genere palatino.

Il secondo capitolo approfondisce la storia della passione del re inglese Edoardo III per la contessa di Salisbury, fonte della commedia che studiamo in questa tesi, e il ruolo che il detto racconto ha avuto nella confezione di opere letterarie dal Medioevo fino il secolo XIX. Pertanto, abbiamo riunito tutte le opere delle quali abbiamo notizia che si occupano di questa storia e le abbiamo disposte in ordine cronologico. L'analisi delle principali similitudini e differenze esistenti tra i diversi racconti ci ha aiutato a determinare la fonte diretta che Calderón impiegò per comporre *Amor, honor y poder*. Sembra, inoltre, che queste storie seguono lo stesso schema costruttivo della famosa storia di Lucrezia e il suo stupratore Sesto Tarquinio, quindi abbiamo proceduto a indagare le somiglianze tra questo presunto fatto storico e la nostra commedia.

Un aspetto che, senza dubbio, meritava uno spazio in questa tesi di dottorato erano le circostanze storiche che motivarono la rappresentazione dell'opera che studiamo in questa tesi; a esse dedichiamo un ampio capitolo che tenta di compendiare tutti gli eventi che ebbero luogo durante l'inaspettata visita del principe di Galles, Carlo Stuart, il quale arrivò in Spagna nel 1623 allo scopo di trattare il suo matrimonio con l'infanta Maria, sorella di Filippo IV. In questo terzo capitolo si descrive come si svolsero le celebrazioni e i diversi spettacoli che si organizzarono in onore dell'erede inglese. Allo stesso modo, si cerca di mostrare l'influenza di questo avvenimento sociale e politico sulla poesia e sulla prosa spagnola e, soprattutto, sul teatro, ambito che fu inusitatamente favorito, poiché il bisogno che esisteva nella corte di rappresentare quante più commedie possibili diede l'opportunità a tanti drammaturghi sconosciuti di uscire dall'anonimato. Inoltre, abbiamo analizzato *Amor, honor y poder* in base al contesto socio-storico e, così, si sono stabiliti diversi parallelismi tra i personaggi di questa opera e le persone di spicco nell'anno 1623.

La ripercussione della visita del principe di Galles in Spagna fu anche palpabile nella letteratura inglese del periodo, ragione per la quale abbiamo voluto dedicare una sezione alla creazione letteraria in questa lingua, che valga per comparare i punti di vista, a volte contrapposti, che si adottavano negli scritti spagnoli e britannici. Oltre a questo, si includono in questo terzo capitolo alcune note sul modo in cui si sono riflessi i rapporti anglo-spagnoli sulla letteratura spagnola del secolo XVII posteriore al 1623, in modo da apprezzare la

loro influenza nella creazione letteraria del nostro paese anche dopo della rottura delle negoziazioni matrimoniali tra Carlo e l'infanta Maria.

Peraltro, a causa del fatto che *Amor, honor y poder* è una delle prime commedie di Calderón, abbiamo proposto un capitolo dedicato alla riutilizzazione nella produzione calderoniana. Questa abitudine del nostro drammaturgo di servirsi di versi, scene e motivi che aveva già usato in precedenza è stata studiata da diversi ricercatori riguardo gli auto sacramentali e, anche, per stabilire analogie tra paia di commedie. In questo capitolo IV, analizzeremo detto processo di auto-riscrittura, prendendo come punto di partenza *Amor, honor y poder*, senza dimenticare *La selva confusa*, poiché esse le prime opere di Calderón. Cercheremo di mostrare, dunque, come il nostro drammaturgo ricorse a queste commedie per raccogliere diversi elementi che potesse riprodurre di nuovo, a volte letteralmente, nelle sue pièce teatrali posteriori.

Il quinto capitolo di questa tesi si incentra sulla storia del testo. In primo luogo, si offrono alcune brevi note sull'edizione delle commedie dei Secoli d'oro e, in seguito, si esaminano i diversi testimoni che conserviamo di *Amor, honor y poder*. In questo modo, si descrive bibliograficamente e si studia in dettaglio il valore testuale delle edizioni della *Segunda parte* apparse in vita di Calderón —QC, S e Q—, della *Parte segunda* di Vera Tassis —e *sueltas* che riproducono il suo testo—, della *Parte 23* di Lope e la *Parte 28 di comedias de varios autores* —e altri esemplari che seguono la *Parte 23*— e di diverse *sueltas* che presentano lo stesso stato testuale e che ho denominato Su e Su1. In seguito, si realizza un confronto più esaustivo dei testimoni rilevanti, cioè, QC, P23 e Su-Su1.

Questa prima parte della tesi dottorale, integrata da cinque capitoli, finisce con alcune conclusioni generali che si presentano prima scritte in spagnolo e, poi, in italiano. Inoltre, si aggiunge una presentazione iniziale redatta nella stessa lingua. In questo modo, ci si conforma alla normativa che regola il conseguimento del dottorato europeo.

Dopo lo studio del testo e le conclusioni, si presentano i criteri di edizione, la bibliografia impiegata, il testo critico annotato e il corrispettivo apparato delle varianti di *Amor honor y poder*. Chiude il volume un indice di note e un altro di illustrazioni.

I. UNA DE LAS PRIMERAS COMEDIAS DE CALDERÓN: *AMOR, HONOR Y PODER*

Amor, honor y poder es una comedia palatina[1] que fue representada el 29 de junio de 1623 probablemente en el salón de palacio, de acuerdo con la información ofrecida por Cruickshank (2009: 73). Ha sido considerada durante décadas la primera obra de Calderón, sin embargo, de manera reciente se ha demostrado que *La selva confusa* sería, en realidad, la primera pieza teatral calderoniana de la que existe constancia[2].

La acción de la temprana *Amor, honor y poder* comienza con Enrico —hijo del conde de Salveric— ordenándole a su hermana Estela que se refugie en el castillo, pues el rey Eduardo III de

[1] Usamos aquí el adjetivo "palatino" de acuerdo con Zugasti (2002: 593): "la comedia palatina se escinde en dos grupos más o menos claros, esto es, aquellas en las que domina el tono serio, que se ocupan de temas como la amistad, el honor o la política, y aquellas en las que domina el tono cómico, con fuerte presencia del tema erótico-amoroso (Vitse, que ha apreciado con gran finura estas diferencias, propone una denominación distintiva, llamando *comedias palaciegas* o *cortesanas* a las primeras y *comedias palatinas* a las segundas; nosotros estamos básicamente de acuerdo con él, aunque dadas las estrechas relaciones estructurales que hay entre ambos grupos, y con el ánimo de simplificar la terminología, preferimos hablar siempre de *comedia palatina* como género singular, matizando el mayor o menor peso del tono serio o cómico".

[2] Así lo demuestra Coenen en su edición de *La selva confusa*, en la que afirma que "Sabemos que una comedia intitulada *La selva confusa* fue representada en palacio por la compañía de Juan Acacio antes del 21 de julio de 1623, fecha en la que recibió el pago. Sabemos también que un mes y medio antes, el 7 de mayo, la compañía de Manuel Vallejo representó una comedia bajo el título *Selvas y bosques de amor*. Parece razonable aceptar que en ambos casos se trata de la comedia de Calderón, puesto que estos títulos alternativos son los mismos que lleva la comedia en los dos testimonios impresos. Uno de los impresos incluye además en su encabezamiento la precisión «Representóla Manuel Vallejo»; curiosamente, es el de 1632, que no se llama *Selvas y bosques de amor* como la versión representada por Vallejo, sino *La selva confusa*, como la representada por Juan Acacio" (2011: VIII).

Inglaterra ha salido de caza por los montes del condado y es preferible que no la vea, ya que su belleza podría atraer de una manera peligrosa al soberano. Dicha conversación es interrumpida por el despeño del caballo de la infanta Flérida, a cuyo auxilio acude Enrico. Esta fortuita caída favorece el encuentro de Estela y el rey Eduardo —hermano de Flérida—. Desde ese preciso momento, como preveía Enrico, se despierta en el monarca inglés un desmesurado deseo amoroso que lo llevará a intentar por todos los medios que la bella y virtuosa Estela ceda a sus propósitos. Ella, ante la perseverancia del monarca, empleará toda su industria para evitar que su honor se vea mancillado.

Son varios los conflictos que se suceden a lo largo de toda la obra, los cuales se complican especialmente con la intervención de Ludovico —consejero de Eduardo y enamorado de Estela— y Teobaldo —pretendiente oficial de Flérida venido desde Hungría—. Este último resultará herido a consecuencia de uno de los ilícitos intentos del monarca de conseguir un favor amoroso de su amada, puesto que Enrico, viendo cómo el Rey toma entre sus manos las de Estela, se siente ofendido y, al no poder vengar la ofensa en el soberano inglés, decide hacerlo en Teobaldo por ser este uno de los testigos de la afrenta. Como resultado de este acto, Enrico será condenado a muerte, por lo que Estela acudirá a rogarle al Rey por su vida, mientras que la infanta Flérida, disfrazada de hombre, le facilitará la huida de la prisión.

Eduardo cree que la petición de Estela la hace vulnerable y, así, intenta, de nuevo, que ella acceda a sus deseos, a lo que la hermana de Enrico responderá amenazando con quitarse la vida con un puñal. El monarca se enorgullece de esta virtuosa acción y decide tomarla por esposa. De este modo, ni Ludovico ni Teobaldo serán correspondidos en el terreno amoroso, y la comedia finalizará con las bodas del Rey y Estela y de Enrico y la Infanta.

De este modo, *Amor, honor y poder* responde a un esquema que bien exponía, desde su punto de vista de crítico del siglo XIX, Elías de Molins (1881: 363-364) al hablar de las obras calderonianas, en las que decía que se veían dibujados

> con mano maestra, soberbios tipos de mujer, que son el prototipo del honor imaginado por Calderón. En tales producciones aparece el mismo monarca subyugado por los encantos y embelesos de la doncella, se

muestra anheloso de poseerla y endilga madrigales y amorosas endechas, derramando a sus plantas incienso y flores, y quiere deslumbrarla con brillantes promesas. Pero todo es en balde, y la doncella rechaza con respeto mezclado de indignación semejantes ofertas. A los ruegos siguen las amenazas, a las promesas los rigores; pero nada puede reducirla y vencerla, y la doncella, fuerte como estas rocas graníticas combatidas durante siglos por el furor de las olas, conserva, a despecho del poder, el *honor*, hasta que por fin el Rey, admirado, conmovido y aun rendido por tan tenaz resistencia, vuelve en sí, reconoce sus yerros, cesa en sus persecuciones y acaba por rendir un brillante testimonio a la virtud y al *honor*.

I.I. Título y temas de *Amor, honor y poder*

El octosílabo de estructura trimembre que da nombre a la obra *Amor, honor y poder* ha sido catalogado por Iglesias Iglesias (en prensa) como título-tema en su clasificación de los títulos de comedias de Calderón[3]. Los títulos-tema cubren el 23,4% del total de las 111 comedias que componen el corpus utilizado por esta investigadora para su estudio y en ellos "es el elemento o los varios elementos temáticos del argumento los que son focalizados por el escritor" (Iglesias Iglesias, en prensa).

Como es sabido y señaló Caamaño Rojo (2006: 261, n. 27), era una práctica recurrente en el teatro del Siglo de Oro el introducir el título de la comedia en el cuerpo del texto, de ahí que abunden las piezas que presentan paratextos octosilábicos, por ser este el metro más habitual en el teatro del siglo XVII. Algunos ejemplos de este hábito en la producción calderoniana son, además de *Amor, honor y poder*, *El médico de su honra*, *Los tres mayores prodigios*, *Mañanas de abril y mayo*, *La púrpura de la rosa*, *El monstruo de los jardines*, *El José de las mujeres*, *Dicha y desdicha del nombre* o *El mágico prodigioso*.

El título de la comedia podía presentarse de manera literal en el cuerpo del texto o con ligeras variantes. En *Amor, honor y poder* este se incluye, como suele ser habitual, en el verso final de la obra y los términos que lo configuran aparecen dispuestos de manera

3 En dicho trabajo, Iglesias Iglesias distingue siete clases de títulos calderonianos de acuerdo con el elemento que es focalizado en cada uno de ellos. Estas categorías son: Títulos-personaje, Títulos-proverbio, Títulos-tema, Títulos sentencia-calderoniana, Títulos-espacio, Títulos-objeto y Títulos-tiempo.

desordenada al inicio de un endecasílabo —v. 2814 "***poder, amor y honor*** den fin con esto"—.

Por otra parte, es preciso señalar que esta pieza teatral fue conocida también bajo el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. De acuerdo con los datos contenidos en el *DICAT* en las entradas correspondientes a Cristóbal Ortiz y Juan Bautista Valenciano, existe un documento de venta de comedias entre compañías con fecha de 6 de julio de 1620 que prueba que hubo una comedia de Lope de Vega, hoy perdida, con el título *La industria contra el poder*[4]. En esta tesis desechamos la idea de que se trate de la misma obra, por un lado porque, como se demostrará más adelante, *Amor, honor y poder* es una comedia, desde el punto de vista estilístico, claramente calderoniana y, por otro, porque, de acuerdo con lo que mostraremos en el capítulo que sigue a este, una de las fuentes principales de la que se sirvió nuestro dramaturgo para confeccionar esta pieza teatral data de 1620, por lo que las fechas de composición resultan demasiado justas como para existir algún tipo de dependencia literaria entre ambas.

Quizá se trate entonces de una comedia perdida de Lope que no tenga más relación con la de Calderón que la mitad de su título. Podría ser que nuestro dramaturgo hubiera introducido en el texto de *Amor, honor y poder* referencias a la idea de "la industria contra el poder" a modo de homenaje al Fénix —algo que no sería descabellado si tenemos en cuenta que se trata de una de sus primeras comedias— y que después se hayan aprovechado, de manera intencionada o no, dichas inserciones para cambiarle el título en la imprenta y hacerla pasar por una obra de Lope. Todo ello no descarta, sin embargo, la posibilidad de que el propio Calderón sí haya usado parte del paratexto de la comedia lopesca, como ya hizo, en diferente medida, con *El alcalde de Zalamea*.

[4] Esta información es proporcionada por Mercedes de los Reyes (1997), quien estudia este documento hasta entonces inédito y recoge, además de diversos datos de interés, los títulos y autores de las dieciocho piezas teatrales que figuran en él, las cuales serían entregadas a Juan Bautista Valenciano y su mujer, Manuela Enríquez, el 7 de julio de 1620 (1997: 463). En cuanto a la atribución de las comedias, parece existir cierta garantía de su veracidad —"Si hemos de creer lo que nos dice la escritura, estamos ante dieciocho originales, adquiridos por compra directa a sus respectivos poetas y propiedad hasta ese momento de Cristóbal Ortiz" (Reyes Peña, 1997: 464)—, por lo que coge fuerza la hipótesis que expondremos a continuación de que *Amor, honor y poder* y *La industria contra el poder* no son la misma obra.

Una hipótesis algo más forzada, aunque no inviable, sería considerar que la semicoincidencia de títulos haya sido fruto de la casualidad, ya que los conceptos de industria, amor, honor y poder eran constantes en la literatura de la época, por lo que, al igual que contamos con una obra de Lorenzo de las Llamosas fechada en 1692 y titulada *Amor, industria y poder* que resulta completamente ajena a la calderoniana, podría ser que se diese el mismo caso entre la comedia de Lope de 1620 y la de Calderón de 1623.

Sea como fuere, lo que sabemos con seguridad es que *Amor, honor y poder* fue conocida también bajo el título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, frase que describe lo que será durante toda la pieza la misión de la protagonista femenina, Estela, quien se servirá de su maña para hacer frente al peligro que supone para ella un posible uso de la fuerza del Rey para satisfacer sus deseos sexuales. Asimismo, recalca el empeño de la hermana de Enrico por defender su honor y no ceder ante el poder del monarca.

Este título alternativo es insertado de manera recurrente en la comedia, inclusión que parece responder a la necesidad de establecer una especie de marco interno que estructure y sintetice los conflictos que atañen a la trama principal de la obra. Podría decirse que esta estructura es, en cierta manera, circular. De este modo, observamos como se introduce el mencionado paratexto —también de manera desordenada— al final de la primera jornada, en el momento en el que Estela, con su astucia, consigue vencer los intentos de atropello del Rey:

ESTELA Esta es
la industria contra la fuerza
y el honor contra el poder.
REY Vengose de mi porfía.
Hoy con mis ojos pondré
fuego al castillo.
LUDOVICO (Volvió
el alma a su propio ser).
Sosiégate.
REY ¿Cómo puedo?
¿De qué me sirve ser rey
si hay contra la fuerza industria
y hay honor contra el poder?
(vv. 976-986)

Así pues, la industria salvaguarda el honor de Estela y vence a la fuerza del Rey, por lo que en este primer acto el honor derrotará al poder, circunstancia que ya había sido anunciada unos versos antes por la hermana de Enrico —"Venza la **industria** al **poder**" (v. 946)—.

En la segunda jornada de la comedia, sin embargo, la situación cambia y es el Rey quien, al comunicarle la Infanta que le facilitará un encuentro en el jardín con Estela, dice:

> Quédate, Flérida, aquí
> mientras a la fuente voy;
> no demos qué presumir
> a su hermano. Si hoy me vengo,
> poco importa prevenir
> **la industria contra la fuerza**:
> también hay industria en mí,
> **porque si contra el honor**
> **no hay poder, industria sí**.
> (vv. 1168-1176)

Es decir, ahora será Eduardo quien va a emplear la industria para conseguir sus fines en vista de que con el poder no es suficiente.

Esta segunda jornada finaliza con el encarcelamiento de Enrico, que, por tratar de evitar que el honor de su hermana se vea mancillado, es condenado a muerte. Nada más conocer que será enviado a prisión afirma: "**Contra el poder, honor**, importas poco" (v. 1996). En esta ocasión, entonces, será el poder el que gane la batalla al honor.

Las circunstancias vuelven a cambiar en el acto siguiente y, cuando Estela pretende suicidarse, apela a distintos elementos de la naturaleza para que estos:

> digan, vean y publiquen,
> oigan, miren, noten, sepan
> **que hay honor contra el poder,**
> **que hay industria contra fuerza**
> (vv. 2735-2738)

De nuevo, como sucedía al final de la primera jornada, vence el honor al poder con ayuda de la industria y, con ello, los tres

conceptos que han estado en pugna durante toda la comedia se armonizarán, lo que quedará plasmado en el verso final de la obra: "***poder, amor y honor*** den fin con esto" (v. 2814).

Los temas de la comedia son, pues, avanzados ya en el título y conformarán, como ya apuntó Iglesias Iglesias (en prensa), "los tres núcleos temáticos clave de la producción teatral del autor. No en vano es uno de los títulos de don Pedro parodiado en la famosa *Loa de los títulos de las comedias*".

El amor, el honor y el poder estarán presentes a lo largo de toda la pieza y regirán los comportamientos de los distintos personajes. Estos tres conceptos, como señala Vara López (2011a: 508), "resumen una oposición que es en realidad doble y encadenada a partir del término *amor*, que funciona como un núcleo semántico axial". Por consiguiente, el amor será el tema principal, el que guiará en primera instancia el comportamiento de los personajes y el que entrará en conflicto tanto con el honor como con el poder.

1.1.1. Amor

De los tres temas que rigen el universo dramático calderoniano, el amor ha sido sin duda su preferido. De hecho, el término "amor" lo hallamos en el título de varias de sus comedias: *Los lances de amor y fortuna*; *El mayor encanto, amor*; *Afectos de odio y amor*; *Ni Amor se libra de amor* o *Para vencer a amor, querer vencerle* son solo algunas de ellas.

El amor es el motor principal de la acción de nuestra comedia y las referencias a él serán constantes. Estas alusiones se traducen tanto en la recurrente utilización del término "amor" —dicho vocablo aparece en 65 ocasiones— y palabras derivadas, como en el uso de motivos y tópicos fundamentalmente tomados de la tradición cancioneril y petrarquista, como la contraposición calor-frío que provoca el enamoramiento[5], y en el de ciertos esquemas, como el del amor cortés.

De acuerdo con el análisis proporcionado por Vara López (2011a: 511), este sentimiento actuará como agente de unidad "en medio de un despliegue de oposiciones, tensiones y paradojas a todos los niveles". El amor se opondrá reiteradamente al honor y al poder, como veremos a continuación, y llegará a armonizarse con los otros

[5] Un pasaje representativo de esta lírica petrarquista, muy interesante por su riqueza estilística, lo hallamos en los versos 277 a 358.

dos conceptos al final de la comedia mediante una convención fundamental en el teatro del Siglo de Oro: el matrimonio, esto es las bodas de Estela y el Rey y la Infanta y Enrico.

1.1.2. Honor

El tema del honor, como apunta Rodríguez Baltanás (1991: 61) en relación con la obra teatral de Lope de Vega,

> no es un tema original que aparezca por primera vez en el teatro del Siglo de Oro. Posee por el contrario, indudables raíces medievales y larga ascendencia literaria. Lo nuevo ahora es el tratamiento e incluso el concepto mismo del honor.

Esta nueva interpretación del término "honor" empieza a introducirse en el teatro a principios del siglo XVI. La *Comedia himenea* de Torres Naharro, con fecha de 1517, fue, de acuerdo con Walthaus (1993: 74), una de las primeras comedias en incluir este tipo de problemática. A partir de ese momento el número de piezas teatrales "que giran en torno a la castidad y el honor femenino amenazado" (Walthaus, 1993: 74) aumentó y el tema alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVII, principalmente de la mano de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

En *Amor, honor y poder,* el honor peligra fundamentalmente a causa del amor, que tendrá como aliado al poder, encarnado en la figura del Rey. La pasión amorosa de este monarca, sobre la que girará la acción principal, dominará durante toda la comedia su comportamiento y pondrá en peligro de manera continuada el honor de Estela. Son numerosos los pasajes de la comedia en los que encontramos de modo explícito la confrontación amor-honor. El primer ejemplo lo hallamos en los versos 593-598:

REY	(Hoy, Ludovico, muero. Amante desdichado, amé desesperado y amando desespero. En fin, ¿qué te responde?)
LUDOVICO	(Al honor más que al gusto corresponde).

En este pasaje, Ludovico, que había intercedido entre Estela y el Rey, le explica al monarca que la hermana de Enrico se resiste a sus deseos amorosos por la necesidad de salvaguardar su honor.

Otro pasaje de la obra más interesante en relación con este enfrentamiento amor-honor es el que sigue, en el que Estela, dirigiéndose al Rey, dice:

> Desde aquel punto empezaste
> a hacer amorosas muestras
> resistiendo con honor,
> gusto, amor, poder y fuerza.
> (vv. 2685-2688)

Los dos últimos versos citados, en los que Estela recalca la fortaleza del honor, son comentados por Vara López (2011a: 509), quien señala que

> la *enumeratio* del segundo verso consta de cuatro elementos coordinados que ejercen un peso importante sobre el primer verso, en el que solo aparece el término honor: se consigue así un efecto de balanza en el cual el primer miembro intenta en vano sostener el peso excesivo del segundo.

Pero no solo se enfrentan honor y amor en la acción protagonizada por el Rey y Estela; así, hallamos diálogos entre Flérida y Enrico como el siguiente, en los que "el honor se enfrenta al amor al actuar de freno a los deseos del enamorado en pasajes de fuerte oposición dialéctica" (Vara López, 2011a: 508):

INFANTA	¿Darme parabién pretendes?
	Pésame fuera mejor.
ENRICO	Declárate.
INFANTA	Tengo honor.
ENRICO	Habla.
INFANTA	Prometí secreto.
ENRICO	Mal haya tanto respeto.
INFANTA	Mal haya tanto valor.
	(vv. 737-742)

Otro momento de la comedia en el que es ostensible la importancia de preservar el honor por encima del dejarse llevar por

la pasión amorosa tiene lugar cuando Ludovico acude a los aposentos de Estela para transmitirle un mensaje de Enrico. Este encargo le brinda la ocasión de quedarse a solas de noche con su amada, pero, a pesar de ello, consigue controlar sus deseos amorosos en favor del honor de la dama:

LUDOVICO Perdona, que no puedo,
que no vengo a escucharte;
a hablarte solo vengo.
Sabe amor si me pesa
de la ocasión que pierdo,
mas donde honor es más,
es el amor lo menos.
(vv. 2502-2508)

Relacionados con esta actuación de Ludovico están los conceptos de lealtad y respeto, puesto que atentar contra el honor de Estela sería traicionar la confianza de Enrico, quien, en los versos 2069-2092, le había entregado la llave del cuarto de su hermana, fiándole así su honor. Ludovico le explica a Estela el porqué de sus acciones de la siguiente manera:

quédate satisfecha
de que me voy huyendo
porque el amor no venza
la lealtad ni el respeto.
(vv. 2497-2500)

De este modo, el honor —aliado en ciertas ocasiones con la lealtad y el respeto— ganará la batalla al amor y, en la acción principal, también al poder.

1.1.3. Poder

El problema del abuso del poder por parte de un monarca o un príncipe es planteado en buena parte de la producción calderoniana, como señala Coenen (2011: 148-149), quien rechaza la hipótesis de que la actitud de Calderón ante los reyes en el teatro cortesano sea consecuencia del servilismo propagandístico y afirma:

> quien habla de la realeza a los reyes mismos no lo hace con fines propagandísticos. Precisamente en las comedias plausiblemente escritas para la representación en palacio, nos encontramos una y otra vez con los temas del poder, de sus abusos y de las responsabilidades asociadas a él; y también, con consejos sobre aspectos del ejercicio del poder (2011: 149).

El poder —que, como ya se ha dicho, en *Amor, honor y poder* aparece personificado en la figura del Rey— se contrapone fundamentalmente al honor. Son numerosos los pasajes de nuestra comedia en los que es evidente la oposición entre estos dos conceptos. Uno de ellos es el siguiente, en el que Estela responde de manera tajante a las proposiciones del Rey, a quien advierte de que su honor no cederá ante el poder:

> No se atreva poderoso,
> que si en un vasallo fiel
> no hay contra el poder espada,
> hay honor contra el poder.
> (vv. 877-880)

Unos versos más adelante, Eduardo se lamenta de la actitud de su amada y le cuenta a Ludovico cómo ha respondido esta a sus requerimientos:

> Con desprecio a mis regalos,
> a mis ruegos con desdén,
> con rigor a mis amores,
> con honor a mi poder.
> (vv. 891-894)

En un principio, el monarca intenta conseguir los favores de Estela haciendo uso únicamente de finezas y regalos, actuando como rey amante, no como rey poderoso, y así lo manifiesta en el siguiente pasaje de la primera jornada:

> REY Estela, nunca he querido
> con imperios ofender
> de tu hermosura el respeto,
> de quien hago al cielo juez.
> Obligarte y persuadirte
> siempre mi deseo fue

más amante con finezas
que tirano con poder.
(vv. 831-838)

Sin embargo, los múltiples rechazos de Estela le provocan ira e impotencia y lo fuerzan a cambiar de táctica, viéndose obligado a usar su poder, como se puede observar en los siguientes fragmentos:

Mas, Estela, ya faltó
el sufrimiento porque
un poderoso ofendido
es ira si favor fue.
(vv. 935-938)

No soy rey de Ingalaterra;
tu rey y tu amante soy
y he de vencer con rigores
lo que con regalos no.
(vv. 2653-2656)

Esta intención de abusar de su condición de monarca para conseguir sus propósitos amorosos es perceptible en varios pasajes de la comedia, de los que es preciso destacar los versos 1541-1542 —"(...) Ya mi gusto es ley / y no hay temor que me asombre"—, pronunciados por el soberano inglés antes de proceder a esconderse en el jardín con el objetivo de abordar a Estela cuando la dama quede a solas en dicho emplazamiento. En ellos, Eduardo deja claro que satisfará su gusto por el poder que le confiere ser el individuo que establece las leyes.

La fuerza que el poder de un rey tiene es tal que Estela da varias muestras del miedo que este le produce. Este temor es fácilmente perceptible en la primera jornada, cuando la dama, sospechando que el monarca intentará atentar contra su honor, se encierra con su criado Tosco en el castillo:

ESTELA (Alerta está el enemigo;
velar, honor, me conviene).
TOSCO (Yo apostaré que, si viene,
topa primero conmigo).
ESTELA (Entremos en cuenta, honor.
¿Cómo podré defenderme?).

TOSCO (No es lo peor el comerme;
el mascarme es lo peor).
ESTELA (El poder de un rey es rayo
que lo más alto abrasó).
(vv. 755-764)

Sin embargo, Estela no se dejará vencer por el miedo al poder del Rey y reaccionará ante él con la fortaleza que le otorga el empeño por proteger su honor, ayudándose, además, de su industria. Esta industria será la gran aliada del honor de nuestra protagonista femenina, circunstancia que queda patente especialmente en el verso 946 —"Venza la industria al poder"—, que ilustra la valentía y astucia de Estela quien, al darse cuenta de que el monarca inglés va a agredirla sexualmente, decide encomendarse a la industria para engañar al Rey y así evitar pedir auxilio, puesto que los gritos de socorro despertarían a su hermano y pondrían en peligro su vida.

Otros ejemplos, siempre en boca de Estela, los hallamos en los versos 767-768 —"La industria el nombre valga, / pues no hay resistencia ya"— o, ya en la tercera jornada, en los versos 2737-2738 —"que hay honor contra el poder, / que hay industria contra fuerza"—.

Finalmente, el poder es derrotado por el honor, y, aunque dicha circunstancia causa gran asombro en el Rey —"¡Que una mujer ha sido / tan noble que el poder haya vencido!" (vv. 2749-2750)—, este reconocerá su comportamiento erróneo y tomará a Estela por esposa:

Estela es quien merece
partir conmigo la imperial corona
que luciente en mis sienes resplandece
porque veáis en tal felice estado
vencido mi poder, su honor laureado
(vv. 2779-2783)

Así pues, como ya ha indicado Vara López (2006: 16), la confrontación entre el honor y el poder "va gobernando las acciones y palabras de los personajes hasta el momento final, en la jornada III, cuando tiene lugar la conciliación de ambos términos con la boda entre el Rey y Estela por un lado y Enrico y Flérida por otro".

En conclusión, *Amor honor y poder* avanza los tres temas fundamentales que regirán el universo dramático calderoniano. Relacionadas con esta afirmación están las siguientes palabras de Alcalá-Zamora (2000: 55), quien compara esta comedia con la también temprana *La gran Cenobia* en tanto que

> Ambas giran en torno al tema político del abuso de poder y de la tiranía y en ambas están ya las ideas básicas, inquietudes e interrogaciones que desarrollará el escritor durante el largo itinerario de su producción teatral.

1.2. Personajes

Como ha señalado, entre otros estudiosos, Galar (2003: 37) "Los protagonistas de las comedias palatinas son nobles de título (marqueses, condes, duques, reyes o emperadores), que pueden compartir escenario con personajes de rango menor". De este modo, en *Amor, honor y poder* contamos, además de con un rey —Eduardo III de Inglaterra—, con una condesa —Estela—, una infanta —Flérida—, un conde —el conde de Salveric— y un noble venido desde Hungría —Teobaldo—. La lista de personajes de la comedia se completa con el hijo del Conde —Enrico—, con el consejero del Rey —Ludovico— y con dos personajes de baja condición social: el criado de la familia de Estela —Tosco— y un cazador, figura de escasa importancia en el desarrollo de la acción de la comedia.

Como punto de referencia para el análisis de los personajes de esta comedia hemos tomado la tipología elaborada por Juana de José Prades (1963), que sintetiza las características o rasgos esenciales de seis personajes-tipo: la dama, el galán, el gracioso, la criada, el rey y el padre. Cada uno de estos personajes-tipo puede estar representado en la obra "por uno, dos, tres (rara vez cuatro) personajes circunstanciales. Es decir, en una misma comedia pueden figurar dos damas, tres galanes etc" (José Prades, 1963: 53). En el caso de *Amor, honor y poder* contamos con dos damas y cuatro galanes —uno de ellos es el Rey—, circunstancia que Vara López (2006: 4) considera que no es casual ni aleatoria y que relaciona con el concepto de

dualidad bajo el cual fue configurada esta comedia en todos sus aspectos[6].

1.2.1. Las damas

En *Amor, honor y poder* contamos, pues, con la presencia de dos damas. Por un lado, Estela —personaje principal— y, por otro, la infanta Flérida —personaje secundario—. Ambas, de acuerdo con el análisis de José Prades (1963), han de ser, además de bellas, nobles. En las damas "es común la conciencia plena de su distinción social, y las que no poseen nobleza de sangre o título nobiliario, son, al menos, lo que se llamaban *mujeres principales*, en las que se suponía, por tanto, una hidalguía nata" (José Prades, 1963: 74).

1.2.1.1. Estela

Estela —condesa de Salveric, hermana de Enrico e hija del Conde— es el personaje femenino principal de *Amor, honor y poder* y de ella están enamorados el Rey y Ludovico. Es una dama de linaje aristocrático y hermosa. Esta belleza es aludida en la comedia a través de diversos motivos y tópicos, extraídos fundamentalmente de la tradición petrarquista. Son continuas, de hecho, las menciones a la blancura de sus manos, a la palidez de su rostro, al sonrosado de sus mejillas, etc.

La hermosura de la condesa de Salveric es tal que el Rey ya la conocía de oídas, como podemos observar en los siguientes versos de la primera jornada:

REY Mucho le debe a la fama,
que dicen que es muy hermosa.
ENRICO Siempre la opinión se alarga,
que no es muy hermosa Estela;
el no ser fea le basta.
(vv. 202-206)

La belleza de las damas, como apunta Orozco Díaz (1989: 145),

[6] Para más información acerca de la dualidad como principio constructivo de *Amor, honor y poder* puede consultarse, además de Vara López (2006), Vara López (2011a y en prensa b).

no solo compite con las flores, sino que además éstas la envidian por su blancura y color, y hasta lo reciben de ella. Con la salida de la pastora o dama, que se confunde con la de la aurora —ya que compite la luz de sus ojos con la del sol— todo se alegra: las flores se abren, las aguas ríen y las aves cantan.

Así pues, Estela es comparada con el alba en diversas ocasiones por el monarca inglés:

ENRICO Estela es esta,
que cuando cayó la Infanta
fue por agua y viene agora.
REY Mejor dijeras que el alba,
vestida de resplandores
o de rayos coronada,
otra vez al campo sale
y que entre sus manos blancas
trae congelado el rocío
que por lágrimas derrama.
(vv. 217-226)

vi al alba hermosa, vi al sol;
pero ¿qué mucho, si vi,
ay hermana, si vi a Estela,
condesa de Salveric?
(vv. 1107-1110)

Vete, que ya el alba hermosa
entre azucenas y lirios
baja a dar vida a las flores
coronada de jacintos.
(vv. 1622-1625)

Otra de las metáforas más frecuentes para aludir a la belleza de la amada, también de tradición petrarquista, era la de compararlas con el sol[7]. Un ejemplo lo hallamos en los versos 2623-2627, cuando Estela, cubierta con un manto, acude a pedir la vida de su hermano al Rey y este, a pesar de no conocer la identidad de la dama, la

[7] Acerca de este tópico puede consultarse Manero Sorolla (1990: 495-510) y, sobre la presencia del sol en la producción calderoniana, Valbuena Briones (1977: 106-118).

identifica con el sol y al manto que la cubre con una nube que obstruye los rayos solares:

> ¿Qué quieres? ¿A qué veniste?
> Que viendo por nube el sol
> su tristeza me entristece;
> dame dolor, su dolor.
> ¿Por qué los rayos escondes?

Además de ser comparadas con el alba y con el sol, las damas de la comedia solían ser parangonadas con diosas, concepción heredada del *Dolce stil nuovo*. Estela no es una excepción y, así, podemos encontrar varias muestras en *Amor, honor y poder* de esta equiparación, como se puede observar, por ejemplo, en los versos 7-12, en los que Enrico compara a su hermana con Venus y Diana y expresa la envidia que estas diosas le deberían profesar[8], o en el siguiente pasaje, en el cual el Rey hace mención de cómo adoró y veneró a la Condesa desde que la conoció:

> Por deidad de aquellos montes
> la veneré y la ofrecí
> el alma por sacrificio,
> que amor hasta hoy es gentil.
> (vv. 1111-1114)

Estela es también, a los ojos de sus amados, además de bella, una mujer cruel e ingrata. Esta caracterización de la dama como tirana, herencia de la lírica cortés y petrarquista, es visible en diversos pasajes de *Amor, honor y poder*. Algunos ejemplos son los siguientes:

Rey	Nunca ha sido más ingrata.
Ludovico	(Nunca más hermosa fue).
Rey	¿Por qué no preguntas más?
	Más ingrata y más cruel
	dice que, aunque su rey soy,

[8] Este tipo de comparaciones en las que la persona u objeto elogiados son parangonados con individuos o casos famosos, para así intentar mostrar la superioridad del elemento que se alaba, es denominado por Curtius (1955: 235-239) "sobrepujamiento".

en honor no hay interés.
(vv. 919-924)

LUDOVICO (¡Ah, cruel!).
REY Por no disgustarme fácil
todo su desprecio fue,
pero ya me espera.
(vv. 968-971)

Es interesante al respecto la proliferación de la palabra "mármol" a lo largo de la comedia, que simboliza la dureza de la Condesa, su resistencia a las múltiples peticiones amorosas del soberano inglés y el empeño por salvaguardar su honor[9]. Esta situación motiva los reproches del Rey en diversas ocasiones, como el que observamos en los versos 1841-1847:

Si a un mármol helado y frío
cuentas tus males, escucha,
pues eres mármol, los míos
Escucha, Estela, mis quejas;
no diga el amor que has sido
tú conmigo más ingrata
que lo es un mármol contigo.

Estela es, pues, una mujer casta, virtuosa y discreta. Las referencias explícitas a estas cualidades positivas en la comedia son numerosas. Algunos ejemplos son los que figuran a continuación:

REY Dícenme que es muy discreta.
(v. 207)

ESTELA Detén
el paso y mira que ofendes
el vasallo más fiel,
el honor más invencible
y la más constante fe.
(vv. 818-822)

[9] La identificación de la dama, de su corazón o de su alma con el mármol era habitual en la literatura petrarquista. Para más información sobre esta imagen véase Manero Sorolla (1990: 414-423).

LUDOVICO (Eso sí. Partid, oídos;
con los ojos esté bien
y disimulad, amor.
¿Hay más constante mujer?).
(vv. 925-928)

La discreta condición de Estela se ve reflejada también en su manera de vestir. Nuestra protagonista vive ajena a los dictados de la moda cortesana y utiliza vestiduras humildes, circunstancia que Enrico deja clara al inicio de la obra:

Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric retirada
del aplauso de la corte,
del adorno de sus galas.
(vv. 13-16)

En el siglo XVII se creía que la decadencia española tenía mucho que ver con el gusto desenfrenado por la moda y el lujo. Este hecho, unido a que, según Romera-Navarro (1934: 270), las "mujeres hermosas, gallardas y engalanadas despiertan la lujuria de los hombres", provocó que el rechazo del lujo en el vestir por parte de las mujeres se convirtiese en un símbolo de virtud. De acuerdo con Profeti (2001: 155), "Moda significa corrupción; No Moda significa Sobriedad, respeto a la ley, respeto a las tradiciones". Moralistas de la época como Alonso de Andrade o De la Cerda afirmaban, como indica Vigil (1986: 178), que de la sofisticación de la apariencia femenina "nacen los adulterios y los homicidios, y tienen principio los amancebamientos, y se venden infamemente las honras, y aprenden pestilenciales costumbres los hijos".

Sin embargo, ser la encarnación de la castidad y la virtud le traerá a Estela consecuencias negativas, ya que estas cualidades aumentarán su belleza e incitarán al deseo carnal, lo que la obligará a mantenerse alerta ante los peligros que la pasión conlleva, especialmente por la noche[10], como ella misma manifiesta:

[10] En el teatro del Siglo de Oro, como apunta Rubiera (2005: 160), "El momento más propicio para el asedio es la noche, cuando el sueño hace que se baje la guardia y la oscuridad ampara el secreto y propicia la confusión de identidades. Se abren puertas y ventanas y todo es posible. En muchas ocasiones hay un cómplice

ESTELA Soy de mi honor centinela
y a no dormirme me obligo,
que está cerca el enemigo
y importa pasarla en vela.
(vv. 791-794)

De acuerdo con Regalado (2000: 93), Calderón "no cesó de representar las injusticias y represiones a que está sometido el ser humano, haciendo hincapié en la condición del género femenino"; el acoso continuo al que es sometida Estela es buena muestra de ello.

La hermana de Enrico es valiente y astuta y, como ya se mostró con anterioridad, usará su industria continuamente para evitar que el Rey atente contra su honor. Se trata de la típica dama calderoniana con voz propia que se enfrentará al poder masculino utilizando sus armas de mujer, circunstancia que en *Amor, honor y poder* queda manifiesta ya en la primera jornada (vv. 942-978), cuando Estela, sirviéndose de su poder de seducción, engaña al monarca inglés y le hace creer que un encuentro sexual es posible. Nuestra protagonista aprovecha entonces que el Rey baja la guardia y se encierra con llave en una sala.

Al final de *Amor, honor y poder*, la condesa de Salveric ha de acatar su boda con Eduardo. Como declara Couderc (2006: 33), uno de los condicionamientos del personaje del teatro del Siglo de Oro es la justicia poética. Es decir, que al término de la comedia sean premiados los personajes virtuosos de la obra, siendo en este caso el premio la celebración del matrimonio. Casarse con el Rey va en contra de los sentimientos de Estela, pero, a pesar de ello y a pesar de la autonomía de la que hace gala durante toda la comedia, no se niega a contraer esponsales con el soberano inglés. Y es que, como apunta Rey Hazas (2003: 26), "Calderón aboga por la libertad de la mujer, sin duda, pero lo hace de manera muy matizada y ponderada, como no podía ser menos, dado el contexto sociomoral del siglo XVII".

dentro de la casa, movido por el dinero, que traiciona las órdenes de la autoridad, y lo que se produce o está a punto de producirse es una violación o un rapto".

1.2.1.2. Flérida

La infanta Flérida —hermana del Rey— está enamorada de Enrico y es pretendida tanto por este como por Teobaldo. Es un personaje que durante la obra, especialmente en la primera jornada, presenta diversos conflictos relacionados con sus sentimientos y emociones. Como advierte Regalado (2000: 93) a propósito de los personajes femeninos en las comedias calderonianas,

> El dramaturgo dota a la figura de la mujer de conflictos que responden a una problemática que responde a condiciones peculiares del ser femenino, como por ejemplo la capacidad y posibilidad de enfrentarse con los propios sentimientos, tener el valor para admitirlos en la intimidad de la conciencia.

En esta línea se halla el conflicto que se le plantea a la Infanta en los versos 623-662, en los que se pregunta si realmente está enamorada de Enrico o si lo que siente es solo agradecimiento porque este le ha salvado la vida.

Su caracterización es muy similar a la de Estela, ya que también es bella y de linaje aristocrático, como corresponde a la dama del teatro del Siglo de Oro. De este modo, las alusiones a la hermosura de Flérida son recurrentes, aunque no tan numerosas como en el caso de la condesa de Salveric, confirmándose una vez más que la tipología establecida por José Prades (1963: 67) está en lo cierto al afirmar que la belleza de la primera dama de la comedia suele resaltarse más que la del resto de personajes femeninos.

La primera descripción tópica del rostro de Flérida es puesta en boca de Enrico, quien dice:

> ¡Señora! ¡Señora! (Apenas
> oye mi voz y, turbada
> la color en un compuesto,
> mezcló la nieve y el nácar
> y dichosamente unida,
> nieve roja o rosas blancas,
> se vio purpúrea la nieve
> y la púrpura nevada.
> (vv. 109-116)

En este pasaje, el hermano de Estela alude al rubor que está experimentando el semblante de la Infanta y lo hace mediante unos versos en los que la influencia del estilo gongorino es notable. Góngora nos traslada en sus composiciones a un universo lingüístico brillante y colorido que Calderón trata de plasmar también en su lenguaje teatral. El gusto por el blanco, por la luminosidad que conlleva este color, es innegable y se presenta bajo distintas formas: marfil, nieve, nácar, azucena… apareciendo combinado de manera frecuente con el rojo. Un ejemplo muy representativo lo encontramos en la siguiente descripción de Galatea en el *Polifemo*: "Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, o púrpura nevada, o nieve roja" (vv. 105-108). En términos muy parecidos describe Enrico aquí el rostro de su amada, localizándose, en apenas ocho versos, cinco referencias a combinaciones de los colores rojo y blanco: *nieve y nácar*, *nieve roja*, *rosas blancas*, *purpúrea la nieve* y *púrpura nevada*.

Flérida es también comparada con el sol por sus dos galanes. Así, Teobaldo. en el transcurso de una declaración de amor, le dice "que, si al mismo sol te igualas," (v. 1182) y Enrico, viendo a la Infanta semiinconsciente, se pregunta:

> ¿Qué mucho, si el mismo sol,
> aunque con luz eclipsada,
> hoy en sus rayos me quema,
> hoy en sus rayos me abrasa?
> (vv.101-104)

Por otro lado, al igual que la condesa de Salveric, la Infanta es también percibida como una diosa. Un ejemplo de la veneración que Enrico siente hacia ella se puede apreciar en los versos 117-120:

> No sé qué deidad oculta
> a su adoración me llama,
> que de tan forzoso efeto
> no determino la causa).

La hermana del Rey es, a los ojos de su amado, cruel también, de acuerdo con el tópico petrarquista, por lo que Enrico le dice:

> mas procedes tan tirana
> que cuando te doy la vida
> en satisfación me matas.
> (vv. 142-144)

Flérida es un personaje valiente y activo y, de acuerdo con las características de la dama de la comedia formuladas por José Prades (1963: 251), está "dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el galán y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia* e *insinceridad*". Por ello, no dudará en disfrazarse de hombre para intentar liberar a Enrico de la cárcel, como se indica en la acotación 2164+ "*Sale la Infanta, de noche, con hábito de hombre*"[11].

Los motivos por los que las protagonistas femeninas de las comedias del Siglo de Oro se visten de varón son muy numerosos. Los más frecuentes han sido recopilados por Romera-Navarro (1934: 273), cuya enumeración se presenta a continuación:

> ocultar su vergüenza y deshonor, huyendo a los montes, eludir la justicia de un hermano vengador de su honra, o satisfacer el agravio hecho a su honor, cuando no escapar de un centinela que quiere forzarla; otras mujeres, para libertar al esposo, visitar a una reina injustamente en prisión y defender mejor su causa, para socorrer a su galán o acompañarle en el destierro, para solo llevar un mensaje; algunas por ocultar su identidad y acompañar al amante, o por celos y desconfianza de su galán; muchas para perseguir al infiel que las ha engañado o para restaurar su perdido honor, y otra pequeña legión para realizar sus planes amorosos.

En la comedia calderoniana, normalmente las damas se ven obligadas a hacer uso del hábito varonil, como indica Rey Hazas (2003: 37),

> para buscar solución a una serie de problemas de amor y honor que no han sido generados por ellas, sino por la sociedad y por los hombres, más protegidos por las convenciones sociomorales y amparados por su mayor

[11] Este tipo de situaciones y escenas eran habituales en la producción calderoniana —como señala Fernández Mosquera (2011 y 2012)— y, en general, en todas las comedias auriseculares. Para más información sobre la mujer vestida de hombre en el teatro español del Siglo de Oro pueden consultarse también, entre otros estudios, Bravo Villasante (1988), Escalonilla López (2001), González (2004) y Romera-Navarro (1934).

> margen de libertad en el amor (...) De ahí que numerosas mujeres calderonianas no tengan otra opción que vestirse de hombres y emular los comportamientos masculinos, a sabiendas de que a nada bueno llevan, para buscar salida a los conflictos de honra y sentimientos que les han causado padres y galanes. De esta manera, ellas toman las riendas de su vida y deciden libremente la vía de su hipotética solución.

En el caso que nos ocupa, la Infanta quiere facilitarle la huida a Enrico, en parte por amor, en parte por la deuda contraída con él por haberle salvado la vida. Este rol activo de Flérida en la comedia la llevará incluso a solicitarle al Rey el poder casarse con Enrico, a pesar de que el monarca inglés previamente le había concedido su mano a Teobaldo:

INFANTA Y licencia te pido
para darla, señor, a quien me ha dado
causa de que por él haya llorado.
(vv. 2807-2809)

1.2.2. Los galanes

El galán de la comedia es "caballero de buen *talle*, *linajudo*, eterno *enamorado* de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de *celos* y por la preocupación de *honor*; será, además muy *valiente* y *generoso*" (José Prades, 1963: 251). Por otro lado y tomando siempre como base la información que recoge el estudio de José Prades (1963: 88), la pertenencia a la nobleza o hidalguía será considerada, de igual manera, requisito inexcusable en los galanes, incluso más que en las damas

Asimismo, su belleza es cualidad ineludible, sin embargo no se plasma en el texto de manera tan explícita como en el caso de las damas. Sí se remarcan constantemente, sin embargo, la bizarría y gallardía de los protagonistas masculinos. De hecho, el valor físico es "una de las condiciones más indispensables, absolutamente integradora del personaje que llamamos *galán*. El valor, la valentía, la osadía hasta la temeridad es uno de los rasgos más acusados de este personaje" (José Prades, 1963: 96).

En *Amor, honor y poder* contamos con cuatro galanes que reúnen, en mayor o menor medida, estas características: el Rey, Enrico, Teobaldo y Ludovico.

1.2.2.1. El Rey

El papel de rey es desempeñado por el monarca Eduardo III de Inglaterra — hermano de Flérida y enamorado de la condesa de Salveric—. En la obra es aludido en diversas ocasiones a través del epíteto "poderoso", circunstancia que era muy habitual en el teatro del Siglo de Oro. Algunos ejemplos los hallamos en el verso 877, en el que Estela, al interpelar al soberano, exclama: "No se atreva poderoso" o en el verso 937, en el que Eduardo se refiere a sí mismo como "un poderoso ofendido".

Por otro lado, el nombre de pila de este soberano aparece únicamente en tres ocasiones en la comedia (vv. 974, 2661 y 2794) y solo en una de estas veces se menciona ante qué rey Eduardo estamos; se trata de los siguientes versos puestos en boca de Estela:

> Eduardo generoso,
> tercero de Ingalaterra,
> de las tres lucientes rosas
> (vv. 2661-2663)

En este pasaje se aprecia la presencia de un anacronismo del que suponemos que Calderón no fue consciente. La condesa de Salveric parece aludir en el verso 2663 a las rosas de York, Láncaster y Tudor, circunstancia que sería incongruente desde el punto de vista histórico, puesto que estas tres flores eran los emblemas de unas dinastías que no existían en vida de Eduardo III. Este monarca pertenecía a la Casa de los Plantagenet que, con posterioridad a su muerte, se ramificaría en la Casa de York y en la Casa de Láncaster. Los emblemas de estas dos ramas eran una rosa blanca y una rosa encarnada, respectivamente. Ambas pretendían la Corona de Inglaterra como descendientes de Eduardo III por lo que entraron en una sangrienta guerra civil —la llamada Guerra de las dos rosas— que duró desde 1455 a 1485[12]. La guerra finalizaría con la derrota y

[12] Este conflicto bélico es descrito por Nieritz (1854: 6) como una "serie no interrumpida de delitos y de horrores, que excedió a todos los crímenes de la desgraciada familia de Atreo, y que dejó muy atrás a todas las bárbaras atrocidades de la historia del Bajo Imperio. Esa guerra no duró menos de treinta años; destruyó casi toda la nobleza inglesa e hizo perecer un millón de hombres (...) durante muchas generaciones, dos familias numerosas se degollaron mutuamente, ya en batalla campal, ya por medio del asesinato, por sostener su legitimidad, sin que ninguna de

muerte de Ricardo III y la coronación de Enrique Tudor como Enrique VII, quien se casaría con Isabel de York, hija de Eduardo IV, uniéndose, de este modo, las dos casas reales. El emblema de los Tudor pasaría a ser, entonces, una mezcla de las dos dinastías: una rosa de diez pétalos, cinco blancos en el centro y cinco rojos en el exterior.

No es extraño que aparezcan en las *dramatis personae* de las obras teatrales del Siglo de Oro nombres de personajes históricos reales. En *Amor, honor y poder* tenemos como personaje principal a Eduardo III de Inglaterra, pero hay más ejemplos en la producción calderoniana de este tipo de inclusiones, como podemos observar, entre otras comedias, en *La puente de Mantible*, *El sitio de Bredá*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* o *La cisma de Ingalaterra*.

Sin embargo, a pesar de que el protagonista sea Eduardo III, no podemos decir que *Amor, honor y poder* sea una obra histórica. En primer lugar porque, de acuerdo con Escudero en su edición de *La Cisma de Ingalaterra*, "la historia es material de construcción, que se maneja según los criterios, no de la verdad (como corresponde al historiador) sino de la verosimilitud (como corresponde al poeta)" (2001: 25). En segundo lugar porque, como se señalará en el capítulo de esta tesis dedicado al estudio de las fuentes de nuestra comedia, no parecen dramatizarse unos hechos reales.

Cuando aparece el personaje del rey en la comedia suele darse, como apunta José Prades (1963: 101), "un desdoblamiento, según que el comediógrafo nos presente un rey «joven» o un rey «viejo»". En *Amor, honor y poder* no existen referencias explícitas a la edad del monarca, pero suponemos que no se trata de un soberano anciano, puesto que se dice que el padre de Enrico y Estela fue privanza de su padre (vv. 194-195), razón por la cual intuimos que tendrá una edad similar a la de los hijos del Conde. Además de ello, actúa como galán, característica propia del rey joven. Este tipo de monarcas le da a sus atributos de pretendiente "un matiz peculiar que se deriva de su condición regia" (José Prades, 1963: 102).

Como galán que es, Eduardo "se muestra también como perpetuo enamorado, pero en este estado afectivo es aun mucho más

---

las dos pudiese conseguir la completa destrucción de la otra, de la que aparecía siempre algún miembro para volver a comenzar la lucha, destronar a su rival, y reinar hasta que fuese destronado a su vez".

impulsivo e impaciente que cualquier otro galán. Su pasión es rápida, intensa y ansía soluciones inmediatas" (José Prades, 1963: 102). Las muestras de esta impaciente ansia y descontrolada pasión son numerosas a lo largo de la obra, como se observa, por ejemplo, en el siguiente pasaje en el que él mismo manifiesta su desesperación:

REY (Hoy, Ludovico, muero.
Amante desdichado,
amé desesperado
y amando desespero.
(vv. 593-596)

El afán de este monarca por saciar sus pretensiones amorosas es el motor de la obra. Usará diversas estratagemas para llegar a su objeto de deseo; de este modo, para poder tener cerca a Estela, nombrará al Conde miembro de su consejo de Estado (v. 550-551) y a Enrico parte de su cámara (v. 571).

Una clara muestra de la violenta pasión amorosa del Rey la observamos en el primer atentado contra el honor de la condesa de Salveric del que tenemos noticia en los siguientes versos:

REY (Esta noche he quedado
aquí por ver si puedo,
atropellando el miedo,
ciego y desesperado
entrar donde está Estela).
(vv. 599-603)

El rey-galán es caracterizado, además, por su soberbia y por ser un individuo injusto, siendo la segunda tacha consecuencia de la primera. Como afirma José Prades (1963: 103), "La convicción absoluta de su superioridad, tanto de rango como de sangre, produce en el joven rey un orgullo desmedido que le hace arrollar todo aquello que se oponga a su voluntad". En relación con estos principios está la siguiente afirmación de Eduardo: "(...) Ya mi gusto es ley y no hay temor que me asombre" (vv. 1541-1542).

Señala Simson (2001: 168) que el problemático uso del poder por parte de los reyes es un tema importante en el teatro calderoniano, por lo que es habitual que hallemos en sus comedias monarcas tiranos cegados por la ambición. En esta línea parece hallarse

Eduardo; no obstante, su despotismo es retratado de manera velada y es mostrado, más que como rey-tirano, como rey-hombre, al cual solo se le podría reprochar su debilidad carnal. De esta manera se presenta ante Teobaldo cuando se ofrece a mediar entre el noble húngaro y la Infanta (vv. 1041-1042), negándose, por otro lado, a forzar un matrimonio entre ambos sin el consentimiento de ella. Y, del mismo modo, como rey-hombre también se presenta ante Estela en determinados pasajes de la comedia, como el que se ofrece a continuación:

> Obligarte y persuadirte
> siempre mi deseo fue
> más amante con finezas
> que tirano con poder.
> De amor es mi atrevimiento,
> que más atrevido es
> un humilde enamorado
> que no poderoso un rey.
> (...)
> y, porque veas también
> que soy rey y soy amante,
> mírame humilde a tus pies.
> (vv. 835-862)

Al término de la comedia, Eduardo toma a la condesa de Salveric por esposa, accediendo así, con el respaldo de la ley, a su objeto de deseo. El hecho de que el rey pretenda a la amada de un súbdito —en este caso, Ludovico— no es una aportación original de la comedia calderoniana, de hecho ya en Lope de Vega la hallábamos, como apunta Simson (2001: 170). Sin embargo, en las obras de este autor el desenlace que triunfa es muy distinto al que nos ofrece nuestro dramaturgo en *Amor, honor y poder*:

> La solución que Lope ofrece para tal constelación de conflicto consiste en el triunfo común de los dos elementos, del amor y del poder. El rey como el ser humano superior se supera a sí mismo y renuncia a su amor. Él demuestra su bondad y su sabiduría mientras que su súbdito y su amante quedan felices (Simson, 2001: 170).

De acuerdo con la justicia poética y en la línea de las comedias de Lope, cabría esperar que Eduardo le concediera a Ludovico la mano

de Estela, en vista de que la Condesa ama a este y parece aborrecer al monarca. La renuncia amorosa de un poderoso a favor de un vasallo ha sido estudiada por Zugasti (2001: 162), quien señala que "la fórmula a la que más veces recurre don Pedro en los desenlaces de estas comedias es aquella en la que el triángulo deja de serlo merced a la cesión de la dama que hace el poderoso a favor de un buen vasallo-amigo", circunstancia que es posible observar, por ejemplo, en *Saber del mal y el bien* (*Comedias I*, pp. 660-661). En nuestra comedia dicha renuncia no tendrá lugar, pero, incluso así, con el final de *Amor, honor y poder* se exculpará al Rey de cualquier conducta que pudiese ser reprobada.

1.2.2.2. Enrico

Enrico es hijo del conde de Salveric y hermano de Estela. Se enamora a primera vista de la Infanta y, al término de la comedia, consigue casarse con ella. Se presenta a sí mismo casi al inicio de la primera jornada:

> Enrico de Salveric,
> que vivo en estas montañas,
> en el castillo famoso
> que es mi apellido y mi casa.
> (vv. 149-152)

En estos versos, deja ya claro que se trata de un personaje perteneciente a la nobleza, requisito indispensable del galán de la comedia aurisecular. Es, asimismo, un personaje valeroso, cualidad que se manifiesta también al comienzo de la obra cuando, al contemplar el despeño del caballo de la Infanta, no duda en acudir en su socorro. Esta primera muestra de valentía de Enrico se puede observar en el siguiente fragmento:

> Poco le debo si aguarda
> más ocasión mi valor
> para mostrarse, pues basta
> el ser mujer.
> (vv. 40-43)

La función fundamental de Enrico en la comedia es la de tratar de salvaguardar el honor de su hermana en todo momento, pues, como

declara en los versos 1908-1909, "(...) Pero ¿soy marido? / Sí, pues no está casada". Ya desde un principio, procurará mantener siempre separada a Estela del Rey, lo cual le hará ganarse el aborrecimiento del soberano inglés, como se aprecia en los siguientes versos, en los que Enrico insta a su hermana a abandonar la habitación en la que se encuentran y Eduardo pretende echarlo a él:

ENRICO Su alteza, Estela, está en casa
y, pues ha sido ventura
nuestra tan gran desgracia,
aunque como en monte sea,
ve a servilla y regalarla.
Vuestra majestad, señor,
dé licencia; vete hermana,
que la agua no es menester.
REY Mejor será que tú vayas,
que aunque yo no haya caído,
aquí es menester el agua.
(vv. 258-266)

Esta obligación de defender la honra de su hermana en todo momento le llevará a la cárcel, pero será absuelto de su condena y contraerá matrimonio con la infanta Flérida.

1.2.2.3. Teobaldo

Teobaldo es un noble extranjero que forma parte de un triángulo amoroso junto con Flérida y Enrico. Conocemos de dónde viene y qué pretende en la segunda jornada, cuando le reprocha al Rey el no haber facilitado que la negociación del matrimonio entre él y la Infanta llegara a buen puerto:

Llamado desta esperanza
vine, señor, desde Hungría
por ver si la suerte mía
tan grande ventura alcanza.
(vv. 1015-1018)

Se trata de un personaje secundario apenas desarrollado que se limitará durante toda la comedia a dar cuenta de los celos que siente

de Enrico, sentimientos que se desprenden ya de una de sus primeras intervenciones:

TEOBALDO (¡Oh, quién fuera el dichoso
que la vida te diera!
¡Oh, quién Enrico fuera!
¡Mil veces venturoso
quien por estraños modos
hoy da la vida a quien la quita a todos!).
(vv. 521-526)

Como señala Blanco Ramos (2002: 470), Teobaldo "está condenado al fracaso, porque es el competidor de un personaje elegido, y además su amor es débil. No lucha, sino que facilita el triunfo de su oponente".

1.2.2.4. Ludovico

Al igual que sucedía con Teobaldo, estamos ante otro personaje secundario que forma parte de un triángulo amoroso, en este caso junto con Estela y el Rey. Actúa como consejero del monarca inglés e intercede por él ante la condesa de Salveric en diversas ocasiones, a pesar de contradecir, así, sus deseos. Asimismo, manifestará también constantemente los celos que siente ya desde los primeros versos de la obra:

LUDOVICO (¡Ay, Estela, quién creyera
que cuando a verte llegara
vencieran celos de un rey
el contento que me causas!)
(vv. 243-246)

Por otra parte, es leal y respetuoso, cualidades que demuestra especialmente en la tercera jornada, cuando Enrico le encomienda que acuda de noche al cuarto de Estela para rogarle que no pida su vida al Rey. A pesar de la ocasión que le brinda la nocturnidad, Ludovico es capaz de mantener a un lado sus deseos para no traicionar la confianza de Enrico ni mancillar el honor de Estela.

Al término de la comedia no conseguirá casarse con la Condesa, pese a que esta parece serle recíproca en el sentimiento amoroso.

1.2.3. El padre

El personaje-tipo del padre en la comedia aurisecular

> es un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de *honor* que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligra el patrimonio de honor (José Prades, 1963: 251).

En la Comedia Nueva este rol es ejercido por antonomasia por el padre de la dama, y así será también en *Amor, honor y poder* con el conde de Salveric, padre de Estela y Enrico.

No se indica en la obra ni su nombre ni su edad, no obstante sabemos que se trata de un hombre mayor, además de porque fue privanza del padre de Eduardo, por otras referencias que aparecen en la comedia; algunas de ellas son las que se presentan a continuación:

ENRICO Porque halla
mi padre en la soledad
más quietud a su edad larga.
REY ¿Vive todavía el Conde?
ENRICO Sí, señor.
(vv. 190-194)

CONDE Señor, mira...
REY Vuestra razón me admira.
CONDE ...que estoy cansado y viejo.
(v. 552-554)

Como se ha dicho, la protección del honor de su familia es lo que mueve a este personaje, sin embargo no resulta ser un defensor muy activo de la honra de su hija. Sus acciones en la obra se limitarán a intentar casar a Estela para preservar su virtud y a castigar a Enrico por su agresión a Teobaldo:

CONDE Solo tu quietud procuro,
pues, viéndote el Rey casada,
estarás más respetada
y tu valor más seguro,
(vv. 2385-2388)

CONDE Yo, Enrico, he de prenderte.
ENRICO Piadoso juez serás en darme muerte.
(vv. 1991-1992)

1.2.4. El gracioso

Declara Romanos (2011: 385) que "la comicidad es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español". Esta comicidad en *Amor, honor y poder* reside casi exclusivamente en el villano Tosco —criado de Estela, Enrico y el Conde—.

La coexistencia del gracioso y del villano cómico en un mismo personaje e incluso en una misma obra ha sido un tema revestido de cierta polémica entre los estudiosos de la figura del donaire del teatro del Siglo de Oro. Como apunta Antonucci (1994: 27):

> existen figuras de villanos cuya comicidad es un legado de la tradición anterior a Lope, y cuya relación con el gracioso es problema discutido. A veces, falta el gracioso pero no la comicidad rústica; a veces los dos tipos de comicidad coexisten en la misma comedia; e incluso se dan casos de figuras en que se mezclan la comicidad del rústico bobo y el donaire del gracioso.

El principal investigador contrario a esta coexistencia es Salomon (1965: 160-164), quien considera que no existen coincidencias entre la presencia del villano cómico en la comedia y su función como gracioso. Dicha tesis es rebatida por Antonucci (1994: 32, n. 12), en vista de que los razonamientos de este estudioso no explican "por qué en el teatro de la época, o por lo menos en los repartos de muchas comedias, se encuentran tantos «villano, gracioso» o «pastor, gracioso»".

No es objetivo de esta tesis el profundizar mucho más en las categorizaciones de las que son objeto estos agentes cómicos. Simplemente, es necesario señalar que consideramos que tal distinción, además de no ser funcional, no debería existir y tanto pastores como villanos deberían ser encuadrados dentro de la etiqueta del gracioso, pues son numerosas las características que comparten.

En el caso de *Amor, honor y poder*, en la lista de personajes tenemos a "*Tosco, villano*", quien presenta, en mayor o menor medida, todos los rasgos tópicos que caracterizan al personaje del

gracioso. De acuerdo con José Prades (1963: 251), esta figura debe ser el "*criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*codicioso*, *glotón* y *dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía*, *desamorado*". Navarro González (1981: 124) precisa un poco más la caracterización de estos personajes y apunta a cómo "exhiben con humor su cobardía, deshonor y egoísmo, y con desairadas actitudes e ingenioso lenguaje defienden su pobre y desatendida persona".

Tosco es el criado de la familia de Enrico y, aunque debería ser completamente fiel a su amo, en nuestra comedia no siempre parece ser así, puesto que, en ocasiones, debido a su cobardía, siente la tentación de abandonarlo. Sin embargo, este abandono nunca se produce y el gracioso permanece siempre tanto al lado del galán como de la hermana de este.

El nombre otorgado por Calderón a este personaje es significativo. En *Autoridades* hallamos dos acepciones del vocablo *Tosco*: "grosero, basto, sin pulimento, ni labor" e "inculto, sin doctrina, ni enseñanza". Como afirma Navarro González (1981: 118), nuestro dramaturgo se preocupaba de "elegir cuidadosamente el nombre, la profesión u oficio y la condición humana y social de los graciosos". De este modo, hallamos en sus obras un ingenioso y, en ocasiones, grotesco repertorio de nombres propios escogidos para denominar y caracterizar a estos agentes cómicos: Calabazas (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), Chato (*Judas Macabeo*), Patín y Talón (*Mujer llora y vencerás*), Chocolate (*Gustos y disgustos son no más que imaginación*), Capricho (*Basta callar* y *El José de las mujeres*), Moscón (*El mágico prodigioso*), etc.

De acuerdo con lo dicho con anterioridad, un rasgo inherente al personaje del gracioso es la cobardía. Esta falta de valentía de Tosco nos brinda pasajes especialmente cómicos[13], como el que observamos en los versos 437-496, cuando tiene lugar la conversación entre nuestro gracioso y un cazador. En esta escena, Tosco, motivado por su miedo y su ignorancia, cree que "el crepúsculo" es un maleante,

[13] Estos hilarantes pasajes provocados por la falta de valor del gracioso son habituales en el teatro calderoniano, como muestra Lavinia Barone (2012: 201-202) a propósito de, por ejemplo, *Judas Macabeo*.

malentendido que es aprovechado por el cazador para tratar de engañarlo[14].

Relacionada con este miedo está la necesidad de presentar al gracioso como contrapunto jocoso y, en ocasiones, realista de su amo. De acuerdo con Navarro González (1983: 1050),

> El culto al valor y a la fama que, tan desmedidamente hace ir a la muerte a los héroes calderonianos, bruscamente choca con la realidad cotidiana, según manifiestan las humorísticas o cínicas palabras y actitudes de múltiples graciosos.

Y así, mientras Enrico se enfrenta a los peligros que van surgiendo a lo largo de la comedia, Tosco intenta huir o esconderse.

Uno de los mayores terrores de los graciosos calderonianos, probablemente relacionado con su glotonería, es el miedo a ser comido. Este pavor es plasmado de manera recurrente en *Amor, honor y poder*, como puede verse en los versos 483-496, 761-762, 800-804 y 823-830. La comicidad que producen tanto dicho temor como las diversas muestras de cobardía de Tosco a lo largo de la comedia interrumpe en numerosas ocasiones los momentos dramáticos de la obra, como sucede en el momento en que Estela está preocupada porque el Rey quiere atentar contra su honor y Tosco solo está preocupado por si el crepúsculo se lo come (vv. 800-804).

Otra característica del gracioso es su simpleza. En relación con este defecto señala Chauchadis (2000: 158):

> Lo que hace del villano un bobo es generalmente su incapacidad de entender lo que se dice o lo que se hace. La simpleza del villano se traduce en particular por las confusiones verbales que animan determinadas escenas en que se confrontan mundo culto de las antigüedades mitológicas o bíblicas y mundo inculto del campesino limitado a su basto entorno.

[14] Este diálogo de Tosco con el cazador responde a una finalidad muy simple: hacer reír. Este tipo de intervenciones cómicas son, como señala Arellano (2006: 47) a propósito del apartamiento de los graciosos, "concebidas como escenas sueltas, a veces a modo de pequeños entremeses diseminados, según una técnica de yuxtaposición, no de imbricación estructural".

Así, al igual que observamos en *La hija del aire* —como ha notado Chauchadis (2000: 158), entre otros ejemplos,— que Chato confunde a "Tiresias" con "Tijeras" y a "Semíramis" con "seis maravedís" o en *Judas Macabeo* —como ha señalado Rodríguez-Gallego (2009: 529)— que el gracioso se refiere a "Nabucodonosor" y a "Holofernes" como "Trabuco Monseñor" y "Alma en Viernes"; en *Amor, honor y poder* Tosco efectúa múltiples alteraciones lingüísticas de diversos nombres de la tradición clásica y bíblica: "la reina que se va" (v. 1420) por la "reina de Saba", "el reis Salmerón" (v. 1423) por "el rey Salomón", "Jesús amén" (v. 1436) por "Jerusalén", "fulana de ovillo" (v. 1444) y "fábula de olvido" (v. 1446) por "fábula de Ovidio", "Antón" (v. 1455) por "Anteón" y "doña Ana" (v. 1456) por "Diana".

Por otro lado, los graciosos están al margen de los principios del código del honor y en general de cualquier código moral y ético. Son egoístas y no tienen ningún escrúpulo a la hora de traicionar valores tan trascendentales para sus amos como la lealtad. Así, por ejemplo, Gelanor —gracioso de la comedia calderoniana *Argenis y Poliarco*—, a pesar de disponer de un arma, se entrega a unos bandoleros sin oponer resistencia y deja a su amo desamparado (Vara López, en prensa a). Este tipo de comportamientos enfada a Enrico, quien le dirige diversos improperios a su criado para expresar su ira y amenaza con castigarlo, como se aprecia en el siguiente pasaje, en el cual Tosco, aprovechando que Ludovico deja las puertas abiertas de la prisión como muestra de confianza, pretende escapar[15]:

TOSCO Ya se fue; solos estamos
y de par en par las puertas
sin guardas están y abiertas.
ENRICO Pues ¿qué quieres?
TOSCO Que nos vamos.
ENRICO ¡Viven los cielos, villano
bajo, vil, que si no fuera
afrenta mía, te diera
hoy la muerte con mi mano!

[15] Afirma Barone (2012: 315), en relación con las actuaciones del gracioso de *El purgatorio de San Patricio*, que "la fuga è presa in considerazione come l'unica soluzione possibile per mezzo della quale un uomo incapace di difendersi può garantirsi la sopravvivenza, nonostante questo comporti una sua degradazione morale".

> ¿Yo ofender, siendo testigo
> el mundo, tanto valor,
> la confianza al honor
> y la lealtad a un amigo?
> (vv. 2149-2160)

La falta de principios de Tosco, causada por su distinta percepción del honor al tratarse de un miembro de clase social baja, es evidente en diversos pasajes de la comedia, destacando especialmente en los versos 2022-2024, momento en el que muestra su extrañeza ante la actitud de su amo, quien no desea abandonar a su hermana a los deseos del Rey.

Su visión del amor y de las mujeres también es opuesta a la perspectiva idealista del amo. De hecho, como ya ha indicado Navarro González (1983: 1054),

> siendo la idealización de la mujer uno de los fundamentos del teatro español, Calderón acudirá con mayor frecuencia al cómico recurso de contraponer barrocamente, en boca de graciosos plebeyos, reiterados ataques a los tópicos defectos femeniles

En esta línea de sátira femenina, observamos, por ejemplo, en *Amor, honor y poder*, una divertida descripción tópica invertida de Estela (vv. 1581-1621) en la que todos los estereotipos de belleza de la época son ingeniosamente caricaturizados por Tosco.

Sin embargo, si hay algo que caracteriza al gracioso es su modo de hablar, por lo que a la hora de abordar el estudio del personaje de Tosco es imprescindible atender a su lenguaje. Como apunta García Lorenzo (2005: 124), una gran parte de los rasgos distintivos del gracioso "viene naturalmente a través de la palabra, a través del diálogo con el resto de los personajes y, especialmente, con el galán. Con la palabra se define, con la palabra hace reír y con la palabra se convierte en moralista impenitente".

Tosco ofrece de manera constante muestras de prevaricaciones idiomáticas, vulgarismos fonéticos, deformaciones léxicas, formas verbales arcaicas, etc. Algunos ejemplos son: "so" (vv. 439, 496, 803, 1548, 1549, 1564 y 2110), "güego" (v. 483), "güerte" (v. 484), "vo" (v. 493), "her" (vv. 802 y 1467), "huente" (v. 1443), "hue" (v. 1569), "jamestá" (v. 2018), "regulidá" (v. 2019)... Asimismo, utiliza también palabras que hoy en día son de uso común pero en su

momento eran términos vulgares como "mascar"[16] (v. 762) o realiza juramentos por "San Pito" (v. 2204).

1.3. El espacio de la acción dramática

Existen dos espacios principales diferenciados en la comedia *Amor, honor y poder*: Salveric —trasunto de la ciudad inglesa de Salisbury—, donde comienza la acción, y la corte de Inglaterra, donde se desarrollarán los principales conflictos.

El situar la ficción dramática en un espacio que los espectadores considerarían lejano —en este caso el país inglés— es característica habitual del género palatino. Como apunta Galar (2003: 36), "Se entiende por lejanía espacial todo escenario exterior a Castilla (...) En comedias ambientadas en otros países europeos la imprecisión temporal basta para evitar la identificación con lo cotidiano".

También es rasgo característico de este tipo de obras el que se dé una ampliación

> de espacios escénicos, con respecto a la comedia de capa y espada: entre los espacios cerrados, además de la casa (o palacio), introduce también la cárcel; entre los espacios abiertos, además de la calle, introduce el jardín, el campo, la playa, el bosque… (Antonucci, 2002: 75, n. 40).

1.3.1. Salveric

Salveric, como se ha comentado anteriormente, es el trasunto de la localidad inglesa de Salisbury. En sus montes es donde se inicia la acción de nuestra comedia, para trasladarse a continuación al castillo ubicado en el mismo lugar y, ya en la segunda jornada, a la corte de Inglaterra.

A la hora de analizar el espacio de la obra, hay que tener en cuenta, como manifiesta Déodat-Kessedjian (2002: 191), que

[16] Debido a su cualidad de rústico este es un vocablo frecuente en las intervenciones de los graciosos, como se puede observar, por ejemplo, en *La gran Cenobia,* en donde Persio, describiendo su encuentro con un gigante, dice: "¿y qué hizo? El diablo le dio / entonces de comer gana / y aquel mismo grano quita / de la cepa y de un bocado / me zampa; medio mascado, / pensando que era pepita, / me arrojó tanto que fui / volando, si es que volaba, / al ejército, que estaba /quinientas leguas de allí" (Calderón, *Comedias I*, p. 333).

> un mismo espacio puede recibir una caracterización distinta por parte de Calderón según la obra en la que se inserta. Esto significa que hay que descartar de antemano la posibilidad de una lectura simbólica unívoca de un "mismo" espacio.

Estas observaciones son ilustradas por esta investigadora con varios ejemplos, como el caso del monte en *El alcalde de Zalamea* y en *Darlo todo y no dar nada*, donde este espacio actúa, en la primera, como lugar de agravio y, en la segunda, como lugar de sosiego y tranquilidad. De hecho, como señala más adelante Déodat-Kessedjian (2002: 192), incluso un mismo espacio dramático en la misma obra puede interpretarse de maneras distintas.

En *Amor, honor y poder*, Salveric aparece, por un lado, caracterizada como un lugar de paz, reposo y tranquilidad. Una ubicación rural que aparece valorada de manera positiva, de acuerdo con el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Así, por ejemplo, Enrico le dice al Rey que el Conde encuentra en la soledad de este lugar la serenidad que necesita una persona de su edad (vv. 190-192).

Como afirma Escudero (2002: 217), a propósito del espacio rural y el urbano en las primeras comedias de Lope:

> Se observa una tendencia a oponer la vida campestre vista desde un plano ideológico positivo, frente a la vida cortesana como ámbito donde priva la falsa ostentación del cortesano. Existe una vindicación de la vida campesina frente a la vida de la ciudad, lo que confiere al espacio rural cierta modulación idealizada que no se aprecia en el urbano.

Una muestra de este cierto desprecio por la dañina vida cortesana se puede apreciar también en *Amor, honor y poder* ya en sus primeros versos, en los que Enrico subraya la humildad y honestidad de su hermana que ha preferido vivir retirada en Salveric a verse rodeada de lujos en la ostentosa corte:

> Por tu gusto, Estela, vives
> en Salveric retirada
> del aplauso de la corte,
> del adorno de sus galas.
> (vv. 13-16)

El Rey, por otra parte, tal vez por ser el personaje moralmente reprobable de la comedia, no consigue apreciar lo que los montes de Salveric ofrecen a sus habitantes:

CONDE Como no prevenido,
hoy a tener disponte
cama de campo y cena como en monte.
REY A aqueso solo vengo,
que si gustos quisiera,
en palacio estuviera.
(vv. 614-619)

Incluso Tosco es consciente del cambio que supone en su *status* el vivir en un lado o en otro y así le dice al monarca inglés en la corte que "(...) allá, señor, / era Tosco labrador / y acá so Tosco lacayo" (vv. 1562-1564).

Por otro lado, el monte es visto también como un emplazamiento amenazante frente al castillo, que parece equivaler al espacio de la casa en la comedia de capa y espada, es decir, como lugar que salvaguarda el honor de las damas. Ya en los cuatro primeros versos de la comedia, Enrico insta a Estela a que se recoja en el castillo:

No salgas, Estela, al monte;
vuélvete al castillo, hermana,
que por estos campos hoy
ha salido el Rey a caza.
(vv. 1-4)

Se insiste constantemente en el peligro de este espacio exterior en contraposición al interior del castillo que contribuiría a proteger la virtud de la dama. Enrico, de hecho, vuelve a rogarle de manera encarecida a su hermana:

Por tu vida que te quedes
en Salveric y no salgas
hoy al monte.
(vv. 25-27)

Sin embargo, a pesar de ello, el primer atentado contra el honor de Estela es planeado por el monarca en el interior del castillo (vv.

599-603), aunque no tendrá éxito y las verdaderas complicaciones surgirán con el traslado a la corte del conde de Salveric y sus hijos.

1.3.2. La corte inglesa

Como apunta Zugasti (2003: 165) a propósito de la comedia palatina,

> si los protagonistas son príncipes, duques, marqueses o condes, por lógica el espacio habitual (espacio escénico) en el que se moverán es el de sus respectivas cortes (...) de sus palacios y dependencias, tales como habitaciones, salón del trono, terrero exterior, jardín, torre o prisión, etcétera.

En *Amor, honor y poder* no se dice explícitamente en qué momento se abandona Salveric, pero parece que este traslado a palacio ya es efectivo en la segunda jornada. De hecho, es casi al inicio de este acto donde el Rey, al hablarle de Estela a la Infanta, da a entender en su discurso que tanto ella como sus familiares ya se hallan en la corte:

> A su padre y a su hermano
> cargos y oficios les di
> porque a la corte vinieran,
> mas poco importa el venir,
> pues después que en ella vive,
> más cruel, sin advertir
> en mi poder, me desprecia,
> tiranamente feliz.
> (vv. 1123-1130)

Pocos versos después se hace referencia por primera vez al espacio del jardín (v. 1148[17]), por lo que es obvio que la acción de la comedia ha sido ya trasladada de emplazamiento.

Dentro de la corte, además del jardín y del espacio genérico del palacio, contamos con la prisión (vv. 1997-2384). La cárcel aparece de manera habitual en las producción de nuestro dramaturgo, algo

[17] En este verso, la Infanta le aconseja a su hermano que baje al jardín, ya que ella saldrá a pasear por allí con Estela y la dejará sola para que él pueda hablarle de sus amores.

que, de acuerdo con Arellano (2001: 85, n. 17) "ha de valorarse en el marco de la gran importancia que tiene en la obra calderoniana el tema de la libertad". En esta línea y teniendo como principal objetivo este emplazamiento el subrayar la honestidad de Enrico, este dice:

> Con seguras confianzas
> preso un amigo me tiene,
> que la libertad del alma
> son las prisiones más fuertes.
> No puedo romper la fe
> y aun es bien que consideres
> que no puede ser traidor
> quien tiene amigos tan fieles.
> Él la libertad me fía;
> tú la libertad me ofreces,
> y acudir al mayor daño
> es menor inconveniente.
> (vv. 2253-2264)

No obstante, de entre todas estas ubicaciones cortesanas, destaca de manera especial en el desarrollo de la acción de la comedia el jardín. Este espacio escénico es uno de los más utilizados en los teatros del siglo XVII español, como ya han notado, entre otros, Orozco Díaz[18] (1989) o Ruano de la Haza (2002), siendo Calderón uno de los dramaturgos que mayor partido ha sacado a este *topos* (Zugasti, 2002: 592).

El jardín, como afirma Antonucci (2002: 75, n. 40), se halla de manera casi omnipresente "en las comedias palaciegas, ambientadas fuera de España y con protagonistas de la alta nobleza. Tanto es así, que casi podríamos considerarlo como marca espacial de este subgénero teatral". Así pues, se trata de un espacio que aparece de manera reiterada en este tipo de piezas y que suele desempeñar un papel fundamental en el teatro calderoniano, especialmente por su polivalencia.

[18] Como señala este estudioso "Basta ojear los títulos de las obras de la época barroca para darnos cuenta del especial valor que como realidad y como tema poético ha adquirido el jardín" (Orozco Díaz, 1989: 139).

El jardín de *Amor, honor y poder*, como suele ser habitual en las comedias auriseculares, es un espacio cerrado, y así lo demuestran las palabras de Tosco en los siguientes versos:

> por Dios. Hasta acá me he entrado
> a pesar de los porteros,
> de las bardas y albarderos.
> (vv. 1401-1403)

Responde, asimismo, a todos los requisitos del *locus amoenus*, marco adecuado para las quejas y lamentos de amor y también para la reflexión. De este modo, es presentado como un lugar de sosiego, paz y tranquilidad, "confidente preferido para comunicar las más íntimas tristezas" (Orozco Díaz, 1989: 153-154). De la misma forma, es también lugar de encuentro de los amantes y propiciador de las declaraciones amorosas. Así, la Infanta incita al Rey a que confiese sus sentimientos a Estela en el jardín (vv. 1148-1162).

Todos los componentes de este espacio, en especial las flores, se muestran partícipes del amor de los personajes y, como señala Lara Garrido (2000: 124) a propósito de la declaración de Eduardo a la condesa de Salveric en los versos 1848-1855, este hecho "aclara el componente mitográfico del acercamiento entre flores y enamorados". Pero no solo el Rey da cuenta de sus sentimientos en tan bello emplazamiento, también Enrico intenta declarar su amor por Flérida en diversas ocasiones en el jardín, comenzando uno de sus últimos intentos en el verso 1718. Por otro lado, sin embargo, el jardín también se presenta en *Amor, honor y poder* como un lugar de agravio (vv. 1885-1911) y de consecuente venganza (vv. 1943-1981).

En nuestra comedia, el jardín está compuesto de elementos muy variados, y así se lo hace notar Estela a la Infanta:

> Los ojos tan divertidos
> están en la variedad
> de la belleza que admiro
> que en cada cuadro quisiera
> entretenerme. El ruido
> (vv. 1671-1675)

Señala Zugasti (2002: 599), a propósito de las comedias palatinas de Tirso de Molina, que

> Si algo define al jardín son los cuadros, parterres o parcelas de verdura que se forman con setos de romeros, retamas, murtas o arrayanes (que a veces sirven de celosía o escondite para ver sin ser vistos), de hiedras, matas nuezas y trébol.

En *Amor, honor y poder* el jardín también está adornado con unos setos tras los cuales se esconderá el monarca inglés (acotación 1633+[19]) sin mucho éxito, ya que será descubierto por Estela:

> Allí entre aquellos laureles
> parece que hacen ruido
> y es el Rey, que por las redes
> de los jazmines le he visto.
> (vv. 1814-1817)

Además de estos ramos tras los cuales se oculta Eduardo, el jardín de *Amor, honor y poder* está compuesto por paredes recubiertas de jazmín (v. 1154); por un laberinto de rosas (vv. 1639-1640); por diversas flores a las que el monarca hace testigos de su amor por Estela: "cárdeno lirio" (v. 1849), "flor del sol" (v. 1852), "ciprés" (v. 1853), "narciso" (v. 1855)...; por la fuente de Venus (vv. 1149-1150, 1670); por arroyos cristalinos (v. 1643); por otra fuente (v. 1650) en la cual "(...) el cincel peregrino / se esmeró en su perfección" (vv. 1663-1664)... Se trata, pues, de un lugar de extremada belleza en el que, como advierte Estela:

> ESTELA Que adelantarse en él quiso
> el arte a lo natural,
> a lo propio el artificio.
> (vv. 1635-1637)

Estos versos ilustran a la perfección las siguientes afirmaciones de Orozco Díaz (1989: 123): "Naturaleza y artificio se encuentran, pero aquí es este el que se superpone y limita a la primera; el Arte viene a

[19] Para Ruano de la Haza (2002: 540) este tipo de acotaciones sugiere "que el jardín era un espacio escénico convencional, adornado con ramas, plantas y matas, situado detrás de la cortina del «vestuario», debajo del balcón o corredor".

incorporarse los elementos naturales, ordenándolos, recortándolos para llegar así a la construcción artística del paisaje".

Y también las de Zugasti (2002: 590), quien manifiesta que

> El barroco es la exaltación de lo artificioso, de lo artístico y estilizado, de aquello que es capaz de corregir los errores con que se nos presenta lo natural (…) El arte barroco, y con él la literatura, no va en contra de lo natural, sino que se superpone a él, lo arregla y perfecciona, como bien nos lo subraya Baltasar Gracián en *El Criticón*.

En conclusión, el jardín de *Amor, honor y poder* responde a todos los tópicos que este espacio escénico presentaba en el teatro del Siglo de Oro y en el que, como apunta Orozco Díaz (1989: 159-160), Calderón supo percibir "la emoción de esa superposición de lo artificioso a lo natural; es el jardín tópico del Barroco recargado de flores, con profusión de estatuas, fuentes, galerías y juegos de agua".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

II. FUENTES DE *AMOR, HONOR Y PODER*

2.1. Eduardo III y la condesa de Salisbury. Referencias históricas

De acuerdo con la información que nos brindan investigadores como Waugh (1991), Echol y Williams (1992), Maurois (2007) o Mortimer (2008), entre otros, Eduardo III fue uno de los monarcas más célebres de Inglaterra. Reinó durante medio siglo —desde 1327 a 1377— periodo durante el cual fue conocido en toda Europa, principalmente por las importantes victorias cosechadas en la Guerra de los Cien años. Se casó con Felipa de Hainault con quien tuvo doce hijos. Su primogénito, Eduardo de Woodstock, obtuvo también, al lado de su padre, grandes triunfos, de entre los que destacan la victoria de Poitiers del año 1356 y la captura del rey Juan II de Francia.

En 1348 fundó la Orden de la Jarretera. Ligado a la creación de esta Orden está un conocido episodio que tiene como protagonistas al propio monarca y a una dama que es solo nombrada como condesa de Salisbury. Según la leyenda, durante un baile de corte organizado para celebrar la entrada del rey victorioso en Inglaterra, a la condesa de Salisbury se le cayó una liga, la cual fue recogida inmediatamente por Eduardo III, quien, ante las miradas de los demás asistentes al baile, pronunció las palabras que conformarían el lema de la Orden de la Jarretera *Honi soit qui mal y pense*.

Esta anécdota fue transmitida a través de los siglos por eruditos de toda Europa. Costa y Turell (1856: 181) la describe del siguiente modo:

> Seducido este príncipe por la hermosura y prendas de la condesa de Salisbury, buscó una ocasión propicia para declararle su loca pasión y así lo manifestó en un baile en donde alzó presuroso la liga que se le había caído a la bella condesa, cambiando al propio tiempo con ella una tierna mirada. Los cortesanos se sonrieron maliciosamente haciendo ruborizar a

> la bella condesa, y entonces el rey para hacer ver la pureza de su intención, dijo a los cortesanos en lenguaje de aquel tiempo: *Honni soit qui mal y pense*, esto es, *mal haya quien mal piense*.

Covarrubias hace mención también a este episodio en su *Tesoro de la lengua castellana* al hablar de la fundación de la Orden de la Jarretera de la que dice que

> tuvo principio en los años de mil y trecientos y cuarenta y cuatro[20], en Inglaterra, por el rey Eduardo Tercero, y dicen haber sido esta la ocasión, que deseando el dicho rey renovar la antigua memoria de la Tabla Redonda (en la cual el rey Artur sentaba consigo, en ciertos días, los caballeros de fama y de grandes hechos en armas) en el castillo de Vinderosa, que fue edificado por el dicho rey Artur y tuvo origen la dicha orden de la Tabla Redonda, reparándole y edificando un rico templo con título de San Jorge, poniendo en él canónigos reglares, en el día del dicho santo, año de mil y trecientos y cuarenta y cuatro, instituyó esta orden y dio el hábito a cuarenta caballeros de los más ilustres por sangre y más famosos por hechos de armas. Hase de presumir que el título debió ser de San Jorge, pues del collar que dio pendía la imagen del santo. Pero díjose de la jarretera casualmente, por lo que en aquella ocasión aconteció, y fue que acabada la solenidad espiritual, hubo después de la comida un gran sarao, y danzando el rey con una dama, se le cayó un cenojil, que en francés se llama *jarreter*, como tenemos dicho; el rey alzó la jarretera, y haciendo del galán se la ató a una pierna; y echando de ver que a los caballeros circunstantes les había parecido liviandad, mandó que todos los que hubiesen tomado aquel día el hábito y los que le tomasen de allí adelante, allende y más del collar, trujesen aquella jarretera; y así perdió el principal apellido, y se nombró la orden de caballería de la Jarretera.

El gusto de este monarca por las mujeres era conocido. Señala Maurois (2007: 159) que Eduardo III "presumía de cortés y de galán, suspiraba por las damas" y Chateaubriand (1845: 71) que "Eduardo *no pensaba en los combates y vivía inclinado a los deseos de amor*". En relación con esta circunstancia apunta Mortimer (2008: 197):

[20] Existe cierta confusión acerca de la fecha en la que fue fundada la Orden de la Jarretera. Costa y Turrell (1856: 181) la data en 1335, por ejemplo. Sin embargo, la mayoría de los expertos en la materia suelen coincidir en que esta habría sido creada en 1348.

> His sexual desire for his wife was evidently compulsive. Furthermore, if we examine the gifts that Edward gave out to members of Philippa's household, we may notice several women benefiting from his largesse. In 1335 he made a grant to Mabel Fitzwarenne, and in 1337 he similarly made grants to Margaret Jorce and Elena Mauley. All these women were damsels of Queen Philippa.

Sin embargo, su amante más conocida fue Alicia Perrers, quien manipuló al monarca en su vejez y convirtió los últimos años de su reinado en un periodo de fracasos continuados.

Es difícil precisar la identidad de la condesa de Salisbury que protagonizó esta anecdótica historia de la jarretera y que fue víctima de la pasión desmesurada del rey en diferentes relatos a lo largo de los siglos, probablemente por el carácter no verídico de este suceso que quizá obligó a mantener cierta ambigüedad en la transmisión de los hechos.

En la mayoría de los testimonios que reproducen esta historia, el marido de la condesa es identificado como el capitán Guillermo Montacute, pero no sabemos si se refieren a Guillermo Montacute, primer conde de Salisbury, o a su hijo, segundo conde de Salisbury, llamado del mismo modo. La tradición inglesa suele señalar que la mujer objeto de los deseos del rey era Catherine Montacute, quien se casó con el primer conde de Salisbury hacia 1320. Sin embargo, hay quien afirma, como un anticuario del siglo XVII llamado William Dugdale, según noticias de Mortimer (2008: 193-194), que esta dama sería Juana de Kent, la cual se casó en 1340 con Guillermo Montacute, segundo conde de Salisbury, y en 1361 con el "príncipe negro", hijo de Eduardo III.

A pesar de todo esto, en la gran mayoría de las obras que se han estudiado para la elaboración de este capítulo, la condesa de Salisbury recibe nombres que parecen ser variantes del de Alicia: Alix, Aelips, Elipes... Ello inclina a pensar que todos estos relatos aluden a Alice Montacute, casada con Eduardo Montacute, hermano de Guillermo. Esta mujer, sin embargo, nunca ostentó el título de condesa, por lo que se podría suponer que estamos ante una pequeña confusión histórica que fue transmitida a través de los siglos.

2.2. La historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury, fuente de *Amor, honor y poder*.

Además del anecdótico episodio ligado a la fundación de la Orden de la Jarretera, Eduardo III y la condesa de Salisbury fueron protagonistas de otra historia de la que se desprende también un cierto sabor a leyenda y que narra los amores del monarca inglés con esta dama. Esta historia fue trasmitida oralmente y a través de crónicas de diversos autores, y alimentó numerosos episodios de la literatura española, inglesa, italiana y francesa, desde las crónicas del siglo XIV hasta, incluso, el siglo XIX en el que Alejandro Dumas publica por entregas *La comtesse de Salisbury*.

El cronista belga Jean Le Bel, que luchó en el bando de Eduardo III en 1327 contra los escoceses y cuya mecenas fue, desde 1361 hasta 1369[21], Felipa de Hainault —esposa del rey—, escribe unas *Vrayes chroniques* en las que da cuenta de esta pasional historia. Hecho que es también recogido por otro miembro de la corte, el cronista Jean Froissart, quien redactó las *Chroniques de France, d'Angleterre, d'Escoce, d'Espaigne, de Bretaigne, de Gascogne, de Flandres et lieux circunvoisins*, teniendo como principal recurso el texto de Le Bel en lo que concierne a los años 1325 a 1350[22]. Estas crónicas narran los acontecimientos que tuvieron lugar en gran parte de Europa entre 1325 y 1400 y son erróneamente consideradas por Valbuena Briones (1956: 1) la primera narración conocida que trata la mencionada historia de amor.

Tanto en el texto de Le Bel como en el de Froissart se cuenta cómo el monarca de Escocia sitia el castillo del conde de Salisbury[23] y el rey Eduardo acude a frenar el asedio, no obstante, los escoceses se retiran antes de la llegada del soberano inglés. En el castillo se reencuentra con la condesa, a quien no veía desde el día de su boda con Guillermo Montacute, prisionero en Francia en esos momentos. El encuentro de Eduardo con la condesa despierta en él una pasión que será tajantemente rechazada por ella.

[21] Así lo afirma Cruickshank (2000: 81).

[22] Tomo la información del estudio introductorio de la edición realizada por Diller (1972: 20) de la tercera redacción del primer libro de las *Chroniques* de Froissart.

[23] En ambas obras se alude al topónimo Salisbury mediante diversas variantes, tales como Salbrí o Salebri en Le Bel y Sasleberi o Saslebrin en Froissart.

Pero, a pesar de ocuparse de los mismos hechos, estas dos crónicas difieren bastante, convirtiéndose en un importante elemento diferenciador la mención que Le Bel hace a una supuesta violación de la que fue objeto la condesa de Salisbury por parte de Eduardo III y que habría tenido lugar en 1342. Antonia Gransden (1972: 333) da noticia de la presencia de esta historia en la *Chronographia Regum Francorum*, una crónica compilada en el siglo XV en la abadía de Saint Denis de París. Esta investigadora señala, además, otras crónicas que recogen este infame suceso y que están estrechamente relacionadas con la *Chronographia*, como son la *Chronicle normande du XIV Siècle*, la *Istore et cronique de Flandres* y la *Chronique de Flandre*.

Froissart, por su parte, niega que tal violación se hubiera producido y considera poco creíble que el rey de Inglaterra hubiese deshonrado a una de las más nobles damas de su reino y a uno de sus caballeros. De hecho, cuando reescribe sus crónicas por tercera vez, borra un pasaje, que sí figuraba en las versiones anteriores, en el que declaraba su incredulidad ante los sucesos que transmite Le Bel y afirmaba no haber encontrado a nadie que corroborara dicho lance. Omite, pues, conscientemente, cualquier referencia a la violación en su obra, de acuerdo con la información dada por Mortimer (2008: 193).

Gransden (1972: 334-335) aporta a este asunto la opinión del historiador belga del siglo XIX Kervyn de Lettenhove, quien se muestra completamente de acuerdo con Froissart. Jules Viard, editor de Le Bel, solo logra justificar a este alegando que el tema de la violación se halla también en la *Chronographia* y en dos crónicas europeas más, ignorando, quizá, que esas crónicas dependen de un arquetipo común.

En el siglo XV, Jean de Wavrin reproduce también en su *Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretaigne* el episodio de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury y, para ello, toma como principal referencia el texto de Froissart, el cual condensa y modifica cuando lo considera conveniente. Para aplicar muchas de estas modificaciones consulta otros testimonios, como las crónicas escritas por Le Bel. Sin embargo, Wavrin no menciona tampoco el capítulo de la violación de la condesa.

A principios del siglo XVI, el humanista italiano Polydoro Virgilio escribe la *Anglica Historia* donde, al tratar de la fundación de la Orden de la Jarretera, alude a los encuentros amorosos de la condesa de

Salisbury y el soberano inglés. Sus comentaristas señalan que, además de en las tradiciones orales transmitidas de generación en generación, este autor se apoya, fundamentalmente, en el testimonio de Jean Froissart[24].

Otras crónicas de las que da noticia Pérez de Guzmán y que mencionan la pasión de este monarca por la condesa de Salisbury son: *Cronicle of the kings of England* de Richard Baker, publicada en 1568; *Britannia* de William Camdem, aparecida en 1586, y *History of Great Britain* de John Speed, salida de la imprenta en el año 1614.

La historia pasa a Italia y, en la segunda parte de las *Novelle* de Bandello, se encuentra la novela XXXVII, cuyo título es *Odoardo III, re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto e la piglia per moglie*. La acción se sitúa en Salisbury y se narra cómo, gracias al asedio de los escoceses, el rey Eduardo III conoce a la condesa Alix y se enamora irracionalmente de ella. La bella mujer lo rechaza y proclama preferir la muerte al deshonor. De este modo, Alix intenta quitarse la vida con un cuchillo en presencia del monarca. Este acto es considerado por el rey un ejemplo de honradez ante el cual se conmueve y decide, previa muerte de Guglielmo Montaguto —marido de la condesa—, tomarla por esposa. En ningún momento el honor de la noble dama se verá mancillado.

El italianista Conor Fahy (1961: 667), en un artículo acerca del poeta Antonio Cornazzano, sostiene que, a partir del momento de esta novela XXXVII en el que la condesa se desplaza a Londres, Bandello se equivoca y reproduce erróneamente la historia amorosa de Eduardo IV e Isabel Woodville, entremezclando así la supuesta biografía de ambos reyes. No he encontrado ninguna referencia más a esta posible confusión.

Sea como fuere, la narración de Bandello traspasó enseguida las fronteras italianas y, en 1559, François de Belleforest y Pierre Bovistau adaptan y traducen al francés seis novelas del escritor italiano que son publicadas bajo el nombre de *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel*. La primera historia de esta compilación relata el deseo amoroso de Eduardo III por Ælips, condesa de Salberic. Esta traducción presenta notables alteraciones en relación con el original, las cuales han sido estudiadas por Virtue (1998), quien concluye en su trabajo que:

[24] Tomo la información de Pérez de Guzmán (1881: 239).

> the changes Boaistuau made to the original are far from superficial, particularly concerning issues of female power. In Bandello's text, Ælips defends her sexual integrity as virulently as she defends the castle of Salberic, she claims it as her own. Bandello openly criticizes the treatment of Ælips as an object of merchandise, elevating her to the status of queen as if to legitimize her right to inviolability. What Boaistuau presents to his readers (among whom, most importantly, was the "virgin queen" herself, Queen Elisabeth) is the portrait of a female figurehead. The changes he makes on Bandello's text purposely stress the very tenuous nature of female power. Boaistuau's Ælips, alternately the property of her father, her husband or the king, depends on men to protect her sexual integrity and it is only when she is completely abandoned by her male protectors that, in a grandiose display of mercy by Edouart, she is granted a place in the Monarchy. Yet, despite Ælips's ostensible happiness with her lot, her wedding is a sobering one for women. It illustrates the ultimate tenuousness of women's place in the monarchy and serves as a reminder that any real power in a monarchy is held by men (Virtue, 1998: 51).

Esta compilación, a pesar de haber sido prohibida en 1583, debió de circular, de acuerdo con Arredondo (1989a: 218), sin muchos problemas por España, como demuestra la cantidad de ejemplares que se conservan solamente en la Biblioteca Nacional de España.

El éxito de esta obra francesa en nuestro país provocará la aparición de una traducción anónima con ediciones de 1589 en Salamanca, 1596 en Burgos y 1603 en Valladolid[25], que responderá al título *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*.

La historia primera de esta traducción se titula *De cómo Eduardo Tercero Rey de Inglaterra se enamoró de la Condesa de Salberic y cómo después de haberla seguido por muchas vías, se vino a casar con ella*. Se divide en cuatro capítulos: "De cómo el rey de Inglaterra se enamoró de la condesa de Salberic", "De cómo murió el Conde de Salberic y el Rey volvió a proseguir en los amores de la Condesa", "De cómo el Rey trató sus amores con el padre de la Condesa y la respuesta que le dio. Y cómo el Conde habló con su hija y lo que ella le dijo" y "De cómo el Conde, oída la determinación de su hija

[25] Las referencias posteriores se hacen a partir de esta última, la cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/4681.

la dijo al Rey. Y lo que más pasó hasta que el Rey la tomó por mujer". En ellos se narra una vez más cómo el monarca inglés le entregó el condado de Salberic a un capitán suyo llamado Guillermo de Monteagudo y lo casó con Elipes, una de las damas más hermosas del reino. Cuando los franceses apresan a dicho capitán en Flandes, los escoceses deciden asaltar el castillo de Salberic. El soberano acude a socorrer a la condesa, enamorándose en ese momento de ella. Por su parte, la dama lo rechazará en numerosas ocasiones, pero, tras ser víctima de una dura amenaza que envolvería a toda su familia en un escándalo público, se presenta con su madre en la corte y es llevada al aposento del rey donde se postra a sus pies y le suplica que la mate. De nuevo, él se enorgullece de la castidad de su dama y se casa con ella.

Asimismo, contamos con otra traducción de la novela de Bandello al español. Se trata de una narración titulada *Eduardo, rey de Inglaterra*[26], incluida en las *Novelas morales, útiles por sus documentos* de Diego de Agreda y Vargas publicadas en 1620. En esta ocasión, la acción se dice que transcurre en Salveri, cuyo conde, Guillermo de la Roca, está casado con una bella dama, hija del marqués de Belflor. Nuevamente se narra el asalto de los escoceses y sus posteriores consecuencias. Al final del relato, la condesa, tras suplicar la muerte de manos del rey con un cuchillo, se casa con el monarca, siendo salvaguardado así su honor.

En ningún momento de la narración se dice ante qué rey estamos. Se brindan algunos datos históricos como la guerra contra la Corona francesa, pero nunca se nombra a Eduardo III de manera explícita. De hecho, el inicio de esta novela resulta un tanto confuso y, hasta las líneas finales[27], podría parecer que el protagonista de la historia es realmente su hijo, el llamado "príncipe negro".

La narración de los hechos está muy apegada a Bandello, buena muestra de ello es el calco de ciertas expresiones. Un ejemplo lo hallamos en el relato del asedio de los escoceses; la condesa no se amedrenta en tal situación y el narrador comenta la valentía de la

[26] La edición consultada de esta novela se halla en la colección *Novelistas del siglo XVII*, pp. 129-163.

[27] Me refiero concretamente a la página 161 en la que se dice que la respuesta del rey al anuncio de llegada a Londres del padre de la condesa fue "enviar al príncipe de Gales, su primogénito, acompañado de los infantes y nobleza que ya habían besado la mano a la reina para que le acompañasen".

dama, diciendo que "dimostrò esser una Camilla o una Pentesilea"(p. 321). Agreda, en el mismo contexto, expone que la condesa "se mostró en su defensa una valerosa Camila, una valiente Pantasilea" (p. 130). En las *Historias trágicas* no aparece nada similar. Esto podría ayudar a demostrar, como defiende Valbuena Briones (1956: 3), que el famoso tema haya pasado directamente de Bandello a Agreda.

A la hora de determinar cuál es la fuente inmediata de la comedia de Calderón, casi es imposible no coincidir con la tesis de Cotarelo y Mori (1924: 119), que fue el primero en señalar que nuestro dramaturgo se inspiró en la novela de Agreda y Vargas. Otros estudiosos de la producción calderoniana como Heaton o Valbuena Briones secundan su opinión.

Heaton, quien duda acerca de la autoría de *Amor, honor y poder* y cree que esta pieza es una alteración de otra obra probablemente escrita por Lope de Vega, solo ve clara la mano de Calderón en los últimos 154 versos de la comedia y señala que el desenlace que se presenta en esta obra no tiene correspondencia con los típicos finales de las comedias de Lope. A raíz de esto, dice que quizá estos 154 versos hayan sido

> suggested to Calderón by Diego de Agreda Vargas' story *Eduardo, rey de Inglaterra*, in this short story writer's *Novelas morales, útiles por sus documentos,* Madrid 1620 (…) and may have been designed by Calderón to flatter in some way Philip IV's visitor the Prince of Wales, a descendant of the hero of Agreda y Vargas' (originally Bandello's) story (Heaton, 1951: 96, n. 57)

Valbuena Briones (1956 y 1960), en su breve pero minucioso estudio "Consideraciones en torno de la fuente de *Amor, honor y poder*" y en la nota preliminar a su edición de la comedia, manifiesta dos opiniones distintas acerca de la narración que inspiró a Calderón. En el primero afirma que el texto tuvo como fuente directa la novela de Agreda y Vargas, mientras que en su edición asegura que nuestro dramaturgo siguió la traducción de las *Historias trágicas ejemplares*. En el artículo de 1956, examina una serie de detalles de la narración *Eduardo, rey de Inglaterra* que pone en relación directa con la comedia de Calderón, siendo el más significativo el momento en el que el monarca nombra al marqués de Belflor consejero. De este modo, se fuerza el traslado a la corte de toda la familia y el rey ve cumplido su

propósito de tener cerca a su objeto de deseo. Asimismo, hay una referencia en ambas obras al hecho de que el padre de la condesa sirvió al padre de Eduardo. Transcribo a continuación el fragmento correspondiente a esta escena en *Eduardo, rey de Inglaterra* y su correlato en *Amor, honor y poder*:

> Marqués, ya sabéis la mucha estimación que el Rey, mi señor y padre, que esté en el cielo, hizo de vos, y que yo, que heredé de sus obligaciones, os tengo en la misma; la falta que me ha hecho vuestra ausencia, solo la dejo al tiempo, que con la prosperidad de mis sucesos acreditará mis palabras. (p. 136)

CONDE De tu padre heredaste
honrar la humildad mía.
¡Cuántas veces solía
el Rey, mi señor...!
REY Baste,
que, como los blasones,
heredé de mi padre obligaciones.
Ya sois de mi consejo
de Estado. (vv. 545-552).

Otro pasaje en el que la influencia de Agreda es notoria lo podemos observar en un parlamento de la condesa en el que reprocha al monarca —y en general a los hombres— su actitud hipócrita de elogiar la castidad de las mujeres por un lado, y por otro, considerarlas crueles por no dejarse deshonrar:

> Es ordinario en los amantes alabar la honestidad y recato en las mujeres, virtud en ellas tan dignamente estimada; pero si en las que aman conocen ánimo casto, voluntad firme, dales notable disgusto, dándoles nombres de ásperas e intratables, como las querrían con los otros, mas para sí fáciles, blandas y amorosas, pareciéndoles que con ellos son crueles, soberbias e inhumanas. (p.135)

Presto del honor te ofendes;
todos los hombres queréis
fáciles mujeres antes,
pero lucrecias después.
(vv. 951-954).

Además de estas y muchas otras concomitancias, juega a favor de que la fuente sea Agreda los pocos años que pasan entre la primera edición de sus novelas (1620) y el encargo del rey a Calderón para recibir al entonces aún príncipe de Gales Carlos Estuardo en 1623. A esta circunstancia se le suma el gran éxito que supusieron, y no solo en España, las *Novelas morales* que, como indica Arredondo (1989b: 81), aparecieron el mismo año en Madrid, Barcelona y Valencia y fueron traducidas al francés en 1621 por Baudoin, bajo el título *Nouvelles morales, en suite de celles de Cervantes*.

Parece indudable que la fuente inmediata es, entonces, esta novela, no obstante, consideramos que no se debería descartar tampoco la posibilidad de que Calderón ya conociese la historia; sea por la consulta de alguna otra obra como las *Historias trágicas ejemplares* o por el conocimiento oral de los acontecimientos. En efecto, los datos acerca del monarca que se dan en Agreda son confusos, de hecho, como ya se ha comentado, en su novela no se nos da nunca el nombre del rey[28]. Además, puede ser significativo que tanto en *Amor, honor y poder* como en las *Historias trágicas ejemplares*, el padre de la condesa es conde, mientras que en Agreda es marqués.

Llaman la atención, por otra parte, ciertas similitudes entre *Amor, honor y poder* y *King Edward III*[29], una pieza teatral anónima, también conocida como *The Reign of King Edward the Third*, que parece, según las últimas investigaciones, haber sido escrita por Shakespeare en colaboración con Thomas Kyd. La fecha de redacción del drama estaría entre 1589 y 1593, según Ballesteros (2005: 45), y, aparentemente, solo se conservan dos ediciones tempranas anónimas de la obra fechadas en 1596 y 1599, de acuerdo con la información proporcionada por Melchiori (1998: 171) en su edición de la pieza.

En esta obra se relata también la pasión del soberano inglés por la condesa de Salisbury, aunque se presta más atención a la cuestión bélica. Eduardo III se enamora profundamente al ver a esta dama —hija del conde de Warwick y casada con William Montague—, circunstancia que provoca que descuide sus obligaciones y deberes como rey. La atracción es tal que incluso muestra su disposición a

[28] En *Amor, honor y poder* sí que hay una referencia explícita al nombre del soberano. Es en los versos 2661-2662 en que Estela, al dirigirse al rey, dice: "Eduardo generoso / tercero de Ingalaterra".

[29] Se sigue la edición de Melchiori (1998).

matar a los cónyuges de ambos. La condesa de Salisbury lo rechaza y amenaza con matarse si el monarca no deja de insistir en sus propósitos. Finalmente, logra convencerlo y el soberano continúa su lucha contra Francia.

La semejanza más llamativa entre *King Edward III* y *Amor, honor y poder* se encuentra en la lista de personajes de ambas obras, ya que en la pieza teatral inglesa aparece el nombre de Lodowick que ejercerá de confidente del rey, mientras que en la comedia de Calderón nos encontramos con un Ludovico al que Eduardo cuenta sus penas y hace interceder entre él y Estela. Ni en la novela de Agreda y Vargas ni en las *Historias trágicas ejemplares* se da noticia de la existencia de ningún personaje con este nombre.

Sin embargo, es muy difícil poner en relación directa a Shakespeare y Calderón, ya que las primeras representaciones del autor inglés en España parecen datar de 1772, como indica Par (1935), año en que se estrenó el *Hamleto*, mientras que la primera nota crítica española que se conoce sobre Shakespeare es del año 1764, según los datos recopilados por Pujante y Campillo (2007: xv). Esto hace pensar que quizá la inserción de este personaje remite a la existencia de una fuente común que aún no se ha encontrado.

El investigador Alfonso Par (1935) cree en el hecho de que Shakespeare fue conocido por los españoles del siglo XVII, a pesar de que como él declara "por fatalidad o por la consuetudinaria desorganización de nuestros archivos, no hayan aparecido aún los documentos que deben probarla" (1935: 46). En su estudio comenta la estancia en Londres a partir de 1603 del conde de Villamediana, del duque de Frías y del intérprete Luis Tribaldos de Toledo. Este último y Juan de Tassis, conde de Villamediana, permanecieron en la corte inglesa al menos hasta 1605. En su presencia se representarían numerosas obras de teatro, circunstancia que Par (1935: 47) relaciona con la probabilidad de que alguno de ellos haya emitido en sus escritos particulares sus juicios sobre Shakespeare, aunque esto no se pueda justificar documentalmente. A este respecto, hay que señalar, además, que Juan Fernández de Velasco, duque de Frías, era un gran bibliófilo, al igual que el conde de Gondomar —ambos poseían unas

importantes colecciones librarias— y tenía fama de haber comprado libros en Inglaterra[30].

Precisamente, la presencia del conde de Gondomar en la corte inglesa —en la que permaneció desde 1613 hasta 1622— es otra de las vías de contacto que abre Alfonso Par entre la obra shakesperiana y la España del siglo XVII. La gran afición de don Diego Sarmiento de Acuña al coleccionismo de literatura es indiscutible, como demuestra la amplia colección de textos literarios, históricos, jurídicos y filosóficos que poseía en su biblioteca de la Casa del Sol en Valladolid, en la cual "sobreabundan los libros ingleses e italianos" (García Oro, 1997: 63) y de entre la que debemos destacar una amplia colección teatral que ha sido estudiada por Arata (1989 y 2002) y Badía Herrera (2007).

Como dato curioso es necesario apuntar también que el conde de Gondomar, con la crucial colaboración de Buckingham, ha sido considerado por muchos el artífice del viaje de Carlos Estuardo a España en 1623[31].

Sea como fuere, no se ha logrado encontrar referencia alguna a Shakespeare en las cartas que se conservan de don Diego Sarmiento de Acuña, por lo cual, ante esta inexistencia de justificaciones documentales, es imposible afirmar una posible influencia de Shakespeare en Calderón. A esta problemática documental se suman las afirmaciones de Pujante (2007: XXI), quien señala que "Es muy difícil, por no decir imposible, que Shakespeare hubiera entrado en España directamente desde Inglaterra y que hubiera podido difundirse eficazmente sin pasar por la aduana cultural francesa".

Por último, es preciso que mencionemos en este capítulo el hecho de que se haya llegado a afirmar que *Amor, honor y poder* pudo basarse en una comedia atribuida a Lope de Vega titulada *El rey por trueque*[32]. Así, Cotarelo (1924: 119) declara que ambas poseen un

[30] Recordemos también que Calderón en 1621 empezó a trabajar como escudero de don Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, hijo del duque de Frías, y que tenía acceso a la gran biblioteca de este, como indica Cruickshank (2009: 64, 68).

[31] El mismo Carlos Estuardo en una carta conservada en la Biblioteca de Palacio (ms. II, 2191, fol. 13) —y transcrita por Redworth (1994: 409)— se dirige al conde refiriéndose a él como "principall Alcahuete".

[32] Esta pieza no parece responder a las características típicas de las comedias lopescas, por lo que coincidimos con Morley y Bruerton (1968: 549) en considerar que la atribución de esta obra a Lope es errónea.

argumento semejante y que "el fondo de la obra es en todas el mismo" (1924: 119, n. 3). Discrepamos, sin embargo, completamente de esta opinión, ya que son muchos más los elementos que diferencian ambas obras que los que las aproximan literariamente, de hecho, se podría decir que el único elemento común entre ellas es que las dos tienen como protagonistas al rey Eduardo de Inglaterra y a la condesa —llamada, en *El rey por trueque*, Isabela, condesa de Salisberia—. Asimismo, también figura como personaje el padre de la dama, al que se alude en esta obra como Conde de Vanubio[33].

Son varias las acciones que se dan cita en *El rey por trueque*; por un lado se halla el tema del conflicto bélico entre ingleses y escoceses, que tendrá gran peso en la comedia, mientras que en *Amor, honor y poder* es una trama que se evita completamente. Por otro, la de la pasión de Eduardo por la condesa de Salisberia, que se desarrollará de manera muy diferente a la obra calderoniana y, finalmente, otra acción, propia de las comedias de cautivos, que tendrá como protagonistas al marido de Isabela —el conde Guillermo—, al turco Solimán y a la bella princesa Fátima, también turca.

En este capítulo vamos a ocuparnos brevemente solo de la parte que concierne al rey Eduardo y a la Condesa. Ya en la primera jornada, Isabela es informada de que su marido ha fallecido, cuando en realidad es prisionero de guerra. El monarca —que se enamora de ella cuando acude a ayudarla en su lucha contra los escoceses que asedian el condado— la pretende de manera insistente, pero la dama se resiste y amenaza con huir lejos, por lo que es encerrada en una torre. Su padre, el conde, le ruega, en contra de lo que sería esperable, que se convierta en la amante del monarca a lo que la condesa responde amenazando con suicidarse. El soberano, entonces, se muestra dispuesto a repudiar a su esposa, la reina Filipa, para contraer matrimonio con Isabela, pero, pese a esto, ella sigue negándose. La trama se complica al final, cuando Isabela accede a

[33] Un simple vistazo al resto del reparto de personajes que intervienen en la obra ya da cuenta de la falta de semejanzas entre *Amor, honor y poder* y *El rey por trueque*: Roberto, rey de Escocia; Amurates, gran turco; Fátima, hija de Amurates; Guillermo, conde de Salisberia; el conde Rugel; Enrique, criado del Rey Eduardo; Edmundo, lo mismo; Anulfo, caballero escocés, criado del Rey; Lectario, caballero escocés; Rodelico, lo mismo; Solimán, turco principal; Valentín, gracioso, criado de Eduardo; Ameje, turco gracioso, criado del Rey; dos alabarderos; y Musa, criado.

casarse con Roberto, rey de Escocia, y Eduardo debe abandonar el reino. Guillermo, quien aparece con Fátima en Londres, se topa con el monarca inglés y, para facilitarle la huida, intercambia sus ropas con él. Mientras, la boda entre Isabela y Roberto está a punto de celebrarse. Guillermo interrumpe el enlace y el monarca escocés se encapricha de la princesa turca, por lo que le propone al marido de Isabela que le ceda a Fátima y él, a cambio, le concederá el trono de Inglaterra.

Como se puede comprobar, las únicas similitudes existentes entre *Amor, honor y poder* y *El rey por trueque* son la presencia de los personajes del rey Eduardo y la Condesa y la pasión que él muestra hacia ella, a la que la dama se resiste llegando incluso a atentar contra su vida. Por el resto, tanto el tratamiento de esta historia como las demás situaciones y el curioso final motivan que afirmemos que se trata de dos obras que salvo insignificantes detalles no tienen nada que ver entre ellas, por lo que descartamos de manera rotunda que Calderón haya tomado como referencia esta pieza de dudosa atribución para componer una de sus primeras comedias.

2.3. Paralelismos entre Lucrecia y Sexto Tarquino y Estela y Eduardo III[34].

Amor, honor y poder sigue, como se ha visto, el mismo patrón constructivo que una gran parte de las obras mencionadas en el apartado anterior: deseo sexual desmedido e intento de abuso por parte del rey Eduardo; amenaza de suicidio de la condesa de Salisbury, objeto de esta pasión destructiva; "conversión" moral del agresor ante la virtud de la víctima, y matrimonio final. Este patrón recuerda, en sus primeros puntos, a la historia de la patricia Lucrecia.

Lucrecia era una noble romana casada que fue violada en el 509 a.C. por Sexto Tarquino —hijo del rey Tarquino el Soberbio—. Su agresor, para obtener el silencio de su víctima, amenaza con matarla y colocar junto a su cadáver un esclavo degollado y desnudo, asegurándole que todo el pueblo pensaría que se le había dado muerte por adulterio. A pesar de las amenazas de su agresor, Lucrecia le confiesa a su marido y a su padre lo acaecido, pide que su violador no quede sin castigo y se suicida para evitarles la deshonra,

[34] Este apartado fue publicado, aunque con leves modificaciones, en forma de artículo. Véase Vila Carneiro (2010b).

clavándose un puñal. A consecuencia de estos hechos se dice que tuvo lugar una revuelta popular contra la tiranía de los reyes romanos que propició el fin de la monarquía, la instauración de la república en Roma y la expulsión de los Tarquinos de la ciudad[35].

En la sociedad romana, como señala Rodríguez Ortiz (1997: 37):

> la castidad era considerada signo de honorabilidad, no solo de la mujer que la practicaba, sino también del hombre al que esta estaba vinculada, ya fuese padre, marido o, incluso, suegro. Se trataba, por tanto, de una exigencia social a la que se veía sometida cualquier mujer libre, con independencia de su estado: doncella, casada, viuda o vestal.

Teniendo en cuenta estos preceptos, Lucrecia se convirtió, a causa de su suicidio, en el prototipo clásico de fidelidad conyugal y fue utilizada como ejemplo modélico para la mujer casada que debía mantenerse íntegra ante el deseo masculino. Su mayor virtud radica en la confesión de los hechos, ya que podría haber callado ante tal agresión, salvaguardando su honor y el de su familia. Sin embargo, Lucrecia decide relatar lo sucedido, pues prefiere la muerte a vivir engañándose a sí misma y a los demás.

Este episodio de la historia romana ha sido inspiración de diversas obras pictóricas tales como *Historia de Lucrecia* de Botticelli, *La muerte de Lucrecia* de El Sodoma, *Muerte de Lucrecia* de Durero, *Tarquino y Lucrecia* de Tiziano, *Lucrecia* de Pablo Veronés, *Tarquino y Lucrecia* de Rubens, *La muerte de Lucrecia* de Jean-François de Troy, *Muerte de Lucrecia* de Eduardo Rosales o *Lucrecia* de Otto Mueller. Algunas de estas pinturas, especialmente el óleo de Tiziano, han sido objeto de una alusión recurrente en los escritos de autores como Cervantes o Lope de Vega[36].

La importante repercusión que ha tenido el mito de Lucrecia en la literatura, y más en especial en el Siglo de Oro, es indiscutible. Varias son las obras que tienen a Lucrecia como protagonista o que aluden a ella directa o indirectamente, entre estas destacan la *Farsa* o *Tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor confeccionada en torno a 1528 —señalada por MacCurdy (1963: 10) como la primera obra española que tiene como personaje principal a la famosa

[35] Acerca de estas circunstancias históricas puede consultarse Gómez Pantoja (2005: 190) o Grimal (2005: 26).

[36] Para más información véase De Armas (2004).

matrona romana—, la novela XXI de la segunda parte de las *Novelle* de Bandello publicadas en 1554, que se titula *Sesto Tarquinio sforza Lucrezia ed è cacciato da Roma col padre e fratelli e condannato a perpetuo essilio,* el poema narrativo *The rape of Lucrece* de Shakespeare aparecido en 1594, la comedia *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla compuesta entre 1635 y 1648 y la tragedia *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín de 1763.

Sin embargo, el mito de Lucrecia no es tratado únicamente de forma grave como en las obras anteriores, sino que también fue objeto en diversas ocasiones de un tratamiento jocoso; buenas muestra de ello son el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Moreto y la mojiganga de *El mundi novi* de Francisco de Avellaneda.

Los autores clásicos más importantes que han transmitido la leyenda de Lucrecia son Tito Livio, quien narra la historia de la virtuosa romana en sus *Décadas* (I, XLIV); Ovidio, que hace lo mismo en los *Fastos* (libro II, 685-852); y Dionisio de Halicarnaso, quien da su versión de estos acontecimientos en la *Historia antigua de Roma* (libro IV, 64-67). El tema es también tratado por San Agustín en *La ciudad de Dios* (I, XIX).

Colburn (1939: 158) señala que son más de cien las obras escritas en España desde el Renacimiento que han sido confeccionadas fundamentalmente con material mitológico romano o griego. Destaca, como temas preferidos por los autores de este periodo, las hazañas de las heroínas de la Antigüedad, de entre las que sobresalen Filomena y Procne, Dafne, las Amazonas, Electra, Alcestis, Dido, Lucrecia, Virginia y Cleopatra.

La figura de Lucrecia era aclamada y muy conocida en el siglo XVII, una muestra de esta repercusión se puede extraer de uno de los dos sonetos que Sor Juana dedica a la matrona romana y que se incluyen en *Inundación castálida* (1983: 97). En él se nos habla de una "famosa Lucrecia" (v.1) a la que "el mundo aclama" (v. 5) por su gran virtud.

Cantalapiedra (1995: 19), a propósito de unas afirmaciones de Díez Borque, señala cómo el honor se convierte en el siglo XVII en la "razón activa de existir de los personajes" y se presenta "como un reconocimiento social". Es muy probable que por ello las alusiones en el teatro del Siglo de Oro a Lucrecia, encarnación de la castidad y la virtud, hayan sido tan recurrentes.

Una detallada consulta en el *TESO* nos confirma la alta frecuencia de ocasiones en las que aparece citada. Concretamente obtenemos 126 resultados de la búsqueda de "Lucrecia", 13 si el término es usado en plural. En Calderón se la nombra en 15 ocasiones, que aparecen en tres obras de sus primeros años: *Amor, honor y poder* (1623), *La dama duende* (1629) y *El galán fantasma* (compuesta entre 1629 y 1636).

Al inicio de *La dama duende,* don Manuel le comenta a Cosme que por solo una hora no van a llegar a tiempo al bautizo del hijo de Felipe IV. El gracioso enumera entonces una serie de casos en los que "por una hora" podría no haber sucedido algo, en uno de esos ejemplos aparece la alusión a Lucrecia:

> por una hora que tardara
> Tarquino hallara a Lucrecia
> recogida, con lo cual
> los autores no anduvieran,
> sin ser vicarios, llevando
> a salas de competencias
> la causa sobre saber
> si hizo fuerza o no hizo fuerza;
> (*Comedias I*, p. 761)

Curioso es el caso de *El galán fantasma*, comedia en la cual los nombres de tres de sus personajes se identifican con los nombres de tres mujeres romanas víctimas de un destino trágico relacionado con la muerte: Lucrecia y Porcia —las criadas— y Julia —la protagonista—[37]. Candil pretende a las dos criadas, hecho que indigna a Lucrecia y que nos proporciona la siguiente escena:

LUCRECIA	Allá con Porcia se avenga;	
	no es Lucrecia para burlas.	*Vase.*
CANDIL	Dos romanas de la legua	
	enamoro y ¡vive Dios!,	
	que he de ser en medio dellas,	
	pues fui de la Porcia Bruto,	

[37] Recordemos que Porcia se suicidó ingiriendo ascuas ardientes al conocer la muerte de Bruto —su marido— y Julia, creyendo que su esposo Pompeyo había muerto, sufrió un aborto del que iba a ser el heredero del trono. Para más información acerca de estos personajes puede consultarse McInnis (1997).

Tarquino desta Lucrecia.
(*Comedias II*, p. 244)

En *Amor, honor y poder*, la presencia de esta figura mítica no parece tan evidente a primera vista pues solo se la nombra en dos ocasiones; sin embargo, son muchas las concomitancias entre la historia de los protagonistas de la trama principal de esta comedia y la de Lucrecia y Tarquino. Dichas similitudes proceden de las fuentes de las que bebió Calderón para confeccionar esta obra, ya que, como se ha dicho con anterioridad, la turbulenta historia de amor del rey Eduardo III y la condesa de Salisbury se ha transmitido a lo largo de los siglos siguiendo un patrón constructivo idéntico, siendo el único elemento diferencial la referencia a la violación de la condesa por parte del rey en 1342 que existe en alguno de los testimonios que reproducen estos hechos, dato que no llegó a las fuentes que Calderón consultó para elaborar esta comedia y que podría haber establecido vínculos más estrechos entre la historia de Estela y la de la matrona romana.

Las similitudes entre Lucrecia y Estela, condesa de Salveric, son varias. Las dos son descritas como mujeres bellísimas y virtuosas. Ya en los primeros versos de *Amor, honor y poder*, Enrico hace referencia a la belleza y honradez de su hermana, cualidades que están presentes en Estela en tal grado que exceden a las de las diosas Venus y Diana:

No salgas, Estela, al monte;
vuélvete al castillo, hermana,
que por estos campos hoy
ha salido el Rey a caza.
No te vea de la suerte
que en las soledades andas,
causando a Venus desprecio,
dando envidias a Diana
cuando, diosa destos montes
que miden veloz tus plantas,
o son las cumbres de Chipre
o son las selvas de Arcadia.
(vv. 1-12)

Ambas son deseadas también por un hombre poderoso relacionado con la monarquía que intenta atacarlas sexualmente —

Sexto Tarquino en el caso de Lucrecia y el rey inglés Eduardo III en el caso de Estela—, agresión que solo es consumada en el caso de la noble romana. El encuentro entre estos poderosos y sus víctimas tiene lugar en ambos casos de forma fortuita. En lo que atañe a Estela, la ocasión la origina la caída de Flérida, cuyo caballo se despeña en los montes de Salveric ante los ojos de Enrico y de su hermana; en cuanto a Lucrecia, los deseos de Tarquino se despiertan cuando este acude con su ejército a casa de ella para entregarle la palma por encontrarse hilando con sus doncellas en ausencia de su marido y no entregada a otros ilícitos placeres como el resto de las mujeres de los soldados.

Asimismo, tanto en el caso de Lucrecia como en el de Estela, existe una relación estrecha y de confianza entre las familias de la víctima y del atacante: el marido de Lucrecia era familiar, además de compañero de ejército, del agresor de su esposa y el padre de la Condesa había sido privanza del padre de Eduardo, como se indica en los siguientes versos:

REY ¿Vive todavía el Conde?
ENRICO Sí, señor.
REY Fue la privanza
de mi padre. ¿Y solo tú
su soledad acompañas
o vive también Estela
con vosotros? (vv. 193-198)

Por otro lado, Estela, viendo peligrar su honor, trata de quitarse la vida con un puñal, acto que será impedido por el Rey, mientras que Lucrecia corre peor suerte y ni su marido ni su padre logran evitar que se suicide con el puñal que llevaba oculto entre sus vestiduras.

Lucrecia es violada en sus aposentos y en este mismo contexto quiere Eduardo III forzar a Estela:

REY (Esta noche he quedado
aquí por ver si puedo,
atropellando el miedo,
ciego y desesperado
entrar donde está Estela).
(vv. 599-603)

La hermana de Enrico, prevenida, manda cerrar a su lacayo Tosco la puerta, quien lo hace con "dos trancas" (versos 742-743). Intuye perfectamente las intenciones del Rey y quiere poner de su parte lo posible para que no se hagan realidad:

ESTELA (Alerta está el enemigo;
velar, honor, me conviene).
(vv.755-756)

El Rey, sin embargo, logra adentrarse en el castillo y Estela trata de detenerlo avisándolo de que con su intervención la ofende:

REY Óyeme, Estela.
ESTELA Detén
el paso y mira que ofendes
el vasallo más fiel,
el honor más invencible
y la más constante fe.
(vv.818-822)

Tras estas palabras en las que Estela demuestra su virtud y su resistencia, el monarca trata de convencerla de buenas maneras para que acceda a su deseo y, ante la negativa de ella, decide lograr su propósito por la fuerza:

REY (Dices bien,
pero en mirando sus ojos
no sé cómo puede ser).
Mas, Estela, ya faltó
el sufrimiento porque
un poderoso ofendido
es ira si favor fue.
Cierra, Ludovico, luego
esa puerta. (vv.932-940)

Estela, siendo consciente del peligro que la acecha, decide emplear todo su ingenio en engañar al monarca. De este modo, le hace creer que accede a sus perversos propósitos y, con la excusa de comprobar si hay gente cerca, se encierra en una habitación. En esta intervención alude de manera explícita a la noble romana.

Concretamente censura la actitud hipócrita del soberano —y de los hombres en general—, pues quieren que sus mujeres sean ejemplo de castidad y fidelidad como Lucrecia, pero asimismo consideran crueles a las mujeres que no permiten que se las deshonre:

(Piadosos cielos, ¿qué haré?
Si doy voces y despiertan
a Enrico, será poner
en contingencia su vida.
Venza la industria al poder).
Qué presto, señor, te ofendes
de la esperanza, que bien
sufrieras amante firme
las dilaciones de un mes.
Presto del honor te ofendes;
todos los hombres queréis
fáciles mujeres antes,
pero lucrecias después.
Obligarte con honor
siempre mi deseo fue,
pero si fácil te obligo,
espérame aquí; veré
qué gente hay en esta sala
para que tú entres después
a donde mi amor te espera.
(vv. 942-961)

Una vez a salvo, Estela exclama satisfecha:

Esta es
la industria contra la fuerza
y el honor contra el poder.
(vv. 976-978)

En la segunda jornada es Flérida la que engaña a Estela. La Infanta lleva a la hermana de Enrico a un jardín, al que previamente ha acudido el Rey, quien, escondido entre unos laureles, espera el momento en que Estela se quede a solas para, así, hablarle de sus sentimientos. La Condesa lo descubre y él comienza a declararse de nuevo, la coge de la mano y no atiende a las súplicas de ella de que la suelte. Esta escena es, accidentalmente, presenciada por Enrico. El

hermano de Estela se siente agraviado y decide vengarse hiriendo a Teobaldo, testigo de la ofensa, puesto que no puede tomar represalias directas contra el monarca.

Encierran a Enrico, y Estela decide ir a pedir la vida de su hermano al Rey, acto al que Enrico se niega por las consecuencias deshonrosas que el perdón pudiera conllevar, pero Estela tiene claro que nadie mancillará su honor y en presencia de su padre afirma:

> Mas si el Rey airado y fuerte
> rompiere los de la fe,
> con mis manos me daré
> en su presencia la muerte.
> (vv. 2409-2412)

En su encuentro con el monarca, este insiste en conseguir su objetivo, así tenga que usar la fuerza:

> No soy rey de Ingalaterra;
> tu rey y tu amante soy
> y he de vencer con rigores
> lo que con regalos no.
> ¿Cómo podrás defenderte?
> Solos estamos los dos.
> Hasta aquí el rigor fue cuerdo,
> pero ya es necio el rigor.
> (vv. 2653-2660)

Ante estas amenazadoras palabras, Estela saca un puñal y manifiesta su decisión irrevocable de darse muerte:

> ¿Qué esperanzas tienes mías
> para que ansí te prometas
> menos rigor? Pues porque
> veas, notes, oigas, sepas
> que la vida de mi hermano
> no es bastante a que yo pierda
> un átomo de honor, siendo
> pasmo, horror, miedo y tragedia
> con este acero que miras
> me daré muerte yo mesma
> si acaso la afrenta mía

buscas, quieres, ves y intentas.
Si tienes hoy en tus manos
la justicia y la clemencia
y buscas para su agravio
muerte, horror, miedo y afrenta,
yo también tengo en las mías
con resolución más cierta,
viviendo y muriendo honrada,
vida, honor, lauro y defensa.
(vv. 2697-2716)

Esta resolución de Estela es considerada por el Rey un ejemplo de nobleza y virtud, cualidades ante las cuales se conmueve y que provocan que decida tomarla por esposa, no sin antes aludir a Lucrecia:

¡Que una mujer ha sido
tan noble que el poder haya vencido!
Callen Porcia y Lucrecia, que ofendidas
despreciaron las vidas,
pero no desta suerte
por honor se atrevieron a la muerte.
(vv. 2749-2754)

En *Amor, honor y poder* Calderón nos brinda, pues, un final feliz, para lo cual evita la agresión física y presenta a una mujer soltera —a pesar de que en todas las obras que contienen la historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury ella está casada—, cuya honra es amparada por su padre y su hermano[38]. La condición de soltera de Estela permitirá que contraiga fácilmente matrimonio con el Rey.

A lo largo de los siglos se ha criticado la actuación de Lucrecia, llegándose a ver su suicidio como un síntoma de culpabilidad por

[38] Correa (1958: 103-104) señala en relación con la honra en el siglo XVII que "La impureza o falta de virtud en la mujer pondría en grave peligro la integridad de la familia y sería una manifestación de falta de hombría en el varón, ya sea en su calidad de hijo de una madre cuyo esposo no supo conservar la hombría, o de esposo de una mujer que atestigua con su acto la falta de su hombría. En el caso de un padre o de un hermano la infidelidad de la mujer atenta directamente contra la pureza de su casta y la integridad moral de su propio hogar".

haber permitido que se ultrajase su honor. Estela se nos presenta, por el contrario, como una mujer luchadora que se vale de su ingenio en todo momento para escapar de la lujuria del rey de Inglaterra. El único momento en que se plantea el suicidio es cuando ve peligrar seriamente su honor. Respecto a este tipo de lucha contra el enemigo masculino traigo a colación unas palabras de Rey Hazas (2003: 40-41) en las que afirma que Calderón

> nos dejó testimonios magníficos, complejos y llenos de matices de mujeres que luchaban contra la opresión masculina, y dejó, aunque solo fuera de manera implícita, constancia de la necesidad de una nivelación social que ampliara los márgenes de la libertad de la mujer.

Posiblemente la historia con aires de leyenda de la que bebió Calderón para confeccionar *Amor, honor y poder* relata un hecho no verídico. Se trataría de una ficción que pudo haber sido construida siguiendo los parámetros del conocido mito romano como un intento por parte de los franceses de desprestigiar al rey Eduardo III en el marco de la Guerra de los Cien años.

Nuestro dramaturgo reproduciría esta historia siguiendo fundamentalmente la obra de Diego de Agreda y Vargas, *Eduardo, rey de Inglaterra*, que parece haber sido un éxito editorial en aquella época. No resultaría extraño que Calderón fuera consciente de las concomitancias entre la figura de Lucrecia y la de la condesa de Salveri que presenta Agreda en su novela y por ello hubiera insertado dos referencias explícitas a este personaje, sobre todo si tenemos en cuenta que era una leyenda muy en boga en el siglo XVII y muy del gusto de Calderón, al menos en las obras de sus primeros años.

III. CIRCUNSTANCIAS DE REPRESENTACIÓN DE *AMOR, HONOR Y PODER*[39]

3.1. Introducción histórica.

Las relaciones entre España e Inglaterra han oscilado, a lo largo de los siglos, entre alianzas y guerras. Desde la ruptura del rey Enrique VIII con Roma con la consecuente instauración del anglicanismo, el país inglés estuvo agitado, principalmente por motivos religiosos. Esta circunstancia provocó que se empezase a generar un odio generalizado en torno al catolicismo y sus defensores, de entre los que destacaba la monarquía española.

La hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, María Tudor, contrajo matrimonio con Felipe II de España, reanudando, de este modo, los vínculos entre las dos Coronas. En consecuencia, se estableció de nuevo el catolicismo en Inglaterra. Con la muerte de María en 1558 y la ascensión al trono de su hermanastra Isabel, se volvió otra vez al protestantismo. La debilitación de las relaciones entre España e Inglaterra no fue, sin embargo, inmediata, puesto que ambos países tenían en común su enemistad con Francia.

En 1584, el embajador español, Bernardino de Mendoza, fue expulsado de Inglaterra, acusado de participar en una confabulación para destronar a Isabel I[40]. Esto supuso un duro golpe para las relaciones anglo-españolas y, en 1585, ambos países entraron en guerra. La derrota de la Armada invencible —la gran expedición enviada por Felipe II para la conquista de Inglaterra— en 1588 significó el punto de inflexión del conflicto bélico entre los dos reinos.

[39] Este capítulo en un estado primigenio ha inspirado diversos artículos. Véase Vila Carneiro (2010a, 2011b y 2012).

[40] Extraigo la información de Elliott (2010: 293).

La paz entre España e Inglaterra llegó con la subida al trono de Jacobo I, de quien Cánovas del Castillo (1854: 193) dice "mostró tal deseo de tratar con España y comenzó a ser tan tolerante con los católicos, que parecía prudente intimar con él, esperando de esta suerte atraerle a la religión de su madre, la infeliz María Estuardo". De este modo, el monarca inglés y Felipe III firmaron un tratado de paz en 1604 que duró 20 años y que habría tenido como causa de su ruptura el desastre diplomático que supuso el viaje de Carlos Estuardo a Madrid en 1623.

El 27 de febrero de dicho año el príncipe de Gales, Carlos Estuardo, y el aún marqués de Buckingham, Jorge Villiers, habían dejado Londres para emprender un viaje de incógnito a la corte española, tomando los nombres de John y Thomas Smith. Llegaron a Madrid el 17 de marzo, en donde permanecieron seis meses. La razón de esta visita fue la larga —y finalmente infructuosa— negociación del matrimonio de Carlos Estuardo y la infanta María, hermana menor del rey de España Felipe IV. El viaje del príncipe a nuestro país fue la noticia del año no solo en Inglaterra y España, sino también en Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos, como comentan Henry Ettinghausen y Manuel Borrego en el estudio introductorio a su edición de la producción periodística de Almansa y Mendoza (2001: 86).

Estas negociaciones entre las Coronas de Inglaterra y España se habían ya iniciado en el reinado de Felipe III. Holbrook (1998: 69) señala, a propósito de este asunto, que establecer vínculos matrimoniales con España se había convertido, ya desde aquel entonces, en una obsesión del reino inglés. Una de las causas por las que el país británico buscaba una alianza con España estaba relacionada con la Guerra de los Treinta años, cuyo origen tuvo lugar en Bohemia. Recordemos que en Bohemia, donde reinaba Fernando de Habsburgo, los rebeldes ofrecieron la corona a Federico V, casado con Isabel —hija de Jacobo I y hermana de Carlos Estuardo—. Posteriormente, Federico perdió la corona y, además, dejó de ser el elector del Palatinado, que fue ocupado por las tropas españolas de Spínola. El entonces rey de Inglaterra, Jacobo I, para salvar a su hija y a su yerno, intentó una aproximación a España para que intercediera ante los Habsburgo. Este acercamiento también interesaba a nuestro país, puesto que implicaba ayuda contra el gran enemigo: Francia.

Ya en 1611, Jacobo I envió a España a su embajador, Sir Charles Cornwallis, para pedirle a Felipe III la mano de su hija mayor, Ana, para el príncipe de Gales, Enrique. En esta ocasión, el problema fue que ella ya estaba comprometida con Luis XIII, por lo que el monarca español ofreció a María, quien contaba solo con cinco años. En noviembre de 1612, Enrique muere a causa de la fiebre tifoidea y la única opción para establecer una alianza con España era el hijo varón que le quedaba al rey Jacobo: Carlos Estuardo.

El 27 de febrero de 1623, Carlos salió de Londres disfrazado y, según la información que brinda León Pinelo, "con solos ocho criados, y el Marqués de Buquingam, Caballerizo mayor, Grande Almirante y gran privado del Rey" (1970: 245). El 17 de marzo llegaron a la capital de España —"entre las 10 y las 11 de la noche", precisa Jauralde (1999: 466)— y, a pesar de que al día siguiente ya se había extendido la noticia por todo Madrid, su entrada oficial en la ciudad fue fijada para el 26 de marzo.

Cuando se habla del móvil que impulsó al príncipe de Gales a emprender un viaje tan arriesgado a España, se suele apuntar —como ya se mencionó en el capítulo anterior— a la figura del conde de Gondomar, considerado el gran incitador de la aventura. El conde, don Diego Sarmiento de Acuña, fue nombrado embajador en Inglaterra en 1613 y ejerció una gran influencia en la corte inglesa[41]. Puyuelo y Salinas (1962: 42-48) da a entender que Gondomar, por una parte, y Buckingham, por otra, provocaron que Carlos emprendiera personalmente un viaje a Madrid para acelerar las negociaciones matrimoniales. El rey Jacobo no estaba de acuerdo con esta arriesgada expedición, pero acabó cediendo. Más tajante al hablar de la implicación de Gondomar en la famosa visita es León Pinelo, quien se refiere al conde como "primer móvil de esta plática" (1970: 245).

La estancia del príncipe de Gales en España podría resumirse en seis meses de lujosos festejos, por un lado, y, por otro, de negociaciones infructuosas y muchas tensiones entre los miembros de

[41] Señala Sanz Camañes (2009: 229) al respecto que "las cualidades personales y las dotes persuasivas de Gondomar (...) obraron a su favor en el desarrollo de la gestión diplomática. Su talante discreto y observador, así como su lealtad, clarividencia y perseverancia, le dieron importantes frutos en la embajada londinense, como reconocían los homólogos diplomáticos ingleses".

ambas cortes —Olivares llega incluso a denunciar públicamente el mal comportamiento de Buckingham—.

El 17 de julio Carlos aceptó todas las condiciones que se le habían impuesto y el 30 de agosto sale de Madrid, agasajado con multitud de regalos y más festejos[42]. Abandona España el 12 de septiembre, tras haber sido fijados el 29 de noviembre como día de los esponsales y el 2 de diciembre para el matrimonio. Ese mismo mes de septiembre, sin embargo, el príncipe de Gales manda anular el matrimonio por poderes.

Redworth afirma que Carlos estuvo "retenido" (2004: 180) por la corte española durante su estancia en Madrid. La misma impresión la transmiten Pérez Tostado (2006) y Loftis (1987). Este último ofrece más datos y señala que

> In May his position assumed a more ominous aspect: when Charles requested permission from King Philip to return to England so that he might personally discuss the required concessions to Catholics with his father, he was told, May 24/June 3, he could not leave (1987: 157).

A partir de estas afirmaciones se podría deducir que el príncipe aceptó todas las condiciones impuestas por la corte española con el fin de poder salir del país y, una vez que se vio libre, decidió anular la boda.

Hay distintas opiniones acerca de por qué fracasaron las negociaciones. Varios autores declaran que el motivo principal fue la reticencia de Carlos a convertirse al catolicismo[43]. Según Redworth (2004), esta fue la cuestión principal por la cual los acuerdos se rompieron, opinión compartida por Sánchez Cano (2006: 65), quien afirma que la aparición sorpresa de Carlos en Madrid fue interpretada por los españoles como un signo de conversión. Rodríguez-Moñino (1976: 185) culpa más directamente a la Iglesia señalando que

[42] Jauralde (1999: 468), a propósito de la despedida del príncipe, señala que "externamente solo se percibe la generosidad de la etiqueta cortesana. Entre los regalos que se intercambiaban: cuadros de Tiziano, Correggio, Durero..., valiosísimas joyas, etc.". Para más información puede consultarse la *Relación sexta* de Almansa y Mendoza (2001: 373-381).

[43] La condiciones religiosas que fueron impuestas para la consecución de este matrimonio se pueden consultar en Redworth (2004: 276-283).

> Nada se consiguió con la permanencia de casi seis meses en España del heredero del trono de Inglaterra. Tal vez los resultados hubieran sido muy otros de haber intervenido en el negocio, con más claridad y limpieza de intereses, la Santa Sede.

A pesar de esto, parece existir una razón de mayor peso y mucho más simple que la afirmación anterior: España —y más concretamente el conde-duque de Olivares— nunca quiso que la boda tuviese lugar. Realmente, ni Felipe IV ni su valido deseaban esta unión, pero hicieron creer a Lord Digby, el embajador inglés, —y a todos los británicos— que sí. Castro y Rossi (1846) explica cómo en 1625 la sociedad española, inmersa en una guerra con los ingleses, culpa a Olivares de todo lo sucedido "por ser quien principalmente puso estorbos para que no tuviese efecto el casamiento de Carlos I de Inglaterra, cuando era príncipe de Gales, con la infanta doña María, hermana del rey de España" (1846: 92). Redworth (2004: 19) ahonda más en el tema y declara que

> Hay divisiones que investigar incluso dentro de las elites dominantes en España. La rivalidad entre Gondomar y Olivares es una muestra de ello. Otro ejemplo más importante es hasta qué punto ocultó Olivares el contenido de las maniobras diplomáticas al Consejo de Estado y tal vez a su joven señor, el rey Felipe IV.

Se podría decir que fue una boda que claramente los españoles hicieron fracasar.

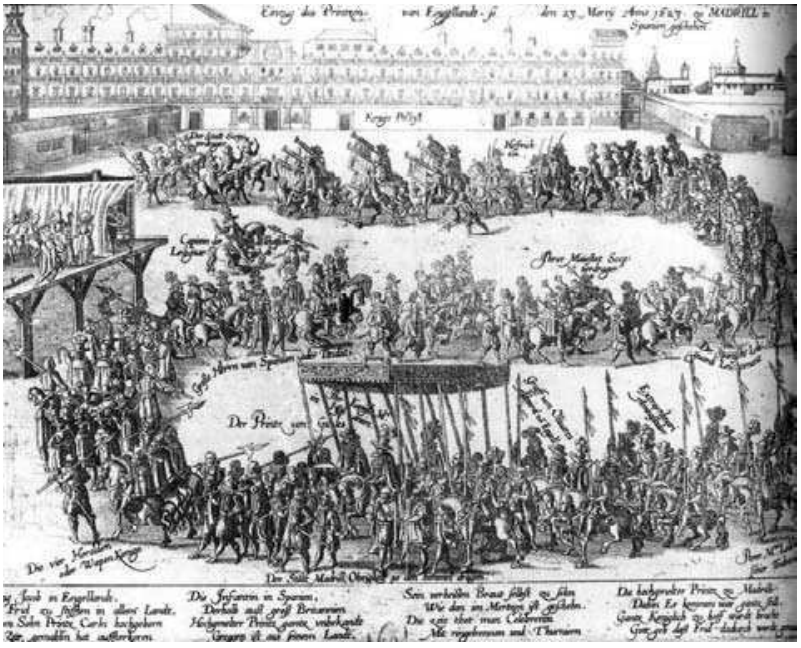
El sentimiento de engaño que todos estos hechos provocaron en Carlos hizo que el príncipe llegara a Inglaterra tan resentido que se convirtió en un "paladín del protestantismo" (Redworth, 2004: 213). Francia supo aprovechar este fracaso y se apresuró a negociar la boda del príncipe de Gales con Enriqueta María, hermana de Luis XIII.

3.2. Recibimiento de Carlos Estuardo: festejos y espectáculos

Como ya fue señalado anteriormente, el 26 de marzo tuvo lugar la entrada oficial del príncipe de Gales en Madrid, ocasión para la cual se limpiaron las calles, se adornaron los balcones de las casas, se construyeron arcos de triunfo y tablados en los que actores y juglares representaron distintos espectáculos, etc. Dice León Pinelo (1970:

247) que "las galas y libreas fueron riquísimas; el adorno de las calles, lucido, y puestos a trechos, teatros con danzas, bailes y comedias, máscaras y otras invenciones". Jauralde (1999: 467) describe también el paso de la comitiva real y habla de una

> solemne y grandiosa entrada oficial del Príncipe, engalanada con músicas y danzas, detenida por las representaciones de cinco compañías, y culminada con un generoso intercambio de regalos reales, ya a la caída de la tarde, después de un recorrido ceremonioso de dos horas. Por la noche, además de las luminarias, fuegos artificiales.



Anónimo, *Entrada del príncipe de Gales en el Alcázar de Madrid* (Museo Municipal de Madrid)[44].

[44] Portús Pérez (1994: 125) analiza este grabado anónimo y señala el interés que tiene para la historia del teatro español, puesto que aparece en la zona de la izquierda un tablado "sobre el que unos comediantes representan una pieza dramática. Este tipo de construcciones eran habituales en las fiestas de aquellos años, y desde el punto de vista funcional —que no literario— pueden ponerse en relación con los «cuadros vivos» tan frecuentes en Francia o Italia".

Con motivo de la visita de Carlos Estuardo se suspendieron las pragmáticas antisuntuarias que poco antes se habían aprobado. Jauralde (1998: 80) indica, a propósito de esta suspensión, cómo "se pide al pueblo que vista alhajas, derroche aparato y acuda a espectáculos, es decir, que haga exactamente lo contrario de lo que habían intentado imponer las leyes antisuntuarias". Este tipo de prohibiciones se alzaba muy frecuentemente para incentivar la participación de la población en las fiestas, como manifiesta Ferrer Valls (2003). Una muestra de este despilfarro se puede apreciar en la detallada descripción que hace Almansa y Mendoza (2001: 336-339)[45], en su *Relación primera*, de las lujosas galas de las que hicieron ostentación varios cortesanos con ocasión de la visita del príncipe.

Además de esto, se ordenó que más de 350 presos fueran liberados, por ser tradición cuando un rey visitaba España o cuando una reina daba a luz. García Bernal afirma que "los actos penitenciales que se ejecutaron como demostración al príncipe de Gales, en 1623, pasarán a formar parte de la tradición piadosa de los Austrias" (2006: 161). Este tipo de medidas afectaron personalmente a uno de nuestros más ilustres poetas: Quevedo, a quien

> "por marzo" precisamente "le concedieron licencia de entrar en la Corte, dándole por libre, sin habérsele hallado ni hecho cargo alguno". Es probable que fuera una de las medidas de gracia por la llegada del príncipe inglés, que se acordaron por real decreto de 22 de marzo (Jauralde, 1999: 468).

Pero las celebraciones no habían hecho más que comenzar y en los siguientes meses tuvieron lugar todo tipo de ostentosos festejos[46]. Sánchez Cano describe el recibimiento con el que se obsequió al heredero británico como "an extravagant series of festivities, hunting parties, banquets, bullfights and 'cañas' games" (2006: 51). Incluso existe una orden del rey del 4 de septiembre en la que se insta al tesorero del Real Ingenio de Segovia a que se asegure de que haya plata y oro suficientes para la visita de Carlos a la planta segoviana. El

[45] Todas las referencias y citas que hacemos a Almansa en esta tesis están extraídas de la edición de su *Obra periodística* confeccionada por Ettinghausen y Borrego.

[46] Ettinghausen y Borrego, en su edición de la *Obra periodística* de Almansa y Mendoza, definen este periodo como "seis meses de carnaval" (2001: 94).

11 de septiembre de 1623 por la tarde se labró la plata "en presencia del rey, el Príncipe de Gales, el Conde Duque de Olivares, el futuro duque de Buckingham, el conde de Monterrey y el cardenal Zapata" (Almagro-Gorbea, 2007: 86). La Real Academia de la Historia conserva uno de los cincuentines[47] laminados con motivo de esta visita, el cual reproducimos a continuación[48]:



Olivares no era partidario de que la boda se efectuase, pero era consciente de la probabilidad de ofender a los ingleses con la verdad. Además de ello, como indica Javier J. González Martínez (2010: 570), al conde-duque

> le compensaba estratégicamente mantener relaciones cordiales con Inglaterra, sobre todo para evitar que asistieran a los rebeldes holandeses, pero también porque no podía permitir el matrimonio del hijo de Jacobo con la Corona francesa. España empezaba a ser consciente de que no podría hacer frente a una coalición de todos sus enemigos.

Así pues, Olivares advirtió la necesidad de mostrar un recibimiento eufórico y de colmar de regalos al príncipe para que pareciera que la ruptura de las negociaciones no procedía de esa España que tan efusivamente lo había acogido[49]. De este modo se

[47] El cincuentín equivalía a cincuenta reales de plata.

[48] Tomo la información de Almagro-Gorbea (2007: 86) y la reproducción de la pieza de otro estudio del mismo autor (Almagro-Gorbea, 2001: 104).

[49] La cantidad de regalos con los que Carlos Estuardo y su séquito fueron obsequiados es apabullante, como se puede apreciar en la enumeración que Deleito

evitaría, en la medida de lo posible, un conflicto bélico con Inglaterra. Rodríguez-Moñino describe perfectamente la intención de esta proliferación de espectáculos

> encaminados a mantener apartado al príncipe de la verdadera marcha negociadora en suelo español (...) El despliegue de festejos fue abrumador y se sucedieron, casi sin interrupción, los juegos de cañas, las corridas de toros, las máscaras, las comedias, los bailes. La obsesión oficial festera llegó hasta el extremo de organizar toros y cañas en las vísperas de la partida de Carlos, cuando de hecho ya habían fracasado las negociaciones. Fue la última gran muestra de una corte alucinada por un prestigio vano e hiriente (1976: 131).

Y es que el despliegue festivo fue tan impresionante que el embajador de Venecia declaró, según las noticias que nos proporcionan Ettinghausen y Borrego en su edición de la *Obra periodística* de Almansa, que en seis meses "el príncipe había saqueado Madrid sin tener que echar mano de un ejército" (2001: 86).

Conforme a la información ofrecida por Puyuelo y Salinas (1962: 133), el primer festejo con el que se agasajó a Carlos se habría llevado a cabo la noche del 19 de marzo. En ella, Luis Vergel con otros bailarines prepararon una actuación para el príncipe y sus acompañantes ingleses. En las noches siguientes se realizaron tres impresionantes espectáculos pirotécnicos[50] y se celebraron varias fiestas privadas, en una de las cuales, ofrecida por el banquero Gaetano en su casa —de acuerdo con los datos recopilados por Rodríguez-Moñino (1976: 132)—, Carlos pudo ver a la infanta María a través de una celosía. Vergel también bailó en esta ocasión y los asistentes, al parecer, bebieron hasta altas horas de la madrugada.

El 19 de abril tuvo lugar otra renombrada fiesta: la máscara con la que obsequió don Juan Alfonso Enríquez, almirante de Castilla, al

---

y Piñuela nos ofrece: "joyas riquísimas, pieles, guantes, bolsos, bufetes, perfumes, alfombras, cuadros de los mejores pintores, armas, trofeos, carrozas, literas, muebles, vajilla, colgaduras, telas, caballos, arneses y otros objetos de valor" (1966b: 243).

[50] "On Monday Hercules, with a firework-spouting club, fought Antaeus, who was aided by nine mythological creatures. On Tuesday a large galley with eight real and six dummy sailors battled 11 smaller ships in a *naumachia*. The pyrotechnic finale on Wednesday featured a 70 foot square castle representing Troy, defended by 30 warriors against a wooden horse carrying 12 men inside" (Sánchez Cano, 2006: 56-57).

príncipe y a la familia real. En su *Relación segunda*, Almansa y Mendoza (2001: 347-354) narra cómo se desarrolló la noche y elogia al almirante por la majestuosa organización de la fiesta.

Ese año las celebraciones de Pascua fueron, como cabría esperar, más espléndidas que nunca. Se comunicó oficialmente a las órdenes religiosas que la procesión penitencial del Viernes Santo debía revestir gran solemnidad[51]. El respeto y la admiración mostrada por los ingleses, quienes lloraron ante los penitentes de Semana Santa, fue lo más comentado de las ceremonias.

Tras finalizar el periodo de recogimiento natural de estas fiestas, el conde de Monterrey ofreció un opulento banquete que es comentado de manera un tanto grotesca por Almansa y Mendoza en su *Relación tercera* (2001: 355-357). Los festejos siguen sucediéndose y, el último día de abril, Carlos contempla una procesión desde un balcón de la Puerta del Sol con motivo de "la conversión de cincuenta mujeres perdidas" (Redworth, 2004: 178).

De esta época es preciso destacar también el convite organizado el 2 de mayo para celebrar la fiesta de la Jarretera[52], Orden fundada en 1348 por Eduardo III de Inglaterra —como ya se indicó en el capítulo anterior— y a la que Carlos Estuardo pertenecía desde 1611. Se trataba de una fecha muy importante para los ingleses, en la cual los caballeros miembros se solían reunir en la capilla de San Jorge y de la Virgen María del castillo de Windsor[53]. Ese año el príncipe no pudo acudir por hallarse en España, pero, aun así, celebró el día con sus galas correspondientes; de hecho, existe una carta datada a 17 de marzo del rey Jacobo a Carlos y a Buckingham, a la que hace referencia Puyuelo y Salinas (1962: 147), en la que anuncia el envío de los trajes de los caballeros de la Jarretera para que se los pongan en la cena el día de San Jorge.

Un mes y medio después, el 15 de junio, llegaron las celebraciones del *Corpus Christi*. Esta festividad, como afirma Portús Pérez, "era una de las señas de identidad de los católicos, y su procesión uno de los acontecimientos periódicos de mayor significación religiosa y social de la vida española de ese momento"

[51] Puede verse el texto de esta convocatoria en Rodríguez-Moñino (1976: 132).

[52] Hasta 1752 los ingleses no aceptaron el calendario gregoriano por lo que, en Inglaterra, el 23 de abril de 1623 —día de San Jorge— se correspondía con el 2 de mayo en España.

[53] Tomo la información de Domínguez Casas (2006).

(1994: 117) y, siendo consciente de la importancia de este evento, el príncipe de nuevo se mostró respetuoso con las católicas costumbres españolas y se arrodilló al paso de la custodia.

La de 1623 fue una procesión muy cuidada en todos sus detalles y fue descrita punto por punto por Almansa en el inicio de su *Carta doce* (2001: 267-269). Tras el cuidadoso desfile, varias compañías teatrales representaron los tradicionales autos sacramentales que "tuvieron especial lucimiento, por formar parte de las fiestas preparadas en obsequio del Príncipe de Gales" (Deleito y Piñuela, 1966b: 290).

A pesar de la magnificencia de las procesiones del *Corpus* y de la Semana Santa, los historiadores suelen destacar, entre los agasajos festivos ofrecidos al príncipe, las fiestas de toros y cañas. Estas tuvieron lugar en varias ocasiones durante la estancia del príncipe en España: el 27 de marzo —para celebrar la entrada de su Alteza Real—, el 3 de mayo —en que se sacrificaron veinticuatro toros[54]—, el 1 de junio, el 26 de junio, el 18 de agosto —para celebrar el cumpleaños de la infanta María— y el 21 de agosto[55]. Esta última, sin duda, fue la más comentada por los cronistas y los intelectuales de la época. Uno de los que se ocupan de ella es Deleito y Piñuela, quien relata cómo se hizo "el despejo de la Plaza por varios trompeteros, a quienes seguían lacayos con libreas anaranjadas, portadores de caballos en número más de treinta" (1966b: 99). La crónica de este historiador cubre también los eventos que tuvieron lugar ese mismo día al anochecer:

[54] Almansa y Mendoza dedica su *Relación quinta* (2001: 366-372) a la narración de esta corrida.

[55] Sigo la información ofrecida por Sánchez Cano (2006: 59).



Grabado que representa la procesión del Corpus de 1623[56]

[56] Extraído de Mesonero Romanos (1851: 84).

> se encendieron 320 luminarias, y se simuló un combate naval entre galeras, cada una de las cuales llevaba como tripulación ocho hombres auténticos, que lanzaban los fuegos, y seis figurados, que simulaban remar; y terminó el vistoso espectáculo con un simulacro de lucha mitológica entre Hércules y el Hijo de la tierra, ayudado por animales feroces y fantásticos (Deleito y Piñuela, 1966b: 101).

Esta fiesta tenía que haberse celebrado en julio, pero fue pospuesta a causa de la enfermedad de la reina o, quizá, como táctica para seguir retrasando las negociaciones. De esta última opinión son Sánchez Cano (2006: 64) y, también, Rodríguez-Moñino, quien afirma que "Era necesario entretener al príncipe, mantenerlo expectante mientras se esperaban las conclusiones de la Santa Sede sobre el matrimonio y opinaban sobre mil minucias la Junta de Teólogos y Juristas y el Consejo de Estado" (1976: 134-135).

Aparte de todos los festejos ya mencionados, se organizaron cacerías en los montes de El Pardo, se representaron numerosas obras de teatro y se intentó mantener entretenido al príncipe en las "casas de placer" del rey (Rodríguez-Moñino, 1976: 140).

Fue un despliegue festivo extraordinario del cual Carlos, sin duda, debió disfrutar, a pesar de las declaraciones de Redworth que tacha estas celebraciones de "aburrida sucesión de visitas y espectáculos que se mantenía a pesar de la creciente tensión entre anfitriones y huéspedes" (2004: 177-178).

3.3. El reflejo de la visita del príncipe en la literatura de la época.

La visita de Carlos Estuardo a Madrid tuvo influencia cultural en varios campos: pintura, lexicografía, literatura (teatro, poesía, traducciones...), etc. Su venida a España se convirtió en el episodio caballeresco por excelencia del siglo XVII y, como tal, dejó huella en las literaturas francesa[57], española e inglesa.

3.3.1. Poesía y prosa españolas.

La permanencia de Carlos en Madrid fue un acontecimiento seguido con gran interés por todo tipo de público a lo largo de

[57] Acerca de la influencia de los hechos protagonizados por el príncipe de Gales en la literatura francesa puede consultarse Canova-Green (2006).

Europa y sirvió de telón de fondo para la creación literaria de la época. Este es el caso en España de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* —compuesta entre 1623 y 1625—, por ejemplo. En esta obra narrativa anónima, minuciosamente estudiada y editada por Cruz Casado (1989), Carlos Estuardo aparece como personaje ocasional hacia la mitad del Libro IV de donde extraigo el siguiente fragmento:

> Aquella noche, intempestivamente, llegó por la posta el gallardo príncipe de Gales, con más amor y menos esperanzas que había salido de Londres; porque, si bien, en la española corte fue como quien era recibido y festejado, la disonancia de la religión, aunque cautelada de él cuidadosamente, no dio lugar a convenirse, bien que se trataba de ello muy vivamente (pp. 833-834).

Pero el famoso evento no solo aparece de modo marginal en la literatura de aquellos años; de hecho son numerosos los poemas y las relaciones dedicados de manera exclusiva al asunto. Paravicino, por ejemplo, tiene un *parecer* al respecto titulado "Sobre la boda de la Infanta con el Príncipe de Gales" de 1623 y Góngora escribe sobre el tema en cuestión el que se considera su último soneto. Se trata de una composición titulada "Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la serenísima infanta María, y de su venida"[58]:

Undosa tumba da al farol del día
quien ya cuna le dio a la hermosura,
al sol que admirará la edad futura,
al esplendor augusto de María.
Real, pues, ave, que la región fría
del Arcturo corona, esta luz pura
solicita no solo, mas, segura,
a tanta lumbre vista y pluma fía.
Bebiendo rayos en tan dulce esfera,
querrá el Amor, querrá el cielo, que cuando
el luminoso objeto sea consorte,
entre castos afectos verdadera
divina luz su ánimo inflamando,

[58] Se corresponde con el soneto número 52 de la edición manejada de los *Sonetos completos*.

Fénix renazca a Dios, si águila al Norte.
(p. 117)

Robbins define esta composición como "the best poem dedicated to the Prince and his visit" (2006: 114). En él, el poeta cordobés deja entrever su deseo de que el heredero británico se convierta al catolicismo. A este respecto señala Jammes (1987: 273):

> no era tan solo una aventura sentimental destinada a tocar el corazón de los poetas; era quizás también el anuncio de la conversión de Inglaterra al catolicismo (…) Góngora ha sabido unir admirablemente esos dos aspectos del acontecimiento y gracias a ello consigue en su soneto una belleza y una grandeza indiscutibles.

Esta confianza en la posible conversión religiosa del reino inglés es palpable también en las siguientes décimas, escritas por Hurtado de Mendoza y dedicadas "A la reina de Hungría, cuando estaba en Madrid el príncipe de Gales"[59]:

Señora en esta ocasión
ningún recato lo dude,
que a lo San Carlos ayude
del nombre la devoción:
vos haréis divina unión
del santo, y Carlos, en cuanto
seréis del hereje espanto,
pues quien (cuando amor negocia)
debe lo Carlos a Escocia,
a España deba lo Santo.
Pues a tan gloriosos fines
son los retiros ya ingratos
debéis también los zapatos
a quien debéis los chapines:
y de esposa en los confines
por buen agüero tomad
gracias a su Majestad,
que en su bien, aplauso tanto,
yo soy quien os doy el santo,
y Carlos su Majestad.

[59] Incluidas en la edición de las *Obras poéticas* (vol. I) de Hurtado de Mendoza confeccionada por Benítez Claros (1947-1948) de la cual tomamos el texto.

No en vano la Iglesia os fía
de redimir el oficio,
que tan glorioso ejercicio
empieza siempre en María;
Y otro Carlos algún día,
Pues a cargo otra vez toma
diluvios nueva Paloma,
como yo si amor no yerra,
se le doy a Ingalaterra,
vos se le daréis a Roma.
(pp. 249-250)

Por otro lado, contamos con un soneto anónimo de polémica atribución escrito en contra de la celebración del matrimonio:

En hombros de la pérfida herejía
ved, Lisardo, que Alcides, o que Atlante,
el de Gales pretende (y su Almirante)
llegar al cielo hermoso de María.
El príncipe bretón, sin luz ni guía,
alega, aunque hereje, que es amante,
y que le hizo caballero andante
la honrosa pretensión de su porfía.
Juntos se han visto el lobo y la cordera,
y la paloma con el cuervo anida,
siendo palacio del diluvio el arca.
Confusión de Babel en esta era
donde la fe de España está oprimida
de una razón de Estado que la abarca.
(pp. 434-435)

Esta composición ha sido incluida en la *Poesía inédita completa* del conde de Villamediana por Ruiz Casanova[60] (1994), aunque el mismo editor reconoce que esta inclusión no resulta muy acertada de acuerdo con el criterio cronológico; afirmación en la que coincidimos en esta tesis, fundamentalmente por el hecho de que Villamediana murió en 1622. Bien es cierto que las negociaciones de este casamiento se habían iniciado mucho antes, pero hay determinados versos del presente soneto que parecen aludir a

[60] De esta obra he extraído el texto del soneto que reproduzco.

circunstancias que tuvieron lugar durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid. Dos ejemplos los tenemos en el verso 6 "alega, aunque hereje, que es amante" y en el verso 9 "Juntos se han visto el lobo y la cordera". En el primer caso podría estarse haciendo referencia a las declaraciones realizadas por Carlos Estuardo en España sobre su verdadero enamoramiento de María. Respecto al noveno verso, es fácil extraer la conclusión de que se menciona un encuentro entre el príncipe y la infanta que ya habría tenido lugar.

Ciplijauskaité en su edición de los *Sonetos completos* de Góngora incorpora esta composición, junto con otras, bajo el epígrafe "Sonetos atribuidos muy dudosos" (1985: 315) y Blecua, por su parte, cree que esta poesía fue escrita por Quevedo y así la introduce en su edición de la *Obra poética* (I, 1969-1981: 69).

Quevedo no se mantuvo al margen de tan festiva ocasión y, además de ser el posible autor del mencionado soneto y plasmar alguno de sus pensamientos acerca de la visita de Carlos en *Cómo ha de ser el privado*, actúa a modo de cronista componiendo dos romances en los que refiere los juegos de cañas celebrados en honor a Carlos Estuardo cuyos títulos son "El juego de cañas primero, por la venida del Príncipe de Gales" y "Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales", y un poema de diecisiete décimas titulado "Fiesta de toros, con rejones, al príncipe de Gales, en que llovió mucho", que parece describir la fiesta de toros y cañas celebrada en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de agosto. En estas décimas "lo satírico y lo burlesco se entremezclan, si bien no escasean los versos aduladores sobre las personas reales" (Rodríguez-Moñino, 1976: 143).

Vélez de Guevara fue otro de los escritores que participaron activamente en los festejos de 1623. La llegada de Carlos a España proporcionó al dramaturgo el oficio de ujier de cámara del príncipe, según declara Bolaños en su introducción a *La serrana de la Vera* (2001: 17), y, a causa de la consecución de este empleo, escribe el siguiente poema:

> ¡Cancerbero del Príncipe de Gales!
> ¿En qué pecó mi padre ni mi agüelo?
> ¡Aquí del Conde de Olivares, cielo,
> que me como de herejes garrafales!
> Don Gaspar de Guzmán si no me vales,

a los catorce artículos apelo
y en el martirologio tomo un suelo
que caiga el calendario en las canales.
Yo alargo la cadena a pinta y presa,
que es lo que ha de venir del hospedaje,
aunque Meneses pierda la interpresa.
No tengo a *nitis brut* por buen lenguaje;
Sáqueme Dios desta empanada inglesa
y deme para España buen viaje. (p. 67)[61]

Este soneto ha sido interpretado de dos modos completamente opuestos. Bolaños opina que fue escrito en agradecimiento por el oficio adjudicado (2001: 17), pero Juan Cortada (1868: 8) señala, parece que más acertadamente, que "A Vélez de Guevara no debió de satisfacerle este empleo; pero él se sabía de coro el arte de tomar el tiempo como viene, y echó a broma el asunto en este soneto". Loftis (1987: 157) subraya el sarcasmo del poeta y añade que "his reference to himself as the Cerberus of the prince and his use of words associated with prisons can scacerly be irrelevant to Charles's position in the summer of 1623".

Otro literato que tenía contacto con miembros de la nobleza fue Francisco López de Zárate. González de Garay (1981: 94) comenta estas vinculaciones y corrobora la información dada por Pérez de Guzmán que decía que el conde de Gondomar había presentado al príncipe de Gales y a López de Zárate el 21 de marzo de 1623, ocasión en la que este último recitó nueve octavas reales que respondían al título: "A la venida del Serenísimo Príncipe de Gales en secreto a Madrid por Francia, digno de ser feliz Rey". El poeta riojano escribe asimismo el siguiente soneto para celebrar la entrada oficial de Carlos en Madrid:

Entra Carlos invicto, que te espera
con triunfo y aras al concurso Hispano,
ya por ti asombro del blasón Romano,
pues de tan claro sol es digna esfera.
Tu Majestad, que oculta reverbera,
alumbre al Español, como al Britano,
vibre tu frente luz, como tu mano,
que ser la del tonante Dios pudiera.

[61] Extraigo el texto de esta composición de Rodríguez Marín (1908).

Mayor te manifiesta, que en la Fama,
pues si bien lenguas ocupó en ti solo,
más tus virtudes que sus voces fueron.
Entra, admírete el pueblo, que te aclama,
por retrato de Júpiter, y Apolo,
en lo que más divino parecieron. (p. 55)[62]

Lope de Vega también estuvo presente en el panorama poético de 1623 con, al menos, dos composiciones. Una de ellas es el soneto titulado "En la entrada del Serenísimo Príncipe de Gales en 1623":

Arco divino, que en color, celosa,
Iris del cielo de la gran Bretaña,
después de tanta tempestad, España
te mira en breve esfera luminosa.
Hijo del gran Neptuno y de la hermosa
Reina del mar en su cerviz montaña,
donde la selva Caledonia baña
eterna de cristal corona undosa.
Tú, que en cielo portátil partes solo
luz con el sol en paz, amor y celo,
triforme resplandece en nuestro polo.
Dilata esmaltes al celeste velo,
que en darte su lugar promete Apolo,
que nuestra luna ilustrará tu cielo. (p. 362)[63]

Del mismo modo, contamos con un conocido cuarteto anónimo que le fue atribuido y que dice:

Carlos Estuardo soy,
que siendo Amor mi guía,
al cielo de España voy
por ver mi estrella María. (p. 1) [64]

Otra composición de autoría dudosa es la conformada por veinte octavas cuyo famoso primer verso es "Príamo joven de la Gran

[62] Soneto extraído de la edición de José Simón Díaz (1976).
[63] Tomo el soneto de la edición de García González (2003).
[64] Tomo el texto de la edición de Iglesias (2001).

Bretaña"[65]. Este poema, que ofrece una visión positiva del matrimonio, describe el viaje del príncipe de Gales y su entrada pública oficial en Madrid. Reynolds (1969) lo atribuye a Mira de Amescua; de hecho, el testimonio que utiliza para su edición[66] presenta el siguiente título: "Al señor príncipe de Gales, el doctor Mira de Amescua, capellán del serenísimo infante cardenal". Rafael Iglesias (2001) sostiene, sin embargo, que dichas octavas pertenecen a Antonio de Solís.

Pero, sin duda, la composición poética más conocida de este período fue el *Elogio descriptivo*[67] que el duque de Cea encomendó a Juan Ruiz de Alarcón con motivo de las fiestas que tuvieron lugar en Madrid el 21 de agosto de 1623, en las que se celebraba de manera oficial el hecho de que, después de años de dificultosas negociaciones, el acuerdo matrimonial entre la infanta María y Carlos Estuardo había tenido, aparentemente, éxito. Para componer esta relación en verso, Ruiz de Alarcón pide ayuda a doce poetas, aunque el resultado final aparecerá firmado únicamente por él.

Así pues, el *Elogio descriptivo* se compone de 73 estrofas que fueron distribuidas entre doce autores, entre los que destacan Mira de Amescua —que contribuye con siete octavas reales—, Luis de Belmonte y Bermúdez —que parece haber sido, de acuerdo con los datos proporcionados por Redondo (1998: 130), el que repartió las tareas del grupo—, Juan Pablo Mártir Rizo, Manuel Ponce y Vélez de Guevara. Aún hoy en día parece existir cierta confusión acerca de la paternidad de todas las estrofas, posiblemente por las modificaciones que aplicó Ruiz de Alarcón a los textos originales *a posteriori*.

El escritor mexicano no solo no reconoció la autoría colectiva de la composición, sino que tampoco repartió los beneficios económicos que obtuvo por este encargo. Esta actitud le valió que la

[65] Debido a su extensión no reproduzco dicha composición en la presente tesis, pero puede consultarse tanto en la edición a nombre de Solís realizada por Iglesias (2001) como en el artículo de Reynolds (1969).

[66] El texto en cuestión se halla en la Biblioteca de la Hispanic Society of America y es íntegramente reproducido por Reynolds (1969: 132-137).

[67] El título completo de la composición es *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad del rey Filipo IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra y la serenísima María de Austria, infanta de Castilla.*

antipatía que muchos de los literatos de la corte sentían hacia él se acrecentara y que los escritos en contra de su obra y su persona se multiplicasen.

De este modo, Alarcón y su obra fueron objeto de burla por parte de distintos poetas de la Academia de Madrid, quienes escribieron varias décimas ridiculizándolos. Un ejemplo es la que se le atribuye a Góngora, y que Carreira incluye en su edición de la *Antología poética* del escritor cordobés, cuyo título reza "Contra don Juan [Ruiz] de Alarcón porque se valió de algunos amigos suyos para celebrar las fiestas reales que su Majestad hizo en Madrid" (2009: 647).

Asimismo, se hizo un comento en prosa en el que se critica, tanto el *Elogio* como la persona de Alarcón, quien es descrito como "hecho en forma de huevo o de paréntesis, corcovado, sabandija, tortuga" (Redondo, 1998: 131), haciendo, obviamente, referencia a su desafortunada figura contrahecha. El título completo de dicho escrito es "Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María" y está dirigido al Conde de Monterrey. Se desconoce el nombre del autor y, aunque se le suele atribuir a Quevedo[68], Redondo (1998: 131) señala que quizá haya sido redactado por Lope de Vega.

Innumerables son, por otra parte, las composiciones anónimas y sin atribución clara que se conservan de aquel año, como un soneto contrario a la alianza del que da noticia Rodríguez-Moñino (1976: 148) y que es posible que haya sido escrito por alguno de los religiosos que formaban parte de la Junta de Teólogos.

3.3.2. Representaciones teatrales en España[69].

La visita del príncipe de Gales provocó un movimiento teatral inusitado en el Madrid de 1623, pues se representaron como mínimo una o dos comedias diferentes por semana, según la *Carta doce* de

[68] Acerca de la atribución a Quevedo de esta obra puede consultarse Alonso Veloso (2007).

[69] Puede consultarse al final de este apartado un cuadro-resumen en el que figuran las obras que han sido probablemente representadas durante la estancia del príncipe de Gales en España.

Almansa y Mendoza (2001: 270). Estas magníficas funciones fueron puestas en escena en diversos lugares de la corte, principalmente:

> la plaza Mayor, la calle Mayor, el Prado de San Jerónimo y la Casa de Campo, y en cuanto a edificios, el Alcázar, el convento de San Jerónimo y la Casa de las Siete Chimeneas, residencia del embajador inglés, Conde de Bristol (Puyuelo y Salinas, 1962: 90).

Las circunstancias que envolvieron la estancia de Carlos Estuardo en nuestro país brindaron a muchos dramaturgos desconocidos la oportunidad de salir del anonimato, como bien indica Cruickshank (2000: 99), ya que se debía responder a la necesidad de palacio de sacar a la calle el mayor número de obras posibles.

Shergold (1967: 267) afirma que la primera representación teatral desde la llegada del príncipe a nuestro país —aunque no precisa de qué obra se trata— tuvo lugar el 14 de marzo, fecha que entiendo, a no ser que se trate de un error, que se corresponde con el calendario juliano y, por lo tanto, coincidiría con el 24 de marzo del calendario español[70]. Sin embargo, es casi indiscutible el hecho de que, con anterioridad a ese día, Carlos ya habría presenciado la puesta en escena de alguna pieza teatral. Recordemos que el heredero de la Corona de Inglaterra llegó a la corte el 17 de marzo y ya desde la primera noche empezó a ser agasajado. Almansa y Mendoza señala, por ejemplo, en su *Relación primera*, que durante la primera semana que el príncipe estuvo en Madrid, este se entretuvo "en ver bailes y entremeses de cuatro compañías de comediantes, de que mostró tener gusto" (2001: 334).

Hay un documento del 23 de marzo de 1623 en el que constan los pagos de cincuenta ducados por "una comedia con sus bailes y entremeses" a favor de las compañías de Juan de Morales, Cristóbal de Avendaño, Juan Bautista Valenciano y Manuel de Vallejo, a las que se unió más tarde la compañía de Pedro de Valdés[71]. Esta

[70] El 14 de marzo Carlos Estuardo y Buckingham aún no habían llegado a la corte española y no se conocía tampoco la decisión tomada por el heredero inglés de emprender un viaje a nuestro país con el propósito de negociar personalmente su matrimonio con la infanta María.

[71] Tomo la noticia de Sánchez Cano (2006: 54 n. 18), quien señala, además, los lugares de representación asignados a estas compañías: "Juan de Morales (performing on a stage in front of the Buen Suceso church), Cristóbal de Avendaño (opposite the Amargura street), Juan Bautista Valenciano (San Salvador square), and Manuel

información estaría estrechamente relacionada con el hecho de que el 26 de marzo Carlos haría su entrada oficial en Madrid y a lo largo del itinerario que seguiría la comitiva real se representarían todo tipo de piezas teatrales.

Dejando a un lado los autos sacramentales, son innumerables las obras de teatro puestas en escena en 1623, por lo cual es muy difícil elaborar un listado con los títulos de todas ellas y, más aun, el acompañarlas del nombre del dramaturgo que las compuso. También es complicado saber cuáles fueron presenciadas por el príncipe y cómo fueron acogidas por él y sus acompañantes.

A pesar de ello, se sabe que en el mes de marzo del famoso año parecen haber sido escenificadas, según la información recopilada por Rennert (1907a: 333 y 1907b: 53), *El ayo de su hijo* de Guillén de Castro —noticia que corrobora Bruerton (1944: 135-136)— y *Siempre ayuda la verdad*, escrita por Belmonte y Bermúdez en colaboración con Ruiz de Alarcón y, quizá, con Tirso de Molina, de acuerdo con los datos que ofrece Ocaña (2004: 134). Ambas obras fueron representadas ante el rey, como indica el *DICAT*, por la compañía de Juan Bautista Valenciano.

Rennert (1907b: 47) hace referencia también a una obra perteneciente a la compañía de Cristóbal de Avendaño llamada *Méritos con poca dicha* de la cual se conoce que fue puesta en escena ante el rey, posiblemente en el Salón del Alcázar, el segundo día de Pascua de Resurrección de 1623 y por la que, según la información que figura en el *DICAT*, Avendaño recibió 200 reales el 6 de abril.

En el mes de mayo tenemos noticia de la representación el día 7 de la comedia *Selvas y bosques de amor*[72] por la compañía de Manuel Vallejo, la cual lleva a escena también, el día 11, la obra de Hurtado de Mendoza *Querer por solo querer*[73]. Esta pieza ya había sido llevada a las tablas en Aranjuez el 9 de julio de 1622, de acuerdo con los datos proporcionados por Shergold (1967: 270-271), y en el Salón Grande

---

de Vallejo (square in front of the Alcázar) (...) Pedro de Valdés (near the Hospital of the Italians)".

[72] Esta comedia, a pesar de haber sido atribuida a Lope de Vega, parece ser la misma que *La selva confusa* de Calderón como se ha ya mencionado brevemente en el primer capítulo de esta tesis.

[73] Pérez de Guzmán señala que Hurtado de Mendoza escribió esta obra con Quevedo y Mateo Montero y que a ella "se le atribuye el favor y la fortuna que desde entonces adquirió con los reyes y en palacio" (1912: 519).

del Real Alcázar de Madrid el 1 de enero de 1623, según Peale[74] (2009: 125). García Gómez (1999: 130) señala que, aunque no podemos saber a ciencia cierta si el príncipe de Gales presenció en mayo la representación de esta comedia, es probable, al menos, que haya escuchado comentarios y elogios.

Otras piezas que fueron escenificadas ese mismo mes son *El inglés de más valer,* propiedad de Cristóbal de Avendaño por la cual recibió 200 reales el 13 de mayo, de acuerdo con los datos que aporta el *DICAT*, y de la cual no se conoce exactamente el día de su representación; *El general de mármol*, representada por Manuel Vallejo en palacio el día 14; la obra de Lope el *Lazarillo de Tormes*, por Juan de Morales Medrano el 21; y dos comedias que tienen como protagonista a Carlos V: *Carlos V en Francia* de Lope y *La mayor desgracia de Carlos V* de Vélez de Guevara.

La obra de Lope fue llevada a las tablas por la compañía de Prado y parece ser que gozó de gran éxito, como se puede apreciar por las palabras de Samson (2004: 1584), quien declara que el manuscrito de esta pieza

> proporciona datos fascinantes de la historia de representaciones de esta obra, con licencias para actuaciones en Valladolid en 1607, Madrid y Zaragoza en 1608, Lisboa en 1609, Málaga y Jaén en 1610, Murcia en 1611, Granada en 1615, Lisboa otra vez en 1617, y Madrid en 1620. También se repuso, según Reichenberger, en Madrid en el Corral de la Cruz el 19 de Mayo 1623, mientras el Príncipe de Gales estaba en la corte de Madrid.

La comedia *La mayor desgracia de Carlos V* fue representada el día 28 de mayo "ante los Reyes y el príncipe de Gales y dos días después en el Corral de la Cruz" (Peale, 2004: 1080). Existe otra obra de Vélez de Guevara que pudo haber sido escenificada también ante la Familia Real; me refiero a *La serrana de la Vera*. Rennert (1907b: 53) señala que fue representada el 14 de junio de 1623, aunque no especifica si se refiere a *La serrana* de Vélez o a la de Lope de Vega —de la que también desconocemos la fecha—. Por otra parte, Manson

[74] En relación con esta pieza, Peale (2009: 124) afirma que es "la comedia más larga del Siglo de Oro, y probablemente, en la historia del teatro clásico español, el espectáculo más costoso, con gastos que por una sola representación sumaron casi 49.000 reales".

y Peale (2002) indican que la obra de Vélez fue compuesta en julio de 1613 y que su primera representación habría sido en Alba de Tormes el martes 7 de octubre de 1614 por la compañía de Juan de Morales.

Habría, así, nueve años de diferencia entre una fecha de representación y otra, que podrían explicarse gracias a los datos aportados por Ruano (2000b: 272), quien habla de unos problemas económicos de Jusepa Vaca —la actriz para la cual se escribe *La serrana de la Vera*— y su marido —el autor de comedias Juan de Morales— que los obligan a hipotecar varias casas que poseían en Madrid; y, asimismo, señala que en 1623 ambos "se declaran «residentes en la Corte»". Quizá esta precariedad económica los llevase a explotar nuevamente la obra que habían encargado tantos años atrás a Vélez.

Ese mismo mes de junio, la compañía de Juan Morales lleva a las tablas *El alcázar de Soria*[75] el día 4, *La mentirosa verdad* de Juan Bautista de Villegas el 8, y *A la villa voy y de la villa vengo* el 25[76]. El día 11, Antonio de Prado representaría *El encubierto* de Diego Jiménez de Enciso[77] y, el 29, la compañía de Juan Acacio Bernal pone en escena la comedia calderoniana que se estudia en esta tesis: *Amor, honor y poder* de Calderón.

En julio destacan las representaciones de *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón y *La selva confusa* de Calderón de la Barca. La primera fue montada en palacio el día 9 por Domingo de Balbín. Esta compañía, de acuerdo con los datos que ofrecen Rennert (1907a) y Shergold y Varey (1963), llevó a escena cuatro obras más este mes: *El rey en mantillas*, el 6 de julio; *No son los tiempos unos*, el 13 de julio; *El castigo del penséque* de Tirso de Molina, el 20; y *El fraile capitán*, el día 23.

La selva confusa de Calderón de la Barca, inicialmente atribuida a Lope de Vega, fue representada por Juan Acacio Bernal el 21 de julio de 1623. Esta fecha es la que mantienen Rennert (1907b: 52) y Greer (1998: 113). Cruickshank (2000: 99) también la corrobora,

[75] Shergold y Varey (1963: 215) indican que este es el título verdadero de la obra representada el 4 de junio y no *El alcalde de Coria*, como señala Rennert (1907a: 332).

[76] Según información de Rennert (1907a: 332), la cual es corroborada por Shergold y Varey (1963: 215).

[77] Tomo la noticia de Peale (2004: 1080).

aunque puntualiza que se trata de una segunda representación y que la primera habría tenido lugar el 7 de mayo. Coenen (2011: VIII), en el estudio introductorio que acompaña a su edición de esta comedia, comparte esta última opinión, pero va más allá y afirma que tanto *Selvas y bosques de amor,* representada por la compañía de Manuel Vallejo el 7 de mayo, y *La selva confusa,* puesta en escena en julio, son la misma obra, lo cual descarta la teoría de que Calderón haya reelaborado una comedia de Lope[78]. De este modo, *La selva confusa* pasa a ser la primera escenificación palaciega de una obra calderoniana, por delante de *Amor, honor y poder.*

Ya en el mes de septiembre, Fernán Sánchez de Vargas lleva a escena, según noticias de Shergold y Varey (1963: 222), *Donde no está su dueño está su duelo* de Guillén de Castro el día 3; el 7, *El dudoso*[79]*;* y, el 10, la obra *Decir y hacer*. Cruickshank (2009: 75) alude también a la representación de la obra de Calderón de la Barca *Los Macabeos*[80]. Este investigador señala que el 30 de septiembre de 1623 se le pagó a Felipe Sánchez de Echevarría la escenificación en palacio de esta comedia y considera que pudo haber sido llevada a las tablas durante la estancia del príncipe de Gales en nuestro país —aunque recordemos que Carlos Estuardo abandonó España el 12 de septiembre y, por lo tanto, quizá sea demasiado arriesgado afirmar que la fecha de representación de dicha obra es anterior a su partida—.

Otras obras que habrían sido representadas por esa misma compañía en septiembre de 1623 y de las cuales desconocemos el día

[78] El estudioso holandés apunta incluso a una posible fecha de representación anterior, ya que ve plausible que *La selva confusa* y una comedia titulada *Las selvas de amor*, representada por la compañía de Vallejo entre el 22 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, sean, en realidad, la misma obra (2011: VIII-IX).

[79] Rennert (1907a: 339) indica que la obra *El dudoso* habría sido representada el día 9.

[80] Se trata de la comedia *Judas Macabeo*, de la cual se conservan dos versiones, que han sido editadas por Fernando Rodríguez-Gallego. Este investigador señala en el estudio que precede a su edición que "1623 puede establecerse como fecha de composición de la primera versión de la comedia, probablemente recogida, en mayor o menor grado, en los dos manuscritos que han llegado hasta nosotros. Más difícil resulta establecer la fecha de composición de la segunda versión, representada por el texto de la *Segunda parte de comedias* (...) y puede aventurarse que, al menos en la forma que tiene ahora, debió de ser completada con motivo de tal publicación, quizá, pues, en 1636 o 1635" (2012: 12-13).

exacto de escenificación, de acuerdo con la información aportada por Rennert (1907a: 338 y 1907b: 51), son: *Dineros son calidad*[81] y *El remedio está en la mano*.

Por otro lado, según Peña (2004: 66), *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón fue representada en 1623 —aunque no concreta ni el día ni el mes—. Redondo (1998: 132) señala la escenificación de *La Manganilla de Melilla*, también del dramaturgo mexicano en este año, aunque no ofrece más datos. Belmonte y Bermúdez escribe también en este periodo *Las siete estrellas de Francia,* obra que Ocaña (2004: 135) cree que pudo ser representada en palacio en 1622 o 1623. No he encontrado más información al respecto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[81] Esta comedia ha sido comúnmente atribuida a Lope, aunque, según las investigaciones de Rodríguez López-Vázquez (2000) —editor de la obra—, esta pieza teatral habría sido escrita por Andrés de Claramonte.

Cuadro-resumen de las representaciones teatrales que tuvieron lugar en España durante la visita del príncipe de Gales en 1623

marzo	abril	mayo	junio
El ayo de su hijo (Guillén de Castro)	*Méritos con poca dicha* (autor desconocido)	*Selvas y bosques de amor* (Calderón)	*La serrana de la Vera* (Vélez de Guevara)
Siempre ayuda la verdad (Belmonte y Bermúdez, Ruiz de Alarcón y ¿Tirso?)		*Querer por solo querer* (Hurtado de Mendoza)	*El alcázar de Soria* (autor desconocido)
		El inglés de más valer (autor desconocido)	*La mentirosa verdad* (Juan Bautista de Villegas)
		El general de mármol (autor desconocido)	*A la villa voy y de la villa vengo* (autor desconocido)
		Lazarillo de Tormes (Lope)	*El encubierto* (Jiménez de Enciso)
		Carlos V en Francia (Lope)	*Amor, honor y poder* (Calderón)
		La mayor desgracia de Carlos V (Vélez de Guevara)	

julio	agosto	septiembre	fecha desconocida
La cueva de Salamanca (Ruiz de Alarcón)		*Donde no está su dueño está su duelo* (Guillén de Castro)	*Las siete estrellas de Francia* (Belmonte y Bermúdez)
La selva confusa (Calderón)		*El dudoso (*autor desconocido*)*	*La verdad sospechosa* (Ruiz de Alarcón)
El rey en mantillas (autor desconocido)		*Decir y hacer* (autor desconocido)	*La manganilla de Melilla* (Ruiz de Alarcón)
No son los tiempos unos (autor desconocido)		*Los Macabeos* (?) (Calderón)	
El castigo del penseque (Tirso)		*Dineros son calidad* (?) (Andrés de Claramonte)	
El fraile capitán (autor desconocido)		*El remedio está en la mano* (?)(autor desconocido)	

3.3.3. «Amor, honor y poder» en el marco de la visita del príncipe de Gales.

De la obra calderoniana *Amor, honor y poder* se conserva un documento en el que figura un pago para poder representarla con fecha de 29 de junio de 1623 en palacio (Shergold y Varey, 1961: 276). Según Cruickshank (2009: 74), Calderón debió de empezar a trabajar en la comedia en abril o mayo, cuando las negociaciones matrimoniales estaban en su fase inicial.

A finales del mes de junio, las relaciones entre España e Inglaterra parecían estar tensas, a pesar de las opiniones de algunos autores que niegan lo que consideramos la realidad más probable. En mayo se había hecho público que la dispensa del Papa para que el matrimonio pudiera tener lugar había llegado de Roma pero, aun así, la celebración de la boda se iba dilatando. Es de suponer que Carlos empezaba a ser consciente de que la negociación de su matrimonio, a pesar de la desmesurada euforia mostrada por su visita, no iba a llegar nunca a buen fin. Por otro lado, la flota que debía recoger a Carlos y a la infanta María y que se había formado el 1 de mayo, según noticias de Redworth (2004: 185), seguía amarrada a la espera de la orden definitiva.

Rodríguez-Moñino presenta una opinión completamente distinta y califica junio como "el más esperanzador de los meses de la estancia en la corte española del príncipe" (1976: 134). Para este autor, Carlos Estuardo aún se fiaba de Olivares[82], confianza que se vio reforzada por el hecho de que la dispensa hubiera llegado de Roma. Sin embargo, todo parece indicar que el príncipe deseaba volver a casa y que se sentía prisionero en España.

Como en ocasiones anteriores, no sabemos a ciencia cierta si el príncipe presenciaría la representación de *Amor, honor y poder,* pero es bastante probable que así fuera, como expone Cruickshank (2000: 75). Del mismo parecer es Alcalá-Zamora (2000), aunque hace puntualizaciones acerca de la posición teatral de Calderón en ese momento que podrían inducirnos a pensar que su obra no era tenida

82 "pues a la sazón desconocía la oposición abierta de este al matrimonio expresada en el Consejo de Estado de hacía escasos días; se había entrevistado Carlos varias veces con la infanta y creía firmemente que España deseaba el enlace matrimonial" (Rodríguez-Moñino, 1976: 134).

en gran estimación, por lo que no suscitaría el interés necesario para que Carlos asistiese a su puesta en escena:

> Probablemente asistiría a su representación, aunque entonces Calderón era todavía un autor desconocido prácticamente, uno de los muchos buenos dramaturgos del momento, pero uno más que empezaba su carrera. Calderón recoge un tema inglés, de acuerdo con las circunstancias, pero va a plantear ya, en ésta como en otras obras del momento, sus grandes preguntas, sus grandes inquietudes (Alcalá-Zamora, 2000: 24).

La historia de la que se sirvió Calderón para componer esta comedia fue extraída principalmente de la novela de Agreda y Vargas, *Eduardo, rey de Inglaterra*, como se ha explicado en el capítulo anterior de esta tesis. Los motivos de la elección de esta historia podrían ser muy variados. El primero, y más obvio, sería la intención de escoger una trama y unos personajes ingleses para acercar la obra a Carlos Estuardo y a su séquito.

Un segundo motivo podría verse en el hecho de que Eduardo III fue el fundador de la Orden de la Jarretera, institución a la que el príncipe Carlos pertenecía desde 1611 y de la cual era muy devoto —recordemos el convite organizado el 2 de mayo de 1623 en Madrid para celebrar la fiesta de la Orden—.

Otra posible causa de la elección de este personaje histórico podría estar relacionada con la circunstancia de que solamente tres príncipes de Gales habían pisado tierras españolas hasta aquel entonces: Carlos Estuardo, Eduardo III y su hijo, el llamado "príncipe negro" por el color de su armadura. Esta información no debía de ser ajena a Calderón ni, al menos, a los intelectuales de la época, ya que Almansa hace mención en su *Relación primera* de estos datos históricos. De hecho, esta es encabezada por las siguientes palabras de Andrés de Mendoza:

> Patricio en Burgos, digna cabeza de estos reinos, y descendiente de los gloriosos reyes don Alfonso XI y don Pedro Justiciero, a quien le sucedió caso semejante, que al primero vino a aquella gran ciudad Eduardo, príncipe de Gales, acompañado de gran nobleza de su reino a pedir le armase caballero, por ser en armas el príncipe de mayor estimación (...) y su hijo de este príncipe vino a estos reinos en defensa de don Pedro en las guerras con su hermano, a quien Francia favorecía, señal de la antigua

> emulación de estas Coronas, y trajo consigo al duque de Lancáster, su hermano, que casó con hija del rey, matrimonio siempre apetecido de aquellos príncipes. Y hoy los nuestros, por don Enrique III y todos los de Europa, son descendientes de la sangre britana (2001: 329).

Juan de Gante —duque de Lancáster e hijo de Eduardo III— se casó en 1371 con Constanza de Castilla, hija de Pedro I el Cruel, con la intención de poder ocupar el trono castellano, propósito que no pudo llevar a cabo. La hija de ambos, Catalina de Lancáster, contrajo matrimonio con Enrique III de Castilla en 1388, el cual estableció la paz entre Inglaterra y Castilla[83] e hizo que la descendencia del monarca español estuviese emparentada con los reyes de Inglaterra[84]. Curiosamente Juan de Gante será el tatarabuelo de Catalina de Aragón, quien protagonizará otro de los enlaces más famosos de la historia entre las Coronas de España e Inglaterra, el cual fue tratado por Calderón en su comedia *La cisma de Ingalaterra*.

Tanto Carlos Estuardo como Eduardo III y el "príncipe negro" fueron piezas claves en la historia de las alianzas anglo-españolas. Eduardo III buscó un pacto con España, ofreciendo en 1335 a su hija Isabel en matrimonio para el que sería Pedro I de Castilla. Esta propuesta fue rechazada por el rey Alfonso XI debido a la corta edad del infante, que contaba con tan solo un año en aquel momento. Eduardo vuelve a insistir en 1342, proponiendo en esta ocasión un enlace con su hija Juana. El tratado, junto con la promesa matrimonial, es firmado en 1345, pero cuando la princesa estaba a punto de encontrarse con el que se convertiría en su esposo, fallece a causa de la peste. Eduardo III tenía más hijas para ofrecer en matrimonio, pero no se volvió a sugerir ningún otro compromiso entre los dos reinos. Nuevamente, estamos ante un matrimonio frustrado entre dos de las Coronas más importantes del momento.

Por otro lado, el "príncipe negro" se alió con nuestro país en el terreno bélico, luchando a favor de Pedro I el cruel y ayudándolo a ganar la batalla de Nájera, Navarra, en 1367, contra Enrique de Trastámara.

La intención al representar *Amor, honor y poder* era probablemente el deseo de complacer al príncipe de Gales con un acto de cortesía y

[83] Tomo la información de Echevarria (2002: 79).

[84] Puede consultarse al final de este apartado un árbol genealógico que ilustra estas relaciones entre los dos reinos.

tratar, asimismo, que se sintiera cercano a la historia y cómodo con ella, mediante la introducción de personajes ingleses de entre los que destaca, como protagonista principal, Eduardo III, figura histórica que había mantenido buenas relaciones con España. Sin embargo, estamos ante un objetivo fallido porque el componente inglés de la comedia acaba reduciéndose a la localización espacial de la trama y a los nombres de los protagonistas, ya que, como advierte Cruickshank (1993: 14),

> la realidad es que la obra presenta personajes típicamente españoles preocupados con temas típicamente españoles también: las contradicciones entre el amor y el honor, el honor y el poder, el poder y el amor. No hay el menor indicio de que ninguno de los personajes, desde el rey, hasta el campesino Tosco, se comporte de una manera "inglesa".

A este hecho podría añadírsele la afirmación de Redworth de que el español de Carlos "no pasó nunca de rudimentario" (2004: 177), por lo que apenas habría entendido unos versos de la comedia. Esta información quizá la haya que poner un poco en cuarentena, puesto que existen noticias de que el príncipe habría recibido lecciones de español, a las que se sumarían los tres meses de estancia que llevaba en Madrid en el momento de representación de *Amor, honor y poder* y que podrían haber facilitado la comprensión de la obra.

Sea como fuere, parece existir una serie de concomitancias, casuales o no, entre los personajes de la comedia y los protagonistas de las circunstancias que se estaban viviendo en la corte española en 1623. Así, aparecen un rey —Eduardo III—, una infanta hermana del monarca —Flérida— y un príncipe extranjero enamorado de esta —Teobaldo—, que, curiosamente, no conseguirá casarse con su amada, al igual que le sucederá a Carlos Estuardo. Algo similar ocurre también con *La selva confusa*, otra de las comedias calderonianas representadas durante la estancia del príncipe de Gales en nuestro país. En dicha obra contamos con el príncipe del Ducado de Milán, Filipo, un hombre fácilmente manipulable que emprende un viaje para intentar concertar una boda con Flora, la heredera del Ducado de Mantua. Este acuerdo fracasará y la dama acabará contrayendo matrimonio con Fadrique, hermano de Filipo.

En cuanto a *Amor, honor y poder*, la identificación de la figura del soberano inglés con Felipe IV podría haber provocado, como apunta Cruickshank (2000: 96), que la persecución de la que es objeto Estela en la comedia por parte del Rey recordase al público la debilidad del monarca español por las damas de la corte. Existe, por ejemplo, un pasaje que se corresponde con los versos 1923-1936 de nuestra comedia, en el que Enrico, aprovechando que el soberano inglés está escondido, finge no verlo y le recrimina así su cuestionable comportamiento sin romper el decoro. Estas líneas suelen ser interpretadas como una crítica al joven Felipe IV, cuya conocida conducta libertina ha sido incluso confirmada con remordimiento por él mismo en las cartas que escribe a la madre sor María de Agreda, según noticias de Puyuelo y Salinas (1962: 102). Entre los investigadores que sostienen esta opinión se encuentran Greer (2001: 68), quien dice que las aventuras amorosas de este, con la posible complicidad de Olivares, eran ya reprobadas por la sociedad madrileña de la época, y Amadei-Pulice (1990: 164), que alaba la presunta actitud crítica de Calderón a propósito de este pasaje y exclama

> ¡Formidable bravado! No solo de parte de Enrico que le habla al rey de la comedia de esta manera, sino también de parte del joven dramaturgo de corte (…) que mediante el artificio teatral, ha encontrado una vía de comunicación directa con el rey real y verdadero, Felipe IV, que miraba la escena. Visto de esta manera, los versos que comienzan "y entonces le dijera…" pueden tener un significado admonitivo que Calderón le dirige al monarca en otro contexto, más "real" e histórico.

A pesar de esta coincidencia de juicios, en la presente tesis consideramos que esta situación probablemente no haya sido planeada por Calderón si tenemos en cuenta que era un dramaturgo que estaba empezando a trabajar en la corte y una enemistad con el rey, por razones obvias, le perjudicaría. De todos modos, en el caso de Eduardo estaríamos ante un hombre soltero, por lo que quedaría salvaguardada la ética moral.

Por otro lado, en esta comparativa de reyes llaman la atención algunos razonamientos que a lo largo de la obra se ponen en boca de Eduardo III, justificaciones que quizá tuviesen más fondo que la mera belleza literaria, como puede verse, por ejemplo, en los versos 1027 a 1042:

Que yo he tratado es verdad
este casamiento justo
y yo te ofrecí mi gusto,
pero no su voluntad.
A la Infanta dije yo
mi intención y en ella vi
ni bien concedido el sí,
ni bien declarado el no.
Desta manera han pasado
muchos días y te dan
con favores de galán
licencias de desposado.
Hoy quiero verla y hablarla
y, aunque su obediencia sé,
aconsejarla podré,
pero no podré forzarla.

En este pasaje, el Rey se ofrece como intermediario en la unión de Teobaldo y Flérida, pero no quiere forzar a la Infanta a casarse con un hombre al que no quiere, lo cual es paradójico siendo Eduardo un monarca que a lo largo de la obra demuestra una cierta tiranía. Este pasaje podría encerrar, quizá, una justificación pensada para intentar hacer entender al príncipe Carlos que Felipe IV colaboró en todo momento para que el matrimonio con María llegara a buen fin, pero que, a pesar de esto, existían otros agentes condicionantes en las negociaciones de una boda que podían provocar que fracasase.

En relación con la celebración de este matrimonio también se hallan los versos 735-738 de *Amor, honor y poder* —"¿Darme parabién pretendes? / Pésame fuera mejor"— pronunciados por Flérida durante un diálogo con Enrico en el que le da cuenta de que la quieren casar con Teobaldo. Sobre este pasaje Cruickshank (2000: 85) afirma que "There is no doubt that many people in Spain thought that María's proposed marriage to Charles Stuart was a matter for condolences". Esta aseveración tal vez sea demasiado rotunda y debería ser algo matizada, ya que son varios los indicios que poseemos de que este matrimonio no era deseado por Felipe IV y el conde-duque de Olivares, pero no queda tan claro, de acuerdo con la información que conservamos de los hechos acaecidos en

1623, que el pueblo español no haya llegado a ver el enlace con buenos ojos.

El personaje de Teobaldo, por otro lado, sería fácilmente identificable por el público con Carlos, de modo especial en un pasaje de la comedia señalado por Cruickshank (2000: 83) y que se corresponde con los versos 1011 a 1026 de nuestra edición:

> ...mira el tiempo que he vivido
> del pensamiento engañado,
> de mil deseos burlado
> y en mi amor desvanecido.
> Llamado desta esperanza
> vine, señor, desde Hungría
> por ver si la suerte mía
> tan grande ventura alcanza.
> Tú después me has ofrecido
> efetuar el concierto
> y, de la esperanza muerto,
> con la esperanza he vivido.
> No es bien que más tiempo aguarde
> ni de esperar me entretenga,
> que bien por presto que venga
> no dejará de ser tarde.

Estos versos parecen ser también un guiño a las circunstancias históricas que enmarcaron la representación de la comedia. Tanto Teobaldo en la ficción como Carlos Estuardo en la realidad son príncipes extranjeros que se dirigen a otro país con la esperanza de fijar la fecha de sus esponsales con una mujer que, de nuevo en ambos casos, es hermana del monarca —Eduardo III de Inglaterra y Felipe IV de España, respectivamente—. Estas negociaciones no resultan fáciles y, a pesar de existir un acuerdo tácito entre las dos Coronas, la celebración de las bodas se va dilatando en el tiempo con la consecuente pérdida de esperanza y paciencia por parte de los forasteros pretendientes. Finalmente, Teobaldo no logra casarse con Flérida, así como Carlos no conseguirá tampoco convertir a la infanta María en reina de Inglaterra.

En el caso de que Calderón hubiese confeccionado este personaje teniendo en la mente al príncipe Carlos, se podría palpar en el citado fragmento de *Amor, honor y poder* el descontento y la frustración del

heredero de la Corona inglesa a propósito del matrimonio concertado. En relación con estas circunstancias, señala Cruickshank (2002c: 96):

> En la obra, como en la vida real, el príncipe vuelve a su tierra desilusionado. Calderón, sin aventurarse en el peligroso campo de las diferencias religiosas, avisa de esta manera al príncipe de que modere sus exigencias en el contrato matrimonial, o que se prepare a recibir una desilusión.

Por otro lado, resulta curioso el nombre otorgado al príncipe extranjero en la comedia, puesto que Theobalds era como se llamaba el palacio en el que se dice a los miembros de la corte inglesa que Carlos Estuardo está de cacería cuando emprende su viaje secreto a España. Además de este dato, Cruickshank (2000: 83) indica que este era el palacio preferido del heredero inglés y de su padre, el rey Jacobo I. Podría tratarse quizás de una coincidencia, pero, si no es así, Calderón debió haberlo escuchado en alguna parte[85].

Otro nombre que quizá pueda corresponderse con un aspecto biográfico real del príncipe de Gales es el de Enrico, el cual podría referirse al fallecido hermano de Carlos —Enrique Federico Estuardo—, puesto que Henrico fue la denominación dada a una de las colonias británicas en América del Norte en agosto de 1611, en honor del hijo mayor de Jacobo I[86]. Este dato probablemente era conocido en España, ya que, en esa época, el primogénito del monarca inglés era el pretendiente oficial de la infanta María[87].

Relacionado con esta circunstancia histórica podría estar el final de *Amor, honor y poder*, en el que Flérida rechaza el matrimonio con Teobaldo y solicita poder casarse con Enrico:

Rey	En día de mis bodas
	quiero que sean alegrías todas.

[85] En ninguna de las posibles fuentes de *Amor, honor y poder* aparece este nombre ni tampoco el personaje del príncipe extranjero.

[86] Para más información sobre el topónimo Henrico puede consultarse Land (1938).

[87] Recordemos que, como se ha dicho en la introducción a este capítulo, Felipe III y Jacobo I negociaron el matrimonio entre Enrique y María, pero la prematura muerte de Enrique hizo imposible que se sellara tal alianza.

Dé Flerida la mano
a Teobaldo.
TEOBALDO Yo soy quien solo gano.
INFANTA ¿Pues no es bien que te asombre
mano de quien lloró por otro nombre?
TEOBALDO Yo la culpa he tenido.
INFANTA Y licencia te pido
para darla, señor, a quien me ha dado
causa de que por él haya llorado.
REY Yo la doy y contento
de que así queda satisfecho Enrico.
(vv. 2800-2811)

De este modo, es el hermano de Estela quien se acaba desposando con la Infanta. Con dicho final quizá se le quería indicar a Carlos Estuardo que el matrimonio de María con su hermano Enrique sí que habría sido deseable. Esta hipótesis también podría ser avalada por el desenlace de *La selva confusa* en la que, recordemos, la protagonista femenina acaba casándose con el hermano de su pretendiente oficial, el príncipe heredero del Ducado de Milán. Dichas conjeturas tendrían cierta lógica si se tiene en cuenta, como señala Sanz Camañes (2002: 27), que fueron los ingleses quienes primeramente pospusieron las negociaciones de esa boda entre Enrique y María que los españoles parecían desear.

Es digno también de señalarse un dato, en principio, sin excesiva importancia, relacionado con la inclusión en la comedia de dos versos pertenecientes al epitafio del "príncipe negro" —hijo de Eduardo III—, que son reproducidos aquí al igual que en muchas otras obras del siglo de Oro: "que cual tú te ves me vi; / veraste como me veo" (vv. 1616-1617). Parece una inserción inocente por parte de Calderón pero que, tal vez, el noble inglés haya relacionado con su antepasado porque, como ya se ha dicho con anterioridad, únicamente tres príncipes de Gales habían estado en tierras españolas hasta aquel entonces: Carlos, Eduardo III y el mencionado "príncipe negro".

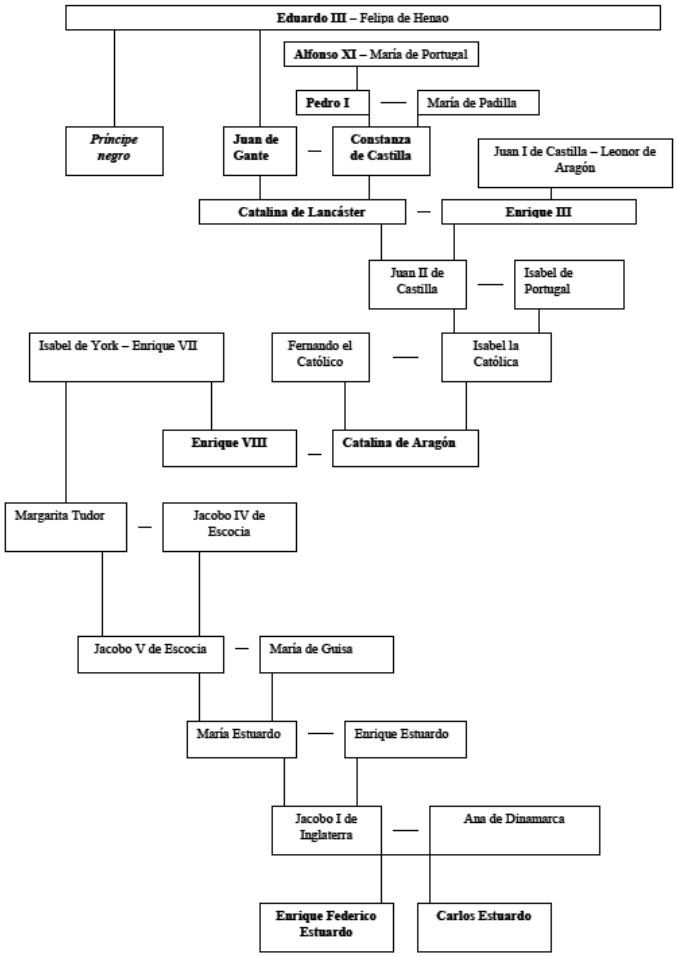
En conclusión, no parecen del todo casuales los paralelismos que se han podido establecer entre los protagonistas de *Amor, honor y poder* y los personajes que en el año 1623 estaban en el punto de mira de la sociedad española. La trama principal de esta pieza teatral —extraída fundamentalmente de la novela ya mencionada *Eduardo, rey*

de Inglaterra— es adaptada por Calderón con la intención de acercar la comedia al príncipe de Gales y a su séquito mediante la introducción de localizaciones y personajes ingleses.

Al mismo tiempo, nuestro dramaturgo parece aprovechar la licencia que le permiten los versos para justificar los acontecimientos que estaban teniendo lugar a nivel social y político en la España de principios del siglo XVII, queriendo, quizá así, ganarse el favor real. Hay que tener en cuenta que *Amor, honor y poder* es una de las primeras comedias del joven Calderón, por lo que es posible que haya querido influir en la opinión pública posicionándose a favor de Felipe IV y, por supuesto, de Olivares, defendiendo de este modo sus actuaciones y futuras decisiones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Relaciones entre la Corona inglesa y la española.
Árbol genealógico.



3.4. El reflejo de las relaciones anglo-españolas en la literatura inglesa de la época.

Durante la segunda década del siglo xvii no solo se vieron reflejados en la literatura española los acontecimientos sociopolíticos que estaban teniendo lugar en nuestro país; de hecho, hay que destacar las múltiples traducciones al inglés —e incluso al italiano— de las relaciones que se escribían en España, fruto de la gran expectación que se había levantado en Europa a raíz de la caballeresca aventura que Carlos Estuardo había protagonizado. A estas relaciones se suman algunos poemas y numerosas obras de teatro que plasman, en mayor o menor medida, el estado de las relaciones anglo-hispanas desde la perspectiva inglesa.

Contamos, por ejemplo, con un poema en inglés del que da noticia Redworth (2004: 120) y que probablemente haya sido escrito por el propio rey Jacobo para defender la salida de Carlos:

> Thy grandshire great, thy father too
> Were the examples thus to do
> Whose brave attempts in heat of love
> France and Denmark did approve
> So venturous Jack[88] doth nothing new
> If love and fortune he pursue.

No obstante, el ámbito literario en el que más se creó en lengua inglesa durante esta época fue el teatro. Este género durante el periodo comprendido entre 1622 y 1624 poseía un fuerte contenido político. En relación con esta circunstancia, señala Dillon (2004: 375) que "The outburst of politically oriented plays in 1623-4 may be seen as both paradoxical and necessary within the context of the regime as its most repressive".

La alegría de los londinenses al ver que Carlos Estuardo volvía a Inglaterra sin una novia española fue extraordinaria, como se puede observar en la descripción que Postlewait (2007: 199) hace del retorno del príncipe inglés a su patria:

> the country exploded in public celebrations. Bonfires, church bells, and large crowds greeted Charles along his route from Portsmouth to

[88] Jack es el diminutivo de John, nombre que escogió Carlos para su viaje de incógnito.

> London. The city became a festival of happy citizens, shouting "Long live the Prince of Wales".

Este júbilo generalizado fue calificado por Loftis de "legendary" (1987: 163), quien también señala que este acontecimiento repercutió en las obras teatrales del momento, en las cuales se solía insistir en el resentimiento popular hacia el rey Jacobo, que fue tildado de incompetente por no haber sido capaz de ayudar a su yerno Federico en el asunto del Palatinado.

Aunque fueron numerosas las obras de corte político y social confeccionadas en Inglaterra en este periodo, debemos destacar como más representativas: *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, *The Life of the Duchess of Suffolk* de Thomas Drue, *Neptune's Triumph for the Return of Albion* de Ben Jonson y *A game at chess* de Thomas Middleton.

3.4.1. The Changeling.

El 7 de mayo de 1622 es registrada legalmente *The Changeling* para estrenarse en el teatro Phoenix[89]. Esta tragedia de Thomas Middleton y William Rowley, caracterizada por sus ingeniosos juegos verbales, tiene como escenario la ciudad de Alicante. En su trama principal expone la historia del matrimonio frustrado entre Beatrice-Joanna —una noble española, hija del gobernador— y el forastero Alonzo de Piracquo. Ella, enamorada de otro hombre, pacta con su criado el asesinato de su prometido. Este cumple el macabro encargo y, a cambio, obtiene la virginidad de la dama.

En 1622, Jacobo I ya había hecho pública la intención de casar a su hijo Carlos Estuardo con la infanta María, designio que no fue bien acogido en Inglaterra —especialmente por el sector protestante—. En esta pieza teatral parecen reflejarse las preocupaciones y el pensamiento de buena parte de la sociedad inglesa del momento, la cual es posible que hubiese extrapolado la malicia de Beatrice-Joanna a la enemiga España.

Los protestantes veían amenazada su supremacía religiosa si la alianza con el país católico por excelencia en el siglo XVII tenía lugar.

[89] Tomo estos datos del estudio que realiza Sanderson en su edición en español de *The Changeling*, título que traduce por *El trueque* (2002: 15).

A este respecto, señala Sanderson, en su edición y traducción de la obra, que

> la representación en *El trueque* de una boda fallida en Alicante entre un forastero y una representante de la nobleza local tendría un propósito escasamente disimulado de reflejar las hipotéticas consecuencias negativas de la política del rey inglés con respecto a España (2002: 13-14).

3.4.2. The Life of the Duchess of Suffolk

The Life of the Duchess of Suffolk, escrita por Thomas Drue, es otra pieza teatral de carácter propagandístico contra los españoles y, en general, contra los católicos. Fue representada en el Fortune Theatre en 1623 y toma un episodio de la vida de la duquesa de Suffolk como pretexto para ofrecer un mensaje político bastante claro a favor del protestantismo.

En esta obra se cuenta la historia de la duquesa Catherine Willoughby en el periodo comprendido entre 1554 y 1558. Esta noble inglesa, protestante acérrima, fue forzada a abandonar Inglaterra cuando la católica María Tudor subió al trono, y no volvió hasta la muerte de esta y la coronación de su hermanastra Isabel. *The Life of the Duchess of Suffolk*, de contenido marcadamente anticatólico, describe el sufrimiento de la duquesa durante las persecuciones marianas e identifica el reinado de Isabel con una época de estabilidad política y religiosa.

Estamos, una vez más, ante una pieza teatral que representa una crítica a la política exterior de Jacobo I y acentúa el sentir anticatólico de la Inglaterra del momento. Además de ello, se modifica un poco la historia de la vida de la duquesa para poder establecer paralelismos entre la vida de esta noble y la situación que estaba viviendo Isabel —hermana de Carlos Estuardo— en Bohemia: "Like the duchess, Elizabeth had to flee alone, in snow, heavily pregnant, and undergo various suffering before being offered a home, with her husband and family, by a foreign prince" (Dillon, 2004: 376).

3.4.3. Neptune's Triumph for the Return of Albion

Neptune's Triumph for the Return of Albion es una de las denominadas *masques* —entretenimiento teatral que incluía poesía,

canto y baile y que se representó en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, especialmente en la corte—. Esta obra —"designed to be danced by Prince Charles after his journey back from Madrid in 1623" (Buttler, 1998: 33)— celebra el retorno del príncipe de Gales sano y salvo después de ser "liberado" por los españoles. A esta alegría por el regreso de Carlos se le sumó el que lo hubiera hecho sin una esposa española.

Esta pieza teatral, que lleva a escena las consecuencias surgidas del fracaso del llamado *Spanish match*, fue escrita para ser estrenada en enero de 1624, en la *Twelfth Night*[90]. Sin embargo, Jacobo I canceló a última hora la representación. El motivo oficial que se dio para justificar esta cancelación fue que el monarca inglés estaba enfermo, pero la verdadera razón probablemente habría sido, como indica Postlewait (2007: 212), las quejas del embajador español.

Neptune's Triumph for the Return of Albion se abre con un diálogo entre un poeta y un cocinero, quienes representan a Ben Jonson y a Inigo Jones —arquitecto y escenógrafo que solía, como en la obra que nos ocupa, colaborar con el dramaturgo inglés— respectivamente. La *masque* principal consiste en el retorno de Albión, que había sido enviado por Neptuno a Celtiberia en compañía de Hippius y Proteus, y las felicitaciones de los dioses por su regreso. Se trataría, pues, de una clara alegoría en la que Neptuno sería el rey Jacobo que habría recientemente enviado a Albión —Carlos Estuardo— con Hippius y Proteus —Buckingham y Cottington— a Celtiberia —España—.

3.4.4. A game at chess

Esta original pieza teatral fue autorizada el 12 de junio de 1624 y representada por primera vez el viernes 6 de agosto de dicho año. Se trata de una composición satírica de notable contenido político en la que se muestra a un Gondomar maquiavélico y cargado de culpas y a un rey Jacobo ingenuo e incompetente. Es una obra con un espíritu claramente antiespañol que Loftis (1987: 173) considera "the boldest political play that appeared on London stage before 1642". Dutton (2004: 426), por otro lado, la define así:

[90] La llamada *Twelfth Night* se corresponde con el 6 de enero, doce días después de Navidad.

> The play is a transparent commentary (...) on recent relations between England an Spain, about the Counter-Reformation ambitions of the Catholic church, and about the supposed involvement of Spain in the machinations of the most zealous of Catholic orders, the Jesuits.

A game at chess supuso, como declara Pujante en su traducción al español de dicha obra, "el mayor éxito de taquilla del teatro renacentista inglés" (1983: 15). De hecho, fue representada, como señalan Dutton (2004: 424) y Postlewait (2007: 198) nueve días consecutivos en el Globo —exceptuando los dos domingos que comprendían ese periodo, puesto que ese día los teatros permanecían cerrados— y fue vista solo en ese tiempo por entre veinticinco y treinta mil personas, según los datos que aporta Postlewait (2007: 216). Este hecho era algo impensable en aquella época, donde los cambios en la cartelera eran casi diarios.

La obra de Thomas Middleton muestra una alegórica partida de ajedrez en la que las fichas blancas simbolizan a Inglaterra y las negras a España. Obviamente, las blancas acabarán ganando la partida. Los principales personajes, cuya identidad no da lugar a otras interpretaciones, son el rey negro —Felipe IV—, el rey blanco —Jacobo I—, el caballero negro —Gondomar— y el caballero blanco —Carlos Estuardo—.

En relación con esta alegoría, Pujante (1985: 15-16) afirma que

> no se trata tanto de una partida de ajedrez como de una partida de caza que entraña una violación territorial y sexual. Importa recordar a este respecto que el ajedrez era un juego exótico en la Inglaterra del siglo XVII y que solo los cortesanos y unos cuantos privilegiados —entre ellos, Middleton— lo entendían y practicaban (...) Por lo tanto, el sentido alegórico de la obra, posibilitado en gran medida por el juego de ajedrez, no pudo ser concebido para la gran masa de espectadores que atestaban el *Globe* (...) Para la gran mayoría *A Game at Chess* no pudo ser más que una sátira contra Gondomar (el Caballero Negro) en particular, y contra el supuesto plan hispano-católico de conquista del mundo en general.

Al conde de Gondomar no se le quería en Inglaterra y fue víctima de la propaganda política de la época. Se le culpa fundamentalmente del tormento sufrido por el príncipe de Gales durante su estancia en España. A propósito de la inquina que se desprende hacia el noble gallego en esta obra, señala Sanz Camañes:

"la trama, basada en torno a la fracasada boda, atacaba de forma burlesca la desafortunada influencia de Gondomar y de la Monarquía española sobre la corte inglesa" (2009: 231, n. 36).

Gondomar es visto como un manipulador y, por ello, se le identifica en numerosas ocasiones en *A game at chess* con Maquiavelo. Un claro ejemplo lo tenemos al final del último acto, cuando el caballero blanco dice: "Haced sitio al político más maquiavélico que el diablo haya sacado de un huevo de monja" (p. 137)[91].

Las primeras escenificaciones de esta pieza teatral no estuvieron exentas de polémica, entre otros motivos porque se transgredió la prohibición existente en el teatro inglés de representar sobre las tablas a un monarca vivo. Aprovechando que Jacobo I se hallaba fuera de Londres, *A game at chess* fue escenificada. El rey, sin embargo, tuvo conocimiento de la obra y de su contenido a través de una queja oficial presentada por el embajador español Carlos Coloma (Postlewait, 2007: 200) y, en consecuencia, ordenó que se abriese una investigación. Se llegó a cursar una orden de arresto en contra del autor de la pieza teatral, pero, como señala Pujante (1983: 28) en su traducción, "Middleton permaneció escondido", por lo que no llegó a cumplir pena alguna.

La publicación de *A game at chess* al año siguiente de ser llevada a las tablas fue sin duda facilitada, como afirma Clare (1999: 218), por la muerte del monarca inglés y por el hecho de que las hostilidades entre España e Inglaterra eran ya evidentes.

3.5. Breves notas sobre el componente inglés de la literatura española del siglo XVII después de 1623

Como ya se ha señalado al inicio de este capítulo, el tratado de paz firmado por el monarca inglés y Felipe III en 1604 duró 20 años. La causa de la ruptura de las relaciones entre los dos reinos parece radicar en el desastre diplomático que supuso el viaje de Carlos Estuardo a Madrid en 1623, quien, agraviado por el engaño del que había sido víctima por parte de Felipe IV y Olivares, aprovecha su subida al trono para declararle la guerra a España. A este respecto, indica Sanz Camañes (2002: 71): "Después del fracaso del matrimonio español y la imposibilidad de recuperar el Palatinado con

[91] Tomo la cita de *Una partida de ajedrez*, la traducción al español de *A game at chess* realizada por Pujante (1983).

la ayuda española, Inglaterra sustituyó sus negociaciones amistosas por una política exterior agresiva contra España".

Carlos Estuardo comienza su reinado en 1625, año en el que planea una costosa expedición naval con el objetivo de atacar Cádiz y, así, capturar la flota que transportaba la plata desde América. Esta ofensiva supondrá una escandalosa derrota moral y, sobre todo, económica. Se inició, así, una nueva guerra entre Inglaterra y España que duraría hasta 1630. En este periodo, destaca la toma de Breda por parte de España bajo el mando de Spínola "tras diez meses de sitio, con inmenso gasto y pérdidas" (Cánovas del Castillo, 1854: 251), asedio en el que los neerlandeses eran apoyados principalmente por Francia e Inglaterra.

Los litigios entre Carlos I y los puritanos, la facción más radical del protestantismo inglés, acabarían desembocando en la Revolución Inglesa, y provocarían que, en enero de 1649, Carlos fuera decapitado. Inglaterra, mientras, pasó a ser gobernada por Oliver Cromwell. Sanz Camañes (2002: 179) afirma que la década de 1650 fue la época en la que los enfrentamientos entre españoles e ingleses pasaron por su peor momento desde la catástrofe de la Armada Invencible en el año 1588.

Bajo el protectorado republicano de Cromwell se abrirá un nuevo conflicto bélico entre Inglaterra y España —que durará de 1655 a 1660— ocasionado, fundamentalmente, por la rivalidad comercial entre ambos países en las Indias occidentales. Sanz Camañes (2002: 179-180) describe, del siguiente modo, esta nueva etapa en las relaciones anglo-españolas:

> El viraje inglés en su política de alianzas conllevaría la declaración de guerra a la Monarquía hispánica, apelándose a la victoriosa tradición drakeniana y al glorioso pasado isabelino que pretendía hacer justificable la destrucción de la flota de Indias para apoderarse del comercio indiano, con las importantes repercusiones de estos sucesos en España y en la América española, aspectos que entraban a formar parte ya de otro capítulo en estas relaciones, al esgrimirse *nuevas razones de Estado*.

Las relaciones entre España e Inglaterra tendrán también su reflejo en la literatura española del siglo XVII posterior a 1623, especialmente en la poesía y en el teatro. En estos géneros literarios se hará mención a las negociaciones matrimoniales entre Carlos Estuardo y la infanta María, al fallido ataque inglés a Cádiz en 1625, a los éxitos

de la política exterior española... Pero, sobre todo, se intentará manifestar la supremacía del catolicismo español frente al protestantismo inglés.

Un ejemplo lo podemos observar en un extenso poema épico de 1627 de Lope de Vega titulado *La corona trágica*. Esta obra, que se ocupa de la vida de la católica María Estuardo —reina de Escocia desde 1542, año de su nacimiento, hasta 1567 y madre del que sería posteriormente Jacobo I de Inglaterra—, consiste en una apología del catolicismo frente al protestantismo. En ella se hacen alusiones explícitas a la visita del príncipe de Gales a España. Una muestra la tenemos en el siguiente fragmento del quinto libro de la obra:

> ¡Oh cuánto, como padre (al fin hazaña
> de vuestras santas manos celestiales),
> máximo Urbano hicistes, cuando a España
> oculto vino el príncipe de Gales!
> (p. 239)[92]

Otra alusión a Carlos Estuardo, en concreto a su condición de hereje, se puede advertir en la *Epístola a D. Luis de Ulloa,* escrita el 26 de febrero de 1645 por don Gabriel del Corral, de donde se extraen los siguientes versos:

> ¿Qué diré de la burda poesía
> del endiablado acróstico Faría,
> del autor de las Nenias infernales,
> más hereje que el Príncipe de Gales?
> (p. 533)[93]

La repercusión de las relaciones con Inglaterra es mayor en el género teatral que en la poesía. Tirso de Molina, por ejemplo, introduce en varias de sus obras el componente inglés: *Habladme en entrando* o *No hay peor sordo…* son algunas de esas comedias.

En el caso de *Habladme en entrando*, pieza teatral de 1625, advertimos, entre otras alusiones, una referencia al desembarco de los ingleses en Cádiz. Esto sucede en los versos en los que el personaje Diego Hurtado de Mendoza, en una conversación con Toribia, dice:

[92] Tomo la cita de la edición crítica de esta obra realizada por Giaffreda (2010).
[93] Epístola incluida en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (1857).

Nací en León, donde anoche,
apenas recién llegado
de Cádiz, donde a mi rey,
resuelto y determinado
quise ofrecerle mi vida
por víctima de mis años,
arriesgada en su defensa,
en el furioso rebato
que el inglés le presentó,
bien a costa de su daño.
(vv. 621-630)

En *No hay peor sordo…*, representada hacia 1626, los pasajes alusivos a ese mismo suceso son numerosos. Uno de ellos es el siguiente fragmento de la primera jornada de la comedia:

DON DIEGO ¡Gracias a Dios, que ha dado
tan buen suceso a España! Derrotado
dese modo el blasfemo,
y Cádiz defendida, ya no temo
desdichas de esta guerra.
DON JUAN No volverá la armada a Inglaterra
según los temporales,
con cincuenta navíos.
DON DIEGO Otros males
la amenazan mayores.
Asome el mayo matizando flores,
y pásese el invierno;
veréis que nuestro rey, en años tierno,
triunfando de Bretaña,
nuevas coronas acumula a España.
(p. 199)

Los personajes hablan con orgullo del fallido ataque a Cádiz, lo que lleva a Loftis (1987: 230) a afirmar que Tirso parecía justificar una invasión de Inglaterra en respuesta al asalto de los ingleses. Asimismo, también se acentúa la característica de hereje del país británico, tónica habitual en esta comedia, como se aprecia en otros fragmentos de la obra. Se ofrece a continuación un clarísimo ejemplo de ello:

FADRIQUE España, en viendo delante
la ocasión, alienta aceros.
A lo menos, al hereje
debemos el despertarnos.
DIEGO Pruebe Felipe a llevarnos
a la isla blasfema, y deje
a España el cargo, que toma
a su cuenta darla el pago.
(p. 119)

El desastre naval inglés en las costas gaditanas es tratado también por Pérez de Montalbán en su auto *El socorro de Cádiz* y por Rodrigo de Herrera en *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*. Respecto a la datación de la primera obra, Cruickshank (1993: 17, n. 10) afirma que pudo haber sido escrita tras el fracaso de las negociaciones matrimoniales entre Carlos Estuardo y la infanta María e indica que el manuscrito que se conserva es de 1626. En dicho auto, como se puede observar en La Barrera (1860: 518), el príncipe inglés es El Error y la infanta, La Fe[94].

En cuanto a la fecha de redacción de *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*, Cruickshank (1993: 15) declara que esta comedia

> se debió de escribir después de la retirada de los ingleses en noviembre de 1625, pero referencias a las Cortes de Monzón como a un suceso en el futuro implican que la obra se terminó antes de que dichas Cortes tuvieran lugar en marzo de 1629.

La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz se ocupa, además de del ataque a las costas gaditanas, de la visita a España de Carlos Estuardo en 1623. De esta comedia, en la que la religión tiene gran peso, se infiere, de acuerdo con Castro y Rossi (1846: 96), que la infanta María también puso trabas al concierto de su matrimonio con el príncipe de Gales. Por otro lado, Cruickshank (2002b: 180) considera que no se trata de una obra realmente hostil hacia Inglaterra, puesto que "el único malvado es Buckingham, y las tropas inglesas fraternizan con el gracioso español".

[94] Para más información sobre la alegorización de la historia en *El socorro de Cádiz*, debe consultarse Ferrer Valls (2012).

Otro de los asuntos habituales en las piezas teatrales españolas del siglo XVII era la exaltación de las victorias que nuestro país había cosechado en la década de 1620. *El sitio de Bredá* de Calderón de la Barca ejemplifica la guerra en los Países Bajos y celebra la captura española de Breda el 5 de junio de 1625. Fue representada, según noticias de Loftis (1987: 18), a finales de octubre o principios de noviembre de ese mismo año. Iglesias Feijoo (2006: XLI), en su edición de la *Primera parte de comedias* de Calderón, coincide con él y añade que probablemente fuera un encargo cortesano que habría sido estrenado en palacio.

En esta comedia, el factor religioso se halla también presente. De hecho, nuestro dramaturgo confecciona esta obra, como indica Kirschner (2002: 270), al igual que hizo Lope en *El asalto de Mastrique*, presentando la guerra de Flandes "como una Guerra Santa glorificada en la que Dios y los Cielos están claramente del bando del rey de España".

La presencia del componente anglosajón en *El sitio de Bredá* la observamos ya en las *dramatis personae*, donde advertimos la presencia de un personaje al que se alude como "Morgán, inglés". Este militar, que prestó ayuda a los flamencos, "simboliza en su persona el apoyo de Inglaterra a la causa de los holandeses, que tanto irritaba a las autoridades y, en general, a todos los españoles" (García Hernán, 2006: 132).

Pero no es la única referencia al pueblo inglés que se aprecia en esta obra. En la tercera jornada de la comedia Espínola dice:

> Agresores escoceses
> y ingleses, hoy os allano
> mi tienda: en ella podéis
> vuestra codicia aplacar.
> Si Bredá se quiere dar,
> su desinio no estorbéis.
> (pp. 1039)[95]

A lo que estos responden:

[95] Sigo la edición de *El sitio de Bredá*, incluida en *Comedias, I*, de Iglesias Feijoo (2006).

> Hemos padecido mucho
> y es muy poco interés cuanto
> puedes darnos tú.
> (p. 1039)

Se trata de un pasaje en el que claramente se ponen de relieve los defectos de los ingleses; esta vez la lacra que se critica es la codicia.

Como en el caso de *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*, Cruickshank (2002b: 180) considera que *El sitio de Bredá* no muestra realmente animadversión hacia Inglaterra, puesto que el coronel inglés Morgán aparece descrito como un hombre inteligente y valiente.

Otra obra de Calderón que es preciso incluir en este estudio, por motivos obvios, es *La cisma de Ingalaterra*. Cruickshank (2009: 90) cree que fue escrita en 1626 y Shergold y Varey (1961: 277) sostienen que fue representada entre 1626 y principios de 1627. En ese periodo, España, aunque menos poderosa, representaba la principal fuerza en la oposición al protestantismo y estaba en guerra con Inglaterra, como señala Loftis (1987: 17).

Tras el fallido ataque a Cádiz en 1625, Olivares hizo planes para invadir Inglaterra. En vista de estos hechos, se pudo pensar que sería posible instaurar por la fuerza el catolicismo en el país inglés. Loftis (1987: 19) relaciona estas circunstancias con *La Cisma de Ingalaterra* y afirma que: "It is possible to interpret Mary's final promise in the play to restore Catholicism as a foreshadowing of what might happen again in England".

Lauer declara (1998: 140-141), consideramos que de un modo bastante acertado, que esta obra

> se presta a tres graves y respetables propósitos: 1) justificar el hecho de que el casamiento de la infanta María con Carlos Estuardo habría sido infortuito, tanto en lo personal como en lo político, como fue en efecto el casamiento entre Catalina de Aragón y Enrique VIII; 2) explicar la inevitable guerra en la cual se encontraba España con Inglaterra en el momento del estreno de la obra, sobre todo como consecuencia de la política agresiva del Duque de Buckingham (quien acaso nos recuerde al Volseo calderoniano) y el Príncipe de Gales, cuya "conversión" al catolicismo, necesaria para haber podido casarse con la princesa María, habría sido críptica como la de Enrique VIII al final de la obra; y 3) demostrar teológicamente que las consecuencias de un cisma son: dividir

> la entereza moral de una persona (...), fragmentar la unidad de un reino (...) y oponerse temerosamente al concepto eclesiástico de *charitas*

Cruickshank (1993: 17), por otro lado, muestra, de nuevo, una visión más amable y sostiene que el mensaje de esta comedia es que

> si, ni el arrepentimiento de Enrique ni el inoportuno ardor religioso de su hija pudieron remediar el cisma, tampoco podrá ser remediado por la intransigente actitud de escritores como Rivadeneyra, ni por aquellos que desperdiciaron la oportunidad de mejorar las relaciones por medio de un matrimonio real en 1623.

Por último, es necesario hacer mención, en este breve repaso al componente inglés en el teatro del Siglo de Oro, de la obra de Quevedo *Cómo ha de ser el privado* (1629). Hernández Araico (1999: 461) se refiere acertadamente a este texto teatral como "significativo en su propio momento histórico". Su interés radica en su valor documental puesto que, como indica González Miranda (2010: 576), esta pieza ofrece "un predominio absoluto de referencias a acontecimientos históricos y de comentarios políticos frente a la presentación de una trama y un conflicto dramático puros". Robbins (2006: 109) incide también en la importancia de esta obra, a la que considera "the most interesting response to the proposed marriage".

El personaje central de *Cómo ha de ser el privado* es el marqués de Valisero, valido de Fernando —el católico rey de Nápoles—. En una de las tramas secundarias de la comedia, se relata la llegada del protestante príncipe de Dinamarca a la corte napolitana con la intención de pedir la mano de la infanta Margarita —hermana del monarca— y se describen las suntuosas fiestas organizadas para celebrar la visita del noble forastero. Finalmente, las pretensiones del danés son rechazadas por motivos religiosos y el monarca concede la mano de la infanta Margarita al príncipe de Transilvania, su otro pretendiente. El heredero de la Corona de Dinamarca, agraviado, abandona la corte y resuelve atacar la costa de Taranto, obvia alusión al asalto de Cádiz de 1625.

Las concomitancias entre los hechos relatados en esta obra y las circunstancias históricas que se vivieron en Madrid en 1623 son obvias. Asimismo, la preocupación por la cuestión religiosa está omnipresente y, bajo ese pretexto, se justifica que las negociaciones

matrimoniales entre Carlos y María no hubiesen llegado a buen término.

3.6. Conclusiones

Como se ha visto, las relaciones entre Inglaterra y España han sido fluctuantes a lo largo de los siglos. La paz que tanto deseaba Jacobo I tras su subida al trono inglés parecía poder perpetuarse con el enlace de su hijo Carlos y la hermana de Felipe IV, María. Con el fin de acelerar las negociaciones de este matrimonio e, incitado por el conde de Gondomar, el príncipe de Gales emprendió su viaje a Madrid, a donde llegó el 17 de marzo de 1623.

En este capítulo se ha intentado recopilar la información existente que se ocupa de los acontecimientos que se vivieron en la corte española en el famoso año, sin embargo, a pesar de que poseemos bastantes datos sobre lo sucedido, las verdaderas razones del fracaso de esta alianza matrimonial no están del todo claras y las interpretaciones que se dan de este y de la imprevista llegada de Carlos Estuardo a Madrid son muy variadas. En relación con este viaje y con la problemática de interpretar dichos hechos históricos, afirma Jauralde (1999: 468):

> Esta inesperada y asombrosa llegada del príncipe heredero de la Corona inglesa a Madrid se puede historiar de muchas maneras, como un movimiento más —ciertamente desconcertante— del juego político de aquellos años, cuando España e Inglaterra buscaban encontrarse amistosamente, por miedo a que la alternativa fuera un encuentro militar a causa de la política centroeuropea. Como una aventura romántica del príncipe inglés Carlos Estuardo, que accedió a ser la marioneta de los intereses de estado, creyéndose profundamente enamorado de la princesa María de Austria. Como una disputa ideológica, que necesitó de la reunión de cuarenta teólogos, para dirimir cuáles serían las condiciones que permitirían el matrimonio entre un príncipe "hereje" una princesa "católica"...

Sea como fuere, Olivares no parecía desear que este matrimonio tuviera lugar y, para no agraviar al heredero inglés, advirtió la necesidad de recibirlo de manera efusiva. De este modo, como se ha detallado a lo largo de este capítulo, durante los seis meses que el príncipe de Gales estuvo en Madrid, tuvieron lugar todo tipo de lujosos festejos: bailes, fiestas privadas, espectáculos pirotécnicos,

banquetes, desfiles, cacerías..., destacando entre todos ellos las procesiones de Semana Santa y del *Corpus* y las fiestas de toros y cañas.

La visita del príncipe de Gales fue un acontecimiento político y social que llegó a adquirir tintes novelescos. Este ambiente favoreció las creaciones literarias alusivas tanto a Carlos y a María como a la proliferación de espectáculos que estaba teniendo lugar en la corte española y a las consecuencias que un enlace entre el reino de España y el de Inglaterra podría acarrear. Góngora, Lope de Vega, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón o López de Zárate son solo algunos de los autores cuyas composiciones —centradas en la figura del heredero inglés y en la gran repercusión que tuvo su visita a España— se han reunido en esta tesis.

Tarea más ardua ha resultado, a pesar de contar con valiosas herramientas como el *DICAT,* el elaborar un listado completo de las comedias representadas durante el asombroso despliegue teatral que tuvo lugar en el Madrid de 1623, por lo que, probablemente, el número de obras de las que nos hemos ocupado en este capítulo sea muy inferior al de las piezas que fueron llevadas a las tablas durante la estancia de Carlos Estuardo en España. Esta labor se complica si queremos saber qué obras fueron presenciadas por el heredero inglés y cómo fueron acogidas por él y sus acompañantes.

En este marco se representó *Amor, honor y poder*, con una trama que parece obedecer al deseo de que el príncipe de Gales se sintiera cercano a la historia, propósito que se intenta lograr mediante la introducción de localizaciones espaciales y personajes ingleses. Al analizar esta comedia calderoniana, hemos observado la existencia de concomitancias entre los protagonistas de la obra y los personajes que en el año 1623 estaban en el punto de mira de la sociedad española. Estas coincidencias no parecen del todo casuales, sino una estrategia de Calderón que, aprovechando la licencia que le permiten los versos, justifica los acontecimientos que estaban teniendo lugar en la corte española.

El reflejo de las relaciones anglo-españolas a principios de la década de 1620 también es perceptible en la literatura inglesa de la época, especialmente en el género teatral. De entre todas las obras compuestas entre 1622 y 1624 en el país vecino, destacan como más significativas *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, *The Life of the Duchess of Suffolk* de Thomas Drue, *Neptune's*

Triumph for the Return of Albion de Ben Jonson y *A game at chess* de Thomas Middleton. Todas ellas, como se ha visto, están caracterizadas por poseer un fuerte contenido anticatólico y antiespañol.

Carlos Estuardo abandonó España el 12 de septiembre y, agraviado por el engaño del que había sido víctima por parte de Felipe IV y Olivares, decide romper toda relación con nuestro país. De este modo, el tratado de paz firmado por Jacobo I y Felipe III, en 1604, se rompe y se inicia un nuevo conflicto bélico entre las dos Coronas. De su agresiva política exterior destaca el fallido ataque a las costas gaditanas en 1625.

Estas circunstancias se vieron reflejadas en muchas de las obras confeccionadas en esos años en España, sobre todo en el ámbito teatral, donde las alusiones a Inglaterra y a los ingleses se convirtieron en un elemento recurrente. De este modo, y como ya se ha comentado, encontramos referencias al desastre naval inglés de 1625 en *Habladme en entrando* o *No hay peor sordo* de Tirso de Molina, en *El socorro de Cádiz* de Pérez de Montalbán y en *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz* de Rodrigo de Herrera; a la exaltación de las victorias que España había cosechado en la década de 1620 en *El sitio de Bredá* de Calderón de la Barca; y a la validez del catolicismo español frente al protestantismo inglés, como sucede en *La cisma de Ingalaterra* de Calderón o como nos muestra Quevedo en *Cómo ha de ser el privado*.

En conclusión, la inesperada visita del heredero de la Corona inglesa a nuestro país y la posterior ruptura de las relaciones entre España e Inglaterra supusieron importantes cambios a nivel social y político. Sin embargo, el campo que recibió una mayor influencia de las circunstancias históricas que se estaban viviendo en el Madrid de principios de siglo fue el cultural en varios de sus ámbitos, tanto en el país inglés como en el español, destacando entre ellos la literatura y, de un modo más particular, la poesía y el teatro.

Asimismo, la estancia de Carlos Estuardo en la corte facilitó que la monarquía española cumpliese uno de sus principales objetivos tras conocer el viaje del príncipe de Gales: dejar manifiesta en la Europa del siglo XVII su alta capacidad para organizar caras y ostentosas fiestas. Recordemos que, como ya señaló Portús Pérez, (1994: 113):

"La fiesta y la ceremonia han sido durante la Edad Moderna el lenguaje del poder, la única forma a través de la cual la jerarquía ha sabido manifestarse".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IV. ALGUNAS NOTAS ACERCA DE LA REUTILIZACIÓN EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN.

Es conocida la afición de Calderón a rescribir sus comedias y así lo ha señalado, entre otros, Rodríguez-Gallego (2009: 143), quien apunta también las distintas causas por las que esta reescritura se puede llevar a cabo:

> 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 el texto de la comedia a la hora de darla a la imprenta (como con *La vida es sueño*).

Estrechamente relacionada con esta actividad reescritora está la costumbre calderoniana, de sobra conocida, de echar mano en sus obras de versos, escenas y motivos que ya había usado con anterioridad. Urzáiz (2001) ha hecho hincapié en este hábito de nuestro dramaturgo, especialmente en los autos sacramentales[96], y declara que se trata de un "fenómeno bien probado en la obra de Calderón, aunque a veces disimulado o desatendido por la crítica" (Urzáiz, 2001: 335). Los mismos hechos han sido demostrados también por Trambaioli (2000) a propósito de las analogías existentes entre *La hija del aire* y *Amado y aborrecido*.

Se puede aludir a esta práctica a través de distintas denominaciones: aprovechamiento de materiales, intratextualidad —tomando este concepto como la relación que se establece entre los textos de un mismo autor, tal como la define Martínez Fernández (2001: 151)—, autoplagio o reciclaje —como sugiere Urzáiz (2001)—, reutilización —de acuerdo con Ruano de la Haza

[96] Los autos son, como declara Fernández Mosquera (en prensa), "el género de la reescritura por excelencia, si nos atenemos al aspecto reiterativo del procedimiento, a la reutilización de escenas, personajes, temas y motivos".

(1998)—, auto-reescritura —término empleado por Fernández Mosquera (en prensa) para casos de este tipo—, reescritura propia —según señala Rey Hazas (1999) a propósito de la obra cervantina—, etc.

Cualquiera de estas designaciones sería válida, pero en esta tesis hemos optado por utilizar de manera mayoritaria el término de reutilización, por ser este uno de los más transparentes y, sobre todo, el menos polémico[97]. Ruano de la Haza (1998: 36) lo define del siguiente modo:

> la "reutilización" consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente.

A estos usos uniríamos el empleo de motivos, imágenes y tópicos que Calderón reitera constantemente en su producción teatral y cuya presencia en *Amor, honor y poder* resulta interesante al tratarse esta de una de sus piezas más tempranas, hecho que, por otro lado, refuerza la certificación de que esta comedia sí que es de Calderón —no de Lope de Vega, como se ha llegado a sospechar— y, además, confirma que nuestro dramaturgo recurrió ya a una de sus primeras comedias para recolectar textos líricos y motivos que pudiera volver a reproducir en sus obras posteriores. Así pues, en este capítulo daremos cuenta de algunos de los elementos más importantes que *Amor, honor y poder* marca y que Calderón repetirá a lo largo de su trayectoria literaria.

Dejaremos a un lado en esta tesis doctoral tanto la repetición temática —entre otras razones porque, como apunta Profeti (1984: 678) a propósito de la intertextualidad en el teatro barroco, "En un corpus tan vasto y diferenciado, y a la vez tan homogéneo, como el teatro del Siglo de Oro, es natural que se dé una circulación de

[97] Urzáiz (2001) hace mención en diferentes momentos en su artículo a la controversia que suscita el concepto "autoplagio" entre los investigadores al referirnos a Calderón, polémica que creemos que no tiene razón de ser, puesto que este término no ha de ser entendido, ni siquiera en la época actual, como una tacha, ya que, como indica Martínez Fernández (2001: 151-152), "El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de rescribir este o aquel texto".

temas"— como el uso de determinados motivos como el del disfraz masculino que, aunque recibe un tratamiento especial en manos de la pluma calderoniana, no deja de ser una convención común a diversos dramaturgos del siglo XVII.

4.1. Motivos, imágenes y tópicos

4. 1. 1. La caza

Empezaremos este estudio haciendo referencia a la caza, afición predilecta de monarcas y nobles y uno de los pasatiempos favoritos del rey Felipe IV. Este deporte en el siglo XVII, como ya se ha esbozado, gozaba de gran popularidad entre los hombres más ilustres. Una muestra de dicho prestigio son las cacerías organizadas en 1623 por el monarca Felipe IV para agasajar a Carlos Estuardo, de las cuales hemos hablado en uno de los capítulos que preceden a este. En relación con estas circunstancias, Greer (1998: 113) indica que

> 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.

Este parece ser el caso tanto de nuestra comedia como de *La selva confusa*, que comienza con Filipo, Fadrique, Carlos y Leonelo de caza e incluye, por otro lado, un extenso pasaje de 70 versos (vv. 16-85) dedicado a la alabanza de la caza y la cetrería, así lo expone Erik Coenen en su edición de la obra, quien, además, advierte que

> Calderón reutilizó este pasaje en *Luis Pérez el Gallego* (pp. 287-88), aunque transformándolo de silva en romance. Coinciden en ambos pasajes la secuencia de la alabanza de la caza por uno de los personajes, seguido por la alabanza de la cetrería por otro; las construcciones retóricas básicas (como la anáfora "qué es ver... qué es ver...", por ejemplo); y numerosas metáforas y construcciones verbales (2011: 74, en nota).

En *La selva confusa*, al igual que sucede en *Amor, honor y poder*, dicha actividad se descubre, asimismo, como desencadenante

(fatídico) de las acciones que tendrán lugar en la comedia. En esta última, es la cacería del Rey por los montes de Salveric —de la que se nos da cuenta ya en el cuarto verso— la que provoca que se encuentre con Estela y se encapriche irracionalmente de ella, mientras que, en la primera, es el pretexto de salir de caza el que esconde las intenciones de Filipo y de sus acompañantes de asesinar a su hermano Fadrique, circunstancia de la que advertimos que este personaje es consciente en el verso 246: "¿Para aquesto fue la caza?".

Otros ejemplos de este intento de crear una atmósfera aristocrática al comienzo de la pieza teatral los hallamos, entre otros, en *Saber del mal y el bien* (*Comedias I*), la cual se abre con la siguiente acotación: "Salen doña Hipólita, Laura y Jacinta, de caza, con galas y plumas" (p. 579) y en la que, poco después, señala Hipólita que el rey don Alfonso "a caza viene a estos montes" (p. 580) o en *El conde Lucanor* (*Comedias IV*), obra que se inicia de modo similar: "Dentro ruido de caza y sale después, como cayendo, Ptolomeo, soldán de Egipto, vestido a lo gitano" (p. 921).

En otras ocasiones, el motivo de la caza parece haber sido injerido por nuestro dramaturgo al comienzo de la comedia únicamente como pretexto sin más significado que el de introducir la acción, como podría suceder en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (*Comedias II*), cuya primera acotación reza: "Suena dentro ruido de caza y sale huyendo una fiera y, en llegando al tablado, se quita la máscara y queda un hombre y detrás de él sale el rey Recisundo" (p. 482).

4. 1. 2. El caballo desbocado

Mucho más conocido es el motivo del caballo desbocado, solo hay que recordar escenas como la del tan famoso pasaje de *La vida es sueño* (*Comedias I*), en el que Rosaura es derribada por su caballo, o el principio de *El médico de su honra* (*Comedias II*), en el que el infante don Enrique cae del suyo y es trasladado a la casa de doña Mencía y don Gutierre.

Esta imagen típicamente calderoniana la observamos en *Amor, honor y poder* al inicio de la primera jornada, en concreto a partir del verso 36. Que la caída del jinete en una pieza de nuestro dramaturgo tenga lugar en los primeros versos de la obra es algo habitual, no obstante, existen casos como los de *La hija del aire* o *Amado y*

aborrecido, destacados por Valbuena Briones (1977: 93) y Vega García-Luengos (2003: 894) respectivamente, en los que la caída acontece en el segundo acto.

La recurrencia de este motivo en las comedias de Calderón ha sido demostrada por Germán Vega (2003: 894), quien cifra su aparición en doce ocasiones:

> *Amor* [1623], *Alcaide* [1627], *Médico* [1629], *Auristela y Lisidante* [1637], *Gustos y disgustos no son más que imaginación* [1638], *El conde Lucanor* [1650], *Céfalo* [1660], *Lepra* [1660-1663], *Santo rey (I)* [1671], *Duelos de amor y lealtad* [1678], *Hado* [1680]. Cierra la nómina *Amado* [1656], cuyo descabalgamiento se da al comienzo del segundo acto.

Al inventario realizado por este investigador hemos de añadir *La selva confusa*. En esta pieza teatral la aparición del motivo del caballo desbocado presenta ciertas particularidades. Por un lado, estaríamos ante la primera muestra documentada del símbolo calderoniano por excelencia y, por otro, lo que se expone en los versos de dicha comedia es la descripción de un despeño que no ha tenido lugar en realidad y que sirve para encubrir el aparente suicidio de Fadrique. De este modo, Carlos expone a sus compañeros la historia que han de contar al regresar a la corte: "decir al duque que, yendo / con una veloz carrera / en un caballo, cayó / desde aquestas mismas peñas / y que el Po le dio sepulcro" (vv. 360-364), relato que será dramatizado por Filipo, quien le describe la escena a Fabricio de la siguiente manera:

> Un caballo corría que, violento,
> era en la tierra un hipogrifo alado
> y un águila sin plumas en el viento.
> A aqueste, pues, Fadrique presumía
> fatigar, apurándole el aliento,
> y tan firme la espalda le oprimía
> que, discurriendo por la verde estancia,
> medio caballo y hombre parecía.
> La presunción, la bárbara arrogancia
> a la alta cumbre le subió, de donde
> midió de su eminencia la distancia.
> (vv. 819-829)

Sin embargo, no se trata de una imagen que se limite solamente a las comedias; de hecho, figura en el repertorio de motivos elaborado por Ignacio Arellano (2011) a propósito de los autos sacramentales calderonianos, en donde se documenta la aparición del "caballo desbocado" en *El divino Orfeo (primera versión)*, *El gran duque de Gandía* y *Psiquis y Cupido (Toledo)* (Arellano, 2011: 110).

En la comedias de nuestro dramaturgo, la aparición de caballos que se despeñan es interpretada como una señal de mal agüero. En *Amor, honor y poder*, por ejemplo, será el despeño de la Infanta el que provocará que tenga lugar el fatal encuentro de Estela y el Rey. Así, Valbuena Briones (1977: 90), quien ha realizado un importante estudio sobre este símbolo, indica que

> El caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar esas tendencias. La caída o estampida significan la perdida del gobierno de la pasión (…) los instintos van a arrastrar a la destrucción en el caso de la tragedia o a la confusión en el de la comedia.

Este estudioso compara, pues, el accidente de los distintos jinetes calderonianos con las pasiones destructivas e irracionales que se desatarán entre algunos de los personajes. Dicha interpretación es corroborada por las palabras de Filipo en un pasaje de *La selva confusa* que hemos mencionado de manera parcial anteriormente y que reproducimos a continuación:

CARLOS — Que sea
nuestra mentira verdad
y la necesidad, fuerza:
decir al duque que, yendo
con una veloz carrera
en un caballo, cayó
desde aquestas mismas peñas
y que el Po le dio sepulcro.
FILIPO — La verdad, Carlos, es esa,
pues corriendo su fortuna
hoy mi envidia se despeña.
(vv. 357-367)

Una perfecta ejemplificación de este tipo de pasiones la podemos observar también en el comportamiento del Rey de *Amor, honor y poder*, quien pretenderá satisfacer sus instintos más íntimos sin tener en cuenta la razón a lo largo de toda esta comedia.

4. 1. 3. El miedo a ser comido

Otro de los motivos que Calderón repite en sus obras es el del miedo que experimentan los graciosos a ser comidos. En *Amor, honor y poder*, Tosco expresa este temor en los versos 483 a 496, 761 a 762, 800 a 804 y 823 a 830. Dicho pavor lo advertimos también en el comportamiento de Pantuflo en *Los tres mayores prodigios* en tres ocasiones (*Comedias II*, pp. 1064, 1069 y 1071). En la última de ellas, el gracioso, para convencer a su enemigo de que no se lo coma, alude a su mal olor: "Señor Minotauro, un plato / que hoy se le sirve de fiambre; / no le pruebe, que echará / las entrañas al probarle, / que no huele bien" (p. 1071). Este tipo de referencias a la fetidez de los personajes cómicos calderonianos las hallamos también en boca de Tosco: "Acercándose va a ella; / él la zampa desta vez, / antes de haberme comido. / Pienso que no huelo bien" (vv. 823-826) y en la de Escarpín, gracioso de *Los dos amantes del cielo* (*Comedias V*), quien, al ser atacado por un león, reacciona diciendo: "¡Ay, que me muerde y araña! / ¿El olor no te bastó para no comerme de asco? / Mas, ¡ay!, que adonde ahora estoy nadie bocado comiera, / si causara asco el olor" (p. 329).

Pasajes similares se pueden hallar también en alguno de sus autos, como se puede ver, por ejemplo, en *El laberinto del mundo*, en el que tiene lugar el siguiente diálogo entre la Culpa y la Inocencia:

CULPA Ven; echarete a la fiera
INOCENCIA ¿Luego no lo es usted?
CULPA No,
sino otra de horrores llena,
a quien su suerte condena.
INOCENCIA ¿Otra hay más?
CULPA Y vienes cuando
estaba de hambre rabiando.
INOCENCIA Rabien muy en hora buena
CULPA Entra.

INOCENCIA Hagámosla rabiar
un poco.
CULPA A aplacar su ardor.
INOCENCIA ¿Cómo se habrá de aplacar?
CULPA Haciéndola descansar.
INOCENCIA ¿Pues soy yo saludador?
CULPA ¿No escuchas aquel bramido
con que su hambre da a entender?
INOCENCIA ¿Pues es acaso marido,
que bramando por comer
bramó por no haber comido?
CULPA ¡Ea, ven, villano, ven!
INOCENCIA Mira usted que plato tal,
más que agasajo es desdén.
CULPA ¿Por qué?
INOCENCIA Porque huelo mal
y no puedo saber bien.
(Ásele del brazo).
CULPA Su pasto ha de ser.
INOCENCIA Mal pudo
un hombre tan inocente
ser buen pasto.
CULPA ¿Por qué dudo?
INOCENCIA Porque aunque no soy valiente,
estoy por ahora crudo,
y este susto que he tomado
me tiene desazonado;
y tanto, que a mi despecho,
en vez de guisado, he hecho
no sé qué desaguisado.
(Tira dél, como llevándole).
CULPA Calla, bárbaro, y ven presto.
INOCENCIA Que me hacen fuerza protesto;
Señor, Señor, ven aprisa;
mira que un mosntruo me guisa
para otro monstruo.
(p. 1568)[98]

[98] Sigo la edición de Valbuena Prat de *El laberinto del mundo*, incluida en el tercer tomo de las *Obras completas* de Calderón.

4. 1. 4. Superposición de naturaleza y artificio

Calderón reitera también constantemente en sus obras la idea de que la superposición de naturaleza y artificio ofrece como resultado una combinación perfecta. En *Amor, honor y poder*, se da cuenta de esta inmejorable mixtura en los versos 1634-1637:

INFANTA ¿Qué te parece el jardín?
ESTELA Que adelantarse en él quiso
el arte a lo natural,
a lo propio el artificio.

Este pensamiento se halla presente en muchas de sus comedias. Algunas de ellas son *El mayor encanto, amor* (*Comedias II*), en donde Circe afirma: "La armonía de las flores, / que en hermosos laberintos / parece que es natural, / sé yo bien que es artificio" (p. 30) y *Ni Amor se libra de amor* (*Comedias III*), que nos ofrece un pasaje más cercano desde el punto de vista formal al de *Amor, honor y poder*:

FRISO ¿Qué os parecen estos cuadros?
ARSIDAS Abreviados paraísos
donde la naturaleza
se valió del artificio. (p. 836)

4. 1. 5. Los cuatro elementos

Una muestra más de la intratextualidad que caracteriza a la obra calderoniana es la interacción de los cuatro elementos. Estos fueron, como declara Wilson (2000: 443), "fundamentales en la concepción del mundo medieval (…) y era tan solo su equilibrio lo que diferenciaba del caos el mundo establecido". Nuestro dramaturgo aprovecha todas las posibilidades simbólicas y estilísticas que la combinación de estos elementos le proporciona y, de acuerdo con las afirmaciones de Vara López (2011b: 257), "crea con la presencia de fuego, aire, agua y tierra, una red poética que contribuye a la configuración de un universo lírico y simbólico muy estilizado y cohesionado".

En la que suponemos hoy que fue su primera comedia, *La selva confusa*, ya estaban presentes, aunque de manera escasa, estas imágenes. La primera ocurrencia que obtenemos es la siguiente, en la que Fadrique dice: ·"Sin duda vivo violento, / pues en cualquiera

ocasión / siempre mis contrarios son / agua y tierra, fuego y viento" (vv. 1137-1140). En *Amor, honor y poder* hallamos muchos más ejemplos de la interacción de dichos elementos, ya sea como componentes de una anáfora—tal y como se observa en los versos 2537-2540— o como enumeraciones paralelísticas que toman como componentes distintos elementos de la naturaleza —como se puede apreciar en los versos 2724-2734—.

Otras muestras del gusto de Calderón por estas productivas imágenes las encontramos, entre otras obras, en *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea:* "cielos, sol, luna y estrellas, / montes, mares, troncos, flores, / hombres, aves, brutos, fieras, / tened lástima de mí" (*Comedias III*, p. 458); *La fiera, el rayo y la piedra*: "que este común sentimiento / de fuego, mar, aire y tierra, / y en tierra, aire, mar y fuego, / de hombres, peces, aves, fieras, / es cumplirse una amenaza / que tienen los dioses hecha" (*Comedias III*, p. 1075) o *Los dos amantes del cielo*: "Ni partes, sangre, ni ingenio / tuviera si yo negase / un primer criador de todo: / tiempo, cielo, tierra y aire, / fuego, agua, sol, luna, estrellas, / hombres, fieras, peces y aves" (*Comedias V*, p. 311).

4. 1. 6. La mujer como "cielo pequeño"

Asimismo, es también una imagen recurrente tanto en los autos sacramentales como en las comedias de Calderón la de "cielo pequeño", que localizamos en *Amor, honor y poder* en el verso 235 y que está relacionada con la divinización de la mujer en la literatura y la idea del hombre como microcosmos o "pequeño mundo"[99]. Esta visión de la dama es analizada por Rey Hazas, quien, al comparar los puntos de vista de Calderón y Lope a este respecto, declara que:

> su hermosa definición de la mujer [la de Calderón] no solo la equipara al varón, sino que la sitúa incluso por encima de él, aunque sea poética y filosóficamente. No en vano, muchos de sus personajes consideran a la mujer «un pequeño cielo», en correspondencia con el «pequeño mundo» que es el hombre, sin duda, conforme a la visión renacentista; pero

[99] En *El José de las mujeres*, por ejemplo, observamos como el Demonio se refiere a Aurelio de la siguiente manera: "Bien sé que es cárcel estrecha / a mi espíritu soberbio / la circunferencia breve / de aqueste mundo pequeño, / de quien, ya señor del alma, / vengo a poseer el cuerpo" (en *Comedias VI*, p. 190).

ubicada espacial, platónica, cristiana y estéticamente por encima de él (2003: 15).

Un pasaje significativo a este respecto es el de *El gran teatro del mundo*, en donde hallamos los siguientes célebres versos: "Pequeño mundo la filosofía / llamó al hombre; si en él mi imperio fundo, / como el cielo lo tiene, como el suelo, / bien puede presumir la deidad mía / que al hombre llamó pequeño mundo, / llamará a la mujer pequeño cielo" (vv.1033-1038).

Los ejemplos de este tópico que ofrece el corpus calderoniano son numerosos. En ellos, el orden de las unidades del sintagma puede verse alterado respecto al que aparece en *Amor, honor y poder*, anteponiéndose el adjetivo al sustantivo —"pequeño cielo"—, como hemos visto que sucede en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* (v. 1038) o en la comedia *El hombre pobre todo es trazas* (*Comedias II,* p. 656) o puede también transmitirse dicha imagen a través de construcciones sinonímicas —"breve cielo"—, como *En la vida todo es verdad y todo mentira* (*Comedias III*, p. 47) y *La vida es sueño* (*Comedias I*, p. 59)[100].

4. 1. 7. Personificación de los meses y las estaciones del año

Es también muy del gusto de Calderón la personificación de los meses y las estaciones del año. Destaca de manera particular en su producción literaria la imagen del mes de abril como pintor, tal y como se presenta en los versos 1772-1773 de *Amor, honor y poder*: "que esta flor, a quien abril / dio color, aunque marchito" y como figura en muchas otras de sus piezas teatrales; algunas muestras son las siguientes: "selva de amor, donde por más espanto / es el amor hoy su mayor encanto, / aunque en sus campos, que el abril dibuja, / o brame el austro o la arboleda cruja" (*El mayor encanto, amor, Comedias II*, p. 92); "señora, el mejor jardín / que en los campos del aurora / bosquejar supo el abril, / por más que vario mezclase en uno y otro matiz / los claveles ciento a ciento, / los jazmines mil a mil" (*Afectos de odio y amor, Comedias III*, p. 564); "En esta apacible quinta, / adonde el mayo gentil / los países que el abril / dejó bosquejados, pinta" (*La hija del aire I, Comedias III*, p. 625); etc.

[100] Para más información acerca de la presencia de este tópico en la producción calderoniana puede consultarse Rico (1970: 242-259).

Si bien, el mes de abril no solo actúa como pintor en las comedias calderonianas y, así, localizamos otros tipos de personificaciones, como las que reproducimos a continuación, en las que este mes ejerce tanto de labrador como de costurero: "En esta tejida alfombra / que de colores diversas / labró el abril, a quien sirve / de dosel la copa amena / de un laurel, al sol hagamos / apacible resistencia" (*El mayor encanto, amor, Comedias II*, p. 47); "Pues apenas el abril / bordará su esfera verde, / cuando le verás ceñido / de rosas y de claveles" (*El laurel de Apolo, Comedias III,* p. 973).

4. 2. Reutilización de versos

La parte más interesante del estudio de la intratextualidad en Calderón, sin embargo, quizá sea la reutilización que nuestro dramaturgo hace de sus versos, los cuales, en ocasiones, son plasmados de manera idéntica o casi idéntica en diferentes comedias, mientras que otras veces, expresan simplemente la misma idea de maneras muy parecidas. Una muestra de la reiteración casi idéntica de textos líricos es la décima de *Amor, honor y poder* que reproducimos a continuación:

> Lisonjera, libre, ingrata,
> dulce *y* suave una fuente
> *hace* apacible corriente
> de cristal y undosa plata.
> Lisonjera se *dilata*
> porque hablaba y no sentía,
> suave porque fingía,
> libre porque murmuraba,
> dulce porque lisonjeaba
> *y* ingrata porque corría
> (vv. 307-316)

Esta estrofa figura también en *El príncipe constante* (*Comedias I*):

> Lisonjera, libre, ingrata,
> dulce, suave una fuente
> *hizo* apacible corriente
> de cristal y undosa plata.
> Lisonjera se *desata*
> porque hablaba y no sentía,

suave porque fingía,
libre porque murmuraba,
dulce porque lisonjeaba,
ingrata porque corría.
(p. 1086)

Como se observa, las diferencias entre ambas décimas —que hemos marcado en cursiva— son mínimas. Podría pensarse que estas modificaciones fueron efectuadas deliberadamente por Calderón, queriendo, tal vez, alterar un poco los versos de esta estrofa para que no figuraran de manera exacta a los de *Amor, honor y poder*. Esta acción, sin embargo, consideramos que no tendría demasiado sentido, ya que, al variar de manera tan sutil la estrofa, sería bastante fácil identificar que se trata de los mismos versos. Por otro lado, además, debe recordarse que el plagio y, con más razón, el autoplagio no eran unos fenómenos mal considerados en el siglo XVII. Todo parece apuntar, por lo tanto, debido a la naturaleza de las modificaciones, a que estas son solamente fruto de la azarosa historia de la transmisión textual de las comedias en el Siglo de Oro.

Del mismo modo, es preciso señalar que en *La selva confusa* se encuentran también unos versos bastante similares a los que figuran en *Amor, honor y poder* y en *El príncipe constante* y que podrían ser el germen de la mencionada décima. En ellos, Celia, mientras realiza una descripción de los elementos de un prado, le pregunta a Flora: "¿No te alegran estas fuentes, / dulces por lo lisonjeras, / suaves por lo parleras / e ingratas por sus corrientes?" (vv. 412-415).

Otro ejemplo que demuestra que la reutilización de versos es práctica habitual en la obra calderoniana lo observamos en el estribillo "¿es estar enamorada / o es estar agradecida?" que figura en *Amor, honor y poder* en el pasaje en el que la Infanta se pregunta, en primera instancia, si está enamorada de Enrico o es solo agradecimiento por haberle salvado la vida, después afirma que sí está agradecida, a continuación que sí está enamorada y, finalmente, resuelve que está enamorada y agradecida (vv. 623-662). Estos versos y la idea que subyace en dicha escena los hemos localizado también en *Los tres mayores prodigios* (*Comedias II*):

ARIADNA Confusión tan encontrada...
FEDRA ...¿es estar enamorada?
ARIADNA ...¿o es estar agradecida?

FEDRA Darle la vida quisiera
por la vida que él me dio,
pero no me atrevo yo
a pagar desta manera;
si bien, aunque él no me diera
vida, al verme ansí rendida,
viviera al dolor vencida.
De dos afectos cercada,
¿es estar enamorada
o es estar agradecida?
ARIADNA Mas, ¡ay de mí!, que, aunque yo
su vida procuraré
y con ella pagaré
la que él entonces me dio,
no estoy satisfecha, no,
de que no le deba nada.
Verme entonces obligada
y agora reconocida,
¿es estar agradecida
o es estar enamorada?
ARIADNA Llorar tanto su dolor...
FEDRA ...gran parte tiene de amor.
ARIADNA ...más es que agradecimiento.
FEDRA En vano ayudarle intento.
ARIADNA Yo he de ayudarle atrevida.
FEDRA Temer yo tan afligida...
ARIADNA Estar yo tan alentada...
LAS DOS ...¿es estar enamorada
o es estar agradecida?
(pp. 1060-1061)

En ocasiones, los versos que reitera Calderón en sus piezas teatrales no provienen de su ingenio, sino de la tradición popular; un ejemplo es el que identifican Wilson y Sage (1964: 128) en su estudio sobre las poesías líricas del dramaturgo madrileño y que hallamos en los dos últimos versos de la siguiente intervención de Tosco en *Amor, honor y poder*: "Tú, que me miras a mí / mártir de rizado aseo, / no te caigas, tente en ti, / que cual tú te ves me vi; / veraste como me veo" (vv. 1613-1617). Esta copla es, según las informaciones de Wilson y Sage (1964: 128), "una muestra española

de una vieja tradición europea, relacionada, quizás, con las Danzas de la Muerte, y aún más con ciertos poemas franceses medievales".

Las mismas líneas, aunque con algunas alteraciones, figuran también en otras comedias calderonianas como *Saber del mal y el bien*: "Como tú te ves me vi; / veraste como me miro" (*Comedias I*, p. 634)" o en *La niña de Gómez Arias*, en la que los versos aparecen distribuidos a lo largo de un extenso parlamento de Beatriz:

> tú que me miras a mí.
> No es buen modo, es desvarío
> hacer tan a costa ajena
> las finezas, que la pena
> de otro es escarmiento mío.
> ¿Cómo dará mi albedrío
> licencias a mi deseo,
> cuando el desengaño veo
> de un delito tan horrible,
> tan infame, tan terrible,
> tan triste, mortal y feo?
> Su ruina es un ensayo
> de cuerdos avisos lleno
> y si me ha avisado el trueno,
> ¿por qué he de esperar el rayo?
> Si a ese pálido desmayo,
> ceniza de amor, oí
> decirme: «Engañada fui
> de un falso amante traidor
> cuando con padre y honor,
> como tú te ves, me vi»,
> creerte quiero; y tu castigo
> sea tu misma locura,
> que a mí nadie me asegura
> de que si agora te sigo,
> no harás lo mismo conmigo.
> Pues mi libertad poseo,
> huiré tu tirano empleo;
> que, si hasta aquí pudo ir,
> no ha de acabar de decir:
> «veraste como me veo».
> (*Comedias IV*, pp. 535-536)

Otra idea recurrente que se expresa poéticamente, a veces de manera similar y otras de modo idéntico, en la producción calderoniana es la relacionada con el soborno de los guardas, motivo que vemos reflejado en los versos 2223-2224 de *Amor, honor y poder*, pasaje en el cual la Infanta, para facilitar a Enrico su huida de la prisión, soborna a los centinelas y, así, se lo comunica a su amado: "no temas, que al son del oro / las más vigilantes duermen". Estos versos son exactamente reproducidos en *Peor está que estaba* (*Comedias I*), cuando César tranquiliza a Camacho, preocupado por la presencia de guardas en la torre en la que se hallan y de la que su amo pretende huir para visitar a Lisarda, diciéndole: "(...) Al son del oro / las más vigilantes duermen" (p. 906). La misma idea se muestra en otras obras tempranas como *El purgatorio de san Patricio* (*Comedias I*), en donde Polonia le comenta a Ludovico que "Las guardas que están contigo / liberalmente soborna / mi mano y al son del oro / yacen sus orejas sordas" (p. 251) o *El príncipe constante* (*Comedias I*): "Fuera desto, siempre ha sido / poderoso el interés, / que las guardas con el oro / son fáciles de romper" (p. 1110).

4. 3. Reiteración de escenas

Pero Calderón no reutiliza únicamente motivos o textos líricos, sino que también incurre en la reiteración de escenas y, así, en numerosas comedias encontramos situaciones que ya habían sido reproducidas con anterioridad. Este es el caso, por ejemplo, del pasaje de *Amor, honor y poder* en el que el monarca inglés, escondido entre los ramos del jardín durante buena parte de la segunda jornada, escucha como la Infanta, en su papel de mediadora, intenta sonsacarle a Estela si está enamorada (vv. 1679-1681). Esta escena será también reflejada, salvando las diferencias, en *Saber del mal y el bien* (*Comedias I*), donde el Rey se oculta entre murtas, jazmines y peñas con el propósito de ver cómo responde Hipólita cuando Álvaro le hable a esta dama del soberano, y en *La fiera, el rayo y la piedra* (*Comedias III*), en la que Ifis, Céfiro y Pigmaleón observan escondidos en el jardín a sus respectivas amadas.

Otra concomitancia escénica la hallamos al comparar el similar final de *La hija del aire I* (*Comedias III*) y el de *Amor, honor y poder*. En ambas piezas teatrales, las protagonistas femeninas —Semíramis y Estela—, al ver peligrar su honor, expresan el deseo de darse muerte

con un "acero" (p. 689 y v. 2705, respectivamente) y dicha reacción de las damas inducirá tanto a Nino como a Eduardo a tomarlas por esposas.

El hecho de que los carceleros calderonianos dejen en diversas ocasiones libres a sus prisioneros por mantener con ellos una relación de amistad es también una escena que localizamos en diversas comedias de nuestro dramaturgo, así, además de en *Amor, honor y poder* (vv. 2134-2135), esta escena se repite en *El médico de su honra* (*Comedias II*), caso que había sido ya notado por Cruickshank (2000: 91) y en *Peor está que estaba* (*Comedias I*).

4. 4. Conclusión

En definitiva, Calderón, como acertadamente ya ha señalado Urzáiz (2001: 337), "se autoplagiaba casi por sistema, cogiendo de aquí y de allá según lo iba necesitando". A veces puede tratarse de un motivo —como el del famoso caballo desbocado—, de uno o dos versos o de incluso una estrofa entera —como sucede con la décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*— o de una escena —como la del rey que se esconde para escuchar los sentimientos de su amada o simplemente observarla—.

No consideramos, sin embargo, que esta práctica de aprovechamiento y reutilización de material literario en la obra calderoniana derive de una falta de inspiración del dramaturgo en su madurez, algo que juzgamos que es fácilmente comprobable si se tiene en cuenta que los casos que hemos analizado en este capítulo proceden, en su gran mayoría, de comedias tempranas como *El purgatorio de san Patricio*, *Saber del mal y el bien*, *El príncipe constante, El hombre pobre todo es trazas* o *Los tres mayores prodigios*, entre otras. Por ello es posible que este hábito calderoniano responda simplemente a un gusto del autor por versos que él considerara en cierto modo afortunados o por motivos y escenas que supusiera importantes para el efectismo de la comedia.

En último lugar, es necesario reflexionar acerca de la importancia que supone el análisis de la reutilización de elementos en la producción calderoniana —y en general en la de cualquier autor que tienda a la auto-reescritura— a la hora de afrontar tareas como las de una edición crítica, ya que, en muchos casos, la elección de una u otra variante puede resultar menos problemática si ese mismo pasaje

de manera idéntica o casi idéntica aparece en otras comedias de nuestro dramaturgo[101]. Este conocimiento de la intratextualidad de Calderón es, además, una de las mejores herramientas con las que contamos para reconocer y/o confirmar la autoría de alguna obra en casos dudosos; de este modo, tras analizar las concomitancias existentes entre *Amor, honor y poder* y otras piezas del mismo autor podemos garantizar que ha sido elaborada por la pluma calderoniana[102]. A semejante conclusión llega Fernández Mosquera (en prensa):

> en el camino que nos ha de llevar a la obra, a la identificación del autor, al establecimiento del texto y finalmente a su interpretación, destaca como herramienta primordial el análisis de la reescritura del autor y de las relaciones intertextuales que la obra entabla con otras del mismo

[101] El conocimiento de la décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*, por ejemplo, ha sido clave a la hora de elegir en la edición de esta última las lecturas apropiadas para dicho pasaje. Asimismo, como se verá en el capítulo dedicado al estudio del texto, gracias al análisis microtextual del corpus calderoniano, podemos justificar lecturas que *a priori* podrían parecer anómalas o poco esperables, como las que figuran en nuestra comedia en el verso 1857 —"si los peces en los ríos"—.

[102] En la misma situación se hallaría *La selva confusa*, comedia un tanto olvidada por la crítica, cuya autoría, hasta hace relativamente poco tiempo, no estaba del todo clara. El estudio de la reutilización en las obras de Calderón que hemos realizado en este capítulo deja patente que sí se trata de una pieza calderoniana y que presenta una llamativa coincidencia de motivos, escenas y versos con *Amor, honor y poder*, y quizá, en menor medida, con otras obras tempranas de nuestro dramaturgo.

o ajenas (...) Que estos instrumentos son eficaces también se demuestra a la hora de la atribución de textos y en el momento de trazar los rasgos esenciales del conjunto general de la literatura de un escritor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

V. ESTUDIO TEXTUAL Y FILIACIÓN DE TESTIMONIOS DE *AMOR, HONOR Y PODER*

5.1. Breves notas sobre la edición de comedias del Siglo de Oro

5.1.1. Problemas en la edición de textos dramáticos áureos

A diferencia de los textos narrativos y líricos concebidos para la lectura, los textos dramáticos son escritos, por lo general, con miras a la escena[103]. En el Siglo de Oro, como explica Iglesias Feijoo,

> 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 (…) o, lo que debía de ser mucho más frecuente de lo que imaginamos, se atenía a los requerimientos o circunstancias de una compañía concreta (2001: 81)

En el siglo xvi la edición de obras teatrales en vida de los autores era, salvo excepciones contadas, un hecho aislado. En el xvii Lope de Vega revolucionó el teatro en distintos ámbitos, entre ellos el editorial. En 1603 se publica *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, y con este acontecimiento comienza a manifestarse en las imprentas una presencia cada vez mayor de piezas dramáticas. En el Siglo de Oro las comedias solían ser editadas en unos tomos que contenían, cada uno, doce obras. Estos volúmenes eran las denominadas *partes* que respondían a un formato prefijado desde 1604[104] y que podían pertenecer a un solo autor o a varios —las llamadas colecciones de *diferentes*—. Sin embargo, estas nuevas circunstancias no consiguieron ni cambiar el hecho de que los

[103] Es preciso señalar, no obstante, que Calderón también escribió para la imprenta, como defiende Fernández Mosquera (2005: 311).

[104] Fecha dada por Moll (1990: 67).

dramaturgos escribieran pensando en una futura representación ni evitar que sus obras pasasen a ser un mero producto comercial, que era modificado libremente por los directores de las compañías teatrales[105]. Y es que, como indica Iglesias Feijoo, "no era solo un texto literario escrito por un ingenio, sino también una mercancía por la que se había pagado y sobre la que se disfrutaba de una exclusiva" (2001: 82).

Cuando la comedia ya había sido suficientemente explotada y había agotado su vida en las tablas, el empresario de la compañía podía venderla a cualquier editor interesado en publicarla, acción que se llevaba a cabo sin tener en cuenta, en momento alguno, los deseos del escritor[106]. Lope, molesto con esta situación, llevó su propio caso a los tribunales y perdió el pleito, pues "habiéndolas vendido como cualquier otra mercaduría, su dueño podía traspasarlas a quien quisiera" (Iglesias Feijoo, 2001: 84).

Empezaron a oírse numerosas quejas de otros escritores que veían como las obras salidas de su propia pluma eran alteradas sin miramientos, sin embargo no se podía hacer nada para evitarlo. Si un dramaturgo quería imprimir sus propias obras, aun a sabiendas de las manipulaciones que sufrían, tenía que comprárselas a los autores de comedias ya que, al vender una pieza, el escritor entregaba al autor el original manuscrito y parece impensable que guardase una copia, puesto que podría incurrir en un delito de fraude. Los "autores" solían conservar los manuscritos autógrafos para poder demostrar así que esa comedia les pertenecía e impedir judicialmente la explotación de la pieza por parte de otras compañías. Probablemente ni los actores dispondrían de una copia de las comedias[107].

Estas circunstancias generan multitud de problemas —que se agravan en el caso de los manuscritos—, como son la precisión de la autoría y la fecha de los testimonios conservados o la valoración textual de estos. Como ya se ha señalado, generalmente las obras hasta que no agotasen su vida en las tablas no entraban en el ámbito

[105] "Not infrequently producers found it necessary to suppress characters, lines and even entire scenes in order to fit the play to their troupe. Hence it was almost impossible for an author to publish his plays in exactly the same form in which they had left his hand" (Hesse 1948: 38).

[106] Para más información puede consultarse Reichenberger (1991) o Varey (1990), entre otros.

[107] Véase Iglesias Feijoo (2001: 82-83).

editorial, por lo cual la fecha de impresión podía distar incluso unos diez años de la de composición. En relación con este punto, también habría que hacer mención al período comprendido entre 1625 y 1634, en el que no se podía imprimir en el reino de Castilla. Se prohíben las ediciones de comedias, pero no su representación, por lo que estaríamos ante un desfase de al menos una década entre la puesta en escena de la pieza y su llegada a la imprenta[108].

Las obras, como ya se ha apuntado, normalmente llegaban al editor de mano de los autores de comedias. En algunas ocasiones, en caso de que el dramaturgo en cuestión no fuese demasiado conocido, el editor, para obtener un mayor rendimiento económico, imprimía las obras bajo el nombre de otro escritor más prestigioso. De este modo, obras de Calderón como *Amor, honor y poder*, *La selva confusa* o, incluso, *La vida es sueño* se atribuyeron a Lope cuando Calderón todavía no era famoso. Mientras que, posteriormente, en el período de mayor celebridad de don Pedro, fueron las obras de otros las que aparecieron bajo su nombre.

Otro asunto a tener en cuenta a la hora de editar una comedia aurisecular, además de las modificaciones conscientes sufridas por la obra durante la historia de su transmisión, es la existencia de erratas. Cualquiera que copie un texto puede cometer errores y resulta muy complicado encontrar un ejemplar de un texto áureo que no contenga erratas de ningún tipo. Así, Dadson afirma que

> la errata (…) es parte fundamental e inevitable del libro impreso del Siglo de Oro. Por mucho que el corrector y el componedor se esforzasen por leer bien el texto de las pruebas, comprobarlo con la copia y hacer las correcciones, siempre quedaba algún error (2000: 109).

No es de extrañar ante esta situación de "irregularidad" que afirmemos que a la hora de editar una comedia no debemos confiar ciegamente en las ediciones autorizadas y desdeñar cualquier otro tipo de testimonio, ya que cabe la posibilidad de que haya textos en mejores condiciones, preferibles como base de una edición, que los que llegaron al escritor. Como indica Caamaño Rojo,

[108] Acerca de la supresión de licencias en los reinos de Castilla, consúltese Moll (1974: 97)

> el mero hecho de tratarse de una suelta no implica (…) que se trate siempre de un texto de menor calidad que el que aparece en una Parte, o que no aporte variantes interesantes, mejores lecturas o incluso correcciones acertadas con respecto al resto de los testimonios (2001: 25).

La intervención de la mano de los dramaturgos en las comedias previa a la entrega de estas a la imprenta contribuye también a complicar el ya de por sí complejo panorama textual de la época. En los casos en los que sí exista esta intervención habría que preguntarse cuál es el grado de revisión al que son sometidas. Toro y Gisbert, por ejemplo, en un principio rechazaba de manera tajante la idea de que Calderón hubiese siquiera revisado de un modo superficial la edición de la *Primera parte* de sus comedias, pero poco después va dejando margen a la duda:

> Comuniqué dicha opinión con un amigo de Madrid, quien me contestó lo siguiente "Creo que está usted un poco severo con el pobre don José Calderón, que, a mi juicio, no intervino para nada en la publicación de las comedias de su hermano. El suponerlo así era una plataforma de modestia que tomaban los autores para disculpar lo que entonces se consideraba casi un delito, esto es, publicar tomos de comedias. Lo mismo hizo Tirso de Molina, inventando un sobrino suyo; Lope con otros editores, etcétera. El que las comedias tengan muchas erratas y defectos nada arguye en contra, pues los autores se confiaban en el corrector oficial que había para todos los libros. Las de Lope, que dio como impresas por él, son cabalmente de las más defectuosas" (1918: 404).

Sea como fuere, lo que está claro es que cada comedia es un caso individual con su particular e intransferible historia de transmisión y que debemos estudiarla sin conceder previamente más valor a un texto que a otro, pues una comedia, no por estar incluida en un volumen editado bajo una teórica supervisión de su creador debe presentar un texto depurado y fiable.

5.1.2 La selección de la metodología

Sin embargo, los problemas relacionados con la edición de textos dramáticos áureos no se detienen aquí y siguen por otros derroteros, como el de la metodología que se debe seguir a la hora de editar este tipo de obras. Hasta el siglo XVIII el método que se solía emplear en

crítica textual era la *emendatio,* es decir, la corrección del *textus receptus* o de la *editio vulgata* sin establecer una *recensio* completa (Blecua, 1983: 31). Mientras, en el siglo XIX lo que las ediciones buscaban era ofrecer "un texto ideal, extracto concentrado de todas las versiones existentes y que justamente por eso resultaron una mezcla sin individualidad ninguna" (Reichenberger, 1987: 285).

Hoy en día, a la hora de editar una comedia del Siglo de Oro se siguen unos determinados e ineludibles pasos: hacer acopio de los testimonios existentes, realizar el cotejo de las variantes, establecer la filiación entre los distintos ejemplares, seleccionar un texto base y elegir las lecturas correspondientes en función de este.

Las divergencias entre los distintos métodos actuales llegan una vez confeccionado el *stemma*. Las posturas enfrentadas de Carol Kirby y Ruano de la Haza son buena muestra de estos desacuerdos. Kirby sigue los preceptos lachmannianos. Para ella una edición critica es la "reconstrucción del arquetipo perdido, el texto del cual deben proceder todas las versiones existentes y la redacción más cercana al original del autor" (1986: 71). Ruano, por su parte, señala que una edición crítica de obras teatrales es aquella

> que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre las ediciones sobrevivientes con el objeto de producir un texto ecléctico que refleje en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor (1991: 497-498).

Uno de los problemas del método que sigue Kirby es el hecho de que, de este modo, se desestiman las versiones revisadas por los dramaturgos ya que, al ser, obviamente, posteriores, no se hallan próximas al arquetipo perdido. Aquí topamos con el problemático caso de la reescritura. Tanto Kirby como Cruickshank (1985) hablan de un texto crítico que hay que corregir en mayor o menor medida y consideran que el texto base ha de ser siempre el de la versión más temprana. Ruano, en cambio, como hemos visto, tiene como objetivo reflejar las intenciones finales del autor; a este respecto señala que, en el caso de que exista una doble redacción, a la hora de editar, "las dos versiones han de ser tratadas como textos diferentes y la única solución posible es editar ambas" (1991: 497), postura que consideramos bastante razonable, pues como dice Varey "Es posible

(…) que en vez de un original haya varios" (1990: 108). Iglesias Feijoo comparte también la visión de Ruano y afirma que

> es necesario discernir entre variantes y variaciones, esto es, si lo que tenemos delante es un texto o dos, vale decir, si el autor hizo una segunda versión de la obra de la que quizás conservó su título (…) si tenemos la certeza de hallarnos ante una obra con doble redacción, es necesario diferenciar ambas y acaso llevar a cabo edición crítica de cada una de ellas (2001: 95).

Otra cuestión que ha revestido también cierta polémica es la de la modernización o conservación de las grafías del texto. Iglesias Feijoo (1990) señala que en la crítica anglosajona lo habitual es el "old spelling", es decir la conservación y mantenimiento de la grafía y sistema antiguos. Poco a poco parece que, sabiamente, el criterio de la modernización se ha impuesto, y es que, como indican Arellano y Cañedo, "El texto, realmente, es la obra creada por el escritor, no su reflejo gráfico (...) mientras conservemos sin modificaciones la fonética no provocamos modificaciones infieles" (1987: 340-343). Los estudios de Iglesias Feijoo (1990) y Reichenberger (1987) apuntan en la misma dirección:

> no parece prudente mantener sin alteración todo el conjunto de formas externas que ha dejado ya de tener razón de existir y que no constituye sino una barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario (Iglesias Feijoo, 1990: 244).

> Una modernización radical puede conducir a una desintegración de la métrica o de la rima. No será posible cambiar «conceto» y «perfeto» en «concepto» y «perfecto». Calderón distingue entre un «agora» de tres sílabas y un «ahora» bisilábico (Reichenberger, 1987: 280-281).

Por otro lado debemos tener en cuenta también que en el siglo XVII no había unas normas ortográficas consolidadas por lo que los escritores no poseían un sistema uniforme de escritura[109].

La edición de una obra dramática del Siglo de Oro, como se ha visto, no es tarea fácil pues a los problemas comunes que presenta la

[109] "Basta ver un manuscrito autógrafo de Calderón para saber que podía escribir una misma palabra de tres o cuatro formas diferentes: ¿vamos a conservarlas todas?" (Iglesias Feijoo, 2001: 97).

edición de cualquier texto de otro género y de cualquier época, se le suman los propios de un texto teatral envuelto en una particular historia de transmisión.

5. 2. *Amor, honor y poder*

La comedia *Amor, honor y poder* de Calderón de la Barca, representada el 29 de junio de 1623 (Shergold y Varey, 1961: 276), es una de las más tempranas del dramaturgo, como ya se ha señalado con anterioridad. No conservamos ningún manuscrito del siglo XVII de esta obra, pero, en el *Manual bibliográfico calderoniano*, Reichenberger (1979: 122) señala la existencia de uno del XVIII, con censura de 1734, que se custodiaría en la Biblioteca Histórica de Madrid, de acuerdo con los datos contenidos en la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz (1967: 85). No obstante, no ha sido posible la consulta de dicho ejemplar, puesto que parece no hallarse realmente en la biblioteca madrileña. Consideramos, sin embargo, que el cotejo de este testimonio, en caso de que exista, no resulta imprescindible para realizar una buena edición crítica de la comedia de la que nos ocupamos en esta tesis, ya que hay escasas probabilidades de que un manuscrito del XVIII contenga lecturas pertinentes, juicio que también comparte Germán Vega (2002b: 15-16).

De lo que sí disponemos es de una rica tradición impresa, en la que destacan los testimonios que se van a mencionar a continuación. En las primeras ediciones fechadas, la comedia figura a nombre de Lope de Vega. Así, aparece, bajo el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza,* en el volumen *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito,* conservado en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania. Este tomo data de 1629 aunque, como se verá más adelante, el pie de imprenta es falso y ni siquiera constituye una "verdadera parte", pues resulta ser un conjunto de sueltas encuadernadas juntas. Asimismo, con el mismo título y atribuida también al Fénix, esta obra aparece en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*, con licencia dada en Huesca y fechada en 1634.

Por otro lado, contamos con una edición distinta de la comedia de la que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España con las signaturas T-15031/21 y T-55309/14 y en la British

Library con la signatura c.108.bbb.20.(3.). En este caso, el título es idéntico al que figura en las *partes 23* y *28* —*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*—, pero la obra aparece ya a nombre de Calderón. Un mismo estado del texto, pero con variantes, lo hallamos en otra suelta catalogada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America bajo la referencia RESERVE. PQ 6498. V47 M39.

Además de estos testimonios y de otras sueltas que reproducen su mismo texto, contamos con las tres ediciones de la *Segunda parte de comedias* aparecidas en vida de Calderón: QC —que data de 1637—, Q —que presenta la misma fecha que QC, pero que, como veremos, fue elaborada a finales de los 60 o principios de los 70— y S —fechada en 1641—, y con la edición póstuma que llevó a cabo Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1686.

5.2.1. «Amor, honor y poder» y la «Segunda parte de comedias» de Calderón

En vida de Calderón se publicaron cinco partes de sus comedias. De las *partes Primera* y *Segunda* se publicaron tres ediciones y de las *partes Tercera*, *Cuarta* y *Quinta* se publicó una menos. Los privilegios de las dos primeras *partes* están a favor de Calderón y de ambas ediciones se hace cargo su hermano José. El problema que se plantea es ¿fue realmente don José Calderón el encargado de editar estas *partes* o el dramaturgo se escuda bajo el nombre de su hermano quizá haciendo uso de una táctica de humildad? Si, efectivamente, la preparación de estos volúmenes fue en realidad hecha por don Pedro, surgen muchas preguntas, como las formuladas por Toro y Gisbert:

> ¿cómo pueden explicarse las continuas quejas que le oímos obre lo tristemente editadas que estaban sus comedias, y cómo admitir que quien tanto se lamentaba de que otros publicasen sus obras sin cuidado las publicara él mismo con tan poquísimo esmero? (1918: 404).

Pese a estas palabras, Toro y Gisbert aboga por la hipótesis de que el editor haya sido el propio Calderón, oculto tras el nombre de su hermano, suposición compartida también por Cruickshank (1973) y, más firmemente, por Valbuena Briones (1989), quien parece no presentar dudas de la participación de nuestro dramaturgo, al menos en la confección de la *Segunda parte*. Estudios más recientes que

corroboran esta idea son los de Fernández Mosquera (2005 y 2008) y Rodríguez-Gallego (2010b).

Esta *Segunda parte* contiene las siguientes comedias: 1) *El mayor encanto, amor*, 2) *Argenis y Poliarco*, 3) *El galán fantasma*, 4) *Judas Macabeo*, 5) *El médico de su honra*, 6) *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, 7) *El mayor monstruo del mundo*, 8) *El hombre pobre todo es trazas*, 9) *A secreto agravio, secreta venganza*, 10) *El astrólogo fingido*, 11) *Amor, honor y poder*, 12) *Los tres mayores prodigios*.

5.2.1.1. Ediciones de la *Segunda parte* aparecidas en vida de Calderón

Tenemos constancia de la existencia de hasta tres ediciones de la *Segunda Parte* de Calderón. Una es la conocida como QC, siglas que responden al apellido de la impresora del volumen —María de Quiñones— y al del librero Pedro Coello, y que data de 1637. Otra de las ediciones conservadas, fechada también en 1637, se conoce con el nombre de Q en atención a la impresora del volumen, nuevamente María de Quiñones —en este caso no se dice a cargo de quién fue llevada a cabo la impresión—. La tercera de las ediciones es la conocida como S, sigla tomada del apellido del impresor —Carlos Sánchez—, cuya impresión fue realizada a costa de Antonio de Ribero y que posee una fecha más tardía: 1641. Incluyo a continuación la descripción bibliográfica de los tres volúmenes[110]:

QC

SEGVNDA / PARTE DE / LAS COMEDIAS DE / DON PEDRO CALDERON / de la Barca, Cauallero del Abito de / Santiago. /RECOGIDAS / *Por don Ioſeph Calderon de la Barca ſu hermano.* /DIRIGIDAS / *AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON / Rodrigo de Mendoça, Rojas, y Sandoual de laVega* [*sic*] *y Luna, ſeñor de las / Caſas de Mendoça, y Vega, Duque del Infantado, Marques del Cene- / te, Marques de Santillana, Marques de Argueſo, y Campoò, Conde de / Saldaña, Conde del Real de Mançanares, y del Cid, ſeñor de la Pro-/ uincia de Liebana,*

[110] Para la descripción de QC, S y Q me he servido, por cuestiones de accesibilidad, de la edición facsímil de las comedias de Calderón preparada por Cruickshank y Varey (1973), quienes emplearon el ejemplar F163.d.8.8 de la University Library de Cambridge para editar QC, el 3.c.2.96 de la Biblioteca Nazionale de Florencia para S y el testimonio LSC1465cC de la Biblioteca de la Universidad de Toronto para Q.

ſeñor de las Hermandades en Alaba, ſeñor de las / villas de Ita y Buitrago, y ſu tierra, ſeñor de las villas de Tordehu- / mos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas y ſu tierra ſeñsr [*sic*] *de las / villas del Seſmo, de Duron, y de Iadraque, y ſu tierra, ſeñor de la / villa de Ayora, y de las Baronias de Albarique en el Reino de / Valencia, Comendador de Zalamea Orden / de Alcantara, & c.* / 72. y medio. / [*filete*] / CON PRIVILEGIO / En Madrid, *Por Maria de Quiñones*, / Año M.DC.XXXVII. / *A costa de Pedro Coello Mercader de Libros*.

Este volumen cuenta con cuatro folios de preliminares sin numerar, más 282 folios (mal) numerados. En el primer folio figura la citada portada y en el segundo los títulos de las comedias que contiene el libro. A continuación se incluyen la suma del privilegio, dado en Aranjuez a tres de mayo de 1637 y cuyo beneficiario por diez años es don Pedro Calderón; la tasa, en Madrid a 28 de julio de 1637; la fe de erratas[111], fechada en Madrid a 22 de julio de 1637; la aprobación de Lorenzo de Iturrizarra, en Madrid el 12 de febrero de 1637, y la de Juan Bautista de Sosa del 20 de febrero del mismo año; la licencia, dada por Lorenzo de Iturrizarra en Madrid a 2 de marzo de 1637, y, finalmente, en el cuarto folio de preliminares aparece un breve prólogo de José Calderón dirigido al duque del Infantado.

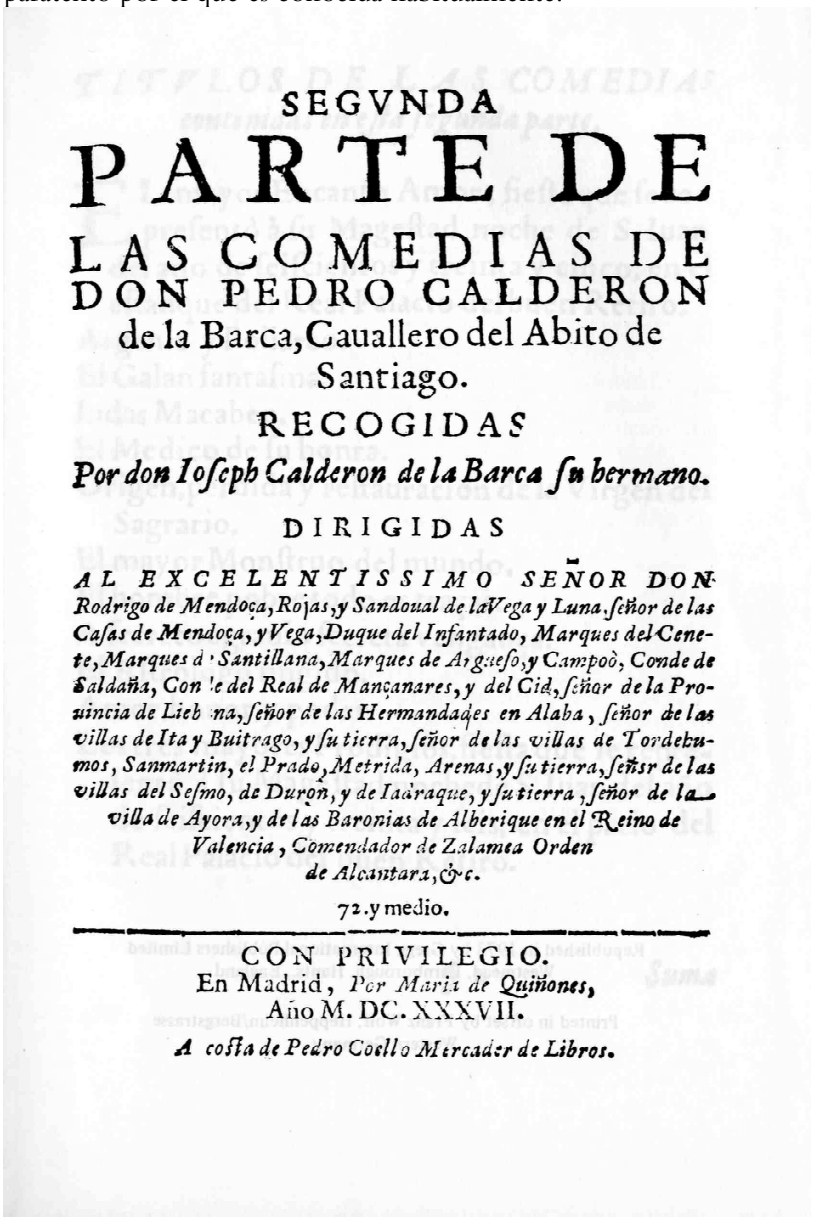
El texto de *Amor, honor y poder* ocupa el undécimo puesto del volumen, tras *El astrólogo fingido* y antes de *Los tres mayores prodigios*, entre los folios numerados como 227r y 248r[112]. Llama la atención que el título vaya precedido del artículo "El", añadidura que consideramos que o es una errata o que simplemente aparece en el encabezamiento porque depende de "comedia famosa"[113], ya que en

[111] Tres de las erratas señaladas afectan al texto de *Amor, honor y poder*: "Fol. 237. pag. 2. har, leaſe has de", "Fol. 239. pag. 1. ſincel, leaſe pincel" y "Fol. 243. pag. 1. omor, leaſe amor".

[112] Numeración que, como veremos más adelante, es incorrecta, ya que existe una divergencia de cuatro folios en la foliación de QC a partir del 88 que, por error, se vuelve a numerar como 84. De este modo, el folio 227 sería en realidad el 231 y el 248 el 252.

[113] Adiciones del artículo "el" o de la preposición "de" aparecen también en QC en los títulos que preceden a los textos de *El galán fantasma —DEL GALAN FANTASMA—*, *Judas Macabeo —DE IVDAS MACABEO—*, *El médico de su honra —DEL MEDICO DE SV HONRA—*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario —DEL ORIGEN PERDIDA Y RESTAVRACION DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO—* y *El astrólogo fingido —DEL ASTROLOGO FINGIDO—*.

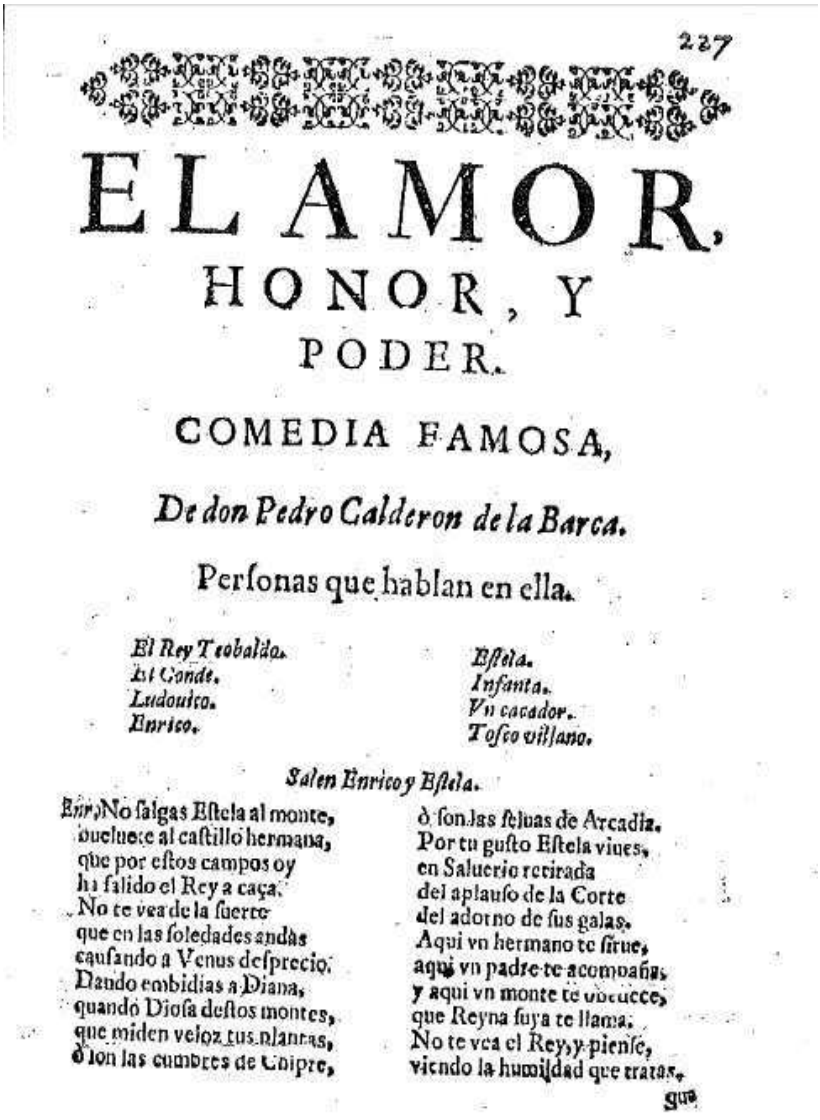
el listado que se ofrece al inicio del volumen, la obra aparece bajo el paratexto por el que es conocida habitualmente.



SEGVNDA
PARTE DE
LAS COMEDIAS DE
DON PEDRO CALDERON
de la Barca, Cauallero del Abito de
Santiago.
RECOGIDAS
Por don Ioseph Calderon de la Barca su hermano.
DIRIGIDAS
AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON Rodrigo de Mendoça, Rojas, y Sandoual de la Vega y Luna, señor de las Casas de Mendoça, y Vega, Duque del Infantado, Marques del Cenete, Marques de Santillana, Marques de Argueso, y Campoò, Conde de Saldaña, Conde del Real de Mançanares, y del Cid, señor de la Prouincia de Liebana, señor de las Hermandades en Alaba, señor de las villas de Ita y Buitrago, y su tierra, señor de las villas de Tordehumos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas, y su tierra, señor de las villas del Sesmo, de Duron, y de Iadraque, y su tierra, señor de la villa de Ayora, y de las Baronias de Alberique en el Reino de Valencia, Comendador de Zalamea Orden de Alcantara, &c.
72. y medio.

CON PRIVILEGIO.
En Madrid, *Por Maria de Quiñones,*
Año M. DC. XXXVII.
A costa de Pedro Coello Mercader de Libros.

Portada de la edición príncipe de la *Segunda parte* (QC)



227

EL AMOR, HONOR, Y PODER.

COMEDIA FAMOSA,

De don Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

El Rey Teobaldo.
El Conde.
Ludouico.
Enrico.
Eſtela.
Infanta.
Vn cacador.
Toſco villano.

Salen Enrico y Eſtela.

Enr. No ſalgas Eſtela al monte,
buelueſe al caſtillo hermana,
que por eſtos campos oy
ha ſalido el Rey a caça.
No te vea de la ſuerte
que en las ſoledades andas
cauſando a Venus deſprecio,
Dando embidias a Diana,
quando Dioſa deſtos montes,
que miden veloz tus plantas,
ò ſon las cumbres de Chipre,
ò ſon las ſelvas de Arcadia.
Por tu guſto Eſtela vives,
en Saluerio retirada
del aplauſo de la Corte
del adorno de ſus galas.
Aqui vn hermano te ſirue,
aqui vn padre te acompaña,
y aqui vn monte te obedece,
que Reyna ſuya te llama.
No te vea el Rey, y pienſe,
viendo la humildad que tratas,

que

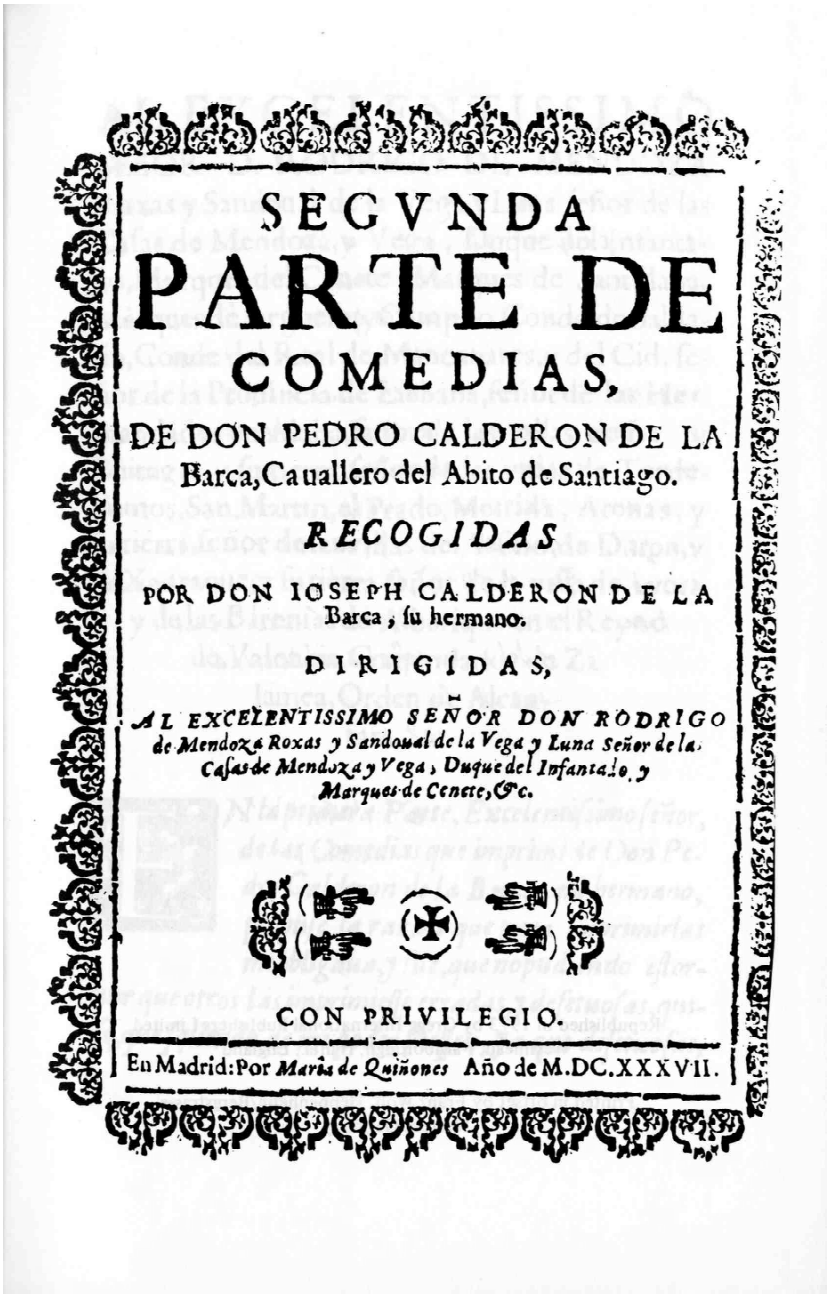
Portada de *Amor, honor y poder* en QC

Q

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

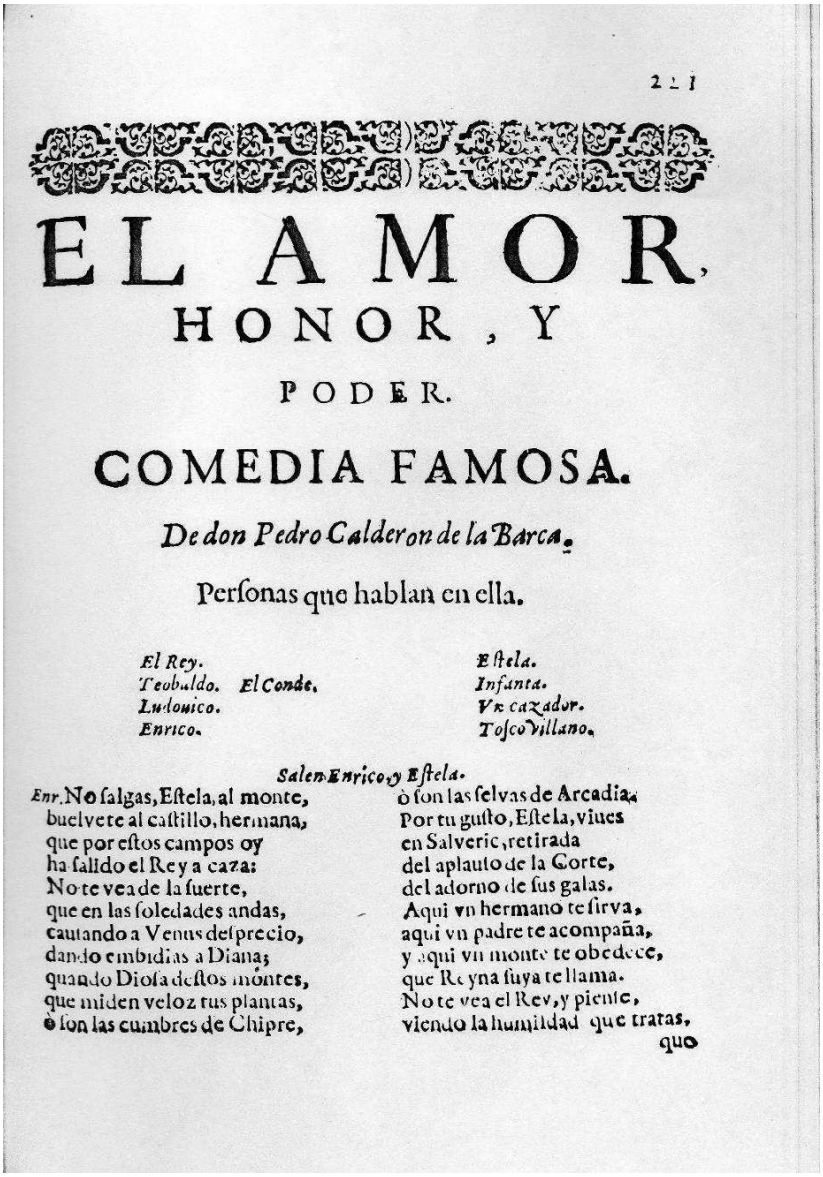
Esta edición posee también cuatro folios de preliminares sin numerar a los que se les suman 275 numerados. En el primer folio figura la portada y en el segundo la dedicatoria de José Calderón. Seguidamente se incluyen la suma del privilegio, la suma de la tasa en Madrid a 28 de julio de 1673 —año que parece dado por error tanto aquí como en la aprobación de Bautista de Sosa que figura más adelante—, la fe de erratas dada el 22 de Julio de 1637 —que no incluye la lista que contenía QC—, la aprobación de Lorenzo de Iturrizarra a 12 de febrero de 1637 y la de Juan Bautista de Sosa en Madrid a 20 de febrero de 1673, la licencia y la aprobación de José de Valdivieso, a 22 de abril de 1637. Finalmente se listan los títulos de las doce comedias que componen el volumen, el orden es el mismo que en QC, pero se eliminan los datos referentes a la primera representación que acompañaba a los títulos de las obras de *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios* y que rezaban así: "fiesta que se representò a su Magestad noche de S.Iuan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro" y "fiesta que se representò a su Magestad noche de S.Iuan del año de seiscientos y treinta y seis, en el patio del Palacio del buen Retiro", respectivamente.

Amor, honor y poder ocupa en este volumen, al igual que en QC, la undécima posición; en este caso desde el folio 221 —y no la página 242 como se indica, por error, en el índice del tomo— hasta el verso del 241. Y, del mismo modo que en la *princeps*, el artículo "El" precede al título de la comedia.



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

Portada de la edición de la *Segunda parte* conocida como Q



2 1 1

EL AMOR,
HONOR, Y
PODER.

COMEDIA FAMOSA.

De don Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

El Rey.
Teobaldo. *El Conde.*
Ludouico.
Enrico.

Eſtela.
Infanta.
Vn cazador.
Toſco Villano.

Salen Enrico, y Eſtela.

Enr. No ſalgas, Eſtela, al monte,
buelvete al caſtillo, hermana,
que por eſtos campos oy
ha ſalido el Rey a caza:
No te vea de la ſuerte,
que en las ſoledades andas,
cantando a Venus deſprecio,
dando embidias a Diana;
quando Diosa deſtos montes,
que miden veloz tus plantas,
ò ſon las cumbres de Chipre,
ò ſon las ſelvas de Arcadia.
Por tu guſto, Eſtela, viues
en Salverie, retirada
del aplauſo de la Corte,
del adorno de ſus galas.
Aqui vn hermano te ſirva,
aqui vn padre te acompaña,
y aqui vn monte te obedece,
que Reyna ſuya te llama.
No te vea el Rey, y piente,
viendo la humildad que tratas,
que

Portada de *Amor, honor y poder* en el testimonio conocido como Q

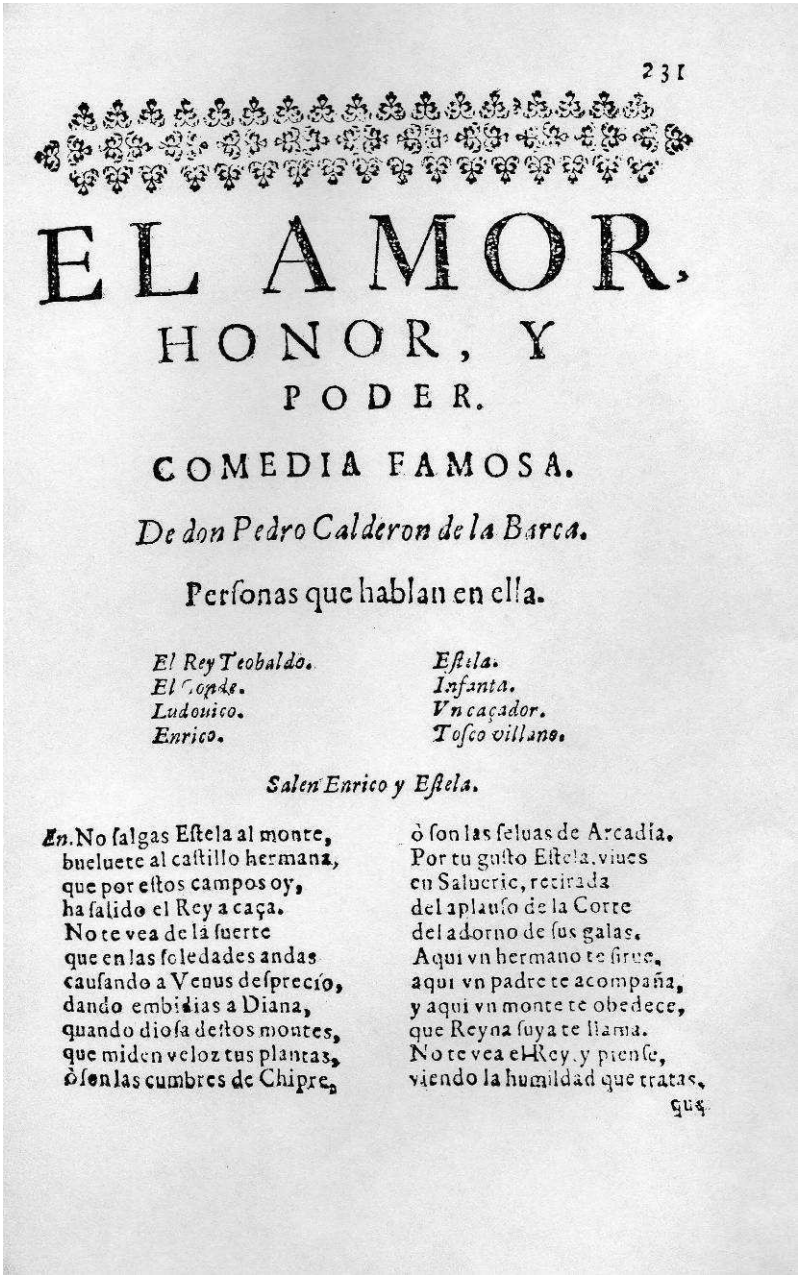
S

SEGUNDA PARTE / DE LAS COMEDIAS DE DON PEDRO / CALDERON DE LA BARCA, CAVALLERO / DEL ABITO DE SANTIAGO. / *RECOGIDAS* / Por don Ioseph Calderon de la Barca ſu hermano. / *DIRIGIDAS / A Felipe Lopez de Oñate, Proueedor de la Caſa Real de la / Reyna nueſtra Señora, y de los Principes /* 72. y [*parte de arriba del grabado de un escudo que ocupa el centro de la página*] medio. / Año [*de nuevo el grabado mencionado antes*] 1641 / CON PRIVILEGIO, *EN MADRID*. / [*filete*] / EN LA IMPRENTA DE CARLOS SANCHEZ. / *A Coſta de Antonio de Ribero, mercader de Libros, en la calle de Toledo.*

Los preliminares de esta edición concuerdan con los de QC, a excepción de la lista de erratas —por haber sido corregidas en el texto— y la dedicatoria de José Calderón, sustituida por una del editor Antonio de Ribero, que se dirige a Felipe López de Oñate. *Amor, honor y poder* ocupa en S la misma posición y los mismos folios que en QC, pero sin el error de foliación de ese testimonio, es decir, del folio 231r al 252r. Y al igual que en dicha edición y en Q, el título que precede al texto de la comedia es *El amor, honor y poder.*


SEGVNDA PARTE
DE LAS COMEDIAS DE DON PEDRO
CALDERON DE LA BARCA, CAVALLERO
DEL ABITO DE SANTIAGO.
RECOGIDAS
Por don Ioseph Calderon de la Barca su hermano.
DIRIGIDAS
A Felipe Lopez de Oñate, Proueedor de la Casa Real de la
Reyna nuestra Señora, y de los Principes.
72. y medio.
Año 1641
CON PRIVILEGIO, EN MADRID,
EN LA IMPRENTA DE CARLOS SANCHEZ.
A costa de Antonio de Ribero, mercader de libros, en la calle de Toledo.

Portada de la edición de la *Segunda parte* conocida como S



231

EL AMOR, HONOR, Y PODER.

COMEDIA FAMOSA.

De don Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

El Rey Teobaldo.
El Conde.
Ludouico.
Enrico.
Eſtela.
Infanta.
Vn caçador.
Toſco villano.

Salen Enrico y Eſtela.

En. No ſalgas Eſtela al monte,
bueluete al caſtillo hermana,
que por eſtos campos oy,
ha ſalido el Rey a caça.
No te vea de la ſuerte
que en las ſoledades andas
cauſando a Venus deſprecio,
dando embidias a Diana,
quando dioſa deſtos montes,
que miden veloz tus plantas,
ò ſon las cumbres de Chipre,
ò ſon las ſeluas de Arcadia.
Por tu guſto Eſtela viues
en Saluerie, retirada
del aplauſo de la Corte
del adorno de ſus galas.
Aqui vn hermano te ſirue,
aqui vn padre te acompaña,
y aqui vn monte te obedece,
que Reyna ſuya te llama.
No te vea el Rey, y pienſe,
viendo la humildad que tratas,
que

Portada de *Amor, honor y poder* en S

5. 2. 1. 1. 1. La *editio princeps* de la *Segunda parte*

El problema principal de la *Segunda Parte* es el de establecer cuál es la *editio princeps*. Dos de las tres ediciones tienen la misma fecha de impresión —1637— y ninguna de ellas responde al número de pliegos que se tasan. La tasa indica que el volumen contiene setenta y dos pliegos y medio, lo que corresponde a 290 folios y sin embargo, QC, aparentemente, consta de 286 folios, mientras que Q está conformada por 279.

Toro y Gisbert (1918: 412) se ocupa de este asunto y alude al ya mencionado hecho de que tanto QC como Q no presentan el número de pliegos que figuraban en la tasa, por lo que opta por la solución más fácil: el afirmar que debe de haber otra edición, quizá perdida, que sí contenga dichos pliegos. Cotarelo y Mori (1924: 188, en nota), por su parte, considera que tres ediciones son demasiadas para un solo año, por lo que hace mención a un posible error de cuenta en la foliación de QC, esta sería la príncipe y Q sería una reimpresión de QC o una simple edición fraudulenta. Astrana Marín (1932: XVIII), sin embargo, en su edición de las *Obras completas*, señala que la *princeps* sería Q que, por resultar de baja calidad y no ser digna de presentar al duque del Infantado, fue corregida rápidamente por José Calderón. El resultado de estas modificaciones lo constituiría QC.

Será Heaton (1937) quien demuestre, finalmente, que la falta de correspondencia entre las tasas y los folios de QC es solo un error de numeración y, al igual que Cotarelo, rechaza la existencia de una tercera edición en 1637, como indicaba Toro. Para él "Q was printed from a copy of QC which had been edited to a certain extent" (1937: 218). En efecto, existe un error de cuenta en la foliación de QC y, tras el folio 87, se vuelve al 84, no al 88 como correspondería, por lo que estaríamos ante una edición de 290 folios —sumados los cuatro de los preliminares—, cifra que se corresponde con los 72 pliegos y medio tasados. Así pues, QC sería la *princeps* de la *Segunda parte*.

Pero Heaton no se detiene ahí e intenta precisar la fecha de impresión de Q, en cuya tasa y aprobación de Bautista de Sosa figura la fecha de 1673. El estudioso señala varios aspectos que podrían ayudar en la datación del volumen (1937: 218-221), tales como el

tipo de papel que no corresponde con los años 30, según Heaton, sino más bien con una fecha comprendida entre los años 60 y 70. Destaca también la omisión de bastantes títulos nobiliarios en la dedicatoria, así como la del nombre del mercader de libros Pedro Coello en la portada, lo que, de acuerdo con este investigador, parece ubicar a Q pasada la mitad de los años 50. A estos datos suma las características ortográficas y tipográficas del impresor, que ayudan a fijar la fecha en finales de los años 60 y principios de los 70.

5. 2. 1. 1. 2. Valor textual de la edición príncipe

QC fue preparada bajo la supervisión del hermano de Calderón, José, quien firma la dedicatoria al duque del Infantado, mientras que el privilegio fue emitido en favor de nuestro dramaturgo. El aducir la complicidad de un pariente cercano, como indica Paterson (2001: 20) a propósito de la *Primera parte* de Calderón y la *Cuarta* de Tirso, tiene como objetivo el otorgar a estos volúmenes credibilidad, un "sello de calidad (...) que impone una distinción entre textos auténticos, originarios, fidedignos, y otros sumidos en el caos bibliográfico y textual de impresiones piratas". Estas circunstancias no parecen, entonces, dejar lugar a dudas de que QC ha de ser tomada como texto base a la hora de emprender una edición crítica de cualquiera de las comedias de la *Segunda parte*, salvo en el caso de que contemos con algún otro testimonio que contenga evidencias de haber sido confeccionado con la participación de Calderón.

Sin embargo, el que el dramaturgo haya intervenido activamente en la edición de sus comedias no garantiza el valor textual de las mismas, como ya señaló Fernández Mosquera (2005: 308). Y de hecho, han sido muchos los que han desacreditado la calidad de esta *Segunda parte*, Valbuena Briones (1989: 39-40), por ejemplo, considera que el desaliñado estado textual de los textos puede ser debido a las prisas con las que fue confeccionado este volumen. Este punto de vista es, en cierto modo, también compartido por Germán Vega (2002a).

No obstante, ni parece ser un simple "mix of old and new plays" (2009: 193) como la definía Cruickshank[114], ni sus textos están en

[114] Baczynska (2005: 256), entre otros investigadores, ha desestimado la idea de que este tomo sea un conjunto casual de piezas teatrales y, así, afirma que "las

tan mal estado como tradicionalmente se ha hecho ver; circunstancia que constatan los recientes y pormenorizados estudios individuales de las comedias incluidas en este volumen[115] y los trabajos que se ocupan de ella de manera más global[116].

En lo que respecta a *Amor, honor y poder*, como veremos más adelante en el apartado dedicado al cotejo de los testimonios relevantes de esta comedia, QC no presenta un texto tan deficiente y muchas de las anomalías de las que da cuenta Vega García-Luengos (2002a) no son tan trascendentales como pudieran parecer. Un ejemplo lo tenemos en los versos 1856-1859 de la presente edición, en los que QC lee: "Pues si en la tierra las flores, / si los peces en los ríos / aman, ¿para qué te precias / de libre con pecho altivo?. De este pasaje, Vega destaca el verso 1857 y afirma que se trata de una *lectio facilior* desafortunada (2002a: 54) y estima que es mejor la opción que presenta una de las sueltas: "pues ſi en el cielo los ſignos". A nuestro juicio, sin embargo, la lectura de la suelta no es preferible. Por un lado, porque todos los demás testimonios de la comedia leen este verso igual que QC —incluida la edición de Vera Tassis, quien no creemos que reprodujera fielmente este pasaje si considerase que hubiera un error en él— y, por otro, porque, a pesar de que, quizá, la lectura de QC no sea poéticamente la más esperable, hace más sentido que la que aparece en el otro testimonio, ya que más capacidad de amar tendrán unos peces, en tanto que son seres vivos —como las flores que figuran en el verso anterior—, que los signos. Otro argumento que demuestra la validez de la lectura de la *princeps* lo obtenemos al comparar estos versos con otros de la producción calderoniana que reproducen la misma asociación de elementos, como puede verse, por ejemplo, en la obra *Los dos*

comedias y su sucesión en el marco del volumen corresponden a un criterio de selección que poco tiene de aleatorio".

[115] Ver Caamaño Rojo (2006), Rodríguez-Gallego (2006, 2007, 2009 y 2010a), Ulla Lorenzo (2007 y 2011), Iglesias Iglesias (2010) y Vara López (2012).

[116] Para un estudio de conjunto de las comedias publicadas en esta *parte*, debe consultarse Fernández Mosquera (2005 y 2008), así como su edición de la *Segunda parte* del año 2007 y Rodríguez-Gallego (2010b). Este último concluye, en su estudio sobre las huellas textuales de Calderón en este volumen, que "la *Segunda parte* ofrece para todas las comedias incluidas en ella el texto más autorizado, lo que parece constituir ya un indicador de la intervención de Calderón en su confección" (2010b: 110).

amantes del cielo: "tiempo, cielo, tierra y aire, / fuego, agua, sol, luna, estrellas, / hombres, fieras, peces y aves" (*Comedias V*, p. 311).

5. 2. 1. 1. 3. Valor textual de Q

Q es una edición contrahecha que copia la portada y los preliminares de QC. Presenta once folios menos que esta, ya que, además de tratar de ahorrar espacio disponiendo de diferente manera los títulos de las obras, las acotaciones, etc., omite algunos versos con respecto a la príncipe, como han demostrado Toro y Gisbert (1918) y Heaton (1937). Este último señala, además, que Q proviene de QC (1937: 218), hipótesis que ha sido rechazada por investigadores como Oppenheimer (1948), pero que es corroborada, entre otros, por Rodríguez-Gallego (2009: 48-54), quien, a propósito de *Judas Macabeo* y *El astrólogo fingido*, demuestra brillantemente que Heaton estaba en lo cierto.

El escaso valor de Q es patente en las distintas comedias que integran este volumen, como, por ejemplo, *El mayor monstruo del mundo,* testimonio acerca del cual su editora, María Caamaño, afirma que:

> al margen de gozar del escasamente meritorio privilegio de ser una edición contrahecha, presenta un texto bastante deturpado, pues, además de corregir en muy pocas ocasiones el texto de QC, incurre en numerosos errores propios e individuales que convierten este testimonio en un texto muy poco fiable para basar en él una edición crítica de la obra (2006: 147-148).

Opiniones similares son la de Iglesias Iglesias y Ulla Lorenzo. La primera señala, en relación con *El galán fantasma*, que

> El texto de Q conforma, sin lugar a dudas, el peor testimonio desde el punto de vista textual, pues si bien enmienda, en ocasiones, erratas muy obvias de QC y S, presenta, con diferencia, más errores que los dos testimonios anteriores (2010: 426);

mientras que Ulla declara que "La edición de *El mayor encanto* publicada en Q contiene, además, varios errores que no aparecen, sin embargo, en los restantes testimonios" (2011: 332).

En lo que concierne al texto de *Amor, honor y poder*, el valor textual de Q es, del mismo modo, casi nulo, aunque bien es cierto que en algunas ocasiones corrige malas lecturas o erratas de QC, como en el caso del verso 72 de la presente edición, en el que, mientras que la príncipe lee erróneamente *puſo* (f. 227v), en Q figura *opuſo* (f. 221v). Otro ejemplo lo hallamos en el fragmento que se corresponde con los versos 377-382:

QC (f. 229v)	Q (f. 223v)
Tu eres diſcreto y ſabràs	Tu eres diſcreto, y ſabràs
la ocaſion de mi cuidado,	la ocaſion de mi cuidado,
y al fin deſapaſionado	y al fin, deſapaſionado,
mucho mejor le dirás:	mucho mejor le dirás:
que no **pudo** ſufrir mas	que no **puedo** ſufrir mas
el incendio que ſenti;	el incendio que ſenti;

Como se aprecia, es necesario enmendar la lectura que nos brinda QC, ya que no tendría sentido que el sujeto fuera *el incendio*. El Rey sería entonces el sujeto de esa oración y la persona que ya no quiere sufrir más aquel incendio —el incendio sería el dolor por la no correspondencia amorosa de Estela; en el verso 373, de hecho, se habla de *el fuego en que he de morir*—.

Más significativa es la enmienda que corresponde al verso 208 de la edición de *Amor, honor y poder* que ofrecemos en esta tesis. En este pasaje, QC lee: "Rey. Dizenme, que es muy diſcreta? / Enr. Sabe, ſeñor, **coſa harà**, / lo que tiene obligacion / vna muger en ſu caſa" (f. 228v). Como se observa en el verso resaltado en negrita, es necesario por cuestiones de rima el efectuar una enmienda y, teniendo en cuenta las opciones que presentan los demás testimonios[117], la lectura de Q —que Vera Tassis no considera que deba ser corregida—: "Sabe, ſeñor, **coſa es clara**" (f. 222v) parece, sin duda, la más acertada, puesto que esta expresión es muy común en el corpus calderoniano[118].

[117] La lectura que ofrece S es "Sabe, ſeñor**, lo que baſta**" (f. 232v), mientras que otros testimonios como P23 y Su, de los que hablaremos más adelante, leen "Sabe, ſeñor **(coſa rara)**" (f. 2v) y "Sabe, ſeñor, **coſa rara**" (p. 3), respectivamente.

[118] Este sintagma aparece de manera literal en la *Primera parte* en tres ocasiones, mientras que en otras tres, figuran expresiones sinónimas como "cosa es llana" o

No obstante, Q comparte, en distintas ocasiones, los errores de QC —como se puede observar en el aparato de variantes a propósito de los versos 92, 145, 250, 309, 347, 578, 1691 o 1852, entre otros— o presenta malas lecturas que en QC no aparecían —por ejemplo, en los versos 737, 754, 756, 1313 o 1608—.

Además de los errores anteriormente mencionados, Q elimina, probablemente por despiste del impresor, dos versos de QC, que serían el 1225 y 1256 de la presente edición, quedando así incompletas las correspondientes estrofas. Asimismo, se omiten las líneas 2144 a 2148, supresión que Heaton (1937: 223) achaca a la voluntad del editor de Q de solventar los errores cometidos por la príncipe, puesto que, como se verá en el aparato crítico, estos cinco versos pertenecen, sin duda alguna, no a Enrico como figura en QC, sino a Ludovico.

El resto de divergencias entre la *princeps* y Q se limita a ciertas preferencias ortográficas, que podrían ser explicadas por la fecha tardía de esta última, como el uso de los grupos cultos en palabras como "efecto" frente a "efeto" o el no empleo de la metátesis de los pronombres enclíticos cuando acompañan a un verbo en imperativo, como en "llevadla", en contraposición a "llevalda".

5. 2. 2. 1. 4. Valor textual de S

S, aunque se trata de una reedición a plana y renglón de QC, contiene diversas erratas y errores, como los que indica, por ejemplo, Ulla Lorenzo a propósito de *El mayor encanto, amor* (2011: 329-330). Asimismo, este testimonio también corrige en algunas ocasiones aisladas de manera acertada a la príncipe, lo que lleva a afirmar a algunos investigadores, como Iglesias Iglesias (2010: 426), que S es la más cuidada de las tres ediciones de la *Segunda parte*. Sin embargo, a pesar de estas enmiendas, se debe seguir prefiriendo la *princeps* como texto base, puesto que no hay motivos para pensar que estas

"cosa es cierta"; en la *Segunda*, sin contar *Amor, honor y poder*, "cosa es clara" aparece cuatro veces; en la *Tercera*, dos; en la *Cuarta*, cinco; en la *Quinta*, aparece nuevamente en cinco ocasiones; y en la *Sexta* son siete los ejemplos que se nos ofrecen de esta expresión. En contraposición "cosa rara" no se halla ni en la *Primera parte* ni en la *Tercera* ni en la *Cuarta*, ni en la *Quinta*, ni en la *Sexta*, mientras que en la *Segunda parte* hay una sola ocurrencia. Sí es cierto que en algunas ocasiones aisladas figuran sintagmas sinónimos como "cosa extraña", pero, aun así, no es una expresión habitual en la producción calderoniana.

subsanaciones puedan provenir de la mano de Calderón[119]. De hecho, Cruickshank (1989: 64), tras analizar las correcciones aplicadas al texto de *El médico de su honra* en su edición de la comedia, concluye que probablemente estas sean autoría del librero Antonio de Ribero.

En lo referente a *Amor, honor y poder*, S apenas se desvía del texto de QC y reproduce la mayoría de sus malas lecturas, algunas de ellas de bastante consideración, como la que se puede observar en el aparato de variantes a propósito del verso 1492, donde tanto QC como S y Q leen *Reina*, cuando los demás testimonios presentan, acertadamente, la lectura *Infanta*. Otro pasaje que parece indicar que nadie se ha tomado muchas molestias en revisar el texto de S, lo tenemos en la reproducción en este volumen de una obvia errata tipográfica que figura en QC, que consiste en la duplicación del adverbio "no": "No no lo ſupieras deſpues?" (QC, f. 234r; S, f. 238r).

Es preciso señalar también la omisión de alguna acotación, como la que se halla tras el verso 172 de la edición que se presenta en esta tesis, así como la de un verso con el que se inicia el siguiente parlamento de Enrico, que S, por error, pone íntegramente en boca de Estela:

QC (f. 241r)	S (f. 245r)
Eſt. Eſtaba contemplando ſus pinturas.	*Eſt.* Eſtaba contemplando ſus pinturas.
Enr. **Es propio de los Reyes**	eſtas grandezas tales,
eſtas grandezas tales,	bultos ay que parecen naturales
bultos ay que parecen naturales,	vno vi, que quiſiera,
vno vi, que quiſiera,	mas no quiſiera nada, mal reſiſto,
mas no quiſiera nada, mal reſiſto,	yo pienſo hermana que el mejor
yo pienſo hermana que el mejor no	[no has viſto,
[has viſto	

[119] Esto no quiere decir, no obstante, que, en determinados casos, no se deban tener en cuenta dichas enmiendas, sobre todo si consideramos que, como ya apuntaron Heaton (1937: 224) y Rodríguez-Gallego (2009: 54), al haber solo cuatro años de diferencia entre QC y S, las correcciones que esta contenga se ajustarían al habla de la época.

En otros casos, propone lecturas alternativas a la de la príncipe, pero que no son preferibles, como la que se puede observar casi al final de la obra, en una intervención de Estela:

QC (f. 246v)	S (f. 250v)
En Salueric retirada	En Salueric retirada
viui, donde la **aſpereza**	viui, donde la **eſperanca**
en la ſoledad me dieron	en la ſoledad me dieron
prados, montes, valles ſelvas	prados, montes, valles, ſelvas

O la que hemos visto con anterioridad en el apartado dedicado al valor textual de Q. Recordemos que, en dicho ejemplo, en S figuraba una lectura —"Sabe, ſeñor**, lo que baſta**" (f. 232v)— bastante diferente a la que nos brindaban tanto QC —"Sabe, ſeñor, **coſa harà**" (f. 228v)—, como Q —"Sabe, ſeñor, **coſa es clara**" (f. 222v)— , y que quizá pueda haber estado motivada por el final de uno de los versos anteriores —"el no ſer fea le baſta"—.

Sin embargo, en otras ocasiones enmienda acertadamente a QC, como en el siguiente ejemplo, en el que la *princeps* lee "y quanto el amor me anima, / tanto el **amor** me acobarda" (f. 228v) y S "y quanto el amor me anima, / tanto el **temor** me acobarda" (f. 232v). Más sorprendente es la siguiente lectura, considerada por Heaton un "example of felicitous emendation" (1937: 216, n. 14) de S:

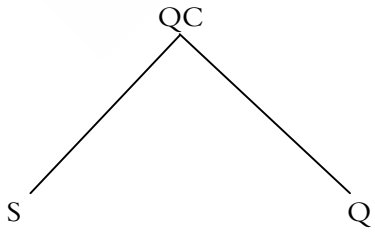
QC (f. 236v)	S (f. 240v)
Inf. Es Arminda?	*Inf.* Es Arminda?
Enr. No os canſeis,	*Enr.* No os canſeis,
Porque no la nombrareis,	Porque no la nombrareis,
ſino es que os nombreis a vos;	ſino es que os nombreis a vos;
que entonces, aunque ſeria	que entonces, aunque ſeria
tan grande mi atreuimiento,	tan grande mi atreuimiento,
preſumo, que **èl ſe** diria,	preſumo, que el ſi diria,
y no por el ſentimiento,	y no por el ſentimiento,
ſino por la corteſia.	ſino por la corteſia.

La lectura de QC no posee sentido pleno; podría pensarse que ese "se diría" se refiere al atrevimiento, el cual se pronunciaría en algún momento para responder a las preguntas de la Infanta, no obstante, esta se trataría de una interpretación muy forzada. S, sin embargo, enmienda el pasaje dotándolo de significado completo; "el sí diría" indica que si Flérida le preguntara a Enrico si la mujer a la que ama es ella, él diría que sí para no pecar de descortés al no responder a la cuestión.

5. 2. 2. 1. 5. Filiación de las tres ediciones de la *Segunda parte*

Como ya hemos visto, existen hasta tres ediciones de la *Segunda parte* aparecidas en vida de Calderón: QC, que sería la *princeps* fechada en 1637; Q, un tomo fraudulento con fecha falsificada de 1637 —todos los indicios apuntan a una fecha bastante más tardía— y S, datada en 1641, que se trataría de una reedición de QC. No se ha podido probar la intervención de Calderón en estas dos últimas frente a la edición príncipe, por lo cual, a la hora de emprender una edición crítica de cualquier pieza miembro de la *Segunda Parte,* debemos tomar como texto base QC —salvo que haya algún otro testimonio que demuestre haber sido preparado en las mismas circunstancias—, pues, en principio, fue elaborado con la aprobación del escritor. No obstante, se valorarán en su justa medida las enmiendas que tanto Q como S ofrezcan ante las malas lecturas de la *princeps*.

El *stemma* sería el siguiente:



5. 2. 1. 2. La edición de la *Parte segunda* de Vera Tassis[120]

Después de morir Calderón, Juan de Vera Tassis y Villarroel, quien decía ser el "mayor amigo" de nuestro dramaturgo, pone en marcha la empresa de editar las comedias de este; actividad que comienza con la publicación de la *Verdadera quinta parte* en 1682, llevada a cabo para enmendar la que Calderón había rechazado en 1677. Al año siguiente publica la *Sexta* y la *Séptima* y, en 1684, la *Octava*. En 1691 ve la luz la *Novena,* en cuya última página aparece el índice de una *Décima parte* que nunca llegó a publicarse.

Vera también decide reeditar las *partes* publicadas en vida de Calderón con la intención de subsanar los errores que estas contuvieran. Así, en 1685, 1686, 1687 y 1688 ven la luz la *Primera parte*, la *Segunda,* la *Tercera* y la *Cuarta*, respectivamente.

A continuación incluyo la descripción bibliográfica del volumen de su edición de la *Segunda parte*[121]:

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

El tomo cuenta con siete folios de preliminares. En el primero figura la portada. En los dos siguientes se recoge la dedicatoria de Vera Tassis al condestable de Castilla. A continuación, se incluyen, del mismo modo que en Q —incluida la fecha errónea de 1673—, la

[120] A este testimonio nos referiremos mayoritariamente de ahora en adelante como VT.

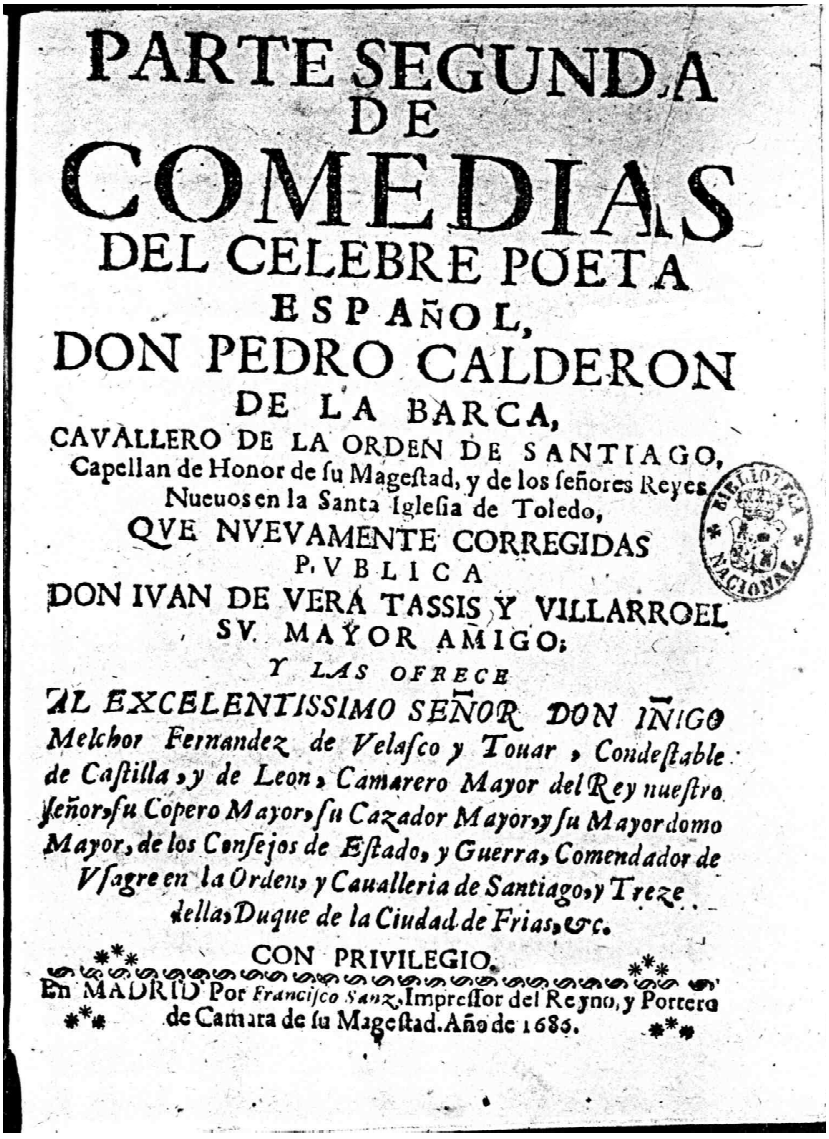
[121] Sigo una fotocopia del ejemplar T/1841 de la Biblioteca Nacional de España.

aprobación de Bautista de Sosa, la licencia y la aprobación de José de Valdivieso. No aparece, sin embargo, la aprobación de Lorenzo de Iturrizarra. Seguidamente figura la suma del privilegio, dado en Madrid a 11 de julio de 1684, cuyo beneficiario por diez años es Vera; la fe de erratas, en Madrid a 11 de marzo de 1686; la suma de la tasa, dada en Madrid a 14 de marzo de 1686; unas "Advertencias al que leyere" y la lista de las comedias contenidas, cuyo orden cambia respecto a QC[122].

El texto de *Amor, honor y poder* ocupa, en esta ocasión, el décimo puesto del volumen, tras *El astrólogo fingido* y antes de *Los tres mayores prodigios*, entre las páginas 409 y 450.

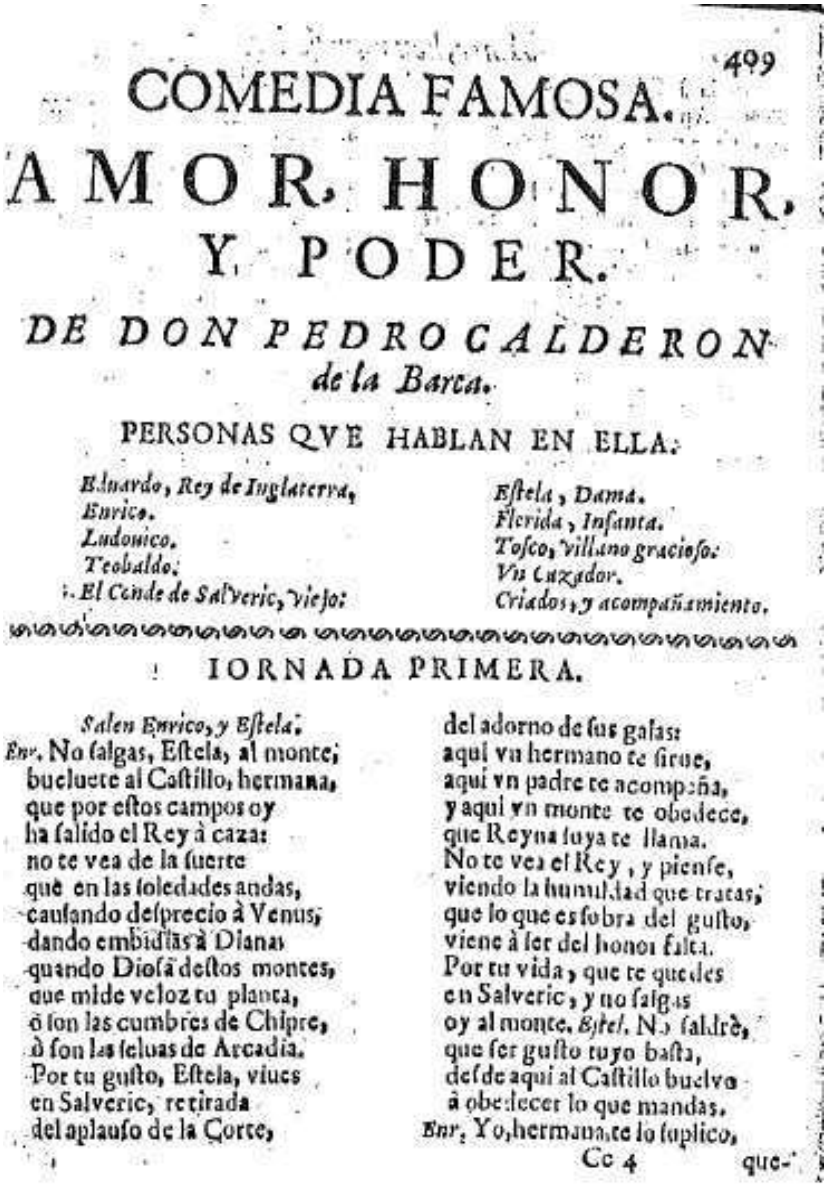
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[122] En este volumen, *Argenis y Poliarco* aparece en el quinto puesto, mientras que en QC era la segunda comedia, y *El mayor monstruo* aparece en último lugar, cuando antes ocupaba el séptimo.



PARTE SEGUNDA
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL,
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA,
CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO,
Capellan de Honor de ſu Mageſtad, y de los ſeñores Reyes
Nueuos en la Santa Igleſia de Toledo,
QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS
Y PVBLICA
DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL
SV MAYOR AMIGO:
Y LAS OFRECE
AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO Melchor Fernandez de Velaſco y Touar, Condeſtable de Caſtilla, y de Leon, Camarero Mayor del Rey nueſtro ſeñor, ſu Copero Mayor, ſu Cazador Mayor, y ſu Mayordomo Mayor, de los Conſejos de Eſtado, y Guerra, Comendador de Vſagre en la Orden, y Caualleria de Santiago, y Treze della, Duque de la Ciudad de Frias, &c.
CON PRIVILEGIO.
En MADRID Por *Francisco Sanz*, Impreſſor del Reyno, y Portero de Camara de ſu Mageſtad. Año de 1685.

Portada de VT



499

COMEDIA FAMOSA.

AMOR, HONOR, Y PODER.

DE DON PEDRO CALDERON de la Barca.

PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA.

Eduardo, Rey de Inglaterra,
Enrico.
Ludonico.
Teobaldo.
El Conde de Salveric, viejo:
Estela, Dama.
Flerida, Infanta.
Tosco, villano gracioso.
Vn Cazador.
Criados, y acompañamiento.

IORNADA PRIMERA.

Salen Enrico, y Estela.

Enr. No salgas, Estela, al monte;
buelvete al Castillo, hermana,
que por estos campos oy
ha salido el Rey à caza:
no te vea de la suerte
què en las soledades andas,
causando desprecio à Venus,
dando embidias à Diana:
quando Diosa destos montes,
que mide veloz tu planta,
ò son las cumbres de Chipre,
ò son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric, retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas:
aqui vn hermano te sirue,
aqui vn padre te acompaña,
y aqui vn monte te obedece,
que Reyna suya te llama.
No te vea el Rey, y piense,
viendo la humildad que tratas,
que lo que es sobra del gusto,
viene à ser del honor falta.
Por tu vida, que te quedes
en Salveric, y no salgas
oy al monte. *Estel.* No saldrè,
que ser gusto tuyo basta,
desde aqui al Castillo buelvo
à obedecer lo que mandas.
Enr. Yo, hermana, te lo suplico,

Portada de *Amor, honor y poder* en VT

5. 2. 1. 2. 1. Valoración de la labor editorial de Vera Tassis

Las ediciones de Vera Tassis de las comedias de la *Primera*, la *Segunda,* la *Tercera* y la *Cuarta parte de comedias de Calderón* presentan un mayor cuidado en la edición, una mejor puntuación y un mayor número de acotaciones que las *partes* editadas en vida del dramaturgo, lo cual le valdría el ser reeditada continuamente en el siglo XVIII[123]. Asimismo, dichas ediciones fueron, casi sin modificación alguna, las que publicaron, entre otros, Apontes y, ya en el XIX, Hartzenbusch y Keil.

Esta fama, por otra parte, originó la publicación de varios volúmenes falsos a nombre de Vera, que son en realidad conjuntos de sueltas encuadernadas juntas[124]. Esta colección es conocida hoy en día como Pseudo Vera Tassis y, de acuerdo con los datos apuntados por Vega (2002b: 19), la responsable parece ser la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León. Los textos de las comedias de esta fraudulenta *Parte segunda* coinciden en seguir la edición tassiana, con la única excepción de *El galán fantasma*[125].

Ya en la primera mitad del siglo XX se comienza a dudar de la fiabilidad de los textos de su edición, siendo uno de los investigadores más críticos con esta labor Toro y Gisbert, quien afirma que

> Si poca confianza merecen las ediciones de comedias de Calderón, hechas en vida del autor, no valen mucho más las que después de su muerte vieron la luz (…) Juan de Vera Tassis y Villarroel (…) pretendiendo corregir las ediciones corrientes de Calderón, publicó, de 1682 a 1691, una colección completa de sus obras, tan mala como las que él censuraba (1918: 406).

[123] "Most of the important editions of Calderon's plays published after 1700 derive directly or indirectly from the Vera Tassis' edition, which for a long time had been considered equal in importance to the first folio of Shakespeare" (Hesse, 1948: 50).

[124] "Hacia 1700 alguien reunió ediciones sueltas de todas las piezas, las dividió en nueve grupos de doce obras, imprimió los correspondientes juegos de folios preliminares y editó el que debe de ser el mayor conjunto de imitaciones de la edición original de Vera Tassis" (Cruickshank, 2001: 136).

[125] Para un panorama textual más completo de la *Parte segunda* pseudoveratassiana, consúltese Rodríguez-Gallego (2009: 307-314 y en prensa).

Cotarelo va más allá y, además de dudar de la existencia de una posible amistad entre Calderón y Vera, sostiene 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, que empezó a publicar en 1682, el siguiente de la muerte del poeta" (1924: 11). En la misma línea se sitúa Astrana Marín, quien indica que "Vera Tassis era un mercader, atento solo al lucro, que falsificó la vida de Calderón, fingióse su amigo y, con afán de mejorarle (siendo hombre ajeno a las letras), le corrigió, y corrompió sus versos" (1932: IX).

Hesse (1941: 344), a su vez, coteja los textos de las primeras cuatro *partes* de Calderón con las ediciones tassianas y concluye que el 52% de las alteraciones son cambios arbitrarios y el restante 48% son correcciones a malas lecturas, por lo cual, en futuras ediciones deberían tomarse como texto base las *partes* originales, no el texto de Vera que contiene un alto porcentaje de enmiendas procedentes de su propio ingenio.

Más recientemente, Vega García-Luengos advierte también del peligro que conlleva confiar ciegamente en Vera Tassis

> cuya labor, aparte de suscitar nuestro agradecimiento y comprensión desde las premisas editoriales de la época, debemos esforzarnos en conocer lo mejor posible para obrar en consecuencia. Aunque no desechó hacer enmiendas *ope codicum*, según algunos casos delatan, lo cierto es que su propia vocación de escritor, y quizá la conciencia de que la voluntad de su admirado amigo podía haberse desvanecido en las copias que manejaba, le empujaron más a los arreglos *ope ingenii* (2002a: 37-38).

Pero no todo son descalificaciones hacia su obra, Shergold (1955: 212), por ejemplo, señala que el estudio de Hesse se limita solamente al texto de los diálogos y no presta atención al de las acotaciones que en muchos casos son completamente nuevas y de gran interés, pues sugieren que Vera basó su edición en manuscritos o versiones impresas de las obras adaptadas para producciones posteriores en el Teatro Real.

Otro de los estudiosos defensores de la labor de Vera Tassis es Cruickshank (1983: 46-49), quien hace hincapié en el empeño de este por tratar de conseguir los mejores textos de Calderón. Este tesón lo ilustra con el caso de la comedia *No hay burlas con el amor*, en

la que el teórico amigo de nuestro dramaturgo incluye, en su reedición de la *Verdadera quinta parte,* dos décimas calderonianas que no contenía la edición de 1682 y que se encontraban en un manuscrito mal conservado que parece no haber sido consultado para la primera edición.

En esta línea también se pronuncia Valbuena Briones, que, basándose en un cotejo de los dos manuscritos, la *parte* y VT de *Judas Macabeo*, afirma que "Vera Tassis tuvo a su alcance manuscritos que le sirvieron para su edición y hay que tenerla en cuenta para fijar los textos del genial dramaturgo al emplear un método comparativo de textos" (1989: 46).

Iglesias Feijoo incide también en la preocupación que mostró Vera a la hora de intentar hacer acopio de todos los testimonios que contuviesen las comedias calderonianas, razón por la cual no podemos desdeñar sus ediciones sin más:

> los textos de Vera Tassis no deben de ser *a priori* vistos con desdén; él realizó un trabajo muy meritorio, y no es fácil pensar que ningún otro ingenio hubiera llevado a cabo de manera más satisfactoria la empresa realizada por él. Si es cierto que corregía y «mejoraba» a Calderón cuando creía estar ante errores de transmisión, también lo es que consultaba manuscritos y ediciones en busca de las versiones más completas (2001: 94).

Podemos concluir que bien es cierto que buena parte de las correcciones que introduce Vera Tassis proceden de su ingenio, pero también es importante dar cuenta de que existen muchas otras *ope codicum*[126], por lo que habrá que analizar qué tipo de enmiendas tienen lugar en cada comedia, ya que cada pieza es un caso individual y concreto que requiere un estudio propio[127].

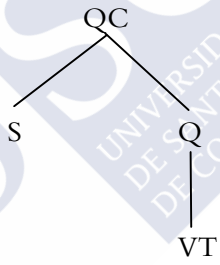
[126] Recordemos, por ejemplo, el caso, estudiado por primera vez por Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003), de la segunda emisión de la *Parte Segunda* de Vera Tassis, que presenta la misma fecha que la primera —1686—, pero portada y preliminares diferentes, entre otros cambios. Esta nueva edición fue motivada por el hallazgo de un nuevo testimonio manuscrito de *El mayor monstruo*, que lleva a Vera a modificar la comedia que ya había sido editada por él mismo.

[127] Estudios recientes que se ocupan de la labor editorial tassiana en comedias individuales, además del ya citado trabajo de Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003), son, entre otros, los de Coenen (2006) en torno a *Amar después de la muerte*; Ulla Lorenzo (2008) sobre *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*;

5.2.1.2.2. Texto base utilizado por Vera Tassis en su *Parte segunda*

La mayoría de los estudiosos coinciden en que Vera Tassis empleó Q como texto base para editar la *Segunda Parte* de 1686. Uno de ellos es Astrana Marín, quien consideraba que Q era la *editio princeps* y que no duda en señalar que Vera edita "el texto viciadísimo de la príncipe" (1932: LIX). Heaton (1937) también corrobora que Vera siguió la edición de Q en su preparación de la *parte*, al igual que Oppenheimer (1948). Este último mostró más claramente la dependencia de VT —él la denomina *T*— con respecto a Q, sirviéndose de un análisis de las lecturas de *El astrólogo fingido*, en el que se percibe que VT coincide con Q en numerosas lecturas frente a QC e incluso crea tres versos para reemplazar otros tantos perdidos en Q[128]. Dicha vinculación resulta obvia también en el caso de *Amor, honor y poder*, como se verá a continuación.

La filiación de los textos sería, entonces, la siguiente:



Iglesias Iglesias (2011) a propósito del manuscrito 15672 de *El galán fantasma*; y Rodríguez-Gallego (2011) acerca de *Las armas de la hermosura*. Para una visión de conjunto sobre el tema, consúltese Rodríguez-Gallego (en prensa).

[128] "It may be concluded that, in the case of *El astrólogo fingido*, Vera Tassis followed Q very closely, and that his variants rather improve upon his original without really altering it" (Oppenheimer, 1948: 338).

5. 2. 1. 2. 3. La edición de *Amor, honor y poder* de Vera Tassis

Vera Tassis no deja sentir demasiado su pluma en esta comedia. En el texto de las acotaciones no aparece ninguna variante de importancia, ni se observan cambios sustanciales en la escenografía. En pocas ocasiones se matizan o modifican levemente las didascalias de QC, algunos de los pocos ejemplos que se encuentran son el de la página 412 de VT donde se transforma el simple *Sale Eſtela* de la *princeps* en *Sale Eſtela* ***con un barro de agua*** y el de la página 429, en la cual, en lugar del *Sale Toſco* ***lacayo con capa y calça*** de QC, VT ofrece la lectura *Sale Toſco* ***en trage de lacayo ridiculo***. Otras veces, también de manera poco frecuente, Vera Tassis inserta acotaciones que no figuraban en la príncipe, como las siguientes: *Tomale la mano* (p. 435) y *Sientanſe el Rey, y la Infanta* (p. 449)[129].

La mayoría de las variantes que introduce el "mayor amigo" de Calderón en su edición de *Amor, honor y poder* responden a la recuperación sistemática de los grupos cultos, a la modificación de "agora" por "ahora", a la eliminación de las metátesis verbales y a la modernización en casos de vacilación vocálica y asimilaciones del infinitivo seguido de pronombre. Estos cambios, como ya se comentó al hablar de Q, tendrían su razón de ser, probablemente, en la distancia temporal que separa QC tanto de este testimonio como de VT. Algunos ejemplos de dichas modificaciones pueden verse a continuación:

[129] Didascalias que aparecerían tras los versos 1877 y 2766, respectivamente, de la edición que se presenta en esta tesis.

QC	VT
quien ha viſto **efeto** igual (f. 229r)	quien ha viſto **efecto** igual (p. 413)
efetuar el concierto (f. 235r)	**efectuar** el concierto (p. 424)
quando no **aceto** los bienes (f. 244r)	quando no **acepto** los bienes (p. 442)
con eſſo ſales **agora**? (f. 233r)	con eſſo ſales **aora**? (p. 421)
Pues **lleualda** (f. 228r)	Pues **lleuadla** (p. 411)
El mio me **truxo** aqui (f. 238r)	El mio me **traxo** aqui (p. 430)
razon de **auelle** honrado (f. 232r)	razon de **auerle** honrado (p. 418)
ſolo por **adorallos** me he perdido (f. 240v)	ſolo por **adorarlos** me he perdido (p. 435)

Otras variantes responden al intento de "mejorar" el texto de QC de acuerdo con el gusto personal de Vera que, por ejemplo, sustituye unas palabras por otras, o altera el orden de las mismas, por resultarle, suponemos, personalmente más adecuadas, aun siendo las lecturas de QC correctas:

QC	VT
velar honor me conuiene (f. 233r)	**honor, velar** me conviene (p. 421)
Por Deidad de **aquellos** montes (f. 235v)	Por Deidad de **aqueſtos** montes (p. 425)
yo paſſarè por alli (f. 235v)	**paſſarè yo** por alli (p. 426)
Enrico, mucho me he **holgado** (f. 238r)	Mucho, **Enrique**, me he **alegrado** (p. 430)
de criſtal **riega** las roſas (f. 239v)	de criſtal **baña** las roſas (p. 434)

detuvieſſe la mano (f. 242r)	**ſuſpender** la cruel mano (p. 438)

Pero Vera también introduce enmiendas que corrigen lecturas erróneas de la *editio princeps*. Un ejemplo lo hallamos en el siguiente pasaje:

QC (f. 237r)	VT (p. 429)
Toma tu la roſa bella que en tus manos eſta bien, **buelue** a tu cielo eſta eſtrella, tu eres a quien quiero bien, pues mi amor digo con **ello**	Toma tu la roſa bella, que en tus manos eſta bien; **buelua** a tu Cielo eſta Eſtrella; tu eres a quien quiero bien, pues mi amor digo con **ella**

En esta quintilla, QC y VT difieren en dos lecturas. Mientras que la primera es probablemente una errata de VT, la segunda parece ser un error de la *princeps,* que se transmitió a S y a Q y que debe ser enmendado no solo por exigencia de la rima, sino también por demanda del sentido del pasaje.

Otras lecturas de VT que corrigen tanto a la edición príncipe como a Q son las que se ofrecen a continuación:

QC	VT
con la **Reina** mi ſeñora (f. 238r)	con la **Infanta** mi ſeñora (p. 430)
de los quadros, ſiendo **eſpejo** de eſmeraldas guarnecidos (f. 239r)	de los quadros, ſiendo **eſpejos** de eſmeraldas guarnecidos (p. 432)
Flerida, ſi no te **han** dicho mi turbación lo que veo (f. 239v)	Flerida, ſi no te **ha** dicho mi turbación lo que ſiento (p. 433)
No es **eclipse** eſta flor del Sol? (f. 240v)	No es **Clicie** eſta flor del Sol? (p. 435)

Evidentemente, el texto que nos presenta Vera Tassis también contiene errores; algunos de escasa importancia como los siguientes:

QC	VT
ſi auia de verla **en** tu dama (f. 240r)	ſi auia de verla tu Dama (p. 434)
no culpes **tu** mi amor, culpa tus ojos (f. 240v)	no culpes, **no**, mi amor, culpa tus ojos (p. 435)

Otros resultan más inexplicables como el que observamos en el siguiente pasaje de la comedia:

QC (f. 233r)	VT (p. 421)
Tof. No ay mas, ſere vn ſegundo Iuan Bras del **vientre** de la Gallega; pero mejor ſerà ir donde no me halle jamas.	*Tof.* No ay mas, ſerè vn ſegundo Iuan Bras del **viento** de la Gallega: pero mejor ſerà ir donde no me halle jamàs.

La lectura que ofrece VT no tiene sentido y, de hecho, resulta extraño que haya decidido enmendar una de las únicas palabras del discurso de Tosco que no están adaptadas al sayagués. En estos versos, el gracioso de *Amor, honor y poder* está haciendo referencia al *vientre de la gallega* —vocablo este último que deriva de la deformación lingüística del sustantivo *ballena*— en el que estuvo Jonás —*Juan Bras*—.

No obstante, la diferencia más destacable del texto de VT con respecto al de la *princeps* tiene que ver con la eliminación de una serie de versos, que, en algunos casos, se sustituyen por otros. Estas omisiones, que se explican por la ausencia ya de dichos pasajes en Q —texto que, recordemos, toma Vera como base de su edición—, son solucionadas de diversos modos por VT.

Por un lado, tenemos el caso de dos versos de QC muy próximos entre sí, que se cayeron de Q, con casi completa seguridad por un despiste del impresor, y que se corresponderían con el 1225 y 1256 de la presente edición:

QC	Q	VT
Enr. No tengo eſperança ya, **ſi ſu Mageſtad ſe va** (f. 236r)	*Enr.* No tengo eſperança ya, (f. 230r)	*Enr.* No tengo eſperança yà, **voyme, porque el Rey ſe và** (p. 427)
que no negarà la boca, lo que confieſſan los ojos (f. 236v)	que no negarà la boca, (f. 230r)	que no negarà la boca, lo que confieſſan los ojos (p. 427)

Como se observa en ambos ejemplos, Vera corrige las lagunas de Q; de manera especialmente exitosa en el segundo caso, ya que, mientras en el primero por el contexto es capaz de crear un verso de similar contenido e idéntica rima, en el siguiente pasaje, el "mayor amigo" de Calderón adivina el verso que se encontraba en la *princeps*[130].

Asimismo, VT omite, al igual que la contrahecha de la *Segunda parte*, los versos 2144-2148 de la presente edición. Este pasaje, aunque con variantes, aparece también en otros testimonios importantes de la obra, lo que, por un lado, indica que Vera no disponía para su consulta de muchos más ejemplares de la comedia que Q —de no ser así es de suponer que no reproduciría sus lagunas— y, por otro, no deja lugar a dudas de que estamos ante versos calderonianos. En este caso, al igual que en los ejemplos anteriores, Vera Tassis localiza el error y enmienda Q, añadiendo un verso nuevo[131] para mantener la rima. No parece explicarse, en cambio, por qué inserta dos intervenciones de Ludovico consecutivas:

[130] A pesar de que este verso figura sin variantes en los demás testimonios importantes de la comedia, no creemos que Vera haya recurrido a ellos, puesto que, como veremos a continuación, hay algunas omisiones de Q y de QC que VT no subsana satisfactoriamente, algo que sería impensable si hubiera tenido a mano otros ejemplares .

[131] Según Heaton (1937: 223, nota 27), Vera Tassis tendría como modelo para esta línea el "Señora, Estela, señora" que figura en el inicio de un parlamento de Tosco en la primera jornada.

QC (ff. 243r-243v)	Q (f. 236v)	VT (pp. 440-441)
*Lud.*Yo **le** dirè, que el honor	*Lud.*Yo **le** dirè, que el honor	*Lud.*Yo **la** dirè que el honor
mas que la vida eſtimais.	mas que la vida eſtimais.	mas, que la vida, eſtimais.
Enr.Vos pienſo que me la dais,	.....	***Lud.***Vos pienſo que me la dais,
quien vio ventura mayor,	.....	.....
à una amoroſa paſsion	.....	.....
poco el cuidado couiene,	.....	.....
pues ſiempre a quien ama viene	.....	.....
ſin buſcala la ocaſsion.	.....	***Vaſe Ludovico***
Vaſe	*Vaſe Ludovico*	*Toſ.***Señor, Enrico, ſeñor,**
*Toſ.*Ya ſe fue, ſolos eſtamos,	*Toſ.*Ya ſe fue, ſolos eſtamos,	ya ſe fue, ſolos eſtamos,
y de par en par las puertas	y de par en par las puertas,	y de par en par las puertas,
ſin guardas eſtán y abiertas.	ſin guardas eſtán, y abiertas.	ſin guardas eſtán, y abiertas.

Llama la atención, sin embargo, que, a pesar del cuidado que parece que Vera Tassis ha puesto en la revisión de Q, no se haya dado cuenta de ciertos errores de QC —compartidos también por la contrahecha—, como es el caso de la supresión de un verso —que se corresponde con el 1332 de la edición que se presenta en esta tesis— necesario para completar una quintilla y que no se muestra ni en la *princeps*, ni en S, ni en Q, probablemente por un error del copista o del cajista que VT no detectó.

5. 2. 1. 2. 3. 1. Testimonios que siguen la edición de *Amor, honor y poder* de VT

Como ya se ha señalado, las ediciones de Vera Tassis gozaron de gran éxito, especialmente en el siglo XVIII, periodo en el que gran parte de los testimonios copian directa o indirectamente VT. Aparte de las reediciones de Apontes, Hartzenbusch y Keil y de la colección Pseudo Vera Tassis —testimonio en el que, como ya hemos visto, no se apreciaban alteraciones de importancia en lo que respecta a nuestra comedia—, son varias las sueltas que se han cotejado para esta tesis que reproducen el texto que ofrece VT.

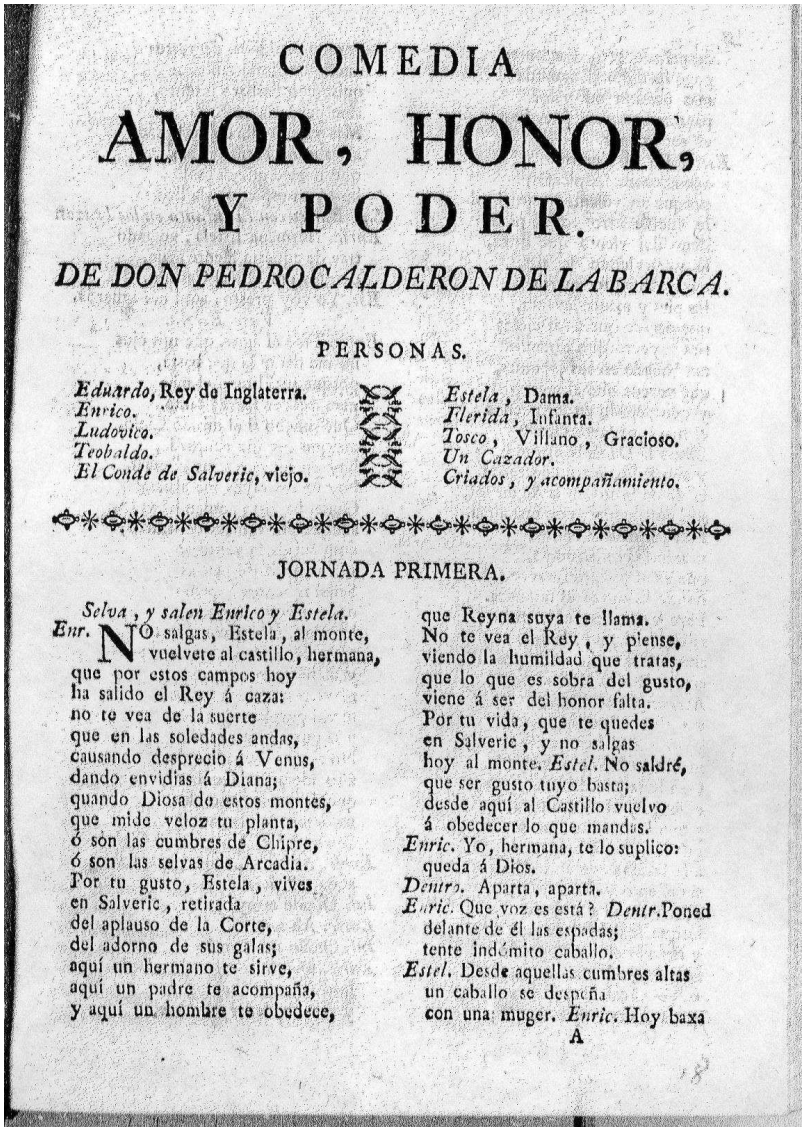
Se ha localizado una suelta en la Biblioteca Histórica de Madrid de signatura C/18862(18), cuyo colofón —en el que no se nos proporciona ninguna fecha— reza así: "Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Jerónima; y asimismo un gran surtido de Comedias antiguas, Tragedias y Comedias modernas, Sainetes y Entremeses: por docenas a precios

equitativos". Se trata de una suelta paginada —consta en total de 32 páginas—, cuyo texto presenta el título *Amor, honor y poder* y está a nombre de Calderón. Como se ha señalado, este testimonio carece de datación, pero parece ser una suelta bastante moderna, como se puede apreciar por su tipografía. La Biblioteca Histórica de Madrid la ha catalogado con una fecha entre 1790 y 1820. Reproduce casi de manera íntegra VT, aunque mejora su puntuación de manera notable e introduce algunas variantes, ninguna de ellas de importancia.

Otras sueltas que he cotejado son las que se custodian en la Biblioteca General de Ciudad Real y en la British Library con las signaturas E1722(XVII) y 11725.ee.3(12), respectivamente. Ambas fueron publicadas en Madrid por la imprenta de Antonio Sanz[132], la primera en 1744 y la segunda en 1754, tal y como se señala en sus colofones[133]. Las dos presentan el título de *Amor, honor y poder*, están atribuidas a Calderón y, al igual que la suelta C/18862(18), constan de 32 páginas. Ofrecen un texto idéntico, editado a plana y renglón, que sigue la edición confeccionada por Vera Tassis, y, a pesar de que comparten algunas variantes con el testimonio que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid, son mucho más fieles a VT, lo cual parece indicar que alguna de estas dos sueltas sirvió como modelo a la que responde a la signatura C/18862(18).

[132] Antonio Sanz, de acuerdo con la información que aporta Bainton (1978: 248), fue probablemente nieto del impresor Francisco Sanz, por lo que parece lógico que se hayan vuelto a reproducir los textos de la edición tassiana, en vista de que salieron de la misma imprenta.

[133] Dichos colofones dicen: "Hallarase esta comedia y otras de diferentes títulos, en Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz. Año de 1744" y "Hallarase esta comedia y otras de diferentes títulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz. Año de 1754".



COMEDIA

AMOR, HONOR, Y PODER.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS.

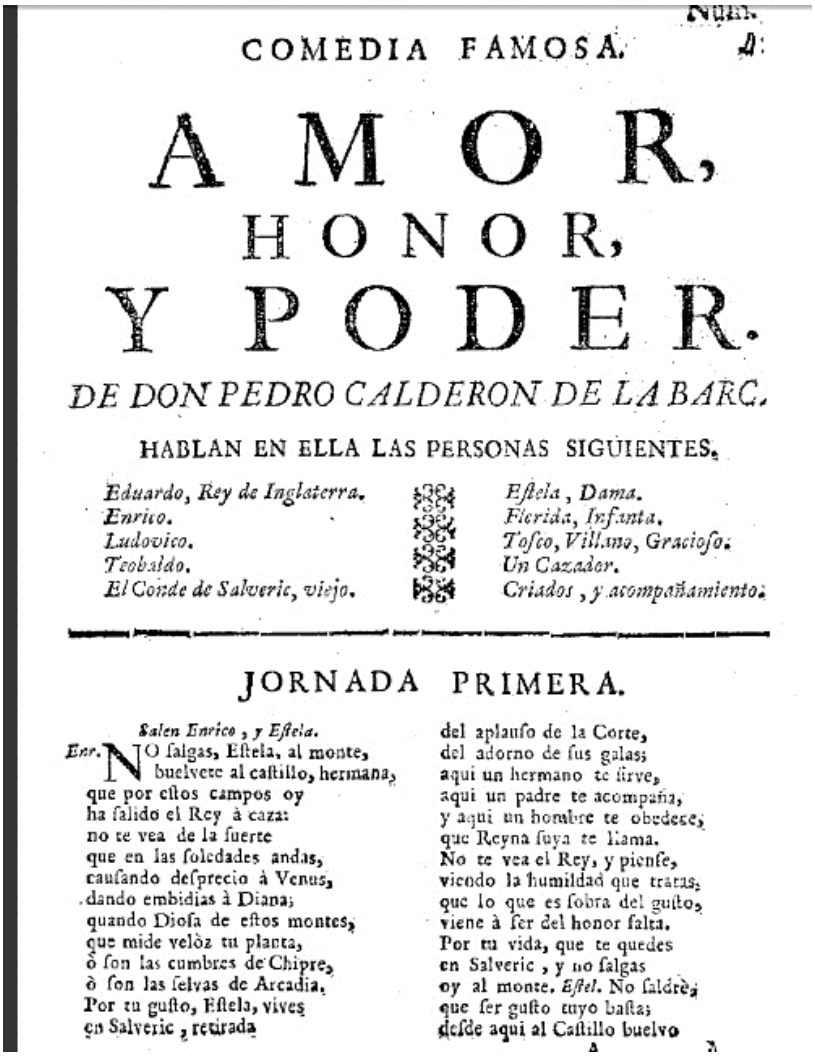
Eduardo, Rey de Inglaterra.
Enrico.
Ludovico.
Teobaldo.
El Conde de Salveric, viejo.
Estela, Dama.
Flerida, Infanta.
Tosco, Villano, Gracioso.
Un Cazador.
Criados, y acompañamiento.

JORNADA PRIMERA.

Selva, y salen Enrico y Estela.

Enr. NO salgas, Estela, al monte,
vuelvete al castillo, hermana,
que por estos campos hoy
ha salido el Rey á caza:
no te vea de la suerte
que en las soledades andas,
causando desprecio á Venus,
dando envidias á Diana;
quando Diosa de estos montes,
que mide veloz tu planta,
ó son las cumbres de Chipre,
ó son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric, retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas;
aquí un hermano te sirve,
aquí un padre te acompaña,
y aquí un hombre te obedece,
que Reyna suya te llama.
No te vea el Rey, y piense,
viendo la humildad que tratas,
que lo que es sobra del gusto,
viene á ser del honor falta.
Por tu vida, que te quedes
en Salveric, y no salgas
hoy al monte. *Estel.* No saldré,
que ser gusto tuyo basta;
desde aquí al Castillo vuelvo
á obedecer lo que mandas.
Enric. Yo, hermana, te lo suplico:
queda á Dios.
Dentro. Aparta, aparta.
Enric. Que voz es está? *Dentr.* Poned
delante de él las espadas;
tente indómito caballo.
Estel. Desde aquellas cumbres altas
un caballo se despeña
con una muger. *Enric.* Hoy baxa

Portada de *Amor, honor y poder* del testimonio conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid con signatura C/18862(18).



COMEDIA FAMOSA.

AMOR, HONOR, Y PODER.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARC.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

Eduardo, Rey de Inglaterra.
Enrico.
Ludovico.
Teobaldo.
El Conde de Salveric, viejo.
Eſtela, Dama.
Florida, Infanta.
Toſco, Villano, Gracioſo.
Un Cazador.
Criados, y acompañamiento.

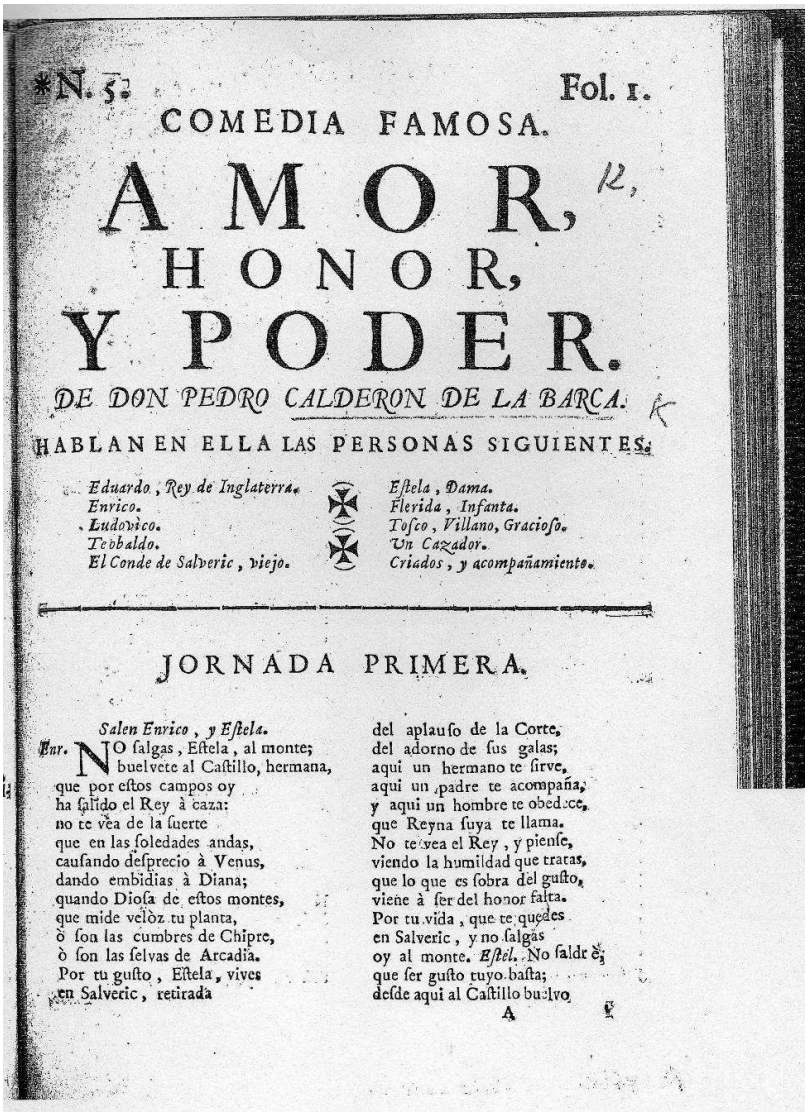
JORNADA PRIMERA.

Salen Enrico, y Eſtela.

Enr. NO ſalgas, Eſtela, al monte,
buelvete al caſtillo, hermana,
que por eſtos campos oy
ha ſalido el Rey à caza:
no te vea de la ſuerte
que en las ſoledades andas,
cauſando deſprecio à Venus,
dando embidias à Diana;
quando Dioſa de eſtos montes,
que mide velòz tu planta,
ò ſon las cumbres de Chipre,
ò ſon las ſelvas de Arcadia.
Por tu guſto, Eſtela, vives
en Salveric, retirada
del aplauſo de la Corte,
del adorno de ſus galas;
aqui un hermano te ſirve,
aqui un padre te acompaña,
y aqui un hombre te obedece,
que Reyna ſuya te llama.
No te vea el Rey, y pienſe,
viendo la humildad que tratas,
que lo que es ſobra del guſto,
viene à ſer del honor falta.
Por tu vida, que te quedes
en Salveric, y no ſalgas
oy al monte. *Eſtel.* No ſaldrè,
que ſer guſto tuyo baſta;
deſde aqui al Caſtillo buelvo

A

Portada de la suelta custodiada en la Biblioteca General de Ciudad Real con signatura E1722(XVII)



*N. 52 Fol. 1.

COMEDIA FAMOSA.

AMOR, HONOR, Y PODER.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

Eduardo, Rey de Inglaterra.
Enrico.
Ludovico.
Teobaldo.
El Conde de Salveric, viejo.
Estela, Dama.
Flerida, Infanta.
Tosco, Villano, Gracioso.
Un Cazador.
Criados, y acompañamiento.

JORNADA PRIMERA.

Salen Enrico, y Estela.

Enr. NO salgas, Estela, al monte;
buelvete al Castillo, hermana,
que por estos campos oy
ha salido el Rey à caza:
no te vea de la suerte
que en las soledades andas,
causando desprecio à Venus,
dando embidias à Diana;
quando Diosa de estos montes,
que mide velòz tu planta,
ò son las cumbres de Chipre,
ò son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric, retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas;
aqui un hermano te sirve,
aqui un padre te acompaña,
y aqui un hombre te obedece,
que Reyna suya te llama.
No te vea el Rey, y piense,
viendo la humildad que tratas,
que lo que es sobra del gusto,
viene à ser del honor falta.
Por tu vida, que te quedes
en Salveric, y no salgas
oy al monte. *Estel.* No saldré;
que ser gusto tuyo basta;
desde aqui al Castillo buelvo.

A

Portada de la suelta 11725.ee.3(12) de *Amor, honor y poder* conservada en la British Library

A continuación se ofrecen algunos ejemplos de las escasas divergencias que existen entre estos testimonios y la edición tassiana:

VT	Sueltas E1722(XVII) 11725.ee.3(12)	Suelta C/18862(18)
Salen Enrico, y Eftela (p. 409)	*Salen Enrico, y Eftela* (p. 1)	***Selva, y*** *salen Enrico y Estela* (p. 1)
y aqui vn **monte** te obedece (p. 409)	y aqui un **hombre** te obedece (p. 1)	y aquí un **hombre** te obedece (p. 1)
mezclò la nieve, y **el** nacar (p. 411)	**mereciò** la nieve, y **el** nacar (p. 2)	**mereció** la nieve, y nacar (p. 2)
Sale *el Rey, Ludovico, Teobaldo y Enrico* (p. 424)	***Salen*** *el Rey, Ludovico, Teobaldo y Enrico* (p. 12)	***Salen*** *el Rey, Ludovico, Teobaldo y Enrico* (p. 12)

Ninguno de estos testimonios contiene lecturas pertinentes, circunstancia que, unida a que reproducen casi de manera íntegra el texto de Vera Tassis, nos lleva a no incluirlos en el aparato crítico de la edición de la comedia que se presenta en esta tesis.

5. 2. 2. Las partes 23 y 28

En las primeras ediciones fechadas, el texto de nuestra comedia figura a nombre de Lope de Vega, atribución común en la época utilizada por los libreros como recurso para captar la atención de los lectores. Así, aparece, bajo el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, en el tomo *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito,* conservado en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania. Con el mismo título y, de nuevo, a nombre de Lope, hallamos esta obra también en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores,* volumen que, en palabras de Maria Grazia Profeti (1988: 36), es "altra parte misteriosa e poco attendibile".

5. 2. 2. 1. El caso de la *Parte 23*

A continuación mostramos la descripción bibliográfica de la portada de este tomo, al cual nos referiremos también como P23:

> EL FENIX DE ESPAÑA / LOPE DE / VEGA CARPIO / VEINTE Y TRES PARTE DE SVS / COMEDIAS, / *Y LA MEIOR PARTE QUE HASTA OY / SE HA ESCRITO* / Año de [*dibujo*] 1629. / CON LICENCIA / *En Valencia, por Miguel Sorolla, junto a la Univerſidad.* / [*filete*] / A coſta de Luys Soto Velaſco vezino de Seuilla.

En el primer folio de preliminares figura la citada portada, a continuación las licencias dadas por Don Martin de Funes y V. Rodríguez en Valencia a 17 de noviembre de 1628 y la lista de las obras que incluye: 1) *El Palacio confuso,* 2) *El ingrato*, 3) *La tragedia por los celos,* 4) *El labrador venturoso,* 5) *La primer culpa del hombre,* 6) *La despreciada querida,* 7) *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza,* 8) *La porfía hasta el temor,* 9) *El juez de su misma causa,* 10) *La cruz en la sepultura,* 11) *El honrado con su sangre* y 12) *El hijo sin padre*. Todas son sueltas; el cuerpo del libro no tiene foliación continuada ni signaturas continuas. Así, cada comedia presenta numeración independiente. El texto de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* ocupa los folios 1r a 20v.

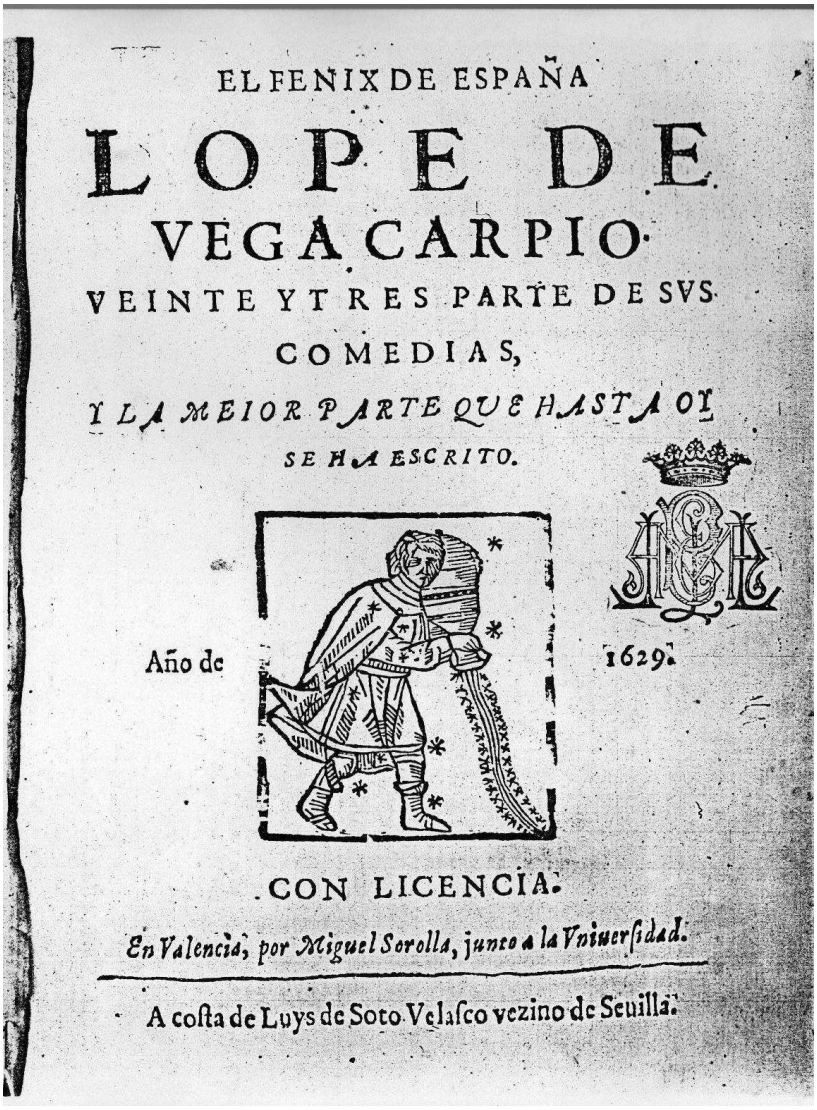
Cruickshank (1989) analiza la tipografía de las sueltas que configuran esta *Parte 23* y concluye que, aunque aparentemente parece que fueron impresas por separado, el tipo y la composición son los mismos en todos los casos[134]. No estaríamos entonces ante una "verdadera parte", sino ante un conglomerado de sueltas que parecen ser obra del mismo impresor. Además de ello, este investigador afirma haber percibido la misma tipografía en obras anteriores como en las *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, segunda parte*. El pie de imprenta de esta *Segunda parte* de las comedias de Lope es: Barcelona, Gerónimo Margarit 1630, sin embargo, Cruickshank (1989: 237) asegura que dicho volumen fue producido en Sevilla en las prensas de Simón Faxardo y Manuel de Sande. De ello, deducimos que Luis de Soto Velasco debió de

[134] "Thus all twelve plays are clearly the work of the same printer; and their use of standing type with the same amount of visible damage strongly suggests that all were printed at the same time" (Cruickshank, 1989: 234).

comprar unas sueltas a Faxardo y encargar a otro la elaboración de los preliminares que probablemente hayan sido confeccionados en Sevilla. Todo esto no deja lugar a dudas de que nos hallamos ante un tomo nada fiable.

La falta de fiabilidad de este volumen resulta todavía más obvia si tenemos en cuenta el hecho de que solo cinco de las comedias que se incluyen en él pertenecen a Lope, a saber, *El hijo sin padre, El juez de su misma causa. La porfía hasta el temor, La creación del mundo y El labrador venturoso.* Se trata, entonces, como ya señaló Hernández González (1992: 183), de "un volumen colecticio de comedias de diversas procedencias, quizás recogidas en las compañías de teatro cuyo director figura debajo del título de cada texto".

En cuanto a la datación de este conjunto de sueltas, Profeti (1988) indica que debería estar entre 1630 —año de publicación de la *Parte 22*— y 1632-33 —año de aparición de la *Parte 24*—. Cruickshank (1989: 235-237), sin embargo, considera que es más temprana y, tras comparar la tipografía de la *Parte 23 y* la de la comedia *Las dos vandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* —incluida en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, segunda parte*—, asegura que ambas fueron impresas por la misma persona —Simón Faxardo— y probablemente en las mismas fechas —en torno a 1626 y 1628—. Se atreve a precisar más aun la datación del volumen y afirma que es posible que haya sido publicado en 1629, de hecho la dedicatoria de Luis de Soto Velasco data del 20 de julio de ese año.


EL FENIX DE ESPAÑA

LOPE DE

VEGA CARPIO

VEINTE Y TRES PARTE DE SVS

COMEDIAS,

Y LA MEIOR PARTE QUE HASTA OY

SE HA ESCRITO.

Año de 1629.

CON LICENCIA.

En Valencia, por Miguel Sorolla, junto a la Vniuersidad.

A costa de Luys de Soto Velasco vezino de Seuilla.

Portada de la *Parte 23*



Fol. 1

LA INDVSTRIA, CONTRA EL PODER,
Y EL HONOR CONTRA LA FVERZA.

COMEDIA FAMOSA.

DE LOPE DE VEGA CARPIO.

Representola Vallejo.

Hablan en ella las personas siguientes.

Estela.
Enrico su hermano.
La Infanta.
El Rey.
Ludouico.
Teobaldo.
El Conde.
Vn Cazador.
Tosco villano gracioso.

IORNADA PRIMERA.

Salen Estela, y su hermano Enrico, entrambos de caça.

Enri. No salgas, Estela, al monte,
buelue te al castillo hermana,
que por estos montes, oy
ha salido el Rey a caça,
no te vea de la suerte
quo sendas soledades andas,
causando a Venus desprecios,
dando embidias a Diana,
quando diosa destos montes,
que mide veloz tu planta,
o son las cumbres de Chipre,
o son las selvas de Arcadia.

A Por

Portada de *Amor, honor y poder* en P23

5. 2. 2. 2. La *Parte 28*

A continuación se ofrece la descripción bibliográfica de la portada del testimonio, al cual hemos denominado en esta tesis P28[135]:

> PARTE / VEYNTE Y OCHO / DE COMEDIAS DE / VARIOS AVTORES. / 63. / [escudo de Escuer] / CON LICENCIA, / [*filete*] / En Hueſca, por Pedro Bluſon Impreſſor de la / Vniuerſidad, Año 1634. / *A coſta de Pedro Eſcuer Mercader de libros*.

Los preliminares contienen la licencia dada en Huesca a 6 de Abril de 1633 por Melchor de Alayeto, la aprobación del Dr. D. Diego Amigo dada en Zaragoza a 27 de Octubre de 1633, la lista de las comedias que se incluyen en el volumen y las dedicatorias a don Antonio Manrique de Luna y Lara y don Francisco de Villanueva. Contiene las siguientes obras: 1) *La despreciada querida,* 2) *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, 3) *El labrador venturoso*, 4) *El palacio confuso,* 5) *La porfía hasta el temor*, 6) *El juez en su causa*, 7) *El celoso extremeño*, 8) *De un castigo tres venganzas*, 9) *El príncipe Don Carlos*, 10) *El príncipe de los montes,* 11) *El príncipe Escanderbeg* y 12) *La cruz en la sepultura*. De estas, hay ocho comedias que se atribuyen a Lope, de las cuales solo cuatro le pertenecen: *El labrador venturoso, El palacio confuso, La porfía hasta el temor* y *El juez en su causa*.

Mantiene una clara relación con la *Parte 23*, pues siete de las obras que contiene se hallan también en esta, aunque dispuestas en diferente orden y, en una ocasión, con el título ligeramente modificado[136]. La *Parte 28*, sin embargo, sí presenta una numeración continua, aunque con errores de foliación, ya que de la hoja 132 se pasa a la 134 y de la 151 a la 153. *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, que ocupa el segundo lugar del volumen, figura en los folios 23r a 42v.

[135] Me sirvo para esta descripción del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ti/30/28.

[136] Las comedias comunes entre ambas partes son: *El palacio confuso*, *El labrador venturoso*, *La despreciada querida*, *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, *La porfía hasta el temor*, *El juez de su misma causa* y *La cruz en la sepultura*.

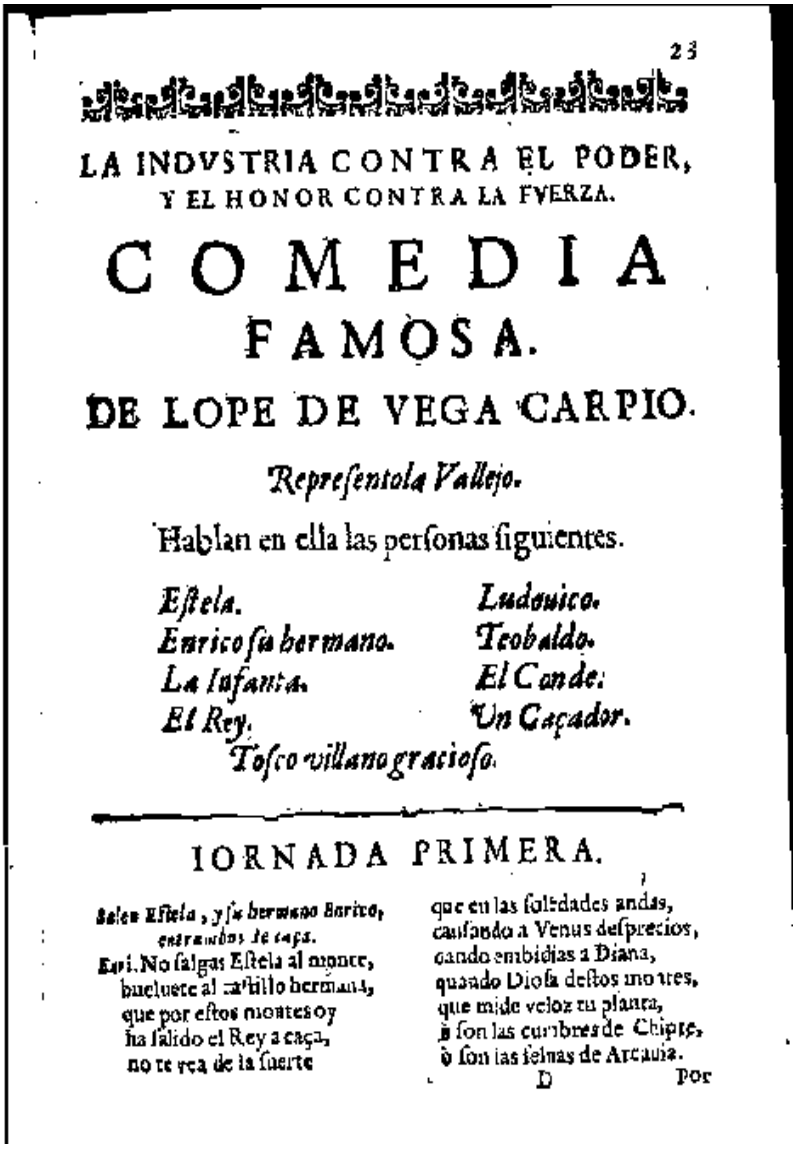


PARTE
VEYNTE Y OCHO,
DE COMEDIAS DE
VARIOS AVTORES.

DE ESCVERES

CON LICENCIA,
En Huesca, Por Pedro Bluson Impressor de la
Vniuersidad, Año 1634.
A costa de Pedro Escuer Mercader de Libros.

Portada *Parte 28*



23

LA INDVSTRIA CONTRA EL PODER,
Y EL HONOR CONTRA LA FVERZA.

COMEDIA FAMOSA.

DE LOPE DE VEGA CARPIO.

Repreſentola Vallejo.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Eſtela. *Ludouico.*
Enrico ſu hermano. *Teobaldo.*
La Infanta. *El Conde.*
El Rey. *Un Caçador.*
Toſco villano gracioſo.

IORNADA PRIMERA.

Salen Eſtela, y ſu hermano Enrico, entrando de caça.

Enri. No ſalgas Eſtela al monte,
buelueſe al caſtillo hermana,
que por eſtos montes oy
ha ſalido el Rey a caça,
no te vea de la ſuerte
que en las ſoledades andas,
cauſando a Venus deſprecios,
cando embidias a Diana,
quando Dioſa deſtos montes,
que mide veloz tu planta,
ò ſon las cumbres de Chipre,
ò ſon las ſelvas de Arcadia.

Primera página de la comedia en P28

5. 2. 2. 3. Filiación de P23 y P28

El texto de *Amor, honor y poder* que se incluye en la *Parte 28* parece haber sido editado a imagen y semejanza del que presenta la *Parte 23*. Ambos testimonios contienen el mismo número de versos y difieren uno del otro únicamente en 38 ocasiones; todas estas variantes responden bien a erratas o bien a despistes del impresor.

Solo contamos con tres buenas lecturas en P28 —compartidas con los demás testimonios de la comedia— que no se encuentran en P23, con toda seguridad a causa de simples equivocaciones que habrían tenido lugar en la imprenta:

P23	P28
ſi **haya** ſus alas no ſon (f. 9r)	ſi **ya** ſus alas no ſon (f. 31r)
y aqueſto me obliga ſer honrado (f. 14v)	y aqueſto me obliga **a** ſer honrado (f. 36v)
Que me dexes beſar tus **pues** ſuplico (f. 20v)	Que me dexes beſar tus **pies** ſuplico (f. 42v)

El resto de las divergencias entre ambas partes son las siguientes:

JORNADA PRIMERA

P23	P28
Yo te **lo** suplico (f. 1v)	Yo te suplico (f. 23v)
deſpeñado otro Faetonte (f. 1v)	***deſpeñando*** otro Faetonte (f. 23v)
Ella **cobarde** ſe anima (f. 1v)	Ella **acobarde** ſe anima (f. 23v)
no me **ofrecen** la que baſta (f. 2r) [mis ojos]	no me **ofrece** la que baſta (f. 24r) [mis ojos]
forma en **apariencia** humana (f. 2r)	forma en **experiencia** humana (f. 24r)

que cuando **a verte** llegara (f. 3r)	que cuando **amor te** llegara (f. 25r)
Mejor ſerà que tu **vayas** (f. 3r)	Mejor ſerà que tu **vays** (f. 25r)
Para dezir **tu** paſion (f. 4r)	Para dezir **ſu** paſion (f. 26r)
con loco **y** ageno amor (f. 4r)	con loco ageno amor (f. 26r)
y auiſole que habre bien (f. 4r)	auiſole que habre bien (f. 26r)
que todos **mueren** oleados (f. 4r)	que todos **mueran** oleados (f. 26r)
el que **le** cogiò, ſeñor? (f. 4r)	el que **ſ*e*** cogiò, ſeñor? (f. 26r)
y **diga**, no le hizo mal? (f. 4r)	y **digas**, no le hizo mal? (f. 26r)
Ya **los** labios aplico (f. 5r)	Ya labios aplico (f. 27r)
oy a tener **diſponte** (f. 5r)	oy a tener **diſpone** (f. 27r)
quanto tuue imaginado (f. 5v)	**quando** tuue imaginado (f. 27v)
no **le** peſa (f. 5v)	no **ſe** peſa (f. 27v)
Flerida, q mal me entiendes (f. 6r)	**Florida**, q mal me entiendes (f. 28r)
Darme **parabien** pretendes (f. 6r)	Darme **parabienes** pretendes (f. 28r)
o quien ha llegado a **ver** (f. 6v)	o quien ha llegado a **yer** (f. 28v)
tal **rigor**, y tal ventura (f. 7r)	tal **vigor**, y tal ventura (f. 29r)
ſi doy vozes, y deſpierto (f. 7r)	**y** ſi doy vozes, y deſpierto (f. 29r)

JORNADA SEGUNDA

P23	P28
que agrada, y mata **en** rigor (f. 8r)	que agrada, y mata **el** rigor (f. 30r)

Pues de **eſſo** dudas, ſeñor? (f. 8v)	Pues de **eſto** dudas, ſeñor? (f. 30v)
en **el** celeſte çafir (f. 8v)	en **la** celeſte çafir (f. 30v)
y como no os **declarays** (f. 9v)	y como no os **declareys** (f. 31v)
No **lo** dirè, que ſi fuera (f. 9v)	No **le** dirè, que ſi fuera (f. 31v)
y veſtida de **brocado** (f. 10v)	y veſtida de **brocapo** (f. 32v)
aunque al rebès lo **dezia** (f. 10v)	aunque al rebès lo **dizia** (f. 32v)
como no **pierdo** el sentido? (f. 12r)	como no **pierde** el sentido? (f. 34r)
Enrico, ſi hablarme **quieres** (f. 12v)	Enrico, ſi hablarme **quiſieres** (f. 34v)
y fue fuerça **labarla** con la ſuya (f. 14v)	y fue fuerça **labrarla** con la ſuya (f. 36v)

JORNADA TERCERA

P23	P28
quien facilita **el** pedir (f. 15v)	quien facilita **al** pedir (f. 37v)
a quien os **abre** la caſa (f. 15v)	a quien os **abra** la caſa (f. 37v)
que no tan **solo** la vida (f. 16v)	que no tan **sola** la vida (f. 38v)
la vida **coſtays** honor (f. 17v)	la vida **conſtays** honor (f. 39v)

En ninguno de estos casos P28 presenta mejores lecturas y, además, no coincide en ellas con ningún otro testimonio que conozcamos de la comedia. Se trata de erratas e inclusiones de palabras fonológicamente similares a las que presenta P23. Estos mínimos cambios nos permiten asegurar que la *Parte Veinte y ocho de comedias de varios autores* tiene como modelo directo a la *Parte 23*, lo que hace que la excluyamos como *codex descriptus*. Por otro lado, si también observamos las fechas de publicación, vemos que P28 es, al

menos, cuatro años posterior a la salida de las imprentas de P23, por lo que podemos suponer que en Huesca conocerían la suelta de este último testimonio y la reproducirían añadiendo errores.

5. 2. 2. 4. Otros testimonios que recogen el texto de P23

El volumen *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito* no ha sido únicamente modelo de la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*. Esta afirmación proviene de Hernández González, quien señala que P23 "fue la base, total o parcial, de reimpresiones posteriores en otros tomos, tanto de Lope como de otros autores" (1992: 184). Estos volúmenes serían la misteriosa *Parte XXIV* (Madrid, 1640 ?) y la *extravagante XXVIII* (Zaragoza, 1639). Esta última no nos interesa en demasía, puesto que no contiene el texto de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. Sí figura, sin embargo, en la que se ha denominado *Parte XXIV* de Lope. Esta colección, en caso de que verdaderamente haya existido, hoy está perdida. Heaton (1925) le dedica un artículo en el que recopila la escasa y poco fiable información[137] existente acerca de ella, ofrecida por diferentes críticos españoles, alemanes e ingleses.

Dicha *Parte XXIV* parece estar compuesta, como apunta Heaton (1925: 283), siguiendo la lista confeccionada por Nicolás Antonio para su *Bibliotheca hispana*, de las siguientes obras: 1) *El palacio confuso*, 2) *El ingrato*, 3) *La tragedia por los celos*, 4) *El labrador venturoso*, 5) *La primer culpa del hombre*, 6) *La despreciada querida*, 7) *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, 8) *La porfia hasta el temor*, 9) *El juez de su misma causa*, 10) *La cruz en la sepultura*, 11) *El honrado con su sangre* y 12) *El hijo sin padre*. Esta relación de comedias coincide, sin variación alguna, con el índice de la *Parte 23*[138], por lo que es probable que o bien se tratase del mismo volumen o de una reimpresión completa de este. En esta tesis nos inclinamos por la primera opción. Dada la confusión reinante en lo que concierne a la

[137] "But in regard to the *Parte XXIV* in question, what they have to say is consistently incomplete, erroneous, or suggestive of uncertainty; and not one of them claims to have seen the volume or pretends to give us its title in full" (Heaton, 1925: 286).

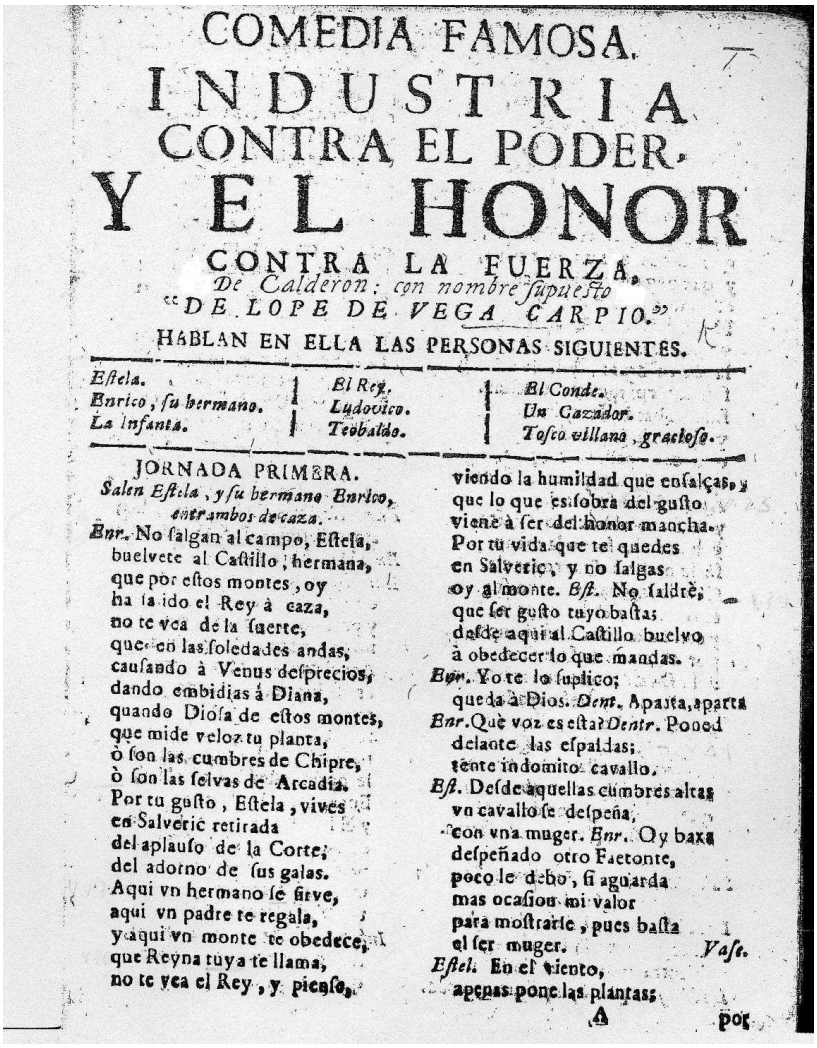
[138] Heaton no hace referencia en ningún momento a este tomo en su artículo, motivo por el cual suponemos que ignoraba su existencia.

bibliografía de la *Parte XXIV* y a las condiciones de impresión de P23, no resultaría extraño que se haya mostrado la descripción de esta última bajo el título de la primera. De hecho, de acuerdo con los datos que arroja Heaton (1925: 296), algo similar habría ocurrido con P28. En este caso, el bibliófilo valenciano Salvá afirmó que poseía un fragmento de 132 folios, sin portada ni preliminares, de la *Parte XXIV*, que contenía las obras que figuran a continuación: 1) *La despreciada querida*, 2) *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, 3) *El labrador venturoso*, 4) *El palacio confuso*, 5) *La porfia hasta el temor* y 6) *El juez de su causa*. No obstante, todo parece indicar que el tomo mutilado que Salvá custodiaba era, en realidad, la mitad de la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*.

Del testimonio que sí conservamos prueba física es de la suelta con signatura 11728.f.66, catalogada en la British Library. Este ejemplar parece ser de mediados del siglo XVIII y fue impreso en Valladolid en la imprenta de Alonso del Riego, según la información que se ofrece en el colofón[139]. Presenta el título *Industria contra el poder y el honor contra la fuerza* y aparece a nombre de Lope de Vega, aunque presenta, por encima del nombre del Fénix, un "De Calderón: con nombre supuesto" rotulado a mano. Consta de 32 páginas —pero no está numerada— y reproduce, si bien con algunas variantes sin importancia, el texto de la *Parte 23*. Asimismo, no contiene ninguna de las malas lecturas que ofrecía la *Parte 28* respecto a esta última. Otro ejemplar de esta suelta se encuentra en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura T 6405.

Como ya se ha señalado, este testimonio se limita básicamente a reproducir el texto de P23 y no ofrece ninguna lectura relevante, por lo que no será incluido en el aparato crítico de la edición que se presenta en esta tesis.

[139] "En Valladolid: en la imprenta de Alonso del Riego, en donde se hallarán esta y otras distintas, entremeses, libros, coplas y estampas".



COMEDIA FAMOSA.

INDUSTRIA CONTRA EL PODER, Y EL HONOR CONTRA LA FUERZA.

De Calderon; con nombre supuesto
"DE LOPE DE VEGA CARPIO."

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

Estela.	*El Rey.*	*El Conde.*
Enrico, su hermano.	*Ludovico.*	*Un Cazador.*
La Infanta.	*Teobaldo.*	*Tosco villano, gracioso.*

JORNADA PRIMERA.

Salen Estela, y su hermano Enrico, entrambos de caza.

Enr. No salgan al campo, Estela,
buelvete al Castillo, hermana,
que por estos montes, oy
ha salido el Rey à caza,
no te vea de la suerte,
que en las soledades andas,
causando à Venus desprecios,
dando embidias à Diana,
quando Diosa de estos montes,
que mide veloz tu planta,
ò son las cumbres de Chipre,
ò son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, vives
en Salverie retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas.
Aqui vn hermano se sirve,
aqui vn padre te regala,
y aqui vn monte te obedece,
que Reyna tuya te llama,
no te vea el Rey, y picarse,
viendo la humildad que ensalças,
que lo que es sobra del gusto
viene à ser del honor mancha.
Por tu vida que te quedes
en Salverie, y no salgas
oy al monte. *Est.* No saldrè,
que ser gusto tuyo basta;
desde aqui al Castillo buelvo
à obedecer lo que mandas.
Enr. Yo te lo suplico;
queda à Dios. *Dent.* Aparta, aparta
Enr. Què voz es esta? *Dentr.* Poned
delante las espaldas;
tente indomito cavallo.
Est. Desde aquellas cumbres altas
vn cavallo se despeña,
con vna muger. *Enr.* Oy baxa
despeñado otro Faetonte,
poco le debo, si aguarda
mas ocasion mi valor
para mostrarle, pues basta
el ser muger. *Vase.*
Estel. En el viento,
apenas pone las plantas;

Portada de la suelta con signatura 11728.f.66

5. 2. 3. Su y Su1

En la Biblioteca Nacional de España se encuentran dos ejemplares de una misma edición de la comedia que estamos estudiando, cuyas signaturas son T-15031/21 y T-55309/14. Se trata de dos sueltas que, aunque presentan el mismo título que las *partes 23* y *28* —*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*—, aparecen ya a nombre de Calderón. Otro ejemplar de esta edición se encuentra en la British Library bajo la referencia c.108.bbb.20. (3). Esta última suelta en un principio formaba parte de un volumen carente de portada —signatura 1072.h.9—, en cuya hoja preliminar aparecía escrito a mano el título *Trece comedias nuevas. Parte novena de don Pedro Calderón* y que contenía las siguientes obras: *De una causa, dos efectos, La banda y la flor, La industria contra el poder y el honor contra la fuerza, La desdicha de la voz, La cruz en la sepultura, Enseñar a ser buen rey, El alcayde de sí mismo, Los empeños de un acaso, Los cabellos de Absalón, El pintor de su deshonra, Las cadenas del demonio, La vida es sueño* y *Los trabajos de Tobías*. Este tomo fue recatalogado con posterioridad bajo la signatura c.108.bbb.20 al descubrirse que, en realidad, era un conjunto de trece sueltas encuadernadas juntas[140].

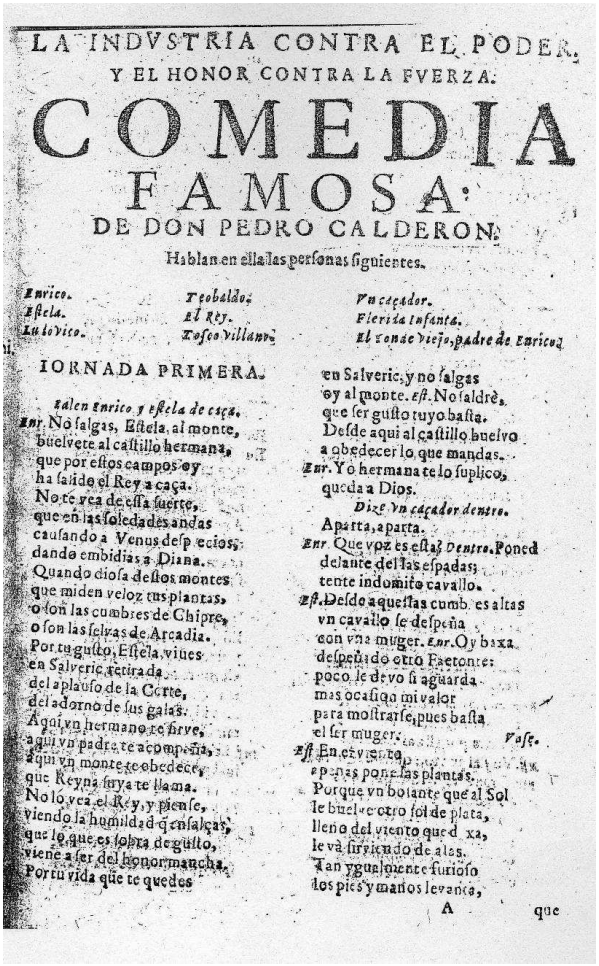
Estos tres ejemplares son reediciones a plana y renglón del mismo texto, el cual consta de 32 páginas. Sus folios, sin embargo, no están numerados y desconocemos su fecha, aunque, según Germán Vega (2002a: 51), se trata de una suelta temprana y probablemente salida de las imprentas sevillanas. A dicho testimonio me referiré bajo la abreviatura Su.

Un mismo estado textual que Su lo presenta una suelta catalogada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America con la referencia RESERVE. PQ 6498. V47 M39, a la que aludiremos, de ahora en adelante, como Su1. Ofrece el mismo texto que los ejemplares anteriormente mencionados, pero presenta ciertas variantes que, en diversas ocasiones, lo corrigen. Asimismo, varias de las lecturas en las que este testimonio y Su difieren aproximan un poco el texto a QC y P23, como se verá más adelante.

Se trata, de nuevo, de una suelta carente de fecha y de numeración, que consta, en este caso, de 40 páginas. Al no disponer ni siquiera de una datación aproximada, incluimos tanto Su como

[140] Tomo los datos de Paterson (1991).

Su1 en el aparato de variantes, ya que resulta complicado saber a ciencia cierta si una pudo haber sido el modelo de la otra.



LA INDVSTRIA CONTRA EL PODER,
Y EL HONOR CONTRA LA FVERZA.

COMEDIA
FAMOSA.
DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

Enrico. *Teobaldo.* *Vn caçador.*
Estela. *El Rey.* *Flerida Infanta.*
Lu lovico. *Tosco villano.* *El Conde viejo, padre de Enrico.*

IORNADA PRIMERA.

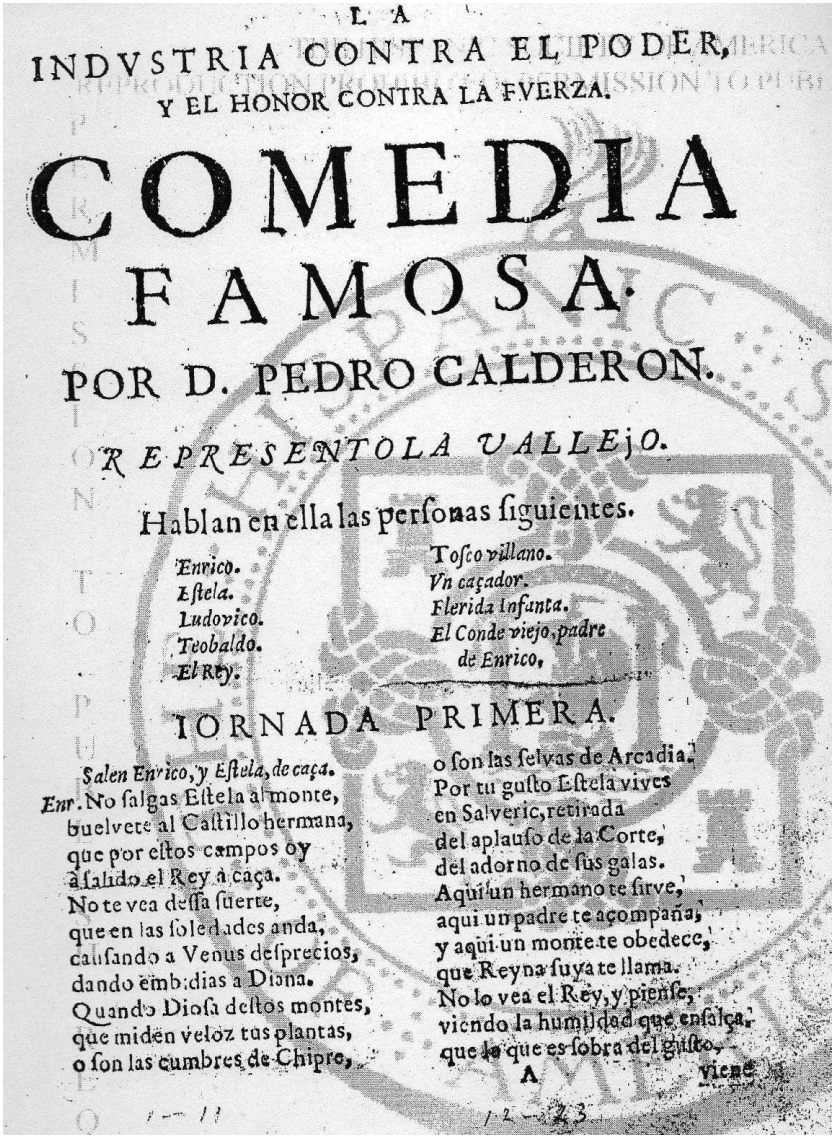
Salen Enrico y Estela de caça.

Enr. No salgas, Estela, al monte,
buelvete al castillo hermana,
que por estos campos oy
ha salido el Rey a caça.
No te vea de essa suerte,
que en las soledades andas
causando a Venus desprecios,
dando embidias a Diana.
Quando diosa destos montes
que miden veloz tus plantas,
o son las cumbres de Chipre,
o son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, viues
en Salveric retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas.
Aqui vn hermano te sirve,
aqui vn padre te acompaña,
aqui vn monte te obedece,
que Reyna suya te llama.
No lo vea el Rey, y piense,
viendo la humildad q̃ ensalças,
que lo que es sobra de gusto,
viene a ser del honor mancha.
Por tu vida que te quedes
en Salveric, y no salgas
oy al monte. *Est.* No saldrè,
que ser gusto tuyo basta.
Desde aqui al castillo buelvo
a obedecer lo que mandas.
Enr. Yo hermana te lo suplico,
queda a Dios.
Dize vn caçador dentro.
Aparta, aparta.
Enr. Que voz es esta? *Dentro.* Poned
delante del las espadas;
tente indomito cavallo.
Est. Desde aquellas cumbres altas
vn cavallo se despeña
con vna muger. *Enr.* Oy baxa
despeñado otro Faetonte:
poco le devo si aguarda
mas ocasion mi valor
para mostrarse, pues basta
el ser muger. *Vase.*
Est. En el viento
apenas pone las plantas.
Porque vn bolante que al Sol
le buelve otro sol de plata,
lleno del viento que dexa,
le và sirviendo de alas.
Tan ygualmente furioso
los pies y manos levanta,

A que

Portada de la suelta que hemos denominado Su[141]

[141] Esta reproducción pertenece a la suelta custodiada en la British Library. No incluimos la portada de los otros dos ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional porque los tres testimonios reproducen a plana y renglón sin variaciones el mismo texto.



LA
INDVSTRIA CONTRA EL PODER,
Y EL HONOR CONTRA LA FVERZA.

COMEDIA
FAMOSA.

POR D. PEDRO CALDERON.

REPRESENTOLA VALLEJO.

Hablan en ella las personas siguientes.

Enrico.
Estela.
Ludovico.
Teobaldo.
El Rey.
Tosco villano.
Vn cazador.
Flerida Infanta.
El Conde viejo, padre de Enrico,

IORNADA PRIMERA.

Salen Enrico, y Estela, de caça.

Enr. No salgas Estela al monte,
buelvete al Castillo hermana,
que por estos campos oy
a salido el Rey a caça.
No te vea dessa suerte,
que en las soledades anda,
causando a Venus desprecios,
dando embidias a Diana.
Quando Diosa destos montes,
que miden veloz tus plantas,
o son las cumbres de Chipre,
o son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto Estela vives
en Salveric, retirada
del aplauso de la Corte,
del adorno de sus galas.
Aqui un hermano te sirve,
aqui un padre te acompaña,
y aqui un monte te obedece,
que Reyna suya te llama.
No lo vea el Rey, y piense,
viendo la humildad que ensalça,
que lo que es sobra del gusto,
viene

A

Como se ha señalado Su y Su1 conforman el mismo estado textual, aunque difieren una de la otra en 161 ocasiones. En ambos testimonios se aprecian las huellas de alguna representación, como se puede observar en la siguiente didascalia:

Su (p. 31)	Su1 (p. 39)
Salen todos los de la compañía	Salen todos los de la comedia

Asimismo, Su1 presenta en su inicio, tras el título y el nombre de Calderón, un "Representola Vallejo".

Una gran parte de las variantes existentes entre ambos testimonios carece de importancia, ya que se deben a a la preferencia de unas formas por otras de la misma palabra o a erratas o errores de pequeño calibre. Se muestran algunos ejemplos a continuación:

Su	Su1
No te vea de eſſa ſuerte, que en las ſoledades **andas** (p. 1)	No te vea deſſa ſuerte, que en las ſoledades **anda** (p. 1)
No lo vea el Rey, y pienſe, viendo la humildad q **enſalças** (p. 1)	No lo vea el Rey, y pienſe, viendo la humildad que **enſalça** (p. 1)
Europa de **Ingalaterra** (p. 2)	Europa de **Inglaterra** (p. 3)
mas **procede** como ingrata, que con quitarme la mia lo que me deves me pagas (p. 2)	mas **procedes** como ingrata, que con quitarme la mia lo que me deves me pagas (p. 3)
Siento **el** temor (p. 4)	Siento **al** temor (p. 5)
Lud. Que quiſieras? *Rey*. **Yo** lo ſe (p. 5)	*Lud.* Que quiſieras? *Rey*. **No** lo ſe (p. 6)
a ti te ha **dada** ocaſion (p. 5)	A ti te à **dado** ocaſion (p. 7)
aunque **yo** no **os pago** (p. 7)	**y** aunque **ya** no **propago** (p. 9)
pero mi **feliz** eſtrella (p. 8)	pero mi **felice** eſtrella (p. 10)
valor, honor, nos conviene (p. 9)	**velar**, honor, nos conviene (p. 11)

La industria, y el valor **valga** (p. 9)	La industria y el valor **ſalga** (p. 11)
lo que ella **reſponderia** (p. 17)	lo que ella **te reſpondia** (p. 21)
del Rey el **recaudo** è dicho (p. 20)	del Rey el **recado** è dicho (p. 24)
Salen Ludovico, ***Enrique****, y Toſco* (p. 22)	*Salen Ludovico,* ***Enrico****, y Toſco* (p. 29)

En otras ocasiones, llama la atención que ciertas lecturas de Su1 coincidan con QC y, en su gran mayoría con P23, y no con Su, lo que parece indicar que Su presenta un texto más alejado de los designios calderonianos que Su1. Algunas de las divergencias mencionadas son las siguientes:

QC	Su	Su1
Siempre la **opinion** ſe alarga (f. 228v)	Siempre la **fama** ſe alarga (p. 3)	Siempre la **opinion** ſe alarga (p. 4)
à la tierra que **doras** (f. 231v)	a la tierra que **honoras** (p. 7)	a la tierra que **doras** (p. 9)
para **hablar** ſe **me** oluidò (f. 232v)	para **hablarla**, ſe oluidò (p. 8)	para **hablar**, ſe **me** olvidó (p. 10)
que yo **pude** preſumir (f. 235v)	que yo **puedo** preſumir (p. 13)	que yo **pude** preſumir (p. 16)
que es ninguna de las dos (f. 236v)	**no** es ninguna de las dos (p. 15)	**que** es ninguna de las dos (p. 19)
Que bien **cruzan en** las flores (f. 239r)	Que bien **cruzando** las flores (p. 19)	Que bien **cruzan en** las flores (p. 22)
al paſo **le** ſalio Enrico (f. 239v)	al paſſo **me** ſaliò Enrico (p. 19)	al paſſo **le** ſalio Enrico (P23)
que puede auer **ſucedido** (f. 239v)	que puede aver **ofendido?** (p. 19)	Que puede aver **ſucedido**? (P23)
Aumente mi **pena** el llanto (f. 245r)	Aumente mi **vida** el llanto (p. 27)	Aumente mi **pena** el llanto (p. 34)

que nunca **a quien** la dexa (f. 245v)	que nunca **al que** la dexa (p. 28)	que nunca **a quien** la dexa (p. 35)
reſiſtiendo con honor (f. 247r)	**y a reſiſtirte mi** honor (p. 30)	**reſiſtiendo con** honor (p. 38)
voz, gemido, llanto, y **pena** (f. 247r)	voz, gemido, llanto, y **quexa** (p. 31)	voz, gemido, llanto, y **pena** (p. 38)

No obstante, también tenemos ejemplos (menos, eso sí) del caso contrario; aquí se exponen algunos de ellos:

QC	Su	Su1
ha nacido del amor, **ò** del agradecimiento (P232)	à nacido del amor, **o** del agradecimiento (p. 8)	à nacido del amor, **y** del agradecimiento (p. 10)
Enr. Declarate. *Inf.* Tengo **honor** (f. 233r)	*Enr.* Declarate. *Inf.* Tengo **honor** (p. 9)	*Enr.* Declarate. *Inf.* Tengo **amor** (p. 11)
ni **lengua**, pincel ſutil (f. 235v)	ni **lengua** pinzel ſutil (p. 13)	ni **lenguas** pinzel ſutil (p. 16)
El Rey trata de **caſarte** (f. 239v)	El Rey trata de **caſarte** (p. 19)	El Rey trata de **caſarme** (p. 24)
que yo **ſola** à ſu peſar (f. 240r)	que yo **ſola**, a ſu peſar (p. 21)	que yo **ſolo** a ſu peſar (p. 25)
vno vi, que quiſiera (f. 241r)	vno vi que quiſiera (p. 22)	uno vi **yo** que quiſiera (p. 27)
ha dicho, **plegue** a los cielos (f. 243v)	ha dicho, **plegue** a los cielos (p. 25)	ha dicho, **plega** a los cielos (p. 31)
Inf. Que no me llamas? *Enr.* Que **buelues** (f. 245r)	*Inf.* Que no me llamas? *Enr.* Que **vuelves** (p. 27)	*Inf.* q• no me llamas? *Enr.* q• **buelvas** (p. 34)

Sin embargo, la diferencia más notable entre ambos testimonios es la ausencia en Su de dos versos que sí presenta Su1 y que también se

hallan en QC, en el primer caso con una variante compartida por P23, por lo que no hay duda de que proceden de la mano de Calderón:

QC	Su1
Ya en la ſala **entra** la dama (f. 246v)	Ya en la ſala **entrò** la dama (p. 37)
partir conmigo la Imperial Corona (f. 247v)	partir conmigo la Imperial corona (p. 39)

Este último verso no parece haber caído de Su a causa de un error mecánico, ya que modifica el siguiente para que el contenido del pasaje no sufra cambios y haga sentido, como se puede ver a continuación:

Su (p. 32)	Su1 (p. 39)
Eſtela es quien merece **la corona que** en mis ſienes reſplandece (p. 32)	Eſtela es quien merece **partir conmigo la Imperial corona que luciente** en mis ſienes reſplandece (p. 39)

Esta alteración del texto y algunas de las divergencias hasta aquí estudiadas entre Su y Su1 parecen anular la hipótesis de que una pudiera haber sido copia de la otra.

5. 2. 4. Cotejo de los testimonios relevantes

Existen, entonces, tres estados diferentes del texto: el conformado por QC, el conformado por P23[142] y el conformado por Su *y* Su1. Cada uno de ellos contiene cierto número de versos que los demás no, como veremos a continuación, aunque el testimonio que añade más es la *princeps,* probablemente por una revisión de Calderón previa a la llegada a la imprenta de la *Segunda parte* que pretendería, en la medida de lo posible, pulir y afinar el texto original. La edición

[142] Recordemos que P28 tiene como modelo a P23, por lo que la hemos excluido como *codex descriptus*.

crítica de *Amor, honor y poder* ha de llevarse a cabo, entonces, atendiendo fundamentalmente a dichos testimonios, todos ellos de tradición impresa, tomando como texto base QC y no desdeñando las lecturas pertinentes que nos puedan brindar S, Q y/o VT.

La príncipe de la *Segunda parte* ofrece un texto de la comedia que, en líneas generales, es bueno[143] y que, además, cuenta con la aparente aprobación de Calderón. Sin embargo, a pesar de ser mejor que el que presentan P23 y Su-Su1, también contiene errores. Muchos de ellos podrían haber estado ya en el testimonio sobre el que trabajó nuestro dramaturgo, quien, al realizar una revisión superficial de algunos pasajes, no se percataría de su existencia. Otros podrían haberse introducido durante el proceso de copia del original de imprenta o al confeccionarse el texto impreso. Un ejemplo es el siguiente:

QC (f. 239v)

Sino te han dicho mis ojos,
Flerida, fino te **han** dicho
mi turbación lo que veo.

En una posterior revisión poco minuciosa, se creería que el sujeto del verbo del segundo verso de este fragmento es "mis ojos", cuando, en realidad, se trata de "mi turbación".

Por otro lado, si comparamos los testimonios que conservamos de la comedia, hallamos muchas variantes introducidas por QC que no corrigen malas lecturas. Estas lecturas adiáforas son muy numerosas a lo largo de toda la obra y generalmente consisten en la sustitución de una palabra por un cuasi sinónimo y, en menor medida, en alteraciones del orden de los versos que no afectan a su significado y que no revisten gran importancia. El motivo de estas modificaciones resulta difícil de establecer y quizá responda solamente a un deseo del dramaturgo de pulir el texto que llegó a sus manos. Incluyo a continuación un ejemplo que, aunque en un principio podría pensarse que descalifica la lectura de QC, presenta una opción mejor a la que ofrecen los demás testimonios:

[143] En la edición que se incluye en esta tesis, QC ha sido enmendada en 92 ocasiones.

QC (f. 237r)	P23 (f. 10r)	Su[144] (p. 15)
vueſtro dueño me direis	**vna dama** me diréis	**vueſtra dama** me direys

El "vuestra dama" de Su a simple vista parece más correcto, no obstante la lectura de QC resulta preferible, puesto que afina más el contenido del pasaje, en vista de que en la época se le solía llamar "dueño", de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, "a la mujer y 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". Sin duda, esta lectura se adecua mejor al contexto; además, versos más adelante se alude de nuevo a "dueño".

Asimismo, es llamativo que en P23 y Su-Su1 se tienda a corregir lo que serían las deformaciones lingüísticas del gracioso, enmiendas que probablemente se habrían llevado a cabo al creer que estas prevaricaciones eran simples erratas, por lo que, sin quererlo, restaron comicidad a los pasajes en los que se insertaban. Se muestran algunos ejemplos a continuación:

(1)

QC (f. 237v)

vna **fulana** de ouillo
En. Fabula de Ouidio. *Tof*. Si,
fabula de **oluido** era,

Su y Su1 corrigen el "olvido" del último verso de este fragmento, introduciendo "Ovidio" y P23 hace lo mismo con "fulana", insertando, en su lugar, "fabula".

[144] Al presentar Su y Su1 el mismo estado del texto —en el que figuran, respecto a QC y P23, las mismas añadiduras y las mismas omisiones, salvo las de los dos versos que se han indicado con anterioridad— solo vamos a transcribir Su en este apartado a fin de no entorpecer la claridad con la que se quieren exponer los resultados del cotejo de los testimonios relevantes.

(2)

QC (f. 242v)

Preguntar, ſeñor, quiſiera,
que delito cometi,
para que ſu **Iameſta**
con tanta **regulida**
ſe acuerda tambien de mi.

En este caso Su-Su1 y P23 coinciden e introducen las lecturas "Majestad" y "riguridad".

5. 2. 4. 1. Versos que están en QC y faltan en P23 y Su-Su1

El texto de *Amor, honor y poder* que ofrecen estos testimonios es, en líneas generales, el mismo, aunque QC añade, respecto a P23 y Su-Su1, 118 versos. Puede ser que ya figurasen en el texto que llegó a manos de Calderón a la hora de editar la *Segunda Parte*, que los hubiese añadido el propio dramaturgo para mejorar la obra con vistas a la edición o que los agregara simplemente en un intento de reconstruir lo que él creía que había sido la comedia cuando la escribió. Incluyo a continuación una serie de ejemplos que ilustran estas añadiduras de QC:

(1)

QC (f. 227v)	P23 (f. 1v)	Su (p. 2)
por el arçon miſmo ſaca	por el arçon miſmo ſaca	por el arçon miſmo ſaca
a la dama, que en los braços	a la dama, que en los braços,	a la dama,que en los braços
ſin aliento, y desmayada	ſin aliento, y desmayada,	ſin aliento y desmayada,
el ſobreſalto al peligro,	**en** ſobreſalto al peligro,	**el** ſobreſalto al peligro,
lo que le deue le paga,	lo que le deue le paga.	lo que le deve le paga.
y tirando el freno,quando	.....	.....
a la ſilla el braço alarga,	.....	.....
bolvio el cauallo, parece	.....	.....
que a mirar lo que lleuaua;	.....	.....
porque embidioſo de verſe	.....	.....
dueño de gloria tan alta,	.....	.....
quiſo con barbaro intento	.....	.....
ſino perderla, robarla,	.....	.....
mas ya con ella en los braços	Mas ya, con ella en los braços	Mas ya con ella en los braços,

al valle mi hermano baxa,	al valle mi hermano baxa,	al valle mi hermano baxa,
que **parece** que del Sol	que **prefumo**, que del Sol	que **parece** que del Sol
harto ſu eſplendor **la llama**.	**hurtó a** ſu eſplendor **las llamas**.	**hurtó a** ſu eſplendor **la llama**.

En este pasaje, QC introduce ocho versos más respecto a los otros dos testimonios. Estela y Enrico observan cómo se despeña en las cumbres un caballo con una mujer en sus lomos, Enrico acude en su auxilio y Estela describe la escena. Los versos añadidos por la príncipe parecen constituir la primera parte de una construcción sintáctica de tipo adversativo: Enrico sujeta a la mujer para salvarla y el caballo se rebela, pero él consigue su propósito y con ella en los brazos baja al valle. Son versos métricamente correctos que dan un mejor sentido al pasaje y que podrían haber estado en el original debido a esa relación adversativa que los une a los que vienen después.

(2)

QC (ff. 239v-230r)	P23 (f. 4r)	Su (p. 5)
Que te diga me ha mandado,	.....	.....
lo que yo miſmo dixera,	.....	.....
ſi enamorado viera:	.....	.....
no tengo la culpa yo,	.....	.....
pues èl la ocaſion me dio,	.....	.....
ſi quando a mirarte llego	.....	.....
me abraſo en el miſmo fuego;	.....	.....
no es nueuo el mal que reſiſto,	.....	.....
que yà en el mundo ſe ha viſto	.....	.....
guiar vn ciego à otro ciego.	.....	.....
Dixome, que no ſabìa	Dixome, que no ſabia	Dixome que no ſabia
encarecerte ſu pena,	**encarecerte** ſu pena,	**encarecerme** ſu pena,
que la diga como agena,	que la diga como agena,	que la diga como agena
y digola como mia:	y digola como **a** mia:	y digola como mia:
Eſtela, ſi te queria	Eſtela, ſi te queria	Eſtela, ſi te queria

QC introduce dos quintillas cuyo cómputo silábico es perfecto. La rima aparece alterada en el primer verso, problema que Vera Tassis corrigió en su edición al sustituir el "ha mandado" por la forma "mandó". De nuevo, se trata de versos añadidos que precisan más el sentido del pasaje en el que se insertan. En este fragmento,

Ludovico, enamorado de Estela, debe declararle a la dama el amor del Rey, a lo que ella responde:

> El Rey de vna miſma ſuerte
> A ti te ha dado ocaſion
> Para dezir tu paſsion,
> Y a mi para reſponderte:
> (f. 230r)

En este inicio de la réplica de Estela a las palabras de Ludovico, la protagonista femenina parece retomar alguno de los versos que faltan en P23 y Su-Su1. Concretamente, creemos que alude al "pues èl la ocaſion me dio" que QC introduce en el parlamento del enamorado de Estela. Una vez más, puede ser que estos versos hubieran estado en el original y que Calderón, ya sea por la consulta de un testimonio que no conocemos o por recordar la existencia de ellos, los haya incluido en la edición de su *Segunda parte*.

(3)

QC (f. 234v)	P23 (f. 8r)	Su (p. 12)
Teob. La eſperança en el amor,	*Teo.* La eſperança en el amor,	*Teo.* La eſperança en el amor
es vn dorado veneno,	es vn dorado veneno,	es vn dorado veneno,
puñal de **hermoſuras** lleno,	puñal de **hermoſura** lleno,	puñal de **hermoſura** lleno,
que **hiere** y mata en rigor.	que **agrada**, y mata en rigor.	que **agrada** y mata en rigor.
Es en los dulces engaños	.....	.....
edad de las fantaſias,	.....	.....
donde ſon las horas dias,	.....	.....
donde ſon los meſes años,	.....	.....
vn martirio del deſeo,	Vn martirio del deſſeo,	Vn martirio del deſſeo,
y vna imaginada gloria,	y vna imaginada gloria,	y vna imaginada gloria,
verdugo de la memoria.	verdugo de la memoria.	verdugo de la memoria.
Rey. Baſta Teobaldo, yo creo	*Rey.* Baſta Teobaldo, yo creo	*Rey.* Baſta Teobaldo, yo creo,
que es amando la eſperança,	que es, amando, la eſperança,	que es amando la eſperança,
luz que de noche ſe ofrece,	luz que de noche ſe ofrece,	luz que de noche ſe ofrece,
que deſde lexos parece,	que deſde lexos parece	que deſde lexos parece
que à cada cada paſo ſe alcança,	que à cada cada paſo ſe alcança.	que à cada cada paſo ſe alcança.
quando engañado de vella	.....	.....
aquel que la va buſcando,	.....	.....
pienſa, que ſe và auſentando,	.....	.....
ò que ſe va huyendo ella.	.....	.....

En este ocasión, QC añade dos redondillas, una en la intervención de Teobaldo y otra en la del Rey. La primera, a simple vista, no parece poseer gran importancia para el sentido de las estrofas que la preceden y la suceden. No obstante, si ahondamos más en el significado de los versos comunes a todos los testimonios en el parlamento de Teobaldo, nos damos cuenta de que los tres versos finales de dicha intervención hacen clara alusión a las dos redondillas anteriores que presenta QC. El puñal de la esperanza en el amor sería el martirio del deseo al que se hace mención y la edad de las fantasías donde los límites del tiempo se confunden sería esa imaginada gloria verdugo de la memoria.

En cuanto a la segunda redondilla que figura en la príncipe y que no se halla en los demás testimonios, consideramos que es a todas luces necesaria, puesto que si la eliminamos, la idea que pretende expresar el Rey queda claramente incompleta.

(4)

QC (f. 235r)	P23 (f. 8r)	Su (p. 12)
Pues ſi tu has de hablarla es **vano**	Pues ſi tu às de hablarla es **llano**	Pues ſi tu has de hablarla es **llano**
el **fauor** que me prometo,	el **rigor** q• me prometo,	el **favor** que me prometo,
pues te ha de tener reſpeto	pues te ha de tener reſpeto,	pues te ha de tener reſpeto,
por ſu Rey y por ſu hermano,	por ſu Rey, y por ſu hermano.	por ſu Rey, y por ſu hermano.
y aunque tenga voluntad	.....	.....
ha de negartela a ti,	.....	.....
que fuera el dezirte ſi	.....	.....
al parecer libertad?	.....	.....
que la **hable** te ſuplico	Que la **hablen** te ſuplico,	Que la **hable** te ſuplico
de **mi** parte, *y* con **tu** intento,	de **tu** parte, con **mi** intento,	de **tu** parte, con **mi** intento;
quien ſepa **mi** penſamiento.	quien ſepa **tu** penſamiento;	quien ſepa **ſu** penſamiento.

Este caso quizá no resulte tan claro como los ejemplos que se han comentado previamente, sin embargo, si prestamos atención al contexto, podemos apreciar que estos cuatro versos que solo están presentes en QC parecen aludir a unas palabras anteriores del Rey, en las que le dice a Teobaldo acerca de la Infanta: "y yo te ofreci mi guſto, / pero no ſu voluntad" (f. 235r).

(5)

QC (f. 237r)	P23 (f. 10r)	Su (p. 16)
Oye Flerida, ya es ida,	Oye Flerida: ya es yda;	Oye Flerida, ya es ida,
yà me **determino tarde**,	ya me **determino, donde**	ya me **determine tarde**,
la ocaſion perdi, y la vida,	la ocaſion perdi, y la vida:	la ocaſion perdi, y la vida,
mas que propio es del cobarde,	mas q• propio es del cobarde	mas que propio es del cobarde
llorar la ocaſion perdida,	llorar la ocaſion perdida.	llorar la ocaſion perdida.
ſi en ventura tan ſegura	.....	.....
el tiempo y lugar me ſobran,	.....	.....
ni los pierdo, que procura	.....	.....
mi amor, ſi nunca ſe cobran,	.....	.....
tiempo, lugar y ventura.	.....	.....
No eſtaba Flerida aqui,	.....	.....
y ella no me preguntò	.....	.....
a quien adoraba? ſi;	.....	.....
pues de que me quexo yo	.....	.....
ſi yo la ocaſion perdi?	.....	.....
Ninguno tan necio ha ſido,	.....	.....
que para auerla perdido	.....	.....
la ocaſion ha procurado,	.....	.....
que para auerla gozado	.....	.....
muchos ay que la han tenido.	.....	.....
Buelue Flerida, y ſabras	.....	.....
de mi amor las penas fieras,	.....	.....
mas digolas ſi te vas,	.....	.....
y pienſo, que ſi boluieras	.....	.....
no acertara ha dezir mas:	.....	.....
mira lo que me has debido:	.....	.....
yo ſolo amando he callado,	.....	.....
yo ſolo amando he ſufrido,	.....	.....
que amar, muchos han amado,	.....	.....
pero pocos han ſabido.	.....	.....
Toma tu la roſa bella	.....	.....
que en tus manos eſta bien,	.....	.....
buelue a tu cielo eſta eſtrella,	.....	.....
tu eres a quien quiero bien,	.....	.....
pues mi amor digo con ello:	.....	.....
mas que es eſto, ay tal locura,	.....	.....
mis penas la digo, quando	.....	.....
no las oye a ſu hermoſura;	.....	.....
muera quien no ſabe amando	.....	.....
gozar de la conyuntura.	.....	.....

El monólogo de Enrico en P23 y Su-Su1 resulta un tanto escueto, cualidad nada característica de las comedias calderonianas. Si a ello le sumamos que las quintillas introducidas en QC responden al estilo de Calderón y que son métricamente perfectas —a excepción de la rima de uno de los últimos versos del pasaje, probable errata que Vera Tassis solventa en su edición al reemplazar "ello" por "ella"— se podría apuntar a que estamos ante un pasaje del que se prescindió en alguna representación para abreviar la puesta en escena y que este corte perduró en los testimonios de P23 y Su-Su1.

(6)

QC (ff. 241v-242r)	P23 (ff. 14r-14v)	Su (p. 22)
vn rayo he ſido de arogancia lleno,	.....	.....
que en mi roſtro cauſò tu mano el trueno,	.....	.....
y reſpondiendo el fuego de mi pecho,	.....	.....
le dexe en otra muerte ſatisfecho.	.....	.....
Vn arabuz quando la llama toca,	.....	.....
el fuego le reſponde por la boca,	.....	.....
diſte a mi roſtro el fuego,	.....	.....
y rebentò por los ſentidos, luego	.....	.....
no puede,aunque barbaro inhumano	.....	.....
detuuieſſe la mano:	.....	.....
mas yà que tales mis deſdichas fueron,	.....	.....
pude hazer atrevido,	.....	.....
que no las digan yà los que las vieron,	.....	.....
que ſi la ſangre laba	que ſi la ſangre laua	que ſi la ſangre lava,
eſta deſdicha braba,	eſta deſdicha braua,	eſta deſdicha brava;
eres mi Rey, no **puede** con la tuya,	eres mi Rey, no **puedo** con la tuya;	eres mi Rey, no **puede** con la tuya?
y fue fuerça lauarla con la ſuya:	y fue fuerça labarla con la ſuya,	y fue fuerça lauarla con la ſuya

Enrico, tras presenciar cómo el Rey intenta atentar contra el honor de su hermana y al no poder vengarse en él por ser quien es, decide matar a los testigos de la afrenta, razón por la cual hiere a Teobaldo. En los trece versos que tanto P23 como Su-Su1 omiten, se incide en esta causa, por lo que consideramos que este pasaje pudo o haber estado en el original o haber sido incorporado por Calderón posteriormente para dotar de mayor dramatismo la escena.

5. 2. 4. 2. Versos que están en QC y Su-Su1 y faltan en P23

(1)

QC (f. 227v)	P23 (f. 1v)	Su (p. 2)
firme la dama le oprime,	Firme la dama le oprime,	Firme la dama le oprime,
y aunque ſean tan contrarias	y aunque ſean tan contrarias	y aunque ſean tan contrarias
la de vn bruto,y la de vn Sol,	la de vn bruto, y la de vn Sol,	la de vn bruto,y la de vn ſol,
ſon dos cuerpos con vn alma,	ſon dos cuerpos con vn alma.	ſon dos cuerpos con vn alma.
ella cobarde ſe anima,	Ella cobarde ſe anima,	Ella cobarde ſe anima,
y animoſa ſe deſmaya,	y animoſa ſe deſmaya,	y animoſa ſe deſmaya
que es el peligro forçoſo,	que es el peligro forçoſo	que es el peligro forçoſo
donde la fuerça es tan flaca,	**quando** la fuerça es tan flaca.	**donde** la fuerça es tan flaca.
pero ya Enrico mi hermano	.....	*Pero ya Enrico mi hermano*
ſaliendo al paſſo le aguarda,	.....	***atraveſſado le aguarda,***
aunque *vn monte* ***es impoſsible***	.....	***porque*** *vn monte* ***aun no es poſsible***
eſperarle cara a cara,	.....	***eſperarle cara a cara.***
atrueſſado ſe arroja,	Atrabeſſado ſe arroja,	Atrueſſado ſe arroja,
y el tiro al bocado agarra,	y el freno al bocado agarra,	y el tiro al bocado agarra,
y **aſsiendo el** freno **en** la mano,	y **haziendo** freno la mano	y **aſiendo el** freno **a** la mano,
ſe le **puſo** a ſu arrogancia,	ſe le **opuſo** a ſu arrogancia.	ſe le **opuſo** a ſu arrogancia.

En este ejemplo, se puede apreciar cómo los cuatro versos de los que carece P23 son necesarios para el sentido del texto, pues en ellos se menciona a Enrico, al cual se refiere el adjetivo "atravesado" que aparece en el verso siguiente.

(2)

QC (ff. 227v-228r)	P23 (f. 2r)	Su (p. 2)
Trae el agua, que mis ojos	Trae el agua que mis ojos	Trae el agua, que mis ojos
no me **daràn** la que baſta;	no me **ofrecen** la que baſta,	no me **ofrecen** la que baſta
porque ſerà breue el mar	porque será breue el mar	porque ſerà breve el mar
para vencer fuerça tanta,	para vencer fuerça tanta.	para vencer fuerça tanta
que mucho, ſi el miſmo Sol,	.....	*que mucho ſi el miſmo ſol*
aunque con ***luz*** *eclipſada*	.....	*aunque con* ***fuerça*** *eclipſada*
oy en ſus ***rayos*** *me quema,*	.....	*oy en ſus* ***braços*** *me quema*
oy en ſus rayos me abraſa	.....	*oy en ſus rayos me abraſa?*
quien ha viſto, quien ha viſto?	Quien ha viſto, quien ha viſto	Quien à viſto quien à viſto.

Una vez más, los cuatro versos que faltan en P23 parecen aludir a palabras dichas anteriormente, así, el agua que Enrico pide a Estela

en este pasaje sería, en modo figurado, para apagar el fuego de la pasión que le asalta cuando ve a la Infanta.

(3)

QC (f. 229r)	P23 (f. 3r)	Su (p. 4)
Turbado a tu viſta llego,	Turbado a tu viſta llego,	Turbado a tu viſta llego,
que quando amor me provoca,	q quando amor me proboca,	que quando amor me provoca
teniendo el agua **en** la boca,	Teniendo el agua **a** la boca,	Teniendo el agua **a** la boca,
bebo por los ojos fuego,	beuo por los ojos fuego.	bebo por los ojos fuego.
Si entre ſus **rayos** me anego,	Si entre ſus **aguas** me anego,	ſi entre ſus **rayos** me anego,
como en ſus **ondas** me abraso,	como en ſus **olas** me abraſo?	como en ſus **ondas** me abraso?
de vn eſtremo al otro paſo;	de vn eſtremo al otro paſſo:	de vn eſtremo al otro paſſo,
quien ha viſto **efeto igual**,	quien ha viſto **efeto ygual**,	quien à visto **efecto tal**,
que eſtè en la mano el criſtal,	que eſtè en la mano el criſtal,	que eſtè en la mano el criſtal,
y eſtè la llama en el vaſo?	y eſtè la llama en el vaſo?	y eſtè la llama en el vaſo?
Quando el Sol ſobre la nieue	.....	*Quando el Sol ſobre la nieve*
ſu rubio eſplendor deſata,	.....	*ſu rubio eſplendor deſata,*
haze vna nube de plata,	.....	*haze una nuve de plata,*
que del monte al valle llueue:	.....	*que del monte al valle llueve;*
*vno corre, y otro **bebe**,*	.....	*vno corre, y otro **mueve**,*
y anſi en efetos tan llanos,	.....	*y aſsi en efetos tan llanos,*
de tus ojos ſoberanos	.....	*de tus ojos ſoberanos*
la luz en las manos dio	.....	*la luz en las manos dio,*
y eſſe criſtal deſatò	.....	*y eſſe criſtal deſatò*
de la nieue de tus manos.	.....	*de la nieve de tus manos.*

Los diez versos que faltan en P23 probablemente hayan estado en el original, ya que en ellos se menciona "ese cristal", que se citaba por primera vez diez versos antes. Por otro lado, debe señalarse que en estas líneas omitidas por P23, solo hay una variante en Su *y en* Su1 respecto a QC, pero no afecta ni a la rima ni al cómputo silábico.

(4)

QC (f. 232r)	P23 (ff. 5r-5v)	Su (p. 8)
Determinad penſamiento,	Determinad penſamiento,	Determinad penſamiento
ſi tan confuſo rigor	ſi tan confuſo rigor	ſi tan confuſo rigor
ha nacido del amor,	ha nacido del amor,	a nacido del amor,
ò del agradecimiento:	**y** del agradecimiento.	**o** del agradecimiento:

con dos **efetos** me ſiento	Con dos **efetos** me ſiento	con dos **eſtremos** me ſiento
a vna inclinación rendida,	a vna inclinación rendida,	a vna inclinación rendida,
ſi Enrico me dio la vida,	ſi Enrico me dio la vida,	ſi Enrico me dio la vida,
ſi ver a Enrico me agrada,	ſi ver a Enrico me agrada,	ſi ver a Enrico me agrada,
es eſtar enamorada,	es eſtar enamorada,	es eſtar enamorada,
ò es eſtar agradecida?	o es eſtar agradecida.	o es eſtar agradecida.
*Quiſiera **darle** un favor,*	.....	*Quiſiera **hazerle** un favor*
*que **es darle** vida, excediera,*	.....	*que **al darme** vida excediera,*
*porque de **mi pecho** fuera*	.....	*porque de **la hazaña** fuera*
la ſatisfacion mayor:	.....	*la ſatisfacion mayor:*
en pagandole el valor	.....	*en pagandole el valor,*
no eſtuuiera tan rendida,	.....	*no eſtuviera tan rendida*
mi voluntad es fingida,	.....	*mi voluntad es fingida,*
*ſatisfazer no es **amar**;*	.....	*ſatisfazer no es **amor***
luego tanto deſear	.....	*luego tanto desamor*
es eſtar agradecida	.....	*no es eſtar agradecida.*
Pero aunque no me ofreciera	Pero aunque no me ofreciera	Pero aunque no me ofreciera
vida, pienſo, y con razon,	vida, pienſo, y con razon,	vida, pienſo, y con razon,
que lo que es obligacion	que lo que es obligacion,	que lo que es obligación,
voluntad entonces fuera:	voluntad entonces fuera.	voluntad entonces fuera;
determinarme quiſiera,	Determinarme quisiera;	determinarme quiſiera,
yo eſtoy a Enrico inclinada,	yo eſtoy a Enrico inclinada,	yo eſtoy a Enrico inclinada;
mas rendida que obligada,	mas rendida que obligada,	mas rendida, que obligada,
amar no es ſatisfazer;	**amar** no es ſatisfazer;	**amor**, no es ſatisfazer,
luego tanto padecer	luego tanto padecer	luego tanto padecer
es eſtar enamorada.	es eſtar enamorada?	es eſtar enamorada?

En este parlamento de Flérida, la décima que falta en P23 es necesaria para el sentido del texto. La intervención de la Infanta se organiza en cuatro series de diez versos, en la primera serie se introduce la idea que se va a desarrollar en las dos siguientes y en la final se muestra la resolución de dicha idea. Flérida se plantea si está enamorada de Enrico o es solo agradecimiento por haberle salvado la vida, en los diez versos siguientes afirma que sí está agradecida y en la décima que le sucede que sí está enamorada. Finalmente resuelve que está enamorada y agradecida, resolución que se omite en Su-Su1, como veremos más adelante.

Las ausencias de P23 pueden deberse a un error de tipo mecánico pues, si nos fijamos, el último verso eliminado finaliza del mismo modo que el anterior al primer verso omitido. Pudo tener lugar un salto de igual a igual por parte del cajista o del copista que preparó el original de imprenta.

(5)

QC (f. 232v)	P23 (f. 5v)	Su (p. 8)
Ay Flerida, no tuuiera	.....	*Ay Flerida no tuviera*
yo tan venturoſa ſuerte,	.....	*yo tan venturoſa ſuerte,*
que dandome à mi la muerte,	.....	*que dandome à mi la muerte,*
a ti la vida te diera?	.....	*a ti la vida te diera?*
dichoſo mil vezes fuera;	.....	*dichoſo mil vezes fuera,*
*pero mi **felize** eſtrella*	.....	*pero mi **feliz** eſtrella*
me ofrece gloria tan bella,	.....	*me ofrece gloria tan bella,*
porque es muy cierto, ay de mi,	.....	*porque es muy cierto, ay de mi*
*que yo la **ocasion perdi**,*	.....	*que yo la **vida te di**,*
pues yo me quedè ſin ella.	.....	*pues yo me quedè ſin ella.*
A **tu** preſencia he llegado,	A **ſu** preſencia he llegado,	A **ſu** preſencia è llegado,
y como el alma la vio,	y como el alma la vio,	y como el alma la vio,
para **hablar** ſe **me** olvidò	para **hablar** ſe **me** olvidò	para **hablarla**, ſe olvidò
quanto tuue imaginado:	quanto tuue imaginado,	quanto tuve imaginado:

En este quinto ejemplo faltan, de nuevo, diez versos. El texto que llegó a manos del editor de P23 podría no reflejarlos por haber sido suprimidos en alguna representación para acortar el tiempo de la misma, ya que estos no aportan ningún tipo de información a mayores para el desarrollo de la trama.

(6)

QC (f. 238v)	P23 (f. 11v)	Su (p. 18)
Rey. No te has de ir, ſin q̃ me digas	.....	*Rey. No te às de yr, ſin que me digas*
*en que eſta **agora** ocupada.*	.....	*en que eſta aora ocupada.*
Toſ. Direlo ſin faltar nada,	.....	*Toſ. Dirèlo ſin faltar nada,*
q̃ eres Rey, y a mucho obrigas;	.....	*atención, y no prosigas.*
Eſtela es coja y mulata,	.....	*Eſtela es coxa y mulata,*
aunque tan branca la ves,	.....	*aunque tan blanca la ves,*
çurda y tuerta, porque es	.....	*çurda y tuerta, porque es*
el ojo izquierdo de prata,	.....	*el ojo yzquierdo de plata.*
ſeis dedos en vna mano	.....	*Seys dedos en vna mano*
tiene, y con tormento eterno,	.....	*tiene, y con tormento eterno,*
*ſabañones **el** Inuierno,*	.....	*ſabañones en Inuierno,*
*y ſuda mucho **el** Verano.*	.....	*y ſuda mucho en verano*
Vna ſarna le acompaña,	.....	.....
tanto, que nunca la dexa,	.....	.....
y aunque aqueſta es tacha vieja	.....	.....

tiene vna potra tamaña,	.....	.....
los dientes, aunque eſto paſſa,	.....	*los dientes, aunque eſto paſſa*
señor, como coſa poca,	.....	*señor, como coſa poca;*
ſon vecinos de ***ſu*** *boca,*	.....	*ſon vecinos de* ***la*** *boca,*
que ſe mudan a otra caſa.	.....	*que ſe mudan a otra caſa.*
Eſtar tropica no es nada,	.....	.....
teniendo tan gran barriga,	.....	.....
que no ay nadie, que no diga,	.....	.....
doña Estela eſtà preñada.	.....	.....
Levanta *vna coſtilla*	.....	***Levantaſe*** *vna coſtilla*
azia la mano derecha,	.....	*azia la mano derecha,*
aunque poco le aprouecha	.....	*aunque poco le aprovecha*
ponerſe vna almoadilla,	.....	***el*** *ponerſe vna almoadilla.*
con que ***lleuarà*** *vna Cruz*	.....	*Con que* ***lleuarè*** *vna Cruz,*
pues queda ſin cabellera,	.....	*pues queda ſin cabellera,*
que parece la mollera	.....	*que parece ſu mollera*
el *hueuo de* ***vna*** *abeſtruz.*	.....	*guevo de* ***alguna*** *Aveſtruz.*
.....	.....	***Solo le queda vn cerquito***
.....	.....	***de cabello alrededor,***
.....	.....	***con que parece, ſeñor,***
.....	.....	***vn monje de San Benito.***
Y quando por ſu trabajo	.....	*Y quando, por ſu trabajo,*
el moño ſe eſtà poniendo,	.....	*el moño ſe eſtà poniendo,*
pienſo que le eſtà diziendo	.....	*pienſo que le eſtà diziendo*
el cabello, que eſta abajo:	.....	*el cabello,que eſta abaxo;*
Tu que me miras a mi	.....	*Tu que me miras a mi,*
martir de rizado aſſeo,	.....	*martir de riçado aſſeo*
no te caigas, tente en ti,	.....	*no te caygas, tente en ti,*
que qual tu te ves me vi,	.....	*que qual tu te ves me vi,*
veraſte *como me veo.*	.....	***verte as*** *como me veo.*
Y con eſto, ſi me das	.....	*Y con eſto, ſi me dàs,*
licencia me quiero ir,	.....	*licencia, me quiero yr,*
que yo boluerè ha decir	.....	*que yo bolverè a dezir*
quatrocientas coſas mas.	.....	*quatrocientas coſas mas,*

En P23 se suprimen las intervenciones del Rey y de Tosco, quizá para acortar el tiempo de representación de la obra, como en el caso del ejemplo anterior. Por otra parte, una de las redondillas de este pasaje solo aparece en Su-Su1 y otras dos solo en QC. A propósito de la primera, Vega García-Luengos (2002a: 53) señala que la príncipe prescindiría probablemente de ella por censura o autocensura. Sin embargo, creemos que también podría haberse dado el caso de que Calderón no la reconociera como propia y fuera en realidad la creación de algún cómico de la compañía. Otra hipótesis

sería la que apunta Rodríguez-Gallego en relación con unas burlas suprimidas de los parlamentos de los graciosos en la edición príncipe de *El astrólogo fingido:*

> Quizá Calderón escribiese esos chistes pensando en los mosqueteros que asistirían a la representación de la comedia en el corral, pero decidiese eliminarlos de la versión impresa destinada a un público letrado no tan receptivo para esos chistes, que posiblemente perdiesen además gran parte de su eficacia fuera del escenario. En estas gracias de los criados no existe, desde luego, un contenido imprescindible para el desarrollo de la trama, conque su ausencia de QC no supone ninguna merma en el sentido de la comedia. Su eliminación tampoco suele dejar muchos rastros textuales (2009: 195).

Sea como fuere, su supresión parece intencionada, por lo que no debe ser incluida en la edición de la comedia, ya que su incorporación no obedecería a la última voluntad de nuestro dramaturgo.

(7)

QC (ff. 240v-241r)	P23 (f. 13v)	Su (p. 21)
Rey. Mal mi pena reſiſto.	*Rey*. Mal mi pena reſiſto	*Rey*. Mal mi pena reſiſto.
Enr. O quien no huuiera viſto	*Enri*. O quien no huuiera viſto	*Enr*. O quien no uviera viſto
ſu agrauio, mas ſi es graue	ſu agrauio, mas ſi es graue,	ſu agrauio mas ſi es grave
infamia en el honor quien	**infame** en el honor quien	**infamia** en el honor, quiẽ
[no **la** ſabe?	[no **lo** ſabe:	[no **lo** ſabe;
pues tan injuſtamente	.....	*pues tan injuſtamente*
culpa el ***mando*** *tambien al*	.....	*culpa el* ***mundo*** *tambien al*
[*inocente:*		[*inocente;*
tirana ley, doblada infamia	tirana ley, doblada infamia	tirana ley, doblada infamia
[hallàra,	[hallara,	[hallara,
ſi mirando mi agrauio me	ſi mirando mi agrauio me	ſi mirando mi agravio, me
[tornara	[tornara.	[tornara.

En esta ocasión solamente falta un pareado de versos en P23, que consideramos que son, una vez más, calderonianos.

5. 2. 4. 3. Versos que están en P23 y Su-Su1 y faltan en QC

Son 30 los versos presentes en P23 y Su-Su1 que no se hallan en QC. Alguna de estas ausencias aparentemente parece deberse a errores de tipo mecánico, como la que se aprecia en el ejemplo que sigue:

(1)

QC (f. 228r)	P23 (f. 2r)	Su (pp. 2-3)
Inf. La vida te deuo. *En.*	*Inf.* La vida te deuo:	*Inf.* La vida te devo. *Enr.*
[**Es cierto**,	[*Enri.* **Si,**	[**Es cierto,**
mas **procedes**.....	mas ***procedes tan*** *ingrata,*	mas ***procede como*** *ingrata,*
.....	*que con quitarme la mia,*	*que con quitarme la mia*
.....	***la*** *que me deues me pagas.*	***lo*** *que me deves me pagas.*
.....	*Inf. La vida te quito?*	*Inf. La vida te quito?*
	[*Enri. Es cierto,*	[*Enr. Si,*
.....tan tirana,	*que es tu beldad* tan tirana,	*que es tu beldad* tan tirana;
que quando te doi **la** vida	que cuando te doy **mi** vida,	que cuando te doy **la** vida,
en ſatisfacion, me matas.	en ſatisfacion me matas.	en ſatisfacion me matas?

QC se salta la última palabra de la segunda línea de este pasaje, las tres que le siguen y el comienzo de la siguiente. Parece seguir en este fragmento a P23, pasando del "tan" del segundo verso al "tan" del sexto. Si efectivamente estos versos se cayeron de QC por un error mecánico habría que reponerlos en una edición crítica de la *parte*. El problema radica en que correríamos el riesgo de violentar los últimos designios de Calderón en caso de que realmente hubiese querido eliminarlos de manera consciente del texto, por lo que, teniendo en cuenta además, que no aportan nada al desarrollo de la comedia y que, de hecho, el pasaje que falta en QC es muy similar al que sí presenta, hemos decidido no editarlos.

(2)

QC (f. 233r)	P23 (ff. 6r-6v)	Su (p. 10)
Eſt. Enrico debe de ſer. *Llama*	*Eſt.* Enrico deue de ſer,	*Eſt.* Enrico deve de ſer
.....	*abre la puerta: Toſ. Ay de mi,*	*abre la puerta. Toſ. Ay de mi;*
.....	*ſi aqueſte, ſeñora, es,*	*ſi aqueſte, ſeñora, es,*

.....	*y me dize que le abra*	*y me dize que le abra,*
.....	*que tengo de reſponder?*	*que tengo de reſponder?*
Tof. Otra vez buelue a llamar.	Ya buelue a llamar:	Ya buelve a llamar. *Llaman*
.....	*Eſt. Enrico*	*Eſt. Enrico*
.....	*es que ſino fuera el,*	*es, que ſino fuera el,*
.....	*nadie a llamar ſe atreviera:*	*nadie a llamar ſe atreviera:*
Eſt. Abre la puerta.	abre la puerta:	abre la puerta.
Tof. Voy pues;	*Tof.* Voy pues:	*Tof.* Voy pues:

De nuevo, podría pensarse que estos versos hubieran caído de QC por un simple salto de igual a igual, de un *"Abre la puerta"* a otro. Sin embargo, no consideramos que este sea el caso, ya que, por un lado, desde el punto de vista semántico, dichos versos son redundantes respecto a lo dicho anterior y posteriormente —se menciona, por ejemplo, dos veces, que debe de ser Enrico el que llama—. Por el otro, no se omiten todas las líneas que se hallan entre los sintagmas que se reiteran, lo que hace pensar que se trata de una supresión consciente que tendría como objetivo el eliminar versos superfluos.

(3)

QC (ff. 235v-236r)	P23 (f. 9r)	Su (p. 14)
Que diuino entendimiento	Que diuino entendimiento	Que divino entendimiento
iguala al tuyo ſutil,	yguala al tuyo ſutil?	yguala al tuyo ſutil?
dexame beſar tus manos,	dexame beſar tus manos,	Dexame beſar tus manos,
tuyo he de ſer, oy por ti	tuyo he de ſer; oy por ti	tuyo he de ſer oy por ti
viuo, tu me das la vida,	viuo, tu me dàs la vida.	viuo, tu me das la vida,
quedate Flerida aqui	Quedate, Flerida aquí,	quedate Flerida aqui,
mientras a la fuente voy,	mientras a la fuente voy,	mientras a la fuente voy,
no demos que preſumir	no demos que preſumir	no demos que preſumir
a ſu hermano, ſi oy me vengo,	a ſu hermano. ſi oy me vẽgo	a ſu hermano, ſi oy me vengo,
poco importa preuenir	poco importa preuenir	poco importa prevenir
la induſtria contra la fuerça,	la induſtria contra la fuerça	la induſtria contra la fuerça,
tambien ay induſtria en mi;	tambien ay induſtria en mi.	tambien ay induſtria en mi,
.....	*Oy vencerè la ſoberuia*	*Oy vencerè la ſobervia*
.....	*de tu belleza gentil,*	*de tu belleza gentil!,*
porque ſi contra el honor	porque ſi contra el honor	porque ſi contra el honor
no ay poder, induſtria ſi.	no ay poder, induſtria ſi	no ay poder, induſtria ſi.

Los dos versos que se hallan en esta intervención del Rey en P23 y Su-Su1, pero no en QC, mantienen la rima; sin embargo, no parecen venir a colación en el lugar en que se introducen, por lo que no tienen visos de ser calderonianos.

(4)

QC (f. 237r)	P23 (f. 10r)	Su (pp. 15-16)
con aqueſta ſeña bella	con aqueſta ſeña bella	con aqueſta ſeña bella
vueſtro dueño me direis,	**vna dama** me direys,	**vueſtra dama** me direys,
porque en quien llegare a vella	porq en quien llegare a vella,	porque en quien llegare a vella;
es ſeñal que la quereis.	es ſeñal que la quereys.	es ſeñal que la quereys.
Enr. Pues vos os quedad	*Enri.* Pues vos os quedad	*Enr.* Pues vos os quedad
[con ella	[cō ella,	[con ella
.....	*porque es vueſtro intento en vano,*	*porque es vueſtro intento en vano*
que **ſi** tanta gloria gano,	que **aunque** tãta gloria gano,	que **aunque** tanta gloria gano,
y aqueſſa roſa me **obliga**,	**ſi aqueſſa** roſa me **obliga**	**ſi aqueſta** roſa me **olvida**
para que mi **dueño** diga,	para que mi **dueño** diga,	para que mi **daño** diga,
muy bien eſtà en vueſtra mano.	muy biē eſtà en vueſtra mano.	muy bien eſtà en vueſtra mano.

En este caso, el verso ausente en QC es necesario para completar la quintilla y, por lo tanto, lo incluimos en nuestra edición de la comedia. Aparenta ser un despiste que se mantuvo también en S y Q y que VT, curiosamente, no trató de enmendar.

(5)

QC (f. 244v)	P23 (f. 17r)	Su (p. 26)
Enr. No ſe, no ſe que blandura,	*Enri.* No ſè, no ſè que blandura,	*Enr.* No sè, no sè que blandura,
que ſuauidad diferente	que ſuauidad diferente	que ſuavidad diferente
de la mia eſtà en tu mano,	de la mia, eſtà en tu mano,	de la mia eſtà en tu mano,
con que los ſentidos **mueue,**	con que los ſentidos **mueues**.	con que los ſentidos **mueves**.
.....	*No ſè que apazible llama*	*No sè que apaſsible llama*
.....	*dentro de mi pecho enciendes.*	*dentro de mi pecho enciende,*
pues ſiendo de fuego el tacto,	**que** ſiendo de fuego el tacto,	**que** ſiendo de fuego el tacto,
es à **la** viſta de nieue.	es a **la** viſta de nieue.	es a **ſu** viſta de nieue,
Tu preſencia me enamora,	Tu preſencia me enamora,	Tu preſencia me enamora,
tus razones me ſuſpenden,	tus razones me ſuſpenden,	tus razones me ſuſpenden,
tu **entendimiento** me alegra,	tu **sentimiento** me alegra,	tu **sentimiento** me alegra,
y me regozija el verte,	y me regozija el verte.	y me regozija el verte.
.....	*No sè que ſiento en el alma,*	*No sè que ſiento en el alma,*

.....	*que por los ojos, alegre*	*que por los ojos alegre*
.....	*quiere ſalir, y por Dios*	*quiere ſalir, y por Dios*
.....	*que tu temor la detiene.*	*que tu temor la detiene.*
.....	*Con ſaber que te conozco,*	*Con ſaber que te conozco,*
.....	*no me atreuo a conocerte,*	*no me atrevo a conocerte,*
.....	*que ſolo tengo vnas ſeñas*	*que ſolo tengo vnas ſeñas*
.....	*de auerte viſto otras vezes.*	*de averte viſto otras vezes.*
ſino temiera enojarte,	Sino temiera enojarte,	Sino temiera enojarte,
dixera, que eras. *Inf.* Detente.	dixera que eras: *Inf.* Detente,	dixera que eras. *Inf.* Detente

Vega García-Luengos (2002a: 56) considera que

> Las variantes y los versos de más que presentan la *Suelta* y la *Parte 23* en este pasaje tienen todos los visos de ser auténticos. En el caso de los segundos hay que dilucidar si se eliminaron por la propia voluntad del poeta en una supuesta revisión

y añade que "a ese titubeo del reconocimiento, con semejante juego de palabras, se alude algo más adelante en palabras de Enrico". Este parlamento del hermano de Estela al que se refiere Vega es el siguiente:

QC (f. 244v)

Quanto antes que te vieſſe
no conocerte ſentia,
ſiento agora el conocerte.

En nuestra opinión, no resulta tan claro que estos versos aludan necesariamente a algo dicho con anterioridad o con posterioridad. Además de ello, no añaden nada al argumento de la obra, no son necesarios para la comprensión de lo que viene antes o después y con su supresión el pasaje sigue haciendo sentido. Por estos motivos no consideramos que se deba efectuar enmienda alguna.

En cuanto a los primeros versos, estimamos que el pasaje tiene incluso un mejor sentido con su omisión, ya que, de este modo, se continúa sin interrupciones la descripción de la mano de la amada. En caso de que Calderón haya tenido conocimiento de la existencia de estas líneas a través de algún testimonio, es probable que las hubiese eliminado por no considerarlas suyas o por juzgar preferible

el suprimirlas, en vista de que con esta acción mejoraría la calidad del texto.

5. 2. 4. 4. Versos que están en QC y P23 y faltan en Su-Su1

(1)

QC (f. 232r)	P23 (f. 5v)	Su (p. 8)
yo eſtoy a Enrico inclinada,	yo eſtoy a Enrico inclinada,	yo eſtoy a Enrico inclinada;
mas rendida que obligada,	mas rendida que obligada,	mas rendida, que obligada,
amar no es ſatisfazer;	**amar** no es ſatisfazer;	**amor**, no es ſatisfazer,
luego tanto padecer	luego tanto padecer	luego tanto padecer
es eſtar enamorada.	es eſtar enamorada?	es eſtar enamorada?
Animame vn noble intento,	*Animame vn noble intento,*	.....
acobardame vn temor,	*acobardame vn temor:*	.....
alma, que es aqueſto, amor?	*alma, que es aqueſto?amor,*	.....
y aquello agradecimiento,	*y aquello?agradecimiento.*	.....
defenderme en vano intento:	*Defenderme en vano intento;*	.....
deſeo, yà eſtoy vencida,	*deſſeo, ya eſtoy vencida;*	.....
reſpeto, yà eſtoy rendida:	*reſpeto, ya eſtoy rendida:*	.....
luego eſtar tan obligada,	*luego eſtar tan obligada,*	.....
es eſtar enamorada,	*es eſtar enamorada,*	.....
y es eſtar agradecida.	*y es eſtar agradecida?*	.....

Respecto a la ausencia de estos versos me remito a lo dicho anteriormente (apartado 5. 2. 4. 2., ejemplo 4). En este caso, el pasaje del que carece Su-Su1 es necesario, ya que constituye la resolución del juego de ideas que se desarrolla en las estrofas anteriores.

(2)

QC (f. 234r)	P23 (f. 7r)	Su (p. 11)
Lud. Nunca mas hermoſa fue.	*Lud. Nunca mas hermoſa fue.*	.....
*Rey. Porque no **preguntas** mas?*	*Rey. Porque no **preguntes** mas,*	.....
mas ingrata y mas cruel:	*mas ingrata, y mas cruel,*	.....
dize, que aunque ſu Rey ſoy,	*dize, que aunque ſu Rey ſoy;*	.....
en honor no ay interes.	*en honor no ay interes.*	.....
Lud. Eſſo si, partid oìdos	*Lud. Eſſo si, partid oydos*	.....
con los ojos eſtè bien,	*con los ojos eſte bien,*	.....
y diſimulad amor,	*y diſimulad amor.*	.....
ay mas conſtante muger	*Ay mas conſtante muger?*	.....

no la obligues yà con ruegos,	*no la obligues ya con ruegos;*	.....
mezclale el decir y hazer,	**mezcla** el decir, y **el** hazer,	*Lud.* **Mezcla** el decir, y **el** hazer
con deſprecio **en** los fauores,	con deſprecio los fauores,	con deſprecio **a** los favores,
y enfadate. *Rey*. Dizes bien:	y enfadate. *Rey*. Dizes bien,	y enfadate. *Rey*. Dizes bien:

En este fragmento, el Rey comenta con Ludovico lo que Estela ha respondido a sus ruegos de amor, reproduciendo exactamente, en el quinto verso, la frase con la que la hermana de Enrico le había replicado, como se puede ver en el siguiente diálogo, anterior al del ejemplo:

QC (f. 234r)

Rey. No tiene termino amor,
Eſt. Ni el honor tiene interes.

(3)

QC (f. 240r) / P23 (f. 12v)	Su (p. 20)
Rey. Yà ſe perdieron de viſta,	.....
ò que bien la Infanta hizo	.....
en apartarle de aquí.	.....

El Rey, escondido tras unos ramos, cree hallar la ocasión perfecta para hablar con Estela cuando la Infanta la deja apartada un momento con el objetivo de conversar con Enrico a solas. Tras la intervención del monarca, habla Estela, que dice para sí haber escuchado ruido entre los laureles. Si este ruido alude a la voz del Rey, como parece ser, la intervención que falta en Su-Su1 resulta necesaria para que Estela se percate de la oculta presencia del mandatario.

5. 2. 4. 5. Versos que están en Su-Su1 y faltan en P23 y QC

Su y Su1 introducen 13 versos nuevos frente a P23 y QC. Los más problemáticos parecen ser los siguientes:

(1)

QC (f. 241r) P23 (f. 13v)	Su (p. 22)
Eſt. Eſtaba contemplando ſus pinturas.	*Eſt.* Eſtaba contemplando ſus pinturas,
Enr. Es propio de los Reyes	es propio de los Reyes
eſtas grandezas tales,	eſtas grandezas tales,
.....	*que ſon ſus guſtos en el mundo leyes.*
bultos ay que parecen naturales,	***Enr.*** Bultos ay que parecen naturales,
vno vi, que quiſiera,	vno vi, que quiſiera,
.....	*ſi copiarle pudiera*
mas no quiſiera nada, mal reſiſto,	mas no quiſiera nada, mal reſiſto,
yo pienſo hermana que el mejor no [has viſto	yo pienſo hermana, q• el mejor no às [viſto,
llega y verasle. *Eſt.* Ay cielos, èl ſe [atreue	llega y veràsle.
à deſcubrir al Rey, y èl no ſe mueue.	*Eſt.* Ay cielos, el se atreve a deſcubrir al Rey, y el no ſe mueve

Germán Vega (2002a: 55) opina que las variantes de Su ofrecen un mejor texto de la comedia y afirma que

> es preferible la lectura de la Suelta que le atribuye a ella [Estela] estos versos y no a su hermano. "Que son sus gustos en el mundo leyes" además de hacer referencia, en la superficie, a la capacidad colectora de obras de arte, permite que la dama se lamente por la fuerza que el rey ejerce sobre ella.

Efectivamente, los versos que introducen tanto Su como Su1 mejoran en apariencia QC, pues, de este modo, no queda ninguno sin rima. No obstante, se debe recordar aquí que una silva puede contener versos sueltos, por lo que no habría necesidad de incorporar los que añaden Su y Su1 respecto a QC y P23. Por otra parte, diferimos de Vega en lo que se refiere a la atribución de estas líneas a Estela, ya que consideramos improbable que la dama se lamente, aunque sea de una manera mínima, delante de su hermano por la presión del monarca, pues quiere evitar en todo momento un enfrentamiento entre ambos; de hecho es ella misma quien obliga al Rey a que se esconda cuando ve que llega Enrico.

En cuanto al segundo verso que Su y Su1 introducen —*si copiarle pudiera*—, creemos que no viene a colación ni hace sentido en absoluto en el pasaje y que parece haber sido insertado en ese preciso lugar para lograr una rima que previamente no existía.

(2)

QC (f. 245r)	P23 (f. 17v)	Su (p. 27)
Enr. Ay honor! lo que me deues,	*Enr.* Ay honor, lo que me deues,	*Enr.* Ay honor lo que me deves,
dos vidas quiſiſte darme;	dos vidas quiſiſte darme,	dos vidas quiſiſte darme,
porque dos vidas me **cueſtes**.	porque dos vidas me **cueſte**.	porque dos vidas me **cueſtes**.
.....	.....	*Tof. Yo tambien puedo decir,*
.....	.....	*ay honor lo que me deves,*
.....	.....	*pues voy muriendo de hambre,*
.....	.....	*y voy temiendo la muerte.*

Su y Su1 ofrecen cuatro versos más puestos en boca del gracioso. Vega García-Luengos (2002a: 57) señala, a propósito de ellos, que "Esta formulación, tan característica del contraste de visiones del mundo entre caballero y criado, tiene muchas posibilidades de que la haya escrito Calderón". Estamos de acuerdo con dicha afirmación, no obstante, por un lado, resulta muy complicado saber si esta gracia de Tosco fue originalmente escrita por nuestro dramaturgo o si, por el contrario, fueron añadiduras del cómico de la compañía. Por otro, su ausencia de QC no supone una traba para el sentido de la comedia, por lo que hemos decidido no incluirlos en la edición de *Amor, honor y poder* que se presenta en esta tesis.

5. 2. 4. 6. Conclusiones

De lo visto hasta aquí podemos deducir que ninguno de los testimonios fundamentales sirvió de modelo a los restantes. Parecen existir tres estados diferentes del texto: uno conformado por QC, otro por la *Parte 23* y otro por Su-Su1. El texto es básicamente el mismo, aunque QC añade respecto a los otros testimonios 118 versos y coincide con P23 en presentar 37 versos que en Su no se hallan —35 en el caso de Su1 que, recordemos, posee dos versos más que Su—. Asimismo, la *princeps* y Su-Su1 ofrecen 129 líneas que no se encuentran en P23.

Puede ser que estos versos que presenta QC a mayores ya figurasen en uno de los textos que habían llegado a manos de Calderón a la hora de editar la *Segunda parte*, aunque también cabe la posibilidad de que los hubiese incorporado el propio dramaturgo para mejorar la obra con vistas a la edición o que los haya agregado, simplemente, en un intento de reconstruir lo que él creía que había sido la comedia cuando la escribió. Es evidente que el texto de QC no es perfecto, pero parece ser el más fiable. En el extremo opuesto se sitúa la *Parte 23* que parece ser el testimonio menos cercano a los designios de Calderón.

Su mejora en muchas ocasiones a QC, aunque no tanto como muestra Vega García-Luengos (2002a), quien afirma de manera rotunda la superioridad de esta suelta. Bien es cierto que contiene buenas lecturas, pero no las suficientes como para descalificar a QC en su favor. Vega no detalla en cuántos versos difieren los testimonios y hace exclusiva mención a los versos que faltan en QC y que Su sí presenta. En cambio, no se pone en el caso contrario cuando hay 118 versos que QC presenta a mayores, de los cuales, como hemos podido observar, una gran mayoría son imprescindibles para el sentido de la obra, por lo que debieron de hallarse en el original.

En cuanto a las ausencias de QC, observamos que hay 30 versos que faltan en la *editio princeps* y que sí se hallan en P23 y Su-Su1, del mismo modo, Su *y* Su1 cuentan con 13 versos que no aparecen ni en QC ni en P23. No parece que haya evidencia alguna de que las líneas omitidas en la príncipe que no son fruto de despistes en la copia falten en la *parte* por corrupción del texto y cabe perfectamente la posibilidad de que hayan sido eliminadas por Calderón en una posible revisión[145].

Como se puede advertir, cada uno de estos testimonios —salvo la *Parte 23*— contiene cierto número de versos que los demás no, aunque, sin duda, quien añade más es QC, tal vez, como se ha ya señalado, por una revisión de Calderón previa a la llegada a la imprenta de la *Segunda parte* que pretendería, en la medida de lo posible, pulir y afinar el texto original.

[145] Ver Fernández Mosquera (2005) al respecto de una posible participación de Calderón en la elaboración de la *Segunda parte*.

No parece existir, por otro lado, una doble redacción de la comedia a pesar de que contemos con otro título —*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*— para la misma obra. Calderón era muy aficionado a reescribir sus comedias, pero no por ello debemos pensar que todas aquellas piezas que en su transmisión presentan dos títulos responden a una doble versión. Un autor puede revisar su obra solo con la intención de corregir su texto anterior, no con el fin de producir un texto nuevo. El problema está en identificar el grado de revisión de la que ha sido objeto la pieza:

> Dos ediciones de una misma comedia se diferencian de dos versiones de esa comedia en el grado de intervención de un agente externo, que puede ser el mismo poeta, como en el caso de *La vida es sueño*; otro dramaturgo, como es posible que sucediera con *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador*; o un autor de comedias, como seguramente ocurrió con la versión impresa de *El mayor monstruo*. (…) todas las variantes intencionales entre dos ediciones obedecen a un deseo de enmendar, corregir o mejorar el texto copia y no de escribir otro texto diferente, esto es, de refundirlo. Por el contrario, las variantes que existen entre dos versiones de una comedia representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de reescribir o refundir parte o la totalidad de un original y son tan enormes que resultaría infructuoso tratar de determinar la relación entre ellas utilizando el método bibliográfico (Ruano, 1991: 496-97).

Amor, honor y poder es un caso problemático, pero, en nuestra opinión, la revisión no es lo suficientemente profunda como para hablar de dos textos críticos. Sí es verdad que QC añade versos respecto a los otros testimonios, pero en ningún momento estos versos proveen a la *parte* de un nuevo sentido en los pasajes en los que se introducen. Únicamente se intenta perfeccionar el texto de la obra para devolverlo a un estado lo más cercano posible al original.

Todos los versos que QC incorpora con relación a los demás testimonios se integran perfectamente en la obra, tanto en cuanto a métrica como en cuanto a sentido. De estos, un porcentaje muy alto es necesario para que el texto tenga significado pleno, por lo que tuvieron que estar en el original. A la vista de esto y teniendo en cuenta que QC es el único testimonio de esta comedia que, en principio, ha sido preparado con la aprobación del dramaturgo, queda claro que a la hora de emprender una edición crítica de *Amor,*

honor y poder debemos tomar como texto base QC. Sin embargo, ante la evidencia de que contiene errores, se hace necesaria la consulta de los demás testimonios para corregirlos, siempre guiados por la prudencia, cuando sea necesario y ofrecer así un texto lo más depurado y cercano posible a los designios de Calderón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VI. CONCLUSIONES GENERALES

Como se ha visto en esta tesis doctoral, a pesar de que *Amor honor y poder* ha sido considerada durante décadas la primera comedia de Calderón, es *La selva confusa*, probablemente compuesta el mismo año, la que parece ser en realidad la obra más temprana del autor. Este hecho, sin embargo, no minimiza la importancia de la pieza que hemos estudiado, ya que muchas de sus características son clave para la producción literaria posterior de nuestro dramaturgo. Así, esta comedia avanza los que serán los tres temas fundamentales que regirán el universo dramático calderoniano.

En el primer capítulo de este trabajo nos hemos centrado en el análisis del título de la obra y su repercusión temática, sin olvidarnos del segundo paratexto bajo el cual también fue conocida: *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, el cual se inserta de manera recurrente en la comedia y establece una especie de marco interno que estructura y sintetiza los conflictos que atañen a la trama principal de la pieza, esto es, la continua lucha de Estela por proteger su honor, en constante peligro a causa del poder del Rey, y la maña de la que esta dama se sirve para combatir la posible deshonra.

Además del estudio temático, hemos analizado los personajes y el espacio de la acción dramática. Así, se ha demostrado que los protagonistas, aparte de responder en mayor o menor medida a la tipología establecida por José Prades (1963), presentan las características propias de los personajes de las comedias palatinas. Lo mismo sucede con el tratamiento del espacio, ya que el hecho de situar la ficción dramática en una zona que los espectadores consideraban lejana —en este caso, Inglaterra— es también una particularidad habitual de dicho género. En este tratamiento del espacio, hemos dedicado, asimismo, una atención especial al jardín, lugar en el que tampoco Calderón fue demasiado innovador, puesto

que responde a todos los tópicos que este espacio escénico presentaba en el teatro del Siglo de Oro.

El capítulo II se ha centrado en la historia, probablemente no verídica, de la pasión del rey Eduardo III por la condesa de Salisbury —Salveric en *Amor, honor y poder*—, fuente de nuestra comedia. Este relato, que fue trasmitido tanto de manera oral como a través de crónicas de diversos autores, alimentó numerosos episodios de la literatura española, inglesa, italiana y francesa, desde las crónicas del siglo XIV hasta el siglo XIX.

De entre todas las obras que recogen esta posible leyenda, parece indudable que la fuente inmediata de *Amor, honor y poder* sería *Eduardo, rey de Inglaterra*, narración incluida en las *Novelas morales, útiles por sus documentos* de Diego de Agreda y Vargas, publicación que fue un éxito editorial en la segunda década del siglo XVII. Sin embargo, consideramos que no se debería descartar tampoco la posibilidad de que Calderón ya conociese la historia; sea por la consulta de alguna otra obra como las *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest* —traducción anónima de la famosa compilación francesa con ediciones de 1589 en Salamanca, 1596 en Burgos y 1603 en Valladolid— o por el conocimiento oral de los acontecimientos.

En este segundo capítulo, se ha visto también cómo esta historia con aires de leyenda parece haber sido confeccionada siguiendo el patrón constructivo del relato de la violación de Lucrecia por parte de Sexto Tarquino, tal vez como un intento por parte de los franceses de desprestigiar a Eduardo III en el marco de la Guerra de los Cien años. No resultaría extraño que Calderón fuera consciente de las similitudes existentes entre la figura de Lucrecia y la condesa de Salisbury y por ello hubiera insertado dos referencias explícitas a este personaje en su comedia, sobre todo si, como se ha visto, tenemos en cuenta que era una narración con bastante popularidad en el siglo XVII y muy del gusto de Calderón, al menos en las obras de sus primeros años.

El capítulo siguiente trata de las circunstancias socio-históricas en las que se representó *Amor, honor y poder*. De este modo, hemos dado cuenta de cómo el príncipe de Gales, Carlos Estuardo, aparentemente incitado por el conde de Gondomar, emprendió su viaje a Madrid, a donde llegó el 17 de marzo de 1623 con el fin de

acelerar las negociaciones de su matrimonio con la infanta María, y de qué manera esta visita del heredero inglés, que abandonó España el 12 de septiembre del mencionado año, propició un asombroso despliegue festivo en la corte.

Así pues, en esta tercera sección de la tesis se ha intentado recopilar la información existente relativa tanto a los acontecimientos de carácter más político como a los lujosos festejos que tuvieron lugar en Madrid en el famoso año: bailes, fiestas de toros y cañas, celebraciones privadas, espectáculos pirotécnicos, banquetes, desfiles, cacerías, magnificentes procesiones... Del mismo modo, se ha demostrado cómo este evento político y social favoreció las creaciones literarias alusivas a Carlos y a María, a la proliferación de espectáculos que se dieron cita en la corte española y a las consecuencias que un enlace entre el reino de España y el de Inglaterra podría acarrear.

El ámbito literario más favorecido por la visita del heredero inglés fue el teatro, ya que existía la necesidad de llevar a escena cuantas más comedias fueran posibles para entretener y maravillar a los huéspedes británicos. En esta tesis hemos intentado elaborar un listado lo más completo posible de las piezas representadas en Madrid durante los seis meses que duró la estancia de Carlos Estuardo en la corte española, ardua tarea que resultó especialmente complicada al tratar de averiguar qué comedias fueron presenciadas por el heredero inglés y cómo fueron acogidas por él y sus acompañantes.

En este contexto socio-histórico fue representada *Amor, honor y poder*, comedia cuya trama podría obedecer al deseo de que el príncipe de Gales se sintiera cercano a la historia. Dicho propósito se intenta lograr mediante la introducción de localizaciones espaciales y personajes ingleses. Al analizar esta pieza calderoniana, hemos observado la existencia de concomitancias que no consideramos que sean del todo casuales entre los protagonistas de la obra y las personas que estaban en el punto de mira de la sociedad española en 1623.

Otra conclusión que se ha extraído del mencionado análisis es que nuestro dramaturgo parece haber aprovechado la licencia que le permitían los versos para justificar los acontecimientos sociales y políticos que estaban teniendo lugar en la España de principios del siglo XVII, posicionándose, así, a favor de Felipe IV y su valido.

El reflejo de las relaciones anglo-españolas a principios de la década de 1620 también fue perceptible en la literatura inglesa de la

época, especialmente en el género teatral. De estas creaciones, caracterizadas por su fuerte contenido anticatólico y antiespañol, nos hemos ocupado también en este tercer capítulo, en el cual destacamos como más representativas: *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, *The Life of the Duchess of Suffolk* de Thomas Drue, *Neptune's Triumph for the Return of Albion* de Ben Jonson y *A game at chess* de Thomas Middleton.

Tras la salida de nuestro país, Carlos Estuardo, agraviado por el engaño del que había sido víctima por parte del monarca español y Olivares, decidió romper el tratado de paz que habían firmado Jacobo I y Felipe III en 1604, por lo que se inició un nuevo conflicto bélico entre las dos Coronas. Estas circunstancias fueron, otra vez, reflejadas en muchas de las obras confeccionadas a partir de 1623 en España, sobre todo en el ámbito teatral, donde las alusiones al desastre naval inglés de 1625, a la exaltación de las victorias que España había cosechado en la década de 1620 y a la validez del catolicismo español frente al protestantismo inglés fueron recurrentes.

En el cuarto capítulo de la presente tesis, nos hemos ocupado del aprovechamiento y reutilización de material literario en la obra calderoniana. Nuestro dramaturgo parecía autoplagiarse por sistema, como ya ha observado, entre otros, Urzáiz (2001). A veces, como se ha visto en este apartado, podía tratarse solamente de un motivo —como el del caballo desbocado—, de uno o dos versos o de incluso una estrofa entera —como sucede con la décima común a *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*— o de una escena —como la del monarca que, oculto, escucha los sentimientos de su amada o la observa—.

El conocimiento de este hábito calderoniano resulta de gran importancia para afrontar tareas como las de una edición crítica, ya que, en muchos casos, la elección de una u otra variante puede resultar menos problemática si ese mismo pasaje figura de alguna manera en otras obras de nuestro dramaturgo, y así lo hemos comprobado al editar esta comedia. Además de ello, este conocimiento de la intratextualidad de Calderón nos ha permitido confirmar con toda garantía la autoría de *Amor, honor y poder*.

Los cuatro capítulos referidos hasta aquí contienen, pues, lo que se podría denominar la primera parte de la tesis, en la que hemos estudiado, además de las circunstancias socio-históricas en las que se

representó *Amor, honor y poder*, otras cuestiones de carácter literario y estilístico. El capítulo V actúa como eje intermedioentre esta primera parte y la segunda —en la cual se ofrece la edición del texto anotado acompañado de su correspondiente aparato de variantes—. En esta quinta sección nos hemos ocupado de la historia textual de la comedia, conformada, como se ha visto, por diversos testimonios impresos de los cuales se ofrece descripción bibliográfica y estudio textual. De todos ellos debemos destacar QC, P23 y Su-Su1. Las conclusiones textuales derivadas del cotejo de los diversos testimonios que nos condujeron a escoger como texto base de nuestra edición QC han quedado recogidas de manera detallada en el mencionado capítulo V, por lo que hemos considerado que no resultaba necesario recordarlas de nuevo en este apartado.

En conclusión, en esta tesis se ha abordado la edición de *Amor, honor y poder*, atendiendo no solo al estudio textual de sus diversos testimonios, sino también a la tradición literaria que transmite la misma historia que en esta pieza teatral se plasma, al contexto en el que fue creada, a la intención con la cual podría haberse representado y a la intratextualidad que caracteriza la producción de nuestro dramaturgo; todos ellos aspectos claves que jamás deberían considerarse de manera aislada a la hora de editar una comedia de Calderón.

CONCLUSIONI GENERALI

Come si è visto in questa tesi di dottorato, anche se *Amor honor y poder* è stata considerata per decenni la prima commedia di Calderón, è *La selva confusa*, probabilmente composta nello stesso anno, quella che sembra essere, in realtà, la opera più antica del nostro drammaturgo. Questo fatto, comunque, non minimizza l'importanza della pièce che abbiamo studiato perché molte delle sue caratteristiche sono fondamentali per la produzione letteraria posteriore. Così, *Amor, honor y poder* anticipa i tre temi essenziali che reggeranno l'universo drammatico calderoniano.

Il primo capitolo di questo lavoro si basa, dunque, sull'analisi del citato titolo dell'opera e sulla sua ripercussione tematica, e anche sul secondo paratesto con cui fu conosciuta: *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, il quale si inserisce reiteratamente nella commedia e struttura e sintetizza i conflitti della trama principale dell'opera, cioè, la lotta continua di Estela per proteggere la sua castità, in pericolo costante a causa del potere del Re, e l'astuzia con la quale la dama cerca di combattere un possibile disonore.

Oltre lo studio tematico, abbiamo analizzato i personaggi e lo spazio dell'azione drammatica. In questo modo, si è dimostrato che i protagonisti, oltre a rispondere in misura maggiore o minore alla tipologia stabilita da José Prades (1963), presentano le caratteristiche proprie dei personaggi delle commedie palatine. Accade lo stesso col trattamento dello spazio, giacché il fatto di situare l'azione in un'area che gli spettatori consideravano lontana —in questo caso, Inghilterra— è anche una particolarità abituale di detto genere. In questo trattamento dello spazio abbiamo dedicato, inoltre, un'attenzione speciale al giardino, posto riguardo al quale Calderón non è stato troppo innovatore, poiché si rifa a tutti i tòpoi che questo spazio scenico presentava nel teatro del Secolo d'oro.

Il capitolo II si occupa della storia, probabilmente non veridica, della passione del re Edoardo III per la contessa di Salisbury — Salveric in *Amor, honor y poder*—, fonte della nostra commedia. Questo racconto, che fu trasmesso oralmente e anche attraverso delle cronache di diversi autori, alimentò numerosi episodi della letteratura spagnola, inglese, italiana e francese, dalle cronache del secolo XIV fino il secolo XIX.

Tra tutte le opere che raccolgono questa possibile leggenda sembra indubitabile che la fonte immediata di *Amor, honor y poder* sia *Eduardo, rey de Inglaterra*, narrazione inclusa nelle *Novelas morales, útiles por sus documentos* di Diego de Agreda y Vargas, pubblicazione che è stata un successo editoriale nel secondo decennio del secolo XVII. Comunque, consideriamo che non si deve scartare la possibilità che Calderón conoscesse ormai la storia; sia dalla consultazione di alcuna altra opera come le *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest* —traduzione anonima della famosa compilazione francese con edizioni del 1589 a Salamanca, 1596 a Burgos e 1603 a Valladolid— sia dalla conoscenza orale dei fatti.

In questo secondo capitolo, si è anche visto come questa storia sembra essere costruita seguendo lo schema costruttivo del racconto dello stupro di Lucrezia commesso da Sesto Tarquinio, forse come un tentativo dei francesi di screditare Edoardo III nel contesto della Guerra dei Cent'anni. Non sarebbe strano che Calderón avesse nozione delle similitudini esistenti tra la figura di Lucrezia e la contessa di Salisbury e per questo avesse inserito due allusioni esplicite a questo personaggio nella sua commedia, soprattutto se, come abbiamo osservato, consideriamo che si trattava di una narrazione abbastanza popolare nel secolo XVII e che piaceva tanto a Calderón, almeno nelle opere dei suoi primi anni.

Il capitolo che segue si dedica alle circostanze storico-sociali nelle quali fu rappresentata *Amor, honor y poder*. In questo modo, abbiamo esposto come il principe di Galles, Carlo Stuart, a quanto pare incitato dal conte di Gondomar, intraprese un viaggio a Madrid — dove arrivò il 17 marzo 1623 con l'obiettivo di accelerare le negoziazioni del suo matrimonio con l'infanta Maria— e in quale maniera questa visita dell'erede inglese, che abbandonò la Spagna il

12 settembre del detto anno, provocò un eccezionale apparato di feste nella corte.

Così, in questa terza sezione della tesi si è cercato di compilare l'informazione esistente riguardo agli avvenimenti politici e ai lussuosi festeggiamenti che ebbero luogo a Madrid nel famoso anno: balli, feste di tori, celebrazioni private, spettacoli pirotecnici, banchetti, sfilate, battute di caccia, processioni grandiose... Inoltre, si è dimostrato come questo evento politico e sociale favorì le creazioni letterarie riguardanti Carlo e Maria, la proliferazione di spettacoli nella corte spagnola e le conseguenze che un vincolo matrimoniale tra Spagna e Inghilterra avrebbe potuto arrecare.

L'ambito letterario più agevolato dalla visita dell'erede inglese fu il teatro, poiché esisteva la necessità di rappresentare quante più commedie possibili col fine di intrattenere e meravigliare gli ospiti britannici. In questa tesi abbiamo tentato di elaborare un elenco il più completo possibile delle opere rappresentate a Madrid durante i sei mesi del soggiorno di Carlo Stuart alla corte spagnola, un'ardua impresa che è risultata particolarmente complicata quando abbiamo cercato di sapere quali commedie vide l'erede inglese e come lui e i suoi accompagnatori reagirono.

In questo contesto storico-sociale viene rappresentata *Amor, honor y poder*, commedia che possiede una trama che potrebbe obbedire al desiderio di avvicinare il principe di Galles alla storia. Il conseguimento di detto proposito si cerca mediante l'introduzione di localizzazioni spaziali e personaggi inglesi. Quando si analizza questa opera calderoniana, si osserva l'esistenza di rassomiglianze tra i protagonisti della pièce e le figure di spicco in Spagna nel 1623, che no consideriamo che siano completamente casuali.

Un'altra conclusione che abbiamo tratto dalla menzionata analisi è che il nostro drammaturgo sembra di avere approfittato della licenza che i versi gli permettevano per giustificare gli accadimenti sociali e politici che avevano luogo nella Spagna del principio del secolo XVII.

Il riflesso dei rapporti anglo-spagnoli nel decennio del 1620 fu anche percettibile nella letteratura inglese dell'epoca, specialmente nel genere teatrale. Di queste creazioni, caratterizzate da un forte contenuto anticattolico e antispagnolo, ci siamo occupati pure in questo terzo capitolo, nel quale consideriamo come più rappresentative: *The Changeling* di Thomas Middleton e William Rowley, *The Life of the Duchess of Suffolk* di Thomas Drue, *Neptune's*

Triumph for the Return of Albion di Ben Jonson e *A game at chess* di Thomas Middleton.

Dopo l'uscita dal nostro paese, Carlo Stuart, oltraggiato, decise di rompere il trattato di pace firmato da Giacomo I e Filippo III il 28 agosto 1604, perciò iniziò un nuovo conflitto bellico tra le due corone. Queste circostanze trovarono, un'altra volta, riflesso in molte delle opere composte dal 1623 in Spagna, soprattutto nell'ambito teatrale, dove le allusioni al disastro navale inglese del 1625, all'esaltazione delle vittorie che la Spagna aveva ottenuto nel decennio del 1620 e alla supremazia del cattolicesimo spagnolo sul protestantesimo inglese furono ricorrenti.

Nel quarto capitolo della presente tesi, ci siamo occupati della riutilizzazione di materiale letterario nella produzione calderoniana. Il nostro drammaturgo sembra auto-plagiarsi abitualmente, come, per esempio, ha già osservato Urzáiz (2001). A volte, come si è visto in questa sezione, può trattarsi solo di un motivo —come quello del cavallo imbizzarrito—, di uno o più versi o di una strofa completa —come succede con la decima che condividono *Amor, honor y poder* ed *El príncipe constante*— oppure di una scena —come quella del monarca che, nascosto, ascolta i sentimenti della sua amata o la osserva—.

Conoscere questa abitudine calderoniana risulta di grande importanza per affrontare problemi come quelli che si trovano quando si prepara un'edizione critica, poiché, in tantissime occasioni, la scelta di una variante può essere più facile se lo stesso passaggio figura in maniera simile in altre opere del nostro drammaturgo, e così lo abbiamo provato mentre editavamo questa commedia. In aggiunta, la conoscenza dell'intratestualità di Calderón ci ha permesso di confermare con completa garanzia l'autorialità di *Amor, honor y poder*.

I quattro capitoli a cui si è fatto riferimento contengono, dunque, ciò che si potrebbe definire la prima parte della tesi, nella quale si studiano, oltre il contesto socio-culturale e le circostanze storiche nelle quali si rappresentò *Amor, honor y poder*, altre questioni di carattere letterario e stilistico.

Il capitolo V funziona da asse intermedio tra la prima parte e la seconda, nella quale si presenta l'edizione del testo annotato con il corrispettivo apparato di varianti. Questa quinta sezione è stata, dunque, dedicata alla storia testuale della commedia, composta, come

si è visto, da diversi testi a stampa dei quali si offre descrizione bibliografica e studio testuale. Tra tutti questi testimoni dobbiamo distaccare QC, P23 e Su-Su1. Le conclusioni testuali derivate dalla collazione e relazione delle varianti, che portano a scegliere QC come testo base per la nostra edizione, si riuniscono in questo stesso capitolo; non consideriamo pertanto necessario ricordarle adesso di nuovo.

In conclusione, in questa tesi abbiamo affrontato l'edizione di *Amor, honor y poder*, considerando non solo lo studio testuale dei diversi testimoni, ma anche la tradizione letteraria che trasmette la stessa storia che si riflette in questa commedia, il contesto in cui fu concepita, l'intenzione con la quale avrebbe potuto rappresentarsi e l'intratestualità che caratterizza la produzione del nostro drammaturgo; tutti aspetti chiave che non dovrebbero mai considerarsi in maniera isolata quando si edita una commedia di Calderón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VII. LA PRESENTE EDICIÓN

De acuerdo con lo expuesto en las páginas referidas al estudio textual, la edición de *Amor, honor y poder* que se ofrece a continuación tomará como base el texto de la príncipe publicado en la *Segunda parte* de 1637, en cuya preparación, suponemos, Calderón tomó parte activa, por lo que debería reflejar la voluntad definitiva del dramaturgo.

Con el objetivo de facilitar la comprensión del texto al lector del siglo XXI, en la presente edición se modernizan y se adaptan a las vigentes normas ortográficas los llamados *accidentals* —grafías, puntuación, acentuación...—, conservando únicamente aquello que resultaba pertinente en el XVII desde el punto de vista fonológico[146]. De este modo, modernizamos todas aquellas cuestiones gráficas del tipo: b-v —bueluo-vuelvo (v. 29), rebes-revés (v. 1434)...—; v-u —seluas-selvas (v. 12), vnion-unión (v. 715), vn-un (v. 2301), Ludouico-Ludovico (v. 2470)...—; i-j —Iacinta-Jacinta (v. 1310), Ieruſalen-Jerusalén (v. 1437)...—; ç-z —fuerça-fuerza (v. 1173), desvergonçado-desvergonzado (v. 1942)...—; ch-c —Chriſtianos-cristianos (v. 1931), Chriſto-Cristo (v. 2229)...—; z-c —zelos-celos (v. 2279), regozija-regocija (v. 2320)...—; g-j —ageno-ajeno (v. 432), mugeres-mujeres (v. 953)...—; x-j —Dexadme-Dejadme (v. 881), lexos-lejos (v. 1001)...—; ſ-s —reſcatàra-rescatara (v. 1090), ſolo-solo (v. 1245)...—; ſs-s —neceſsidad-necesidad (v. 556), aſsi-así (v. 1007)...—, ſſ-s —aqueſſa-aquesa (v. 94), eſſe-ese (v. 295)...—; etc.

De la misma manera, se resuelven las abreviaturas en casos del tipo: q̃-que; ã-an/am, ẽ-en/em, õ-on/om —como en tãbien-también (v. 1070), entiẽdes-entiendes (v. 736), nõbre-nombre (v. 767)—; así como las de los nombres de los personajes de la comedia.

[146] Acerca de la modernización de los *accidentals*, puede consultarse: Cañedo y Arellano (1987), Iglesias Feijoo (1990) y Ruano de la Haza (2000a: 16).

Por otro lado, debe aclararse que, en la presente edición, editamos solo *agora* y no *ahora* por usarse siempre dicha forma en *Amor, honor y poder* como palabra trisílaba[147].

No obstante, se mantiene la metátesis de los pronombres enclíticos cuando acompañan a un verbo en imperativo —llevalda (v. 160), castigaldo (v. 1988)—; la reducción de los grupos cultos -ct- —por ejemplo, efeto (v. 119)—, -pt- —aceto (v. 2268)—, -cc- —satisfación (v. 144)— y –mn- —solenice (v. 2534); las vacilaciones en la grafía del grupo ex/es —experiencia (v. 348), excedes (v. 578) / estraño (v. 2215), estremo (v. 2329)—; la asimilación de la –r del infinitivo con la l- de los pronombres enclíticos —vella (v. 1003), pedilla (v. 2081)— y las contracciones integradas por una preposición y un pronombre como destos (puede verse un ejemplo en el verso 9), deso (v. 732), della (v. 745), desa (v. 2029), etc.

Respecto a la separación de palabras, es preciso señalar el caso de la conjunción *porque*, cuyo valor final, además del causal, era frecuente en el siglo XVII. Como ya señaló Rodríguez-Gallego (2009: 340-341), diversos estudiosos han mostrado su preferencia por editar esta partícula en dos palabras para distinguirla de los casos en los que indica causalidad, sin embargo este investigador, quien cree improbable que se confundan los valores de ambas[148], se inclina por editarla como una sola palabra "para remarcar su valor como conjunción y distinguirla, así, de los casos en que sí deben escribirse dos palabras distintas: preposición + conjunción completiva (...) o preposición + pronombre relativo". En esta tesis coincidimos con Rodríguez-Gallego en editar la conjunción *porque* con valor final como una sola palabra, opción que, por otro lado, resulta, de acuerdo con el *Diccionario panhispánico de dudas*, tan válida como su escritura en dos.

Sí se ha editado en dos palabras la actual fórmula de despedida *adiós* por tratarse de una expresión que en el siglo XVII todavía no se había gramaticalizado, por lo que encontramos diálogos del tipo: "*Infanta*. Enrico, a Dios. *Enrico*. Él te guarde" (v. 2373), en los que se aprecia claramente que la respuesta está relacionada con el significado

[147] Recordemos que Calderón distinguía, de acuerdo con la información ofrecida por Cruickshank (1989: 63), entre *ahora* como bisílabo —*aora* en las grafías originales— y *agora* como trisílabo.

[148] La conjunción *porque* con valor de finalidad se construye con subjuntivo, por lo que, efectivamente, sería improbable que algún malentendido tuviera lugar.

religioso que esta locución poseía en sus orígenes. De este modo, con el fin de resultar coherente, edito *A Dios* en todos los casos en los que esta fórmula figura en el texto.

Respecto a la acentuación y puntuación de los textos me remito a las palabras de Iglesias Feijoo (2001: 98), que establece que estas "deben ser las modernas, y aquí procederemos con decisión, intentando dar sentido con las comas, puntos, y puntos y comas, así como con los signos de admiración (en lo que conviene ser parcos) y de interrogación"[149]. En lo que concierne al uso de las letras mayúsculas, seguimos, por norma general, las directrices que ofrece el *Diccionario panhispánico de dudas*.

En cuanto a la métrica, es preciso señalar que los versos de la comedia se numerarán de cinco en cinco y que el empleo de licencias, tales como diéresis y sinéresis, no será indicado gráficamente, ya que consideramos, por un lado, que estas son fáciles de detectar y, por otro, que la inclusión de más signos críticos de los estrictamente necesarios podría afectar a la claridad con la que se ha querido presentar el texto.

Ya en lo referente a la disposición tipográfica de la comedia, se utilizará siempre la cursiva para las acotaciones, que irán exentas salvo en los casos en los que, por su brevedad, se incluyan a la derecha del verso que corresponda; mientras que los apartes figurarán entre paréntesis para evitar las molestas indicaciones explícitas de *aparte*. Los incisos y aclaraciones, por otro lado, serán indicados mediante el guión largo, impidiendo, así, cualquier tipo de confusión con los apartes.

A pie de página, debajo del texto crítico, se situarán las notas de carácter filológico. Para señalarlas no se usará ningún tipo de reclamo en el texto, sino que se remitirá a ellas por medio del número de verso que les corresponda, tras este número figurarán, en cursiva, los términos o fragmentos que se vayan a anotar. Estas notas, que intentarán ser lo más especializadas posibles, serán ejemplificadas con lugares paralelos[150], acción que ha resultado de gran ayuda a la hora de solucionar y precisar ciertos problemas que surgen durante la anotación de algunos pasajes. Asimismo, se ha incluido un apéndice a

[149] Acerca de la puntuación en los textos del Siglo de Oro, puede consultarse también Arellano (2010).

[150] Estos pasajes paralelos serán citados, modernizados, bien por ediciones críticas fidedignas o, cuando esto no resulte posible, a través del *TESO*.

continuación del aparato de variantes en el que se reproducen diversas obras de arte con el fin de ilustrar determinadas notas. Para facilitar consultas posteriores se ha añadido, además, un índice de voces anotadas al final de la presente tesis, así como un índice de ilustraciones.

En cuanto al aparato crítico, este figurará a continuación del texto editado y en él se reflejarán las variantes de los testimonios más relevantes, a saber, QC, S, Q, P23, Su, Su1 y VT. Se presentará antes del corchete la lectura adoptada y, a continuación, las variantes de los testimonios que no ofrezcan la misma lectura[151]. La transcripción de dichas variantes será paleográfica y siempre se remitirá a ellas por medio del número del verso. En el caso de que se sitúen en una acotación se incluirá tras el número del verso correspondiente el símbolo +, mientras que cuando se detecten en un locutor se empleará la abreviatura *loc.* Por otra parte, las enmiendas que se realicen sobre QC serán señaladas en el texto de la comedia con un asterisco al margen izquierdo del verso o al lado de la acotación o del nombre del personaje que corresponda.

En definitiva, la edición de *Amor, honor y poder* que en esta tesis se presenta pretende, por un lado, ofrecer un texto de la comedia que refleje de la manera más fiel posible los últimos designios calderonianos, depurando el texto de elementos ajenos a la pluma de nuestro dramaturgo, y, por otro, facilitar la lectura de una obra del siglo XVII a los lectores del XXI.

[151] En vista de que el texto ha sido modernizado, se considerarán variantes únicamente aquellas lecturas que afecten a los fonemas.

VIII. BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS

8. 1. Abreviaturas utilizadas

Aut.	*Diccionario de Autoridades* (1726-1739), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols[152].
CORDE	Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es>.
Cov.	S. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
Cuervo	R. J., Cuervo *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994.
DICAT	T. 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[153].
DRAE	Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (22ª ed.)[154].
TESO	*Teatro español del Siglo de Oro*, CD-Rom, ed. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.

8. 2. Bibliografía

Academia Española, Real, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>.

— *Diccionario de la lengua española,* Madrid, Espasa Calpe, 2001 (22ª ed.).

— *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.

— *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

[152] Esta obra se ha consultado fundamentalmente en la página web de la Real Academia Española: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.

[153] Se ha empleado también la versión en línea alojada en la página web <http://lema.rae.es/dpd/>.

[154] También disponible en <http://lema.rae.es/drae/>.

AGREDA Y VARGAS, Diego de, *Eduardo, rey de Inglaterra*, en *Novelistas del siglo XVII*, ed. Daniel Cortezo, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1884, pp. 129-163.

AGUSTÍN, santo, *La ciudad de Dios*, versión española de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

ALCALÁ-ZAMORA, José, *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.

ALMAGRO-GORBEA, Martín, *Tesoros de la Real Academia de la Historia : [exposición] Palacio Real de Madrid, abril-julio 2001*, coord. Martín Almagro Gorbea, Madrid, Real Academia de la Historia / Patrimonio Nacional, D. L. 2001.

— *Monedas y medallas españolas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2007.

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés, *Obra periodística*, eds. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.

ALONSO VELOSO, María José, "El *Comento contra setenta y tres estancias* atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación", *La Perinola*, 11, 2007, pp. 11-34.

ALONSO, DÁMASO, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Estudios sobre Calderón*, coord. Javier Aparicio Maydeu, vol. 1, Madrid, Istmo, 2000, pp. 290-350.

AMADEI-PULICE, María Alicia, *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Ámsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1990.

ANDRÉS, CHRISTIAN, "Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega", *Bulletin of the comediantes*, vol. 43, Summer, 1991, nº1, pp. 31-49.

ANTONUCCI, Fausta, "Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad", *Criticón*, 60, 1994, pp. 27-34.

— "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada" en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.

— "Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El conde de Gondomar y Lope de Vega)", en *Textos, géneros, temas. Investigaciones*

sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

Arellano, Ignacio, "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro", *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.

— *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

— "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*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, 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.

— "La puntuación en los textos del Siglo de Oro y en el *Quijote", Anales Cervantinos*, 42, 2010, pp. 15-32.

— *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

Arnovick, Leslie, *Diachronic Pragmatics: Seven Case Studies in English Illocutionary Development*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1999.

Arredondo Sirodey, María Soledad, "Notas sobre la traducción en los Siglos de Oro: Bandello franco-español", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, coord. Francisco Lafarga Maduell, Barcelona, PPU, 1989a, pp. 217-228.

— "Novela corta, ejemplar y moral: Las *Novelas morales* de Agreda y Vargas", *Criticón*, 46, 1989b, pp. 77-94.

Baczynska, 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.

Badía Herrera, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, 2007.

Bainton, A. J. C., "The *Comedias Sueltas* of Antonio Sanz", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. 7, nº. 2, 1978, pp. 248-254.

Ballesteros González, Antonio, "Algunas reflexiones fragmentarias acerca de la edición y traducción de Eduardo iii, de William Shakespeare", *ADE: Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 107, 2005, pp. 44-47.

BANDELLO, Matteo, *Novelle*, parte 2, vol. 5, ed. Giovanni Silvestri, Milano, 1814.

BARONE, Lavinia, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.

BASTIDA MOURIÑO, Vicente, "Las principales dificultades de las preposiciones francesas y españolas (estudio contrastivo)", *Estudios románicos*, 1, 1978, pp. 59-104

BLANCO RAMOS, Carmen, "Teobaldo", en *Diccionario de personajes de Calderón*, coords. Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Pliegos, 2002, p. 470.

BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual,* Madrid, Castalia, 1983.

— *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, edición y apéndice bibliográfico al cuidado de Xavier Tubau, Barcelona, Crítica, 2006.

BLUE, William R., *The development of imagery in Calderón'*S Comedias, South Carolina, Spanish Literature publications company, 1983.

— *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*, Pennsylvania, University Press, 1996.

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires tragiques*, ed. Richard A. Carr, Paris, Honoré Champion, 1977.

BOLUDA RODRÍGUEZ, M. Dolores, "Aproximación al habla femenina del siglo XVII", *Revista de Investigación Lingüística*, 12, 2009, pp. 219-243.

BOSWORTH, A. B., *Alejandro Magno*, Cambridge, Cambridge University, 1996.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.

BRUERTON, Courtney, "The Chronology of the *comedias* of Guillén de Castro", *Hispanic Review,* 12, 1944, pp. 89-151.

BUTTLER, Martin, "Courtly negotiations", en *The Politics of the Stuart Court Masque*, eds. David Bevington y Peter Holbrook, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 20-40.

CAAMAÑO ROJO, María José, *«El mayor monstruo del mundo» de Calderón de la Barca. Estudio textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

— *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*, Tese de Doutoramento, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2006 [Cd-Rom].

Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo* [auto], ed. José María Ruano de la Haza, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 1995.
— *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan M. Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
— *Comedias*, *I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
— *Comedias*, *II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
— *Comedias*, *III. Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
— *Comedias*, *IV. Cuarta parte de comedias*, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2009.
— *Comedias, V. Quinta parte de comedias,* ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
— *Comedias, VI. Sexta parte de comedias,* ed. J. Mª Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
— *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850, reed. en Madrid, Imprenta de Hernando y Compañía, 1850.
— *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca… que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes y las dedica al mismo don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Fernández de Apontes, vol. vi, 1761.
— *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. J. J. Keil, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830.
— *La dama duende*, edición, prólogo y notas de Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse. Barcelona, Crítica, 1999.
— *El gran teatro del mundo*, edición, prólogo y notas de John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
— *Judas Macabeo. Edición crítica de las dos versiones*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
— *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.
— *Obras completas. Autos sacramentales*, vol. iii, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
— *Obras completas. Dramas,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
— *Obras completas. Comedias*, vol. ii, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960.
— *La selva confusa. Edición crítica y adaptación*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.

Calle González, Sonsoles, "Calderón y Ovidio: la enfermedad de amor y sus remedios en una comedia escrita en colaboración", en *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 87-98.

Canova-Green, Marie-Claude., "A French view of the marriage: Abraham Rémy's *La Galatée* ou *les Adventures du Prince Astiagès*", en *The Spanish Match. Prince Charles' Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 139-150.

Cánovas del Castillo, Antonio, *Bosquejo histórico de la casa de Austria en España*, Madrid, 1854; reedición y estudio preliminar de Esperanza Yllán, Málaga, Editorial Algazara, 1992.

Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

Cañedo, Jesús, e Ignacio Arellano, "Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro", en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, coords. J. Cañedo e I. Arellano, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 339-355.

Castro y Rossi, Adolfo de, *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV*, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la revista médica, 1846.

Cea Gutiérrez, Antonio, "La indumentaria en el refranero de Correas. Retrato y caricatura de la España del siglo xvii", en *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, ed. María Isabel Montoya Ramírez, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 101-136.

Cervantes, Miguel de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, edición, prólogo y notas de Jorge García López con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 539-623.

— *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas; estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1998.

Chateaubriand, François-René, *Estudios históricos, por el vizconde de Chateaubriand*, vol. 3, Valencia, Imprenta de D. Mariano de Cabrerizo, 1845.

Chauchadis, Claude, "Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón", *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.

Claramonte, Andrés de, *Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1984.

— *Dineros son calidad*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 2000.

— *La Estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2010.

Clare, Janet, *'Art made tongue-tied by authority'. Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

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.

— "Calderón, educador de príncipes", en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 147-157.

Colburn, Guy Blandin, "Greek and Roman Themes in the Spanish Drama", *Hispania*, vol. 22, 2, 1939, pp.153-158.

Corral, Gabriel del, "Epístola a D. Luis de Ulloa", en *Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*, colección ordenada por A. de Castro, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Ribadeneyra, vol. 2, 1857, pp 532-533.

Correa, Gustavo, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo xvii", *Hispanic Review*, 26, 2, 1958, pp. 99-107.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

Cortada, Juan, *Proceso instruido contra Juan Sala y Serrallonga, lladre de pas (salteador de caminos), estractado en su parte más interesante*, Barcelona, El Principado, 1868.

Cortazar, Clara, "La óptica amorosa en las antiguas canciones", en *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro. Actas de las primeras Jornadas de Literatura española del Siglo de Oro, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 4, 5 y 6 de septiembre de 1986*, eds. Sofía Carrizo Rueda y Teresa Herráiz de Tresca, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986, pp. 25-35.

Cortijo Ocaña, Antonio, "La obra dramática de Luis de Belmonte y Bermúdez", en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord.. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 127-138.

Costa y Turell, Modesto, *Tratado completo de la ciencia del blasón, o sea, código heráldico-histórico, acompañado de una breve noticia de las principales órdenes de caballería y de un diccionario abreviado de los términos del blasón*, Barcelona, Imprenta de Antonio Brusi, 1856.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y

museos, 1924; edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan M. Escudero, Madrid, Iberoamericana, 2001.

COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

CRUICKSHANK, Don W., "The textual criticism of Calderón's comedias: a survey" , en P. Calderón de la Barca, *Comedias,* edición facsímil a cargo de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, vol. I, *The textual criticism of Calderón'*S *Comedias*, ed. D. W. Cruickshank, London, Tamesis, 1973, pp. 1-53.

— "Don Juan de Vera Tassis y Villaroel*",* 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.

— "The editing of spanish Golden-age plays from early printed versions" en *Editing tbe comedia,* eds. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Ann Arbor, University of Michigan, 1985, pp. 52-103.

— "Some notes on the printing of plays in Seventeenth- Century Seville", *The Library*, 5, 11, 1989, pp. 231-252.

— "«Lisping and wearing strange suits»: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680", en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580*-1680, ed. A. K. Stoll, Madrid, Támesis, 1993, pp. 9-24.

— "Calderón's *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 75-99.

— "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 Gara, Valladolid, Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001, pp. 129-150.

— "Comedia en Inglaterra" en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002a, pp. 61-63.

— "Ingleses" en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002b, pp. 179-180.

— "La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época", en en *Ayer y hoy de* Calderón. *Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. Mª.

Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002c, pp. 95-105.

— *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

CRUICKSHANK, Don W., y John E. VAREY, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, London, Gregg Internacional/ Tamesis, 1973.

CRUZ CASADO, Antonio, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito*, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols, 1989.

CUERVO, Rufino José *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994 (8 vols).

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.

DADSON, Trevor J., "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés y Sonia Gara, Valladolid, Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001, pp. 97-128.

DE ARMAS, Frederick, "Pinturas de Lucrecia en el 'Quijote': Tiziano, Rafael y Lope de Vega", *Anuario de estudios cervantinos,* I, 2004, pp. 109-119.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey poeta),* Espasa-Calpe, Madrid, 1966a.

— *También se divierte el pueblo: recuerdos de hace tres siglos, romerías, verbenas, bailes, carnaval, torneos, toros y cañas, academias poéticas, teatros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966b.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, "Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana", en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998),* eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 191-208.

Diccionario de Autoridades (1726-1739), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3vols.).

DIDIER, Hugues, "Acudamos a lo eterno: a lo femenino" 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, vol. 9, Franz Steiner, Stuttgart, 2001, pp. 41-59.

DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

DÍEZ BORQUE, José María, "Calderón de la Barca y las Indias Occidentales", en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas : actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, ed. Felipe B.

Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 125-154.

— "Citas y juicios literarios de Calderón: unas calas", en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 83-102.

Dillon, Janette, "Theatre and controversy, 1603-1642", en *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660,* eds. Jane Milling y Peter Thomson, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 364-382.

Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma*, versión española de Elvira Jiménez, Ester Sánchez, Almudena Alonso y Carmen Seco, 4 vols., Madrid, Gredos, 1989.

Dolfi, Laura, "El teatro de Góngora: imágenes y enigmas", *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 277-286.

Domínguez Casas, Rafael, "Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería", *De arte: revista de historia del arte*, 5, 2006, pp. 43-61.

Dutton, Richard, "Thomas Middleton's A Game at Chess: a case study", en *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660,* eds. Jane Milling y Peter Thomson, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 424-438

Echevarria, Ana, "Catalina of Lancaster, the Castilian Monarchy and Coexistence", en *Medieval Spain: Culture, Conflict and Coexistence. Studies in Honour of Angus Mackay*, eds. Roger Collins y Anthony Godman, New York, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 79-122.

Echols, Anne, y Marty Williams, *An annotated Index of Medieval Women*, New York, Markus Wiener, 1992.

Elías de Molins, José, "El sentimiento del honor en el teatro de Calderón", *Revista de España*, 80, 1881, pp. 355-377.

Elliott, John H., *La Europa dividida, 1559-1598*, Barcelona, Crítica, 2010.

Escalonilla López, Rosa Ana, "Mujer y travestismo en el teatro de Calderón", *Revista de Literatura*, 63, 125, 2001, pp. 39-88.

Escudero, Juan Manuel, "Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega", en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. 2002, pp. 209-229.

Fahy, Conor, "The marriage of Edward iv and Elizabeth Woodville: a new Italian source", *The English Historical Review*, vol. 76, nº 301, 1961, pp. 660-672.

Faya Cerqueiro, Fátima María, y Zaida Vila Carneiro, "Análisis pragmático del marcador *hola* en el teatro de Calderón de la Barca", *Bulletin of Hispanic Studies*, en prensa.

Fernández Mosquera, Santiago, "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, Facultad de Filosofía y Letras / AITENSO, 2005, pp. 303-325.

— "Los textos de la *Segunda parte* de Calderón", *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.

— "Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas de Calderón*", en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick de Armas y Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea Hispánica, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2011, pp. 137-161.

— "Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón", en *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.

— *Calderón: texto, reescritura y significado*, en prensa.

Fernández-Ordóñez, Inés, "Hacia una dialectología histórica. Reflexiones sobre la historia del leísmo, el laísmo y el loísmo", *Boletín de la Real Academia Española*, 81, 2001, págs. 389-464.

Feros Carrasco, Antonio, "Vicedioses, pero humanos: el drama del rey", *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, 1993, pp. 103-131.

Ferrer Valls, Teresa, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 27-37.

— (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.

— "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán", *Studia Aurea*, 6, 2012, pp. 99-116.

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", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 248-251.

Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo xxi, 1995.

Froissart, Jean, *Chroniques*, ed. George T. Diller, Genève, Librairie Droz, 1972.

GALAR, Eva, "El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo", 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)*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid, Revista Estudios, 2003, pp. 35-52.

GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1961.

GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., "Sir Richard Fanshawe y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza: El cómo y el por qué de una traducción" en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, Suffolk, Tamesis, 1999, pp. 120-142.

GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Silex, 2006.

GARCÍA LORENZO, Luciano, "Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega", en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 123-140.

GARCÍA ORO, José, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar y embajador de España (1567-1626): estudio biográfico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997

GATES, Eunice Joiner, *The metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1933.

— "Góngora's use of proverbs", *Hispania*, 18, 1, 1935, pp. 45-52.

— "Góngora and Calderón", *Hispanic Review*, 5, 3, 1937, pp. 241-258.

— "Antonio da Fonseca Soares, an Imitator of Góngora and Calderón", *Hispanic Review*, 9, 2, 1941, pp. 275-286.

GÓMEZ, Jesús, "Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual", en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 11-22.

GÓMEZ PANTOJA, Joaquín, *Historia Antigua (Grecia y Roma),* Ariel, Barcelona, 2005.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.

— *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983.

— *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

— *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.

— *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993.

González Cañal, Rafael, "El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas", *Criticón*, 53, 1991, pp. 71-96.

González de Garay Fernández, María Teresa, *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, Logroño, CSIC / Instituto de Estudios Riojanos, 1981.

González Martínez, Javier J., "Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara", 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, Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol 2, pp. 563-571.

González Miranda, Marta, "*Cómo ha de ser el privado* de Quevedo: el «eminente desinteresado» marqués de Valisero" 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, Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 573-583.

González Ollé, Fernando, "Un caso de aplicación (1560) del privilegio lingüístico alfonsino", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 20, 1995, pp. 269-344.

González, José Manuel, "The court drama of Ben Jonson and Calderón", en *Spanish studies in Shakespeare and his contemporaries*, ed. J. M. González, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp.250-261.

González, Lola, "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, vol. I, 2004, pp. 905-17.

Gotor, José Luis, "El rey justiciero según Lope de Vega", en *Literatura y derecho*, ed. C. Enrique Fernández, Barcelona, PPU, 1997, pp. 15-33.

Grandsen, Antonia, "The alleged rape by Edward III of the Countess of Salisbury", *The English Historical Review*, vol. 87, nº 343, abril, 1972. pp. 333-344.

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 1984.

Greer, Margaret Rich, "Imágenes de la caza, cazadores y cazados en la obra Calderoniana", en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio*

Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, ed. Manfred Tietz, vol. 8, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 109-122.
— "El poder en juego: *El mayor encanto amor*", en *Estudios sobre Calderón*, coord. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 649-692.
— "El poder del deseo y el deseo del poder" 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. 61-71.
Grimal, Pierre, *Historia de Roma*, Barcelona, Paidós, 2005.
Hayes, Francis, "Sarcasm of «Don»» Juan del Pueblo", *Hispania*, vol. 35, 1, 1952, pp. 31-36.
Heaton, Harry C., "The Case of *Parte XXIV* de Lope de Vega, Madrid", *Modern Philology*, 22, 3, 1925, pp. 283-303.
— "On the *Segunda parte* of Calderón", *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 208-224.
— "Calderón and *El mágico prodigioso* (Concluded)", *Hispanic Review*, 19, 2, 1951, pp. 93-103.
Hernández Araico, Susana, "Teatralización y estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo", *Hispania,* 82, 1999, pp. 461-471.
Hernández González, Erasmo, "Una desconocida parte de comedias de Lope *(Parte XXIII,* Valencia, 1629)", *Criticón*, 56, 1992, pp. 179-186.
Hernando Morata, Isabel, "«Entre los sueltos caballos» en *El príncipe constante*: la glosa de Calderón y su significado en la comedia", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 2011, vol. III, pp. 261-267.
Herrero García, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930.
— *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
Hesse, Everett W., *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York, New York University, 1941.
— "The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century", *Philological Quaterly*, 27, 1, 1948, pp. 37-51.
Hilborn, Harry Warren, *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto press, 1938.
— "Comparative culto vocabulary in Calderón and Lope" en *Hispanic Review*, vol. 26, 3, 1958, pp. 223-233.
Holbrook, Peter, "Jacobean masques and the Jacobean peace", en *The Politics of the Stuart Court Masque*, eds. David Bevington y Peter Holbrook, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 67-87.
Hurtado de Mendoza, Antonio, *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, 3 vols, 1947-1948.

Iglesias Feijoo, Luis, "Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos", en *La edición de textos. Actas de I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 237-244.

— "Los textos de Calderón: las comedias", en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77-108.

— "El romance de Góngora en *El príncipe constante*", *RILCE. Revista de filología hispánica*, vol. 26, 1, 2010, pp. 74-96.

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. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 207-233.

Iglesias Feijoo, Luis, y Alejandra Ulla Lorenzo, "La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón", en *Actas del XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón. La violencia en Calderón*, en prensa.

Iglesias Iglesias, Noelia, "La tradición impresa de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO; 2010, pp. 421-437.

— "La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15672 (BNE) de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 2011, vol. iii, pp. 269-288.

— "Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de calderón", *Estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.

Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.

Jauralde Pou, Pablo, "El Madrid de Quevedo", *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 59-95.

— *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.

Jonson, Ben, *Neptune's Triumph for the Return of Albion*, en *The Complete Masques*, ed. Stephen Orgel, New Haven, Yale University Press, 1969, pp. 409-424.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

Jowitt, Claire, "«I am Another Woman»: The Spanish and French Matches in Massinger's *The Renegado* (1624) and *The Unnatural Combat* (1624-

5)", en *The Spanish Match. Prince Charles' Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 151-172.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Inundación castálida*, ed. Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1983.

Keniston, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*. Chicago, The University of Chicago Press, 1937.

Kirby, Carol B., "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación", *Incipit*, 6, 1986, pp. 71-98.

Kirschner, Teresa J., "El discurso bélico en *El asalto de Mastrique* y *El sitio de Bredá*", 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. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 269-281.

La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1990 (ed. digital basada en la de Madrid, Rivadeneyra, 1860).

Land, Robert Hunt, "Henrico and Its College", *The William and Mary Quarterly, Second Series*, vol. 18, 4, 1938, pp. 453-498.

Lapesa, Rafael, "Lenguaje y estilo de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, coord. J. Aparicio Maydeu, vol. 1, Madrid, Istmo, 2000, pp. 223-289.

Lara Garrido, José, "Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)", en *Estudios sobre Calderón*, coord. Javier Aparicio Maydeu, 2000, pp. 114-134.

Lauer, A. Robert, "Los monólogos de los reyes en Calderón: un estudio retórico de los discursos del rey Basilio en *La vida es sueño* y Enrique VIII en *La cisma de Ingalaterra*", en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 132-142.

León Pinelo, Antonio, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1971.

Livio, Tito, *Décadas de la historia romana*, trad. Francisco Navarro y Calvo, Madrid, Libería de los sucesores de Hernando, 7 vols., 1888-1917.

Lobato, María Luisa, "Espacio y conflicto o el conflicto del espacio: la puesta en escena de *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón", en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 337-358.

Loftis, John, *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

López de Zárate, Francisco, *Sesenta y seis poemas inéditos*, ed. José Simón Díaz, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

MacIntyre, Jean, "Buckingham the Masquer", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 22, 3, 1998, pp. 59-81.

Manero Sorolla, M.ª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Manzano Rovira, Carmen, "Las consecutivas 'de manera' en el nivel oracional y discursivo en la narrativa picaresca", en *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE), Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008*, coords. Laura Romero Aguila y Carolina Juliá Luna, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 371-380.

Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo xxi, 1979.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

Matzat, Wolfgang, "Norma y deseo en los dramas de honor 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. pp. 129-138.

Maurois, André, *Historia de Inglaterra*, trad. María Luz Morales, Barcelona, Ariel, 2007.

McGrady, Donald, "Lope frente a Góngora: Orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*", en *Hispanic Review*, vol. 71, 3, 2003, pp. 297-324.

McInnis, Judy B., "Martyrs for love: the reflections of Sor Juana Inés de la Cruz in/on Lucretia, Portia and Thisbe", *Hispania*, vol. 80, 4, 1997, pp. 764-774.

McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Menéndez Pidal, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas matritenses por el Curioso Parlante*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1851.

Middleton, Thomas, *Una partida de ajedrez*, trad. Ángel Luis Pujante, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

Middleton, Thomas, y William Rowley, *El trueque*, trad. y ed. John D. Sanderson, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gilalbert, 2002.

Mínguez, Víctor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

MÍNGUEZ, Víctor, e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, "Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España *versus* Isabel I de Inglaterra", en *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, eds. Pedro Barceló, Juan José Ferrer e Inmaculada Rodríguez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2003, pp. 197-225.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. Carmen Becerra, Madrid, Akal, 2008.

— *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.

— *Habladme en entrando*, en *Obras dramáticas completas,* ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, vol. III.

— *No hay peor sordo…*, en *Obras completas, V (Tercera parte de las comedias)*, eds. Mª Pilar Palomo y Teresa Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

MOLL ROQUETA, Jaime, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.

— "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española,* 59, 1979, pp. 49-107.

— "Aproximaciones a la sociología de la edición literaria" en *La edición de textos. Actas de I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 61-68.

MORETO, Agustín, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega'S "comedias"*, New York, The Modern Language Association of America, 1940; traducción castellana revisada: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

MORTIMER, Ian, *The Perfect King. The Life of Edward III, Father of the English Nation*, London, Vintage Books, 2008.

MURADO, Miguel Anxo, *Otra idea de Galicia*, Barcelona, Debate, 2008.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, "Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos", *Iberoromania,* 14, 1981, pp. 116-132.

— "Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón", en Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Actas del Congreso Internacional organizado por el CSIC, Madrid, 8-13 de junio de 1981), coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. 2, 1983, pp. 1049-1064.

NEUMEISTER, Sebastian, "Amor y poder en el teatro de Calderón", en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tietz, vol. 8, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 171-180.

NIERITZ, Gustav, *Los hijos de Eduardo o el quinto mandamiento de la ley de Dios. Corregida y aumentada con un compendio histórico de la Guerra de las dos rosas*, Madrid, ed. Francisco de Paula Mellado, 1854.

NOGUÉS BRUNO, María, "La declaración de amor en *La octava maravilla* de Lope", en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Ediciones Dauro, 2007, pp. 476-484.

OBEDIENTE SOSA, Enrique, *Biografía de una lengua. Nacimiento, desarrollo y expansión del español,* Mérida (Venezuela), Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 2007.

OLAGUER-FELIÚ, Fernando de, *Alejandro Magno y el arte: aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y a su influencia en el arte*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2000.

OÑATE, María del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

OPPENHEIMER, Max Jr., "Addenda on the *Segunda parte* of Calderón", *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 335-340.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

OVIDIO, Publio, *Fastos*, trad. M. A. Marcos Casquero, León, Universidad de León, 1990.

— *Metamorfosis*, ed. José Antonio Enríquez, Madrid, Austral, 2006.

PAR, Alfonso, *Shakespeare en la literatura española*, vol. I, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935.

PATERSON, Alan K. G., "El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. Luciano García Lorenzo y John E. Varey, London, Tamesis, 1991, pp. 285-294.

— "La socialización de los textos de Calderón. El legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier", en *Calderón. Innovación y legado, Actas selectas del ix Congreso de la AITENSO en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo)*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp.17-29.

PEALE, George, "El dramatismo «domesticado» de Diego Jiménez de Enciso", en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. 2, pp. 1079-1104.

— "*Querer por solo querer.* Un hito en la historia materialista del teatro cortesano", en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 123-145.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

Peña, Margarita, "Juan Ruiz de Alarcón: biografía y comedias", en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 61-68.

Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, "La Jarretera" en *La Ilustración española y americana*, 39, 1881, pP238-242.

— "Discursos de don Antonio de Mendoza, secretario de cámara de don Felipe IV, rey de España", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 60, 1912, pp. 513-531.

Pérez de Moya, Juan, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes; Philosophía secreta,* ed. Consolación Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

Pérez Tostado, Igor, "«Tu, Felix Austria, nube»: La actividad política bicéfala de la comunidad exiliada irlandesa en la corte de Felipe iv y la visita de Carlos Estuardo", *Tiempos Modernos,* 13, 2006, pp. 1-19.

Pitt-Rivers, Julian, "Honor y categoría social", en *El concepto del honor en la sociedad mediterránea,* ed. John G. Peristiany, Barcelona, Labor, 1968, pp. 21-75.

Portús Pérez, Javier, "El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, dir. Fernando Checa, Madrid, Nerea, 1994, pp. 112-130.

Postlewait, Thomas, "Theater Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theater History", en *Critical Theory and Performance*, eds. Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach, Michigan, The University of Michigan Press, 2007, pp. 198-222.

Pring-Mill, Robert D. F., "La casuística como factor estructurizante en las comedias de Calderón (i)", *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 60-74.

Profeti, Maria Grazia, "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro", en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, vol. i, pp. 673-682.

— *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger, 1988.

— "El triunfo del deseo en la comedia de capa y espada 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. 151-166.

Pujante, Ángel Luis, "La insinuación y el equívoco en *A Game at Chess*, de Thomas Middleton", *Cuadernos de filología inglesa*, 1, 1985, pp. 7-16.

— "Introducción", en *Shakespeare en España: textos 1764-1916*, eds. Ángel Luis Pujante y Laura Campillo, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. XIX-XLVI.

PUJANTE, Ángel Luis, y Laura CAMPILLO, "Advertencia preliminar", en *Shakespeare en España: textos 1764-1916*, eds. Ángel Luis Pujante y Laura Campillo, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. XV-XVIII.

PUYUELO Y SALINAS, Carlos, *Carlos de Inglaterra en España: un príncipe de Gales busca novia en Madrid*, Madrid, Escelicer, 1962.

QUEVEDO, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado*, ed. Luciana Gentilli, Viareggio, Baroni, 2004.

— *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, vol. I, 1969-1981.

QUINTERO, María Cristina, *Poetry as play. Gongorismo and the Comedia,* Amsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 1991.

RAINES, Robert, *Thomas Drue'S The Duchess of Suffolk: a critical old spelling edition*, tesis doctoral, University of Delaware, 1968.

REDONDO, Augustin, "Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del príncipe de Gales, en 1623", *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 119-136.

REDWORTH, Glyn, "Of pimps and princes: three unpublished letters from James I and the prince of Wales relating to the Spanish match", *The Historical Journal*, vol. 37, núm. 2, 1994, pp. 401-409.

— *El príncipe y la infanta. Una boda real frustrada*, Madrid, Taurus, 2004.

REGALADO, Antonio, "Sobre el feminismo de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, coord. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 1, pp. 71-94.

REICHENBERGER, Arnold G., "Editing Spanish Comedias of the XVIITH Century: History and Present-day Practice", en *Editing Renaissence Dramatic Texts English, Italian and Spanish,* ed. A. Lancashire, London, Garland, 1976, pp. 69-96; reed. en *Editing the comedia*, eds. F. P. Casa y M. D. McGaha, Michigan Romance Studies, 1985, pp. 1-23.

REICHENBERGER, Kurt, "Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 417-29.

REICHENBERGER, Kurt und Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*. Teil I / Tomo I, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979.

— "Problemas para una edición dramática", en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 275-287.

RENNERT, Hugo A., "Notes on the chronology of the Spanish drama, I", *Modern Language Review*, 2, 4, 1907a, pp. 331-341.

— "Notes on the chronology of the Spanish drama, II", *The Modern Language Review*, 3, 1, 1907b, pp. 43-55.

Revilla, Federico, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

Rey Hazas, Antonio, "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares", Criticón,* 76, 1999, pp. 119-164.

— "La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de La devoción de la cruz y otros personajes femeninos", en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 13-42.

Reyes Peña, Mercedes de los, "Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)", en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, pp. 460-473.

Reynolds, John J., "Mira de Amescua's «Octavas al Príncipe de Gales»", *Renaissance Quaterly*, 22, 2, 1969, pp. 128-139.

Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.

Ríos, Valeria de los, "Mirada y *trompe-l'oeil*: la pregunta por la representación en Calderón", *Acta Literaria*, 35, 2007. pp. 111-125.

Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987 (2 vols.).

Robbins, Jeremy,"The Spanish Literary response to the visit of Charles, prince of Wales", en *The Spanish Match. Prince Charles' Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 107-121.

Rodríguez Baltanás, Enrique J., "Amor, honor y poder: tres valores renacentistas en el teatro trágico de Lope de Vega", *Bulletin of the comediantes*, vol. 43, summer, 1, 1991, pp. 51-69.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "*La estrella de Sevilla* y Claramonte", *Criticón*, 21, 1983, pp. 5-31.

Rodríguez Marín, Francisco, "Cinco poesías autobiográficas de Luis Vélez de Guevara", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 1908, pp. 62-78.

Rodríguez-Gallego, Fernando, "Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca", en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coords. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 456-465.

— "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»*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009 [Cd-Rom].
— "Las dos versiones de *Judas Macabeo*, de Calderón de la Barca", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 86, 2010a, pp. 145-177.
— "Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*", *Criticón*, 108, 2010b, pp. 99-114.
— "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, 2011, pp. 53-83.
— "La labor editorial de Vera Tassis", *Revista de literatura,* en prensa.
Rodríguez-Moñino Soriano, Rafael, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII. Negociaciones hispano-inglesas de 1623*, Barcelona, Editorial Labor, 1976.
Rodríguez Ortiz, Victoria, *Historia de la violación*. Su *regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
Rojas Zorrilla, Francisco de, *Lucrecia y Tarquino*, ed. Raymond R. MacCurdy, Albuquerque, The University of new México Press, 1963.
Romanos, Melchora, "Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 2011, vol. III, pp. 385-393.
Romera-Navarro, Miguel, "Apuntaciones sobre viejas fórmulas castellanas de saludo", *Romanic Review*, 21, 1930, pp. 218-223.
— "Las disfrazadas de varón en la comedia", *Hispanic Review*, vol. 2, 4, 1934, pp. 269-286.
Ruano de la Haza, José María, "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.
— "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo,* de Calderón", *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
— "Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano", en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000a, pp. 1-34.
— *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000b.

— "Tiempo y espacio en Amor es más laberinto", en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 529-543.

Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005

Ruiz Lagos, Manuel, "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico", *Segismundo,* 3, 1966, pp. 91-104

— *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Universidad de Granada, 1969.

Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político-cristiano, representada en cien empresas*, vol. I, ed. Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

Sabik, Kazimierz, "El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto de 1989, Berlín*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 601-610.

Salomón, Nöel, *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.

Samson, Alexander, "El teatro del triunfo: representaciones de la monarquía en celebraciones cívicas y en el teatro", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002,* eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1577-1585.

Sánchez Cano, David, "Entertainments in Madrid for the prince of Wales: political functions of festivals", en *The Spanish Match. Prince Charles' Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 51-73.

Sanz Camañes, Porfirio, *Diplomacia hispano-inglesa en el siglo XVII. Razón de Estado y relaciones de poder durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

— "La diplomacia beligerante. Felipe IV y el tratado anglo-español de 1630", *Cuadernos de Historia de España*, 83, 2009, pp. 225-245.

Shakespeare, William, *King Edward III*, ed. G. Melchiori, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Shergold, Norman David, "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Revi*ew, 23, 1955, pp. 212-18.

— *A history of the Spanish stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.

SHERGOLD, Norman David, y John Earl VAREY, "Some early Calderón dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-286.

— "Some palace performances of seventeenth century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 212-244.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 7, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1967.

SIMSON, Ingrid ,"Poder y amor en *La aurora en Copacabana* 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. 167-179.

SOLÍS, Antonio de, "A la entrada del Príncipe de Gales en Madrid por marzo del año 1623", ed. Rafael Iglesias, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=4616>.

Teatro español del Siglo de Oro (TESO), CD-Rom, ed. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.

TORO Y GISBERT, Miguel de, "¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?", *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 401-21.

TRAMBAIOLLI, Marcella, "La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana, en *Calderón. Protagonista eminente del teatro barroco europeo*, eds. Kurt y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. I, pp. 373-394.

ULLA LORENZO, Alejandra, "Notas para una edición crítica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, de Pedro Calderón de la Barca", en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Ediciones Dauro, 2007, pp. 506-513.

— "La labor editorial de Vera Tassis en la *Segunda parte* de Calderón: el ejemplo de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 539-546.

— *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011 [Cd-Rom].

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, "Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?", en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas : actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 335-364.

VALBUENA BRIONES, Ángel, "Consideraciones en torno de la fuente de *Amor, honor y poder*", *Bulletin of the comediantes*, 8, 2, 1956, pp. 1-4.

— *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
— "Una metodología para precisar los textos de la *Segunda parte de comedias* de Calderón", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. Francisco Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 39-46.
Vara López, Alicia, *La dualidad opositiva o conciliada: principio constructivo de "Amor, honor y poder"*, Trabajo Académicamente Dirigido, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
— "Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*", en *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela, 7 al 11 de julio 2008, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago 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. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 227-260.
— *Edición crítica y estudio literario de "Argenis y Poliarco" de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012 [Cd-Rom].
— "Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*", *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, en prensa a.
— "La dualidad en *Amor, honor y poder*", en *Estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa b.
Varey, John E., "La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro", en *La edición de textos. Actas de I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 99-109.
Vega Carpio, Lope de, *Corona trágica: vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, ed. C. Giaffreda, Florencia, Alinea Editrice, 2010.
— "Cuarteto de Lope de Vega en el que se celebra la llegada de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, a mediados de marzo de 1623", ed. Rafael Iglesias, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=5085&portal=124>.
— *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.
— [atribuida], *El rey por trueque*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, vol. 2, eds. Emilio Cotarelo *et alii*, Madrid, RAE, 1916.

— *Sonetos*, ed. Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
<http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=11500&portal=124.>

Vega García-Luengos, Germán, "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*", en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. M.ª Ruano de la Haza y J. 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 D. F., 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*, 87-88-89, 2003, pp. 887-898.

— "Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla", *Revista de Literatura*, 69, 137, 2007, pp. 13-34.

Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.

— *La serrana de la Vera*, eds. William R. Manson y George Peale , Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo xxi, 1986.

Vila Carneiro, Zaida, "Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales", en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega, Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010a, vol 2, pp.1075-1084.

— "La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso de *Amor, honor y poder*", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO, 2010b, pp. 471-482.

— "*Amor, honor y poder*: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 2011a, vol. iii, pp. 535-543.

— "*Amor, honor y poder*: reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro", en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes, Barcelona, PPU, 2011b, pp. 1443-1451.

— "La repercusión en la poesía española de la visita a España del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623", en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vivens, Barcelona, PPU, 2012, pp. 89-96.

Villamediana, Conde de, *Poesía inédita completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.

Virtue, Nancy E., "Translation as Violation: A Reading of Pierre Boaistuau's *Histoires tragiques*", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 22, 3, 1998, pp. 35-58.

Walthaus, Rina, "Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués" en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, dir. R. Walthaus, Amsterdam, Rodopi, 1993.

Watson, John Andrew, *The metaphorical procedure of Góngora and Calderón*, Dissertation Catholic University of America, 1976.

Waugh, Scott L., *England in the reign of Edward III*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Wilson, Edward Meryon, "Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, coord. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 1, pp. 442-463.

Wilson, Edward Meryon, y Jack Sage, P*oesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis Books, 1964.

Wilson, William E., "Some forms of derogatory address during the Golden Age", *Hispania*, vol. 32, nº 3, 1949, pp. 297-299.

Zugasti, Miguel, "Un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo", en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas : actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.

— "El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina", en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.

— "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro" en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo,*

Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid, Revista Estudios, 2003, pp. 159-185.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IX. EDICIÓN DE *AMOR, HONOR Y PODER*

SINOPSIS MÉTRICA

Primera jornada

Versos	Estrofa	Número de versos
1-276	Romance (a-a)	276
277-436	Décimas	160
437-496	Redondillas	60
497-622	Sextetos lira abbacC	126
623-742	Décimas	120
743-794	Redondillas	52
795-986	Romance (é)	192

Segunda jornada

Versos	Estrofa	Número de versos
987-1082	Redondillas	96
1083-1176	Romance (í)	94
1177-1396	Quintillas ababa (1177-1181) aabba (1182-1196) ababa (1197-1216)	220

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	aabba (1217-1226) ababa (1227-1246) aabba (1247-1251) ababa (1252-1266) aabba (1267-1271) ababa (1272-1276) aabba (1277-1286) ababa (1287-1301) aabba (1202-1316) ababa (1317-1331) aabba (1332-1336) ababa (1337-1351) aabba (1352-1356) ababa (1357-1371) aabba (1372-1376) ababa (1377-1396)	
1397-1612	Redondillas	216
1613-1617	Quintilla abaab	5
1618-1621	Redondilla	4
1622-1865	Romance (i-o)	244
1866-1996	Silvas	131

Tercera jornada

Versos	Estrofa	Número de versos
1997-2164	Redondillas	168
2165-2384	Romance (e-e)	220
2385-2420	Redondillas	36
2421-2470	Décimas	50
2471-2540	Romance (e-o)	70

2541-2604	Redondillas	64
2605-2660	Romance (ó)	56
2661-2740	Romance (e-a)	80
2741-2814	Silvas	74

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AMOR, HONOR Y PODER

COMEDIA FAMOSA
DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

EL REY.
TEOBALDO.
EL CONDE.
LUDOVICO.
ENRICO.
ESTELA.
INFANTA.
UN CAZADOR.
TOSCO, VILLANO.

*PRIMERA JORNADA

Salen Enrico y Estela.

ENRICO

No salgas, Estela, al monte;
vuélvete al castillo, hermana,
que por estos campos hoy
ha salido el Rey a caza.

v. 4 *caza*: La inserción del motivo de la caza al inicio de la comedia podría tener una triple función en este pasaje. Por un lado, serviría para recrear una atmósfera aristocrática; por otro, sería el desencadenante de las acciones que tendrán lugar en la obra. Otra interpretación posible y compatible con las anteriores sería la de la "caza erótica" (Greer, 1998: 114), en la que se establecería una analogía entre animales a los que se quiere dar caza y mujeres objeto de deseo. Vara López (en prensa b) incide también en este doble sentido y habla de "la presencia del recurso de la silepsis en «caza», referida en sentido recto al deporte que practica el Rey y en sentido figurado a la persecución que hará a Estela movido por su pasión. Ya en las

No te vea de la suerte
que en las soledades andas,
causando a Venus desprecio,
dando envidias a Diana
cuando, diosa destos montes
que miden veloz tus plantas,
o son las cumbres de Chipre
o son las selvas de Arcadia.
Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric retirada
del aplauso de la corte,
del adorno de sus galas.
Aquí un hermano te sirve,
aquí un padre te acompaña
y aquí un monte te obedece,
que reina suya te llama.
No te vea el Rey y piense,
viendo la humildad que tratas,
que lo que es sobra del gusto
viene a ser del honor falta.
Por tu vida que te quedes
en Salveric y no salgas
hoy al monte.

ESTELA No saldré,
que ser gusto tuyo basta.
Desde aquí al castillo vuelvo
a obedecer lo que mandas.

primeras palabras de la obra Enrico avisa a su hermana de que no vaya al monte, alertándola de la presencia del Rey. En este momento se da, pues, la clave de la silepsis que se reiterará a lo largo de la obra".

vv. 7-12 *causando a Venus desprecio* […] *o son las selvas de Arcadia*: Enrico habla de su hermana como si fuese una diosa cuyas virtudes exceden a las de Venus y Diana, representaciones simbólicas de la belleza y la castidad respectivamente. Del mismo modo que equipara la hermosura y la pureza de estas deidades con Estela, equipara los montes de Salveric con las cumbres de Chipre —de donde se cree que es Venus— y con las selvas de Arcadia —donde mora Diana—.

v. 14 *Salveric*: Trasunto de la ciudad de Salisbury situada al suroeste de Inglaterra. Para más información puede consultarse Cruickshank (2000) o Valbuena Briones (1956).

ENRICO Yo, hermana, te lo suplico.
Queda a Dios.

DENTRO Aparta, aparta.

ENRICO ¿Qué voz es esta?

DENTRO Poned
delante de él las espadas.
Tente, indómito caballo.

ESTELA Desde aquellas cumbres altas
un caballo se despeña
con una mujer.

ENRICO Hoy baja
despeñado otro Faetonte.
Poco le debo si aguarda
más ocasión mi valor

v. 32 *Queda a Dios*: Fórmula común de despedida en el siglo XVII. Compárese: "Queda a Dios, Belisa mía" (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, p. 151). Acerca de la expresión *A Dios* puede consultarse la nota correspondiente al verso 2373.

vv. 35-39 *Tente, indómito caballo* […] *despeñado otro Faetonte*: Acerca de la recurrente imagen calderoniana del caballo desbocado, véase, además del capítulo IV de esta tesis, Valbuena Briones (1977: 88-105) y Vega García-Luengos (2003).

v. 39 *Faetonte*: La principal fuente de este mito, al que Calderón incluso dedica una comedia —*El Faetonte* (*Comedias IV*)— fueron las *Metamorfosis* de Ovidio. En el Libro II (1-339, pp. 273-290) de esta obra se cuenta cómo Faetón, al querer acallar a los que no creían que era hijo de Febo, pidió a su padre el poder conducir su carruaje. Este quiso disuadirle, pero al final le concedió lo que solicitaba. El día en que cumplió su deseo, perdió el control de los caballos que guiaban el carro. Primero los llevó tan lejos de la tierra que el mundo se heló, después descendió demasiado y abrasó los bosques y los montes. Zeus, encolerizado, intervino para tratar de detenerlo y le dio muerte con un rayo. Esta última escena fue representada en numerosas pinturas, de entre las que destaca *La caída de Faetón* de Van Eyck, cuadro que reproducimos en el apéndice final. Este mito griego, de acuerdo con Valbuena Briones (1977: 102), guarda "estrecha relación con el emblema de la caída del caballo", como podemos observar en el inicio de *La vida es sueño*: "Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / ¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / desas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas? / Quédate en este monte / donde tengan los brutos su Faetonte" (Calderón, *Comedias I*, p. 15). Para más información sobre el mito de Faetón en la literatura española puede consultarse Gallego Morell (1961) y, acerca de su presencia en *El Faetonte*, Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo (en prensa).

para mostrarse, pues basta
el ser mujer.

Vase.

ESTELA

En el viento
apenas pone las plantas
porque un volante que al sol
le vuelve otro sol de plata,
lleno del viento que deja,
le va sirviendo de alas.
Tan igualmente ligeros
los pies y manos levanta
que parece que a los cielos
tira la yerba que arranca;
tan bañado en sus espumas
que parece que un mar pasa
y que pegado en los pechos
el mar a pedazos saca,
firme la dama le oprime
y, aunque sean tan contrarias
la de un bruto y la de un sol,
son dos cuerpos con un alma.
Ella cobarde se anima
y animosa se desmaya,
que es el peligro forzoso
donde la fuerza es tan flaca;
pero ya Enrico, mi hermano,
saliendo al paso le aguarda,
aunque un monte es imposible

vv. 43-48 *En el viento* […] *le va sirviendo de alas*: Pasaje de difícil interpretación, en que el significado de *volante* parece corresponderse con la siguiente acepción de *Autoridades*: "la pantalla que se pone delante de la luz para que no ofenda a la vista y pueda moverse fácilmente". El elemento que haría de pantalla ante el sol podría ser el vestido de Flérida que, además de hacer sombra, se llenaría de aire con los movimientos bruscos provocados por el despeño y le serviría de alas al caballo.

v. 53 *Espuma*: "Se suele tomar por saliva, principalmente cuando así los hombres como los brutos, están algo fogosos y calientes" (*Aut.*). Compárese: "un persa hipogrifo oprime / tan fiero, que despreciando / su especie, osado y terrible / se manchó de espuma y sangre, / gustando él que le salpiquen / por desmentirse caballo" (Calderón, *El castillo de Lindabridis*, *TESO*).

esperarle cara a cara.
Atravesado se arroja
y el tiro al bocado agarra
y, asiendo el freno en la mano,
★ se le opuso a su arrogancia.
Con la izquierda en un sujeto
el viento y el fuego para
y con la derecha a un punto
por el arzón mismo saca
a la dama, que en los brazos,
sin aliento y desmayada,
el sobresalto al peligro
lo que le debe le paga.
Y tirando el freno, cuando
a la silla el brazo alarga,
volvió el caballo, parece
que a mirar lo que llevaba;
porque envidioso de verse
dueño de gloria tan alta,
quiso con bárbaro intento,
si no perderla, robarla.
Mas ya con ella en los brazos
al valle mi hermano baja,
que parece que del sol
★ hurtó su esplendor la llama.

v. 70 *Tiro:* "en el coche lo mismo que tirante" (*Aut.*). En el siglo XVII parece que no era muy común el uso de este sustantivo como sinónimo de 'rienda', como se desprende de una consulta en *TESO*. En dicha base de datos, de las 459 ocurrencias que ofrece la búsqueda de este vocablo, solo una —la correspondiente a *Amor, honor y poder*— posee esta acepción. En *CORDE* tampoco se documentan casos de *tiro* con el mencionado significado; *bocado*: "Se llama la parte del freno que entra en la boca de la caballería, por la cual se rige y gobierna." (*Aut*). Compárese: "el corcel, de espuma lleno, / rompió el alacrán al freno / y la montada al bocado" (Calderón, *Fieras afemina amor*, *Comedias VI*, p. 1017)

v. 76 *arzón*: "El fuste trasero y delantero de la silla de la caballería que sirven de afianzar al jinete para que no vaya adelante ni atrás" (*Aut.*). Compárese: "Más precio verle venir / en su yegua la tordilla, / la barba llena de escarcha / y de nieve la camisa, / la ballesta atravesada, / y del arzón de la silla / dos perdices o conejos, / y el podenco de traílla" (Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, vv. 1598-1605).

Sale Enrico con la Infanta en los brazos.

ENRICO Hermana Estela, volando
trae de aquesa fuente agua
o entra por ella al castillo.

ESTELA Yo voy presto; aquí me aguarda.

Vase.

ENRICO Trae el agua, que mis ojos
no me darán la que basta,
porque será breve el mar
para vencer fuerza tanta.
¿Qué mucho, si el mismo sol,
aunque con luz eclipsada,
hoy en sus rayos me quema,
hoy en sus rayos me abrasa?
¿Quién ha visto, quién ha visto,
aunque por suertes contrarias,
desgraciada la ventura,
venturosa la desgracia?
¡Señora! ¡Señora! Apenas
oye mi voz y, turbada
la color en un compuesto,
mezcló la nieve y el nácar
y dichosamente unida,
nieve roja o rosas blancas,
se vio purpúrea la nieve
y la púrpura nevada.

vv. 101-104 *¿Qué mucho, si el mismo sol* […] *hoy en sus rayos me abrasa?:* Se conjugan aquí dos de los tópicos más recurrentes en la literatura áurea. Por un lado la identificación de la dama con el sol y, por otro, la concepción del amor, y más concretamente de la pasión amorosa, como fuego —motivo heredado de la tradición petrarquista—. Respecto al primero señala Caamaño Rojo (2006: 258, n. 4) que este "es un tópico muy frecuente que arranca del neoplatonismo y se desarrolla poéticamente con el *dolce stil nuovo* para renovarse en el Renacimiento con Bembo y León Hebreo (...) En Calderón el uso de esta metáfora va más allá del formulismo cortesano y esconde un sustrato neoplatónico de hondo calado".

v. 111 *compuesto*: "Agregado de muchas cosas que forman otra distinta, perfecta y cumplida" (*Aut.*). Compárese: "de piedad y ira se mira / en mí un compuesto" (Calderón, *Ni Amor se libra de amor, Comedias III*, p. 847).

No sé qué deidad oculta
a su adoración me llama,
que de tan forzoso efeto
no determino la causa.
¡Señora!

INFANTA ¡Válgame el cielo!

ENRICO ¡Albricias, cielos, que habla!
¡Alma, albricias!

INFANTA ¿Dónde estoy?

ENRICO Ah, señora.

INFANTA ¿Quién me llama?

ENRICO Quien del alma la mitad
hoy a tu vida consagra
y, por no dejar de verte,
no te ofrece toda el alma.
Aquel caballo sin duda
es el Júpiter que anda

vv. 117-118 *No sé qué deidad oculta / a su adoración me llama*: De acuerdo con las convenciones neoplatónicas, el amor surge al ver por primera vez a la dama. Enrico, en estos versos, advierte que su encuentro con la Infanta ha causado cambios en él, pero aún no es capaz de explicar su confuso sentimiento. Lo mismo le ocurre al Rey al conocer a Estela, como se puede observar en los versos 240-242 de la presente edición.

v. 122 *Albricias*: *Autoridades* presenta la siguiente definición de esta palabra: "Las dádivas, regalo u dones que se hacen, pidiéndose o sin pedirse, por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva u da la primera noticia al interesado". En este verso, sin embargo, dicho vocablo aparece como simple expresión de alegría; significado que parece ser igual de frecuente en la literatura del siglo XVII. Compárese: "CORO 1: ¡Albricias, albricias! / CORO 2: ¿De qué alegres nuevas? / CORO 1: De que viene Siquis / a ser deidad nuestra" (Calderón, *Comedias III*, *Ni Amor, se libra de amor*, p. 865), "¡albricias, que ya ha llegado / el felice cumplimiento / de aquellas ya confundidas / noticias que dejó un tiempo / en la primitiva edad / de vuestros padresy abuelos / un Tomé o Tomás sembradas / en todo el Perú, diciendo / que en los brazos de la aurora / más pura el hijo heredero / del gran dios había venido, / luz de luz, al universo!" (Calderón, *Comedias IV*, *La aurora en Copacabana*, p. 828).

v. 124 *Ah*: "interjección con la cual excitamos y procuramos la atención de alguna persona, para llamarla o hablarla" (*Aut.*, *s. v. a*). Compárese: "¡Soldados! ¿No hay quien responda? / ¡Ah, guardas! ¡Traición, traición!" (Calderón, *Comedias I*, *El purgatorio de San Patricio*, p. 253).

enamorado y tomó
forma en apariencia rara
para que tú fueras, cuando
le oprimieras las espaldas,
Europa de Ingalaterra
y él el caballo de España.
¿Cómo te sientes?

INFANTA Mejor;
mas ¿quién eres tú que amparas
mi vida?

ENRICO Soy quien la suya
también ofrece a tus plantas.

INFANTA La vida te debo.

ENRICO Es cierto,
mas procedes tan tirana
que cuando te doy la vida
en satisfación me matas.

vv. 129-136 *Aquel caballo sin duda* […] *y él el caballo de España*: Se alude aquí a la capacidad de transformación de Júpiter —dios que tenía como principal defecto la promiscuidad—, quien para realizar sus conquistas amorosas podía convertirse en animales como cisnes, toros o pájaros. En este pasaje se hace mención, concretamente, a la transformación de Júpiter en toro —*caballo de España*—. Enrico compara al caballo desbocado con este dios y a la Infanta con Europa, de la cual se enamoró Júpiter —Zeus en la mitología griega—. Así describe Ovidio parte del encuentro de ambos en su Libro II de las *Metamorfosis*: "la doncella real, sin saber sobre quién cabalga, se atreve incluso a sentarse en el lomo del toro, cuando el dios, poco a poco, desde la tierra y el seco litoral, lleva las huellas de sus falsas patas al agua poco profunda y desde allí se aleja un poco más allá y se lleva a su presa por la superficie mar adentro. Ella se asusta y mira la playa que ha dejado atrás a la fuerza, y se agarra a un cuerno con la mano derecha, mientras deposita la otra en el lomo" (pp. 318-319). Calderón juega en este pasaje con la condición de inglesa de Flérida y la metáfora "caballo de España" para representar un enfrentamiento entre las dos naciones.

vv. 142-144 *mas procedes tan tirana* […] *en satisfación me matas*: Observamos en estos versos la presencia de uno de los principales tópicos de la lírica cortés y petrarquista: la caracterización de la amada como mujer tirana e ingrata. Compárese: "pues tu crueldad con tal rigor me mata / que, ¡oh, fiera!, has dado ya, tirana, / el sí de que serás de otro mañana" (Calderón, *Comedias IV*, *El monstruo de los jardines*, p. 320).

INFANTA ★ Agradecida te escucho,
que del honor fuera falta
la ingratitud. ¿A quién debo
la vida? ¿Cómo te llamas?

ENRICO Enrico de Salveric,
que vivo en estas montañas,
en el castillo famoso
que es mi apellido y mi casa.
Aquí podrás descansar.
Yo quisiera que el alcázar
fuera del sol; mas ¿quién eres?

INFANTA Yo soy…

Sale el Rey, Ludovico, Teobaldo y acompañamiento.

LUDOVICO Aquí está la Infanta.

REY Hermana, dame tus brazos.
¿Cómo te sientes?

INFANTA No es nada
el dolor, aunque no puedo
estar en pie.

REY Pues llevalda
a ese castillo y en él
descanse lo que le falta
al día, que ya con sombras
negras la noche amenaza.

TEOBALDO Dichoso quien llega a verte
con vida porque presaga

v. 166 *presaga*: "Lo que adivina o anuncia alguna cosa futura, favorable o adversa" (*Aut., s. v. presago*). Este adjetivo acompañaba frecuentemente al sustantivo *alma*, como podemos ver en los siguientes ejemplos: "y no era mucho, si el alma, présaga, le decía allá dentro la desgracia que le estaba amenazando" (Cervantes, *El coloquio de los perros*, p. 615), "Mas como el alma siempre fue presaga, / y es una en fin desde que Dios la infunde, / aunque su luz el instrumento apaga / hasta que por los años se difunde, / no es mucho que en los ojos se deshaga / y que este indicio en lo esterior redunde" (Lope de Vega, *Corona trágica*, p. 121). McGrady en su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* señala que es común en Lope "la noción de que el alma avisa de los sucesos importantes, sobre todo de los malos" (1997: 44, n.

el alma de sus desdichas
temió tu muerte temprana.
Vida te dio mi deseo.

INFANTA Yo procuraré pagarla,
que a quien me ha dado la vida
no es mucho que le dé el alma.

Vase.

ENRICO (¡Ay, arrogantes deseos!
¡Ay, humildes confianzas!
¡Ay, cobardes presunciones!
¡Ay, satisfaciones falsas!
¡Ay, esperanzas perdidas!
¡La Infanta, cielos, la Infanta
es a la que di la vida
y la que me quita el alma!).
Vuestra majestad me dé
a besar sus reales plantas
si de la tierra que pisa
merezco tocar la estampa.

REY ¿Quién eres?

ENRICO Enrico soy
de Salveric, que mi casa
es hoy, pues a honrarla vienes,
venturosa en tal desgracia.

REY ¿Cómo retirado vives
de la corte?

---

709). De acuerdo con este editor, la idea del "alma adivinadora" tendría antecedentes claros en *Os Lusíadas* de Camoens (1997: 201).

v. 182 *a besar sus reales plantas*: La acción de besar los pies del monarca mantiene, en este verso y también en el 2567, el significado medieval de demostrar vasallaje.

v. 184 *estampa*: "la huella que deja hecha o figurada en la tierra la planta del pie" (*Aut.*). Compárese: "¡Dichoso yo que he llegado, / venturoso yo que he sido, / felice yo que he venido, / refelice yo que he dado / el primero labio mío / a la estampa de ese pie, / que, lleno de flores, fue / primavera en el estío!" (Calderón, *Comedias II, A secreto agravio, secreta venganza*, p. 753).

ENRICO Porque halla
mi padre en la soledad
más quietud a su edad larga.

REY ¿Vive todavía el Conde?

ENRICO Sí, señor.

REY Fue la privanza
de mi padre. ¿Y solo tú
★ su soledad acompañas
o vive también Estela
con vosotros?

ENRICO (Cosa estraña
que no pudiese encubrirlo).
Aquí está, señor, mi hermana,
que también del campo gusta.

REY Mucho le debe a la fama,
que dicen que es muy hermosa.

ENRICO Siempre la opinión se alarga,
que no es muy hermosa Estela;
el no ser fea le basta.

v. 194 *privanza*: "El favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el príncipe o superior" (*Aut.*). Compárese: "Del rey en desgracia estás, / sin privanza y sin estado; / fugitivo y desterrado, / de su vista huyendo vas" (Calderón, *Comedias III*, *La hija del aire I*, pp. 679-670).

v. 202 *fama*: Correa (1958: 101) identifica el concepto de *fama* en el siglo XVII con lo que él denomina 'honra horizontal', siendo esta la honra que "descansaba por entero en la opinión que los demás tuvieran de la persona" y diferenciándose de la 'honra vertical', que sería aquella inherente a la clase social a la que una persona pertenece.

v. 204 *opinión*: "Consiste la Opinión en todo aquello que tiene su lugar en la mente e imaginación de los hombres, en tanto que no tenga demostración patente" (Ripa, II, 1987: 157). Más poéticamente la definía Elías de Molins a finales del siglo XIX: "Suele ser espejo de mayor o menor limpidez y tersura, donde se refleja nuestro valor moral; cristal de superficie más o menos convexa, donde nos vemos unas veces reproducidos con verdad y otras alterados y deformes; pero la opinión no adjudica el honor, que es prenda que se reconoce, pero no se concede, y que es como el diamante, que no puede ser fabricado artificialmente (...) es innegable que la opinión y la conciencia pública constituyen a veces un estímulo vivísimo para alentar en nosotros el sentimiento del honor y un freno poderoso para no perderlo o mancharlo" (1881: 359).

REY Dícenme que es muy discreta.

ENRICO ⋆ Sabe, señor, cosa es clara,
lo que tiene obligación
una mujer en su casa.

REY Mucho me holgara de verla.

ENRICO No es el traje en que ella anda
digno, señor, de tus ojos,
y esta sola fue la causa
para escusar de que tú
la vieras.

Sale Estela.

ESTELA Aquí está el agua...
Mas ¿qué miro?

ENRICO Estela es esta,
que cuando cayó la Infanta
fue por agua y viene agora.

REY Mejor dijeras que el alba,
vestida de resplandores
o de rayos coronada,
otra vez al campo sale
y que entre sus manos blancas
trae congelado el rocío
que por lágrimas derrama.

ESTELA Vuestra majestad, señor,
disculpando la ignorancia
que me permite este traje,
me dé sus manos.

REY Levanta;
no me acuse la soberbia

v. 224 *manos blancas*: El tópico de las manos blancas era frecuente en Calderón —recordemos, por ejemplo, el título de su comedia *Las manos blancas no ofenden*— y, en general, en toda la literatura del Siglo de Oro. El teatro lo tomaba, como indica Arellano (1999: 206), de los modelos de la *descriptio* femenina de la lírica. En Góngora encontramos varios ejemplos significativos, como el de la descripción de la lechera que tiene lugar en la primera de las *Soledades*: "blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas" (vv. 877-878).

que tuve un cielo a mis plantas,
porque si otras hermosuras
un mundo pequeño llaman,
tú eres un cielo pequeño.

ENRICO ¡Qué bien la humildad ensalzas!
El cielo aumente tu vida.

REY (¡Oh, lo que este hermano habla!)
¡Ah, Ludovico!

LUDOVICO Señor.

REY No sé que siento en el alma,
que con decirme que es mía
ya como ajena me trata.

LUDOVICO (¡Ay, Estela, quién creyera
que cuando a verte llegara
vencieran celos de un rey
el contento que me causas!)
¿Qué sientes?

REY Siento temor
con el amor en batalla,
y cuanto el amor me anima,
★ tanto el temor me acobarda.

v. 235 *cielo pequeño*: Recurrente tópico calderoniano relacionado con la divinización de la mujer en la literatura y la idea del hombre como microcosmos. Para más información acerca de la presencia de esta imagen en las obras de Calderón puede consultarse, además del capítulo IV de esta tesis, Rico (1970: 242-259).

v. 242 *como ajena me trata*: Ya desde Aristóteles el enamoramiento era considerado una enfermedad. En el Siglo de Oro existía la creencia de que el amor era "una invisible transfusión de sangre que se realiza por los ojos" (Cortazar, 1986: 30). Este hecho provocaba que el hombre, ante el amor, se sintiera ajeno a su propia alma, ya que la sangre que corría por sus venas era de otra persona. Por esta razón, era común que el mal de amores presentara las características de una enajenación, como indica Cortazar (1986: 31).

v. 248 *el amor en batalla*: El amor concebido como guerra es un motivo heredado de la literatura petrarquista. Compárese: "De paz hablaros intento, / que la guerra que yo traigo / toda me cabe en el pecho; / no he de partirla con nadie, / que yo para mí la quiero, / porque soy en mis desdichas / la confusión de mí mesmo" (Calderón, *Comedias II*, *Los tres mayores prodigios*, p. 1086).

Estela me da contento
y aqueste hermano me cansa.

LUDOVICO Échale de aquí, que todo
es invenciones quien ama.

REY Bien me aconsejas.

LUDOVICO (¡Ay cielos!
¡Oh, mal haya amor, mal haya
el que contra sí aconseja!).

ENRICO Su alteza, Estela, está en casa
y, pues ha sido ventura
★ nuestra tan grande desgracia,
aunque como en monte sea,
ve a servilla y regalarla.
Vuestra majestad, señor,
dé licencia; vete hermana,
que la agua no es menester.

REY Mejor será que tú vayas,
que aunque yo no haya caído,
aquí es menester el agua.
El cansancio y el calor,
pensión propia de la caza,

v. 252 *me cansa*: "desazonarse u disgustarse de ver alguna persona que no se gusta u oír alguna cosa que desagrada" (*Aut., s. v. Cansarse*). Compárese: "Mirad, si uno solo así / os cansa, lo que serán / tantos juntos" (Calderón, *Comedias II*, *El astrólogo fingido*, p. 886).

v. 256 *mal haya*: Esta fórmula de juramento es, como indica Caamaño Rojo (2006: 285), muy frecuente en la literatura del Siglo de Oro. Compárese: "Sin duda que otro gozó, / mientras a la guerra fui, / con la industria la ocasión. / ¡Mal haya mi cobardía!" (Calderón, *Comedias II*, *Judas Macabeo*, p. 385), "En mi poder estás; mira / si había disculpa. ¡Mal haya / cuanto tiempo te he querido, / cuantas penas, cuantas ansias / padecí y cuantas finezas / hizo mi amor por tu causa!" (Calderón, *Comedias I*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, p. 201).

v. 262 *servilla*: Ejemplo de asimilación de la –r del infinitivo con la l- del pronombre enclítico *la*. Son numerosas las muestras de este fenómeno lingüístico que se aprecian en esta comedia: obligalle (v. 480), hablalle (v. 494), vella (v. 1003), pedilla (v. 2081), etc.

v. 270 *pensión*: "Metafóricamente se toma por el trabajo, tarea, pena o cuidado que es como consecuencia de alguna cosa que le logra y la sigue inseparablemente"

me tienen con sed y quiero
beber. Vete, pues. ¿Qué aguardas?

ENRICO (Mi muerte decir pudiera,
pues voy por suertes contrarias
de tu hermana enamorado
y celoso de mi hermana).

Vase.

REY Turbado a tu vista llego,
que, cuando amor me provoca,
teniendo el agua en la boca
bebo por los ojos fuego.
Si entre sus rayos me anego
como en sus ondas me abraso,
de un estremo al otro paso.
¿Quién ha visto efeto igual,
que esté en la mano el cristal
y esté la llama en el vaso?
Cuando el sol sobre la nieve
su rubio esplendor desata,
hace una nube de plata
que del monte al valle llueve;
uno corre y otro bebe,
y ansí en efetos tan llanos,
de tus ojos soberanos

(*Aut.*). Con este mismo significado aparece también en el verso 964 de esta comedia.

v. 289 *nube de plata*: La identificación del agua con la plata era una metáfora recurrente en Góngora, como se puede observar, por ejemplo, en los siguientes versos del *Polifemo*: "La ninfa, pues, la sonorosa plata / bullir sintió del arroyuelo apenas, / cuando, a los verdes márgenes ingrata, / segur se hizo de sus azucenas" (vv. 217-220).

v. 293 *ojos soberanos*: Expresión recurrente en la literatura áurea para referirse a la mirada de la amada. El adjetivo parece corresponderse en este sintagma con la siguiente acepción de *Autoridades*: "lo que es alto, extremado y singular". Compárese: "Ven, Himeneo, donde, entre arreboles / de honesto rosicler, previene el día / (aurora de sus ojos soberanos) / virgen tan bella, que hacer podría / tórrida la Noruega con dos soles, / y blanca la Etïopía con dos manos" (Góngora, *Soledades*, *I*, vv. 780-785), "¿De qué sirven los violentos / si puedes aprovecharte / desos ojos

la luz en las manos dio
y ese cristal desató
de la nieve de tus manos.
Yo, a tu luz turbado y ciego,
busco el agua, pero ya
mal mi fuego templará.
Si está en el agua mi fuego,
abrásome, pero luego
que el cristal hermoso pruebo,
el agua a los ojos llevo,
que en tan confusos enojos
tienen sed labios y ojos.

ESTELA Bebed ya.

REY Pues ya no bebo.

ESTELA Lisonjera, libre, ingrata,
dulce y suave una fuente
★ hace apacible corriente
de cristal y undosa plata.
Lisonjera se dilata
porque hablaba y no sentía,
suave porque fingía,
libre porque murmuraba,
dulce porque lisonjeaba
y ingrata porque corría.
Aquí vuestra majestad

soberanos, / que, apacibles homicidas, / abrasando, quitan vidas? (Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, *TESO*).

v. 295 *desató*: "liquidar, desleír u derretir un cuerpo denso en algún liquor" (*Aut., s. v. desatar*). Compárese: "Cuanta plata se recata / en los centros de la tierra / daré, haciendo aquesta sierra / Sierra Nevada de plata; / cuanto cristal se desata / y en sí mismo se atropella / por esa campaña bella" (Calderón, *Comedias IV*, *La niña de Gómez Arias*, p. 524).

v. 310 *Undosa*: Cultismo muy del gusto de Góngora que proviene del latín *Unda* que significaba "ola".

vv. 307-316 *Lisonjera, libre, ingrata* […] *y ingrata porque corría*: Esta décima aparece también en *El príncipe constante* (*Comedias I,* p. 1086). Calderón en sus obras repite no solo motivos como el del caballo desbocado, sino también versos, como sucede en este caso. Es un ejemplo más de la intratextualidad que caracteriza al conjunto de su obra.

podrá templar el rigor
de tanto fuego mejor,
porque tanta claridad
quizá ofende por verdad,
y si este cristal deshecho
abrasa y yela, sospecho
que en mi pecho se ha de hallar
el yelo para templar
el fuego de vuestro pecho.
Bebed, templad los enojos
de tan sedientos agravios.

REY Ya doy el agua a los labios
teniendo el fuego en los ojos.

ESTELA (De tan contrarios despojos
la causa a decir me atrevo).

REY A la boca el agua llevo
y mis ojos me la dan,
que ya con más sed están.

ESTELA Bebed ya.

REY Pues ¿ya no bebo?
Pero este cristal pretende

vv. 320-321 *porque tanta claridad / quizá ofende por verdad*: Declara Ripa que la verdad "es amiga de la luz, y aún que por sí misma es una luz clarísima, que nos lo muestra todo tal cual es" (II, 1987: 391). La verdad se identifica, pues, con la claridad, como indica Calderón en estos versos, y, como tal, ofende al evidenciarse que dicha verdad no posee unas intenciones puras.

vv. 317-330 *Aquí vuestra majestad* […] *teniendo el fuego en los ojos*: La contraposición calor-frío en sus diversas variantes (fuego-hielo, incendio-nieve...) era característica de la lírica petrarquista y cancioneril. En este pasaje, Estela insta al Rey a que beba y apague el fuego que nace en su pecho —clara metáfora del deseo sexual— para evitar, de este modo, que el monarca intente atentar contra su honor. La hermana de Enrico comienza con esta intervención a dar muestras de la firmeza que la caracterizará durante toda la obra, como se puede observar en los versos 324-326 en los que deja patente su reticencia a sucumbir a la pasión del soberano.

v. 331 *despojos*: "Se llama asimismo la ruina violenta que padece alguno o alguna cosa" (*Aut.*, *s. v. despojo*). Compárese: "¿Cómo quieres que viva / victorioso el amor con los despojos / de deidad tan ingrata y vengativa?" (Calderón, *Comedias II, Argenis y Poliarco*, p.184).

acabarme con cautela.
Si fuego, ¿cómo me yela?
Si yelo, ¿cómo me enciende?
Si libre, ¿cómo pretende?
Si apacible, ¿cómo daña?
¡Oh, cómo me desengaña
el agua si es lisonjera!
¡Oh, cómo en pena tan fiera,
siendo tan clara, me engaña!

ESTELA ★ Clara y ardiendo pretende
experiencia tan estraña
★ como clara desengaña
y desengañando enciende.
Si vuestra intención me ofende,
dándome el cristal consejo,
en él la respuesta dejo,
y es fuerza desengañar;
si para hacerlo ha de estar
en mis manos un espejo.
vuestra Majestad me dé
licencia.

REY Un instante espera.
(Ay Ludovico, quisiera…)

LUDOVICO (¿Qué quisieras?)

REY (No lo sé;
toda mi vida pensé
que amor, cuando un rey se atreve,

v. 338 *cautela*: "Se toma también por astucia, maña y sutileza para engañar usando de medios o palabras ambiguas y difíciles de conocer" (*Aut.*). Compárese: "que la industria o la cautela, / que traición fuera en la paz, / se llama ardid en la guerra" (Calderón, *Comedias II*, *Argenis y Poliarco*, p. 151).

vv. 339-346 *Si fuego, ¿cómo me yela*? […] *siendo tan clara, me engaña*: El Rey da cuenta de los efectos contradictorios del amor, exponiendo, así, la complejidad del sentimiento amoroso. Este tópico, habitual también en Lope y Quevedo, se expresa mediante los recursos de la paradoja y el oxímoron y se reiterará en numerosas ocasiones a lo largo de la presente comedia. Uno de los mejores ejemplos de esta concepción del amor como una suma de contrarios es el soneto de Camoens "Amor é um fogo que arde sem se ver".

flechas de oro y rayos mueve.
Mas ¿qué resistencia aguardo
si para el fuego en que ardo
hoy vibra rayos de nieve?
Mil cosas decir quisiera
de mi desdicha importuna
y apenas he dicho alguna
cuando vuelvo a la primera.
Mis estremos considera,
pues cuando llego a sentir
el fuego en que he de morir
y le pretendo contar,
me contento con mirar
y se quedan sin decir.
Tú eres discreto y sabrás
la ocasión de mi cuidado
y al fin desapasionado
mucho mejor le dirás,
★ que no puedo sufrir más
el incendio que sentí.
Di que libre vine aquí;
di que ya rendido lloro;
di que su rigor adoro
y al fin dila que la vi).

Vase.

v. 366 *vibra*: "arrojar con ímpetu y violencia alguna cosa, especialmente las que en su movimiento hacen algunas vibraciones" (*Aut.*, *s. v. vibrar*). Con este significado y asociado de manera mayoritaria al sustantivo *rayos* encontramos este verbo en numerosas obras de Calderón como en *El mayor encanto, amor*: "con saber que, cuando quiero, / el cielo empaño, que vibro / los rayos, que de las nubes /aborto piedra y granizo" (*Comedias II*, p. 32) o en *La púrpura de la rosa* : "y tú, Júpiter, pues sabes / lo que es amar, mira / que nunca mejor que agora empleaste / los rayos que vibras: / pues nunca mejor se emplean / sagradas tus iras" (*Comedias III*, p. 1056).

v. 378 *ocasión*: "Vale también causa o motivo porque se hace alguna cosa" (*Aut.*). Compárese: "Libia: Señora, ¿qué llanto es este? / Astrea: ¿Qué pena, señora, es esta? / Clori: ¿Tú, lágrimas en los ojos? / Flérida: ¿Tú, suspiros, y tú, quejas? / Tisbe: ¿Qué ocasión pudo moverte / a que sentimientos tengas? (Calderón, *El mayor encanto, amor*, *Comedias II*, p. 39).

LUDOVICO (Yo le diré tus desvelos
y seré, más ofendido,
el primero que haya sido
el tercero de sus celos).
Estela, oye: el Rey (ah, cielos),
como desapasionado,
aqueste amor me ha fiado,
que mal su daño advirtió
si está enamorado y yo
celoso y enamorado.
★ Que te diga me mandó
lo que yo mismo dijera
si enamorado me viera;
no tengo la culpa yo,
pues él la ocasión me dio
si, cuando a mirarte llego,
me abraso en el mismo fuego.
No es nuevo el mal que resisto,
que ya en el mundo se ha visto
guiar un ciego a otro ciego.
Díjome que no sabía
encarecerte su pena;
que la diga como ajena,
y dígola como mía.
Estela, si te quería,
pregúntaselo a los cielos,
testigos de mis desvelos,
pero en confusión tan brava,

vv. 405-406 *que ya en el mundo se ha visto / guiar un ciego a otro ciego*: Valbuena Briones (1960: 58) señala, en su edición de la comedia, que estos versos aluden al célebre dicho "Cuando un ciego conduce a otro, ambos caen en el foso", refrán del que hallamos distintas variantes en la época, como la que recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: "Si un ciego guía a otro, ambos caerán en el barranco". Los ciegos de los que habla Ludovico son él mismo y el Rey. La ceguera de ambos está provocada por el amor que sienten por Estela. Esta idea de corte platónico es defendida, entre otros, por el humanista italiano Pico della Mirandola quien afirmaba que el amor es ciego porque está por encima de la inteligencia.

v. 414 *brava*: "Equivale también a raro, peregrino, copioso, abundante y singular" (*Aut.*, *s. v. bravo*). Es habitual en la producción calderoniana encontrar este

si otro en los celos acaba,
mi amor se empieza en los celos.

ESTELA
El Rey de una misma suerte
a ti te ha dado ocasión
para decir tu pasión
y a mí para responderte;
dile al Rey cuán mal advierte
en mi honor siempre fiel:
ser noble no es ser cruel.
Pues dices lo que a él le obliga,
dirasle al Rey que te diga
lo que le respondí a él.

Vase.

LUDOVICO
¿Quién en el mundo se ha hallado
cuando tal rigor me ofreces,
enamorado dos veces
y dos veces despreciado?
Celoso y enamorado
con propio y ajeno amor,
llegué a pedirte un favor;
si el desprecio solicitas,
por los celos que me quitas,
yo te perdono el rigor.

Vase.

Sale un cazador por una puerta y Tosco, villano, por otra y dicen dentro primero.

CAZADOR
¡Hola! ¡Hao, pastor!

---

adjetivo asociado al sustantivo "confusión". Compárese "¿Quién vio confusión tan brava?" (Calderón, *La selva confusa*, v. 1444).

v. 436+ *Tosco*: Calderón, como indica Navarro González (1981: 118), se preocupaba de "elegir cuidadosamente el nombre, la profesión u oficio y la condición humana y social de los graciosos". En *Autoridades* hallamos dos acepciones del vocablo *Tosco*: "grosero, basto, sin pulimento, ni labor" e "inculto, sin doctrina, ni enseñanza". En *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* advertimos en boca de don Vela el siguiente juicio "Hija advierte, que es un vil / labrador, villano y tosco" (Calderón [atribuida], *TESO*).

TOSCO ¿A quién
dan estas voces?

CAZADOR A vos.

TOSCO Yo no so hola, juro a Dios,
y avísole que habre bien.

CAZADOR ¡Hola! ¿Una palabra sola
a un cazador no le oirás?

TOSCO (Él es el hola no más
porque aquí no hay otro hola.
Piensa el lacayo que está
con otro hola como él,
que solo es su nombre aquel
de hola acá y hola acullá,

v. 437 *¡Hola! ¡Hao!*: El empleo de estos dos términos era muy frecuente en la literatura del Siglo de Oro junto con el de *ahao*, palabra a la que nos remite *Autoridades* al consultar la entrada de *Hao* y cuya definición es "modo de llamar a otro que se halla distante". El uso de *hola* en el teatro de Calderón de la Barca ha sido analizado por Faya Cerqueiro y Vila Carneiro (en prensa) y, de acuerdo con la clasificación de las funciones de este marcador que se establece en dicho estudio, en este verso 437 *hola* sería usado por el cazador para comprobar si hay algún otro personaje presente. Esta función la hallamos también, por ejemplo, en *Lances de amor y fortuna*: "Hola, ¿qué es esto? Que aquí / ruido sentí juraría, / pero en las hojas sería / el viento. Mas no; si aquí / un pequeño cofre veo, / cierto es que alguno llegó / y que él también me llevó / el ramillete. No creo / que haya ladrón tan felice / a quien dé el sueño tirano / tales prendas de mi mano" (*Comedias I*, pp. 718-719). Por otra parte, Wilson señala que el empleo de esta interjección en el Siglo de Oro fue considerado "rude and offensive, and often evoked an equally discourteous reply" (1949: 298), algo que se puede comprobar, por ejemplo, en el siguiente pasaje de *Don Gil de las calzas verdes,* en el que Caramanchel parece mostrar su reticencia a ser interpelado con un *hola*: "DOÑA JUANA: ¡Hola! ¿Qué es eso? CARAMANCHEL: Oye, hidalgo: / eso de *hola*, al que a la cola / como contera le siga / y a las doce solo diga: / «olla, olla» y no «hola, hola»" (Tirso de Molina, vv. 254-258).

v. 439 *so*: Forma etimológica de la primera persona de singular del presente de indicativo del verbo ser (< *sum*). En el siglo XVII era ya un arcaísmo. Tosco la utiliza constantemente, como se puede observar, además de en este pasaje, en los versos 496, 803, 1548, 1549, 1564 y 2110 de esta comedia.

v. 440 *habre*: La alternancia fonética de *l* por *r* es habitual en el habla de los graciosos, especialmente después de otra consonante, como sucede en este verso.

vv. 439-448 *Yo no so hola, juro a Dios* […] *de hola acá y hola acullá*: En relación con el diálogo que se establece en estos versos entre Tosco y el cazador, *hola* aparece

que no hay de aquestos criados
—mirad qué dichosa gente— 450
quien muera sópitamente,
pues todos mueren oleados.
★ No debe de habrar conmigo).

CAZADOR Dime el camino en que estoy,
que ni sé por dónde voy 455
ni sé la senda que sigo.
Corriendo el monte venía
con otros monteros yo
y en el monte me cogió
el crepúsculo del día. 460

TOSCO Lleve Barrabás el nombre.
¿El qué le cogió, señor?

---

catalogado en el estudio de Faya Cerqueiro y Vila Carneiro (en prensa) como "forma sin valor pragmático", puesto que en esta conversación Tosco malinterpreta la interjección que emite el cazador y la sustantiva vaciándola de contenido procedural para, así, producir un efecto cómico en el espectador.

v. 451 *sópitamente*: Prevaricación lingüística de Tosco que consiste en la hipercorrección del adverbio *súpitamente*, cultismo que había entrado en España en el siglo XIV, como indica (Obediente Sosa, 2007: 263), "debido a errores de transmisión oral y a ultracorrección" y que *Autoridades* define como "lo mismo que súbitamente pero tiene poco uso".

vv. 437-452 *¡Hola! ¡Hao, pastor!* […] *pues todos mueren oleados*: Juego de palabras entre la interjección "hola" y el verbo "olear" —"dar a algún enfermo el sacramento de la extremaunción, ungiéndose con el santo óleo en los órganos de los sentidos" (*Aut.*)—, aprovechando la homofonía de dichos términos. Un pasaje muy similar lo hallamos en la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela*: "FABIO: Hola, Tadeo, ¿dó estás? / TADEO: Parece que oigo a mi amo. / FABIO: Hola, Tadeo, ¿a quién llamo? / TADEO: Sube arriba y lo sabrás. / Las olas te habrán echado / como a Leandro. FABIO: Por cierto / que pensaba que eras muerto. / TADEO: No fuera mal oleado" (versos 1835-1842). En ambos casos el juego de palabras está en boca de los graciosos y ofrece unos fragmentos especialmente cómicos.

v. 461 *Lleve Barrabás*: Era frecuente en el Siglo de Oro la alusión a este personaje del *Nuevo Testamento* en expresiones de este tipo, generalmente puestas en boca de personajes de baja condición social. Las fórmulas en las que este nombre se usa son muy variadas, una muestra de ello la hallamos en *El desdén con el desdén,* en donde exclama Polilla: "¡Anda con Barrabás!" (Moreto, v. 1822). Otros ejemplos son los siguientes: "Váyase con Barrabás / el flemático escudero" (Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, *TESO*) o "Mas ¿cuánto va que he de haceros / que os volváis con Barrabás?" (Lope de Vega, *Los enemigos en casa*, *TESO*).

CAZADOR El crepúsculo.

TOSCO ¿Es traidor
o es encantado ese hombre?
¿Y cómo le cogió? ¿Hay tal?
¿Aquesto en el monte había?
¿Crepúsculo tiene el día?
Y diga, ¿no le hizo mal?

CAZADOR (El villano se ha creído
que es alguno que hace daño
y ha de quedar con su engaño).
En fin, hasta aquí he venido
huyendo de aquese hombre.

TOSCO Diga, ¿los hechos son buenos
de aquese que por lo menos
tiene peligroso nombre?

CAZADOR (Con esto engañarle puedo,
pues con esta industria mía,
lo que no la cortesía,
habrá de obligalle el miedo).
Un hombre se traga entero
y, si está con hambre, dos
juntos.

TOSCO ¡Oh, güego de Dios!
¿Tan güerte tiene el guargüero?

v. 478 *industria*: "Se toma también por ingenio y sutileza, maña u artificio" (*Aut.*). Compárese: "De las manos de la muerte / libre quedaste, y en Roma; / cuando ya Aureliano toma / satisfación desta suerte, / Libio, advierte / la industria que te libró / de tan bárbara violencia, / y ten prudencia, / que otro anillo no quedó / que suspenda otra sentencia"(Calderón, *La gran Cenobia*, *Comedias I*, p. 380). *Industria* será una palabra clave en esta comedia, de hecho, recordemos que en sus primeras ediciones *Amor, honor y poder* presentaba el título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*.

v. 483 *güego de Dios*: *Fuego de Dios* era una expresión que se empleaba "para exagerar la grandeza u demasía de alguna cosa, especialmente cuando se recela que de ella pueda sobrevenir algún perjuicio o molestia" (*Aut.*). Tosco utiliza en vez de fuego, la forma popular y deformada *güego*.

v. 484 *Tan güerte tiene el guargüero*: Alonso Hernández (1976: 389) recoge el término *garguero* con el significado de 'garganta' y señala algunas variantes como 'garguelo' o 'gargüero'. *Guargüero* parece ser una deformación lingüística de esta

Yo le llevaré, pardiez,
hasta el castillo, que allí
el Rey está –¡pese a mí!,
¡dos se zampa de una vez!–,
que esta noche se ha quedado
en Salveric como digo
yo apostaré que conmigo
no tiene para un bocado–.
Yo vine por leña y vo
sin ella; hablalle no puedo.

CAZADOR (Él va temblando de miedo).

TOSCO (Si él me agarra, muerto so).

Vanse.

★*Sale Teobaldo y la Infanta.*

TEOBALDO No salga vuestra alteza,
que un bárbaro accidente
descortés no consiente
respeto a la belleza,
cuando en muertos colores
halló el campo la vida de las flores.

INFANTA El riesgo, más que el daño,
amenazó mi vida
y, al peligro rendida,
temí el rigor estraño.
Ya estoy más descansada,
menos mortal y más enamorada.

última forma, quizás por analogía con *güego* y con *güerte* —forma popular por *fuerte*—.

v. 488 *¡dos se zampa de una vez!:* Tosco manifiesta su miedo a ser comido, temor recurrente en los graciosos calderonianos, como se ha visto en el capítulo IV de esta tesis.

v. 493 *vo*: De acuerdo con los datos proporcionados por Menéndez Pidal (1973: 304), el verbo latino *ire* fue sustituido casi completamente por *vadere*, pasando a ser *vo* la forma de la primera persona de singular de presente de indicativo de dicho verbo en español hasta el siglo XVI. De este modo, y como ya se comentó a propósito de *so* en el verso 439, este tipo de formas en el XVII era ya un arcaísmo.

v. 508 *mortal*: "se dice del que tiene o está con señas o apariencias de muerto: y así se dice quedarse mortal de susto o pesadumbre; y del que está muy cercano a

TEOBALDO Descanse vuestra alteza.

INFANTA (Pero ¿qué es lo que veo?
Llevome mi deseo.
Otra al caer tropieza,
pero al revés ha sido:
yo tropecé después de haber caído).
Muy bien podré ir en coche.

TEOBALDO Porque tu alteza pueda
descansar, aquí queda
el Rey aquesta noche.

INFANTA Debo a Enrico la vida.
(Enamorada estoy y agradecida).

TEOBALDO (¡Oh, quién fuera el dichoso
que la vida te diera!
¡Oh, quién Enrico fuera!
¡Mil veces venturoso
quien por estraños modos
hoy da la vida a quien la quita a todos!).

Sale Ludovico, el Rey, el Conde y Enrico y acompañamiento.

CONDE De la suerte que sale
el sol resplandeciente,
que con su luz ardiente
no hay cosa que no iguale
cuando con rayos baña
ya el techo, ya la rústica cabaña,
ansí, noble Rey mío,
alégrese esta casa,
que a serlo del sol pasa,
de cuya luz confío
★ que será eterno el día,
por tuya celestial, noble por mía.

---

morir o lo parece, se dice que está mortal" (*Aut.*). Compárese: "Yo, Cenobia, estoy mortal, / que un desdichado su mal, / ¿cuándo no lo escucha, cuándo?" (Calderón, *Comedias I*, *La gran Cenobia*, p. 384), "Mortal estoy; dadme cielos / valor, que quizá no es ella" (Calderón, *Comedias II*, *El mayor monstruo del mundo*, p. 596).

REY Alzad, Conde, del suelo;
dadme, dadme los brazos.

CONDE Será con tales lazos
poco llegar al cielo.

REY Mirad que, porque tardan,
★ envidiosos los míos los aguardan.

CONDE De tu padre heredaste
honrar la humildad mía.
¡Cuántas veces solía
el Rey, mi señor...!

REY Baste,
que, como los blasones,
heredé de mi padre obligaciones.
Ya sois de mi Consejo
de Estado.

CONDE Señor, mira...

REY Vuestra razón me admira.

CONDE ...que estoy cansado y viejo.

REY Conde, yo sé que tengo
necesidad de vos.

CONDE Ya no prevengo
disculpa, aunque pudiera.

v. 549 *blasones*: *Blasón* podría hacer referencia, en este verso, a dos de las cuatro acepciones que recoge *Autoridades* de dicho término, concretamente "se toma casi siempre por el mismo escudo de armas" y "significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto, pues, como los blasones o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen, así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos". Un pasaje similar lo hallamos en *Judas Macabeo*: "y después que yo, supliendo / tu esfuerzo, al bastón conformes / admiré con mi obediencia / tus heredados blasones" (Calderón, *Comedias II*, p. 306).

v. 556 *prevengo*: "preparar, aparejar y disponer con anticipación las cosas necesarias para algún fin" (*Aut. s. v. prevenir*). Compárese: "Todo es vuestro; nada es / mío, señor. Si prevengo / algún consuelo en los tres, / es porque pienso que tengo / con qué serviros después" (Calderón, *Judas Macabeo*, *Comedias II*, p. 312). El Conde se resiste a trasladarse a la corte y, por ello, se excusa ante el monarca diciendo que ya está cansado y viejo (v. 554). El Rey no ceja en su empeño y, ante

Que suplas te suplico
esta ignorancia.

REY Enrico,
agradecer quisiera
de la Infanta la vida.

ENRICO Con dársela ha quedado agradecida
y no hay en mi cuidado
cosa que satisfaga;
solo quiero por paga
el habérsela dado
y de nuevo la mía,
que el monte no gastó la cortesía.

REY Galán andáis, Enrico,
y, aunque en esto no os pago,
de mi cámara os hago...

ENRICO Ya los labios aplico
a la tierra que doras.

REY ...porque entréis donde estoy a todas horas.
La Infanta hará mercedes
a Estela de su mano.

CONDE Tantos honores gano
★ que ya a Alejandro excedes.

---

su insistencia, el padre de Estela y Enrico se ve obligado a no poner más disculpas y a atenerse a los designios del soberano.

v. 573 *la tierra que doras*: Enrico identifica al rey con el sol. Esta metáfora fue muy común en la sociedad española, especialmente a partir del Renacimiento. Para más información sobre dicha imagen puede consultarse Mínguez (2001).

v. 578 *a Alejandro excedes:* Alusión a la figura de Alejandro Magno, concretamente a una de sus cualidades más alabadas: la generosidad. A este respecto, puede consultarse Bosworth (1996) o Olaguer-Feliú (2000). Este último, por ejemplo, señala que "la *virtud de la generosidad* también arraigó profundamente en Alejandro. La calidad de generoso (...) que debía acompañar al monarca macedónico y que le fue inculcada en su adolescencia, le llevó a tales extremos que, en ocasiones, nos hace pensar en prodigalidad o, inclusive, en conducta premeditada para lograrse adhesiones, fidelidades o ese amor que siempre parecía necesitar tanto. Todos los historiadores clásicos nos hablan constantemente de reparto de botines entre los soldados, de distribución de riquezas entre sus «compañeros», de regalos a sus súbditos de Oriente, etc." (Olaguer-Feliú, 2000: 55). En este pasaje, el Conde compara al Rey con Alejandro por ser tan generoso con él y con sus hijos.

REY (Pues en un mismo día
su vida halló donde perdí la mía).

INFANTA ¿Qué merced hacer puedo
a Estela o qué favores
si ya con los mayores
corta y corrida quedo?
Por la de Enrico beso
tus pies.

ENRICO (Amor, yo he de perder el seso.
No te despeñes; tente.
¿Hasta dónde has llegado?
No mueras abrasado,
pues solo es bien que intente
estar viendo y amando;
vivir muriendo por morir callando).

REY (Hoy, Ludovico, muero.
Amante desdichado,
amé desesperado
y amando desespero.
En fin, ¿qué te responde?)

LUDOVICO (Al honor más que al gusto corresponde).

REY (Esta noche he quedado
aquí por ver si puedo,

v. 584 *corta*: "Metafóricamente significa y se toma por encogido, tímido, de poco ánimo y resolución; y, así, del que es irresoluto y que de cualquiera cosa se embaraza se dice que es corto de ánimo" (*Aut. s. v. corto*). Compárese: "LISARDA: Pues decid. FLÉRIDA: Yo seré corta: / hermosísima Lisarda, / en cuya belleza, en cuya / discreción están de más / el ingenio y la hermosura" (Calderón, *Comedias I, Peor está que estaba*, p. 871); *corrida*: Avergonzada. Es el participio del verbo *correr*, que en una de sus numerosas entradas en *Autoridades* presenta la siguiente acepción: "burlar, avergonzar y confundir". Compárese: "mas baste que, a no estar vos, / caballero, bueno y sano, / no os dejara. Y que os sirváis / de su casa os ruega en tanto / que entera salud cobráis; / corrido y avergonzado / de no dejaros en ella / cuanto sea necesario" (Calderón, *Comedias V, Agradecer y no amar*, p.488).

v. 592 *vivir muriendo por morir callando:* Enrico está condenado a vivir sin vivir por no poder confesar su amor. Esta idea de que la vida del amante que no tiene posibilidades de conseguir a su amada es peor que la muerte es un tema recurrente en la lírica cancioneril.

atropellando el miedo,
ciego y desesperado
entrar donde está Estela).

LUDOVICO (Haces bien, que el amor todo es cautela).

REY (Por esto, sin que haya
razón de habelle honrado,
hoy al Conde he obligado
a que a la corte vaya).

LUDOVICO (Cuántas honras hay dadas
que van con sus infamias disfrazadas.
La industria solo ha sido
hija de la fortuna;
ya no espero ninguna).

CONDE Como no prevenido,
hoy a tener disponte
cama de campo y cena como en monte.

REY A aqueso solo vengo,
que si gustos quisiera,
en palacio estuviera.

v. 601 *Atropellando el miedo*: Una de las acepciones que recoge *Autoridades* respecto al término *atropellar* es la de "derribar o como pasar por encima de alguna razón o respeto, no atenderle ni apreciarle, sino desestimarle con temeridad y violentamente". Aquí el Rey quiere pasar por encima del miedo que racionalmente le impide entrar en los aposentos de Estela, quiere vencerlo temerariamente, *ciego y desesperado*, sin meditar las consecuencias que puedan derivar de su acción. y conseguir entrar en los aposentos de Estela. Esta expresión aparece también recogida en la comedia *Saber del mal y el bien*: "Yo soy rey y yo puedo / vivir sin vos, atropellando el miedo / que ese brazo me daba, / cuando infante en Galicia me criaba" (Calderón, *Comedias I*, p. 632).

vv. 609-610 *Cuántas honras hay dadas / que van con sus infamias disfrazadas*: El Rey acaba de dejar claro que ha honrado al Conde y su familia solo para acceder a Estela, de ahí la sátira expresada por Ludovico en estos versos.

vv. 611-612 *La industria solo ha sido / hija de la fortuna*: Se alude aquí a la capacidad que tiene la fortuna —concepto de vital importancia para la filosofía estoica— de regir el destino del hombre. Calderón cristianizará la idea que nos presenta esta doctrina y negará, de acuerdo con los consejos morales que Pérez de Moya expone en su *Philosophia Secreta*, la existencia de una fortuna ciega. Para nuestro dramaturgo, la fortuna ya no actúa sin orden ni concierto, sino que obedece, como señala Valbuena Briones (1977: 64), a "misteriosas leyes que solo Dios conoce y que están fuera del alcance del ser humano".

Ya, Conde, me prevengo
a penas y desvelos.

ENRICO (Y yo rabio de amor, vivo de celos).

Vanse.

INFANTA Determinad, pensamiento,
si tan confuso rigor
ha nacido del amor
o del agradecimiento.
Con dos efetos me siento
a una inclinación rendida:
si Enrico me dio la vida,
si ver a Enrico me agrada,
¿es estar enamorada
o es estar agradecida?
Quisiera darle un favor
que al darle vida excediera,
porque de mi pecho fuera
la satisfación mayor.
En pagándole el valor
no estuviera tan rendida:
mi voluntad es fingida;
satisfacer no es amar;
luego tanto desear
es estar agradecida.
Pero aunque no me ofreciera
vida, pienso, y con razón,
que lo que es obligación
voluntad entonces fuera.
Determinarme quisiera:
yo estoy a Enrico inclinada,
más rendida que obligada;
amar no es satisfacer;
luego tanto padecer
es estar enamorada.

v. 623 *Determinar*: "Definir, tomar resolución de algún hecho. Determinar la causa, sentenciarla" (*Cov.*). Compárese: "Pues dando crédito yo / a los hados, que adivinos / me pronosticaban daños / en fatales vaticinos, / determiné de encerrar / la fiera que había nacido" (Calderón, *Comedias I*, *La vida es sueño*, p. 35).

Anímame un noble intento;
acobárdame un temor.
Alma, ¿qué es aquesto? ¿Amor?
Y aquello, ¿agradecimiento?
Defenderme en vano intento;
deseo: ya estoy vencida;
respeto: ya estoy rendida;
luego estar tan obligada
es estar enamorada
y es estar agradecida.

Sale Enrico.

ENRICO

(Qué bien la gentilidad
llamaba dios al amor,
pues el más humilde honor
iguala a la majestad.
¿Para cuándo es la lealtad,
sino cuando es menester
saberse un hombre vencer?
Yo moriré sin hablar;
mas ¿cómo podrá callar

vv. 623-662 *Determinad, pensamiento* […] *y es estar agradecida*: Se aprecia de nuevo en este parlamento el patrón constructivo marcado por el principio de dualidad que sigue *Amor, honor y poder* y que ha sido estudiado de manera pormenorizada por Vara López (2006, 2011a y en prensa b), quien señala, a propósito de este pasaje, que "el uso de la dualidad conceptual va orientado hacia la expresión de la confusión del personaje (...) tiene lugar una reflexión donde dominan las estructuras bipolares destinadas a expresar el análisis de los propios sentimientos y a ponerles nombre a través del silogismo. La unidad de este pasaje se consigue con la aparición explícita al comienzo y al final del parlamento de los conceptos «amor» y «agradecimiento» o «satisfacción», insertados en secuencias paralelísticas entre sí, en cuyo primer verso se aprecia la figura del quiasmo («satisfacer no es amar-amar no es satisfacer»)" (Vara López, en prensa b). Un pasaje similar a este lo hallamos en *Los tres mayores prodigios*, como se ha ya indicado en el capítulo de esta tesis dedicado a la reutilización en las obras de Calderón.

vv. 663-664 *Qué bien la gentilidad / llamaba dios al amor*: Los gentiles eran "los idólatras que no tuvieron conocimiento de un verdadero Dios y adoraron falsos dioses" (*Cov.*). La gentilidad sería, siguiendo a *Autoridades*, "la falsa religión de los gentiles". Enrico está experimentando un amor al que considera tan todopoderoso como a Dios, lo que provoca que, en estos versos, justifique esta adoración pagana.

quien habla solo con ver?
Ay, Flérida, ¿no tuviera
yo tan venturosa suerte
que dándome a mí la muerte
a ti la vida te diera?
Dichoso mil veces fuera,
pero mi felice estrella
me ofrece gloria tan bella,
porque es muy cierto, ¡ay de mí!,
que yo la ocasión perdí,
pues yo me quedé sin ella.
★ A su presencia he llegado
y, como el alma la vio,
para hablar se me olvidó
cuanto tuve imaginado).
En este cuarto ha mandado
su majestad que tu alteza
esté. (¡Qué rara belleza!
Ojos, lengua, deteneos;
basta la ocasión, deseos,
que hay lealtad donde hay nobleza).

INFANTA (Disimular me conviene;
sin mirarle le hablaré,
porque de los ojos sé
el daño que al alma viene).
★ Grande es Salveric y tiene
majestad que al sol admira.
(Cobarde el alma suspira).

ENRICO (Mal mi deseo se entabla).

vv. 671-672 *¿cómo podrá callar / quien habla solo con ver?:* Como señala Covarrubias los ojos "son las ventanas adonde el alma suele asomarse, dándonos indicios de sus afectos y sus pasiones de amor y de odio. Son los mensajeros del corazón y los parleros de lo oculto de nuestros pechos".

v. 678 *felice*: Arcaísmo literario que conserva la –e final del acusativo latino.

v. 695 *de los ojos sé*: De acuerdo con lo que exponía Andreas Capellanus en *De Amore*, el amor es una pasión que nace a través de los ojos y que surge al contemplar la belleza del otro sexo, idea que fue muy explotada literariamente en la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de Oro.

INFANTA (¡Ay cielos, aun no me habla!).
ENRICO (¡Ay cielos, aun no me mira!).
INFANTA (Quiero apurar el temor
haciendo a los celos jueces,
que son los ojos a veces
intérpretes del amor).
ENRICO (Ya va faltando el valor).
INFANTA ¿Adónde Teobaldo está?
ENRICO (Faltó el sufrimiento ya).
Con el Rey quedó. (Cruel hado,
callar pude enamorado,
mas celoso ¿quién podrá?).
Eternos años aumente
el cielo la sucesión
de tan generosa unión.
(No le pesa).
INFANTA (No lo siente).
ENRICO De un siglo a otro siglo cuente,
pues el cielo le previene
aquesta gloria que tiene
por suya Teobaldo. (¡Ay cielos!
No estima quien me da celos).
INFANTA (No ama quien celos no tiene).
Enrico, Enrico, no des
(declarándome voy mucho)
parabién...
ENRICO (¿Qué es lo que escucho?).
INFANTA ...a quien casada no ves.

v. 703 *apurar*: "concluir, rematar y acabar con una cosa dándola fin" (*Aut*). Compárese: "Solo quisiera saber, / para apurar mis desvelos / —dejando a una parte, cielos, / el delito de nacer—, / qué más os pude ofender / para castigarme más" (Calderón, *Comedias I*, *La vida es sueño*, p. 18). La Infanta quiere acabar con sus dudas dejando que sean los celos quienes decidan si está o no enamorada de Enrico, ya que, como se indica en los versos 721 y 722 no ama quien no siente celos.

ENRICO Mas que en tu vida lo estés
si no ha de ser con tu gusto.
(¿Qué es esto, tormento injusto?).

INFANTA Basta, Enrico; bien está, 730
que con mi gusto será,
pues sabes que deso gusto.

ENRICO Si del parabién te ofendes,
yo lo que el mundo publico.

INFANTA (¡Qué mal me entiendes, Enrico!). 735

ENRICO (Flérida, ¡qué mal me entiendes!).

INFANTA ¿Darme parabién pretendes?
★ Pésame fuera mejor.

ENRICO Declárate.

INFANTA Tengo honor.

ENRICO Habla.

INFANTA Prometí secreto. 740

ENRICO Mal haya tanto respeto.

INFANTA Mal haya tanto valor.

Vanse.

Sale Tosco con luz y Estela.

ESTELA ¿Cerraste la puerta?

TOSCO Sí,
con dos trancas la cerré.

ESTELA Ten cuenta della.

TOSCO Sí haré. 745

vv. 739-742 *Declárate* […] *Mal haya tanto valor*. En este pasaje se puede observar el importante papel que el honor desempeña en esta comedia. Flérida no puede expresar sus verdaderos sentimientos porque como dice en el verso 739 *Tengo honor*. Vara López (en prensa b) comenta esta circunstancia y señala que "Enrico y la infanta Flérida protagonizan un episodio dominado por una fuerte confrontación donde aparece implícitamente esta oposición [el honor frente al amor] determinada por la resistencia de Flérida a admitir su amor. Los versos explicitan la oposición, por medio de la negativa a aceptar el amor basada en la mención del honor".

ESTELA Y pon esa luz aquí.

TOSCO Mándasme que della tenga
cuenta; a mi cargo lo tomo
el cerrar la puerta como
el crepúsculo no venga.

ESTELA Antes que venga te irás.

TOSCO (¿Antes que venga me he de ir?
Él sin duda ha de venir.
¿Qué tengo que saber más?).

ESTELA (Alerta está el enemigo;
velar, honor, me conviene).

TOSCO (Yo apostaré que, si viene,
topa primero conmigo).

ESTELA (Entremos en cuenta, honor.
¿Cómo podré defenderme?).

TOSCO ⋆ (No es lo peor el comerme;
el mascarme es lo peor).

ESTELA (El poder de un rey es rayo
que lo más alto abrasó).

TOSCO (Si aquesto supiera yo,
me pusiera el otro sayo...)

ESTELA (La industria el nombre valga,
pues no hay resistencia ya).

TOSCO (...que este es el nuevo y saldrá
muy manchado, cuando salga).

v. 766 *sayo*: "Casaca hueca, larga y sin botones que regularmente suele usar la gente del campo u de las aldeas" (*Aut.*). Era una vestidura típica de los graciosos, como se indica en *Autoridades* al definir *sayo bobo*, y, como señala Cea Gutiérrez (2002: 112),"se utiliza en literatura e iconografía para caracterizar al hombre de corto ingenio, honrado pero de estado llano, prenda más propia de campesinos y oficios no liberales".

v. 767 *La industria el nombre valga*: En este contexto *nombre* se refiere a la "fama, opinión, reputación o crédito" (*Aut.*) y *valer* tiene el significado de "amparar, proteger o patrocinar a alguno" (*Aut.*). Estela sabe que si quiere proteger su honor ya solo le queda echar mano de su astucia para combatir el poder y la fuerza del Rey.

ESTELA (Direle que he de pagar
lo que a mi mismo honor debo).

TOSCO (Diré que es el sayo nuevo,
que me deje desnudar).

ESTELA (Si en su apetito se ciega,
dareme muerte).

TOSCO (No hay más;
seré un segundo Juan Bras
del vientre de la gallega.
Pero mejor será ir
donde no me halle jamás).

ESTELA Pues, Tosco, ¿dónde te vas?

TOSCO Tengo un poco que dormir;
duerme tú por vida mía.

ESTELA Yo no dormiré. ¡Ay de mí!,
¿por qué me ha de hallar así
el crepúsculo del día?

TOSCO Pésete quien me parió!
¿Qué es lo que dices, señora?
¿Con eso sales agora?
No en vano le temo yo.

vv. 777-778 *seré un segundo Juan Bras / del vientre de la gallega*. Como anota Hartzenbusch en su edición de esta comedia "Tosco probablemente quería decir «seré un segundo Jonás / del vientre de la ballena»". Este comentario del gracioso podría estar relacionado con el tópico de desprecio a los gallegos vigente en el siglo XVII. En Correas (2000) hallamos varios refranes que ilustran esta caracterización negativa de Galicia y de los gallegos en el Siglo de Oro, "A jueces galicianos, con los pies en las manos" (p. 15) o "Antes puto que gallego" (p. 92) son algunos de ellos, Acerca de este sentimiento antigalleguista en la época puede consultarse Herrero García (1966: 202-225) o Murado (2008: 70-81).

v. 783 *duerme tú*: Como señala Deleito y Piñuela (1966a: 135), la relación entre criados y amos era de tal familiaridad que incluso los primeros tuteaban a los segundos, como se puede advertir en este verso.

v. 787 *Pésete*: "Especie de juramento, maldición o execración; llamada así por explicarse con esta voz el deseo de que suceda algo mal." (*Aut*.). Compárese: "Pues pésete, Isbella mía, / de abrasarme en tu desdén" (Pérez de Montalbán, *La ganancia por la mano*, *TESO*).

ESTELA Soy de mi honor centinela
y a no dormirme me obligo,
que está cerca el enemigo
y importa pasarla en vela.

Llaman.

TOSCO A la puerta siento ruido.

ESTELA No abras sin saber a quién.

TOSCO (El crepúsculo es sin duda).

ESTELA (Enrico debe de ser).

★*Llaman.*

TOSCO Otra vez vuelve a llamar.

ESTELA Abre la puerta.

TOSCO Voy pues;
pero si este es el ladrón
y me zampa, ¿qué he de her?
Porque hoy so Tosco y mañana
Dios sabe lo que seré.

Salen Ludovico y el Rey rebozados

TOSCO Señora Estela, señora,
él es y tan descortés
que se ha entrado sin licencia.

LUDOVICO (¡Qué atrevido es el poder!
Ni pone límite al miedo
ni guarda al respeto ley).
¿Aquí está Estela?

v. 802 *her*: Palabra rústica utilizada en lugar de *hacer*, como recoge Alonso Hernández (1976: 432). Compárese: "SILVIA: ¿Qué hemos de her con él, Batillo? / BATILLO: Pues ¿qué hay, Silvia, más que her / con un muerto que dejalle / en la tierra? SILVIA: Dices bien" (Calderón, *Comedias IV*, *El Faetonte*, p.), "¡Bestia! ¿Aquello habías de her?" (Calderón, *La selva confusa*, v. 1730).

v. 804+ *rebozados*: Con rebozo, que es "La toca o beca con que cubrimos el rostro" (*Cov.*). Compárese: "Fui a ver quién era y hallé / un hombre que rebozado / me mató la luz. Turbado, / quién era le pregunté; / y muy quedo dijo que / te buscase; más no habló" (Calderón, *Comedias II*, *El galán fantasma*, p. 249).

ESTELA ¡Ay de mí!
¿Qué es lo que miro? ¿Quién es
quien desta suerte se atreve?
Hombre, ¿quién eres?

REY El Rey.

ESTELA Qué mal hice en preguntarlo,
que, si no fueras tú, ¿quién
tuviera este atrevimiento?

REY Óyeme, Estela.

ESTELA Detén
el paso y mira que ofendes
el vasallo más fiel,
el honor más invencible
y la más constante fe.

TOSCO (Acercándose va a ella;
él la zampa desta vez,
antes de haberme comido.
Pienso que no huelo bien.
¿Por dónde podré escaparme
mientras la come, pues sé
que en mí por diferenciar
hará lo mismo después?

Vase.

REY Estela, nunca he querido
con imperios ofender
de tu hermosura el respeto,
de quien hago al cielo juez.
Obligarte y persuadirte
siempre mi deseo fue
más amante con finezas
que tirano con poder.

v. 837 *finezas*: "acción u dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro" (*Aut. s. v. fineza*). Antonucci, en su edición de *La dama duende* (1999: 72, n. 280) define *finezas* como "galanterías de enamorado". Compárese: "No sé cómo se consuela, / cómo se desapasiona / una mujer que escuchó / mil finezas amorosas / y ya desprecios, desvíos / oye de la misma boca" (Calderón, *Comedias II*, *Argenis y Poliarco*, p. 152).

De amor es mi atrevimiento,
que más atrevido es
un humilde enamorado
que no poderoso un rey.
Y porque veas que soy,
pues todo lo vengo a ser,
como señor, generoso,
y, como galán, cortés,
dispón de todos mis reinos,
que solamente ha de ser
el poder para servirte;
usa generosa de él.
El cetro y corona de oro
que con bello rosicler
ciñe mis dichosas sienes
en el supremo dosel
y, cuando en campaña armado,
envidia del sol tal vez,

v. 852 *rosicler*: "El color encendido y luciente parecido al de la rosa encarnada. Pudo tomar el nombre de las voces rosa y claro" (*Aut.)*. Compárese: "Una luz de rosicler / arde y, si a su hermoso ser / otra pavesa se aplica, / su llama la comunica / y ella no deja de arder" (Calderón, *Comedias I*, *Peor está que estaba*, p. 883).

v. 854 *dosel*: "Adorno honorífico y majestuoso que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados, y una cortina pendiente en la de atrás, que cubre la pared o paraje donde se coloca. Hácese de terciopelo, damasco u otra tela, guarnecido de galones o fluecos y, a veces, bordado de oro u sedas. Sirve para poner las imágenes en los altares y también lo usan los reyes y los prelados eclesiásticos en sus sitiales; y los presidentes de los consejos, señores y titulados le tienen en sus antecámaras" (*Aut*.). En este verso, con el sintagma *supremo dosel* se estaría aludiendo al cielo, haciéndose referencia, de este modo, a la equiparación de los monarcas con Dios, idea que permanecía vigente desde la Edad Media. Por otra parte, es preciso señalar que el término *dosel* aparecía frecuentemente en el teatro calderoniano asociado al vocablo *rosicler* —como en el caso que nos ocupa—. Compárese: "vuestra Majestad me dé / la mano, si mi humildad / merece tan alto bien, / porque el suelo que pisáis / es soberano dosel / que ilumina de los vientos / uno y otro rosicler" (Calderón, *Comedias II*, *El médico de su honra*, p. 413), "¿Es posible que, sabiendo / que está en ese azul dosel / escrito con plumas de oro / y letras de rosicler / el influjo de tus hados / que te amenaza cruel, / sus hojas quieras abrir / y sus capítulos leer?" (Calderón, *Comedias IV*, *Eco y Narciso*, p. 198).

es marcial cetro un bastón,
rica corona un laurel,
todo a tus pies lo consagro
y, porque veas también
que soy rey y soy amante,
mírame humilde a tus pies.

LUDOVICO (Temiendo estoy y dudando
quién ha padecido, quién,
mayor tormento de celos
o quién ha llegado a ver
más claramente su engaño.
Hablando, hablando está el Rey
y ella oyéndole, ¡ay de mí!
Amor, no consideréis
que es, si queréis que yo viva,
él señor y ella mujer).

ESTELA Señor, vuestra majestad
mire quién soy y quién es,
pues lo que por sí se debe,

v. 857 *bastón*: "Palo corto y redondo de poco más de media vara de largo, que sirve y es la insignia distintiva de los capitales generales del ejército, y con la cual se significa y demuestra la suprema autoridad y potestad" (*Aut.*). De ahí que este sustantivo sea calificado con el adjetivo *marcial* —"Lo que toca o pertenece a la guerra" (*Aut.*)—. Compárese "dando a la corte mi casa, / por huésped en ella tengo /al Marqués de Brandemburg, / un alemán caballero / que no mal visto del Rey / goza por su heroico esfuerzo / el bastón de general / de las armas del Imperio" (Calderón, *Comedias IV*, *El postrer duelo de España*, P23).

v. 858 *laurel*: Aquí aparece como símbolo de la victoria. Señala Ripa en su *Iconología* (I, 1987: 479-480) que Hesíodo dijo "que las Musas le habían otorgado un cetro de Laurel cuando se hallaba en lo más bajo de su fortuna, pues gracias a sus muchos trabajos y fatigas pudo alcanzar la ciencia de las cosas y la inmortalidad de su nombre".

vv. 843-859 *Y porque veas que soy* […] *todo a tus pies lo consagro*: El Rey le brinda a Estela todo lo que posee. Le ofrece las riquezas de las que dispone en ese momento —como su cetro y su corona— y también aquellas de las que dispondrá cuando vaya a la guerra —como el poder y la victoria, representados por el bastón y el laurel—. Le entrega, pues, tanto riquezas físicas como morales. En la guerra su cetro será un bastón que demostrará su poder y su rica corona de oro se convertirá en una valiosa corona de laurel que simbolizará su victoria. Este tópico de la ofrenda a la dama es herencia de Virgilio como indica, a propósito de la lírica del Siglo de Oro, Alberto Blecua (2006: 159).

me debe por mí también.
No se atreva poderoso,
que si en un vasallo fiel
no hay contra el poder espada,
hay honor contra el poder.

LUDOVICO (Dejadme, celos, un rato;
no apretéis tanto el cordel,
que en el tormento de amor
confieso que quiero bien.
¿Quién supiera lo que dicen?
¡Qué amigos son de saber
los celos! No puedo más.)
Señor.

REY ¿Qué quieres?

LUDOVICO No sé
cómo Estela te responde.

REY ★ No lo supieras después?
★ Con desprecio a mis regalos,
a mis ruegos con desdén,
con rigor a mis amores,
con honor a mi poder.

LUDOVICO (Buenas nuevas te dé Dios).
¿Eso responde? ¿Quién cree
tal rigor ni tal ventura?
Vuelve a hablarla (y volveré,

vv. 873-880 *Señor, vuestra majestad* […] *hay honor contra el poder:* Estela se erige como prototipo de la mujer honrada, mostrándose firme ante las amenazas del Rey. El uso de la preposición *contra* enfatiza su determinación y, como indica Vara López (en prensa b), ayuda a expresar el conflicto entre conceptos abstractos, enfrentamiento que será recurrente a lo largo de la comedia.

vv. 891-894 *Con desprecio a mis regalos* […] *con honor a mi poder*: Se vuelve a insistir en las virtudes de Estela; esta vez a través de una estructura paralelística de cuatro miembros que es analizada por Vara López (en prensa b), quien señala que la contraposición que en este pasaje se establece "aparece con manifestaciones léxicas distintas en cada uno de los cuatro versos paralelísticos por medio de una estructuración bimembre que los pone en relieve".

v. 898 *hablarla*: El empleo del pronombre femenino de complemento directo *la* en lugar del pronombre de complemento indirecto *le* es habitual en la lengua calderoniana y en la de la mayoría de los escritores del centro peninsular en el Siglo

aunque más desesperado,
a sufrir y padecer).

REY Estela.

ESTELA Señor, advierte
que soy...

REY Estela, mi bien,
quien me da la muerte y puede
darme la vida, ¿por qué
a un rey desprecias que humilde
te adora?

ESTELA (Cielos, ¿qué haré?).
¿Por qué al más leal vasallo
ofendes que tuvo rey?

REY No tiene término amor.

ESTELA Ni el honor tiene interés.

LUDOVICO (¡Qué mal sosiega un celoso!
¿Quién vio encontrados el ver
y el oír en un sujeto?
Y pues que los ojos ven
su agravio, supla el oído
su pesar con su placer).
Señor, ¿cómo va?

REY Muy mal.

LUDOVICO (Mejor dijeras muy bien).

REY Nunca ha sido más ingrata.

LUDOVICO (Nunca más hermosa fue).

REY ¿Por qué no preguntas más?
Más ingrata y más cruel
dice que, aunque su rey soy,
en honor no hay interés.

LUDOVICO (Eso sí. Partid, oídos;
con los ojos esté bien

de Oro. Para más información sobre la evolución histórica de este fenómeno lingüístico puede consultarse Fernández-Ordóñez (2001).

y disimulad, amor.
¿Hay más constante mujer?).
No la obligues ya con ruegos;
mézclale el decir y hacer
con desprecio en los favores
y enfádate.

REY (Dices bien,
pero en mirando sus ojos
no sé cómo puede ser).
Mas, Estela, ya faltó
el sufrimiento porque
un poderoso ofendido
es ira si favor fue.
Cierra, Ludovico, luego
esa puerta.

LUDOVICO (Y cerraré
los ojos a mis desdichas).

ESTELA (Piadosos cielos, ¿qué haré?
Si doy voces y despiertan
a Enrico, será poner
en contingencia su vida.
Venza la industria al poder).
Qué presto, señor, te ofendes
de la esperanza, que bien

v. 928 *constante mujer*: La firmeza de ánimo en la mujer era una cualidad positiva en el Siglo de Oro, ya que simbolizaba la castidad y pureza de la dama.

v. 933 e*n mirando*: Los casos de gerundio preposicional eran muy frecuentes en la literatura aurisecular. Este marcaba, como señala Bastida Mouriño (1978: 94), "una anterioridad o sucesión inmediata a la acción de la principal, mientras que el gerundio propiamente dicho marca una simultaneidad o coexistencia". Compárese: "En llegando a esta pasión, / un Volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón" (Calderón, *Comedias I*, *La vida es sueño*, pp. 19-20), "agradecida me dijo / que a este monte me viniese / y que, en hallándome solo, / a Brutamonte le diese / voces, que al instante el tal / Brutamonte, sea quien fuere, / me traiía un gran tesoro" (Calderón, *Comedias II*, *El mayor encanto, amor*, p. 56).

v. 945 *contingencia*: "Riesgo o peligro a que están expuestas las cosas humanas" (*DRAE*). Compárese: "¿Yo soy Jonatás? ¿Yo soy / quien puso —de amor la ley— / el honor en contingencia / por una hermosa mujer?" (Calderón, *Comedias II*, *Judas Macabeo*, p. 360).

sufrieras amante firme
las dilaciones de un mes.
Presto del honor te ofendes;
todos los hombres queréis
fáciles mujeres antes,
pero lucrecias después.
Obligarte con honor
siempre mi deseo fue,
pero si fácil te obligo,
espérame aquí; veré
qué gente hay en esta sala
para que tú entres después
a donde mi amor te espera.

Vase.

REY Aquí espero porque dé
esta breve dilación
por pensión a tanto bien.
¡Ah, Ludovico!

LUDOVICO Señor,
¿qué hay de nuevo?

REY Que llegué,
vi y vencí: ya Estela hermosa
se ha declarado.

LUDOVICO (¡Ah, cruel!).

v. 950 *dilaciones*: "Retardación u detención del logro de alguna cosa que se espera u desea" (*Aut. s. v. dilación*). Compárese: "¿Un minuto ni un instante / de dilación te permite / el deseo de librarme? (Calderón, *Comedias I, El príncipe constante*, p. 1136).

v. 954 *lucrecias*: Referencia a la romana Lucrecia. Estela recrimina al Rey que tanto él como el resto de los hombres pretendan que las mujeres se sometan a sus deseos fácilmente y, sin embargo, a la hora del matrimonio exijan que sus esposas sean fieles y luchen por su honor como hizo Lucrecia —convertida en ejemplo modélico de mujer casada—.

vv. 966-967 *llegué, / vi y vencí*: Clara alusión a la frase atribuida a Julio César *Veni, vidi, vici* que parecía ser muy del gusto de Calderón, puesto que la hallamos en varias de sus obras como *Argenis y Poliarco*: "Por no cansaros, señora, / aunque con gusto me oís, / os diré solo que, césar / de amor, llegué, vi y vencí" (*Comedias II*, p. 192) o *Basta callar*: "Él fue el César, mas yo fui / el que llegué, vi y vencí" (*Comedias V*, p. 1296)

REY Por no disgustarme fácil
todo su desprecio fue,
pero ya me espera.

LUDOVICO (¡Ay, cielos!
Mas ¿qué me espanto? Es mujer).

Golpe dentro.

REY ¿Cerraron la puerta?

LUDOVICO Sí.

ESTELA *Dentro.* Eduardo.

REY Llegaré
a ver quién me llama.

ESTELA Entra.

REY Está cerrado.

ESTELA Esta es
la industria contra la fuerza
y el honor contra el poder.

REY Vengose de mi porfía.
Hoy con mis ojos pondré
fuego al castillo.

v. 972 *Mas ¿qué me espanto? Es mujer*: Se evidencia en este verso la tópica concepción en el Siglo de Oro de la mujer como individua inconstante, caprichosa y de naturaleza voluble.

v. 979 *porfía*: "Una instancia y ahínco en defender alguno su opinión o constancia en continuar alguna pretensión" (*Cov.*). Compárese: "cuando vuestra porfía atajan / las tropas, que ya del monte / al valle vuelven, mezcladas / unas con otras, bailando / al compás de lo que cantan" (Calderón, *Comedias III*, *El laurel de Apolo*, p. 942).

LUDOVICO (Volvió
el alma a su propio ser).
Sosiégate.

REY ¿Cómo puedo?
¿De qué me sirve ser rey
si hay contra la fuerza industria
y hay honor contra el poder?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEGUNDA JORNADA

Sale el Rey, Teobaldo, Ludovico y Enrico.

TEOBALDO

La esperanza en el amor
es un dorado veneno,
puñal de hermosuras lleno
que hiere y mata en rigor.
Es en los dulces engaños
edad de las fantasías
donde son las horas días,
donde son los meses años;
un martirio del deseo
y una imaginada gloria,
verdugo de la memoria.

REY

Basta, Teobaldo; yo creo
que es amando la esperanza
luz que de noche se ofrece,
que desde lejos parece

vv. 987-994 *La esperanza en el amor* […] *donde son los meses años*: Teobaldo hace uso en este parlamento de la figura retórica de la cohabitación —"fusión o convivencia de contrarios dentro de un mismo sujeto […] resulta muy útil para reflejar las contradicciones del individuo en las esferas amorosa o moral" (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 1994: 53)—. Aquí aparecen conceptos positivos, tales como *dorado*, *hermosuras* y *dulces*, asociados a términos negativos: *veneno*, *puñal* y *engaños* respectivamente. Teobaldo muestra una visión pesimista de la esperanza y ve el amor no correspondido como un martirio. La esperanza en el amor es un veneno y un puñal, pero que gusta pues es dorado y lleno de hermosuras —he aquí la contradicción en el ámbito del amor—. Estos pensamientos chocan con la óptica positiva del Rey al respecto, la cual se mostrará en los versos siguientes. Compárese: "Y puesto que así me ha dado / disculpa de su mudanza, /sea mi loca esperanza / veneno y puñal dorado. / Si ha de matarme el dolor, / mejor es el gusto, ¡cielos! / Y, si he de morir de celos, / mejor es morir de amor" (Calderón, *Comedias II*, *A secreto agravio, secreta venganza*, p. 762).

que a cada paso se alcanza
cuando, engañado de vella
aquel que la va buscando,
piensa que se va ausentando
o que se va huyendo ella.

TEOBALDO Pues siendo así que el que espera
muere en el mismo favor,
como tú sabes mejor...

REY Pluguiera a Dios no supiera.

TEOBALDO ...mira el tiempo que he vivido
del pensamiento engañado,
de mil deseos burlado
y en mi amor desvanecido.
Llamado desta esperanza
vine, señor, desde Hungría
por ver si la suerte mía
tan grande ventura alcanza.
Tú después me has ofrecido

vv. 998-1006 *Basta, Teobaldo; yo creo* […] *o que se va huyendo ella*: El Rey ofrece un punto de vista optimista acerca de la esperanza en el amor. Dice de ella que es *luz que de noche se ofrece*, lo cual remite a la idea que los atenienses tenían de la esperanza, que era identificada con la aurora "por cuanto al nacer aquella junto al día parece que toda cosa se renueva, comenzando de nuevo a esperarse lo que estaba o se daba por perdido" (Ripa, I, 1987: 354). Además, Eduardo hace referencia en los versos 1005-1006 al hecho de que la esperanza era pintada por los antiguos caminando sobre las puntas de los pies concebida como algo que "nunca está firme sobre el suelo; no alcanzándose nunca si no es por acaso, y pareciéndonos siempre mucho mayor cuanto deseamos que aquello que al final logramos y conseguimos" (Ripa, I, 1987: 355).

v. 1010 *Pluguiera a Dios*: "deprecación con que pedimos a Dios suceda lo que deseamos y se usa también muy regularmente para dar a entender el temor que se tiene de que suceda inopinadamente alguna cosa en contrario de lo que se intenta o se piensa" (*Aut., s. v. Plegue a Dios*). Era frecuente encontrar esta expresión en la literatura áurea construida con cualquiera de las dos formas verbales de imperfecto de subjuntivo del verbo placer, siendo más común el uso de *pluguiera*. Compárese: "¡Pluguiera a Dios fuera mía / la que venció tu crueldad!" (Calderón, *Comedias I*, *Saber del mal y el bien*, p. 585), "Pluguiese a Dios que fuese antes hoy que mañana, aunque dijesen los que me viesen ir sentada con mi señora madre en aquel coche: «—¡Mirad la tal por cual, hija del harto de ajos, y cómo va sentada y tendida en el coche, como si fuera una papesa!»" (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *II*, p. 1042).

efetuar el concierto
y, de la esperanza muerto,
con la esperanza he vivido.
No es bien que más tiempo aguarde
ni de esperar me entretenga,
que bien por presto que venga
no dejará de ser tarde.

REY
Que yo he tratado es verdad
este casamiento justo
y yo te ofrecí mi gusto,
pero no su voluntad.
A la Infanta dije yo
mi intención y en ella vi
ni bien concedido el sí,
ni bien declarado el no.
Desta manera han pasado
muchos días y te dan
con favores de galán
licencias de desposado.
Hoy quiero verla y hablarla
y, aunque su obediencia sé,
aconsejarla podré,
pero no podré forzarla.

TEOBALDO
Pues si tú has de hablarla, es vano
el favor que me prometo,
pues te ha de tener respeto

v. 1020 *concierto:* Teobaldo se refiere al acuerdo matrimonial entre la Infanta y él.

vv. 1035-1038 *Desta manera han pasado* […] *licencias de desposado*: En este pasaje, el adjetivo *desposado* parece no corresponderse con el actual significado de *desposar* —como sinónimo de "casarse"—, sino con la siguiente acepción que presenta *Autoridades*: "dar palabra de matrimonio". Teobaldo lleva mucho tiempo cortejando a Flérida sin una oposición explícita de ella, lo cual —según el Rey— le confiere la libertad para actuar como si fuese el prometido de la Infanta.

vv. 1041-1042 *aconsejarla podré, / pero no podré forzarla*: El Rey se ofrece como mediador entre Teobaldo y la Infanta, aunque advierte que no obligará a Flérida a contraer matrimonio si ella no lo desea; aseveración que resulta llamativa si tenemos en cuenta que el monarca presenta ciertos rasgos de tirano a lo largo de la comedia.

por su rey y por su hermano
y, aunque tenga voluntad,
ha de negártela a ti,
que fuera el decirte sí
al parecer libertad.
Que la hable, te suplico,
de mi parte y con tu intento
quien sepa mi pensamiento.

REY
Presente está Ludovico
y Enrico; en los dos advierte
quién puede hablarla mejor.

TEOBALDO
Uno de los dos, señor.

LUDOVICO
Su alteza ha venido a verte.

REY
Pues quédese ansí y después
se verá mejor.

ENRICO
(¡Ay cielos!
¿Tan adelantados celos?
¡Qué cierto mi daño es!).

Sale la Infanta.

INFANTA
Oí decir que no tenía
salud vuestra majestad
y vine a verle.

vv. 1045-1046 *pues te ha de tener respeto / por su rey y por su hermano*: Aquí se evidencian dos de los aspectos que en el siglo XVII debían estar presentes en la actitud de una mujer: la sumisión y la obediencia tanto al rey como a su marido, padre o hermano. De acuerdo con el pensamiento político del Siglo de Oro, el monarca debía ser obedecido en todo momento, a no ser que sus actos obrasen en contra de Dios. Feros (1993: 107) señala a este respecto que dicha idea era el "punto fundamental en el desarrollo de las teorías monárquicas durante los siglos XVI y XVII". En cuanto a la obediencia a los miembros familiares masculinos, reflejo de una cultura patriarcal que consideraba a la mujer propiedad del hombre, hay que señalar que, como es sabido, en el caso de que la mujer no estuviera casada, esta debía responder ante su padre y, en segunda instancia, ante su hermano —como en el caso que nos ocupa—.

REY — Es verdad;
una gran melancolía
me aflige.

INFANTA — ¡Qué injusta ley!
¿En qué la pena consiste?
¿De qué un rey puede estar triste?

REY — No es hombre también el rey?
★ Ay, hermana, si quisieras,
cuando en tus manos me ofrezco,
templar el mal que padezco
qué fácilmente pudieras.

INFANTA — ¿Pues eso dudas, señor?
Si importa a tu bien mi vida,
mírala a tus pies rendida.

REY — Retiraos todos. Mejor
se remedia mi mortal
pena.

INFANTA — Contarla procura,
que ningún médico cura
sin informarse del mal.

REY — Ya sabes, Flérida bella,
que a caza al monte salí
el día que, despeñada,
para todos fue infeliz.
Donde tú hallaste la vida

vv. 1063-1067 *Oí decir que no tenía* […] *me aflige*: La melancolía era considerada una enfermedad en el Siglo de Oro y fue "uno de los ejes fundamentales de la cultura renacentista" (Bartra, 2001: 10). Covarrubias la define como una "enfermedad conocida y pasión muy ordinaria donde hay poco contento y gusto".

v. 1070 *¿No es hombre también el rey?*: En el teatro aurisecular los reyes eran presentados, en palabras de Feros (1993: 130), como "*vicedioses*", circunstancia que ayudaba a propagar las ideas que promovían el absolutismo. Pero los monarcas también poseían una cara humana como demuestra Rodríguez Baltanás quien, a propósito del teatro trágico de Lope, señala cómo se muestra en ocasiones "que el Rey, después de todo, no es más que un hombre, formado con el mismo barro y amasado con las mismas pasiones que los demás" (1991: 65). Aquí asistimos a la humanización de Eduardo, que, por una vez, equipara la figura del hombre con la del rey, dando cuenta de que él también es capaz de albergar sentimientos honestos.

yo la libertad perdí
y mil veces la perdiera,
si la rescatara mil.
★ Si pretendiera pintarte
lo que en el monte advertí,
fuera contar las estrellas
en el celestial zafir .
No dieran a su hermosura
varias colores matiz,
a tantas orejas tabla,
ni lengua pincel sutil;
no hubiera en el campo flores,
porque el clavel su carmín

v. 1088 *la libertad perdí*: Se advierte en este verso el tópico petrarquista, muy presente en la lírica cancioneril y en el teatro del Siglo de Oro, del amor como cautiverio, como proceso que arrebata la libertad y anula la razón.

v. 1091 *pintarte*: "Metafóricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa" (*Aut. s. v. pintar*). Compárese: "De manera le has pintado / que, si un hombre igual hubiera, / dignamente mereciera / ser de todo el mundo amado" (Calderón, *Comedias I, Saber del mal y el bien*, pp. 591-592).

v. 1093 *contar las estrellas:* "es ponerse a una cosa imposible; no porque ellas no tengan número, pero es tan grande que no le podemos alcanzar, como las arenas de la mar y las hojas de los árboles" (*Cov.)*. Esta hipérbole la encontramos también en alguna obra de Lope de Vega, como en *El argel fingido y renegado de amor*: "Porque decirte Aureliano, / nombres, colores, libreas, / es como en serena noche, / querer contar las estrellas" (*TESO*).

v. 1094 *zafir*: Calderón, al igual que los poetas cultistas, utiliza este término tanto para referirse al cielo como al mar. Aquí, obviamente, se refiere al firmamento, pero no siempre en el teatro calderoniano es tan fácil reconocer la metáfora, ya que, en ocasiones, aparecen expresiones tan ambiguas que es necesario prestar una especial atención al contexto para dilucidar ante qué elemento nos encontramos.

v. 1096 *matiz*: "la mixtura o unión de colores diversas que se mezclan en las pinturas, tejidos, bordados y otras cosas, con tan admirable proporción que las hermosean y hacen resaltar" (*Aut.*). Compárese: "señora, el mejor jardín / que en los campos del aurora / bosquejar supo el abril, / por más que vario mezclase / en uno y otro matiz / los claveles ciento a ciento, / los jazmines mil a mil" (Calderón, *Comedias III*, *Afectos de odio y amor*, p. 564).

v. 1097 *tabla*: "llamamos tabla una pintura, por estar pintada en la tabla" (*Cov.*). Compárese: "cuando un pintor procura / linear una pintura, / si está lisa la tabla, / fáciles rasgos en bosquejo entabla; / mas, si la tabla tiene / primero otra pintura, le conviene / borrarla, no confunda / con la primera forma la segunda" (Calderón, *Comedias I, Peor está que estaba*, p. 904).

escureciera en sus labios,
bello engaste de marfil;
quien pintar quisiera al viento
le pintara en el jazmín,
azucenas de cinco hojas
eran sus manos y al fin
vi al alba hermosa, vi al sol;
pero ¿qué mucho, si vi,
ay, hermana, si vi a Estela,
condesa de Salveric?
Por deidad de aquellos montes
la veneré y la ofrecí
el alma por sacrificio,
que amor hasta hoy es gentil.

v. 1103 *viento*: Parece referirse al carácter de Estela, correspondiéndose *viento* con la siguiente acepción de *Autoridades*: "Metafóricamente se toma por cualquier cosa que mueve o agita el ánimo con violencia o variedad".

vv. 1095-1104 *No dieran a su hermosura* […] *le pintara en el jazmín*: En estos versos se describe a una dama como si de un lienzo se tratase. El tema de la pintura es muy del gusto de Calderón; un claro ejemplo de ello es la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura*, en la que nuestro dramaturgo hace apología de la pintura. La importancia de este arte en el teatro calderoniano ha sido objeto de muchos estudios, Curtius (1955: 776-790) y Ruiz Lagos (1966 y 1969) son solo algunos de ellos.

vv. 1105-1106 *azucenas de cinco hojas / eran sus manos*: Aquí se hace referencia nuevamente a la blancura de las manos de Estela. Véase verso 224 en nota al pie.

vv. 1099-1106 *no hubiera en el campo flores* […] *eran sus manos y al fin*: Existe un fragmento de la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela* (vv. 2047-2056) muy similar al que presenta aquí *Amor, honor y poder* y que Dolfi (2003: 281) explica del siguiente modo: "contexto metafórico hiperbólico donde la mujer amada se alude por medio de la imagen de las flores tan diferentes y numerosas (rosas, azucenas, claveles y jazmines) que constituyen la sublime síntesis de una multitud de jardines". En los versos que nos ocupan, el clavel haría referencia al color rojo de los labios de Estela, mientras que el jazmín y las azucenas aludirían a la blancura del rostro y de las manos de la dama, respectivamente —características físicas todas de la belleza tópica de la dama en el siglo XVII—. Habría que tener en cuenta, además, el valor simbólico de estas flores: el clavel (v. 1100) solía ser interpretado como símbolo del amor humano, el jazmín (v. 1104) como la pureza y las azucenas (v. 1105) simbolizaban la castidad.

vv. 1111-1114 *Por deidad de aquellos montes* […] *que amor hasta hoy es gentil*: El Rey señala cómo adoró a Estela y le brindó como ofrenda su alma. Esta concepción de la amada como diosa es herencia del *Dolce stil nuovo*.

Llegué a hablarla tan turbado
que yo pude presumir
que era mudo y que los ojos
sin duda hablaron por mí;
pero no los entendió,
que su lenguaje sutil
no le sabe, hermana, hablar
quien no le sabe sentir.
A su padre y a su hermano
cargos y oficios les di
porque a la corte vinieran,
mas poco importa el venir,
pues después que en ella vive,
más cruel, sin advertir
en mi poder, me desprecia,
tiranamente feliz.
En su cuarto entré de noche
sin temer, sin advertir
ni rigor ni honor, mas fue
mi atrevimiento infeliz.
No tengo lugar de hablarla
y, pues hoy ha de venir
a verte, dile las penas
que por su causa sentí,
que yo turbado y rendido
solo te sabré decir
que, al principio de mi amor,
estoy de mi vida al fin.

v. 1116 *presumir*: "sospechar alguna cosa" (*Cov.*). Compárese: "No responde y enmudece; / llegaré yo a presumir / que calla por no decir / penas que el cielo me ofrece" (Calderón, *Comedias I*, *Saber del mal y el bien*, p. 645).

vv. 1120-1122 *que su lenguaje sutil* […] *quien no le sabe sentir*: Es palpable aquí la idea, muy presente en la literatura áurea, de que alguien que no esté enamorado no está capacitado para hablar de amor ni para entenderlo.

vv. 1141-1142 *al principio de mi amor, / estoy de mi vida al fin:* El proceso de enamoramiento era considerado en la época "una especie de enajenamiento o locura de difícil tratamiento y complicada curación" (Calle González, 2001: 90). Asimismo, en varios tratados médicos de los siglos XVI y XVII se trataba el amor como una enfermedad. Cortazar (1986: 25) examina algunos de ellos y concluye que "el amor es una alteración grave de la corriente sanguínea. A veces, también es alteración de

INFANTA Agradecida te escucho
y, pues te fías de mí,
aunque ignorante de amor,
en él te quiero servir
dando a tu tristeza causa.
Baja esta tarde al jardín
y escóndete entre la fuente
de Venus, donde el buril
quiso, dando al mármol alma,
los pinceles descubrir,
y, escondido en la belleza
de la pared del jazmín,
al descuido con Estela
yo pasaré por allí
y la dejaré en la fuente.
Tú entonces podrás salir
y hablarla, que, si te oye,
tendrá lástima de ti,
porque a lágrimas de amor
¡quién se podrá resistir!

REY ¿Qué divino entendimiento
iguala al tuyo sutil?

---

otro de los «humores» que determinan el equilibrio fisiológico del organismo: la bilis negra o atrabilis, sustancia producida por el bazo y que a veces era denominada «melancolía»".

v. 1148 *jardín*: El jardín es el lugar de encuentro por excelencia en el teatro áureo. A este respecto, señala Nogués Bruno (2007: 478) que "Como espacio cerrado, el jardín se presenta como un lugar de privacidad, un espacio propicio para desvelar secretos, para llorar y lamentarse en silencio, haciendo a las flores testigos y sobre todo, un lugar ideal para los encuentros amorosos".

v. 1150 *buril*: "cierto hierro con que los plateros graban las piezas de plata" (*Cov.*). En *Argenis y Poliarco* hallamos este vocablo insertado en un pasaje muy similar al que en estos versos se nos presenta: "llegué a la imposible empresa / de un reservado jardín; / vi en el reducido cielo / de una hermosura feliz / y vencí la más constante / belleza que ha de vivir / en lienzo y mármol por alma / del pincel y del buril" (Calderón, *Comedias II*, p. 192).

v. 1154 *pared del jazmín*: El jazmín como indica Covarrubias era una flor "muy ordinaria en los jardines, y della se hacen espalderas, que cubran las paredes dellos".

v. 1163 *entendimiento*: "Una de las tres potencias del alma que (según San Agustín) es aquella virtud que entiende las cosas que no ve. Y, más claramente, es

Déjame besar tus manos;
tuyo he de ser, hoy por ti
vivo, tú me das la vida.
Quédate, Flérida, aquí
mientras a la fuente voy;
no demos qué presumir
a su hermano. Si hoy me vengo,
poco importa prevenir
la industria contra la fuerza:
también hay industria en mí,
porque si contra el honor
no hay poder, industria sí.

★*Vanse el Rey y Ludovico.*

TEOBALDO

Hoy, Flérida, si pudiera
hacer lengua el corazón,
mejor mi pena dijera,
si ya sus alas no son
a tantos rayos de cera,
que, si al mismo sol te igualas,
casta Venus, bella Palas,
de esperanza y favor falto,
quien ha de volar tan alto,
forzoso es prevenir alas.

---

una potencia espiritual y cognoscitiva del alma racional con la cual se entienden y conocen los objetos, así sensibles como no sensibles y que están fuera de la esfera de los sentidos" (*Aut.*). Compárese: "Meleandro, de Sicilia / rey único, a quien el cielo, / más que de ánimo gallardo, / dotó de su entendimiento" (Calderón, *Comedias II*, *Argenis y Poliarco*, p. 115).

vv. 1177-1186 *si pudiera forzoso* […] *es prevenir alas*: Se alude al mito de Ícaro, quien, desoyendo los consejos de su padre, voló tan cerca del sol que se derritió la cera que le sujetaba las alas al cuerpo. Esta acción ha sido vista como un castigo a su soberbia. Revilla (2007: 299) señala que "este mito ilustra la permanente prevención griega hacia los excesos y presenta analogías con el mito, más espectacular, de Faetón". En el pasaje que nos ocupa, Teobaldo se compara con Ícaro, identificando a su amada con el sol. Andrés (1991: 33), a propósito de una imagen muy similar contenida en *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, señala que el Fénix adapta el mito de Ícaro "a una situación que parece agradarle particularmente con aquellas mujeres hermosas e insensibles al amor masculino". Se trata de un tema muy del gusto también de Calderón, como se puede observar, por ejemplo, en *Argenis y Poliarco* "Que sois un desvanecido, / pues que con alas de cera / queréis penetrar los

En mí un esclavo tenéis
de quien servida seréis,
si yo os merezco.

INFANTA Mirad
que se va su majestad.

TEOBALDO ¿Y aqueso me respondéis?
Pero no ha sido en mi daño
el fin de tan dulce engaño;
tu desprecio no es rigor,
que ya merece un favor
quien alcanza un desengaño.

Vase.

INFANTA (Remedio me pide a mí
mi hermano y yo le doy medio
a sus desdichas aquí,
que es muy propio el dar remedio
quien no le halla para sí.
Aquí Enrico se ha quedado;
¡quién pudiera hablarle! ¡Quién
manifestarle un cuidado
y revelarle también
celos que a mi amor ha dado!)

ENRICO (¿Qué miro? Ya el Rey se ha ido
y yo en mis dulces antojos
he quedado divertido,

---

rayos / del sol en dorada esfera" (*Comedias II*, p. 149) o en *El astrólogo fingido* "tantos ha que a tus soles / alas de cera previne; / mas, si a tu nieve se hielan, / si a tus ratos se derriten" (*Comedias II*, p. 825).

vv. 1187-1188 *En mí un esclavo tenéis / de quien servida seréis*: Teobaldo muestra aquí su clara sumisión a la amada, reproduciendo el esquema del amor cortés característico de la poesía cancioneril. Matzat (2001: 131) afirma que dicho esquema "marca profundamente el teatro calderoniano, tanto en el nivel discursivo, ya que los amantes siguen utilizando las imágenes tópicas del servicio amoroso, como (...) en la concepción del conflicto básico como conflicto entre amor y honor".

v. 1209 *divertido*: "no estar uno en lo que hace" (*Cov. s. v. estar divertido*). Compárese: "¿En qué discurres? ¿En qué / imaginas? ¿En qué andas? / ¿Tú melancólico? ¿Tú / divertido? ¿Qué mudanza / es aquesta? ¿Tan válida / ha sido una cuchillada?" (Calderón, *Comedias V*, *No hay burlas con el amor*, pp. 980-981).

que, puesta el alma en los ojos,
son imanes del sentido.
Mal hago en quejarme ansí,
pues no es razón que se sientan
mis deseos, ¡ay de mí!
Mas ellos de mí se ausentan
y ellos me tienen aquí.
Amor, ¿tanto os atrevéis?
Desta suerte os venceréis).

INFANTA Espera, Enrico.

ENRICO Mirad
que se va su majestad.

INFANTA ¿Y aqueso me respondéis?

ENRICO Yo, señora, he respondido
lo que...

INFANTA Ya tengo entendido.

ENRICO (No tengo esperanza ya).
Si su majestad se va...

INFANTA No se va, que ya se ha ido.
Y supuesto que llegáis
agora a buena ocasión,
quiero que me deshagáis,
Enrico, una confusión
que a todo palacio dais.
Mis damas han reparado
en que sois siempre el primero
que con más firme cuidado
os mostráis en el terrero
más galán y enamorado.

v. 1227 *supuesto que*: "Modo adverbial que vale puesto que o bien que" (*Aut.*). A pesar de que *puesto qu*e aparecía frecuentemente con valor concesivo en la literatura del Siglo de Oro, también podía presentarse como nexo de una oración causal, como sucede en este verso bajo la forma *supuesto que*.

v. 1235 *terrero*: "el sitio o paraje desde donde cortejaban en palacio a las damas" (*Aut.*). Compárese: "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?" (Calderón, *Comedias V*, *De una causa, dos efectos*, p. 610)

Siempre divertido os ven,
y en las acciones mostráis
efetos de querer bien
y, como no os declaráis,
desean saber a quién.
No se os conocen colores,
nunca pretendéis lugar,
siempre publicáis rigores,
solo salís a danzar,
a nadie pedís favores.
Todas quisieran que fuera
quien el secreto supiera;
bien podéis decirme quién,
que si yo quisiera bien,
desta suerte lo dijera.

ENRICO

Al sol con vanos antojos
y con arrogancia loca
ofrecí el alma en despojos,
que no negará la boca
lo que confiesan los ojos.
Ambicioso de mi bien
hasta el cielo me atreví.
Verdad es que quiero bien,
pero ¿qué fuera de mí
si tú supieras a quién?
No lo diré, que si fuera
posible que el mundo hallara
otro yo, no lo dijera,
que aun a mí me lo negara

v. 1242 *colores*: "pretexto, motivo y razón aparente para emprender y ejecutar alguna cosa encubierta y disimuladamente" (*Aut. s. v. color*). Compárese: "y, aunque quise, no pude, / que mal al miedo la razón acude, / si bien busqué colores a mi culpa; / mas, cuando anda a buscarse la disculpa, / o tarde o nunca llega" (Calderón, *Comedias I*, *La dama duende*, p. 854).

v. 1246 *favores*: Aquí *favor* podría corresponderse con las siguientes dos acepciones incluidas en *Autoridades*: "Expresión de agrado que suelen hacer las damas" o "cinta, flor u otra cosa semejante que da una dama a alguno, que se le suele poner en el sombrero u en el brazo como regularmente suelen hacer los caballeros que salen a fiestas públicas de a caballo".

porque yo no lo supiera.
El que satisfecho adora
contando su mal mejora
porque algún placer alcanza;
quien quiere sin esperanza
presto el desengaño llora.
Si yo te quisiera a ti,
pongo al caso, y lo dijera,
¿no te ofendieras de mí
y en aquel punto perdiera
lo que estoy gozando aquí?
Pues no he de buscar mi daño,
sino vivir con mi engaño;
yo he de morir y callar,
porque más quiero esperar
la muerte que un desengaño.
Callando el alma procura
una gloria tan segura,
pero agora solo siento
mi pequeño atrevimiento,
no mi pequeña ventura,
pues si yo dijera aquí
esta desdicha importuna,
dos culpas hubiera en mí:
el decirlo fuera una
y otra el decírtelo a ti;
pues cuando supiera ella
tanto querer, tanto amar,
siendo tercera tan bella,

vv. 1270-1281 *quien quiere sin esperanza* […] *la muerte que un desengaño*: "la Esperanza es verdadero fomento del Amor; pues faltando aquella, el Amor súbitamente desaparece. Ocurre esto, por cuanto al tratarse de una pasión alentadora del deseo de poseer la cosa amada, no hay duda de que ni la Esperanza sin Amor, ni el Amor sin Esperanza pueden prolongarse mucho tiempo (...) Por eso dice San Agustín sobre el *Salmo CIV* que el Amor sin Esperanza no puede alcanzar el fin de sus deseos" (Ripa I, 1987: 354). En este pasaje, Enrico no quiere declarar su amor a la Infanta por miedo a una negativa de ella y prefiere vivir engañado creyendo que puede ser correspondido a perder la esperanza por una mala respuesta de Flérida.

v. 1294 *tercera*: "el que media entre dos para el ajuste o convenio de cosa buena o mala" (*Aut.*, *s. v. tercero*), "Algunas veces tercero y tercera significan el alcahuete y

pienso que fuera buscar
con todo el sol una estrella.

INFANTA Mal a estos tiempos conviene
tan amoroso rigor,
pues el galán que a ellos viene
no solo dice su amor,
pero dice el que no tiene.
No digo que os declaréis,
pero que no la neguéis,
si es la dama que sospecho.

ENRICO Yo lo diré satisfecho
de que no la nombraréis.

INFANTA ¿Es Belisarda?

ENRICO No es ella,
ni de sus luces centella.

INFANTA ¿Y Celia?

ENRICO Es más su hermosura.

INFANTA ¿Es Jacinta por ventura?

ENRICO Es más discreta y más bella.

INFANTA ¿Es Flora o Laura?

ENRICO Por Dios,
que es ninguna de las dos.

INFANTA ¿Es Arminda?

ENRICO No os canséis,
porque no la nombraréis
si no es que os nombréis a vos,
que entonces, aunque sería
tan grande mi atrevimiento,
★ presumo que el sí diría
y no por el sentimiento,
sino por la cortesía.

---

alcahueta" (*Cov.*, *s. v. tercero*). Compárese: "¡Ah, quién decirla pudiera / el tercer inconveniente, / pues no es el de menor pena!: / que acierte a venir don Félix / y me halle a mí hecha tercera / de su hermana y de su amigo" (Calderón, *Comedias I*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, p. 149).

INFANTA
Yo quiero hacer un favor
a quien tan bien sabe amar:
tomad, Enrico, esta flor;
con ella habéis de enseñar
a quién tenéis tanto amor.
Con aquesta seña bella
vuestro dueño me diréis,
porque en quien llegare a vella
es señal que la queréis.

ENRICO
Pues vos os quedad con ella,
★ porque es vuestro intento en vano,
que, si tanta gloria gano
y aquesa rosa me obliga
para que mi dueño diga,
muy bien está en vuestra mano.
No la quiero, por huir
la ocasión que viene a vella;
en vuestra mano ha de ir,
que si ha de volver a ella,
mejor será no salir,
porque si yo os la volviera
después de haberla tomado,
grande atrevimiento fuera,
pues con habérosla dado
quién es mi dueño dijera.
Si tan desdichado soy

v. 1328 *dueño*: El uso de este término para referirse a la amada llegó al teatro del Siglo de Oro a través de la lírica cancioneril del siglo XV y tiene su origen en el *midons* provenzal. Se reproduce aquí el esquema del amor cortés: el *dueño* o la señor es la amada, mientras que el amante se identifica con la figura del siervo o vasallo. Compárese: "Tu rigor está bien llano, / dueño ingrato, pues ansí / me dará el veneno a mí / y la joya al africano" (Calderón, *Comedias II*, *Argenis y Poliarco*, p. 173).

vv. 1337-1338 *por huir / la ocasión*: El verbo *huir* en construcción transitiva se usa, como afirma Cuervo, con el significado de "esquivar, evitar, rehuir". Actualmente se emplea casi exclusivamente como intransitivo. Su uso como transitivo —también con la acepción de "evitar"— es bastante raro, como señala el *DPD*. Compárese: "Tu vida está en gran peligro, / mi padre airado se enoja / contra ti y de su furor / huir el peligro importa" (Calderón, *Comedias I*, *El purgatorio de San Patricio*, p. 251).

que de aquesto os ofendéis,
disculpado en todo estoy,
pues vos la rosa tenéis,
que yo mismo no os la doy.

INFANTA Tomad la rosa por ver
a quién la vais a ofrecer.

ENRICO Pues no os habéis de ir,
que ya lo quiero decir.

INFANTA Ya no lo quiero saber.

Vase.

ENRICO Oye, Flérida... Ya es ida,
ya me determino tarde;
la ocasión perdí y la vida.
Mas qué propio es del cobarde
llorar la ocasión perdida.
Si en ventura tan segura
el tiempo y lugar me sobran
★ y los pierdo, ¿qué procura
mi amor si nunca se cobran
tiempo, lugar y ventura?
¿No estaba Flérida aquí

vv. 1229-1356 *quiero que me deshagáis* […] *Ya no lo quiero saber*. El intento de declaración que tiene lugar en estos versos responde a un esquema que no es original de Calderón pues ya aparecía, entre otros, en Lope de Vega. Un ejemplo de *declaratio* lopesca lo ha estudiado Nogués Bruno (2007) a propósito de *La octava maravilla*, donde Tomar, rey de Bengala, declara su amor a la sevillana doña Ana mediante un ingenioso y divertido juego. El esquema es similar al que observamos en *Amor, honor y poder* y que Nogués (2007: 480) ha sintetizado del siguiente modo: "la mujer es siempre la que se interesa en saber los amores del que, casualmente, está enamorado de ella; él se turba ante tal petición y por último ella se enoja al saberse y reconocerse en el espejo, en la fuente, en el retrato o en el «acróstico»". En el caso que nos ocupa, el "juego" consiste en la entrega de una rosa, por parte del hombre que ama, a la mujer objeto de su deseo. En los versos 1229 a 1251 Flérida se interesa en saber los amores de Enrico, el cual está enamorado de ella. El hermano de Estela se turba ante tal petición y se niega a confesar su secreto. Ella insiste de diversas maneras y le propone un juego: ha de entregar una flor a la mujer que ama (vv. 1324-1326). En el momento en el que Enrico se va a declarar finalmente, la Infanta intuye que quizá sea ella la elegida, se indigna y decide marcharse antes de que sus sospechas se vean confirmadas.

y ella no me preguntó
a quién adoraba? Sí.
Pues ¿de qué me quejo yo
si yo la ocasión perdí?
Ninguno tan necio ha sido
que para haberla perdido
la ocasión ha procurado,
que para haberla gozado
muchos hay que la han tenido.
Vuelve, Flérida, y sabrás
de mi amor las penas fieras,
mas dígolas si te vas
y pienso que, si volvieras,
no acertara a decir más.
Mira lo que me has debido:
yo solo amando he callado,
yo solo amando he sufrido,
que amar, muchos han amado,
pero pocos han sabido.
Toma tú la rosa bella,
que en tus manos está bien;
vuelve a tu cielo esta estrella:
tú eres a quien quiero bien,
★ pues mi amor digo con ella.
Mas ¿qué es esto? ¿Hay tal locura?
Mis penas la digo cuando
★ no las oye su hermosura.
Muera quien no sabe amando
gozar de la coyuntura.

Sale Tosco, lacayo, con capa y calza.

v. 1396+ *calza*: "La vestidura que cogía el muslo y la pierna y eran muy huecas y bizarras. Esta voz se usa más comúnmente en plural" (*Aut.*). Compárese: "Prosiga el tono, que no / te faltará cualquier alhaja; / que en mi recámara hay / para este efeto, a Dios gracias, / desde el tiempo de los cuellos / unas calzas atacadas / con tales bordes que, puestas / debajo de las enaguas, / servirán de guardainfante" (Calderón, *Comedias V*, *De una causa, dos efectos*, p. 577).

TOSCO (¿No es Enrico aquel que está
hablando consigo? Sí).
Señor.

ENRICO ¿Cómo entraste aquí?

TOSCO Todos estamos acá,
por Dios. Hasta acá me he entrado
a pesar de los porteros,
de las bardas y albarderos.

ENRICO ¿Y hasta el jardín has llegado?
Pues ¿qué tengo de decir
si te ven adonde estás?

TOSCO ¿Pueden obligarme a más
de que me vuelva a salir?
Pasé por los aposentos,
que estaban todos vestidos
tan galanes, tan pulidos
★ que el verlos daba contentos
y de imaginarlo alegra.

ENRICO Salte del jardín; acaba.

TOSCO En uno vi un reis que estaba
habrando con una negra,

v. 1403 *bardas y albarderos*: Tosco parece referirse en este verso a las *alabardas* y a los *alabarderos*. La alabarda era un "arma enastada de punta para picar y cuchilla para cortar" (*Cov.*) y el alabardero era "El soldado de una de las compañías de la guardia del rey, que se llama así por ser la alabarda el arma de que principalmente usa, sirviéndoles de insignia que les distingue y da nombre" (*Aut.*). Compárese: "Y yo, deseándome hallar / en todo, sin que me dé / miedo una y otra alabarda, / mequetrefe de la guarda" (Calderón, *Comedias III, Afectos de odio y amor*, p. 573), "yo quiero oficio de gallo, / el alabardero es bueno, / que es lealtad, mas reparo, / que tienen todas las noches / quinolas y sueño baxo" (Matos Fragoso, *El marido de su madre*, *TESO*).

v. 1405 *tengo de decir*: La perífrasis *tener de* + *infinitivo* era usada principalmente para expresar una necesidad, aunque a veces se empleaba también con el sentido de obligatoriedad o, más esporádicamente, para expresar una acción futura, de acuerdo con la información proporcionada por Keniston (1937: 467).

v. 1415 *En uno vi un reis que estaba*: Tosco empieza a hablar de las obras de arte que se encontró de camino al jardín y alude, en primer lugar, a un rey que está con una mujer de raza negra. Esta mujer, como se indica en los versos siguientes, es la reina de Saba. La aparición de un personaje negro no vinculado con la esclavitud —

que el que a la puerta está
dijo: «Estos tapices son
la historia del rey Salmón
y la reina que se va».

ENRICO Sabá y Salomón.

TOSCO «No es justo
tener tal conversación
—dije— y el reis Salmerón
tiene muy bellaco gusto».

ENRICO ¿Hay ignorancia mayor?

TOSCO Mire, estaba el Rey sentado
y vestida de brocado

---

como sucede en algunas comedias calderonianas como *La sibila de Oriente y gran reina de Sabá* y *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*— o las referencias a él —como en este caso— eran poco habituales en la literatura del Siglo de Oro, como se puede desprender de estudios como los de Fra Molinero (1995). La visita de la reina de Saba al rey Salomón ha sido retratada en diversas ocasiones, especialmente en la pintura de los siglos XVI y XVII. Un ejemplo es el cuadro de Tintoretto *Visita de la reina de Saba a Salomón* (ilustración 2 del apéndice), que presenta a este monarca, sentado, recibiendo a la reina de Saba, quien se inclina ante él. Más llamativa resulta *La visita de la reina de Saba al rey Salomón*, realizada por Lucas de Heere (ilustración 3), en la que el rey español Felipe II es caracterizado como Salomón —representación que ha sido estudiada por Mínguez y Rodríguez Moya, 2003: 211, entre otros—.

v. 1419 *Salmón*: Se trata de una nueva deformación lingüística producida por Tosco, en este caso del nombre propio Salomón. A propósito de un caso similar en *Judas Macabeo*, afirma Rodríguez-Gallego (2009: 529) que "la deformación chistosa de nombres de la tradición clásica o bíblica era habitual entre los graciosos". Son varios los ejemplos que hallamos en esta comedia de estas alteraciones lingüísticas: "la reina que se va" (v. 1420) por la "reina de Saba", "el reis Salmerón" (v. 1423) por "el rey Salomón", "Jesús amén" (v. 1436) por "Jerusalén", "fulana de ovillo" (v. 1444) y "fábula de olvido" (v. 1446) por "fábula de Ovidio", "Antón" (v. 1455) por "Anteón" y "doña Ana" (v. 1456) por "Diana".

v. 1421 *Sabá*: Existe la posibilidad de una doble acentuación de este nombre propio. La tilde en la última sílaba permite que se establezca un juego fonológico con el *se va* que se halla en el verso anterior.

v. 1427 *brocado*: "tela tejida con seda, oro o plata o con uno y otro" (*Aut.*). Se dice que la reina de Saba llegó a su encuentro con el rey Salomón con mucho oro y piedras preciosas, así que es posible que también fuera vestida con lujosas ropas. Señala Deleito y Piñuela (1966a: 163) que el brocado, muy de moda en el siglo XVII, era un "tejido especialmente suntuoso".

toda la Reina, señor.
Y cuando a mirar me pongo
un rey de aquella manera,
le pregunté que si era
aquel rey de Monicongo.
Él dijo: «Rey es también»,
aunque al revés lo decía
del fin del Ave María.

ENRICO ¿Cómo?

TOSCO De Jesús amén.

ENRICO De Jerusalén dirás.

TOSCO Bueno es aqueso, pardiez.
¿Es mucho errarse una vez?
Pero en el jardín vi más.

ENRICO Vete de aquí.

TOSCO He de decillo
y en diciéndolo me iré.
En una huente miré
una fulana de ovillo.

v. 1432 *Monicongo*: Tosco se refiere al Congo africano, pues, como ve a Salomón con una reina negra, cree que él es el monarca de ese reino. En relación con este topónimo está un estudio de Fra Molinero (1995: 51) en el que se analizan unos versos del auto sacramental de Lope de Vega *La siega* en los que se alude al territorio de Manicongo, término que hace referencia, como indica este investigador, "al reino del Congo, en los actuales Zaire y Angola, cuyos reyes —Mani Kongo— se hicieron cristianos y mantuvieron activas relaciones con Portugal durante los siglos XVI y XVII, y en las que el tráfico de esclavos era la principal actividad mercantil" (1995: 51, n. 46).

vv. 1415-1437 *En uno vi un reis* […] *De Jerusalén dirás*: Cruickshank (2000: 87) duda de que la inserción de la historia de la reina de Saba y del rey Salomón sea fortuita si se tienen en cuenta las circunstancias históricas que envuelven la representación de *Amor, honor y poder*, y establece concomitancias entre los hechos ocurridos en Jerusalén y los sucesos de 1623. En ambos casos, un miembro de la realeza viaja hasta otro reino, pero al final todo queda en un simple intercambio de regalos y cumplidos.

v. 1443 *huente*: Tosco emplea este vocablo en lugar de *fuente*. Esta aspiración de la *f* inicial es identificada por Lapesa (2000: 248) con el sayagués, variedad lingüística en la que dicho fenómeno fonético era común ante los diptongos [we] y [wi].

ENRICO Fábula de Ovidio.

TOSCO Sí,
fábula de olvido era
y pasó desta manera.

ENRICO Diviértete, amor; ansí
suspende tanto pesar.

TOSCO Yo le dije al hortelano:
«Contadme lo que es, hermano,
que yo os lo quiero pagar».
Él dijo de buena gana:
«Destos dos que miras son
la historia del rey Antón
y de la diosa doña Ana».

ENRICO La diosa Diana diría
y el rey Anteón.

TOSCO Pardiez,
¿es mucho errarse una vez?
Eso o esotro sería.

ENRICO El Rey es este.

TOSCO ¡Ay de mí!

ENRICO ★ Hoy has de echarme a perder.

TOSCO ¿Qué es lo que tengo de hacer?

ENRICO Escóndete, Tosco, allí
y mira que no te vea.

vv. 1443-1458 *En una huente miré* […] *y el rey Anteón*: Tosco parece hacer referencia a los relieves de una fuente en los que se representa algún motivo relacionado con la historia de Diana y Acteón —conocido también por el nombre de Anteón—. En esta fábula —narrada por Ovidio en el Libro III de sus *Metamorfosis*—, Acteón —que, como hace notar Cruickshank (2000: 88), fue en realidad un príncipe, no un rey— encuentra a Diana en el bosque bañándose desnuda en un manantial. Ella se enfada por su atrevimiento y lo convierte en ciervo, haciendo que sus perros lo persigan y lo despedacen. En la década de 1550, Tiziano reflejó este asunto en un cuadro (ilustración 4 del apéndice) que, de acuerdo con los datos aportados por Cruickshank (2000: 88), fue colgado en palacio en 1623 y por el que el príncipe Carlos demostró interés, por lo que podría ser probable que Calderón conociese esta pintura y, tal vez, la admiración del heredero inglés por ella.

TOSCO Eso de ver o no ver
él es el que lo ha de her.

Salen Ludovico y el Rey.

LUDOVICO ¿Quién hay que tu intento crea?

REY Alguna esperanza gano.
¿Enrico?

ENRICO A tus pies estoy.

REY (¿Que a ninguna parte voy
donde no tope este hermano?

LUDOVICO (¿Qué harás?).

REY (Echarle de aquí).

LUDOVICO (Será darle más sospechas).

REY (Causa habrá).

LUDOVICO (Bien te aprovechas
de la lición que te di).

REY Enrico, mucho me he holgado
de hallarte agora.

ENRICO Señor,
¿en qué te sirvo?

REY Mi amor
parece que te ha llamado.

ENRICO El mío me trujo aquí.
(Bien digo: amor me obligó).

REY (Bien digo: amor te llamó
★ para apartarte de mí).

v. 1477 *me he holgado*: "tomar placer de ella" (*Cov. s. v. Holgarse de una cosa*). Compárese: "pues aquel breve instante que gastara / en olvidar, para volver a amarte, / sintiera que mi afecto me faltara; / y huélgome de ver que no soy parte / para olvidarte, pues que no te amara / el rato que tratara de olvidarte" (Calderón, *Comedias I*, *La dama duende*, p. 820).

v. 1481 *trujo*: Forma de perfecto del verbo traer que convivió en los siglos XVI y XVII con *trajo*. Sin embargo, y aunque la forma con el alomorfo *-a-* terminó imponiéndose, parece que la mayoría de los escritores del Siglo de Oro (Quevedo, Cervantes, Lope de Vega...) optaban, preferentemente, por el perfecto con *-u-*, como se desprende del estudio realizado por González Ollé (1995).

ENRICO ¿Qué me mandas?

REY Hoy confío
de tu cordura un secreto,
y de mi gusto el efeto
de tu entendimiento fío.
Teobaldo y la Infanta... Agora
la ocasión has de notar.

ENRICO En fin, él se ha de casar
★ con la Infanta mi señora.

REY Tratado está el casamiento
y no efetuado en rigor.

ENRICO ¿Y será cierto, señor,
el fin de tan justo intento?

REY Yo tuviera gusto en esto,
y pienso que le tendrá.

ENRICO Sí, mas ¿sabes si se hará
el casamiento tan presto?

REY Si me dejases decir,
el preguntar te escusara.

ENRICO Yo también, señor, callara
si me dejaras sentir.

REY Por quitarte la ocasión
de tantas preguntas fieras,
quise, Enrico, que supieras
de la Infanta la intención.
Ve a hablarla y dila el intento,
que para aquesto me obliga
que su voluntad te diga
su gusto y su pensamiento,
que solo su gusto sigo
en lo que quiero intentar
y que, si se ha de casar,
que me responda contigo.
Tú con aquesto sabrás
el fin de lo que procuro

y yo estaré más seguro
que no lo preguntarás.

ENRICO
Bien el intento has fiado,
señor, de mi amor fiel,
porque ninguno más que él
el saberlo ha deseado.
Y ansí de la lealtad mía
solo se puede fiar,
que era solo preguntar
lo mismo que yo sabía;
y como al alma le toca
como tan propio tu gusto,
por no preguntarlo es justo
que lo sepa de su boca.
Yo iré a saberlo (y me obligo
ser feliz si al preguntar
si se pretende casar,
te respondiere conmigo).

Vase.

REY
Fuese ya.

LUDOVICO
Sí, ya se ha ido;
bien le supiste engañar.

REY
Vete, que aquí he de esperar
en esta fuente escondido.

LUDOVICO
Mira…

REY
Ya mi gusto es ley
y no hay temor que me asombre.

v. 1541 *Ya mi gusto es ley*: En este verso se esconde una reflexión sobre el poder y el establecimiento de las leyes del rey en el siglo de oro. Existe, a este respecto, un pasaje muy representativo en *La estrella de Sevilla* de Claramonte en el que don Arias, valido del rey, le dice al monarca "Pague con muerte el disgusto. / Degüéllale, vea el sol, / naciendo, el castigo justo / pues en el orbe español / no hay más leyes que tu gusto" (vv. 1185-1189).

v. 1542 *asombre*: Aquí aparece con el significado de "atemorizar, espantar" (*Aut.*, *s. v. asombrar*). Compárese: "No, señor, ni puedo ser / uno ni medio en notorios / peligros con que me asombras. / ¿Yo con las señoras sombras / y señores

★*Vase Ludovico.*
Mas ¿qué miro? ¿No es un hombre?
TOSCO (Mírame de zaino el Rey).
REY ¿Quién eres?
TOSCO Tosco, señor.
REY ¿Y el nombre?
TOSCO Tosco.
REY ¿Qué quieres?
TOSCO Quiero lo que tú quisieres.
REY Traidor.
TOSCO So Tosco traidor.
REY ¿Qué haces?
TOSCO (¡Muerto so, ay de mí!).
Irme, que a esto he venido.
REY ¿Y por qué te has escondido?
¿Cómo aquí te entraste?
TOSCO Hoy vi
el palacio y, engañado
de los ojos, he venido
hasta aquí y me he escondido,
★ porque mi amo me ha mandado
que me escondiera de ti,
y fue porque no me vieras
con aquestas pedorreras.
REY ¿Quién es tu amo?
TOSCO (¡Ay de mí!
Solo en verle me desmayo).
Enrico, que allá, señor,

---

purgatorios? / En mi vida me metí / con cosas del otro mundo" (Calderón, *Comedias I*, *El purgatorio de San Patricio*, p. 256).

v. 1544 *Mírame de zaino*: "mirar recatadamente al soslayo o con segunda intención" (*Aut.*, *s. v. mirar de zaino*).

v. 1559 *pedorreras*: "zaragüelles o calzas atacadas, justas" (Alonso Hernández, 1976: 592).

era Tosco labrador
y acá so Tosco lacayo.
¿No me ve que no me tapa
esta capa la calcilla?
★ Si otra es capa de capilla,
esta es capilla de capa,
y siempre tan cortés hue
que a ninguna se igualó,
pues aunque me siente yo,
ella se me queda en pie.

REY ¿De Enrico eres?

TOSCO Lo seré
si no te disgustas desto.

REY ¿Dónde está Estela?

TOSCO Muy presto
con la respuesta vendré.

REY No te has de ir sin que me digas
en qué está agora ocupada.

TOSCO Direlo sin faltar nada,
que eres rey y a mucho obrigas.
Estela es coja y mulata
aunque tan branca la ves;

v. 1569 *hue*: Nuevamente, como sucedía en el verso 1443, Tosco aspira la *f* inicial ante el diptongo [we], rasgo característico del sayagués.

vv. 1565-1572 *¿No me ve que no me tapa* […] *ella se me queda en pie*: Esta cómica intervención del gracioso refleja el gusto de dicho personaje por los juegos de palabras aplicados a objetos de la vida cotidiana. Vara López (2006: 8) analiza este parlamento y señala que "Por medio de estas palabras el Tosco anuncia el carácter impropio de sus vestiduras para presentarse ante el rey (...) viene a anunciar lo ridículo de su atuendo diciendo que la capa es tan corta que no le tapa los calzones («calcilla») y por tanto utiliza un juego de palabras en el que opone el sintagma habitual en la época «capa de capilla», con «capilla de capa» que alude al hecho de llevar en lugar de la larga capa que tape los calzones una minúscula capilla".

vv. 1581-1582 *Estela es coja y mulata* […] *aunque tan branca la ves*: A partir de estos versos y hasta el 1621 tendrá lugar una cómica descripción tópica invertida de Estela, en la que todos los tópicos de belleza de la época son ingeniosamente parodiados por Tosco con la finalidad de presentar ante los ojos del Rey una dama imperfecta. El gracioso, para empezar a desmitificar la imagen de Estela que tiene el

zurda y tuerta porque es
el ojo izquierdo de prata;
seis dedos en una mano
tiene y, con tormento eterno,
sabañones el invierno
y suda mucho el verano.
Una sarna le acompaña
tanto que nunca la deja
y, aunque aquesta es tacha vieja,
tiene una potra tamaña.
Los dientes, aunque esto pasa,
señor, como cosa poca,
son vecinos de su boca,
que se mudan a otra casa.
Estar trópica no es nada
teniendo tan gran barriga,

monarca, le dice que es mulata, lo cual se opone a la blancura de la piel de las damas, ideal de belleza de la época.

v. 1583 *zurda*: El hecho de que una dama sea zurda también choca, curiosamente, con las creencias del Siglo de Oro, el mismo Covarrubias señala que "ninguna mujer es zurda ni ambidextra".

v. 1589 *sarna*: "Una especie de lepra, aunque no tan mala como la elefáncica, porque aquella roe no solo el cuero, pero come la carne" (*Cov.*). En *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes* de Pérez de Montalbán también se alude a la sarna en una descripción similar a la que en estos versos ofrece Tosco. En este caso, es Tomín quien, al hablar de Gila, afirma, entre otras cosas lo siguiente: "Y fuera desto, también / tiene otras secretas faltas, / como un ojo mayor que otro / y su poquito de sarna, / que ella llama salpullido, / y una cadera quebrada. / Y un pie, vida perdurable, / que nunca jamás se acaba, / calzará trecientos puntos, / y aún se queja de apretada" (*TESO*).

v. 1591 *tacha*: "Falta, nota u defecto que se halla en alguna cosa y la hace imperfecta" (*Aut.*)

v. 1592 *potra*: "Hernia. // Hinchazón" (Alonso Hernández, 1976: 632). Este sustantivo es acompañado del término *tamaña*, un adjetivo que presenta flexión de género y "que demuestra la medida, grandor o altura de una cosa y equivale a tan grande del latino" (*Aut.*).

v. 1597 *Trópica*: La palabra *trópico/a* aparece documentada por primera vez en el *DRAE* en la edición del año 1803 como sinónimo de hidropesía. La hidropesía o retención de líquidos se solía manifestar especialmente en el vientre como síntoma de una enfermedad más grave. Lo que quiere decir Tosco con estos versos es que con la gran barriga que tiene Estela no es un problema *estar trópica*, pues la hinchazón provocada por la retención de líquidos se confunde con su gordura.

que no hay nadie que no diga
«doña Estela está preñada».
★ Levántase una costilla
hacia la mano derecha,
aunque poco le aprovecha
ponerse una almohadilla
con que llevará una cruz;
pues queda sin cabellera,
que parece la mollera
el huevo de una avestruz.
Y cuando por su trabajo
el moño se está poniendo,
pienso que le está diciendo
el cabello que está abajo:
«Tú, que me miras a mí
mártir de rizado aseo,
no te caigas, tente en ti,
que cual tú te ves me vi;
veraste como me veo».
Y con esto, si me das
licencia, me quiero ir,

v. 1604 *almohadilla*: Tosco parece referirse en este verso a las polleras que eran, como indica González Cañal (1991: 82, n. 65), "una especie de falda que se ponían las mujeres sobre el guardainfante y sobre las enaguas, encima de la cual se asentaba la basquiña o la saya" y que se acolchaban en la cintura con lana, pareciendo que se llevaban almohadillas.

vv. 1606-1608 *pues queda sin cabellera* […] *el huevo de una avestruz:* González Cañal (1991: 88-89), basándose en la información que da Bartolomé Jiménez Patón en su *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, señala que "la calva es señal de afectos viciosos y, ya desde la antigüedad, se tuvo por ignominia y afrenta el ser calvo, de donde procede la costumbre de encubrirlo y disimularlo. La infamia de la calva era igualada en la antigüedad con la lepra, y se convirtió en una afrenta tal que los romanos, como tormento y deshonra, raían con navajas las cabezas de los cristianos". Las sátiras contra los calvos eran frecuentes en el teatro del siglo XVII, siendo Rojas Zorrilla uno de los dramaturgos que más incluyó este tema satírico en sus obras, de acuerdo con el minucioso estudio realizado al respecto por Vega García-Luengos (2007).

vv. 1616-1617 *que cuál tú te ves me vi; / veraste como me veo*: Versos pertenecientes a una copla medieval que se reiterarán en otras comedias calderonianas como *La niña de Gómez Arias*, *Saber del mal y el bien* o *La cisma de Ingalaterra*. Para más información consúltese el capítulo IV de la presente tesis.

que yo volveré a decir
cuatrocientas cosas más.

REY Vete, que ya el alba hermosa
entre azucenas y lirios
baja a dar vida a las flores
coronada de jacintos.
Diosa de amor, Venus bella,
si con mis quejas te obligo,
por amante me socorre,
ayúdame por rendido,
escóndeme entre tus jaspes
y acuérdate cuando hizo
trofeos a tu hermosura
★ bello Adonis, Marte altivo.

Escóndese el Rey entre los ramos. Sale la Infanta y Estela.

INFANTA ¿Qué te parece el jardín?

ESTELA Que adelantarse en él quiso
el arte a lo natural,
a lo propio el artificio.
Qué hermosamente se ofrece
a la vista un laberinto
de rosas, donde confuso

v. 1622 *alba hermosa*: El Rey identifica a su amada con el alba, pues tiene, con su hermosura, el poder de dar vida a las flores.

v. 1630 *jaspes*: "piedra manchada de varios colores; especie de mármol capaz de pulimento que se distingue por el color principal y que es como campo de los otros" (*Aut., s. v. jaspe*).

vv. 1626-1633 *Diosa de amor* […] *Marte altivo*: El Rey interpela a la diosa Venus, aludiendo a dos de sus amantes: Adonis y Marte. Como relata Ovidio al final del libro X de las *Metamorfosis*, Venus amaba a Adonis, quien era muy bello, pero, un día, un jabalí le dio muerte y ella lo convirtió en una flor roja. Por otro lado, la historia del dios de la guerra y Venus se cuenta en el libro IV de la obra ovidiana. Esta diosa, casada con Vulcano, consiguió conquistar al altivo Marte y, consciente de estar cometiendo adulterio, mantuvo una relación amorosa que acabaría en bochorno público. Ambos mitos fueron muy del gusto de los pintores del Renacimiento —como demuestran el *Venus y Adonis* de Tiziano (ilustración 5) o el *Venus y Marte* de Botticelli (ilustración 6)— y, en menor medida, del Siglo de Oro.

vv. 1639-1640 *a la vista un laberinto / de rosas*: Cruickshank (2000: 90) sugiere que la metáfora de la confusión de Estela y el laberinto podría también evocar un

vario se pierde el sentido.
Qué bien cruzan en las flores
los arroyos cristalinos,
que a las galas del abril
son guarniciones de vidrio;
cuando de las fuentes bajan
hacen verdes pasadizos
★ de los cuadros, siendo espejos
de esmeraldas guarnecidos.
A Diana en esta fuente
me parece que la miro
bañándose en los cristales,
de su perfección testigos;
y, cuando inquietas las ondas
de su movimiento miro,
imaginándola viva,
que ella las mueve imagino.
Tan vivo el mármol parece
que, si ya no se ha movido,
pienso que es porque en las ondas
se está contemplando él mismo.

---

minotauro —el Rey— a la espera de su presa. La imagen del laberinto de flores y plantas es común en el teatro calderoniano. Compárese: "La armonía de las flores, / que en hermosos laberintos / parece que es natural, / sé yo bien que es artificio" (Calderón, *Comedias II*, *El mayor encanto, amor*, p. 30), "Entre las rosas y flores / deste verde laberinto / las dos os esconded; yo, / haciéndome encontradizo / con ellos, sin darme nunca / de quién son por entendido, / a este jardín los traeré" (Calderón, *Comedias III*, *Ni Amor se libra de amor*, p. 833), "En la amena soledad / de aquesta apacible estancia, / bellísimo laberinto / de flores, rosas y plantas" (Calderón, *Comedias VI*, *El mágico prodigioso*, p. 751).

v. 1644 *abril*: "Metafóricamente se usa para dar a entender que una cosa está florida y hermosa" (*Aut.*).

vv. 1639-1649 *a la vista un laberinto* […] *de esmeraldas guarnecidos*: Estela hace una descripción del jardín en la que se engarzan diversas metáforas de estilo gongorino.

vv. 1650-1653 *A Diana en esta fuente* […] *de su perfección testigos*: Estela alude al reflejo de la luna en el agua de la fuente. Este astro fue llamado por los poetas de tres maneras distintas "Luna en el cielo, Diana en la tierra y Proserpina en el infierno" (*Cov.*).

INFANTA No es la mejor esta fuente,
aunque el sincel peregrino
se esmeró en su perfección.

ESTELA Como nunca la había visto... 1665

INFANTA Vesme tan de tarde en tarde...

ESTELA Que disculpes te suplico
esa culpa, si la tengo.

INFANTA Ven poco a poco conmigo
hacia la fuente de Venus. 1670

ESTELA Los ojos tan divertidos
están en la variedad
de la belleza que admiro
que en cada cuadro quisiera
entretenerme. El ruido 1675
desta fuente me llevó
el alma tras el oído.

INFANTA Parece melancolía.

ESTELA Triste estoy.

INFANTA Ese es indicio
de amor. ¿Quieres bien, Estela? 1680
Bien puedes hablar conmigo.

ESTELA Dijéralo a ser verdad,
mas ni quiero ni he querido
bien en mi vida.

INFANTA Ay, Estela,
¿tan neciamente has vivido? 1685
Ven a la fuente de Venus;
quizá viendo su artificio

v. 1663 *sincel*: "Lo mismo que cincel" (*Aut.*). Compárese: "Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronces, y el sincel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea a todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos" (Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político-cristiano, representada en cien empresas,* p. 32).

te obligará a querer bien
un Adonis escondido.

REY (Ya Estela llega a la fuente
★ y yo turbado imagino
varias máquinas, mas luego
unas con otras olvido).

Sale Enrico y dice.

ENRICO (Si mis labios, si mis ojos
con lágrimas y suspiros
no doblan la esfera al viento
y no hacen mares los ríos,
poco sentimiento tengo,
poco mi mal significo,
mas mi sentimiento es tanto
que me deja sin sentido.
Ay, Flérida, yo he de ser
quien oiga de ti, yo mismo,
★ la sentencia de mi muerte.
¿Cuándo en el mundo se ha visto
al inocente culpado?
¿Dar sentencia sin delito?
Mas es por darme en tu boca
disimulado el castigo).
Buscándote vengo.

REY (¡Ay cielos!
Al paso le salió Enrico;
con lo que pensé ausentarle
es la causa con que vino).

ENRICO Escucha.

vv. 1688-1689 *te obligará a querer bien / un Adonis escondido*: Nueva referencia al amor que Venus probaba por Adonis. El adjetivo *escondido* alude, obviamente, al rey que, agazapado, espera por Estela.

v. 1692 *máquinas*: "la fantasía o traza que uno idea o imagina para forjar alguna cosa" (*Aut.*, *s. v. máquina*). Compárese: "marino paladión es / que en sus entrañas engendra / tantas máquinas de engaños, / de traiciones y cautelas, / que no se les da ejemplar" (Calderón, *Comedias III*, *Ni Amor se libra de amor*, p. 863).

INFANTA (¡Ay de mí, si acaso
este mi amor ha entendido
y se declarase agora
estando el Rey escondido!).

ENRICO Si no te han dicho mis ojos,
★ Flérida, si no te ha dicho
mi turbación lo que veo...

INFANTA (Él se declara conmigo).

ENRICO ★ ...escúchame atenta un rato.
El Rey…

ESTELA (¡Ay, cielo divino!
Por «el Rey» turbado empieza.
¿Qué puede haber sucedido?).

ENRICO El Rey trata de casarte
y por honrarme a mí quiso
(o por matarme) que yo
te diese el dichoso aviso.
Díjome que yo supiese
de ti tu gusto, que impío
el cielo quiere que sea
de mis desdichas testigo.

INFANTA (Él se declara. ¿Qué haré?
Si dónde está el Rey le digo,
será darle más sospechas
y es fuerza atajarle). Enrico,
si el Rey pretende casarme...

ENRICO Óyeme.

INFANTA Ya te he entendido.
Dirasle al Rey que no tengo
más gusto que su albedrío.

ENRICO ¿Eso respondes? (¡Ah cielos!
¿Cómo no pierdo el sentido?).
¿Y sabes ya que es Teobaldo
el que te dan por marido?

INFANTA Ya lo sé.

ENRICO Pues ya, señora,
del Rey el recado he dicho
y soy otro del que era;
escucha un recado mío:
esta flor.

INFANTA (El Rey lo escucha; 1750
¿qué he de hacer?). Vente conmigo,
Enrico, si hablarme quieres.

ENRICO Pues, Estela, yo te pido,
por ser negocio que importa,
te quedes aquí.

ESTELA En el rico 1755
adorno de aquesta fuente,
que con bellos artificios
de cristal riega las rosas
★ de esmeraldas guarnecidos,
me hallarás entretenida. 1760

REY (Ninguna cosa he entendido
sino «rey» y «casamiento»;
que la está hablando imagino
en lo que yo le mandé.
Mas ya con discreto aviso 1765
se va apartando la Infanta
★ llevándole divertido
y deja a Estela. ¡Qué ingenio
iguala al suyo divino!).

INFANTA Aquí me puedes hablar, 1770
que estamos solos.

ENRICO Pues digo
que esta flor, a quien abril
dio color, aunque marchito
con el fuego de mis ojos
y el llanto de mis suspiros, 1775
es tuya y será razón

vv. 1772-1773 *a quien abril / dio color*: Personificación del mes de abril como pintor, imagen común en la producción calderoniana, como se ha visto en el cuarto capítulo de esta tesis.

que prenda que tuya ha sido
solamente la merezca
quien es de tu mano digno.
Dala a Teobaldo, que yo
no soy tan desvanecido
que me juzgue digno della
y, pues de tu boca he oído
que quieres casarte, toma
la flor, en cuyos hechizos
el alma bebió el veneno
que ha de quitarme el juicio.

INFANTA Esta flor te di, es verdad,
por señas de que ella ha sido
quien claramente mi agravio
y tu atrevimiento ha dicho.
¿No te dije que la dieras
a aquella en cuyo servicio
te mostrabas tan amante?
Pues ¿cómo te has atrevido
a dármela a mí si della
tu atrevimiento adivino?
Si había de verla en tu dama,
¿cómo en mis manos la miro?
¿Qué buena ocasión te ha dado
el casamiento fingido
para volvérmela?

ENRICO Mira,
señora, que nada finjo.

INFANTA ¿Tú me dices que me quieres?

v. 1781 *desvanecido*: Este adjetivo se corresponde aquí con la siguiente acepción de *desvanecer*: "metafóricamente vale dar ocasión de presunción y vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excesivas alabanzas" (*Aut.*). Compárese: "Que sois un desvanecido, / pues que con alas de cera / queréis penetrar los rayos / del sol en dorada esfera" (Calderón, *Comedias II*, *Argenis y Poliarco*, p. 149), "quedad con Dios, que si altivo / muriere mi pensamiento / osado y desvanecido / de atrevimiento tan noble, / ¿qué más premio que el castigo?" (Calderón, *Comedias III*, *Mañanas de abril y mayo*, p. 282).

ENRICO Yo, Flérida, no lo digo;
pero si ansí lo entendiste,
señora, lo dicho, dicho.

Vanse.

REY (Ya se perdieron de vista.
¡Oh qué bien la Infanta hizo
en apartarle de aquí!).

ESTELA (Sobre molduras y frisos
hermosas vasas se asientan
de mármol y jaspe lisos.
Allí entre aquellos laureles
★ parece que hacen ruido
y es el Rey, que por las redes
de los jazmines le he visto.
Disimular me conviene
y, pues me escucha ofendido,
direle mi sentimiento,
como que a Venus le digo).
Hermosa madre de amor,
que aun entre mármoles fríos
gozas de Adonis los brazos
con tantos nudos lascivos,
★ dile a aquese niño dios,
si te obedece por hijo,
que yo sola a su pesar
de sus engaños me libro,
porque si fuera posible
que me quisiera el Rey mismo,
si el Rey quisiera intentar
cosa contra el honor mío
que no es posible que ofenda
al honor más claro y limpio–,
al mismo Rey le dijera

v. 1826 *aquese niño dios*: Epíteto que alude claramente a Cupido, quien suele ser considerado hijo de Venus.

que en más que su reino estimo,
y más que el mundo, mi honor.

Sale el Rey.

REY (Parece que habla conmigo;
ya no parece la Infanta).
Si a un mármol helado y frío
cuentas tus males, escucha,
pues eres mármol, los míos.
Escucha, Estela, mis quejas;
★ no diga el amor que has sido
tú conmigo más ingrata
que lo es un mármol contigo.
¿No tienen amor las flores?
¿No es este cárdeno lirio
el que en las selvas de Arcadia
fue enamorado Jacinto?
★ ¿No es Clicie esta flor del sol

vv. 1818-1838 *Disimular me conviene* […] *y más que el mundo, mi honor*: Como indica Neumeister (1998: 177), la hermana de Enrico expresa en estos versos su pensamiento verdadero "como si fuera una hipótesis y no una realidad". El motivo de dicha exposición hipotética sería el de evitar un enfrentamiento directo con el monarca.

v. 1843 *eres mármol*: El rey identifica a Estela con el mármol por la frialdad y por la dureza con la que actúa ante sus múltiples peticiones amorosas. La caracterización de la dama como cruel e ingrata es, como se ha ya comentado a propósito de los versos 142-144, herencia de la lírica cortés y petrarquista.

v. 1849 *cárdeno lirio*: El morado es el color característico de dicha flor. Este pleonasmo refuerza la intensidad expresiva de la serie de reproches que el monarca lanza a Estela.

vv. 1849-1851 *¿No es este cárdeno lirio* […] *fue enamorado Jacinto?:* Como relata Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis*, Apolo se enamoró de Jacinto e, involuntariamente, le causó la muerte golpeándolo con un disco con el que ambos estaban jugando. Tras darse cuenta de su error, el dios decide convertir al muchacho en una flor de color similar al de los lirios.

v. 1852 *Clicie esta flor del sol*: Después de que Clitie —a la que también se alude como Clicie— fuera abandonada por su amante el Sol por haberse enamorado él de Leucótoe, el dolor que esta siente provoca que pase los días en el bosque, sin comer ni beber, contemplando el astro solar. Tras nueve días en esta situación, sus miembros se adhirieron al suelo y acabó transformándose en heliotropo, como se narra en el Libro IV de las *Metamorfosis* ovidianas.

y este ciprés Cipariso?
¿No es Adonis esta planta
y este narciso es Narciso?
Pues si en la tierra las flores,
si los peces en los ríos
aman, ¿para qué te precias
de libre con pecho altivo?
Mira que es en el soberbio
siempre mayor el castigo.

ESTELA Porque de mí no se queje
ni culpe el intento mío,

v. 1853 *y este ciprés Cipariso*: Cuenta Ovidio en el libro X de sus *Metamorfosis* que el joven Cipariso, otro de los amantes de Apolo, sentía mucho cariño por un ciervo consagrado a las ninfas del lugar. El muchacho lo mató accidentalmente con una jabalina y se entristeció tanto que pidió a los dioses que le permitieran estar siempre de luto. De este modo, fue transformado en ciprés, símbolo del duelo.

v. 1854 *es Adonis esta planta*: Adonis es otro de los personajes mitológicos que el Rey cita en su discurso que fueron víctimas de una muerte trágica. Como narra Ovidio en el libro X de sus *Metamorfosis*, Adonis desoyó las advertencias de su amada Venus sobre las fieras del bosque y, a consecuencia de ello, un jabalí acabó con su vida. Venus convirtió, entonces, su sangre en una flor roja que recibió el nombre de anémona.

v. 1855 *y este narciso es Narciso*: Andrés (1991: 42) señala la existencia de dos versiones de la historia de Narciso, concretamente de su muerte: "la primera, muy ovidiana, con una metamorfosis, la segunda, más prosaica. Narciso se contempla al borde de una fuente, y no puede despegarse de su propio reflejo por el que siente una extraña pasión. Ardiendo de un amor fatal cerca de dicha fuente, se enraigó en el césped y se metamorfoseó en flor, el narciso. Para otros se murió de hambre y de sed ya que sumido en su propia contemplación no podía hacer otra cosa, y dicen que, hasta después de su muerte, continúa amándose y admirándose esta vez en las aguas negras de la laguna Estigia".

vv. 1848-1855 *¿No tienen amor las flores?* […] *y este narciso es Narciso*: Eduardo se declara a Estela y le reprocha su indiferencia aludiendo a diversas flores e incluso a un árbol, todos ellos con reminiscencias mitológicas. Las declaraciones de amor sirviéndose de flores y plantas eran comunes en el teatro del Siglo de Oro. En *La octava maravilla* de Lope, por ejemplo, el rey Tomar confiesa a doña Ana su amor, también en el ámbito del jardín, a través de distintas flores e hierbas que, en este caso, presentan la peculiaridad de tratarse de vegetales que poseen remedios concretos para determinadas enfermedades, propiedades que seguramente no serían desconocidas para los espectadores del siglo XVII, como indica Nogués Bruno (2007: 482).

vuestra majestad, señor,
que me escuche le suplico.

REY Si es culparme, ya bastan tus enojos;
no culpes tú mi amor, culpa tus ojos:
ellos la causa han sido;
solo por adorallos me he perdido.

ESTELA Si vuestra majestad verme quería,
¿por qué más descubierto no venía?
No se encubriera si mi amor buscara,
que nunca el que hizo bien huye la cara,
que ningún bien ha habido
que no guste de ser agradecido.

REY Tu gusto solo es (¡qué blanca mano!),
Estela, el que deseo.

ESTELA Suelta la mano.

REY Si en mis labios veo
su nieve hermosa y bella...

ESTELA ¡Suelta!

REY ...tápame con ella
la boca y callaré.

v. 1873 *huye la cara*: Al igual que en el verso 1337, el verbo *huir* aparece nuevamente como transitivo. El sintagma que hallamos en este pasaje está muy documentado en Calderón pero con una variante: *rostro* en lugar de *cara*. Compárese: "Huir el rostro a tu rigor / será lo más conveniente, / pues no puedo disculparme" (Calderón, *Comedias I*, *Saber del mal y el bien*, p. 621), "puedo inadvertido yo / huir el rostro por no haber / hecho hasta agora traer / el dinero en que quedó / empeñada la cadena" (Calderón, *Comedias II*, *El hombre pobre todo es trazas*, p. 719), "porque don Pedro, ni hiciera / desdén de Leonor, ni huyera / el rostro al lance, si no / le obligaran a callar / sus mismas obligaciones." (Calderón, *Comedias III*, *También hay duelo en las damas*, p. 1295). Normalmente el sustantivo *cara*, en expresiones de este tipo, va acompañado del verbo *esconder*. De este modo y en un pasaje similar al que observamos en los versos 1870-1873 de *Amor honor y poder*, aparece en el auto de *Andrómeda y Perseo*: "Mucho que dudar me das, / viéndote, en acción tan rara, / la cara encubrir. Repara / en que el que hace mal es quien / la esconde; que el que hace el bien, / ¿por qué ha de esconder la cara?" (Calderón, vv. 829-834). La máxima que se extrae tanto de los versos del auto como de los de la comedia que aquí editamos vuelve a aparecer en la tercera jornada en los versos 2245 a 2248.

Sale Enrico.

ENRICO Fuese ofendida
Flérida bella y yo quedé sin vida
y, si alguna tuviera,
pienso que en este instante la perdiera.
¿Qué es lo que miro, cielos?
Si en los celos de amor da el honor celos...
Pero erraron los labios,
que estos ya no son celos, sino agravios.

ESTELA Suelta, suelta la mano,
que viene, ay de mí, triste, allí mi hermano.

REY Mal mi pena resisto.

ENRICO ¡Oh, quién no hubiera visto
su agravio! Mas si es grave
infamia en el honor quien no la sabe,
pues tan injustamente
★ culpa el mundo también al inocente
—¡tirana ley!—, doblada infamia hallara
si mirando mi agravio me tornara.

ESTELA (Tu Majestad se esconda).

REY (Yo no puedo.
Amor pudo esconderme, mas no el miedo).

v. 1889 *Suelta, suelta la mano*: El uso del recurso de la geminación es muy habitual en la obra calderoniana. Esta figura de repetición es analizada, a propósito de este verso, por Vara López (en prensa b), quien señala que "Estela emplea la recurrencia de «suelta» para frenar los deseos del Rey cuando están ambos en el jardín. De este modo queda manifiesta la energía que ella pone en rechazar al monarca".

vv. 1892-1898 *¡Oh, quién no hubiera visto* […] *si mirando mi agravio me tornara*: Observamos en este pasaje la concepción omnipresente en el teatro del Siglo de Oro de que el comportamiento de la mujer afecta al honor de sus familiares masculinos. Maravall (1979: 60) reflexiona sobre este hecho social y sobre lo paradójico que resulta que el libre albedrío de la mujer pueda repercutir en el hombre, a pesar de que este sea absolutamente extraño a tal conducta. Además de ello, afirma que "También con total desprendimiento de su conducta personal o de la conducta misma de la mujer, cuya fama queda en entredicho, uno y otra se ven afectados por actos ajenos, por actos de un tercero, sin que ellos tengan parte alguna en los hechos que han provocado la cuestión de honor".

ESTELA (Escóndete por mí).

REY (Solo pudiera
ese ruego alcanzar que me escondiera).

Escóndese.

ENRICO (El Rey se ha retirado.
Confesose culpado,
★ y aquí de la razón la fuerza hallo, 1905
pues teme el Rey a tan leal vasallo.
¡Que el Rey, que el Rey ha sido!
Otro no fuera. Pero ¿soy marido?
Sí, pues no está casada.
Corte la lengua donde no la espada). 1910
Hermana, ¿qué mirabas estas fuentes
con tantos artificios diferentes,
mármoles y figuras?

ESTELA Estaba contemplando sus pinturas.

ENRICO Es propio de los reyes 1915
estas grandezas tales;
bultos hay que parecen naturales.
Uno vi que quisiera...
mas no quisiera nada (mal resisto).
Yo pienso, hermana, que el mejor

vv. 1903-1904 *El Rey se ha retirado. / Confesose culpado*: Amadei-Pulice (1990: 162) analiza estos versos y afirma que "el ocultamiento, el escondite, indica una posible admisión de culpabilidad (…) el rey aparencial, el histriónico, se esconde: admite su culpa. Enrico que sigue observándolo entre bastidores así lo entiende".

vv. 1908-1909 *Pero ¿soy marido? / Sí, pues no está casada*: Aquí se alude, de nuevo, a una de las convenciones sociales del siglo XVII. La honra de una mujer soltera ha de ser defendida por los miembros masculinos de la familia, es decir, padres y hermanos.

v. 1911 *qué*: En esta oración funciona con valor causal interrogativo.

v. 1917 *bultos*: Enrico parece referirse aquí a la figura de bulto, que es "la que hace el entallador o escultor, por ser figura con cuerpo, a diferencia de la pintura que es en plano, y con las sombras y claros saca las figuras a que parezcan tener cuerpo y que se pueden asir con la mano. De aquí ha nacido una cuestión muy reñida entre pintores y escultores, sobre cuál dellos tiene más primor, o el escultor, que imita e natural en corpulencia y contrahace la cosa como ella es, o el pintor que en el plano la finge y engaña la vista representándonos en cuerpo relevado lo que es en plano" (*Cov. s. v. bulto*).

[no has visto.
Llega y verasle.

ESTELA (¡Ay cielos! Él se atreve
a descubrir al Rey y él no se mueve).

ENRICO Este es del Rey tan natural retrato
que siempre que su imagen considero
llego a verle quitándome el sombrero
con la rodilla en tierra
y, si el Rey me ofendiera
de suerte que en la honra me tocara,
viniera a este retrato y me quejara
y entonces le dijera
que tan cristianos reyes
no han de romper el límite a las leyes;
que mirase que tiene sus Estados,
quizá por mis mayores conservados,
★ con su sangre adquiridos,
tan bien ganados como defendidos.

vv. 1923-1936 *Este es del Rey tan natural retrato* […] *tan bien ganados como defendidos:* El hermano de Estela finge no haberse percatado de que el Rey, al verse descubierto, ha decidido hacerse pasar por una escultura del jardín. De este modo, Enrico halla la táctica perfecta para recriminar al soberano su conducta sin cuestionar la estructura monárquica en sí. Esta estrategia recuerda a la empleada por Estela en los versos 1818-1838 quien, haciendo uso también de oraciones hipotéticas, expresa sus pensamientos contrarios a los deseos del monarca y le advierte que no permitirá el deshonor. Enrico alaba aquí la excelente imitación del monarca, manifestando que esta es tan perfecta que lo empuja a arrodillarse ante ella. A continuación se dirige a la estatua, declarando que en caso de que el soberano le faltase al honor, se personaría ante la escultura para reprocharle que como hombre cristiano debería controlar sus pasiones. Además de ello, de acuerdo con Ríos (2007: 123) "Enrico le recuerda al rey, casi en tono filosófico y recordando algunas teorías políticas de la época que su poder proviene de sus vasallos". Este pasaje ha sido comentado por Greer (2000: 659, n.11 y 2001: 68) a propósito de cómo revelar las verdades desagradables a los mandatarios. Esta estudiosa señala que Calderón sabía que cuando quería transmitir algún mensaje de implicaciones políticas "podía dorar la píldora, utilizando divinidades clásicas o grandes héroes del pasado como portadores de la lección (...) [o] podía disipar las características de las identidades actuales, para que la trayectoria del mensaje entre el tablado y un público privilegiado de palacio no fuera demasiado directa y visible" (Greer, 2001: 68).

REY (¡Qué arrogante y soberbio atrevimiento!
Ya a mi cólera falta sufrimiento).

Sale Teobaldo y Ludovico.

TEOBALDO Aquí está el Rey.

LUDOVICO (¡Ay cielos!
Vengo a morir donde me matan celos).

ENRICO Aqueste atrevimiento tuyo ha sido.

REY Fuiste desvergonzado y atrevido.

Dale un bofetón.

ENRICO Ofenderme pudiste, no afrentarme.
Y, pues en ti no puedo,
que eres mi rey, vengarme,
satisfaré mi ofensa en los testigos.

TEOBALDO Todos somos, Enrico, tus amigos.

★ ¡Oye, Enrico, detente! ¡Ay de mí, triste!

Saca la espada y hiere a Teobaldo.

ENRICO ★ Muere, infeliz, pues mi desdicha viste.

REY ¿Tú para mí la espada?

ENRICO Rendida está a tus plantas y arrojada.
No quiera el cielo que en tu ofensa sea
ni que infame se vea
con tu sangre manchada.
Si ofenderme pudieras,
mi agravio hubiera sido
solamente el haberte defendido.
Un rayo he sido de arrogancia lleno,
que en mi rostro causó tu mano el trueno
y, respondiendo el fuego de mi pecho,
le dejé en otra muerte satisfecho.

vv. 1944-1945 *Y pues en ti no puedo, / que eres mi rey, vengarme*: Como ya se indicó a propósito del verso 1070 los monarcas en el siglo XVII eran presentados como "*vicedioses*" (Feros, 1993: 130). De acuerdo con esta concepción no podían ser atacados directamente, ni siquiera a propósito de un atentado contra el honor, por lo que Enrico se ve obligado a vengarse hiriendo a Teobaldo, uno de los testigos de la ofensa.

Un arcabuz, cuando la llama toca,
el fuego le responde por la boca:
diste a mi rostro el fuego
y reventó por los sentidos, luego
no puede, aunque bárbaro inhumano
detuviese la mano.
Mas ya que tales mis desdichas fueron,
pude hacer atrevido
que no las digan ya los que las vieron,
que si la sangre lava
esta desdicha brava,
★ eres mi rey; no puedo con la tuya
y fue fuerza lavarla con la suya.
★ No puedes afrentarme y esto ha sido,
señor, haberme dado
más honor, que si haberle defendido
a ejecución tan bárbara obligado,
ninguno mi desdicha habrá sabido
que no sepa primero por qué ha sido
★ y que a aquesto me obliga ser honrado.

Sale el Conde.

CONDE ¿Quién a Teobaldo hirió, señor? ¿Qué es esto?
Pues ¿vuestra majestad tan descompuesto
con la mano en la espada
y la de Enrico, ay cielos,
toda en sangre bañada?

REY Enrico hirió a Teobaldo;
sustanciad el delito y castigaldo.

Vase.

v. 1962 *arcabuz*: "arma de fuego compuesta de un cañón en su caja de madera y su llave, la cual da el fuego con el pedernal hiriendo en el gatillo, a diferencia del mosquete que se dispara con mecha encendida. Llámase también escopeta y hoy fusil" (*Aut.*). Más curiosa es la definición de este término que Covarrubias nos brinda en su *Tesoro*: "arma forjada en el infierno, inventada por el demonio".

v. 1988 *Sustanciad*: "comprobar o averiguar enteramente la verdad o realidad de alguna cosa" (*Aut.*, *s. v. sustanciar*). Compárese: "Mirad honra desde aquí / sustanciar la información / que, puesta en ejecución, / ha de salir contra mí" (Tirso de Molina, *La vida de Herodes*, *TESO*).

CONDE Pues, Enrico, ¿qué es esto?
ENRICO Es la desdicha en que el honor
[me ha puesto. 1990
CONDE Yo, Enrico, he de prenderte.
ENRICO Piadoso juez serás en darme muerte.
CONDE No he de saber qué ha sido ni ha pasado,
que no quiero escucharte apasionado.
Ven preso.
ENRICO Ya lo estoy.
CONDE Y yo estoy loco. 1995
ENRICO Contra el poder, honor, importas poco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

v. 1990 *Es la desdicha en que el honor me ha puesto*: Se incide en este verso, nuevamente, en la importancia de vengarse ante el deshonor, sean cuales sean las consecuencias. A este respecto, afirma Pitt-Rivers (1968: 26) que: "Dejar una afrenta sin venganza es dejar el propio honor en estado de profanación, lo cual equivale a cobardía. De ahí la popularidad, entre las divisas de la aristocracia, del lema *nemo me impune lacessit* (nadie me dañó impunemente). La ecuación de honor y valor, por un lado, y de cobardía con deshonor por otro, deriva directamente de la estructura de la noción".

TERCERA JORNADA

Salen Ludovico, Enrico y Tosco.

LUDOVICO — El obedecer es ley;
por su mandado he venido.

ENRICO — Gracias al cielo que ha sido
en algo piadoso el Rey.

LUDOVICO — Mandome que yo asistiese,
y no sé con qué ocasión,
a vuestra injusta prisión
y que vuestro alcaide fuese.
Sabe Dios si me ha pesado
de daros este pesar,
mas no me puedo escusar.
Su majestad ha mandado
que, mientras estéis ansí,
ninguna persona os vea,
que solo un criado sea
quien os acompañe aquí
y que este no salga fuera,
sino que, juntos los dos,
tan preso esté como vos.

v. 1997 *El obedecer es ley*: Se insiste de nuevo en el deber de todos los súbditos de obedecer siempre al monarca, incluso cuando las órdenes del soberano sean injustas. La única excepción tendría lugar si los actos del rey no se sometiesen a la ley divina cristiana. A este respecto, es interesante el siguiente pasaje de *El príncipe constante*, ejemplo ilustrativo de las teorías monárquicas del momento: "REY: ¿No es precepto de obediencia / obedecer al señor? / Pues yo te mando con ella / que la entregues. FERNANDO: En lo justo / dice el cielo que obedezca / el esclavo a su señor, / porque, si el señor dijera / a su esclavo que pecara, / obligación no tuviera / de obedecerle, porque / quien peca mandado, peca" (Calderón, *Comedias I*, pp. 1099-1100).

TOSCO Preguntar, señor, quisiera
qué delito cometí
para que su jamestá
con tanta regulidá
★ se acuerde también de mí.
¿Para qué me quiere preso?
A ser mi hermana muy bella,
yo sirviera al Rey con ella
sin enojarme por eso.
Si Enrico le descubrió
estando escondido allí,
también me descubrió a mí
y no tomé enojo yo.

LUDOVICO Pues no es bien que desa suerte
vos mismo os quitéis la vida.

ENRICO Ella fuera bien perdida,
y bien hallada mi muerte,
cuando a este punto viniera,

v. 2018 *jamestá*: Nueva y original deformación lingüística del gracioso, en este caso de la palabra *Majestad*. Chato en *La hija del aire* altera de una manera muy similar el mismo vocablo: "y pues ya prudente soy, / quiero mudar de consejo, / y no huir del rey; mas antes / pedirle he que me dé premio, / pues era mío el garrote / con que a su jamestad dieron / la vida. ¡Digo! (...)" (Calderón, *Comedias III*, *La hija del aire I*, p.).

v. 2019 *regulidá*: Tosco parece utilizar este término en lugar de *riguridad* —"Lo mismo que rigor" (*Aut.*)—. La sustitución o intercambio de las consonantes líquidas es muy recurrente en los parlamentos del gracioso como hemos visto, por ejemplo, en el verso 440, donde empleaba *habre* en lugar de *hable*. Otros fenómenos que tienen lugar son la pérdida de la <d> final —como sucede también en el verso anterior— y el cambio de <i> por <e>. La vacilación vocálica en esta palabra era muy habitual en la época, aunque el término *reguridad* no se incluye en el *DRAE* hasta 1803. De hecho, en el *CORDE* observamos como *reguridad* obtiene 35 ocurrencias en 21 documentos españoles de los siglos XV, XVI y XVII, mientras que *riguridad* aparece en 75 casos en 49 documentos, también escritos en España, en ese mismo periodo temporal.

vv. 2022-2024 *A ser mi hermana muy bella* […] *sin enojarme por eso*: Se aprecia en estos versos la falta de principios de Tosco causada por su distinta percepción del honor al tratarse de un miembro de clase social baja. Recordemos, de hecho, que otras de las cualidades inherentes al personaje del gracioso, junto con la cobardía, eran el deshonor y el egoísmo. Para más información sobre el concepto del honor en los distintos estamentos sociales del siglo XVII puede consultarse Maravall (1979).

que el temor no me acobarda,
pero presumo que tarda
por no serme lisonjera.

LUDOVICO El juez más riguroso
que habéis, Enrico, tenido
es vuestro padre.

ENRICO Y ha sido
en eso padre piadoso.

LUDOVICO Ya Teobaldo de la herida
convaleció y ha quedado
con salud.

ENRICO Hubiera dado
en albricias de su vida
la que no tengo.

LUDOVICO Con esto
y con que mañana ha de ir
Estela misma a pedir
vuestra vida al Rey, supuesto
que sin riesgo alguno está,
será fácil el perdón.
¿De qué los estremos son?

ENRICO Faltó el sufrimiento ya.
¿A pedir mi vida ha de ir
Estela al Rey sin mirar
lo que se obliga a pagar
quien facilita el pedir?
¡Ay, Ludovico! ¡Ay, amigo!
¡Quién estorbarlo pudiera,
que ni le hablara ni viera!

LUDOVICO Si hay remedio, yo me obligo
★ a ayudar tan justo intento.

v. 2036 *lisonjera*: "se usa también como adjetivo aplicándole a cualquier cosa que deleita o agrada" (*Aut. s. v. lisonjero*). Enrico, debido a su fuerte concepción del sentimiento del honor, acepta sin temor su inminente muerte, aun suponiendo que esta va a ser tortuosa.

ENRICO ¿Qué remedio puede haber
si no es...? Mas no puede ser.

LUDOVICO Porque yo también lo siento,
pedid qué queréis, que os doy
palabra de hacer aquí
cuanto quisiereis de mí.

ENRICO Pues que tan dichoso soy
que aquese consuelo gana
la pena mía, tomad
aquesta llave y entrad
en el cuarto de mi hermana;
ella os abrirá la puerta
—y mirad que de vos fío
no menos que el honor mío
con esperanza muy cierta
de que miraréis por él—
y decid que no le pida
mi vida al Rey, que mi vida
será muerte más cruel
si ella a pedilla ha de ir,
que no sé cómo ha de hallar
dificultad para dar
quien facilita el pedir.
No os cause injusto temor
el de mi seguridad;
fiad, pues, la libertad
de quien os fía el honor,
pues no es mucho cuando pasa
doblada la obligación
que vos abráis la prisión
a quien os abre su casa.
¿De qué os habéis suspendido?

v. 2093 *habéis suspendido* "Significa también arrebatar el ánimo y detenerlo con la admiración de lo extraño o lo inopinado de algún objeto o suceso" (*Aut. s. v. suspender*). Compárese: "aunque temor y respeto / me han suspendido y turbado / tanto que de recatado / no me atrevo a tus favores / sin que otros labios mejores / lisonjeen tus agravios" (Calderón, *Comedias II*, *El mayor encanto, amor*, p. 24), "Y así,

¿En qué estáis imaginando?
Sin duda que estáis pensando
que es mucho lo que he pedido;
pues no lo hagáis y no estéis
triste.

TOSCO Mientras Ludovico
piensa y repiensa os suplico,
señor, que a mí me escuchéis.
Si con tan necia porfía
te cansa tu vida a ti,
déjame vivir a mí,
que aún no me cansa la mía.
Si ya tu vida perdida
no quieres que medio haya,
déjala a Estela que vaya
a pedir al Rey mi vida.
Diga Estela al Rey que yo
so Tosco de buena ley;
si tú descubriste al Rey,
él a mí me descubrió;
que esto por aquello sea
y estemos en paz.

LUDOVICO (¿Hay cosa
★ en amor más venturosa?
¿Quién hay que mis dichas crea?
Hoy no solamente gano
★ la ocasión que he pretendido,
pero tan dichoso he sido
que me la ofrece su hermano.
Y en tanta gloria me veo
cuando él me llega a rogar

pues las novedades / que a todos han suspendido, / a mí me han dado ocasión / de hablaros, ose deciros" (Calderón, *Comedias III*, *La hija del aire II*, p. 728).

v. 2110 *de buena ley*: "de perfectas condiciones morales o materiales" (*DRAE*). Compárese: "Soldados de buena ley / ¡viva Francia!, ¡viva el Rey!" (Guillén de Castro, *La humildad soberbia*, *TESO*), "Y los señores ¿qué hacéis? / ¿Sin deseo nadie ha amado? / Que amor de tan buena ley / viéndose acá mal parado / ya se fue muy enojado / a los palacios del Rey" (Antonio de Solís, *Amparar al enemigo*, *TESO*).

que le tengo de obligar
con lo mismo que deseo).
Enrico, lo que he pensado
no es haberos ofendido,
que ni mi daño he temido
ni vuestro honor he dudado.
Yo iré; porque no penséis
que fue temor o dudar,
las guardas he de quitar.

ENRICO Con eso me las ponéis,
que la confianza es
prisión del alma.

LUDOVICO Las puertas
todas se quedan abiertas.

ENRICO Tomad esa llave, pues,
y decid que, si rendida
a pedir mi vida ha de ir,
porque no haya que pedir,
yo me quitaré la vida.

LUDOVICO Yo le diré que el honor
más que la vida estimáis.

ENRICO Vos pienso que me la dais.

*LUDOVICO (¿Quién vio ventura mayor?
A una amorosa pasión
poco el cuidado conviene,
pues siempre a quien ama viene
sin buscarla la ocasión).

Vase.

TOSCO Ya se fue; solos estamos
y de par en par las puertas
sin guardas están y abiertas.

ENRICO * Pues ¿qué quieres?

vv. 2134-2135 *Las puertas / todas se quedan abiertas*: Como apunta Cruickshank (2000: 91), Ludovico recuerda en este pasaje al carcelero que en *El médico de su honra* libera a don Gutierre y a su criado Coquín bajo la promesa de volver hecha por el marido de doña Mencía.

TOSCO Que nos vamos.

ENRICO ¡Viven los cielos, villano
bajo, vil, que si no fuera
afrenta mía, te diera
hoy la muerte con mi mano!
¿Yo ofender, siendo testigo
el mundo, tanto valor,
la confianza al honor
y la lealtad a un amigo?
¿Ese consuelo me ofreces?
¿Aqueso me has de decir?

TOSCO Sí, señor, porque el morir
no es burla para dos veces.

Sale la Infanta, de noche, con hábito de hombre .

INFANTA Pasos de un amor cobarde
y de un ánimo valiente
sin luz guiados, ¿adónde
me lleváis de aquesta suerte?
★ ¿Ansí imposibles se allanan?
¿Ansí respetos se pierden?
¿Ansí honras se atropellan
y obligaciones se vencen?
Mas ay, que el amor vencido
tan ajeno de sí viene
a dar a un cuerpo dos vidas
que una es suya y otra debe.
Sin guardas están las puertas
y abiertas todas; ¿qué puede
haber sucedido? Aquí

v. 2164+ *con hábito de hombre*: Los motivos por los que las protagonistas femeninas de las comedias del Siglo de Oro se ven obligadas a hacer uso del hábito varonil son muy variados, como se ha podido ver en el primer capítulo de esta tesis. En el caso que nos ocupa, Flérida quiere facilitarle la huida a Enrico, en parte por amor, en parte porque previamente fue él quien le salvó la vida.

vv. 2165-2166 *Pasos de un amor cobarde / y de un ánimo valiente*: Nuevamente Calderón recurre a la antítesis para intentar transmitir las contradicciones internas de sus personajes, como hace notar Vara López (en prensa b).

hay luz y con ella gente.
Quiero llegar. ¿Es Enrico?

ENRICO
Helo sido, que el que muere
ya no es, porque la vida
no es vida cuando es tan breve.

INFANTA
¿Enrico?

TOSCO
(No habla conmigo,
porque «Enrico» solamente
ha dicho. ¡Plegue a los cielos
que nunca de mí se acuerde!).

INFANTA
Lo primero que has de hacer
es que no has de responderme
ni preguntarme mi nombre.

TOSCO
(Castillo encantado es este).

INFANTA
Si esta palabra me das,
diré a lo que vengo.

ENRICO
Excede
mi confusión a mi espanto,
pues ¿qué puede haber que intentes
callando el nombre y guardando
el rostro? ¿si acaso vienes
a darme muerte y te encubres
por blasonar de clemente?
Palabra te doy aquí
de no querer conocerte,
aunque me importe la vida.

TOSCO
(¡Por san Pito que parecen
aventuras que en los montes

v. 2187 *Plegue*: presente de subjuntivo del verbo placer. Según Menéndez Pidal (1973: 293), la forma etimológica sería *plega*, pero, al usarse frecuentemente combinados los subjuntivos *que pese* y *que plega*, se acabó utilizando *plegue*, a pesar de no haber existido nunca un infinitivo plegar con el sentido de "placer o agradar".

v. 2204 *san Pito*: Este juramento era típico del habla de los villanos, como señala Lapesa (2000: 248). San Pito era uno de los santos del almanaque burlesco y solía aparecer en el teatro del Siglo de Oro para producir cierto efecto cómico. Compárese: "¿Hay otro apuntamiento? ¡Por San Pito, / que me salga del corro! (…)" (Cervantes, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *TESO*), "(…) Por San Pito, /

a los andantes suceden!
Mas no va hasta aquí muy malo,
pues no hay quien de mí se acuerde).

INFANTA Ya, Enrico, que del valor
estoy satisfecho, advierte
de una amistad el ejemplo
en el peligro más fuerte.
Toma dineros y joyas
★ bastantes para ponerte
en el reino más estraño
que ve el sol desde el oriente.
A la puerta del castillo
está un caballo que excede
al viento en la ligereza
y el temor hará que vuele.
Sin guardas están las puertas
y, cuando muchas tuviese,
no temas, que al son del oro
las más vigilantes duermen.
Vete, pues, y quiera el cielo
que algún día más alegre,
pues debo lo que te pago,
me pagues lo que me debes.

---

que han de entrar todos y la buena estrena / han de hacer a la hornada que ya sale" (Cervantes, *El rufián dichoso*, *TESO*).

vv. 2204-2206 *Por san Pito que parecen* […] *a los andantes suceden*: Según Cruickshank (2000: 91), la incredulidad que manifiesta Tosco en estos versos y su manera de expresarla recuerda a unos comentarios similares efectuados por Casimiro y, posteriormente, por Turín en la pieza teatral calderoniana *Afectos de odio y amor* y que son reproducidos a continuación: "Parecerate que estás / oyendo alguna novela" (*Comedias III*, p. 481) y "Mucho hay que decir en eso. / ¡Válgate Dios por novela! / ¿En qué ha de parar tu enredo?" (*Comedias III*, p. 506) respectivamente.

vv. 2217-2220 *A la puerta del castillo* […] *y el temor hará que vuele*: La rapidez era una de las cualidades principales con las que el caballo era representado metafóricamente en las obras de Calderón, de acuerdo con los datos que ofrece Watson (1976: 117), quien también señala que era muy frecuente que los nombres de los cuatro elementos fueran elegidos como términos de la comparación —en este caso el viento—.

TOSCO (¡Vive Cristo, que el mancebo
el tiple a la voz suspende
sin acordarse de mí!
Yo apostaré que no tiene
ni un borrico para Tosco.
Ya Enrico del sueño vuelve;
veamos qué le responde.
Mas ¿qué dice? ¿Que no quiere?).

ENRICO Si supiera a qué venías,
no ofreciera neciamente
la palabra, porque solo
deseo saber quién eres,
que arguye poca nobleza
y casi infame procede
quien satisfecho no obliga
y obligado no agradece.
¿Cuándo en el mundo se usa
encubrirse? Quien ofende
se encubre; quien hace bien,
casi imposible parece.
Pero respondiendo agora,
perdóname si se atreve
mi respeto a tu amistad,
porque es forzoso ofenderte.
Con seguras confianzas
preso un amigo me tiene,
que la libertad del alma
son las prisiones más fuertes.
No puedo romper la fe
y aun es bien que consideres
que no puede ser traidor
quien tiene amigos tan fieles.

v. 2230 *tiple*: "Dijose así, quasi triple, porque en rigor la música tiene tres voces acordadas, bajo, tenor y superano, que es el tiple, y por ser tercera voz en orden se dijo triple" (*Cov.*). Compárese: "Por tiple o por contrabajo / cantes jo, pues lloro yo, / que al fregar no es malo el jo / si en jo acaba el estropajo" (Tirso de Molina, *El mayor desengaño*, *TESO*), "Déjame atar. Quita el brazo. / ¿Con qué voz quieres quedar? / ¿Tiple, contralto o tenor?" (Cervantes, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *TESO*).

Él la libertad me fía;
tú la libertad me ofreces,
y acudir al mayor daño
es menor inconveniente.
Vete y déjame rendido
en las manos de la muerte,
que ya me sobran los males
cuando no aceto los bienes.
Pero si noble y piadoso
darme la vida pretendes
con más lícitos favores
y con medios más decentes,
busca a Teobaldo y dirasle
que noble y piadosamente
le pida mi vida al Rey;
que mire, que considere,
que fue error quien me obligó,
regido el brazo dos veces
del agravio y de los celos;
que si este rigor suspendes,
harás que el tiempo te alabe,
que la fama te celebre,
que la memoria te tenga
y el olvido te respete.

TOSCO (¿No lo dije yo? ¡Que haya
hombre tan impertinente
que no tan solo la vida
pero que el oro desprecie!).

INFANTA Enrico, si tú supieras
lo que a pedirme te atreves,
sospecho que te pesara.
Mas ya que tan noble quieres
corresponder al honor,
pues sabes lo que me debes,
una palabra has de darme.

ENRICO Ya mi discurso previene
imposibles y el mayor
llano y fácil me parece.

Pero ¿qué puedes pedir
a un hombre que apenas tiene
vida?

TOSCO (¿Y a un hombre que está
sin tabardillo a la muerte?).

INFANTA Que si acaso te perdona
el Rey y libre te vieres,
no has de serme nunca ingrato.

ENRICO Más que me obligas me ofendes.

INFANTA ¿Esa palabra me das
con la mano?

ENRICO Y si rompiere
la fe que te juro, el cielo
me falte. Mas tú...

INFANTA ¿Qué sientes?

ENRICO No sé, no sé qué blandura,
qué suavidad diferente
de la mía está en tu mano
con que los sentidos mueve,
pues siendo de fuego el tacto
es a la vista de nieve.
Tu presencia me enamora,
tus razones me suspenden,
tu entendimiento me alegra
y me regocija el verte.
Si no temiera enojarte,
dijera que eras…

v. 2302 *tabardillo*: "mal peligroso, y lo fue mucho a sus principios, antes que los médicos acertasen su cura; arroja afuera unas pintas leonadas o negras, y las que son coloradas son menos peligrosas y mas fáciles de curar, como no se vuelvan a entrar en el cuerpo" (*Cov.*). Tosco se refiere a que ve la hora de su muerte muy cerca sin ser víctima de ninguna enfermedad grave.

v. 2316 *es a la vista de nieve*: Nueva referencia a la blancura de las manos de la amada —en este caso a las de la Infanta— que es apreciada por Enrico a pesar de que Flérida está disfrazada de hombre.

v. 2322 *dijera que eras*: En relación con este verso es preciso señalar la originalidad que demuestra nuestro dramaturgo en este pasaje, puesto que, como

INFANTA ¡Detente!.
¿Conócesme ya?

ENRICO Sí y no,
que no sé qué responderte.

INFANTA Enrico, Flérida soy,
que agora vengo a ofrecerte
el fruto de aquella flor,
siempre en mi esperanza alegre.
No te espantes deste estremo,
que, si un amor se resuelve,
no hay respeto que no venza,
temores que no atropelle.
Mira lo que quieres más:
★ irte o que a Teobaldo ruegue
que pida tu vida al Rey.

ENRICO Cuanto antes que te viese
no conocerte sentía,
siento agora el conocerte.
Ya no paga mi lealtad
la que a Ludovico debe,
sino la que debe al Rey,
siempre leal, noble siempre.
Si al servir al Rey mi hermana
en tal peligro me tiene,
¿con qué razones pudiera
a la del Rey atreverme?
Bueno fuera que quisiera
tan en mi favor las leyes
que las observase el Rey
para que yo las rompiese.
Vete, Flérida, y el cielo
tanto tus gustos aumente
que pensiones de tu gusto
sean mayores placeres.
Teobaldo te goce, ay cielos,

afirma Romera-Navarro (1934: 276), "La posibilidad de que la dama sea reconocida como tal, a pesar del hábito varonil, rarísima vez es mencionada en la comedia".

pues él solo te merece,
★ cuando amoroso en tus brazos
con mil regalos alegres
como marido te estime,
como galán te requiebre,
que yo, envidioso y contento,
mientras espero mi muerte
solamente lloraré
hallarte para perderte.

INFANTA No te arrepientas después;
mira, Enrico, que no vuelve
la ocasión a quien la deja
ni la halla quien la pierde.
Quien desprecia enamorado
es que no estima o no quiere.
No hagas del favor desprecio;
mira que me voy.

ENRICO Pues vete.

INFANTA Enrico, a Dios.

ENRICO Él te guarde.

TOSCO (¡Ah, señor! Que no hay, advierte,
dos infantas ni dos vidas).

INFANTA ¿Que no me llamas?

ENRICO ¿Que vuelves?

INFANTA ★ Pues aunque me llames, ya
no tengo de responderte.

v. 2360 *requiebre*: "metafóricamente se dice requebrarse el galán, que es tanto como sinificar estar deshecho por el amor de su dama" (*Cov.* S. *v requebrar*). Compárese: "Que haya este hombre a otra enamorado, / y en mi misma presencia requebrado." (Calderón, *Comedias III*, *Mañanas de abril y mayo*, p. 276).

v. 2373 *a Dios*: "Modo adverbial que se usa para despedirse cortesanamente" (*Aut.*). Esta expresión se gramaticalizó, perdiendo consecuentemente su significado religioso, y dio lugar a la actual fórmula de despedida *adiós*, que fue incluida como interjección por primera vez en la edición de 1883 del *DRAE*. Un fenómeno lingüístico casi idéntico lo podemos observar en la lengua inglesa, en la cual *goodbye* tiene su origen en la expresión 'God be with you', como afirma Arnovick (1999: 95-118).

Vase.

ENRICO Yo nunca te llamaré.
¿Fuese ya Flérida?

TOSCO Fuese.

ENRICO ¡Oye, Flérida!

TOSCO A buena hora.

ENRICO ¡Ay, honor, lo que me debes!
Dos vidas quisiste darme
porque dos vidas me cuestes.

Vanse.

Salen el Conde y Estela.

CONDE Solo tu quietud procuro,
pues, viéndote el Rey casada,
estarás más respetada
y tu valor más seguro,
porque, si tu hermano ha sido
quien guardó tu honor, es llano
que la ausencia de un hermano
podrá suplir un marido.
Su padre he sido y juez
porque en confusión tan fiera
primero mil veces muera
para matarle una vez.

ESTELA Aumente mi pena el llanto
pues él aumenta el dolor.
La vida costáis, honor;
no sé yo si valéis tanto.
Un nuevo aliento me llama

v. 2381 *A buena hora*: Cruickshank (2000: 92) encuentra en este verso, de manera, consideramos, bastante forzada, connotaciones políticas y señala que en el caso de que el príncipe de Gales tuviera los conocimientos suficientes de español como para entender este pasaje, probablemente entendería que algunas de las peticiones inglesas eran demasiado exigentes por lo que podría correr el riesgo de perder a la infanta María.

v. 2401 *aliento*: "También vale lo mismo que vigor del ánimo, esfuerzo y valor" (*Aut.*). Compárese: "En tu mano está tu suerte, / vive tú sola a tu arbitrio, /

para dar con mayor gloria,
dilatando mi memoria,
eterno asunto a la fama.
Ireme a los pies del Rey
a ver si puedo ofendida
romper, pidiendo su vida,
los límites a la ley.
Mas si el Rey airado y fuerte
rompiere los de la fe,
con mis manos me daré
en su presencia la muerte.

CONDE De tu valor satisfecho,
solo puedo en trance tal
dar la sangre y el puñal,
pero tú la vida y pecho.
Y estos estremos no son
contra el valor que en ti veo,
que la justicia deseo,
pero no la ejecución.

Vase.

ESTELA Afligido pensamiento
que en tan confusos enojos,
haciendo lenguas los ojos,
decís vuestro sentimiento,
¿qué es lo que busco, qué intento
cuando del Rey ofendida
me quita el llanto la vida?
Cielos, ¿cómo puede ser
que haya en el mundo mujer
que llore el verse querida?
Casarme mi padre intenta
para resistir mejor

---

pues al cercarse el aliento / podrás embotarle el filo" (Calderón, *Comedias II*, *El mayor monstruo del mundo*, p. 586).

vv. 2402- 2404 *para dar con mayor gloria* […] *eterno asunto a la fama*: Ripa señala que "La Gloria, como dice Cicerón, es una suerte de fama que señala los muchos y especialísimos beneficios hechos por algún hombre a los suyos, a los amigos, a la patria o cualquier clase de personas" (I, 1987: 460).

el Rey porque el honor
con mayores fuerzas sienta
★ menos el peso a la afrenta,
pero no ha considerado
★ que en tan infelice estado
son sus deseos perdidos
porque muchos ofendidos
son menos que un agraviado.
A Ludovico quisiera,
sin saber cómo, avisar
que me pretenden casar
porque él el primero fuera
que a mi padre me pidiera,
que si tanto amor ha sido
verdadero y no fingido,
las finezas que él hacía,
cuanto amante me ofendía,
podrá obligarme marido.

Sale Ludovico.

LUDOVICO Hasta su cuarto he llegado
según las señas que veo
guiado de mi deseo
y de la noche ayudado.
Hoy mi amor se ha levantado
a la mayor esperanza,
mas siento en mí una mudanza,
que quisiera haber venido
si amor me hubiera traído,
pero no la confianza.
La ocasión que en mí se emplea
ya me acobarda y anima,
y pienso que no se estima
porque ya no se desea.
Mi valor es bien se vea.
Estela es esta.

ESTELA ¡Ay de mí!
¡Ay cielos! ¿Quién está aquí?

LUDOVICO No te alborotes.

ESTELA ¿Quién eres?
LUDOVICO ¿No me conoces?
ESTELA ¿Qué quieres?
¿No eres Ludovico?
LUDOVICO Sí.
ESTELA Sin duda que te ofrece
formado el pensamiento,
puesto que imaginado
parece que te veo.
Pues ¿cómo te atreviste
a entrar aquí rompiendo
las puertas a mi cuarto
y a la noche el silencio?
LUDOVICO Escucha, Estela, escucha;
sabrás a lo que vengo
y verás que te obligo
si piensas que te ofendo.
Tu hermano me ha traído,
que aqueste atrevimiento
dice la confianza
que a su amistad le debo.
Él hizo que viniera
a decir que primero

v. 2473 *puesto que*: Como indica Antonucci en su edición de *La dama duende*, el significado de *puesto que* como 'ya que' "empieza a notarse en los autores del siglo XVII (...) cuando todavía era vivo el uso de *puesto que* con el sentido de 'aunque', corriente en la Edad Media y hasta todo el siglo XVI, y todavía frecuentísimo, por ejemplo, en Cervantes" (1999: 210-211).

v. 2481 *obligo*: "Vale también adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro con beneficios o agasajos" (*Aut. s. v. obligar*). Compárese: "Si es del honor, por cualquiera / lado a mi sangre le alcanza; / si es de la vida, con ella / más que me obligas me agravias, / pues o por ti o por Mauricio / acreedor soy a la sacra / diadema; y mientras me pones / en duda dicha tan alta, / ¿para qué quiero la vida?" (Calderón, *Comedias III*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, p. 97).

v. 2488 *primero*: "Se usa también para contraposición adversativa de alguna cosa que se pretende o se intenta". El uso de *primero* (*que*) como nexo de una oración adversativa era común en el teatro del Siglo de Oro. Algunos ejemplos son los siguientes: "Y el mío; porque primero / que a esta lóbrega mansión / ninguno entre, en su defensa / hemos de morir los dos" (Calderón, *Comedias III*, *En la vida*

★ que le pidas su vida
al Rey airado y fiero,
darás su cuello a un lazo,
un puñal a su pecho;
que jamás al Rey hables,
que morirá contento
sin que su vida compres
con tu honor, y con esto
quédate satisfecha
de que me voy huyendo
porque el amor no venza
la lealtad ni el respeto.

ESTELA Escucha, Ludovico.

LUDOVICO Perdona, que no puedo,
que no vengo a escucharte;
a hablarte solo vengo.
Sabe amor si me pesa
de la ocasión que pierdo,
mas donde honor es más,
es el amor lo menos.

Vase.

ESTELA Ludovico, no hagas
de la ocasión desprecio,
que nunca a quien la deja
volvió el suelto cabello.
Mujer es la ocasión
y ansí nos parecemos:

---

todo es verdad y todo mentira, p. 53), "Y para que veas mejor / si es mi persona importante, / primero que el valor venza, / he de vencer con el arte" (Calderón, *Comedias III*, *La fiera, el rayo y la piedra*, p. 1170), "Válgame lo que he aprendido / para que el daño remedie, / pues, primero que le vea / sucedido, he de ponerle / mil embarazos al paso" (Calderón, *Comedias IV*, *Eco y Narciso*, p. 191).

v. 2490 *airado*: "Poseído de ira, enojado contra otro" (*Aut.*). Compárese "¿Cómo, señor, airado / el rostro me volvéis? / ¿Vos enojado? / ¿Vos sin gusto conmigo?" (Calderón, *Comedias I*, *Saber del mal y el bien,* p. 631). El Rey aparece, nuevamente, en estos versos retratado como tirano.

vv. 2507-2508 *mas donde honor es más / es el amor lo menos*: Nuevamente vence el honor, que no solo está por encima del poder, sino también del amor.

rogadas despreciamos,
despreciadas queremos.
En estas confusiones
no sé lo que sospecho,
que a lo que amor no pudo
me obliga el sentimiento.
Qué villanas que somos,
pues para hacer estremos
no bastaron finezas
lo que pudo un desprecio.
Mas temeroso Enrico
de mi valor ha puesto
duda en la confianza
y en la constancia miedo.
Iré a los pies del Rey
porque vea que tengo
valor para intentar
el más heroico hecho
que la fama publique,
que solenice el tiempo,
que respete el olvido,
★ que siempre juzgue el cielo,
que la tierra sustente,
★ que alumbre ardiente el fuego,
que comunique el mar
y que suspenda el viento.

Vase.

Sale la Infanta y Teobaldo.

INFANTA Aquesto has de hacer por mí.

v. 2522 *Hacer estremos*: "lamentarse con grande ansia y despecho" (*Cov.*). "Muy rendido ayer llegué / donde, ¡ay de mí!, satisfice / con los estremos que hice, / las lágrimas que lloré, / las mal fundadas sospechas / que de mí, ¡ay, cielos! tenía / la hermosa enemiga mía" (Calderón, *Comedias I*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, p. 171).

vv. 2513-2524 *Mujer es la ocasión* […] *lo que pudo un desprecio*: Calderón vuelve a introducir en este pasaje, al igual que hizo a propósito del verso 972, los pensamientos que en el siglo XVII se tenían acerca del carácter mudable y antojadizo del sexo femenino.

TEOBALDO Verás cómo al Rey suplico
que le dé la vida a Enrico
pues ha de vivir por ti,
que si el perdonar ha sido
debida y piadosa ley
y solo a pedirlo al Rey
de aquesta suerte he venido,
en confusiones tan fieras,
como mi amor advirtió,
quisiera pedirla yo
y que tú no la pidieras.

INFANTA Débole a Enrico la vida.

TEOBALDO Pues bien es que satisfagas
si lo que debes le pagas.

INFANTA Ha de ser encarecida
con el Rey la petición.

TEOBALDO Y tú misma la verás,
puesto que presente estás.

INFANTA Él llega a buena ocasión.

Sale el Rey.

TEOBALDO (No sé qué llego a sentir,
que, si mi temor repara,
quisiera que el Rey negara
lo que le llego a pedir).
Vuestra majestad, señor,
me dé por ventura tanta
a besar los pies.

REY Levanta.
¿Cómo te sientes?

TEOBALDO Mejor
que pensé: he convalecido
y por solo haber llegado
a tus pies se ha adelantado
la salud.

REY ¿Qué ha sucedido?
Álzate del suelo y di
qué quieres.

TEOBALDO Hasta tener
lo que pido me has de ver
rendido a tus pies ansí.
Una cólera, señor,
nunca previene razones
ni son suyas las acciones,
y más tocando al honor,
cuando está más disculpado
si de sentimiento lleno
vive a la razón ajeno
y a la prevención negado;
y pues te suplica ya
quien más agraviado es,
señor, que la vida des
★ a Enrico.

REY Bien está.

INFANTA Yo, señor, agradecida
en tan trágicos enojos,
con lágrimas de mis ojos
vengo a pedirte una vida.
Testigo fuiste, señor,
cuando con valientes modos,
desamparándome todos,
me dio vida su valor.
Justo será que le dé,
teniendo por mí el perdón,
la suya en satisfación
★ mía a Enrico.

REY Ya lo sé.

TEOBALDO Licencia el honor te dio,
si no es que de ti te olvidas,
para que su vida pidas,
para que le llores no.

Sale Ludovico.

LUDOVICO Una dama a quien el manto
cubre el rostro y cuya voz
con suspiros divididos
rompe el viento con temor
a solas te quiere hablar.

REY Dejadme solo.

INFANTA (¡Ay amor!
Lo que me debes me pagas,
amorosa confusión).

TEOBALDO (Si ya creíste los celos,
¿por qué dudas el rigor?).

LUDOVICO Ya en la sala entra la dama.

★*Queda el Rey solo y sale Estela con manto.*

REY Sombra que de luz vistió
este cuarto, aunque eclipsado
su divino resplandor,
¿quién eres? Que el alma alegre,
palpitando el corazón,
ella se viene a la boca
y él se previene a la voz.
¿Qué quieres? ¿A qué veniste?
Que viendo por nube el sol
su tristeza me entristece;
★ dame dolor, su dolor.

vv. 2605-2606 *Una dama a quien el manto / cubre el rostro*: Si anteriormente era la Infanta la que aparecía vestida de hombre para evitar ser reconocida, ahora es Estela quien se presenta ante el Rey —para conseguir también la liberación de Enrico— con el rostro cubierto con un manto. Esta prenda de ropa formaba parte del vestuario habitual de las damas del Siglo de Oro y las distinguía de las campesinas y artesanas que no lo usaban. Deleito y Piñuela (1966a: 167) lo describe así "era ordinariamente amplio y negro, cubría toda su persona de la cabeza a los pies, y solía estar sujeto a la coronilla por un joyel o abrochador de materia más o menos valiosa, siendo frecuentes los de oro". La estrategia escénica de la dama tapada es similar e igualmente habitual en el Siglo de Oro a la de los personajes masculinos encubiertos, quienes se ponen sus rebozos para no ser conocidos, como pudimos ver en esta comedia a propósito de la acotación que sigue al verso 804.

¿Por qué los rayos escondes?
Dime, ¿quién eres?

Descúbrese.

ESTELA — Yo soy.

REY — Tú solamente pudieras
causar tal admiración
al alma, que, como tuya,
sin verte te conoció,
y como la imagen eres
a quien se rinde el amor
por la fe detrás del velo,
como deidad te adoró.
Ay, Estela, más que el ruego
pudo vencerte el rigor,
la amenaza más que el llanto,
más que el alma la pasión.
¿Tanto luto para un vivo?
Si no es que yo el muerto soy,
que de tus ojos, Estela,
es el milagro mayor.
Por la vida de tu hermano
★ vienes, que es justa razón
que se la dé humilde quien
soberbia se la quitó.
En tu mano está su vida:
escoge, pues tengo yo
la justicia en la una mano
y en la otra mano el perdón.
No soy rey de Ingalaterra;
tu rey y tu amante soy
y he de vencer con rigores

vv. 2624-2627 *Que viendo por nube el sol* […] *¿Por qué los rayos escondes?:* El Rey, aun sin conocer la identidad de la dama, la identifica con el sol, acusando al manto de ser una nube que obstruye los rayos solares, es decir, la belleza de la mujer. Acerca de la identificación de la dama con el sol puede volver a consultarse la nota al pie correspondiente a los versos 101-104.

lo que con regalos no.
¿Cómo podrás defenderte?
Solos estamos los dos.
Hasta aquí el rigor fue cuerdo,
pero ya es necio el rigor.

ESTELA Eduardo generoso,
tercero de Ingalaterra,
de las tres lucientes rosas
luz, norte, amparo y defensa;
tú que en alas de la fama
siempre celebrado vuelas
ocupando en tus memorias
voz, aplauso, trompa y lengua,

vv. 2653-2656 *No soy rey de Ingalaterra* […] *lo que con regalos no*: Eduardo se revela como un ser tirano y actúa como amante, no como rey. Señala Neumeister (1998: 177), a propósito de este fragmento, que el monarca aquí "contradice sus deberes como soberano, es decir, no asume ser el garante neutro del orden de la sociedad, e incluso comete el mayor de los delitos: el de emplear su poder para fines privados (...) los súbditos son las víctimas del poder porque su patrón se convierte en rival y hasta en enemigo".

vv. 2663 *las tres lucientes rosas*: Estela parece referirse en su intervención a las rosas que configuraban los emblemas de la Casa de York, la de Láncaster y la de Tudor, lo cual sería un anacronismo si tenemos en cuenta que estas dinastías aún no existían en vida de Eduardo III, como ya se comentó en el capítulo I de esta tesis.

v. 2665 *alas de la fama*: La fama suele representarse como una "mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene, y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa" (Ripa, I, 1987: 395-396). Por ello es común el aludir a una persona célebre diciendo que vuela *en alas de la fama*. Compárese: "Tú, que en alas de la fama / ocupas lo más remoto / del mundo, que ignora el sol, / surcando estrellados globos" (Calderón, *Comedias I*, *La gran Cenobia*, p. 313), "Venga tu Alteza venturosamente, / en alas de su fama celebrado, / desde el dosel de su templada corte / a los helados piélagos del norte" (Calderón, *Comedias I*, *El sitio de Bredá*, p. 1004).

v. 2668 *voz, aplauso, trompa y lengua*: Cada uno de los términos de esta enumeración mantiene un vínculo muy estrecho con el concepto de fama —vocablo mencionado tres versos antes—La *voz* ayudada por la *lengua* sería el medio por el cual la fama se transmite "resonando con ella las palabras que refieren los hechos ilustres de los hombres; de modo que la Fama, de cualquier cosa que sea, tanto más o menos se extenderá por el mundo cuanto por las lenguas y el hablar de los hombres más se vea acrecida" (Ripa, I, 1987: 397-398). El aplauso —"La

yo soy Estela infelice
y de Salveric condesa
por heredar de mi casa
nombre, honor, lustre y nobleza.
En Salveric retirada
viví, donde la aspereza
en la soledad me dieron
prados, montes, valles, selvas.
Vísteme en el campo un día;
pluguiera a Dios no me vieras
o que allí fuera a tus ojos
áspid, bruto, tigre o fiera;
negárame el sol su luz
y, sepultándome en ella,
fuera el claro día noche
parda, oscura, triste y negra.
Desde aquel punto empezaste
★ a hacer amorosas muestras
resistiendo con honor,
gusto, amor, poder y fuerza.
¿Qué peña en el viento sorda,
qué roca en el mar opuesta
a soplos y olas que libres
baten, gimen, braman, suenan,
como yo a suspiros tuyos,
como yo a lágrimas tiernas
★ he sido, al agua y al viento,
★ risco, monte, roca y peña?

aprobación del pueblo y de todos en común, con semblante risueño y voz de alegría, y dando una palma con otra" (*Cov.*)— sería una de las consecuencias de esa fama y, por otro lado, la *trompa* haría referencia al hecho de que la fama fuera representada con este instrumento en la mano derecha, significando así "el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres" (Ripa, I, 1987: 396).

vv. 2687-2688 *resistiendo con honor / gusto, amor, poder y fuerza*: Como indica Vara López (2011a: 509) la *enumeratio* del verso 2688 ejerce un peso importante sobre el verso anterior en el que el término honor aparece, en cierto modo, aislado. De este modo, se consigue "un efecto de balanza en el cual el primer miembro intenta en vano sostener el peso excesivo del segundo".

vv. 2678-2696 *pluguiera a Dios no me vieras* […] *risco, monte, roca y peña*: Estos versos son comentados por Valbuena Briones (1960: 56) en su edición, quien

¿Qué esperanzas tienes mías
para que ansí te prometas
menos rigor? Pues porque
veas, notes, oigas, sepas
que la vida de mi hermano
no es bastante a que yo pierda
un átomo de honor, siendo
pasmo, horror, miedo y tragedia
con este acero que miras
★ me daré muerte yo mesma
si acaso la afrenta mía
buscas, quieres, ves y intentas.
Si tienes hoy en tus manos
la justicia y la clemencia
y buscas para su agravio
muerte, horror, miedo y afrenta,
yo también tengo en las mías
con resolución más cierta,
viviendo y muriendo honrada,
vida, honor, lauro y defensa.
Yo por la vida de Enrico
vine o a volver sin ella,
puesto que ha sido la mía
culpa, causa, miedo y pena
para que la alma infelice
en su misma sangre envuelta
pida justicia bañando
fuego, viento, mar y tierra
y conmoviendo a piedad
siendo sola su inocencia

establece una similitud entre la retórica de este pasaje y el sistema de cadenas de imágenes del célebre primer soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*.

vv. 2689-2696 *¿Qué peña en el viento sorda* […] *risco, monte, roca y peña?*: Calderón hace uso de la imagen de la roca combatida por las olas como símbolo de la castidad defendida. Este motivo fue muy del gusto de Góngora como podemos ver, por ejemplo, en los versos 2139 a 2145 de *Las firmezas de Isabela*: "Encuentra el mar, estándose ella queda, / la roca, o levantada sea o robusta, / y sin moverse con el viento justa / la dura encina, honor de la arboleda: / tal quiero que suceda / con mi firmeza hoy, que determina / ser roca al mar y al viento ser encina".

y en cada gota mezclando
voz, gemido, llanto y pena
porque en poblado los hombres,
porque en el monte las fieras,
porque en el aire las aves,
cielo, sol, luna, estrellas,
aves, peces, brutos, gentes,
astros, signos y planetas,
digan, vean y publiquen,
oigan, miren, noten, sepan
que hay honor contra el poder,
que hay industria contra fuerza
y que hay en mujeres nobles
vida, honor, lauro y defensa.

REY Esconde, Estela, el riguroso acero;
no te vean con él, que hacer espero
inmortal esta hazaña.
¿Quién está aquí?

ESTELA ★ ¡Severidad estraña!

★*Sale Teobaldo y Ludovico.*

★LOS DOS ¿Qué mandas?

vv. 2724-2734 *fuego, viento, mar y tierra* […] *astros, signos y planetas*: Serie de enumeraciones paralelísticas que toman como componentes distintos elementos de la naturaleza y que son muy habituales en el teatro calderoniano. Consúltese el capítulo IV de esta tesis para más información.

vv. 2724-2740 *fuego, viento, mar y tierra* […] *vida, honor, lauro y defensa*: Estela incita a toda la naturaleza a ser partícipe de su determinación a no ceder ante las amenazas del Rey y de su empeño por defender su honor. Unos versos similares a estos los podemos observar en *La niña de Gómez Arias* (Calderón, *Comedias IV*, pp. 524-529). Así lo hace notar, en su edición, Valbuena Briones (1960: 56), quien considera que esta peculiar lamentación de la hermana de Enrico es "el germen de una serie de escenas muy calderonianas, como la famosa de Dorotea (…) de *La niña de Gómez Arias*. En una y otra obra el dolor individual se eleva a catástrofe cósmica, invitando a participar en él a todas las fuerzas de la Naturaleza invocadas como testigos".

vv. 2741-2743 *Esconde, Estela, el riguroso acero* […] *inmortal esta hazaña*: Nueva concomitancia con *La hija del aire I*, en la que es Nino quien detiene a Semíramis cuando esta intenta darse muerte y decide, entonces, tomarla como esposa (Calderón, *Comedias III,* p. 690).

REY Ludovico,
llámame al Conde; tú, Teobaldo, a Enrico.

★*Vanse los dos y sale la Infanta.*

INFANTA (¿Estela con el Rey? Ya sus enojos
claros se ven en los airados ojos).

REY ¡Que una mujer ha sido
tan noble que el poder haya vencido!
Callen Porcia y Lucrecia, que ofendidas
despreciaron las vidas,
pero no desta suerte
por honor se atrevieron a la muerte.
Yo solamente he sido
quien vencedor se coronó vencido.

Sale Ludovico y el Conde por una puerta y por otra Teobaldo, Enrico y Tosco, villano.

ENRICO Vos, Teobaldo, ¿venís por mí?

TEOBALDO Quisiera
ser quien la vida y libertad os diera.

LUDOVICO Llama el Rey.

CONDE ¿Qué hay de nuevo, Ludovico?

LUDOVICO Aquí está el Conde ya.

TEOBALDO Y aquí está Enrico.

ENRICO Si a escuchar mi sentencia me has traído,
habiéndote de ver piadosa ha sido,

vv. 2751-2752 *Callen Porcia y Lucrecia, que ofendidas / despreciaron las vidas*: Nueva referencia a Lucrecia. En este caso, el nombre de la patricia romana aparece ligado al de Porcia, mujer prototipo también de la fidelidad conyugal. Ambas se suicidan, una para salvar su honor y la otra como muestra de amor hacia su marido. Podría percibirse en estos versos, por otro lado, una pequeña crítica por parte de Calderón hacia las muertes de Lucrecia y Porcia. De hecho, los motivos del suicidio de Lucrecia fueron cuestionados por numerosos autores, quienes no creyeron que la romana se resistiese realmente a su violación, ya que, si así hubiera sido, no habría sido preciso el que se quitase la vida.

vv. 2755-2756 *Yo solamente he sido / quien vencedor se coronó vencido*: A pesar de no cumplir sus primeros deseos, el Rey toma a Estela por esposa y consigue un triunfo moral frente al carnal.

pues la piedad declara
que nadie muere viendo al Rey la cara.

TOSCO Yo también quiero vella
por no morir; por cierto que es muy bella.

LUDOVICO (Su majestad se sienta y a su lado
la Infanta).

ENRICO (El Rey airado
con gravedad admira;
severo y grave a todas partes mira).

REY ⋆ Caballeros, mis deudos y vasallos
leales, nobles y amigos,
a vuestro bien habéis de ser testigos,
pues por satisfaceros
tantas hazañas que en el mundo han sido
término al tiempo, límite al olvido,
hoy quiero lisonjearos
con una reina que pretendo daros.
Estela es quien merece
partir conmigo la imperial corona
que luciente en mis sienes resplandece
porque veáis en tal felice estado
vencido mi poder, su honor laureado.
No repliquéis; sentaos en esta silla,
pues solo merecisteis ocupalla
siendo del mundo espanto y maravilla.

vv. 2771 *deudos*: "Lo mismo que pariente. Llámase así por la especial obligación que tienen los parientes de amarse y favorecerse recíprocamente" (*Aut., s. v. deudo*). Compárese: "vasallos, deudos y amigos, / sabed que es mi hija; que al verla / nacer tan blanca, diciendo / que había nacido muerta, / la eché de mí, por temer / alguna infame sospecha" (Calderón, *Comedias III*, *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, p. 463), Vasallos, deudos y amigos, / leal plebe, ilustre nobleza, / a cuyos grandes aplausos, / a cuyas raras finezas, / siempre agradecida, el alma / vivirá ufana y atenta (Calderón, *Comedias III*, *La hija del aire II*, p. 740).

vv. 2771-2786 *Caballeros, mis deudos y vasallos* […] *siendo del mundo espanto y maravilla*: Eduardo hace pública su decisión de tomar como esposa a Estela. De este modo, como señala Neumeister (1998: 179), su decisión pasa a ser de carácter político, por lo que el monarca seguirá sin preocuparse del consentimiento de la hermana de Enrico, ya que, en esta ocasión, sus deseos estarán respaldados por la ley.

ESTELA No merezco esos pies.

REY Y, cuando fuera
★ del mundo emperador, lo mismo hiciera.

CONDE Pues a mi reina quiero
besar la mano siendo yo el primero
que le dé la obediencia.

TEOBALDO Y todos esperamos tu licencia
para deciros ya con voz altiva:
¡Viva Eduardo con Estela! ¡Viva!

REY Pues ¿no llegáis, Enrico?

ENRICO No he llegado,
que ninguno a su rey mira culpado.
Mas si mi culpa en mi inocencia abonas,
yo llegaré contento,
pues con darme licencia me perdonas.

REY En día de mis bodas
quiero que sean alegrías todas.
Dé Flerida la mano
a Teobaldo.

TEOBALDO Yo soy quien solo gano.

INFANTA Pues ¿no es bien que te asombre
mano de quien lloró por otro nombre?

TEOBALDO Yo la culpa he tenido.

El soberano, pues, reconoce su comportamiento erróneo y, así, el honor vence al poder.

vv. 2791 *dé la obediencia*: "reconocer al mayor y superior" (*Cov. s. v. dar la obediencia*). Compárese: "mas no le des libertad / absolutamente: piensa / que es poderoso contrario / y que, antes que la tenga, / es justo asentar con él / que te ha de dar la obediencia / y feudo que dio a tu padre" (Calderón, *Comedias III*, *La hija del aire II*, p. 741), "cuando para Roma parta / con las cartas que me habéis / el uno y otro ofrecido / a besar al Papa el pie / y, dándole la obediencia, / suplicarle que me dé / licencias y pasaportes / para que pueda volver" (Calderón, *Comedias IV*, *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, pp. 636-637).

v. 2795 *¿no llegáis, Enrico? / No he llegado*: En una de las acepciones que aparece en *Autoridades* el verbo *llegar* se presenta como sinónimo de *allegar*. La definición de *allegar* más cercana a la que se muestra en este contexto parece ser la siguiente: "juntarse algunas personas en lugar determinado para cierto fin" (*Aut.*).

INFANTA Y licencia te pido
para darla, señor, a quien me ha dado
causa de que por él haya llorado.

REY Yo la doy y contento
de que así queda satisfecho Enrico.

ENRICO Que me dejes besar tus pies suplico
porque a tus plantas puesto
poder, amor y honor den fin con esto.

vv. 2804-2809 *Pues no es bien que te asombre* […] *causa de que por él haya llorado*: Flérida resuelve con quién quiere casarse, contradiciendo, dentro de los límites de una obligada mesura, la orden del Rey. Este hecho resulta bastante curioso, puesto que en las comedias de Calderón es muy extraño que las mujeres adopten un papel activo a la hora de revelar sus preferencias amorosas, como demuestra Zugasti (2001).

vv. 2800-2811 *En día de mis bodas* […] *de que así queda satisfecho Enrico*. En relación con este pasaje, afirma Vara López (en prensa b): "Después de todo un entramado de conceptos encontrados que gobiernan la trama, el *amor* –uno de los temas clave de la comedia del Siglo de Oro– consigue armonizarse sin conflictos con el *honor* de las damas gracias a la intervención del *poder* del rey Eduardo".

v. 2812 *besar tus pies*: Aquí el gesto de besar los pies del monarca ya no implica una relación de vasallaje como sucedía en los versos 182 y 2567, sino que es una

forma de demostrar agradecimiento —fórmula común en el siglo XVII como se puede ver, por ejemplo, en Romera-Navarro (1930: 221).

v. 2814 *poder, amor y honor den fin con esto*: En este verso final, además de incluirse —de manera desordenada— el título de la obra, se reúnen armónicamente los tres conceptos que, durante toda la comedia, han regido los comportamientos de los personajes y se consigue que las tensiones se diluyan y que la calma que se había perdido al comienzo se restablezca.

APARATO DE VARIANTES

1. Abreviaturas de los testimonios

QC *Segunda Parte de las Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del hábito de Santiago. Recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano*. Con privilegio en Madrid, por María de Quiñones. Año 1637. A costa de Pedro Coello, mercader de libros.

S *Segunda Parte de las Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del hábito de Santiago. Recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano*. Año 1641.Con privilegio, en Madrid, en la imprenta de Carlos Sánchez. A costa de Antonio de Ribero, mercader de libros en la calle de Toledo.

Q *Segunda Parte de las Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del hábito de Santiago. Recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano*. Con privilegio en Madrid por María de Quiñones. Año 1637.

P23 *El Fénix Lope de Vega Carpio, Veinte y tres Parte de sus Comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito*. Año 1629. Con licencia en Valencia, por Miguel Sorolla, junto a la Universidad. A costa de Luis Soto Velasco, vecino de Sevilla.

Su Suelta de la cual se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid —signaturas T-15031/21 y T-55309/14— y uno en la British Library —signatura c.108.bbb.20.(3)—.

Su1 Suelta custodiada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America bajo la referencia RESERVE. PQ 6498. V47 M39.

VT *Parte Segunda de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, caballero de la Orden de Santiago, capellán de honor de su Majestad y de los señores reyes nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo*. En Madrid por Francisco Sanz, impresor del Reino y Portero de Cámara de su Majestad. Año 1686.

2. Título

QC, S, Q El amor, honor, y poder. Comedia famosa de don Pedro Calderon de la Barca

P23 La indvstria contra el poder y el honor contra la fverza. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio. Repreſentola Vallejo

Su La indvstria contra el poder y el honor contra la fverza. Comedia famosa de Don Pedro Calderón.

Su1 La indvstria contra el poder y el honor contra la fverza. Comedia famosa por D. Pedro Calderon. Representola Vallejo

VT Comedia famosa. Amor, honor y poder. De Don Pedro Calderón de la Barca.

3. Repartos

Personas que hablan en ella] Hablan en ella las perſonas ſiguientes P23, Su, Su1.

El Rey, Teobaldo] *El Rey Teobaldo* QC, S.

Q El Rey, Eſtela, Teobaldo. El Conde, Infanta, Ludouico, Vn cazador, Enrico, Toſco villano

P23 Eſtela, Ludouico, Enrico ſu hermano, Teobaldo, La Infanta, El Conde, El Rey, Vn Caçador, Toſco villano gracioſo

Su Enrico, Teobaldo, Vn caçador, Eſtela, El Rey, Flerida Infanta, Ludouico, Toſco villano, El Conde viejo padre de Enrico

Su1 Enrico, Toſco villano, Eſtela, Vn caçador, Ludovico, Flerida Infanta, Teobaldo, El Conde viejo, padre de Enrico, El Rey

VT Eduardo Rey de Inglaterra, Eſtela dama, Enrico, Flerida Infanta, Ludouico, Toſco villano gracioſo, Teobaldo, Vn cazador, El Conde de Salveric viejo, Criados y acompañamiento

4. Texto de la comedia

PRIMERA JORNADA] *om.* QC, S, Q; IORNADA PRIMERA P23, Su, Su1, VT. [Introduzco PRIMERA JORNADA, y no la lectura de los demás testimonios, para mantener el paralelismo con la forma que aparece en QC en las otras dos jornadas.

acot. inicial Salen Enrico y Estela] Salen Eſtela y ſu hermano Enrico, entrambos de caça P23; Salen Enrico y Eſtela de caça Su, Su1.

3 campos] montes P23.

5 de la] de eſa Su; deſa Su1.

7 a Venus desprecio] a Venus deſprecios P23, Su, Su1; deſprecio a Venus VT.
10 miden veloz tus plantas] mide veloz tu planta P23, VT.
18 acompaña] regala P23.
21 te] lo Su, Su1.
22 tratas] enſalças P23, Su; enſalça Su1.
23 del] de P23; Su, Su1.
24 falta] mancha P23, Su, Su1.
31 hermana] *om.* P23.
32*loc* DENTRO] Dize un caçador dentro Su, Su1.
49 ligeros] furioſo P23, Su, Su1.
51 parece] preſumo P23, Su, Su1.
55 en] a Su, Su1.
64 donde] quando P23.
65-68 pero ya Enrico, mi hermano [...] esperarle cara a cara] *om.* P23. [Estos cuatro versos son necesarios para el sentido del texto, pues en ellos se menciona a Enrico, al cual se refiere el adjetivo *atravesado* que aparece en el verso 69.
66 saliendo al paso] atraueſado Su, Su1.
67 aunque un monte es imposible] porque vn monte aun no es poſsible Su, Su1.
70 tiro] freno P23.
71 asiendo el] haziendo P23.
en] *om.* P23; a Su, Su1.
72 opuso] puſo QC, S; opone VT. [Enmiendo el texto de QC de acuerdo con Q, P23, Su, Su1 al no encontrar sentido a la lectura de QC. Parece tratarse de una simple omisión de la *o*. Vera Tassis, por su parte, introduce *opone*; la razón de esta enmienda quizá esté en el hecho de que el verbo se encuentre rodeado de otros en tiempo presente. Frente a él, mantengo *opuso*, por hacer pleno sentido la lectura —a pesar de ser una forma verbal de pasado— en el pasaje en el que se halla.
74 fuego] bruto P23.
75 punto] tiempo P23.
79 el] en P23.
al] el Su, Su1.
81-88 Y tirando el freno, cuando [...] si no perderla, robarla] *om.* P23, Su, Su1. [Estos versos ausentes en P23, Su, Su1 parecen constituir, como ya se ha indicado en el capítulo dedicado al estudio textual de esta comedia, la primera parte de una construcción sintáctica de tipo adversativo que probablemente habría estado en el original.

91 parece] preſumo P23.
92 hurtó] harto QC, S, Q; hurtó a P23, Su, Su1. [Se enmienda según VT, pues consideramos que la lectura de QC es una errata que fue reproducida posteriormente por S y Q. La lectura de P23 parece excesivamente forzada; Enrico no hurta ninguna llama al sol que luce esplendorosamente en el cielo, es el esplendor de Enrico —el engrandecimiento de su figura por salvar a la Infanta— el que hurta al sol su llama, es decir, que con su actuación heroica en el salvamento de Flérida deja en un segundo plano el brillo del sol.
la llama] las llamas P23.
92+ Sale Enrico con la Infanta en los brazos] Salen Enrico y la Infanta deſmayada en ſus braços P23; Saca Enrico a la Infanta deſmayada Su; Saca a la Infanta deſmayada Su1.
96 Yo voy presto] Voy al punto P23, Su, Su1.
96+ Vase] *om.* Su, Su1; Vaſe Eſtela VT.
98 darán] ofrecen P23, Su, Su1.
101-104 ¿Qué mucho, si el mismo sol [...] hoy en sus rayos me abrasa] *om.* P23. [Estos versos ausentes en P23 son necesarios para un mejor sentido del texto, como ya se ha indicado en el estudio textual.
101 sol] Cielo VT.
102 luz] fuerça Su, Su1.
103 sus rayos] ſus braços Su; mis braços Su1.
106 aunque por suertes] en experiencias P23, Su, Su1.
107 desgraciada] deſdichada P23, Su, Su1.
111 compuesto] ſupueſto P23.
113 dichosamente unida] confuſamente vnidas P23, Su, Su1.
114 o] y P23 VT; *om.* Su.
rosas blancas] roſa blanca VT.
115 purpúrea] purpura P23, Su, Su1.
116 y] o Su, Su1.
119 forzoso] dudoſo P23.
efeto] efecto VT.
130 el] Dios Su.
132 rara] humana P23, Su, Su1.
133 fueras] fueſes P23, Su, Su1.
134 oprimieras] oprimieſes P23 Su1; oprimieſe Su.
135 Ingalaterra] Inglaterra P23, Su1.
136 el caballo] fueſe el toro P23, Su, Su1.
141 Es cierto] Si / mas procedes tan ingrata / que con quitarme la mia / la que me deues me pagas / INFANTA: La vida te quito?.

ENRICO. Es cierto. P23; Es cierto, / mas procede como ingrata / que con quitarme la mia / lo que me deves me pagas. / INFANTA. La vida te quito. ENRICO. Si Su; Es cierto, / mas procedes como ingrata / que con quitarme la mia / lo que me deves me pagas. / INFANTA. La vida te quito. ENRICO. Si Su1. [Como se ha indicado en el capítulo destinado al estudio del texto, es probable que esta omisión de QC sea una supresión consciente, ya que el pasaje que falta es muy similar al que sí presenta.

142 mas procedes] que es tu beldad P23, Su, Su1.

143 la] mi P23.

145 te] le QC, S, Q, VT. [Enmiendo QC según P23, Su, Su1. No encuentro sentido a la lectura de QC en este contexto, pues la Infanta está hablando en segunda persona con Enrico. VT intenta solventar el problema añadiendo *aparte* al margen, pero no parece ser el caso.

146 honor] valor P23, Su, Su1.

153 podrás] puedes P23.

156+ Sale el Rey, Ludovico, Teobaldo y acompañamiento] Salen el Rey, Ludouico, y Teobaldo, y los que pudieren, de caça todos P23; Sale Ludovico, Teobaldo y el Rey Su, Su1.

157 tus] los P23.

160 llevalda] lleuadla Q, VT.

161 ese] eſte VT.

164 negras] negra P23. [Las lecturas que presentan tanto QC como P23 son válidas; el referente podría ser *sombras* o *noche* respectivamente, por lo cual no existe necesidad alguna de enmendar el texto de la *princeps*.

165 verte] verſe P23.

166 presaga] turbada P23, Su, Su1.

167 sus] tus Q, VT, P23.

172+ Vase] *om.* S; Vaſe, y acompañanla P23; Vaſe Teobaldo y la Infanta Su, Su1; Vaſe la Infanta VT.

173-177 ¡Ay, arrogantes deseos! / ¡Ay humildes confianzas! / ¡Ay, cobardes presunciones! / ¡Ay satisfaciones falsas! / ¡Ay, esperanzas perdidas!] Ay eſperanças perdidas / ay proposiciones falſas / ay arrogantes deſeos P23.

175 cobardes presunciones] *om.* P23; cobarde preſuncion Su, Su1.

179 a la que di] la que me dio Su, Su1.

180 y] y es P23, Su, Su1.

188 en tal] por P23, Su, Su1.

194 Fue] Pues Su.

196 acompañas] acompañes QC. [La métrica exige que se enmiende esta errata de la *princeps*.
197 o] y Su, Su1.
198 estraña] rara P23.
203 dicen] dize P23, VT. [Probablemente Vera enmendó Q al pensar que el verbo se refería a fama —la fama dice que es muy hermosa—; puede entenderse de este modo o también considerar que el *dicen* se refiere a un *ellos* impersonal, por lo cual no enmiendo QC.
204 opinión] fama Su.
206 el no ser fea le] no ser fea es lo que P23, Su; no ſea fea es lo que Su1.
208 cosa es clara] coſa harà QC; lo que baſta S; coſa rara P23, Su, Su1. [Es necesario por cuestiones de rima el efectuar una enmienda, la cual hago de acuerdo con Q y VT. La razón para escoger la lectura de estos testimonios es la alta presencia de la expresión *cosa es clara* en la obra de Calderón, como se ha demostrado en el capítulo dedicado al estudio textual.
209 lo que tiene obligación] a la obligación que tiene S.
211 me holgara] guſtarè P23.
212 ella] allà QC. [Errata clara de QC que enmiendo según todos los demás testimonios.
214 y] *om.* P23, Su, Su1.
215 de] el P23, Su, Su1.
216+ Sale Estela] Eſtela con vn vidrio de agua, y vna toballa P23; Sale Eſtela con el agua Su, Su1; Sale Eſtela con vn barro de agua VT.
219 viene] buelue P23.
222 o] y P23, Su, Su1; u VT. [Tanto las lecturas de P23, Su y Su1 como la de QC son válidas por lo cual no es pertinente efectuar ninguna enmienda.
229 permite] permita Su. [La lectura de Su es una errata.
232 un cielo] el Sol P23.
233 si] ſi à VT.
234 llaman] llama Su. [La lectura de Su no es correcta, el sujeto de *llaman* es *hermosuras*, no *un mundo pequeño*.
236 ensalzas] enſalça Su1.
237 aumente] guarde P23.
238 este] tu Su, Su1.
246 el contento] los diſguſtos P23.
247 temor] al temor P23, Su1; el temor Su.

250 temor] amor QC, Q; remor Su1. [Enmendamos de acuerdo con los testimonios S, P23, Su, VT la lectura de QC, que está corrupta seguramente por confusión en la imprenta con el amor de los dos versos anteriores.
253 échale] echalde Su, Su1.
254 invenciones] inuencion de P23.
255 cielos] cielo P23, VT; triſte Su, Su1.
260 grande] gran QC, S, Q. Resulta necesario efectuar una enmienda para dar lugar a un cómputo silábico perfecto.
262 servilla] ſeruirla Su, Su1, VT.
265 la] el P23, Su, Su1, VT.
276+ Vase] Vaſe, y todos menos Ludouico, y Teobaldo ſe fue con la Infanta P23.
279 en] a P23, Su, Su1.
281 rayos] aguas P23.
282 ondas] olas P23.
284 efeto] efecto Q, Su, Su1, VT.
igual] tal Su, Su1.
287-296 Cuando el sol sobre la nieve [...] de la nieve de tus manos] *om.* P23.
291 bebe] mueve Su, Su1.
292 efetos] efectos Q, VT.
299 mal] mas Su.
303 llevo] llego P23.
309 apacible corriente] apacible y corriente QC, S, Q. [No encuentro sentido a la inserción de *y*. *Corriente* parece ser parte del complemento directo del verbo; no considero que sean dos miembros de una estructura coordinada copulativa como sí sucede en los versos 308 y 310. Quizá el hecho de que en tales versos sí aparezca dicha conjunción ha llevado a error al copista o al impresor. Por otro lado, estos versos son exactamente reproducidos por Calderón en *El príncipe constante*, así que no queda duda de que la enmienda está bien efectuada.
310 undosa] ondoſa P23.
313 fingía] corria P23.
315 porque] pues P23; pues que Su, Su1.
316 porque] pues que Su, Su1. [Tanto en este caso como en el anterior, no existe ninguna razón ni métrica ni semántica para justificar una posible enmienda de *porque*.
319 tanto] aqueſte Su, Su1.
322 este] eſe P23, Su, Su1.

323 yela] quema VT. [El Rey y Estela juegan continuamente en este diálogo con la antítesis *fuego-yelo*, no es comprensible pues, la enmienda de Vera.
324 mi pecho] mis manos P23, Su, Su1.
330 en] a Su, Su1.
332 a] *om*. Su, Su1.
339 si] ſi es Su, Su1. [La lectura de Su, Su1 rompería, en cierto modo, el paralelismo que mantienen estos cuatro versos.
341 libre] apazible P23.
pretende] prende P23; me prende Su, Su1, VT.
342 apacible] libre P23. [En P23 hay un intercambio de los miembros de la correlación respecto a QC en este verso y en el anterior. A pesar de la variante que introduce al final de cada verso, QC, sigue haciendo, en ambos casos, mejor sentido.
daña] me engaña P23.
344 si es lisonjera] en pena tan fiera P23.
345 en pena tan fiera] ſi es tan ligera P23.
347 clara] claro QC, S, Q. [Enmiendo según los otros tres testimonios al considerar que *clara* alude a *agua* y no a *cristal* del verso 337, por lo que el adjetivo ha de adaptarse al género femenino al igual que se hace en el verso anterior.
ardiendo] ardiente P23, Su, Su1, VT. [Aunque la lectura de P23, Su, Su1, VT parece la más esperable, la de QC hace pleno sentido, así que no considero pertinente el efectuar una enmienda.
349 clara] claro QC, S, Q, Su, Su1. [Me remito a lo dicho a propósito del verso 347. La lectura de Su y Su1 en este caso es incoherente, ya que en 347 leen *clara* y ahora *claro* haciendo referencia al mismo sustantivo.
350 desengañando] deſengañada VT.
355 hacerlo] eſto P23; aqueſto Su, Su1.
360 no] yo Su.
362 un] a vn P23; Su, Su1, VT.
368 desdicha] flaqueza P23.
372 llego] llega Su, Su1.
373 el fuego] la pena P23.
374 le] la P23.
376 quedan] queda P23, Su, Su1, VT. [Mantengo la lectura de QC, por considerar que *quedan* es predicado de *mis estremos*.
378 la ocasión de] mejor que yo P23.
379 al fin] aſsi P23.

381 puedo] pudo QC, S. [Enmiendo la lectura de QC, ya que consideramos que es incorrecta: un incendio no puede sufrir. La de Q, P23, Su, Su1 y VT es claramente mejor: el Rey ya no quiere sufrir más aquel incendio —el incendio, como ya se ha señalado en el estudio textual, sería el dolor por la no correspondencia amorosa de Estela—.

385 rigor] deſden P23; beldad Su, Su1.

386+ Vase] Vaſe el Rey P23, Su1.

387 le] la Su, Su1.

388 más] el mas P23, Su, Su1.
ofendido] atreuido P23 .

389 el] y el P23, Su, Su1.

391 oye] oy P23, Su, Su1. [A pesar de que ambas lecturas son válidas, la lectura de QC parece adecuarse mejor al sentido del pasaje. *Oy* probablemente sea un despiste que haya tenido lugar en la imprenta, es muy fácil confundir *oy* con *oye*, sobre todo teniendo en cuenta que la palabra que les sigue empieza por *e* —*el Rey*—.
ah] ay P23, Su, Su1.

394 su] mi P23.

397-406 Que te diga me mandó [...] guiar un ciego a otro ciego] *om.* P23, Su, Su1. [Los versos que introduce QC tienen un cómputo silábico perfecto y precisan más el sentido del pasaje en los que se insertan.

397 mandó] ha mandado QC, S, Q. [Enmiendo según VT por exigencia de la rima.

408 encarecerte] encarecerme Su, Su1.

410 mía] a mia P23.

416 se] *om.* P23, Su, VT.

418 dado] dada Su.

422 siempre] ſiendo P23.

424 a él] *om.* Su, Su1.

428 rigor] fauor P23.

431 enamorado] deſeſperado P23, Su, Su1. [*Desesperado* parece una lectura más adecuada para el sentido del pasaje y *enamorado* podría ser un error derivado de la lectura de la misma palabra dos versos más arriba, sin embargo, no vemos prudente enmendar QC, ya que la lectura que presenta no es incorrecta y posee igualmente sentido.

432 propio] loco P23.

436 rigor] fauor P23.

436+ Sale un cazador por una puerta y Tosco villano por otra, y dicen dentro primero] y ſale un caçador, y Toſco gracioſo villano, por otra parte P23; y ſale Toſco villano y vn caçador Su, Su1; ſale vn cazador por vna puerta, y por otra Toſco villano, auiendo dicho dentro los primeros verſos VT.

439 Dios] ños P23, VT; nos Su, Su1.

440 habre] hable Su1.

442 le] *om.* VT.

oirás] diràs S, Q, VT. [En QC la *o* de *oirás* aparece un poco desdibujada en la parte superior, de este modo se podría explicar la confusión de esta *o* con una *d* y la consecuente transmisión del error a S y Q y de Q a VT.

444 otro] otra Q, P23, Su, Su1.

446 otro] otra Q, P23, Su, Su1.

448 de] *om.* Su, Su1.

y] *om.* Su, Su1.

451 sópitamente] ſupitamente P23, Su, Su1.

452 pues] que P23, Su, Su1.

453 habrar] hablar QC, S, Q, Su, Su1. [En los parlamentos de Tosco en QC se alternan hablar y habrar. Esta última parece ser la forma adecuada de acuerdo con la variedad lingüística propia del gracioso, el sayagués, por lo que enmendamos por coherencia para que en el texto de la comedia figure siempre la misma. La corrección de las prevaricaciones de estos personajes probablemente era habitual en el proceso de imprenta, ya que era fácil que pudieran ser interpretadas como meras erratas.

455 ni] no P23, Su, Su1.

456 la senda] el camino P23, Su, Su1.

457 corriendo] Siguiendo P23.

458 monteros] montaros Su. [La lectura de Su es claramente una errata.

459 me] nos Su, Su1.

465 y] pues P23, Su, Su1.

466 aquesto] aqueſo P23, Su, Su1.

469-476 El villano se ha creído [...] tiene peligroso nombre] *om.* P23. [Son versos absolutamente necesarios para entender por qué el cazador decide engañar a Tosco.

473 aquese] aqueſte Su, Su1.

480 obligalle] obligarle Su, Su1, VT.

483 juntos] los traga Su, Su1.

Oh] *om.* P23, Su, Su1.

güego] huego P23, Su, Su1, VT. [Tanto en este caso como en el que hallamos en el verso siguiente —a pesar de que en la lectura que presentan P23, Su, Su1 y VT se vería reflejada la aspiración de la *f* inicial, la cual es relativamente frecuente en el habla de Tosco— no efectuamos enmienda alguna por considerar que hay que ser muy cauto con las prevaricaciones lingüísticas del gracioso, ya que se podría deshacer el chiste, y porque es muy probable la posibilidad de que en ambos casos Calderón intentase establecer algún juego fonológico con la palabra *guargüero* del verso 484.

484 güerte] huerte P23, VT; fuerte Su, Su1.
guargüero] garguero P23, Su, Su1.

487 pese a] peſia P23.

489 esta] aqueſta Su.
se] *om*. Su.

494 hablalle] abralle P23, VT; hablarle Su, Su1.

495 temblando] turbado P23.

496 so] ſoy Su, Su1.

496+ Vanse. Sale Teobaldo y la Infanta] Sale Teobaldo y la Infanta QC, S, Q; Vanſe, y ſale Teobaldo, y la Infanta VT. [Se enmienda la acotación, según P23, Su, Su1, pues en QC no se señala que Tosco y el cazador han abandonado la escena.

498 bárbaro] barbara Su.

513 ha] he P23, Su, Su1.

519 Enrico] Enrique Su, Su1.

526+ Sale Ludovico, el Rey, el Conde y Enrico y acompañamiento] Salen Ludovico, el Rey, el Conde, Enrico y acompañamiento Q, VT; Salen el Conde, Enrico, Ludovico, el Rey y muchos P23; Salen el Conde, Enrico, Ludovico y el Rey Su, Su1.

534 alégrese] alegras P23, Su.

535 serlo] ſer la Su.

537 eterno el] eterno al QC, S, Q; en eſte VT. [Consideramos que debe enmendarse QC por no hacer sentido. La lectura que parece encajar mejor es la de VT, sin embargo el adjetivo *eterno* aparece en todos los testimonios, por lo que lo mantengo, junto con el artículo *el*, de acuerdo con P23, Su, Su1.

539 alzad] alça Su, Su1.

540 dadme] *om*. P23.

544 los] os QC, S, Q. [Se enmienda por considerarse que el pronombre hace referencia a los brazos del Conde y no a la figura del Conde en sí. Baso esta afirmación en el sentido del pasaje: el Conde se dispone a abrazar al Rey y, ante esta espera

—*porque tardan*—, los brazos del monarca se muestran envidiosos por recibir a *los* del padre de Enrico.

562 ha] he Su.

570 y aunque en esto no os pago] y aunque ya no por pago P23*;* aunque yo no os pago Su; y aunque ya no propago Su1.

573 doras] honoras Su, Su1.

578 ya] oy P23, Su, Su1.
a] *om.* QC, Q.

580 su] la P23, Su, Su1.
hallo] hallé P23.

583 los] las P23.

596 amando] amante Su, Su1.

604 todo] ſiempre P23.

606 habelle] auerle Q, P23, Su, Su1, VT.

607 hoy] o Su, Su1.
he] *om.* Su, Su1.

608 a] *om.* P23 .

611 solo] ſiempre P23, Su, Su1.

613 ya no espero ninguna] Este verso Su, Su1 lo ponen ya en boca del Conde. Probablemente sea un error en la copia pues pertenece, sin duda alguna, al parlamento de Ludovico. Es el final de su intervención: no espera ninguna industria, pues esta solo es hija de la fortuna y él se cree desafortunado.

614 prevenido] preuenida VT. [La lectura que introduce VT solo puede interpretarse como una variante de imprenta. Resulta extraño que un hombre como Vera, siempre preocupado por "mejorar" los textos de Calderón, deshaga la rima de este verso con el 611.

616 cena] meſa P23.

617 aqueso] aqueſto Su, Su1.

618 gustos] guſtas Su, Su1.

622 Y] Ya P23, Su, Su1.
rabio] muero P23, Su, Su1 VT. [En el CORDE no hemos encontrado documentada la expresión *rabio de amor*, pero sí otras similares como *rabio de sed, rabio de hambre, rabio de coraje*… Sí hay casos de *rabio de celos*, sin embargo, no enmendamos, pues al igual que se puede *rabiar* de hambre o de coraje se puede *rabiar* de amor. No me parece una expresión incorrecta y tiene sentido en el pasaje en el que se halla, por lo cual la mantengo.
vivo de] y rabio en P23; y viuo en Su, Su1; rabio de VT.

622+ Vanse] Vanſe todos, y queda la Infanta P23.

626 o] y P23; Su1; u VT.

627 efetos] efectos Q; eſtremos Su, Su1; afectos VT.

633-642 Quisiera darle un favor [...] es estar agradecida] *om.* P23. [Como ya se ha indicado en el estudio textual de esta comedia, la décima que se omite en P23 es necesaria para el sentido del texto y dicha omisión pudo ser probablemente causada por un error de tipo mecánico.

633 darle] hacerle Su, Su1.

634 al] es QC, S, Q, P23.
darle] darme Su, Su1, VT. [Se mantiene porque interpretamos el verso de la manera siguiente: la Infanta quiere hacerle un favor a Enrico por haberla salvado y quiere que este favor sea mayor que el que él le hizo a ella, es decir, quiere que sea un favor superior que el de *darle* vida.

635 mi pecho] la hazaña Su, Su1.

640 amar] amor Su, Su1.

641 desear] deſamor Su, Su1.

642 es] no es Su, Su1.

650 amar] amor Su, Su1.

653-662 Anímame un noble intento [...] y es estar agradecida] *om.* Su, Su1. [Los versos que Su y Su1 omiten son necesarios, puesto que constituyen la resolución del juego de ideas que se desarrolla en las estrofas anteriores, como se indicó al comentar la ausencia de los versos 633-642 en P23 y en el estudio textual que precede a esta edición.

664 llamaba] llamo Su, Su1.
al amor] al niño amor Su, Su1.

669 hombre] noble Su, Su1.

673-682 Ay, Flérida, ¿no tuviera [...] pues yo me quedé sin ella] *om.* P23. [Faltan de nuevo diez versos en P23. El texto que llegó a manos del editor de la P23 podría no haberlos reflejado por haber sido suprimidos en la representación para acortar el tiempo de la misma, ya que estos no aportan ningún tipo de información a mayores para el desarrollo de la trama.

678 felice] feliz Su.

681 ocasión] vida Su, Su1.
perdí] te di Su, Su1.

683 su] tu QC, S, Q. [El sentido del verso exige la enmienda. Enrico no se está dirigiendo a la Infanta en segunda persona, de hecho en el verso siguiente tenemos el pronombre *la* que confirma que se habla de Flérida en tercera persona. Probablemente la errata de QC *s*e deba a un motivo de tipo paleográfico, la ſ inicial y la *t* podían llevar a equívoco, quizá

uno de los textos que presuntamente manejó Calderón presentase esta ſ y él la confundiese con una *t*.

685 hablar] hablarla Su.

me] *om*. Su.

691 la] a la P23 .

deseos] deſeo Su.

697 grande es Salveric y tiene] grande es, y Salueric, y tiene QC; grande es, y ſabe, y tiene S, Q; grande es, y capaz, y tiene VT. [Enmiendo de acuerdo con P23, Su y Su1: con la eliminación de la conjunción *y*, el pasaje ya hace sentido.

705 ojos] zelos P23, Su, Su1.

711 callar pude] yo callarè P23, Su, Su1.

714 sucesión] poſeſsion P23.

716 le] la VT.

lo] la Su, Su1.

727 Mas que] Nunca Su, Su1. [*Mas* empleado con la partícula *que* se usaba, según *Autoridades*, "como interjección adversativa de enfado u poco aprecio de la acción que se ejecuta", por lo que la lectura de QC posee pleno sentido en este contexto.

732 sabes que] ſolo de P23.

deso] aqueſo P23; aqueſto Su, Su1.

734 el mundo] todos VT.

737 pretendes] prendes Q.

738 pésame] peſar me QC, S, Q. [No se ha encontrado documentado el verbo *pesar* unido al pronombre *me* como antónimo de *parabién*.

739 honor] amor P23, Su1.

742+ Vanse] Vaſe cada vno por ſu puerta P23.

Sale Tosco con luz y Estela] y ſale Toſco con vna vela, y Eſtela P23*;* y ſale Toſco, y Eſtela Su; ſale Toſco y Eſtela Su1; Sale Eſtela, y Toſco con luz VT.

747 Mándasme] mandame Su, Su1.

754 Qué] no Su, Su1.

Que] de Q.

756 velar honor me conviene] el verla, honor, me conviene Q; velar, honor, os conuiene P23; valor, honor, nos conviene Su; honor, velar me conviene VT.

758 primero] el primero P23, Su.

761 lo] el QC, S, Q. [Podrían darse casos de uso de *el* con sentido neutro, pero en este caso creo conveniente enmendar. Justificamos la enmienda basándonos en el *lo peor* que aparece en el verso siguiente.

767 el nombre] y el nombre S Q; y el valor P23, Su, Su1; eſta vez me VT.
valga] ſalga Su1.
773 Diré] Dirà QC.
776 dareme] darme Su; me darè VT.
777 Bras] Blas P23; Su, Su1.
778 vientre] viento VT. [La enmienda de VT no tiene sentido, Tosco se refiere al *vientre de la gallega* —deformación del gracioso de *ballena*—.
781 dónde] adonde P23.
785 así] aqui P23, Su, Su1.
788 dices] dezis Su, Su1.
789 agora] ahora S, Q, Su, Su1, VT.
790 vano] valde P23, Su, Su1.
791 centinela] ſentinela Su, Su1.
792 me] oy me VT.
794+ Llaman] Llama Q; *om.* P23, Su, Su1; Llaman a la puerta VT.
795 siento] oygo Su, Su1.
798+ Llaman] Llama QC, S, Q; *om.* P23, Su, Su1; Buelven a llamar VT. [Se enmienda el texto base al considerar que carece de sentido el uso del singular en la acotación sin saber quién llama, sobre todo teniendo en cuenta que se acaba de usar el plural
799 Otra vez vuelve a llamar] *om.* P23, Su, Su1.
800 Estela Abre la puerta. Tosco Voy pues] Eſtela. Abre la puerta. Toſco. Ay de mi, / ſi aqueſte, ſeñora, es, / y me dize que le abra / que tengo de reſponder? / Ya buelue a llamar. Eſtela. Enrico / es que ſino fuera el, / nadie a llamar ſe atreviera: / abre la puerta. Toſco. Voy pues P23, Su, Su1. [Como se ha apuntado en el capítulo dedicado al estudio textual, estos versos son redundantes respecto a lo dicho anterior y posteriormente, por lo que parece tratarse de una supresión voluntaria de QC.
801 este es] es eſte P23, Su1.
802 zampa] traga P23, Su, Su1.
her] hazer P23, Su, Su1.
803 hoy] *om.* Su, Su1.
so] ſoy Su, Su1.
804+ Ludovico y el Rey] el Rey y Ludouico P23, Su, Su1.
rebozados] emboçados P23, Su, Su1, VT. [No existe la necesidad de enmendar, pues ambos vocablos son sinónimos.
808loc Ludovico] Rey Su, Su1.
815 preguntarlo] preguntallo P23.

824 él] y el Su, Su1.
826 huelo] guelo Su, Su1.
828 pues] que P23, Su, Su1.
839-842 De amor es mi atrevimiento [...] que no poderoso un rey] *om.* P23.
867 engaño] agrauio P23, Su, Su1.
869 oyéndole] oyendolo Su, Su1.
876 mí] ſi P23.
890 no] no no QC, S. [Enmendamos por considerarlo un error claro del copista que repetiría el adverbio dos veces inconscientemente.
891 desprecio] deſprecios QC, S. [La lectura que presenta QC convierte el verso en hipermétrico, por lo que es necesario enmendar según los demás testimonios.
regalos] finezas P23, Su, Su1.
893 amores] regalos P23, Su, Su1.
897 ni] y P23.
898 hablarla] hablalla P23.
899 desesperado] deſengañado P23, Su, Su1.
900 y] y a Su, Su1.
903 da la] daua P23.
915 supla] ſufra P23 .
918loc LUDOVICO] Eſtela Su, Su1.
920-929 Nunca más hermosa fue [...] No la obligues ya con ruegos] *om.* Su, Su1. [La ausencia de estos versos no parece causada por un error de tipo mecánico sino por deturpación del texto de Su-Su1. El Rey le está comentando a Ludovico lo que Estela le había respondido a sus ruegos de amor y hace una alusión clara al verso 910.
921 preguntas] preguntes P23.
930 mézclale] mezcla P23, Su, Su1.
y] y el P23, Su, Su1.
931 en] *om.* P23; a Su, Su1.
941 mis desdichas] mi deſdicha P23, Su, Su1.
943 despiertan] deſpierto P23, Su, Su1. [El sujeto de *despiertan* es *voces*, por lo que la lectura de QC es completamente válida.
946 al] el Su, Su1.
947 te] *om.* P23, Su, Su1.
948 de] a P23, Su, Su1.
949 sufrieras] ſufriras Su.
956 siempre] ſolo P23.
964 a] *om.* Su, Su1.

972+ Golpe dentro] *om.* P23, Su, Su1; golpes dentro VT.
979 mi] ſu Su.
982 propio] miſmo P23.
984 ser] el ſer VT.
SEGUNDA JORNADA] IORNADA SEGVNDA Q P23, Su, Su1.
986+ Sale el Rey, Teobaldo, Ludovico y Enrico] Sale el Rey, Teobaldo, Ludouico, Enrico Q; Salen el Rey, Teobaldo, Enrico y Ludouico P23; Salen el Rey, Teobaldo, Ludovico, Enrico Su, Su1; Sale el Rey, Ludouico, Teobaldo, y Enrico VT.
989 hermosuras] hermoſura P23, Su, Su1.
990 hiere] agrada P23, Su, Su1.
991-994 Es en los dulces engaños [...] donde son los meses años] *om.* P23, Su, Su1. [En estos tres testimonios se prescinde de una redondilla que, como se ha indicado en el estudio textual, sí sería necesaria para completar el significado del pasaje, puesto que hace clara alusión a las dos estrofas anteriores.
1003-1006 cuando, engañado de vella [...] o que se va huyendo ella] *om.* P23, Su, Su1. [La redondilla que en estos dos testimonios se omite es necesaria para que la intervención del Rey tenga sentido, como se ha señalado en el estudio textual que precede a esta edición.
1008 muere] viue P23.
1010 no] lo P23, Su, Su1.
1011 Mira el tiempo que he vivido] Deſde Polonia he venido P23, Su, Su1.
1013 mil] mis P23, Su, Su1.
1015-1018 Llamado desta esperanza [...] tan grande ventura alcanza] *om.* P23, Su, Su1.
1020 efetuar] efectuar VT.
1022 la] tu Su, Su1.
1023-1026 No es bien que más tiempo aguarde [...] no dejará de ser tarde] *om.* P23, Su, Su1.
1024 de esperarme] de eſperar me VT.
1038 licencias] licencia P23, Su, Su1.
1041 aconsejarla] aconſejarle Su, Su1.
1043 vano] llano P23, Su, Su1.
1044 favor] rigor P23.
1047-1050 y, aunque tenga voluntad [...] al parecer libertad] *om.* P23, Su, Su1. [Los versos que faltan en estos testimonios parecen hacer referencia a los versos 1029-1030.

1051 hable] hablen P23, Su, Su1. [La lectura que presentan estos testimonios es incorrecta, puesto que el sujeto de la oración sería *quien sepa mi pensamiento*.

1052 de mi parte y con tu intento] de tu parte, con mi intento P23, Su, Su1.

1053 mi] tu P23; ſu Su, Su1.

1056 puede] podrà P23, Su, Su1.

1071 quisieras] ſupieras QC, S, Q. [Se enmienda con la que consideramos que es la lectura correcta por el contexto del pasaje. A estas palabras del Rey responde la Infanta mostrando cierta indignación por el hecho de que su hermano piense que ella no *quiere* templar ese mal que padece—no que no *sepa* pues ella aún no conoce la causa que lo aflige—. Es contradictorio el *supieras* con el *fácilmente pudieras* ya que, si se sabe hacer algo, se puede hacer.

1075 eso] de eſo P23.

1076 tu bien] tus pies P23, Su, Su1.

1081 médico] remedio Su, Su1.

1083 Flérida] Florida P23.
bella] bello Su.

1088 la] mi P23, Su, Su1.

1091 pintarte] pintalle QC, S. [El Rey está hablando en segunda persona —se dirige a la Infanta para narrarle lo que le sucedió—, por lo que *pintalle* no hace sentido.

1092 el monte] la mente P23.

1094 celestial] celeſte P23, Su, Su1.

1097 a tantas] atentas P23, Su, Su1.

1098 lengua] lenguas Su1.

1099 flores] roſas P23, Su, Su1.

1101 escureciera] obſcureciera VT.

1103 Quisiera al viento] quiſiere al viento P23; pudiera al viento Su, Su1; quiera ſu aliento VT. [Aunque la lectura que presenta VT encajaría mejor, parece tratarse de una invención procedente solo del ingenio de Vera Tassis. Además de ello, dicha lectura exigiría también un cambio de tiempo verbal, alteración formal que no estaría en consonancia con el resto del pasaje en el que todos los verbos están en imperfecto de subjuntivo. Por estos motivos no efectúo enmienda alguna.

1106 y] yo VT.

1107 al] el P23, Su, Su1.

1111 aquellos] aqueſtos VT.

1112 y la] y Su, Su1.

1115 tan] y tan P23, Su.
1116 pude] puedo Su.
1121 le] lo Su, Su1.
1122 le] lo Su, Su1.
1123 En P23 Su aparece primeramente "En su cuarto […] infeliz" y, a continuación, "A su padre […] feliz". El orden no parece pertinente, aunque quizá haga un mejor sentido la disposición de versos que presenta QC porque enlaza el hecho de que el Rey llegó a entrar en el cuarto de Estela y que tal *atrevimiento* fue *infeliz* con el hecho de que ahora no tiene ocasión de hablar con ella.
1126 importa] importó P23, Su, Su1.
1130 feliz] infeliz P23, Su, Su1.
1131 de] vna Su, Su1.
1132 temer] temor P23.
1133 ni rigor ni honor, mas fue] ni mi rigor ni ſu honor P23.
1134 mi atrevimiento infeliz] mas fue mi entrada infeliz P23.
1147 a] *om.* VT.
causa] pauſa P23.
1152 pinceles] primores VT.
descubrir] deſmentir P23, Su, Su1.
1156 yo pasaré] paſarè yo VT.
1161 amor] amante P23 .
1174 también hay industria en mí] P23, Su, Su1 *add.* Oy vencerè la ſoberuia / de tu belleza gentil. [Estos versos mantienen la rima, pero no parecen venir a colación en el lugar en que se insertan. No consideramos que sean obra calderoniana por lo que no se incluyen en la edición.
1176+ Vanse el Rey y Ludovico] Vaſe QC, S, Q, VT. [Parece que Ludovico también abandona la escena, por lo que enmiendo de acuerdo con P23, Su, Su1.
1180 ya] haya P23.
1189 yo] *om.* Su, Su1.
os] *om.* P23; lo Su, Su1.
1191 y] ya P23.
1195 que] pues P23, Su, Su1.
1196+ Vase] vaſe Teobaldo P23, Su, Su1.
1200 el] *om.* P23, Su, Su1.
1204 manifestarle un] rebelarle ſu P23, Su, Su1.
1205 revelarle] aueriguarle P23, Su, Su1.
1208 antojos] enojos P23, Su, Su1.
1212 quejarme] quedarme P23, Su, Su1.

1215 mí se] aquí me P23, Su, Su1.
1216 tienen] bueluen P23, Su, Su1.
1218 Desta suerte os venceréis] Su, Su1 *añaden la siguiente acotación*: Haze que ſe va.
1223 ya] ya os P23.
1225 si su Majestad se va] *om.* Q; voyme, porque el Rey ſe va VT.
1228 agora a] aora en Su, Su1.
1231 todo] todo el P23, Su, Su1.
1233 en] *om.* P23, Su, Su1.
sois siempre] ſiempre ſoys P23, Su, Su1.
1239 efetos] efectos S VT.
1251 lo] os lo P23, Su, Su1.
1253 y] o P23, Su, Su1.
1256 lo que confiesan los ojos] *om.* Q.
1264 dijera] ſupiera P23, Su, Su1.
1266 supiera] dixera P23, Su, Su1.
1269 algún] al gran P23.
placer] fauor P23, Su, Su1.
1272 quisiera] quiſieſe P23.
1273 al] el S P23, Su, Su1, VT.
1283 tan] mas P23, Su, Su1.
1284 pero] pues P23, Su, Su1.
agora] aora Su, Su1.
1287 pues] y P23, Su, Su1.
1298 tan] tanto Q; vueſtro VT.
1302 no] no os P23.
1303 la] lo P23; le Su.
1305 lo] le Su.
1308 sus luces] ſu luz es P23, Su, Su1.
1312 es] y P23, Su, Su1.
1313 que] no S, Q, Su, VT.
1316 nombréis] nombrays P23, Su, Su1.
1319 sí] ſe QC, Q, VT. [Se enmienda para que el pasaje tenga sentido completo.
1322 yo] oy P23.
1323 a] *om.* S.
1328 vuestro] vna P23; vueſtra Su, Su1.
dueño] dama P23, Su, Su1.
1329 llegare] llegue Su1.
1332 porque es vuestro intento en vano] *om.* QC, Q, S, VT. [Se repone el verso según P23, Su y Su1, pues es necesario para

completar la quintilla. Podría ser un despiste de Calderón o un error del copista o el cajista que Vera Tassis no enmendó.

1333 si] aunque P23, Su, Su1.

1334 y] ſi P23, Su, Su1.
aquesa] aqueſta Su.
obliga] olvida Su, Su1.

1335 dueño] daño Su.

1338 a vella] en ella P23, Su, Su1.

1348 ofendéis] defendeys Su, Su1.

1351 os] *om.* P23.

1354 pues no os] pues no, no os P23; pues vos no os VT.

1358 determino] determine Su, VT.
tarde] donde P23.

1362-1396 Si en ventura tan segura [...] gozar de la coyuntura] *om.* P23, Su, Su1. [Las quintillas presentes en QC son métricamente perfectas exceptuando la rima del verso 1391 que Vera Tassis se encarga de corregir en su edición.

1364 y] ni QC, S, Q. [No encontramos sentido a la lectura de QC por lo que enmiendo de acuerdo con VT.

1389 vuelve] buelua VT.

1391 ella] ello QC, S, Q. [Se enmienda según VT no solo por exigencia de la rima, sino también por exigencia del sentido del pasaje.

1394 oye] oye a QC, S, Q. [El sentido del verso me parece que exige enmendar de acuerdo con VT, pues entiendo que Su *hermosura* funciona como sujeto y, por tanto, no debe llevar preposición.

1396 coyuntura] loyuntura Q.

1396+ Sale Tosco lacayo con capa y calza] Sale Toſco P23; Sale Toſco de lacayo Su, Su1; Sale Toſco en trage de lacayo ridiculo VT.

1397 está] và P23.

1401 por Dios] pardiez P23, Su, Su1.

1407 obligarme] me obligar Su.

1408 de] de a VT.

1411 pulidos] polidos P23, Su, Su1, VT.

1412 el verlos] al verlo P23.
contentos] contento QC, S, Q, P23, VT. [Enmiendo de acuerdo con Su y Su1 para mantener la rima consonante de la redondilla.

1413 de] el P23, Su, Su1.
imaginarlo] imaginallo P23.

1415 reis] Rey P23, Su, Su1.

1416 habrando] hablando P23, Su, Su1.

1417 que] quando P23, Su, Su1.
el] vno VT.
1423 reis] rey P23, Su, Su1.
Salmerón] Salomon P23.
1426 Rey] *om.* Su, Su1.
1433 Él] mas P23, Su, Su1.
1434 revés] revez Su.
1439 errarse] errar P23, Su, Su1.
1443 huente] fuente P23, Su, Su1.
1444 fulana] fabula P23, Su1.
1446 olvido] Ovidio Su, Su1.
1448 diviértete] diuierteme P23; diviertеſe Su, Su1.
1451 lo que es] que es eſto P23, Su, Su1.
1454 destos] eſtos P23, Su, Su1.
1457 diría] ſeria P23.
1459 errarse] errar P23, Su, Su1.
1462 has] har QC. [Se enmienda la errata señalada en los preliminares de QC de acuerdo con todos los demás testimonios.
1463 hacer] her Q, VT.
1464 escóndete] apartate P23, Su, Su1.
allí] allá P23.
1467 her] hazer Q, P23, Su, Su1, VT.
1467+ Salen Ludovico y el Rey] Apartaſe Toſco a vn lado, y ſalen el Rey, y Ludouico P23; Eſcondeſe, y ſale el Rey y Ludovico Su, Su1; Eſcondeſe Toſco, y ſalen Ludouico, y el Rey VT.
1468 tu] mi VT.
1472 tope] encuentre VT.
1477 Enrico, mucho me he holgado] mucho Enrique, me he alegrado VT.
1481 mío] miſmo P23.
trujo] traxo Q, VT.
1484 apartarte] apartarme QC, S, P23, Su, Su1. [El sentido del verso exige la enmienda.
mi] ti P23, Su, Su1.
1489 agora] aora Su, Su1.
1491 en] al P23, Su, Su1.
1492 Infanta] Reina QC, S, Q. [No hallamos sentido a la lectura de QC, Flérida es la hermana del Rey, pero en ningún caso es la reina.
1494 y] *om.* P23, Su, Su1.
efetuado] efectuado Q, VT.
1504 dejaras] dexaſen P23; dexaſes Su, Su1.

1509 dila] di Su.
1527 solo] fuerça P23, Su, Su1.
1528 lo mismo que yo sabía] lo que ella te reſpondia P23, Su1; lo que ella reſponderia Su.
1529-1532 y como al alma le toca [...]que lo sepa de su boca] *om.* P23, Su, Su1.
1533 saberlo] ſabello P23.
1536 respondiere] reſpondiera P23, Su, Su1.
1540 escondido] dormido Su, Su1.
1540+ P23 introduce la acotación *Vaſe* para señalar la salida de escena de Ludovico, quien, sin embargo, parece permanecer sobre el escenario hasta el verso 1542.
1542 y] ya P23.
1542+ Vase Ludovico] *om.* QC, S, Q, P23, VT. [Se enmienda según Su, Su1. Ludovico parece desaparecer de escena en este preciso momento, no habiendo en QC marca de esta ausencia. Los versos 1541 y 1542 pronunciados por el Rey podrían ser una forma tajante de interrumpir la intervención de Ludovico, quien viendo que el monarca le ataja tan bruscamente decide irse.
1544 Mírame] mirome P23, Su, Su1.
1548 so] soy P23, Su, Su1.
1549 Rey. ¿Qué haces? Tosco. (¡Muerto so ay de mí!)] Rey. ¿A quién buscas? Tosco. Muerto ſoy P23, Su, Su1.
1549 (¡Muerto so, ay de mí!)] P23 *add.* a mi, pues que me he perdido / Rey Que buſcas?; Su *add.* a mi pues que me e perdido / Rey Que hazes? [Los versos añadidos por P23 y Su violentan la redondilla.
1550 que] *om.* P23, Su, Su1.
1551 y] *om.* P23, Su, Su1.
has escondido] eſcondiſte P23, Su, Su1.
1552 cómo aquí te entraste] como aqui entraſte Q; *om.* P23, Su, Su1; como aqui has entrado VT.
1555 me he] heme P23, Su, Su1.
1556 amo] amor QC. [Enmiendo de acuerdo con todos los demás testimonios por tratarse de una errata clara, de hecho en el verso 1560 el Rey pregunta quién es ese *amo*.
1561 verle] verte P23.
1562 que] *om.* P23.
1564 acá so] ya ſoy P23.
1565 ve] vès Su.
1566 calcilla] capilla P23.

1567 otra] otro QC, S, Q.
1569 hue] fue P23, Su, Su1.
1570 ninguna] ninguno Su, Su1.
1571 siente] ſiento Su, Su1 VT.
1572 ella] ſiempre P23.
1576+ con la respuesta vendré] P23 *añade la acotación* Vase, la cual tiene sentido solamente en dicho testimonio, pues se elimina la intervención posterior de Tosco que sí aparece en los demás.
1577-1621 No te has de ir sin que me digas [...]cuatrocientas cosas más] *om.* P23. [Quizá el texto que llegó a manos de los editores de la P23 carecía de estos 45 versos a consecuencia de una supresión motivada por el deseo de acortar el tiempo de la representación teatral.
1578 agora] aora Su, Su1.
1580 que eres rey y a mucho obrigas] atención, y no proſigas Su, Su1.
1587 el] en Su, Su1.
1588 el] en Su, Su1.
1589-1592 Una sarna le acompaña [...] tiene una potra tamaña] *om.* Su, Su1.
1589 le] la Q, VT.
1592 potra] pata VT
1595 su] la Su.
1597-1600 Estar trópica no es nada [...] doña Estela está preñada] *om.* Su, Su1.
1601 levántase] leuanta QC, Q; leuantada S, VT. [Se enmienda de acuerdo con Su por exigencia métrica y por hacer mejor sentido que la lectura de S y VT.
1603 le] la Su1.
1604 ponerse] el ponerse Su, Su1, VT. [El añadido del artículo no es estrictamente necesario para que resulte un cómputo silábico perfecto, ya que podría hacerse hiato en diversos lugares del verso, por lo cual no enmendamos.
ponerse] ponerle Su1.
1605 llevará] llevarè Su.
1607 la] ſu Su, Su1.
1608 el] *om.* Su, Su1.
huevo] hueſo Su1.
una] vn S, Q, VT; alguna Su; algun Su1.
1608 el huevo de una avestruz] Su, Su1 *add.* Solo le queda vn cerquito / de cabello al rededor / con que parece ſeñor, / vn monje de San Benito.
1612 está abajo] ay debaxo VT.

1617 veraste] verte as Su, Su1.
1621 cuatrocientas cosas más] Su, Su1 *añaden la acotación* Vaſe.
1629 Ayúdame] y ayudame P23.
1630 entre] con P23, Su, Su1.
1633 bello] bella QC, S. [El adjetivo *bella* no concuerda en género con *Adonis* —personaje de sexo masculino—, de ahí la enmienda.
1633+ Escóndese el Rey entre los ramos. Sale la Infanta y Estela] Eſcondeſe el Rey, y ſalen la Infanta, y Eſtela P23; Eſcondeſe, y ſalen la Infanta, y Eſtela Su; Eſcondeſe, y ſale la Infanta, y Estela Su1; Eſcondeſe el rey entre los ramos, y ſale la Infanta, y Eſtela VT.
1637 a] y a P23, Su, Su1, VT.
propio] proprio VT.
1642 cruzan en] cruzando Su.
1644 a] *om.* Su.
1655 vidrio] vidro Su1.
1647 hacen] a hazer P23, Su, Su1.
1648 de] a P23, Su, Su1.
espejos] eſpejo QC, S, Q. [La lectura de QC es errónea, pues *espejo* no concuerda en número con el adjetivo que lo acompaña — el *guarnecidos* del verso siguiente—.
1649 esmeraldas] eſmeralda Su.
1654-1655 y, cuando inquietas las ondas / de su movimiento miro] *om.* Su, Su1. [Los versos que Su omite en este romance van ligados a lo que se dice posteriormente. En dichas líneas, Estela habla del movimiento de las olas para a continuación indicar que imagina que es Diana quien las mueve —pasaje presente en todos los testimonios—. Su suple esta incoherencia sustituyendo el artículo determinado femenino *las* del verso 1657 por *los*, pareciendo hacer así referencia a cristales.
1656 imaginándola viva] imaginando la vida P23.
1657 las] los Su.
1660 pienso que es porque en las ondas] es, porque en las miſmas ondas P23, Su, Su1.
1662 la] lo Su.
1663 sincel] pincel P23, Su, Su1. [Mantenemos la lectura de QC a pesar de que está señalada en la fe de erratas, donde figura que ha de leerse, en su lugar, pincel. Sincel, sinónimo de cincel, tiene más sentido, ya que se está hablando de la manera en la que fue esculpida la fuente.
1664 esmeró] miró P23.
1668 esa] eſta Q, Su, VT.

1675 entretenerme] divertirme y Su, Su1; entretenerme y P23.
1683 ni] no Su, Su1.
1684 Ay] *om.* Su, Su1.
1691 turbado] trabado QC, S, Q. [El adjetivo *trabado* podría aparecer en el texto con la acepción de "hombre robusto y fuerte de nervios" que presenta *Autoridades*, pero esta lectura nos parece excesivamente forzada. Este hecho y el de la fácil confusión entre *turbado* y *trabado* en la escrita considero que justifican la enmienda.
1692 varias] bravas Su, Su1.
mas] y P23.
1693+ Sale Enrico y dice] Sale Enrico P23, Su, Su1, VT.
1696 viento] aire P23, Su, Su1.
1700 mi] ſi mi P23.
1704 mi muerte] tu boca QC, S, Q. [Consideramos que el sentido del verso exige la enmienda, la lectura de QC podría haber sido causada por un salto de ojo respecto al final del verso 1708.
1705 Cuándo en el mundo se ha visto] *om.* P23.
1706 culpado] culpando P23.
1707 dar sentencia] por ſentencia Su, Su1; ſentencia dán VT.
1709 disimulado] diſimulando P23.
1711 le] la P23 VT; me Su.
1713 es la causa con que vino] con lo miſmo lo he traydo P23 .
1716 agora] ahora Su, Su1.
1719 ha] han QC, S, Q. [Se enmienda por considerar que la lectura de QC es errónea, el sujeto de la frase es *mi turbación* por lo que el verbo ha de ir en singular, no en plural como refleja este testimonio.
1720 veo] ſiento VT.
1722 atenta un rato] atento un rato QC, S, Q; atentamente Su. [Enmendamos el texto de QC de acuerdo con P23, Su1 y VT por tratarse claramente de una lectura corrupta.
1723 Cielo divino] cielos diuinos P23, Su, Su1.
1725 sucedido] ofendido Su.
1726 casarte] caſarme Su1.
1735 dónde] adonde Su, Su1.
1736 darle] darles Su.
1739 he] *om.* Q Su.
1742 Ah] ay Q, VT.
1747 recado] recaudo Su.
1748 era] fuy Su, Su1.
1749 recado] recaudo Su.

1755loc ESTELA] Infanta Su, Su1.
1756 aquesta] aqueſa Su, Su1.
1757 bellos] tantos P23, Su, Su1.
1758 riega] baña VT.
1759 de esmeraldas guarnecidos] de eſmeraldas guarnecidas QC, S, Q; deſte bello Parayſo P23, Su, Su1; en creſpas ondas de vidrio VT. [Enmendamos *guarnecidas* por exigencia de la rima, poniendo en su lugar *guarnecidos,* referido al sustantivo *artificios*. La lectura de P23, Su y Su1 podría ajustarse mejor al sentido del pasaje, pero desecho esta opción para no repetir el término *bello*, presente en el verso 1757.
1763 la] le Su.
1767 llevándole] dexando èl QC; dexandole S. [No hallamos sentido a la lectura de QC por lo cual se enmienda de acuerdo con todos los demás testimonios, exceptuando a S que tampoco ofrece una lectura satisfactoria.
1774 el fuego] las lluuias P23, Su, Su1.
1775 llanto] viento P23, Su, Su1.
suspiros] ſentidos P23.
1781 desvanecido] necio, ni altiuo P23, Su, Su1.
1786 bebió] leyò Su, Su1.
1789 señas] seña P23.
1791 ha dicho] dixo P23, Su, Su1.
1794 tan] mas P23, Su, Su1.
1798 en] *om*. VT.
1799 mis] tus P23, Su, Su1.
1804 me] no Su, Su1.
1805 Flérida] ſeñora P23.
digo] he dicho P23.
1807+ Vanse] Vaſe P23; *om*. Su, Su1; Vanſe los dos VT.
1808-1810 Ya se perdieron de vista [...] en apartarle de aquí] *Est*. Entre eſtos jaſpes hermoſos Su, Su1. [Su y Su1 suprimen la intervención del rey, que juzgamos necesaria para entender el hecho de que Estela se percate de la presencia del Rey, pues este se delata con su voz, desde su escondite, en estos versos. Para suplir las carencias métricas derivadas de la supresión de estos tres versos, introducen uno nuevo en boca de Estela.
1813 lisos] liſo P23, Su, Su1.
1814 laureles] jazmines P23, Su, Su1.
1815 parece] parecen QC, S. [La lectura de QC no tiene sentido por lo cual no la mantenemos.
1817 jazmines] jardines Su, Su1.

1818-1819 Disimular me conviene / y, pues me escucha ofendido] *om.* P23, Su, Su1.
1821 le] lo Su.
1823 fríos] frio Su.
1826 a aquese] que eſe QC, S, Q. [Enmendamos por considerar que la lectura de QC no tiene sentido.
1828 sola] ſolo Su1.
1835 al] el P23, Su, Su1.
1837 en] *om.* Su, Su1.
1838+ Sale el Rey] *om.* P23.
1839 habla] hablas Su.
1840-1843 ya no parece la Infanta [...] pues eres mármol, los míos] *om.* P23.
1842 males] quexas Su, Su1.
1844 Escucha Estela] eſcuchaſtela P23.
1845 has] ha QC. [Se enmienda el texto de QC de acuerdo con todos los demás testimonios, pues la lectura que presenta no tiene sentido.
1849 este] eſte el P23.
1852 Clicie] eclipſe QC, S, Q; honra P23. [La lectura de QC es errónea, no solo a nivel del cómputo silábico sino también del sentido. Estamos ante un pasaje en el que se cita a varios personajes mitológicos y *Clicie* es uno de ellos.
1853 Cipariso] parayſo P23.
1854 planta] roſa VT. [La lectura que presenta VT parece preferible, pues Adonis tras su muerte se convirtió en una rosa. Sin embargo, QC presenta una lectura igualmente buena por lo que no parece pertinente efectuar una enmienda.
1855 este narciso] aquella flor VT. [En este caso no se enmienda por las mismas razones que en el anterior.
es] *om.* Q, P23, Su, Su1.
1857 si los peces en los ríos] pues ſi en el cielo los ſignos Su, Su1.
1864 señor] *om.* P23.
1867 tu] no VT.
tus] mis P23.
1869 adorallos] adorarlos Su, Su1, VT.
1872 amor] bien P23.
1873 huye] huyò P23, Su, Su1 VT. [No consideramos que haya razón para enmendar QC pues la lectura que presenta posee pleno sentido.
1875 agradecido] agradecida Su1.

1876 Tu gusto solo es (¡qué blanca mano!)] Tu guſto ſolo es ley, tu mano bella Su, Su1.

1877 Estela, el que deseo] es ſolo lo que pido Su, Su1; *tras este verso* VT *añade la acotación*: Tomale la mano.

1878 Suelta la mano] Que dizes? mira P23, Su, Su1.
Si en mis labios veo] *om.* P23, Su, Su1.

1879 su nieve hermosa y bella] *om.* P23, Su, Su1.

1880 Suelta] *om.* P23, Su, Su1; Sueltame ya VT.
Tápame] Pues tapame VT.

1880+ Sale ENRICO] Tomale la mano, y ſale Enrico Su; Tomale la mano. Sale Enrico Su1.

1886 Si en] ſin P23, VT; ſon Su, Su1.
da el] del P23.
honor] amor Su.

1894 infamia] infame P23.
la] lo P23, Su.

1895-1896 pues tan injustamente / culpa el mundo también al inocente] *om.* P23.

1896 mundo] mando QC. [Enmendamos la errata de QC de acuerdo con todos los demás testimonios.

1899 Yo] Ya S P23, Su, Su1.

1901+ Escóndese] *om.* P23, Su, Su1.

1905 y aquí] yà que QC, S, Q, VT. [No encontramos sentido a la lectura de QC. Lo que parece querer decir Enrico es que halla la fuerza de la razón en la confesión del Rey, por lo que enmiendo de acuerdo con P23, Su, Su1.
la fuerza] las fuerças P23, Su, Su1.

1906 el] vn P23, Su, Su1.

1908 marido] ſu marido P23.

1909 pues] que Q, VT.

1911 estas] en las VT.

1915loc ENRICO] *om.* S Su, Su1.
es propio de los reyes] *om.* S.

1916 estas] tener VT.

1916 estas grandezas tales] Su, Su1 *add.* que ſon ſus guſtos en el mundo leyes.

1917 Su, Su1 atribuyen ya este parlamento a Estela, no a Enrico.

1918 vi] vi yo Su1.

1918 Uno vi que quisiera] Su, Su1 *add.* ſi copiarle pudiera. [Como se ha señalado en el estudio textual, no se repone este verso ni el anterior que ofrecen Su y Su1 porque ni son necesarios ni parecen responder a los designios calderonianos.

1923 del] el P23.
1935 su] tu QC, S, Q. [Enmiendo la errata de QC, probablemente motivada por la fácil confusión de *ſ* y *t*.
1936 tan bien] tambien Su, Su1.
1938 sufrimiento] el ſufrimiento P23, Su, Su1.
1938+ Sale] Salen P23.
Teobaldo y Ludovico] Ludovico, y Teobaldo P23, Su, Su1.
1941loc ENRICO] REY Su, Su1.
1942+ Dale un bofetón] *Esta acotación figura en* P23 *tras el verso 1941.*
1942+ un bofeton] vna bofetada VT.
1944 en ti] aſsi Su, Su1.
1946+ satisfaré mi ofensa en los testigos] Su *añade la acotación* Embiſtelos.
1947loc TEOBALDO] LUDOVICO P23, Su, Su1.
1947 Todos somos, Enrico, tus amigos] P23, Su, Su1 *add.* TEOBALDO*: Muerto ſoy.*
1948 ¡Oye, Enrico, detente! ¡Ay de mí, triste!] P23, Su, Su1 *atribuyen este verso a Estela.*
Oye] Ay P23.
detente] *om.* QC, S, Q, P23, Su, Su1. [Enmendamos según VT por exigencia de la métrica.
1948+ Saca la espada y hiere a Teobaldo] *om.* P23 Su; *Dentro* Su1; Q *sitúa la acotación tras el verso 1947.*
1949 Muere] Muera QC, S, Su1. [La lectura que presenta QC es una errata, habla en segunda persona con Teobaldo —*viste*—, por lo que todos los verbos de su intervención deberían ir en esta persona.
1949 Muere, infeliz, pues mi desdicha viste] *Tras este verso* P23 *añade la acotación* Entrales a cuchilladas, y buelue a ſalir.
1957 haberte] auerme Q, VT. [Consideramos que ambas lecturas son válidas por lo que no efectúo enmienda alguna.
defendido] conocido Su, Su1.
1958-1970 Un rayo he sido de arrogancia lleno [...] que no las digan ya los que las vieron] *om.* P23, Su, Su1. [Podrían ser versos perdidos que QC haya recuperado de algún testimonio o añadiduras posteriores del propio Calderón para la edición de la *parte*.
1966 no puede] que no pude VT.
1967 detuviese la mano] ſuſpender la cruel mano VT.
1973 puedo] puede QC, S, Q; pude Su1. [Considero que el sentido del verso exige la enmienda, pues el sujeto parece ser *yo*, es decir, Enrico, no *la sangre* o *esta desdicha*.
1975 afrentarme] ofrentarme QC.

esto] eſte Su.

1977 si haberle] el auerlo P23, Su, Su1.

1981 a aquesto me obliga ser honrado] aqueſto me obliga a ſer honrado QC, S, Q, VT; aqueſto me obliga ſer honrado P23; a aqueſto me obliga el ſer honrado Su1. [Se enmienda de acuerdo con Su, es el ser honrado lo que obliga a Enrico a sus acciones, no al revés.

1981+ Sale el CONDE] Sale el Conde, y criados P23, Su, Su1.

1985 ay cielos] ay cielo P23; toda enſangrentada VT.

1986 toda en sangre bañada] toda enſangrentada Q; *om.* VT.

1995 ven] vn S.

Ya] Yo Su.

estoy] voy P23; Su, Su1.

1996 importas] importa Q, P23, Su, Su1, VT.

TERCERA JORNADA] IORNADA TERCERA P23, Su, Su1.

1996+ Salen LUDOVICO, ENRICO y TOSCO] Salen Enrico, Ludouico, y Toſco P23; Salen Ludovico, Enrique, y Toſco Su.

2002-2003 y no sé con qué ocasión / a vuestra injusta prisión] a vueſtra injuſta priſion, / y no ſé con que ocaſion P23, Su, Su1.

2016 Preguntar] Peſcudar Su, Su1.

2018 Jamestá] Mageſtad P23, Su, Su1.

2019 tanta] tan gran P23.

regulidá] riguridad P23, Su, Su1.

2020 se acuerde] ſe acuerda QC, S, Q; me trate P23, Su, Su1. [Enmendamos según VT por parecerme la lectura de QC errónea, ya que el empleo de *para que* exige el modo subjuntivo. Consideramos que tiene que tratarse de una errata, por lo que, por similitud, la lectura de VT es preferible.

2023 sirviera] ſirviendo Su.

2026 estando escondido] y ſe enojò el Rey P23, Su, Su1.

2027 también] el Rey P23, Su, Su1.

2029 desa] deſta Su, Su1.

2033 este punto] eſe tiempo P23.

2034 temor] morir P23, Su, Su1.

2036 no serme] moſtrarſe P23, Su, Su1.

2053 mi vida] Eſtela Su, Su1.

2054 Estela] mi vida Su, Su1.

2055 obliga] atreue P23.

2058 estorbarlo] eſtorbarla P23, Su, Su1, VT. [Aunque la lectura que presentan P23 Su VT sería la más esperable, la lectura que presenta QC no es errónea, por lo cual no juzgamos prudente llevar a cabo enmienda alguna. Una acepción de *estorbar* en *Aut.*

es "impedir el curso y ejecución de alguna operación", el clítico *–lo* que acompaña al verbo en el texto, podría estar sustituyendo a "esto" o "este hecho", por lo que la lectura de QC sería perfectamente válida.

2059 ni] no Su, Su1.

2061 a] *om*. QC, S, Q. [Se enmienda por considerar que es necesaria para el sentido de la frase la inclusión de esta preposición *a*.

2067 quisiereis de] pudiere por P23, Su, Su1.

2069 aquese] aqueſte VT.

2080 muerte más cruel] la muerte cruel P23.

2081 pedilla] pedirla Q Su, Su1, VT.

2084 facilita] es facil en Su, Su1.

2086 seguridad] riguridad Su; rigoridad Su1.

2089 pues] que P23, Su, Su1.

2092 su] la Q, P23, Su, Su1, VT.

2099 os] oy Su.

2101 necia] loca P23.

2102 cansa] cauſa Su.

2105 ya] ya a P23, Su1; ya en VT.

2110 so] soy P23, Su, Su1.

2112 él] que el P23, Su, Su1.

2115 amor] omor QC; amar Q, VT. [Enmendamos la lectura de QC, señalada en la Fe de erratas, según S P23, Su, Su1.

2118 la ocasión] el amor P23, Su, Su1.

he] ha QC. [Se enmienda la errata de acuerdo con todos los demás testimonios.

2120 la] le Su.

2129 porque] y porque P23, Su, Su1, VT.

2130 temor] temer Q, P23, Su, Su1, VT. [No vemos muy prudente enmendar pues, aunque la lectura de los demás testimonios es la más esperable desde un punto de vista estilístico, la que presenta QC no es incorrecta. Puede que se haya confundido la grafía *e* con la grafía *o* pero también puede que Calderón haya preferido el sustantivo al verbo.

o] el Su, Su1.

2131 he de] harè P23, Su, Su1.

2136 esa] eſta P23, Su1; eſtas Su.

llave] llaves Su.

2138 mi] la P23.

2141 le] la VT.

2143 la] le Su.

2143 Vos pienso que me la dais] *Tras este verso* Q, VT *añaden la acotación*: Vaſe Ludouico.

2144-2148 ¿Quién vio ventura mayor [...] sin buscarla la ocasión] *om.* Q; *Tos.* Señor, Enrico, ſeñor VT. [Probablemente estos versos hayan sido omitidos en Q por un despiste del impresor. Esta supresión fue transmitida a VT al tomar Vera como texto base de su edición de la *Segunda parte* este testimonio. Para completar la redondilla Vera Tassis añade un verso nuevo que pone ya en boca de Tosco.

2144loc LUDOVICO] *om.* QC, S. [Se enmienda de acuerdo con P23, Su, Su1, ya que los cinco versos que vienen a continuación pertenecen claramente a Ludovico que, enamorado de Estela, ve con el mandato de Enrico la ocasión de encontrarse con ella a solas. Al efectuar esta enmienda la acotación que vendría a continuación del verso 2148 ya tendría sentido, pues al haberse atribuido en QC estos versos a Enrico se indicaba que era él quien abandonaba la escena, cuando permanece en ella dialogando con Tosco.

2145 pasión] ocaſion P23.

2146 cuidado] buſcarla P23; buſcalla Su, Su1.

2147 pues] que P23, Su, Su1.

2148 buscarla] buſcalla Su, Su1.

2148+ Vase] Vaſe Ludouico P23.

2152 quieres] quereis QC, S, Q. [Enmendamos según los demás testimonios por considerar incorrecta la lectura de QC. Enrico debería dirigirse a su lacayo en segunda persona pues este es el tratamiento que se les daba a los que eran inferiores socialmente. En la copia sería muy fácil confundir una forma verbal con otra, tal vez de ahí venga el error.

2154 vil] y vil P23.

2156 con] por P23, Su, Su1.

2158 mundo] cielo a P23; cielo Su, Su1.

2159 al] el VT.

2160 y] *om.* Su.
lealtad] libertad Su.
a] de VT.

2161 consuelo] conſejo P23, Su, Su1.

2164+ de noche con hábito de hombre] con habito de hombre de noche Q; de hombre P23, Su1; veſtida de hombre Su; con habito de hombre; en trage de noche VT.

2168 aquesta] aqueſa Su.

2169 imposibles] impoſsible QC. [Se enmienda de acuerdo con todos los demás testimonios, ya que *imposible* actúa como sustantivo en la frase, no como adverbio, por lo que debe concordar en número con el verbo que lo acompaña.

2173 amor] valor P23, Su, Su1.

2185-2188 Infanta ¿Enrico? [...] que nunca de mí se acuerde] *om.* P23, Su, Su1. [Estos cuatro versos que sí están presentes en QC se integran perfectamente en el romance tanto por el sentido como por la métrica. Tres de estos aparecen, con variantes, tras el verso 2291 en P23, Su, Su1. La ubicación que presenta QC es preferible, pues vienen a colación tras nombrar dos veces la Infanta a Enrico, lo que no ocurre en P23, Su, Su1.

2189 de] da Su.

2190 responderme] conocerme P23, Su, Su1.

2192 Castillo encantado es este] *om.* P23, Su, Su1.

2192+ Castillo encantado es este] P23, Su1 *add.* Enrico tan ſolamente / ha dicho, plega a los cielos / que nunca de mi ſe acuerde; *Su add.* Enrico tan ſolamente / ha dicho, plegue a los cielos / que nunca de mi ſe acuerde. [Se trata de los versos que también aparecen en QC con variantes en 2186-2188.

2193 esta] eſa P23.

2195 espanto] engaño P23.

2203 aunque me importe la vida] ni preguntarte tu nombre P23, Su, Su1. [La lectura de P23, Su, Su1 se adecua mejor al sentido del pasaje, pero no me atrevo a enmendar puesto que la que presenta QC hace igualmente sentido.

2207-2208 Mas no va hasta aquí muy malo, / pues no hay quien de mí se acuerde] *om.* P23, Su, Su1. [Estos dos versos son métricamente correctos y hacen pleno sentido en el pasaje en el que se insertan.

2214 bastantes] baſtante QC, S, Q. [Enmiendo con lo que, a mi parecer, es la lectura correcta por el sentido de la frase. *Bastante* aparece aquí como adjetivo de *dineros y joyas*, no como adverbio, por lo que ha de concordar en número con dichos sustantivos.

2222 tuviese] huuieſe P23.

2224 las] los P23, Su, Su1.

2225 quiera el] plegue al VT.

2227 debo] pago VT.
pago] debo VT.

2229 el] al P23.

2230 a] *om.* P23.

2243 obliga] viue P23, Su, Su1.
2245 usa] vio Su, Su1.
2246 encubrirse] deſcubrirſe P23; deſcubrirlo Su, Su1.
2248 casi] caſo P23, Su, Su1.
2249 agora] aora VT.
2251 respeto] nobleza P23, Su, Su1.
2256 prisiones] primicias P23.
2258 y aun] porque P23, Su, Su1.
2260 tan] *om.* Su, Su1.
2261 Él] que P23, Su, Su1.
me] le P23, Su, Su1.
fian] fien P23, Su, Su1.
2263 daño] rieſgo P23, Su, Su1.
2265 y] *om.* P23 .
2266 las manos] los braços P23, Su.
2267 ya me sobran] no lloraré P23, Su.
2268 cuando no aceto] pues ya me ſobran P23, Su, Su1; quando no acepto VT.
2277 error] honor P23, Su, Su1. [La lectura de P23, Su, Su1 parece adecuarse mejor al sentido del pasaje, sin embargo, no creo que haya razón para enmendar QC, pues la lectura que este testimonio presenta no es errónea.
2287 solo] ſola Q.
2290 a] *om.* P23.
pedirme] pedirte Su.
2293 honor] valor P23, Su, Su1.
2314 mueve] mueues P23, Su.
2314 con que los sentidos mueve] *Tras este verso* P23 *añade*: No ſé que apacible llama / dentro de mi pecho enciendes; Su *añade*: No se que apaſible llama / dentro de mi pecho enciende; Su1 *añade*: No se que apazible llama / dentro de mi pecho enciende. [No parecen haber caído del texto de QC a causa de un error mecánico, probablemente hayan sido eliminados por Calderón por no considerarlos suyos o por considerar preferible el omitirlos, de hecho el pasaje en el que se insertan hace mejor sentido con la supresión.
2315 pues] que P23, Su, Su1.
el] al VT.
2316 la] ſu Su, Su1.
2319 entendimiento] ſentimiento P23, Su, Su1.
2320 y me regocija el verte] *Tras este verso* P23, Su, Su1 *añaden*: No ſé que ſiento en el alma, / que por los ojos, alegre / quiere ſalir, y

por Dios / que tu temor la detiene. / con ſaber que te conozco, / no me atreuo a conocerte, / que ſolo tengo vnas ſeñas / de auerte viſto otras vezes. [Como se señaló en el estudio textual, estos versos no añaden nada al argumento de la obra y con su supresión el pasaje sigue haciendo sentido, enlazando perfectamente el verso 2320 con el 2321. Por estos motivos no se efectúa enmienda alguna.

2322 Detente] P23, Su, Su1 *añaden la acotación* Deſcubreſe.

2326 agora] aora Q Su, Su1, VT.

2328 alegre] verde P23, Su, Su1.

2331 respeto] reſpetos P23, Su, Su1.
venza] allane P23, Su, Su1.

2334 irte o que a Teobaldo ruegue] o que a Teobaldo le ruegue QC, S Q, VT. [Enmendamos de acuerdo con P23, Su, Su1. La oración disyuntiva en QC está incompleta pues falta el primer término. La Infanta va a ver a Enrico, lo provee de dinero, le prepara un caballo y soborna a los centinelas para que así pueda huir. Enrico se resiste y por ello Flérida aquí le pide que elija entre irse *o* que ella tenga que ir a hablar con Teobaldo —enamorado de ella—. Además de completar la oración disyuntiva, elimino, de acuerdo con P23, Su, Su1, el pronombre *le* que aparece en QC para que, de este modo, el cómputo silábico sea perfecto.

2335 que pida tu vida al Rey] *Tras este verso* P23, Su, Su1 *añaden, ya atribuidos a Enrico, los siguientes versos*: Quien viò confusion mas fuerte! / pero aquí vença el valor.

2338 agora] aora Q, Su, Su1, VT.
el] *om*. VT.

2340 debe] devo Su.

2343 al] el P23, Su, Su1.
al] el P23 .

2345 pudiera] pudiara Su.

2353 tu gusto] tu juſto Q; tus guſtos P23, Su, Su1.

2355 ay] à Su, Su1.
cielos] cielo P23.

2357 amoroso] embidioſo QC, S, Q, VT. [QC no tiene sentido por lo que se enmienda de acuerdo con P23, Su, Su1 que a todas luces presentan una lectura preferible. Es Enrico quien se sentirá envidioso cuando Teobaldo se halle en los brazos de la Infanta; no tiene lógica que sea este el que tenga envidia cuando ha logrado lo que tanto anhelaba. No se encontrará, pues, Teobaldo envidioso, sino amoroso. Probablemente se haya

producido un salto de igual a igual, pues el término *envidioso* aparece cuatro versos más abajo.

2358 alegres] alegre P23, Su, Su1.

2373 Enrico] Enrique Su1.

2362 mientras] mientras que P23.

2375 ni] y P23, Su, Su1.

2376 vuelves] buelvas Su1.

2377 llames] llamas QC, S. [Se enmienda según Q, P23, Su, Su1, VT, pues la forma verbal que presenta la lectura de QC no es la correcta. Enrico no está llamando a la Infanta —de hecho, en el verso 2379 dice que nunca la llamará— por lo que esta no puede hablar en presente y debe hacerlo en subjuntivo que es el modo verbal no real.

2379 Yo nunca te llamaré] ni yo podrè ya llamarte P23, Su, Su1.

2381 Oye Flérida] Florida, oye VT.
buena] buen S P23, Su, Su1.

2384 cuestes] cueſte P23.

2384 porque dos vidas me cuestes] *Tras este verso* Su, Su1 *añaden los siguientes, atribuidos a Tosco*: Yo tambien puedo decir / ay honor lo que me deves, / pues voy muriendo de hambre, / y voy temiendo la muerte.

2384+ Vanse] Vanſe y P23, Su, Su1.

2385 Solo] Sola P23.

2387 estarás más respetada] tu eſtarás bien empleada P23; tu eſtarás mas reſpetado Su; tu eſtarás mas reſpetada Su1.

2388 tu] mi P23, Su, Su1.

2389-2392 porque, si tu hermano ha sido [...] podrá suplir un marido *om.* P23.

2392 suplir] ſuplirla VT.

2393-2396 Su padre he sido y juez [...] para matarle una vez *om.* P23, Su, Su1.

2393 y] y ſu VT.

2397 Aumente] Aumenta P23.
pena] vida Su.

2402 para dar con mayor gloria] dilatando mi memoria P23, Su, Su1.

2403 dilatando mi memoria] para dar con mayor gloria P23, Su, Su1.

2404 asunto] aſumpto S.
la] mi VT.

2406 ofendida] afligida P23, Su, Su1.

2414 trance tal] tanto mal P23, Su, Su1.

2418 ti] mi P23, Su, Su1.

2423 lenguas] lengua Su.

2433 el Rey] al Rey Q, P23, Su, Su1; al Rey, y VT.
2434 mayores] menores P23, Su, Su1.
2435 menos] menor P23.
a la] al QC, S, Q. [Se enmienda la errata de acuerdo con los demás testimonios.
2437 infelice] felice QC, S, Q. [Tanto el sentido del pasaje como el cómputo silábico del verso exigen la enmienda.
2444 él] *om.* Su.
2448 él] *om.* Su.
2450 obligarme] obligalle P23.
2451 Hasta] Ha P23.
2453 guiado de mi] ayudado del P23.
2462 ya] oy P23, Su, Su1.
y] y me Su, Su1.
2463 y] mas P23.
2468 No te alborotes] *om.* P23, Su, Su1.
2469 P23, Su, Su1 *introducen en boca de Ludovico*: *Deten las vozes.*
2471 Sin duda] Parece P23, Su, Su1.
te] ſe Su, Su1.
2472 formado] formas P23; forma Su, Su1.
el] al Su.
2477 las puertas] el reſpeto P23, Su.
2482 si] ſi bien P23.
2489 su] tu QC Q. [La errata que presenta QC se debe a razones de tipo paleográfico, puesto que era fácil confundir la ſ inicial y la *t*. La enmienda obedece a la exigencia de un posesivo de tercera persona en este pasaje, en el cual se está hablando de la vida de Enrico.
2491 darás] darà Q P23, Su, Su1; darà à VT.
a] *om.* VT.
2492 un] y un VT.
2494 que] que el P23, Su, Su1, VT.
2495 su] tu P23.
2500 ni] y P23, Su, Su1, VT.
el] *om.* P23, Su, Su1.
2505 si] que P23, Su, Su1.
2507 donde honor es] donde el honor P23; es honor lo Su; donde honor lo Su1.
2508 es el amor] y es el amor Su; el amor es VT.
lo] *om.* P23.
2508+ Vase] *om.* P23.
2511 a quien] al que Su.

2517-2524 En estas confusiones [...] lo que pudo un desprecio] *om.* P23, Su, Su1.
2525 Mas] Muy Su, Su1.
2536 cielo] ſuelo QC, S, Q, VT. [No encontramos sentido a la lectura de QC por lo que enmiendo según P23, Su, Su1. Es posible que haya tenido lugar un intercambio accidental entre la palabra final de este verso y la del 2538.
2538 que] *om.* P23.
fuego] cielo QC, S, Q, VT. [La lectura que presentan P23, Su, Su1 es preferible por lo que enmiendo de acuerdo con estos testimonios. La ſ podía confundirse fácilmente con una *f* por lo que en algún momento la palabra *fuego* pudo llegar a verse interpretada como *fuelo*. De este modo, la hipótesis formulada a propósito del verso 2536 podría hallarse en lo cierto.
2539 que] y que Su.
2540+ Vase. Sale la Infanta y Teobaldo] Vanſe y ſalen Teobaldo, y la Infanta P23; Vaſe, y ſale Teobaldo, y la Infanta Su, Su1.
2544 ti] mi P23, Su.
2546 debida y piadosa] piadoſa y, humana P23, Su.
2547 solo a] a ſolo P23, Su.
2548 de aquesta suerte] por tu mandado P23, Su.
2549 en confusiones tan fieras] Si en mi temor aduirtieras P23, Su, Su1.
2550 como] quando P23, Su, Su1.
advirtió] reparò P23, Su, Su1.
2551 pedirla] pedirlo P23, Su, Su1.
2552 y] ſin P23.
no] me P23.
la] lo P23, Su, Su1.
2553-2555 Débole a Enrico la vida. [...] si lo que debes le pagas] *om.* P23; Pues ſi le devo la vida, / la ſuya no he de pedir / TEOBALDO: En todo he de ſervir Su, Su1.
2558 Y] Oy P23, Su, Su1.
la] lo P23, Su, Su1.
2560+ Sale el Rey] *Esta acotación aparece erróneamente en* QC, S, Q, VT *tras el verso 2567. Con anterioridad a este verso la Infanta ya había mencionado que el Rey entraba en escena y Teobaldo ya se había dirigido a él.*
2564 llego] voy P23, Su, Su1.
2567 los] ſus P23, Su, Su1.
2568 sientes] va Su, Su1.
Mejor] Ya mejor Su.

2569 he] *om.* P23, Su, Su1.
2570 por] con P23.
2573 Álzate] levanta Su.
y di] pues P23, Su, Su1.
2574 qué quieres] *om.* P23, Su, Su1.
tener] ſaber P23, Su, Su1.
2574-2580 *En* P23, Su, Su1 *se cambia la configuración de los versos que pasa a ser la siguiente*: Haſta ſaber lo que pido / me has de ver, ſeñor, rendido / de aqueſta ſuerte a tus pies.
2581-2584 cuando está más disculpado [...] y a la prevención negado] *om.* P23, Su, Su1.
2585 pues] aſsi Su.
suplica] ſuplico Su.
2588 a] mira QC, S, Q, P23; oy à VT. [Se enmienda QC de acuerdo con Su, Su1 por no encontrar sentido a la lectura que presenta.
2590 en] con Su, Su1.
2591 de mis] en los Su, Su1.
2598 mí] ti P23 .
el] *om.* P23, Su, Su1.
2599 suya] tuya Su1.
2600 mía] mira QC, S, Q, P23; oy à VT. [Al igual que en el verso 2588 enmendamos por no verle sentido a *mira*, por lo que decidimos editar Su, Su1.
2602 es] *om.* P23 .
2604 le] la VT.
2607 con] en P23, Su, Su1.
divididos] divididas Su.
2611 Lo que me debes me pagas] *Tras este verso* P23 *introduce la acotación* Vaſe.
2612 amorosa confusión] *en* P23, Su, Su1 *atribuido ya a Teobaldo*; Q, P23 *añaden la acotación* Vaſe. [No enmiendo la atribución por considerar que es indiferente que lo pronuncie uno u otro personaje ya que este cambio no trae consigo consecuencia alguna para el sentido del pasaje.
2614 dudas] dudes Su.
2614 ¿por qué dudas el rigor?] *Tras este verso* P23 *añade la acotación* Vaſe.
2615 Ya en la sala entra la dama] *om.* Su.
entra] entrò P23, Su1.
2615+ Queda el Rey solo y] *om.* QC, S, Q, P23; Vanſe Su1; Vanſe todos, y VT. [Se enmienda la primera parte de la acotación

según Su puesto que en ningún momento en QC se marca la salida de escena de la Infanta, Teobaldo y Ludovico.
sale ESTELA con manto] sale Eſtela con vn manto Q; *om.* P23; entra Eſtela cubierta con manto Su, Su1.

2616-2618 Sombra que de luz vistió [...] su divino resplandor] *En* P23 *atribuidos aún a Teobaldo; tras el verso 2618* P23 *introduce la acotación* Vaſe *—en relación con Teobaldo— y a continuación*: Sale Eſtela.

2621 la boca] los ojos P23, Su, Su1.

2622 previene] prouiene P23.
a la voz] al temor P23, Su, Su1.

2623 Qué] Quien Su.
quieres] tienes P23, Su1; eres Su.

2624 el] al Su.

2626 dame dolor su dolor] dème dolor ſu dolor QC, S, Q; ſu dolor me dà dolor P23; me dà dolor ſu dolor VT. [En P23, Su, Su1, VT se emplea el modo indicativo, lo cual, en este contexto, parece ser lo correcto. Enmendamos de acuerdo con Su, Su1 por ser el testimonio que más se acerca en esta lectura a QC.

2628+ Descúbrese] *om.* P23; Deſcubreſe Eſtela Su, Su1.

2630 tal] eſta P23, Su, Su1.

2640 la pasión] ſu dolor P23, Su, Su1.

2641 para] por P23, Su, Su1.

2644 es] no es Su, Su1.

2646 Vienes] vieres QC, S. [Enmendamos con la que consideramos que es la lectura correcta por el contexto de la frase.
que] y P23, Su, Su1.
razón] ocaſion P23, Su, Su1.

2651 la] *om.* P23, Su, Su1.

2652 la] *om.* P23, Su, Su1.

2653 Ingalaterra] Inglaterra Su1.

2656 lo] ya P23, Su, Su1.

2660 pero] *om.* Su.
es] eſtà Su.
el rigor] mi amor P23, Su, Su1.

2662 de Ingalaterra] en Inglaterra Su; de Inglaterra Su1.

2663 lucientes] brillantes VT.

2667 memorias] vitorias P23, Su, Su1.

2674 la] el Su.
aspereza] eſperanca S.

2676 valles] calles P23.
selvas] ſierras Su, Su1.

2681 su] la Q, VT.
2682 sepultándome] ſepultarame P23.
2686 a] *om*. QC. [Enmendamos según todos los demás testimonios para que la oración tenga sentido.
2687 resistiendo con] y a reſiſtirte Su.
2690 opuesta] eſenta P23, Su, Su1.
2691 y] y a Su.
2693 tuyos] ſuyos P23.
2695 he sido] herido Su, Su1.
al agua y al viento] y al agua, y viento QC, S, Q. [La lectura de los demás testimonios parece adecuarse mejor al sentido del pasaje, además de lograr un cómputo silábico perfecto ausente en QC.
2696 risco] rico QC, S. [Se enmienda la obvia errata de QC de acuerdo con Q, P23, Su, Su1, VT.
2697 así] en mi Su.
2699 rigor] valor P23, Su, Su1.
2700 notes, oigas] oygas, notes P23, Su, Su1, VT.
2702 a] *om*. Su, Su1.
2703 átomo] atamo Su.
2705 con este acero que miras] *Tras este verso* Su *introduce la acotación*: Saca vna daga.
2706 mesma] miſma QC, S. [Se enmienda por exigencia de la rima.
2708 ves] *om*. P23 .
y] è Q; o P23, Su, Su1, VT.
2709-2728 Si tienes hoy en tus manos [...] voz, gemido, llanto y pena *om*. P23.
2711 buscas] juntas Su, Su1.
su] mi Su.
2712 miedo] pena Su; vida Su1.
2716 lauro] poder Su, Su1.
defensa] fuerça Su, Su1.
2719 sido] dado Su, Su1.
2720 miedo] medio Su, Su1.
2721 la] el Su, Su1 VT.
2724 fuego] vientos Su; cielo Su1.
viento] cielos Su.
2728 pena] quexa Su.
2730 fieras] ſierras Su.
2731 aire] viento P23, Su, Su1.
2732 estrellas] y Eſtrellas Q, P23, Su, Su1, VT.

2732 Su, Su1 *añaden los siguientes versos:* Haſta los remotos Indios, / y las montañas deſiertas.
2733-2734 *om.* P23, Su, Su1.
2733 gentes] plantas VT.
2735 vean] oygan P23.
2739 en] *om.* P23.
2744 ¿Quién está aquí?] *Tras esta intervención del rey* P23 *añade la acotación*: Salen Teobaldo y Ludouico.
2744loc Estela] *om.* Su.
Severidad estraña] Seueridad de eſtraña QC. [La lectura de QC no hace sentido, así que se enmienda según los testimonios restantes.
2744+ Sale Teobaldo y Ludovico] Salen Ludouico, la Infanta y Teobaldo QC, S, Q, VT; *om.* P23. [Enmendamos según Su, Su1 para mantener la coherencia con la enmienda que efectúo en 2745 y 2746+ y por considerar que esta lectura es preferible de acuerdo con el desarrollo de la presente escena —el Rey parece dirigirse solo a ellos dos y la Infanta en su intervención en 2747 parece que acaba de llegar—.
2745loc Los dos] Todos QC, S, Q, VT.
2746 llámame] llama Su.
tú] y tu P23, Su, VT.
2746+ Vanse los dos y sale la Infanta] *om.* QC, S, Q, VT; Vanſe, y ſale la Infanta P23. [En QC no hay marcas de la marcha de Teobaldo y Ludovico de escena por lo que enmiendo según Su, Su1.
2748 los] ſus P23, Su, Su1.
2749 ha] aya Su, Su1. [La lectura de Su, Su1 parece preferible semánticamente, sin embargo, si se enmendase QC, el cómputo silábico del verso variaría y pasaría a ser un octosílabo cuando aquí debe figurar un heptasílabo.
2750 el] al P23, Su, Su1.
2755 solamente] ſalamente Su.
2756 coronó] conocio Su.
2756+ Sale Ludovico y el Conde por una puerta y por otra Teobaldo, Enrico y Tosco villano] Salen todos P23; Salen todos los de la compañia Su; Salen todos los de la comedia Su1; Salen Ludouico, y el Conde por vna puerta, y por otra Teobaldo, Enrico, y Toſco VT.
2760 ya] *om.* P23.
2762 piadosa ha] piadoſo has P23, Su, Su1.
2764 viendo] en viendo P23, VT.

2765-2766 Yo también quiero vella / por no morir; por cierto que es muy bella] *om.* Su, Su1.

2766 por no morir; por cierto que es muy bella] *Tras este verso* VT *inserta la acotación*: Sientanſe el Rey, y la Infanta.

2767-2768 Su majestad se sienta y a su lado / la Infanta. ENRICO. El Rey airado] Su Mageſtad ſe ſienta / y a ſu lado la Infanta / ENRICO. El Rey airado QC, S, Q, P23; Su Mageſtad ſe ſienta / y à ſu lado la Infanta. ENRICO. Pues què intenta VT. [Reorganizo los cortes del verso, mal situados en QC, de acuerdo con Su. Su1.

2768 El Rey airado] el Rey, que ayrado admira VT.

2769 con gravedad admira] con grauedad que admira Su; *om.* VT.

2770 severo y grave a todas partes mira] y con ſevero aſpecto à todos mira VT.

2771 Caballeros] Cauallero QC. [Enmendamos de acuerdo con todos los testimonios para que la oración haga sentido.

2772 leales] fieles Su, Su1. [Ambas lecturas son perfectamente válidas, a pesar de que Vega García-Luengos (2002a: 58) señala que *leales* convierte el verso en hipermétrico. Bastaría hacer una diéresis para que el cómputo silábico fuese perfecto.

2773 a] de Su, Su1.

2780 partir conmigo la imperial corona] *om.* Su.

2781 que luciente] la corona que Su.

2783 laureado] premiado Su.

2785 pues] ques Q; que P23, Su, Su1.
solo] ſola P23.
merecisteis] mereciſtes P23, Su, Su1.

2788 hiciera] fuera QC, S, Q. [La lectura de QC no tiene sentido, por lo que enmiendo según P23, Su, Su1 VT. Probablemente esta lectura errónea de QC se deba a un salto al verso anterior por parte del copista.

2791 le] la VT.

2792loc TEOBALDO] Ludovico P23, Su, Su1. [Es indiferente que esta intervención sea puesta en boca de uno u otro, aunque quizá sea más lógica la lectura de QC, pues esta exaltación de júbilo por la unión del Rey y Estela no parece propia de alguien enamorado de uno de los contrayentes, como es Ludovico de Estela.
y] *om.* P23.

2793 deciros] dezirnos Su.

2794 con] y con P23, Su, Su1.
Viva] *En* VT *atribuido a* TODOS.

2796 mira] llega P23, Su, Su1.

2797 mi] *om.* Q, VT.

2798 yo] ya P23, Su, Su1.
2800 día] dias Q, VT.
2803 quien solo gano] quien gano Q; ſeñor, quien gano VT.
2804 que] *om.* Su, Su1.
2805 nombre] hombre Q, P23, Su, Su1, VT. [La lectura que presentan Q, P23, Su, Su1, VT parece preferible, sin embargo no vemos prudente enmendar, ya que la de QC es igualmente válida.
2807 Y] yo Su, VT.
2811 queda] quede P23, Su.
2812 tus] ms Q.
pies] pues P23.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

APÉNDICE



Ilustración 1. Van Eyck, *La caída de Faetón* (Museo del Prado)



Ilustración 2. Tintoretto, *Visita de la reina de Saba a Salomón* (Museo del Prado)

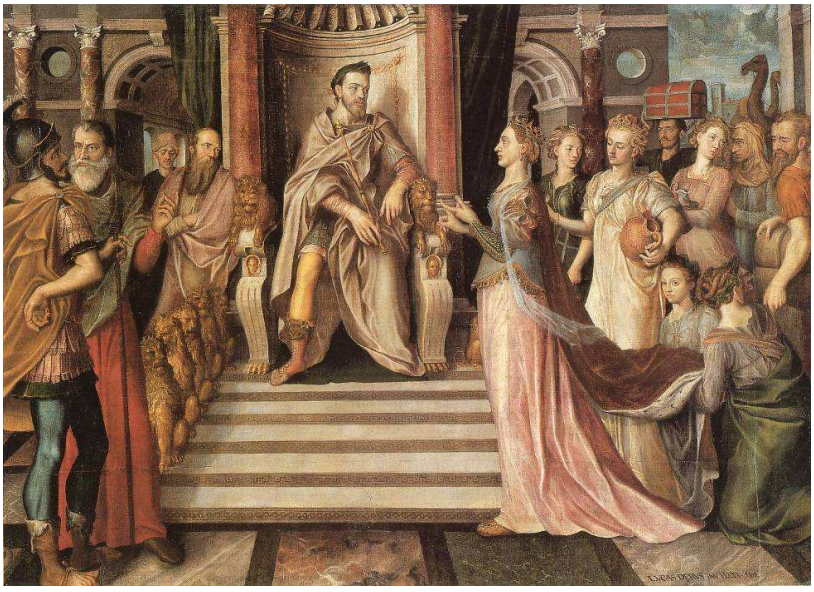


Ilustración 3. Lucas de Heere, *Visita de la reina de Saba al rey Salomón* (Catedral de Saint-Bavon de Gante)



Ilustración 4. Tiziano, *Diana y Acteón*
(National Gallery de Edimburgo)



Ilustración 5. Tiziano, *Venus y Adonis* (Museo del Prado)



Ilustración 6. Botticelli, *Venus y Marte*
(National Gallery de Londres)

ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

a buena hora (connotación política), 2381
a Dios, 2373
abril, 1772-1773
Ah, 124
airado, 2490
alas de cera, 1177-1186
alas de la fama, 2665
alba (amada), 1622
albarderos (alabarderos), 1403
albricias, 122
Alejandro Magno, 578
alienación provocada por el enamoramiento, 242, 1141-1142
aliento, 2401
almohadilla, 1604
amada superior a una diosa (sobrepujamiento), 7-12
amor concebido como guerra, 248
amor que nace a través de los ojos, 117-118, 695
amor, honor y poder (temas), título.
aplauso (relación con la fama), 2668
Apolo y Jacinto, 1849-1851
apurar, 703
aquese niño dios, 1826
arcabuz, 1962
armonización de amor, honor y poder, 2800-2811, 2814
arzón, 76
asombrar, 1542
atropellar el miedo, 601

bardas (alabardas), 1403
bastón, 857
besar los pies del rey, 182, 2812
blasonar, 2200
blasones, 549
bocado, 70
brava (confusión tan brava), 414
brocado, 1427
bultos, 1917
buril, 1150

caballo desbocado, 35-39, 43-60
calza, 1396+
cansarse, 252
capacidad de transformación de Júpiter, 129-136
capacidad para hablar de amor, 1120-1122
carcelero que deja las puertas abiertas, 2134-2135
cárdeno lirio, 1849
cautela, 338
caza, 4
cielo pequeño, 235

Cipariso, 1853
Clicie, 1852
colores, 1242
compuesto, 111
concepción de la amada como diosa, 1111-1114
concepción del amor como fuego, 101-104, 317-330, 339-346
concierto, 1020
concomitancia Eduardo-Nino, 2741-2743
contar las estrellas, 1093
contingencia, 945
contradicciones internas, 2165-2166
contraposición calor-frío (tópico petrarquista), 317-330, 339-346
corrida, 584
corta, 584
cuatro elementos, 2536-2540

dama que contradice las órdenes del rey, 2804-2809
dama tapada, 2605-2606
dar la obediencia, 2791
de buena ley, 2010
de la suerte que, 5-6
décima que se repite en *El príncipe constante*, 307-316
declaratio, 1229-1356, 1484-1855
defensa de la honra, 1908-1909
deformación de nombres de la tradición clásica y bíblica, 1419.
desatar, 295
descripción de la dama como jardín, 1099-1106
descripción de la dama como lienzo, 1095-1104
descripción tópica invertida de la dama, 1581-1621
despojos, 331
desposado, 1035-1038
desvanecido, 1781
determinar, 623
deudos, 2771
Diana (luna), 1650-1653
Diana y Acteón, 1443-1458
dilaciones, 950
dualidad (patrón constructivo de la comedia), 623-662
dueño, 1328

efectos contradictorios del amor, 339-346, 987-994
en mirando, 933
enfrentarse al monarca, 1818-1838, 1923-1936, 1944-1945
entendimiento, 1163
enumeratio, 2687-2688
equiparación reyes-dioses, 854, 1070
esclavo (sumisión a la amada), 1187-1188
esperanza en el amor, 998-1006, 1270-1281
espuma, 53
estampa, 184

Faetonte, 39
fama, 202
favores, 1246
felice (arcaísmo), 678
finezas, 837

gallega (ballena), 778

geminación (recurso), 1889
gentilidad, 663-664
gloria y fama, 2402-2404
guargüero (garguero), 484
güego de Dios (fuego de Dios), 483

hablarla (laísmo), 898
habre (alternancia fonética), 440
hacer estremos, 2522
hao, 437
her, 802
hermosura, discreción y prudencia (caracterización de la dama), 203-210
hola, 437, 439-448
holgarse de algo, 1477
honor, 739-742, 1892-1898, 1990, 2022-2024, 2507-2508
honradez (caracterización de la dama), 873-880, 891-894, 928
hue (fue), 1569
huente (fuente), 1443
huir (transitivo), 1337-1338, 1873
humanización del rey, 1041-1042, 1070, 1653-2656

Ícaro (alusión), 1177-1186
idea de que vivir sin amor correspondido es peor que la muerte, 592
identificación del rey con el sol, 573
identificación verdad y claridad, 320-321
imágenes similares a las del primer soliloquio de Segismundo, 2689-2696
incredulidad del gracioso, 2204-2206
industria, 478
infamia disfrazada, 609-612
invocación de la naturaleza, 2724-2734, 2724-2740

jamestá (majestad), 2018
jardín, 1148
jaspes, 1630
Juan Bras (Jonás), 777
juego de palabras *hola* y *olear*, 437-452
juego de palabras sobre la realidad cotidiana, 1565-1572

laberinto, 1639-1640
laurel, 858
lengua (relación con la fama), 2668
lisonjera, 2036
llegar, 2795
llegué, vi y vencí, 996-967
llevalda (metátesis), 160
lleve Barrabás, 461
Lucrecia, 954, 2751-2752

mal haya, 256
máquinas, 1692
mármol (amada), 1843
matiz, 1096
melancolía, 1063-1067
metáforas gongorinas, 1639-1649
miedo del gracioso a ser comido, 488
mirar de zaino, 1544

Monicongo, 1432
mortal, 508
mujer vestida de hombre, 2164+

Narciso, 1855
naturaleza voluble de la mujer, 972, 2513-2524
nombre, 767
nube de plata, 289

obediencia al hermano, 1045-1046
obediencia al rey, 1045-1046, 1997
obligar, 2481
ocasión, 378
ocultamiento indicio de culpabilidad, 1903-1904
ojos que hablan, 671-672
ojos soberanos, 293
opinión, 204

pardiez, 485
pared del jazmín, 1154
pedorreras, 1559
pensión, 270
pésete, 787
pintar, 1091
plegue, 2187
pluguiera a Dios, 1010
Porcia, 2751-2752
porfía, 979
potra, 1592
presaga, 166
presumir, 1116
prevenir, 556
primero, 2488
privanza, 194
puesto que, 2473

qué (por qué), 1911
queda a Dios, 32
"que ya en el mundo se ha visto / guiar un ciego a otro ciego" (refrán), 405-406

rapidez del caballo, 2217-2220
rebozados, 804+
reconocimiento de la dama disfrazada, 2322
regulidá (riguridad), 2019
requebrar, 2360
roca combatida por las olas (símbolo), 2689-2696
rosicler, 852

Sabá, 1421
Salomón y la reina de Saba, 1415, 1415-1437
Salveric, 14
san Pito, 2204
sarna, 1589
sayo, 766
ser calvo, 1606-1608
servilla (asimilación), 262
sincel, 1633
so (arcaísmo), 439
soledades, 6
sópitamente, 451
supremo dosel (metáfora de cielo), 854
suspender, 2093
sustanciar, 1988

tabardillo, 2302
tabla, 1097
tacha, 1591
tener de (+ infinitivo), 1405
tercera, 1294

terrero, 1235
tiple, 2230
tiro, 70
tópico de la mujer como ingrata, 142-144
tópico de la ofrenda a la dama, 843-859
tópico de las manos blancas, 224, 1105-1106, 2316
tópico del amor como cautiverio, 1088
tópico que identifica a la dama con el sol, 101-104, 2624-2627
Tosco, 436+
tres rosas, 2663
triunfo moral sobre el carnal, 2755-2756, 2771-2786
trompa (relación con la fama), 2668
trópica, 1597
trujo, 1481
tuteo, 783

undosa, 310

valer, 767
Venus y Adonis, 1626-1633, 1688-1689, 1854
Venus y Marte, 1626-1633
versos copla medieval, 1616-1617
vibrar, 336
viento (carácter de la dama), 1103
vo (arcaísmo), 493
volante, 43-48
voz (relación con la fama), 2668

zafir (metáfora de cielo), 1094
zurda (como defecto), 1583

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Grabado anónimo de la *Entrada del príncipe de Gales en el Alcázar de Madrid* 96

Cincuentín laminado con motivo de la visita del príncipe de Gales al Real Ingenio de Segovia 98

Grabado que representa la procesión del Corpus de 1623 102

Portada de la edición príncipe de la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (QC) 179

Portada de *Amor, honor y poder* en QC 180

Portada de la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* conocida como Q 182

Portada de *Amor, honor y poder* en Q 183

Portada de la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* conocida como S 185

Portada de *Amor, honor y poder* en S 186

Portada de la *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (VT) 198

Portada de *Amor, honor y poder* en VT 199

Portada de *Amor, honor y poder* del testimonio conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid con signatura C/18862(18) 211

Portada de *Amor, honor y poder* de la suelta custodiada en la Biblioteca General de Ciudad Real con signatura E1722 (XVII) 212

Portada de *Amor, honor y poder* de la suelta 11725.ee.3(12) conservada en la British Library 213

Portada de *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta ahora se ha escrito* (P23)..... 217

Portada de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* en la *Parte 23* 218

Portada de la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*

(P28)..... 220

Portada de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* en la *Parte 28* 221

Portada de la suelta de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* con signatura 11728.f.66 custodiada en la British Library..... 227

Portada de la suelta de *Amor, honor y poder* que hemos denominado Su..... 229

Portada de la suelta de *Amor, honor y poder* que hemos denominado Su1 230

Ilustración 1. Cuadro de Van Eyck, *La caída de Faetón* 487

Ilustración 2. Cuadro de Tintoretto, *Visita de la reina de Saba a Salomón*.....488

Ilustración 3. Cuadro de Lucas de Heere, *Visita de la reina de Saba al rey Salomón* 488

Ilustración 4. Cuadro de Tiziano, *Diana y Acteón*.....489

Ilustración 5. Cuadro de Tiziano, *Venus y Adonis* 490

Ilustración 6. Cuadro de Botticelli, *Venus y Marte*.....490