

**Edición crítica de la primera jornada de *Dicha y desdicha del nombre*
de Calderón de la Barca**

Maidier González Ortega

Trabajo de Fin de Grado tutorizado por
Ane Zapatero Molinuevo

Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco (UPV / EHU)
Departamento de Filología e Historia
Grado en Filología Hispánica
Literatura Española

Curso 2022/2023

RESUMEN DEL TFG

El presente trabajo tiene como objetivo realizar la edición crítica de la primera jornada de la comedia *Dicha y desdicha del nombre* de Pedro Calderón de la Barca, fechada entre 1660 y 1661 por Hilborn, probablemente impresa por primera vez en 1662 e incluida en la *Sexta parte* de sus comedias. La obra gira en torno a los amantes don César y Violante y a los enredos y desdichas que se suceden hasta su matrimonio en el contexto de las Carnestolendas. Es parte muy importante de esta comedia el intercambio onomástico de don César con su amigo don Félix, que dará pie a numerosas confusiones. Conservamos varios manuscritos copia fechados en el siglo XVII y numerosas impresiones del siglo XVIII. Numerosas son, también, las representaciones de dicha comedia atestiguadas durante los siglos XVII-XVIII en palacios y corrales.

El trabajo, por su parte, se compone de un breve prólogo, que incluye una caracterización del subgénero al que pertenece la comedia y su temática (fundamentalmente amorosa), la descripción de los testimonios cotejados, la transmisión textual de la pieza, su recepción en el siglo XVII y en los siglos posteriores, así como un resumen por jornadas de su argumento y una sinopsis métrica de esta primera jornada. A continuación, se incluye la edición crítica del texto, utilizando como testimonio base la *princeps*, de 1662, que se ha enmendado puntualmente con otros dos testimonios: uno publicado en 1715 y otro cuya datación se estima entre 1650 y 1750. Acompañan al texto el aparato de variantes (junto con el aparato de variantes lingüísticas y el de erratas) y las notas filológicas, cuya vocación es facilitar la lectura y comprensión del texto. Esta obra, actualmente poco conocida dentro de la dramaturgia de Calderón —pero muy representada durante los siglos XVII-XVIII—, no ha sido editada críticamente hasta el momento, por lo que este trabajo tiene asimismo la intención de dar a conocer una de las facetas menos estudiadas de Calderón (su dramaturgia cómica, como veremos) a través de una comedia que, aunque desconocida, reúne muchos aspectos representativos de esta. Si bien se ha intentado seguir las instrucciones referentes a las características formales indicadas por la Facultad de Letras para los trabajos de fin de grado, debido a la naturaleza de este trabajo algunas de ellas no han podido ser cumplidas.

Palabras clave:

Dicha y desdicha del nombre, Calderón de la Barca, teatro del Siglo de Oro, comedia cómica, palatina, edición crítica.

ÍNDICE

PRÓLOGO	IV
El subgénero y los temas principales en la comedia	IV
Testimonios cotejados	IX
Transmisión	X
<i>Cotejo</i>	X
<i>Filiación</i>	XV
Recepción de la obra	XVI
Nuestra edición	XVIII
Resumen del argumento	XIX
<i>Jornada primera</i>	XIX
<i>Jornada segunda</i>	XX
<i>Jornada tercera</i>	XXI
Sinopsis métrica de la versificación	XXIII
BIBLIOGRAFÍA	XXIV
DICHA Y DESDICHA DEL NOMBRE	28
<i>Jornada primera</i>	30
NOTAS FILOLÓGICAS	63
VARIANTES LINGÜÍSTICAS	71
ERRATAS	72

PRÓLOGO

La comedia cómica titulada *Dicha y desdicha del nombre* fue, según Hilborn (*apud* Cruickshank, 1979: 299), escrita hacia 1660-1661 e impresa por primera vez en 1662. Dentro de la producción teatral de Calderón, por fecha se inserta en la segunda de las dos fases delimitadas por sus estudiosos. Sin embargo, cabe destacar que es en la primera fase, que comprende los años desde 1623 (año de redacción de *Amor, honor y poder*, su primera obra) hasta 1644-1649 (cuando se produce el cierre de los teatros por la muerte de la reina Isabel y del príncipe heredero Baltasar Carlos), donde se concentra su producción de comedias cómicas dirigidas a los corrales. En contraposición, en la segunda fase, «que ocupa las tres décadas posteriores a su ordenación sacerdotal» en 1651, prevalecen los autos sacramentales y las composiciones para fiestas cortesanas (Arellano, 1995: 449-450). Nos encontramos, por tanto, ante una excepción dentro de la tendencia general en esa segunda fase, marcada por su condición de religioso. La comedia sí comparte, sin embargo, algunos de los rasgos característicos de las composiciones de esta etapa, como la inclusión de elaboraciones musicales (Arellano, 1995: 450-451).

El subgénero y los temas principales en la comedia

Si nos detenemos ahora en el subgénero de *Dicha y desdicha del nombre*, nos encontramos ante una obra que aúna características de dos de ellos. Dentro de las comedias áureas cómicas, los modelos más habituales son el de la comedia de capa y espada y el de la comedia palatina, entre las cuales se inserta asimismo esta comedia. Elementos imprescindibles del primero son la «restricción temporal y espacial, ambiente coetáneo del espectador, caballeros particulares en acciones de amor y celos, acumulación de lances, disfraz, simulaciones, enredos...» (Arellano, 1995: 499), de los cuales el último adquiere especial relevancia, aderezado con presteza y con la búsqueda de un sentimiento de admiración (Arellano, 2017: 699)¹. Según Caamaño (2011: 320-321), «los espacios escénicos preeminentes [en *Dicha y desdicha*] son los prototípicos de la comedia urbana o de capa y espada», ya que mayoritariamente se desarrolla en la calle y en el interior de una casa particular, aunque, como veremos a continuación, a estos espacios se les dan ciertos matices.

¹ De hecho, Arellano (1988: 47) opina que «*Todo es enredos amor*, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género».

Las comedias palatinas, en contraposición a las de capa y espada, se ubican en lugares exóticos —fuera de España, muy habitualmente en ciudades italianas o de nombre inventado² y, de manera más específica, en jardines sofisticados, cortes o interiores palaciegos—, así como en tiempos fabulosos o en reinados históricos determinados, lo que sirve para distanciarse del *hic et nunc* del público (Arellano, 1995: 503; Antonucci, 2021: 92; Zugasti, 2003: 163).³ Tal es el caso de *Dicha y desdicha*, que se ambienta en la Parma y el Milán⁴ de la época de Carlos V, aunque cabe matizar que los espacios concretos en los que discurre la acción, lejos de ser los mencionados jardines o palacios, son las propias ciudades y casas en ellas situadas, lo cual es más propio, como veíamos, de las comedias de capa y espada (Arellano, 2017: 705). Este segundo grupo de comedias tiende asimismo a las «idealizaciones literarias del discurso y la conducta y [a] un elevado grado de fantasía» (Arellano, 1995: 503). Sus protagonistas suelen ser personajes nobles con nombres altisonantes y de tradición literaria⁵; en este caso aparecen nombres como Serafina, Violante, Lidoro, Lisardo o títulos nobiliarios como el del duque de Parma.⁶ Entre sus temas principales se encuentra el erótico-amoroso —y, de la mano de este, los celos y las rivalidades—, en función de cuya extensión Zugasti (2003: 164, 167) las divide en comedias palatinas serias y comedias palatinas cómicas. Como veremos más adelante, todos estos temas ocupan un lugar protagónico en la comedia, por lo que esta ha de adscribirse necesariamente al grupo de las comedias palatinas cómicas.

Antonucci (2021: 92-94) añade a esta breve caracterización de las comedias palatinas «el motivo de la ocultación o la pérdida de la identidad», que, tras una anagnórisis o el abandono del disfraz, deriva en un final feliz, no sin antes provocar numerosas situaciones de enredo. Cabe matizar que estas comedias palatinas y de capa y espada suelen ser verosímiles, de ahí que el autor recurra al enredo para provocar la admiración de los espectadores (Antonucci, 2021: 95-96; Arellano, 1988: 30). Así las cosas, como

² Esto mismo ocurre en las denominadas «comedias románticas de Shakespeare», entre las que se encuentran *La duodécima noche* o *El sueño de una noche de verano* (Wardropper, 1978: 195).

³ «El poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc.» (Zugasti, 2003: 164).

⁴ Calderón sitúa en ciudades italianas veintiséis de sus comedias, siendo así Italia su espacio dramático preferido después de España (Vega, 2012: 35-36).

⁵ «[...] abundan las Serafinas, Rosauras, Porcias, Teodoras, Madalenas, Auroras, Alejandras, Lisenas, Leonoras, Clemencias, Estelas, Isabelas, Sirenas, Clavelas... y los Fadriques, Enricos, Segismundos, Fisbertos, Armestos, Mauricios, Rogerios, Prósperos, Otones...» (Zugasti, 2003: 165).

⁶ La ambientación y algunos de los antropónimos de esta comedia coinciden con los de otras dos comedias de Calderón, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra* (Caamaño, 2011: 322).

decíamos, tanto la ocultación de la identidad como los enredos y los lances de amor y celos —siempre en clave cómica (Fernández, 2017: 678)— adquieren un papel fundamental en el desarrollo de los hechos de esta comedia. Aunque son comunes a ambos tipos de comedia, según Arellano (2017: 705) en este caso se encuentran más cercanos a la de capa y espada por la «concentración de relaciones de parentesco y amistad» y por expresiones a lo largo de la obra que ensalzan el enredo⁷ o autocalifican la comedia (*tramoya, novela...*). A lo largo de la comedia veremos a don Félix viajar a Milán haciéndose pasar por su amigo don César para que este pueda, así, encontrarse con Violante, dama a la que ama y que hasta entonces no le había correspondido. Mientras tanto, Lisardo viaja asimismo a Milán bajo el nombre de Celio con la intención de dar muerte a don César, pues este había matado anteriormente a su hermano. La trama se complica cuando César se presenta en Milán huyendo del padre de Violante, Aurelio, y tiene que adoptar el «disfraz onomástico» (Caamaño, 2011: 23) de su amigo Félix, lo que aumentará la confusión de las damas principales, que creerán estar enamoradas del mismo galán.

El enredo se convierte así en elemento estructural de la comedia, en el que adquieren una gran importancia los secretos y su ambientación en las Carnestolendas (Kroll, 2015: 21; Fernández, 2021: 145). No solo en Calderón, que escribió asimismo el *Entremés de las Carnestolendas*, entre otros, sino también en autores coetáneos era una ambientación recurrente la del carnaval, puesto que ofrecía más posibilidades en el desarrollo de las acciones: «[e]l colorido que proporciona en las tablas la variada indumentaria carnavalesca unido a la permisividad propia de las fechas es aprovechado por los escritores para la necesaria distensión de la acción dramática» (García, 1997: 49-50). En las obras ambientadas durante este período, las ciudades se convertían en un «mundo al revés» en que todos los personajes eran objeto de mofa, lo que aumentaba exponencialmente su comicidad (Mata, 2016: 116). De esta manera, el trueque de identidades entre don César y don Félix⁸ y el ocultamiento de Lisardo tras el ficticio Celio se ven aderezados por el empleo de máscaras, elemento que aumenta aún más la

⁷ Se ve esto, por ejemplo, en la siguiente oración: «¿Cómo, si es / de César el libramiento, / Félix a vos os envía?» (vv. 441-443 de la presente edición).

⁸ Sucede en estas escenas lo expuesto por Couderc (2006: 282): «[...] el personaje [...] para sortear una prohibición, se convierte en “otro sí mismo”, y le encarga a alguien, que es una transformación de sí mismo, la tarea de actuar. [...] se trata entonces de “un solo personaje, desdoblado en dos papeles” [...] al “ayudarse a sí mismo”, se escinde en dos *dramatis personae* y se convierte en su propio aliado».

complicación y, por tanto, la confusión creada en el espectador.⁹ Calderón mantiene el interés del público con un mecanismo que no deja de causar diversión y que elimina por completo cualquier atisbo de seriedad (Fernández, 2021: 145, 147-148), conjugando para ello «lo visible con lo invisible, lo público con lo secreto, de tal modo que lo primero se alimenta de la magia oscura de lo segundo» (Kroll, 2015: 22).

Como comentaba líneas arriba, el amor es el tema principal de prácticamente todas las comedias escritas durante el Barroco: esta no es una excepción, pues «en todas las comedias ha de haber amores» (Calle, 2001: 96). De manera habitual, tras no pocos problemas, el amor triunfa y la obra termina en casamiento (Wardropper, 1978: 194), en este caso concreto en dos, pues don César se compromete con su amada Violante y don Félix con Serafina.¹⁰ Por otro lado, como es habitual en otras comedias cómicas, la ciudad cobra un lugar importante en el desarrollo de las historias de amor, a pesar de que los amantes se centren en ellos mismos y olviden el entorno que les rodea (Wardropper, 1978: 216). En *Dicha y desdicha* esta despreocupación se ve respaldada por la festividad de las Carnestolendas, gracias a la cual los ciudadanos adquieren la libertad que el anonimato de las máscaras les otorga. Por otro lado, «el amor debilita el poder de los imperativos sociales» (Wardropper, 1978: 231), por lo que no sorprende que ninguna de las damas de nuestra comedia esté preocupada por la pérdida de su honor o su buen nombre, aunque sí por el control que sus parientes quieren ejercer sobre sus vidas.

Como es sabido, en las comedias serias imperan los valores masculinos, con el honor a la cabeza, mientras que en las cómicas se «nos muestra el triunfo de las mujeres [...] [que] burlan a sus guardianes y a sus pretendientes no deseados, manipulando sucesos y personas hasta garantizar que no han de casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas» (Wardropper, 1978: 221, 226). De esta manera, tanto Serafina como Violante toman las riendas del galanteo: ya desde el principio es Violante quien rechaza y acepta a su antojo el amor de César y quien organiza una cita nocturna con él cuando su padre se va a ausentar. Serafina, por su parte, juega con los disfraces para confundir a

⁹ El empleo de las máscaras, tanto en el teatro áureo en general como en el propio Calderón, ha sido estudiado, entre otros, por Arellano (2018), Lobato (2011) y Vega (2013).

¹⁰ Esto, sin embargo, no es invento del Barroco, sino que se remonta a tradiciones tan antiguas como la Comedia Nueva de Menandro y Terencio, traducidas primero al lenguaje idealizado de los trovadores y adaptadas después a la cultura cortesana y urbana de la época (Moragón, 1985: 61; Wardropper, 1978: 215). Calle (2001: 87) va más allá e indica que puede rastrearse el inicio de esta temática en «la tradición provenzal, el bucolismo renacentista, las influyentes doctrinas neoplatónicas, la lírica de cancionero» y en Ovidio y sus *Metamorfosis*. Para más información sobre las tradiciones amorosas y su transformación a lo largo de los siglos, véase Serés (1996).

Félix y averiguar si es de ella de quien verdaderamente él está enamorado. Esto es fácilmente enlazable con la imagen de mujer esquiva que circulaba en la época, basada asimismo en una fórmula ovidiana —«Muchas desean lo que huye de ellas y odian aquello que las acosa: evita que se cansen de ti, acosando con menos insistencia»— (*apud* Calle, 2001: 93, 95) y presente en los siguientes pasajes de la obra: «Hallé a Violante si fue / posible más cruel, haciendo / de su ofensa nuevo agravio, / de mi amor nuevo desprecio» (vv. 75-78) y, en boca de la propia Violante, «¿A mí, desaires / César? ¿Quién en tanto tiempo / no volvió al desdén la espalda / la vuelve al favor?» (vv. 469-472).¹¹ En cualquier caso, el objetivo último de todo galán y dama es que la comedia termine en boda (Wardropper, 1978: 222), como también acaba sucediendo en este caso.¹²

¹¹ Explica Moragón (1985: 68) que «la aspereza en ellas era el gesto predominante. Incluso cuando se enamoraban, generalmente no les cegaba la pasión, ni su imaginación traspasaba los linderos de la realidad. Esto quedaba para el hombre», a lo que Sabik (2002: 289) añade que «[e]l amor siempre está plasmado como lucha a base de la dialéctica barroca de opuestos entre el desdén inicial o continuo de la dama y la pasión conquistadora del galán».

¹² Wardropper (1978: 222-223) añade que «el espíritu de la mayor parte de las comedias españolas da a entender que el final es, más que la restitución de dos jóvenes descarriados a la sociedad, una continuación de las travesuras. Parece más probable que en el contexto de la comedia española casarse signifique un juego semejante a los de las niñas: “jugar a las casitas”, llevar la casa».

Testimonios cotejados¹³

A

COMEDIA FAMOSA. / DICHA, Y DESDICHA DEL NOMBRE. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA VARCA [Madrid, Gregorio Rodríguez, 1662].

Descripción externa: [4], 160, 76 h.; 4º; «encuadernación en piel verde de estilo romántico»¹⁴ del siglo XIX, «recuadro exterior de rueda dorada que enmarca una plancha central gofrada; lomo liso cuajado; cantos dorados, cortes jaspeados en rojo y verde; [y] guardas de papel marmoleado de gotas». Texto dispuesto en dos columnas, a excepción del *dramatis personae*, que está distribuido en tres. Debido a su estado de deterioro, lo han digitalizado y retirado de consulta y, a causa de la digitalización, hay ciertas palabras al final de algunos versos de la segunda columna en el folio 5v que no es posible leer completamente; ocurre lo mismo, aunque en menor medida, en el folio 8v.

Ejemplar utilizado: Biblioteca Nacional de España (signatura R/22671), procedente de la *Parte dieciocho de comedias nuevas escogidas*.

Colofón: «Con licencia. En Madrid. Por Gregorio Rodriguez, y à su costa. Año 1662. Vendese en su Imprenta en la calle de los Maxa[...]os¹⁵».

S

COMEDIA FAMOSA. / DICHA, Y DESDICHA DEL NOMBRE. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Descripción externa: s. l., s. i., s. a., 52 p.; 4º. El catálogo telemático de la Biblioteca Nacional de España la data entre 1650 y 1750. Texto dispuesto en dos columnas, excepto el *dramatis personae*, que está distribuido en tres. Número 2980 escrito a lápiz en la primera página. El papel está oscurecido en algunas zonas, pero ello no impide su lectura. No hay manchas dignas de mención.

¹³ Se han cotejado exhaustivamente los tres testimonios más antiguos de la obra; aquellos que, además de estar accesibles, parecían más relevantes en la transmisión textual de la pieza en un primer cotejo rápido previo. Se han dejado para un trabajo posterior los testimonios de la segunda mitad del siglo XVIII y las ediciones impresas del siglo XIX.

¹⁴ Descripción extraída de la ficha realizada por la BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=51d51LI0Co/BNMADRID/266451672/9> [08/05/2023].

¹⁵ El nombre de dicha calle resulta ilegible en el ejemplar utilizado.

Ejemplar utilizado: Biblioteca Nacional de España (signatura T/14784/6), procedente de Pascual de Gayangos (hay un sello con su nombre al comienzo de la comedia).¹⁶ Cruickshank (1979: 228) indica que probablemente sea la misma que se encuentra en la British Library, la London Library, la biblioteca de la Universidad de Friburgo, la biblioteca de la Universidad de Texas, la biblioteca de la Universidad Wayne State, la biblioteca de la Universidad de Cambridge y la biblioteca de la Universidad de Glasgow.

U

COMEDIA FAMOSA. / DICHA, Y DESDICHA / DEL NOMBRE. / Fiesta que se representò a sus Majestades en el Salòn de / su Real Palacio. / DE DON PEDRO CALDERON / *de la Barca* [Madrid, Juan Sanz, 1715].

Descripción externa: [62], 579, [4] p., [1] p. en bl. : il.; 4º. Texto distribuido en dos columnas, salvo el *dramatis personae*, distribuido en tres. Encuadernación holandesa con lomo en piel en el que se lee «Comedias de Calderón» y un «6». Numerosas manchas pequeñas, pero ninguna de ellas impide la lectura del texto. Error de numeración de las páginas concernientes a la primera jornada: la que debería ser la página 490 aparece numerada como la 478; sin embargo, no coincide con la verdadera página 478.

Ejemplar utilizado: Biblioteca Nacional de España (signatura T/1845), procedente de la *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (incluye un retrato del autor realizado por Gregorio Fosman y Medina).

Colofón: «En Madrid: Por Juan Sanz, Impresor de Libros y Portero de Camara de su Magestad. Año 1715».¹⁷

Transmisión

Cotejo

El cotejo de los testimonios *A*, *S* y *U* relativo a la primera jornada ha revelado algunos errores comunes referentes al cómputo silábico que apuntan en la dirección de que todos ellos forman parte de la misma tradición. A lo largo de la jornada encontramos defectos

¹⁶ Información extraída de la ficha realizada por la BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=uRwMr0rEJ9/BNMADRID/105071629/123#ejemplares> [08/05/2023].

¹⁷ Descripción extraída de la ficha realizada por la BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=UOsyCIYFSa/BNMADRID/69011526/123#ejemplares> [08/05/2023].

de métrica tanto por versos hipométricos como por hipermétricos, aunque el sentido de dichos versos no sugiere que hayan sufrido ninguna deturpación y tampoco se observa ningún problema de asonancia. Nos referimos con esto a los vv. 29, 438, 441, 477, 478 y 614, de los cuales mostramos los dos siguientes ejemplos:

- | | | |
|-----------|--|--------------------------|
| (1) CÉSAR | su primo, a quien ya sabéis
que con el fácil pretexto
de no sé qué tema, acaso,
en el campo, cuerpo a cuerpo
celoso yo maté, porque
trataba su casamiento,
en cuyo trance partido
se vio entre los dos el duelo | 25

30 |
| 29 | celoso yo : celoso <i>A U</i> : celosamente <i>S</i> | |

- | | | |
|---------------|--|-----|
| (2) AURELIANO | «Aureliano, mi tesorero,
de los maravedís que
pararen en poder vuestro,
daréis a César...». ¿Cómo, si es
de César el libramiento,
Félix a vos os envía? | 440 |
|---------------|--|-----|

En el primer ejemplo, si bien se observa la existencia de variantes, ninguna de las dos opciones resulta adecuada desde el punto de vista del cómputo silábico. Parece que, al tratar de enmendar lo que en *A* era un verso hipométrico, *S* lo convirtió en hipermétrico y que, posteriormente, *U* recuperó la lección de *A ope ingenii*, por ser esta más adecuada desde el punto de vista del sentido. Por ello, hemos decidido enmendar *ope ingenii* y añadir el pronombre personal «yo», pues no se altera el sentido del verso, pero se corrige métricamente. En el segundo ejemplo no consta entrada en el aparato de variantes porque, como decíamos, tanto el v. 438 como el v. 441 son incorrectos métricamente en los tres testimonios. Como no se ofrece alternativa a esos versos hipermétricos y desde el punto de vista del sentido no parecen erróneos, hemos decidido mantenerlos tal y como se muestran aquí a falta de una enmienda *ope ingenii* que pueda sanar el verso a nivel métrico sin alterar su significado.

En lo relativo a la descripción de la *princeps*, se observa en dicho testimonio un error en la rima en el v. 144: «mismo» en lugar de «mesmo», inserto en un romance con rima asonante en *e-o*. También cabe destacar que en ella encontramos más defectos de métrica (vv. 223, 533, 723, 815 y 1118) que no pueden considerarse errores comunes por haber sido enmendados por los otros testimonios. Sirvan como ejemplo de dichos errores métricos, así como de las soluciones ofrecidas por *S* (y *U*), los siguientes:

(3) FLORA	(¿Hay más extraño pesar que huir de él no nos bastó?)	<i>Aparte</i> 815
815	más extraño <i>SU</i> : tal <i>A</i>	
(4) LIDORO	Detente, aguarda, que no ha de ir contigo César.	1115
LISARDO	(¡Ay de mí si es que algo alcanza a saber!). ¿Por qué no?	
1118	a saber <i>SU</i> : saber <i>A</i> ¿Por qué no? <i>SU</i> : ¿Por qué? <i>A</i>	

Vemos, pues, que las lecturas de *A* son aceptables desde el punto de vista del sentido (aunque en el segundo ejemplo se observe una incorrección gramatical), lo que nos permite deducir que es un testimonio que no transmite lecciones aberrantes en ese aspecto, pero que posiblemente no ha sido preparado por alguien atento al cómputo silábico. Asimismo, cabe volver a mencionar los problemas de lectura de ciertas palabras en *A* debidos a la digitalización del testimonio (por ejemplo, en los vv. 587 y 1050). Por otro lado, encontramos algunas malas lecturas claramente denunciadas por el sentido (vv. 154, 156, 670, 837, 860, 1022, 1124 y 1177):

(5) CÉSAR	Bien temía que me había de faltar al gusto el tiempo que a la pena me sobrara.	155
154	al gusto <i>SU</i> : el gusto <i>A</i>	
(6) FLORA	si el mirarle allí ofendida te tiene, yo te daré medio con que, sin que seas vista de él ni de otro, veas toda la fiesta.	670
670	el <i>SU</i> : en <i>A</i>	
(7) LISARDO	A mí me basta saber que hablar puedo.	835
SERAFINA	¿No será locura, a quien sorda está?	
LISARDO	Y locura de no pocos.	
837	a quien sorda está? <i>SU</i> : aunque todo está <i>A</i>	
(8) LIDORO	Y esto por una mujer, que más el delito agrava, pues da a entender que el haberla conocido disfrazada le empeñó —siendo sin duda	1020
1022	que <i>SU</i> : om <i>A</i>	

Como puede verse, los ejemplos (5), (6) y (8) están relacionados con el empleo de preposiciones y conjunciones, donde el mal uso de *A* de estas partículas altera e incluso entorpece el sentido de las oraciones. El ejemplo (7) nos muestra el error más ligado al

sentido de la oración dentro del contexto; vemos, pues, que tras la enmienda realizada apoyándonos en la situación dramática, el sentido del parlamento de Serafina resulta mucho más adecuado. Para enmendar dichos lugares, salvo los problemas métricos ya mencionados que han quedado sin resolver, nos hemos apoyado en las lecturas de *S*.

Al hilo de esto, es destacable que en *S* se mantienen igual que en *A* los errores referentes al cómputo silábico a los que aludíamos al comienzo, lo que probaría el parentesco entre ambos testimonios. El resto de errores cometidos por *A* (a los que ya hemos aludido en su descripción), como ya decíamos, son enmendados por *S*. Sin embargo, la diferencia entre *A* y *S* se observa ya desde el *dramatis personae*, pues *S* presenta un orden de personajes diferente. Mención aparte merecen las trivializaciones de *S*, pues, si bien algunas son alteraciones mínimas del texto de la *princeps* en las que el sentido no se ve afectado (vv. 520, 958, 961...), en otros casos la diferencia es notable e incluso se desprende que el preparador de *S* no ha comprendido correctamente el texto de *A*:

(9) FÉLIX	Vamos presto, vestireme de color mientras estáis escribiendo.	332
332	vestireme de color <i>A</i> : y prevendremos las postas <i>SU</i>	
(10) FÉLIX	De esta suerte: pon las damas en salvo, que yo me quedo a que nadie tras vos vaya.	985
985	que nadie tras vos vaya <i>A</i> : guardaros las espaldas <i>SU</i>	

Del ejemplo (9) se infiere que el copista encargado de preparar el testimonio *S* no entendió la expresión «vestirse de color», que, como se explica en notas, alude a la práctica habitual masculina de vestirse con trajes de color llamativo cuando se emprendía un viaje, como aquí ocurre (Félix se viste «de color» para viajar de Parma a Milán). En lugar de esto, *S* aprovecha la palabra «posta», con cuyas diferentes acepciones se jugará más adelante (vv. 905, 921); en cualquier caso, se distancia de la lección de *A* y altera considerablemente el sentido del parlamento de Félix. En cuanto al ejemplo (10), si bien el sentido global de las lecturas que transmiten *A* y *S* se aproxima más que en el (9), sí hay un cambio de matiz que resulta innecesario.

Por otro lado, se observa una tendencia en *S* a desarrollar a través de acotaciones más extensas y detalladas lo que en *A* quedaba implícito en el propio texto (*S* añade, por ejemplo, la acotación «Dispara y no da lumbre» tras el v. 928, lugar en el que *A* no traía ninguna) o en acotaciones más breves (por ejemplo, tras el verso 339, en *A* puede leerse «Sale Aurelio leyendo», acotación que *S* desarrolla en «Sale Aurelio leyendo una carta»).

En esta línea, nos encontramos con un ejemplo que merece la pena destacar. Se trata de la acotación que sigue al verso 860: mientras en *A* puede leerse «Salen defolion los de la máscara», *S* (y *U*) leen «Vuelven los de la máscara cantando y bailando». La palabra «defolion» ha de ser necesariamente una mala lectura, pues no aparece registrada en los diccionarios habituales, como *Autoridades* o *Covarrubias*; así las cosas, la hipótesis más plausible es que *S* no comprendiera a qué se refería la *princeps* y optara por omitir dicha forma y construir una acotación inteligible que imitara el sentido de la de su predecesora. Teniendo en cuenta el contexto de baile y carnaval en el que se inserta la acotación, así como la aparición de músicos, resulta razonable que dicha forma correspondiera a la construcción *de folia*, como se explica mejor en nota al pie en el propio pasaje, por lo que hemos decidido enmendarlo *ope ingenii*.

Asimismo, se observan algunas malas lecturas propias (en los vv. 4, 29, 110 *Acot*, 619, 634, 670 y 975) y lecciones propias de *S* que lo alejan de la *princeps*. Nos encontramos, entre ellas, con variantes equipolentes: algunas, como la del v. 49, son el resultado de alteraciones de orden innecesarias, otras resultado de cambios en los tiempos verbales —que no afectan al sentido general del verso— (v. 155...) y otras derivan del añadido o eliminación de artículos o partículas sin (por ejemplo, en el v. 761, «el morir» en lugar de «morir»).

En lo relativo al análisis de *U*, seguimos a rasgos generales el realizado para *S*, pues, de manera general, vemos que *U* hereda las tendencias marcadas por este testimonio. Solo en un número reducido de lugares *U* sigue a *A* y se aleja de *S*; sin embargo, todas ellas son enmiendas a *S* fácilmente realizadas sin haber tenido necesariamente la *princeps* delante, como podemos ver en el siguiente ejemplo, en el que *U* recupera la forma singular de «atento», más adecuada en una conversación con solo dos interlocutores que alternan sus intervenciones:

(11) CÉSAR	¿No queréis que lo esté, si hoy mis deseos llegan a su mejor fin?	
FÉLIX	¿De qué suerte?	
CÉSAR	Estadme atento.	4
4	atento <i>A U</i> : atentos <i>S</i>	

Más allá de casos como ese, *U* sigue a *S* en la mayoría de lecciones propias realizadas por este último, como puede verse, entre otros, en los ya aludidos ejemplos de los vv. 332 y 985. Otra muestra de que el testimonio que *U* tiene delante es *S* —y no *A*— son las

acotaciones, ya que *U* hereda la tendencia a desarrollar que en lo relativo a estas mencionábamos antes en *S*, así como el orden de los personajes en el *dramatis personae*. Sin embargo, también se observan diferencias entre ambos testimonios, como el diferente subtítulo de la obra, la omisión de la conjunción «y» en el verso 903, elecciones que tienen el aspecto de ser innovaciones estilísticas como las de los vv. 1155 y 1156 o la alteración del verbo en el v. 1124, en el que *S* previamente había alterado el pronombre (que precisamente hemos tomado para enmendar *A*):

(12) LIDORO	Porque si merezco dicha tanta, permitir habéis que yo el aposento le haga, que quiero desenojarle y que sepa que en mi casa hay señor quien le reciba con mil vidas y mil almas.	1120 1124 1125
1124	le <i>SU</i> : te <i>A</i> reciba <i>A S</i> : recibe <i>U</i>	

A esto hemos de añadir un ejemplo más, que permite comprender mejor la relación entre *S* y *U*:

(13) TRISTÁN	Estaba un hidalgo un día remendando sus gregüescos y un amigo que entró a verle le preguntó: «¿Qué hay de nuevo?». A que él respondió: «El hilo».	140 143
143	A que él respondió <i>A S</i> : y él le respondió <i>U</i> «El hilo» <i>A</i> : que el hilo <i>SU</i>	

Vemos, pues, que *S* comienza un proceso de alejamiento de *A* que *U* termina de completar, alterando (y simplificando) también la primera parte del v. 143.

Filiación

En definitiva, a la luz de lo expuesto hasta el momento, si bien la datación de *S* se estima entre 1650 y 1750, este testimonio podría ser posterior a 1662, pero anterior a 1715, fecha de impresión de *U*, pues en este último se observan no solo los cambios de *S* respecto a *A*, sino también innovaciones respecto al resto de la tradición.

Todos estos datos y ejemplos sugieren que tanto *S* como *U* provienen en última instancia de *A* y que *S* es más cercano que *U* a la *princeps* en la cadena de transmisión. Dicho esto, tomamos *A* como testimonio base por ser casi con toda probabilidad el testimonio más temprano conservado. Parece ser el testimonio más autorizado y el más cercano al original

compuesto por Calderón, pero lo enmendamos con *S* cuando es preciso, por ser el más cercano a *A*.

Recepción de la obra

Dejando a un lado su transmisión escrita, nos centraremos ahora en la vida de la comedia sobre las tablas, comenzando por las representaciones de *Dicha y desdicha* en el propio siglo XVII. Valiéndonos de los datos recogidos por la base de datos *DICAT*,¹⁸ cabe señalar que desde 1660 hasta 1700 tenemos constancia de trece representaciones diferentes a cargo de distintas compañías. Probablemente la pieza comenzó su andadura en los escenarios el 9 de abril de 1660, pues en los registros se indica que en dicha fecha la compañía de Diego Osorio llevó a escena en el corral del Príncipe *Dicha y desdicha del hombre*, título que hemos encontrado asimismo en un manuscrito copia incompleto (ms. 17156 en la Biblioteca Nacional de España) fechado en el siglo XVII y copiado a cuatro manos (*Manos*). La base de datos de *Manos* (*Base de datos de manuscritos teatrales áureos*)¹⁹ recoge otros dos manuscritos bajo ese nombre, que, sin embargo, en la BNE se titulan correctamente, es decir, *Dicha y desdicha del nombre*.²⁰ Tras esta función no se tiene noticia de ninguna otra, a excepción de una particular en el Alcázar de Madrid en 1674 por la compañía de Manuel Vallejo, hasta la década de los 80, en la que fue asiduamente escenificada. Desde 1682 hasta 1685 se representó cada año y en 1683 incluso por dos compañías diferentes, la de Matías de Castro en Valladolid y, de nuevo, la de Manuel Vallejo en el Palacio del Alcázar.²¹ Destacan las representaciones particulares, llevadas a cabo también por las compañías de Manuel de Mosquera (en 1684 y 1685), Damián Polope y Valdés (en 1688 y 1691) y Carlos Vallejo (1695) y a las que se añaden otras funciones en teatros y corrales de Valladolid: en 1691 y 1692 por la compañía de Manuel Ángel y Fabiana Laura y en 1700 por la de Lucas de San Juan.

¹⁸ <<https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/resultado/3>> [22/04/2023].

¹⁹

<<https://manos.net/search?utf8=%E2%9C%93&commit=Buscar&search%5Btype%5D=manuscripts&search%5Bterm%5D=dicha+y+desdicha+del+nombre>> [22/04/2023].

²⁰ MSS/16968:

<<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=agicPxEUgA/BNMADRID/108851586/9#ejemplares>>; MSS/14806:

<<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=Ap1WyJHAEJ/BNMADRID/20801565/9#ejemplares>> [22/04/2023].

²¹ Dicha compañía representó cuatro comedias de Calderón seguidas en el Alcázar; a la nuestra se añaden *Las armas de la hermosura*, *Agradecer y no amar* y *Mujer, llora y vencerás*. Por cada una de ellas cobró 300 reales.

En lo relativo al siglo XVIII, tomando como base la información recogida por Andioc y Coulon (1996), podría decirse que esta comedia gozó de un éxito considerable. Desde 1711 hasta 1801 se representó en 22 años diferentes y, en uno de esos años, 1721, en dos momentos distintos, ambos en el teatro del Príncipe. Cabe matizar que la mayoría de las ocasiones en que se representaba —generalmente en el corral del Príncipe, pero a veces en el de la Cruz—, se realizaban funciones más de un día seguido. Lo habitual era que permaneciese en cartel dos o tres días; no obstante, algunos años se alargó hasta los cinco (en 1713, 1720, 1784 y 1801).²² A pesar de que a comienzos del siglo las representaciones eran más próximas entre sí, estas no llegaron a cesar en ningún momento del siglo y la comedia continuaba representándose cada cierto tiempo. Los meses en que más se representó fueron septiembre y octubre (en 6 años diferentes cada uno), pero también se escenificó en 4 años distintos en abril, quizás por la propia ambientación de la obra durante el carnaval. Dicho esto, podría concluirse que durante buena parte del siglo XVIII se representaba asiduamente en los teatros madrileños.

En el siglo XIX aumentó notablemente el interés por las obras de Calderón, frente al teatro de Lope, lo que derivó en numerosas refundiciones de sus comedias, entre las que destacan las de Manuel Bretón de los Herreros —en especial sus comedias de capa y espada— (Escudero Baztán, 2019: 57, 59) y Dionisio Solís (Vellón, 1990: 100). Dicho autor, entre otros áureos, gozaba «de prestigio entre los intelectuales del siglo ilustrado», llegando incluso a convertirse en la imagen del espíritu nacional cristiano y del conservadurismo (Sainz Barriain, 2019: 170, 172). A pesar de ello, sus obras se representaban cada vez menos —en detrimento de las novedades, tan atrayentes para el público— (*ibid.*: 171-172) y aquellas que conseguían llegar a escena eran a menudo las más cómicas y de enredo, como podría ser el caso de la que editamos en este trabajo (Caldera, 1983: 58). También, gracias a la labor filológica de Hartzenbusch, el repertorio de comedias calderonianas aumentó, lo que hizo posible que obras como *No hay burlas con el amor*, *Amor, honor y poder* o incluso *Dicha y desdicha del nombre* fueran recuperadas por las compañías (Adillo, 2015: 139). Sus grandes dramas, sin embargo, no conseguían abrirse camino (Caldera, 1983: 58), lo que contrasta con la atención prestada por los críticos en las últimas décadas, pues se han centrado principalmente en la faceta

²² Adillo (2015: 128) indica que, como «las comedias antiguas ya eran conocidas por el público, apenas duraban uno o dos días en cartel, aunque podían reaparecer fugazmente meses más tarde para llenar huecos en la programación». Esto explica que la misma comedia se representase el mismo año en ocasiones diferentes.

sería de los dramaturgos áureos y, muy en particular, de Calderón de la Barca, y han marginado el género cómico (Arellano, 2017: 693-694).²³ En la actualidad son cada vez más los intentos de reivindicar esta faceta cómica calderoniana, a la cual se suma esta edición.

Nuestra edición

Siguiendo las normas establecidas por el grupo Prolope,²⁴ hemos actualizado la ortografía, pero respetando las realizaciones fonéticas que en la época diferían de las de hoy en día, con la intención de representar todo lo fielmente posible la realidad del texto.²⁵ De esta manera, hemos actualizado grafías latinizantes del tipo <ch> a <c>, también grafías como <x> (a <j> o <g> según la norma actual) o <ç> y <z> (a <c> ante *e, i* y <z> ante *a, o, u*). Hemos simplificado las <ss> a <s> (y convertido las <j> en <s>) y actualizado el uso de <v/b>, <u, v> e <i, y> a los usos actuales (<u> e <i> para los usos vocálicos y <v> e <y> para los consonánticos). También se ha actualizado el grupo <qu> a <cu> cuando este va seguido de la vocal *a* y se ha añadido la grafía <h> a las palabras que hoy la requieren. Asimismo, hemos desarrollado las abreviaturas tanto en el texto como en el aparato crítico y actualizado el uso de las mayúsculas a la norma moderna. La acentuación de palabras se ha adecuando a las normas establecidas por la Academia. Por el contrario, como decíamos, hemos mantenido todos aquellos signos ortográficos que pudieran reflejar una realización diferente de la de hoy en día. Tal es el caso de las oscilaciones vocálicas o en grupos consonánticos latinos cultos, el empleo de <s> en posición implosiva en lugar de <x> o la ortografía de demostrativos como «aquese» o «aquestos». Mantenemos también los casos de leísmo y laísmo encontrados y la separación de la construcción «a Dios», por equivaler en ese momento a un sintagma, aunque sí unimos en una palabra voces como «apenas», pues carece de connotación el mantenerlas separadas. En la misma línea, no se añade la preposición *a* que se halla embebida en construcciones como «se iba acostar» (v. 649 de la presente edición).

²³ «En la bibliografía calderoniana de Robert Lauer, que llega hasta 2011, la proporción de estudios de piezas cómicas frente a las serias es de 241 frente a 1.302: un 15,60% se dedican, pues, al ámbito cómico, y un 84,40% a los dramas serios y tragedias. En el volumen reciente, *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*, de 84 trabajos solo uno (el de Escudero) se dedica específicamente a una comedia calderoniana cómica (*El encanto sin encanto*)» (Arellano, 2017: 694).

²⁴ A pesar de tratarse esta de una comedia de Calderón, y no de Lope, seguimos las pautas marcadas por Prolope, puesto que sus criterios para la edición (2008) son muy precisos y detallados y porque no existe aún un manual parecido creado por los especialistas en el teatro de Calderón.

²⁵ Véase al respecto el apartado «Criterios ortográficos y normas de transcripción» a partir de la página 26 de Prolope (2008), disponible en línea en <https://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html> [16/05/2023].

En cuanto a la disposición del texto, los versos aparecen numerados en el margen derecho, cada cinco versos, y el primero de cada estrofa sangrado. El uso de paréntesis ha quedado relegado únicamente a mostrar los apartes de los personajes, por lo que los incisos se han marcado con guiones largos (—). Los apartes se señalan, además de con los paréntesis, en el margen derecho del primer verso. El aparato de variantes se muestra en nota al pie, marcando al inicio el número de verso al que hace referencia; las notas filológicas, en cambio, se encuentran recogidas tras el texto transcrito, también marcando al inicio el número del verso al que hacen referencia. Para facilitar su consulta, en el texto se señala la existencia de las notas filológicas mediante un asterisco al final del verso. Tras las notas filológicas se han puesto a disposición del lector las variantes lingüísticas y las erratas registradas entre los distintos testimonios.

Resumen del argumento

Jornada primera

La acción comienza con un parlamento de César, caballero de Parma, en el que le cuenta a su amigo Félix cómo Violante, dama de quien está enamorado, parece que lo desprecia. Esta iba a casarse con un caballero llamado Laurencio; sin embargo, César le da muerte en el contexto de una guerra, lo que provoca la sed de venganza del hermano del fallecido, Lisardo, que vuelve de Alemania para intentar matar a César. Violante, que no desprecia tanto a César después de todo, contacta con él para avisarle de que su padre se ausenta y que puede ir a visitarla esa noche. Por un momento la previsión del encuentro con Violante amenaza con hacer aguas, pues César es enviado a Milán a recibir al príncipe de Urbino. Es entonces cuando comienza el enredo de personajes, pues Félix se ofrece a ir en el lugar de César —y con su nombre— a Milán para que este último pueda encontrarse con su amada. César, por medio del criado de Félix, le hace llegar a Violante un papel en el que le dice que no faltará a la cita. Aurelio, el padre de Violante, descubre el papel y presupone que es Félix quien se va a encontrar con su hija. A raíz de ello, toma la decisión de encerrar a su hija para que no pueda alertar a su amado de que finalmente su padre no se ha ido y así matar a Félix —que en realidad es César— mientras Lisardo intenta matar a César —que en realidad es Félix— en Milán.

Da comienzo entonces la segunda parte de la primera jornada, en la que la localización cambia a Milán. Allí vive Serafina, dama a la que ha cortejado un hombre que ha llegado a Milán. Esta no quiere que, aprovechando las Carnestolendas y que los ciudadanos van disfrazados, dicho hombre la deje en mal lugar y corteje a otra mujer, por lo que su criada

Flora le sugiere que ella también se disfrace y salga a la calle para espiarlo. Al mismo tiempo, Flora avisa a Lisardo —el hombre que ha cortejado a Serafina— de que su ama ha salido a la calle disfrazada, pero le pide discreción. Cuando ambos se cruzan en la calle, Lisardo, ocultando su identidad, le pide a Serafina que baile con él, pues esto está permitido mientras ambos vayan disfrazados. Como Serafina se niega, Lisardo ordena que la detengan y esta suplica que alguien la socorra. Aparece en ese instante Félix, que ya ha llegado a Milán para ocupar el lugar de César, y se enfrenta a Lisardo y al ministro de justicia, Lidoro, que es asimismo el padre de Serafina. Lisardo aprovecha la confusión para escapar. Lidoro quiere apresar a Félix y a las mujeres debido a la revuelta, pero Félix consigue que Serafina huya antes de que su padre la reconozca. A continuación, Félix, ya haciéndose pasar por César, le entrega la carta al príncipe de Urbino delante de Lidoro (el padre de Serafina) y de Lisardo (enemigo de César). Los motivos de Lisardo para matar al que él cree que es César aumentan, pues piensa que este se ha interpuesto entre él y Serafina. Acto seguido, Lidoro, viendo peligrar su vida, acoge a César —el verdadero Félix— en su casa, donde también vive Serafina.

Jornada segunda

A la mañana siguiente, mientras Félix y su criado siguen en casa de Lidoro, la criada de Serafina, escondida detrás de una máscara, les entrega unas cartas y algunos regalos. Félix lo atribuye a la mujer a la que salvó el día anterior, pero desconoce que dicha dama es Serafina, con la que está compartiendo techo. Tras una conversación, se infiere que Félix siente algo por Serafina, pero tampoco puede dejar de pensar en la dama del día anterior (no sabe que ambas son una y la misma). Así las cosas, Serafina siente celos de sí misma. Más tarde, el verdadero César llega a Milán preguntando por Félix, a quien le cuenta que, cuando fue a visitar a Violante, alguien le recibió con disparos, por lo que tuvo que huir para salvar la vida. César cree que es Violante la urdidora de dicho plan de asesinato, pues no sabe que su padre leyó su nota y que la ha encerrado, y comienza a temer que descubran la artimaña y que no es él quien está en Milán (ya que cree que era él el objetivo del asalto, cuando en realidad Aurelio pensaba que el amante de su hija era Félix). Por todo ello, corre a Milán con la esperanza de que Félix aún no se haya hecho pasar por él. Sin embargo, la suplantación está hecha, así que deciden que Félix continuará haciendo de César y que César se hará pasar por Félix. La trama se complica aún más cuando al padre de Serafina le es ordenado detener a Félix —el verdadero César— por supuestamente haber secuestrado a Violante. Este lo niega todo y niega saber dónde se encuentra

Violante. Consiguen así que Lidoro no lo envíe por el momento a la cárcel y que simplemente lo retenga en su casa mientras busca a Violante. Más tarde, se descubre que el criado de César ha liberado a Violante y que esta ha huido con su criada a Milán en busca de César. Mientras tanto, Félix le relata a César todo lo que le ha acontecido desde su llegada a Milán. Por otro lado, tras una serie de circunstancias, Serafina finalmente se descubre ante Félix y queda resuelto el misterio de la dama tapada. Aparecen en ese momento Violante y su criada, tapadas ambas, en la casa donde todo está sucediendo y se descubren ante Lidoro, el padre de Serafina. Se produce, en esta situación, otra confusión entre César y Félix, que finaliza con el ofrecimiento de Lidoro a Violante de hospedarse en la habitación de su hija Serafina y la reclusión de César, bajo el nombre de Félix.

Jornada tercera

La tercera jornada comienza justo donde acaba la segunda, con Serafina enfadada porque su padre ha alojado a Violante en su habitación, aunque pronto se hace amiga de ella. Violante le cuenta a Serafina todo lo que le ha sucedido hasta el momento y se extraña de que Serafina le diga que el acusado de haberla secuestrado es Félix y no César: vuelve a haber confusiones por la identidad de los dos caballeros, pues, a pesar de que cada dama está enamorada de uno de ellos, ambas piensan que lo están del mismo hombre, ya que para Serafina Félix es César y Violante quiere casarse con el auténtico César antes de que su padre se presente en Milán. Así las cosas, Violante le pide ayuda a Serafina para llevar a cabo la boda, pero cuando la primera se ausenta, la dama milanese intenta reunirse con su amante (quien ella cree que es el futuro esposo de Violante). Sin embargo, el auténtico César detiene a Félix y le pide que vuelvan a sus verdaderas identidades, pues piensa que está injustamente retenido en casa de Lidoro. Le llega en esos momentos a Félix una carta dirigida a César firmada por Lisardo (su enemigo). Tras una larga discusión, Félix acude bajo la identidad de César al duelo al que Lisardo le ha retado. Mientras tanto, César y Violante mantienen una conversación en la que esta le aclara por qué su padre persigue a Félix y no a él. A su vez, César le confiesa que, para pasar la noche con ella, mandó a Félix a Milán haciéndose pasar por él, por lo que en ese instante él se encuentra bajo la identidad de Félix. En lo relativo al duelo, se crean de nuevo grandes confusiones en torno a la identidad de los participantes. Se conoce asimismo la intención de Lidoro de casar a Violante con Félix —el verdadero César— antes de que su padre la encuentre. Mientras tanto, en la casa, Serafina le dice a su amante César —el verdadero Félix— que está enamorada de él y que Violante también lo está, y Félix le explica que él no es César, sino

Félix, y que Violante está enamorada del verdadero César, no de él. Al fin, todos los personajes de la comedia se reúnen en la misma habitación y el enredo queda aclarado: Violante se compromete con César, Serafina con Félix, y se da a entender que los criados Tristán y Flora también. Lisardo, por su parte, no ve su venganza llevada a término pues el padre de Violante protege a César de él.

Sinopsis métrica de la versificación

JORNADA PRIMERA

Versos	Estrofa	Número de versos
1-598	Romance (<i>e-o</i>)	598
599-602	Seguidilla ²⁶	4
603-814	Redondillas	212
815-860	Quintillas	46
861-862	Pareado (<i>-ó</i>)	2
863-902	Quintillas	40
903-1257	Romance (<i>a-a</i>)	355

²⁶ Como se indica en nota complementaria al pasaje, podría tratarse también de un villancico o de una cuarteta.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio, «El teatro de Calderón en la escena romántica española», en *Nuevas aves sonoras. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, eds. F. A. de Armas y A. Sánchez Jiménez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015, pp. 127-145.
- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997.
- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996.
- ANTONUCCI, Fausta, «Modalidades de la comedia palatina en la dramaturgia de Calderón: unas calas», *Anuario Calderoniano*, 14 (2021), pp. 89-108.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- , «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 9-35.
- , «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94(4) (2017), pp. 693-709.
- Autoridades: Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, ed. facsímil, 3 vols, Gredos, Madrid, 1990, [en línea], <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [07/05/2023].
- BARRIO ALONSO, Begoña, *Canciones en las comedias de Calderón: algunos aspectos de su cancionero teatral*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2004.
- CAAMAÑO ROJO, María, «Máscara y género en el teatro calderoniano», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, coord. M. L. Lobato, Visor, Madrid, 2011.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 57-82.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. Gwynne Edwards, Tamesis Books Limited, Londres, 1970.
- , *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Reichenberger, Kassel, 1986.
- , *La viña del señor*, eds. Ignacio Arellano, Ángel Lecumberri Cilveti, Blanca Oteiza y M. Carmen Pinillos, Reichenberger, Pamplona, 1996.
- , *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- , *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Cátedra, Madrid, 2011.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. Liège Rinaldi de Assis Pachecho, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2021.
- 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*, eds. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, Peter Lang, Nueva York, 2001, pp. 87-98.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1984.
- CASTRO RIVAS, Jéssica, «“Responderá aquel que tiene / el más perfecto color”: las *disputationes de colores* en el teatro de Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 2 (2017), pp. 111-125.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, dir. Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- Covarrubias*: COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por Sebastian de Cobarrubias Orozco*, por Luis Sánchez, Madrid, 1611, [en línea], <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>> [07/05/2023].
- CRUICKSHANK, Don William, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung – Manual bibliográfico Calderoniano*, 2 tomos, Kassel, Reichenberger, 1979 y 1999.
- DICAT: FERRER VALLS, Teresa et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, <<https://dicat.uv.es/>> [07/05/2023].
- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón de la Barca y la novela de caballerías», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), pp. 255-264.
- DLE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [07/05/2023].
- ESCALANTE BARRIGÓN, Arturo, «*El maestro de danzar*» de Calderón de la Barca: edición crítica, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Cómo leyó Manuel Bretón de los Herreros a Calderón (el caso llamativo de *Fuego de Dios en el querer bien*)», *Berceo*, 177 (2019), pp. 57-70.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La comicidad difusa en el enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, XCIV(4) (2017), pp. 677-692.
- FERNÁNDEZ RICHARDS, Amparo, «Ocultación, enredo y comicidad en *El galán fantasma* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 14 (2021), pp. 129-150.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Carnaval y teatro», *Rilce*, 13(1) (1997), pp. 25-55.
- GÓMEZ GOYZUETA, Ximena, «Las máscaras de la dama Leonarda en *La viuda valenciana* de Lope de Vega», *Atalanta*, 3(2) (2015), pp. 5-20.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Universidad de Murcia, 1992.
- , *El cuento español en los Siglos de Oro II. El siglo XVII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2002.
- JOSA, Lola et al., *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP, publicación en web: <<https://digitalmp.uv.es>> [07/05/2023].
- KENISTON, Hayward, *The syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1937.
- KROLL, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipógrifo*, 3(1) (2015), pp. 19-34.
- LANOT, Jean-Raymond, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en *Hommage à Robert Jammes*, dir. F. Cerdan, II. Presses universitaires du Midi, Toulouse, 194, pp. 619-631. Versión en línea: <<https://books.openedition.org/pumi/858?lang=es>> [13/05/2023].
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Real Academia Española-Espasa, Madrid-Cátedra, 2012.
- LOBATO, María Luisa, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, coord. M. L. Lobato, Visor, Madrid, 2011, pp. 333-351.

- Manos*: GARCÍA-REIDY, Alejandro y Margaret R. GREER, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, <<https://manos.net/>> [07/05/2023].
- MATA INDURÁIN, Carlos, «La comedia burlesca del Siglo de Oro o las máscaras del Carnaval», *Bulletin of the Comediantes*, 65(2) (2016), pp. 115-128.
- MATAS CABALLERO, Juan, «“La fuerza de las historias representada”. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, dirs. I. Rouanne Soupault y P. Meunier, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 1-44.
- MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2008.
- MORAGÓN MAESTRE, Manuel, «El amor villanesco-cortesano en la comedia del Siglo de Oro», *Anales de la Universidad de Alicante. Escuela de Magisterio*, dir. M. Fernández Castillo, II, 1985, pp. 59-73.
- MORETO, Agustín, *El lindo don Diego. El desdén con el desdén*, ed. Narciso Alonso Cortés, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes de comedias». Criterios de edición*, Prolope-UAB, Bellaterra, 2008.
- QUEROL, Miquel, «La música en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón (I)*, ed. J. Aparicio Maydeu, Istmo, Madrid, 2000, pp. 415-441.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 2017.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, «Entremés cantado. La dueña», *Entremeses completos 1. Jocosería*, eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal Durán, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2001.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987.
- SABIK, Kazimierz, «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón», en *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno di Associazione Ispanisti*, eds. D. A. Cusato y L. Frattale, I, Lippolis, Messina, 2002, pp. 287-296.
- SAINZ BARIAIN, Isabel, «El concepto de refundición en Manuel Bretón de los Herreros. El caso de *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 177 (2019), pp. 165-184.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- TESO: Base de datos *Teatro Español del Siglo de Oro*. [en línea] <<https://www.proquest.com/teso>> [13/05/2023].
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuenteovejuna*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 2002a.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 2002b.
- , *El príncipe perfeto*, ed. Judith Farré Vidal, *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 919-1074.
- , *La firmeza en la desdicha*, ed. María Dolores González, *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, II, Gredos, Madrid, 2013, pp. 485-625.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 6, 7 y 8 de julio de 2010*, coords. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2012, pp. 33-52.

- , «Las máscaras de Calderón», en *Le masque: une «inquiétante étrangeté»*, dirs. P. Meunier y E. Samper, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, s.p.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «El proceso de refundición como práctica ideológica: “La dama duende” de Juan José Fernández Guerra», *Cuadernos de teatro clásico*, 5 (1990), pp. 99-109.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, Elder Olson, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 183-235.
- WILSON, Edward M., «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón», *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, I, Istmo, Madrid, 2000, pp. 442-463.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «“De camino”, función escénica», *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85 aniversario*, ed. D. Kremer, Niemeyer, Tübingen, 1988, pp. 639-653.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *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. E. Galar y B. Oteiza, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2003, pp. 159-185.

COMEDIA FAMOSA.
DICHA Y DESDICHA DEL NOMBRE.
*DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*²⁷

²⁷ *Título:* De don Pedro Calderón de la Barca *A S:* Fiesta que se representó a sus Majestades en el salón de su Real Palacio *U*

PERSONAS

DON FÉLIX²⁸
DON CÉSAR²⁹
TRISTÁN, CRIADO DE DON FÉLIX
FABIO, CRIADO DE DON CÉSAR
AURELIO, VIEJO³⁰
VIOLANTE, SU HIJA³¹
NISE, CRIADA DE VIOLANTE³⁷
SERAFINA, DAMA

FLORA, CRIADA DE SERAFINA³²
LIDORO, PADRE DE SERAFINA³³
PRÍNCIPE DE URBINO³⁴
LISARDO
LIBIO, SU CRIADO³⁵
MÚSICOS³⁶

²⁸ Don Félix *A* : Don Félix Colona *SU*

²⁹ Don César *A* : Don César Farnesio *SU*

³⁰ Aurelio, viejo *A* : Aurelio, su padre *SU*

³¹ Violante, su hija *A* : Violante, dama *SU*

³² Flora, criada de Serafina *A* : Flora, criada *SU*

³³ Lidoro, padre de Serafina *A* : Lidoro, su padre *SU*

³⁴ Príncipe de Urbino *A* : El príncipe de Urbino *SU*

³⁵ Libio, su criado *A* : Libio *SU*

³⁶ Don Félix... músicos *A* : *en SU la lista presenta otro orden.*

³⁷ Nise, criada de Violante *A* : Nise, criada *SU*

que quedásemos a un tiempo
 dichosos y desdichados;
 pues dejar era lo mismo 40
 a un aborrecido vivo
 que a un favorecido muerto.
 Ausenteme, pues, de Parma,
 sin que de la ausencia el ceño
 pudiese mirar en mí 45
 vencido el menor afecto.
 Cuál debe de ser la dura
 prisión mía os encarezco,
 pues aún no pudo gastarla⁴⁴
 la sorda lima del tiempo. 50
 Al cabo de algunos días,
 el Duque mi señor, viendo
 que no se mostraba parte
 nadie en la causa, respeto
 de que Lisardo, un hermano 55
 del infelice Laurencio,
 que está desde niño al César
 en Alemania sirviendo, *
 no ha querido por justicia
 declararse y antes pienso 60
 que a más ilustre venganza
 aspiran sus ardimientos.
 En fin, la causa sin parte,
 el Duque pudo ser dueño
 del perdón con que yo, Félix, 65
 a Parma volví, trayendo
 mi amor y celos conmigo;
 pero, qué mucho, si es cierto *
 que el olvido es tan cobarde,
 que nunca riñe con riesgo, 70
 siempre ventajoso riñe;
 pues, cuando investir le vemos,
 es cuando está solo amor,
 no cuando está amor con celos.
 Hallé a Violante si fue 75
 posible más cruel, haciendo
 de su ofensa nuevo agravio,
 de mi amor nuevo desprecio;
 pero, como no hay diamante,
 si a los ejemplares vuelvo 80
 pasados, acero no hay,
 no hay piedra al fin, no hay incendio
 que no se rinda a partidos; *
 puesto que el diamante vemos
 a la porfía del arte 85
 dócil, tratable al acero,⁴⁵

⁴⁴ 49 no pudo gastarla A : gastar la no pudo SU

⁴⁵ 86 al A : el SU

cavada la piedra al agua
y el fuego apagado al viento.
Y así, Violante, trocando
los rigurosos extremos 90
en extremos más piadosos
—milagros que amor ha hecho
tantas veces cuantas vimos,
si a la Antigüedad creemos,
orlar tablas y cadenas, 95
las paredes de su templo—,
hoy me ha escrito que mañana...

Sale Fabio

FABIO ¿Señor?
CÉSAR ¿Qué me quieres, necio?
FABIO El Duque te está esperando
y me ha dicho que al momento 100
que te halle diga que importa
que vayas a verle presto.
CÉSAR Mirad cuál es mi desdicha,
que para decir tormentos,
ansias y penalidades 105
tiempo me sobró y, en viendo
que voy a decir venturas,
dichas, gustos y contentos,
me falta; mas yo le haré. *
Esperadme, que ya vuelvo. 110

*Vanse*⁴⁶

FÉLIX Poco tenéis que decirme,
pues a bastante luz veo
que Violante pagará
vuestro amor, porque, en efeto,
la deidad más ofendida 115
de verse adorada es cierto
que hacia la parte del alma
nunca le pesa de serlo.
TRISTÁN ¡Y cómo! Yo galanteaba,
—perdona que el galanteo 120
ponga hoy en tan bajos paños—
cierta mozuela en mi pueblo,
tan pedregosa que era
ribazo de carne y hueso.
Y como yo, ¡gloria a Dios!, 125
soy tan fácil como tierno,
me cansé, y apenas ella
echó mi asistencia menos *
cuando me dijo: «picaño,

⁴⁶ 110 *Acot Vanse A U : Vase S*

	infame, vil y grosero,	130
	queredme, pues empezasteis ⁴⁷	
	a quererme, o ¡vive el cielo! *	
	que os haga matar a palos,	
	que, aunque atrevimiento inmenso	
	fue el quererme, el no quererme	135
	es mayor atrevimiento». *	
FÉLIX	¿Qué cosa habrá a que no saques,	
	Tristán, la frialdad de un cuento?	
TRISTÁN	Estaba un hidalgo un día	
	remendando sus gregüescos	140
	y un amigo que entró a verle	
	le preguntó: «¿Qué hay de nuevo?».	
	A que él respondió: «El hilo». ⁴⁸	
	Yo así te digo lo mismo, ⁴⁹ *	
	que si a vejeces de amor	145
	procuro echar un remiendo,	
	lo que habrá de nuevo solo	
	será el hilo de mis cuentos.	
<i>Sale don César</i>		
CÉSAR	¿Habrá hombre más infelice	
	que yo? Ay, don Félix, ¡qué presto	150
	se hace pesar un placer,	
	se hace tristeza un contento!	
	Bien temía que me había	
	de faltar al gusto el tiempo ⁵⁰ *	
	que a la pena me sobrara. ⁵¹	155
FÉLIX	Pues bien, ¿qué ha habido? ¿Qué es eso? ⁵² *	
	¿Traéis algún disgusto?	
CÉSAR	Y tal, ⁵³	
	que no pudo, ¡vive el cielo!, ⁵⁴	
	aconteceme mayor, ⁵⁵	
	pues cuando os iba diciendo	160
	que Violante, reducida	
	a la fe de mis deseos,	
	hoy me ha escrito que mañana	
	se sale a un cercano pueblo	
	adonde tiene la hacienda	165
	su padre —fiará al silencio	

⁴⁷ 131 empezasteis *A* : comenzasteis *SU*

⁴⁸ 143 *A* que él respondió *A S*: y él le respondió *U*
«El hilo» *A* : que el hilo *SU*

⁴⁹ 144 mismo *SU* : mismo *A*

⁵⁰ 154 al gusto *SU* : el gusto *A*

⁵¹ 155 sobrara *A* : sobraba *SU*

⁵² 156 ha habido *SU* : habido *A*

⁵³ 157 traéis *A* : decidme, ¿traéis *SU*
algún *A S*: *om U*

⁵⁴ 158 vive *A* : *om SU*

⁵⁵ 159 aconteceme *A* : ofrecérmele *SU*

	de la noche el darme entrada en sus jardines—, me veo de la esperanza tan cerca y de la dicha tan lejos.	170
FÉLIX	Que no es posible lograrla, porque se ponen en medio montes de dificultades.	
CÉSAR	¿Tan presto, César?	
	Tan presto, Félix, vos que no servís ni amáis, y si queréis verlo, el Duque ha sabido...	175
FÉLIX	¿Qué?	
CÉSAR	...que ha llegado de secreto...	
FÉLIX	Decí. ⁵⁶	
CÉSAR	...a Milán el de Urbino, que viene, según entiendo, de Alemania general, de las armas del Imperio contra esguízaros. Y como es tan su amigo y su deudo, a darle la bienvenida y norabuena del puesto me envía con esta carta, con orden de que al momento salga de Parma. Mirad en qué confusión me veo, pues, si no parto, don Félix, la gracia del Duque pierdo y, si parto, la ocasión que ha mil siglos que deseo.	180
	Demás que podrá Violante persuadirse a que pretendo yo aquesta ausencia en venganza de sus pasados desprecios y, teniendo por desaire lo que es fuerza, será cierto que, aborrecimiento que favor mi fineza ha hecho, ⁵⁷ vuelva otra vez mi desdicha a hacerle aborrecimiento.	185
FÉLIX	No sé qué os diga, si no es que hasta mañana secreto estéis aquí, que las postas podrán suplir ese tiempo.	190
CÉSAR	No podrán, porque me manda que las tome desde luego y en jornada de seis días dos es fuerza echarse menos.	195
		200
		205
		210

⁵⁶ 179 Decí A : ¿Quién? SU

⁵⁷ 202 ha A S: han U

FÉLIX	Pues avisarlo a Violante con mil rendidos estremos.	
CÉSAR	Ese es medio a la disculpa, mas no a la pérdida medio, pues de la ausencia del padre mañana la ocasión pierdo.	215
FÉLIX	¿Qué dice la carta?	
CÉSAR	¿Qué ha de decir? Cumplimientos ordinarios.	220
FÉLIX	¿Nombraos?	
CÉSAR	Sí, como es costumbre, diciendo: «César Farnesio, mi primo, va en mi nombre», porque aquesto ⁵⁸ * es estilo para que se sepa allá el cumplimento que se debe a la persona que va.	225
FÉLIX	¿No dice más que eso?	
CÉSAR	No.	
FÉLIX	¿A vos conoceos Urbino?	
CÉSAR	Nunca me vio, ni sospecho que haya en su casa persona que me conozca, respeto que ha tantos años que está en Alemania sirviendo.	230
FÉLIX	Pues si vos os atrevéis a una cosa, yo me ofrezco, ya que en cuanto a conocerme a mí me pasa lo mismo, a hacer esa diligencia con que, quedándoos secreto, podréis lograr vuestro amor —pues consiste todo en esto— sin que ni al Duque ni a Urbino se les haga agravio en ello, pues logra uno su visita y otro hace su cumplimento en llegar, dar una carta, traer respuesta y venir presto. *	235
CÉSAR	Cuando no fuera tan fácil, yo estoy de suerte que pienso que aun lo más dificultoso aventurara.	240
TRISTÁN	Yo creo que diera un medio mejor para todos. ⁵⁹	245
FÉLIX	Calla, necio.	250

⁵⁸ 223 aquesto *SU* : esto *A*

⁵⁹ 253 todos *A* : todo *SU*

CÉSAR	En fin, ¿hacéis la fineza por mí?	
FÉLIX	No soy yo de aquellos que dan el consejo para no ejecutar el consejo: yo con vuestro nombre iré.	255
CÉSAR	Mil veces los pies...	
FÉLIX	Teneos, que entre amigos desairado está el agradecimiento.	260
CÉSAR	Sola una dificultad resta ahora.	
FÉLIX	¿Qué es?	
CÉSAR	Yo tengo * de cobrar de Aurelio, padre * de Violante, unos dineros que por ayuda de costa * me ha librado el Duque, haciendo así mejor la deshecha * de que es verdad que me ausento, con que no me esperará mañana Violante.	265 270
FÉLIX	A eso hay escribirla un papel. *	
CÉSAR	No hay, que la ocasión que tengo de escribir yo una criada es, que viene a verme, y creo que, con pensar que me voy, no me buscará tan presto.	275
FÉLIX	Ahí entra bien la libranza, pues con ella un criado vuestro podrá a entrambas diligencias ir a su casa sin riesgo.	280
CÉSAR	¿Cómo sin riesgo a su casa? Desde el infeliz suceso de su sobrino, aunque está de mi amor y de mis celos desimaginado, no de su venganza sospecho, ⁶⁰ si ve en ella criado mío, que antes que sepa el efeto a que va, ha de hacer con él alguna acción.	285 290
FÉLIX	¡Buen remedio! Vaya Tristán, que sabrá, sagaz, advertido y cuerdo, desmentir ambas sospechas.	
TRISTÁN	No sabré.	
FÉLIX	¿Qué temes?	
TRISTÁN	Temo	295

⁶⁰ 287 sospecho *A S*: y sospecho *U*

	que sospechas tan honradas me maten si las desmiento. Si vas de mi parte, a mí será el desaire.	
CÉSAR		
TRISTÁN	Eso es bueno para quien sabe que, un día mal perfumado, un portero llegó a su corregidor en altas voces diciendo: «Una moza de servicio antes de hora mostró serlo ⁶¹ y, al tiempo que estaba yo la denuncia haciendo, otra moza sobre mí hizo el desacato mismo; y estando yo como estaba mandatos de usted escribiendo, esto no se ha hecho conmigo, sino con usted». Severo el corregidor, entonces, le dijo: «Pues, majadero, ¿quién os mete en sentir vos lo que conmigo se ha hecho?». Conque si me da con algo cuando venga medio muerto, habiéndose hecho contigo, podrás tú decir lo mismo.	300 305 310 315 320
FÉLIX	No te canses, que has de ir con el papel ahora y luego conmigo a Milán.	
TRISTÁN	Contigo, vaya, que de eso me huelgo cuanto me pesa de esotro.	325
CÉSAR	¿Por qué, Tristán?	
TRISTÁN	Porque siendo como son Carnestolendas, que es tan festejado tiempo, en Milán me pienso holgar como un padre.	330
FÉLIX	Vamos presto, vestireme de color ⁶² * mientras estáis escribiendo y lleva el papel, Tristán.	
CÉSAR	Y más que ahora tenemos buena ocasión.	335
FÉLIX	¿Cómo?	
CÉSAR	Como sale de su casa Aurelio y, no estando en ella, da	

⁶¹ 305 serlo *A* : el serlo *SU*

⁶² 332 vestireme de color *A* : y prevendremos las postas *SU*

el esperarle más medios
para el papel.

*Sale Aurelio leyendo*⁶³

FÉLIX	Divertido	
	viene una carta leyendo.	340
CÉSAR	Mejor es que no nos vea. Ven, que allá decirte pienso a qué criada has de dar el papel.	
FÉLIX	¿Qué esperas, necio?	
TRISTÁN	Déjame.	
FÉLIX	¿Qué haces? ⁶⁴	
TRISTÁN	Estoy	345
	tanteando la fuerza al viejo, para ver qué tantos palos podrá darme de un aliento.	

*Vase. Lee*⁶⁵

AURELIO	«Tío y señor mío, yo he llegado a esta Corte de Milán encubriendo nombre y patria, en servicio del príncipe de Urbino y, aunque deseo llegar a mi casa, no me atrevo a parecer en ella hasta vengar la muerte de mi hermano y, pues a todos toca esta desdicha de tan cerca, avisadme si está en Parma don César Farnesio». ⁶⁶ *	
	Honrada resolución es la de Lisardo; pero,	350
	¡qué mucho, si es sangre mía! ¿Qué he de hacer?	
	Que aunque mi pecho volcán cubierto es de nieve, que esconde las llamas dentro y le suena esta venganza,	355
	bien al rencor que yo tengo, me disuena por la parte de la prudencia que debo tener, porque ya en mi edad es razón que valgan menos ⁶⁷	360
	el rencor que la cordura y el enojo que el consejo. Si a Lisardo mi sobrino a esta venganza no aliento,	
	no cumplo con mi valor	365
	y, si para ella le esfuerzo, con mi obligación no cumplo; que haré mal si en tanto empeño,	

⁶³ 339 *Acot leyendo A* : leyendo una carta *SU*

⁶⁴ 345 *haces A* : *tras haces SU añaden la acotación* Quédese Tristán mirando a Aurelio

⁶⁵ 348 *Acot Vase A* : Vanse *SU*

⁶⁶ *Carta de tan cerca A* : om *SU*

⁶⁷ 360 *valgan A* : valga *SU*

perdido un sobrino, doy
calor con que al otro pierdo. 370
Con el que murió pensaba
casar a Violante y, siendo
el heredero Lisardo
de su casa y de mi intento,
aventurarle al enojo 375
del Duque, que criado y deudo
quiere a César, es volver
atrás mi primer deseo.
Pues ha de perder la patria,
¿qué he de hacer —¡válgame el cielo!— 380
para que, cuerdo y honrado,
cumpla con ambos afectos?
Ahora bien, a responderle
otra vez en casa entro,
que no me faltará estilo 385
con que entretener, suspenso,
el fin, hasta que yo tome
resolución. Y a este efeto
otra y mil veces la carta
de mi sobrino a leer vuelvo. 390

Lee

«Avisadme si está en Parma don César Farnesio, para que poniendo vos las espías y yo la ejecución para buscarle, y cuando respondáis, diga el sobrescrito “a Celio, en casa del Príncipe de Urbino”». ⁶⁸ *

Salen Violante y Nise. Vase

NISE En casa se ha vuelto a entrar
unos papeles leyendo,
mi señor.

VIOLANTE ¡Oh, qué cobarde
es, Nise, el atrevimiento!
Pues cuando se arroja a más, ⁶⁹
es cuando se anima a menos. ⁷⁰ 395
Desde que escribí a don César,
dándome a partido al ruego
de tanto rendido amor,
de mi misma sombra tiemblo. 400
Desde hoy acá me parece...

NISE ¿Qué?

VIOLANTE ...que es de cristal mi pecho
y que puede ver mi padre
lo que hace el corazón dentro.
Señor.

⁶⁸ Carta poniendo A : pongáis SU

⁶⁹ 395 a A : om SU

⁷⁰ 396 a A : om SU

*Sale Aurelio*⁷¹

AURELIO	Violante.	
VIOLANTE	¿Qué traes?	405
	Que sobre volver tan presto, me da qué pensar el verte tan confuso y tan suspenso.	
AURELIO	Nada, al salir me dio un propio una carta y, porque luego es preciso que se vuelva, a responder a ella vengo; ⁷² y así...	410

Sale Tristán

	...mas, ¿quién hasta aquí se entra?	
TRISTÁN	(Pues que sé que el viejo no está en casa, me he de entrar hasta el último aposento buscando a Nise, que es a quien despachado vengo.)	<i>Aparte</i> 415
AURELIO	¿A quién, hidalgo, buscáis?	
TRISTÁN	(Volviose azar el encuentro.) A vos.	<i>Aparte</i> 420
AURELIO	¿A mí?	
TRISTÁN	A vos.	
AURELIO	¿No había puertas a que llamar?	
TRISTÁN	Tengo, según mal cristiano soy, ⁷³ muy tibios los llamamientos. *	
AURELIO	Y en fin, ¿qué me queréis?	
TRISTÁN	Daros este papel.	425
AURELIO	¿Cuyo es?	
TRISTÁN	Vuestro, *	
	pues que viene para vos.	
AURELIO	¿Bachiller sois?	
TRISTÁN	Aún no tengo * el grado, bien que los cursos ya me sobran para serlo.	430
AURELIO	¿Quién es vuestro amo?	
TRISTÁN	Don Félix. Y usted tenga entendido esto, porque importa a la maraña; don Félix a decir vuelvo una y cuatrocientas veces.	435

⁷¹ 405 *Acot Sale Aurelio A S: en U la acotación aparece después del v. 404*

⁷² 412 *ella A U: esta S*

⁷³ 423 *mal cristiano soy A: soy de mal cristiano SU*

AURELIO	No soy amigo de cuentos.	
TRISTÁN	Yo sí, muchísimo. ⁷⁴	
AURELIANO	Dice.	
	<i>Lee</i>	
	«Aureliano, mi tesorero, * de los maravedís que pararen en poder vuestro, daréis a César...». ¿Cómo, si es * de César el libramiento, Félix a vos os envía?	440
TRISTÁN	Porque ha de haber el dinero Félix, por deberle César no sé qué partida de ellos. ⁷⁵	445
	<i>Lee</i>	
AURELIO	«...quinientos escudos que le libro para el efeto de la jornada que hoy hace de orden mía».	
VIOLANTE	(¿Oyes aquello, Nise? Don César se ausenta, sin duda —¡valedme cielos!— no quiso más que vengar mis desprecios con desprecios.) ⁷⁶	<i>Aparte</i> 450
TRISTÁN	(¿Nise?)	<i>Aparte</i>
NISE	(Con un papel hace señas el criado.) ⁷⁷	455 <i>Aparte</i>
AURELIO	¿Qué es eso?	
TRISTÁN	Nada.	
AURELIO	¿Qué papel es ese?	
TRISTÁN	Estos son otros quinientos, mas vienen en otra finca.	
AURELIO	¿Dónde César va?	
TRISTÁN	Al Infierno	460
AURELIO	debe de ser, qué sé yo. Esperad aquí, que a precio de no verle algunos días, he de despacharle. (Cielos, ¿si ha sabido que Lisardo ⁷⁸ está en Milán y por eso le ausenta el Duque de aquí?)	<i>Aparte</i> 465

⁷⁴ 437 muchísimo A : y muchísimo SU

⁷⁵ 446 ellos A : ello SU

⁷⁶ 454 desprecios A : tras desprecios SU añaden la acotación Hace señas Tristán con un papel

⁷⁷ 456 señas A S : seña U

criado A : tras criado SU añaden la acotación Velo Aurelio

⁷⁸ 465 SU añaden la acotación Aparte

Vase

VIOLANTE No sé cómo no reviento
de cólera. ¿A mí, desaires
César? ¿Quien en tanto tiempo
no volvió al desdén la espalda
la vuelve al favor? 470

TRISTÁN Pues puedo
hablar, escucha y sabrás
que, aunque ves que a cobrar vengo,
más vengo a pagar, señora,
la obligación de un deseo: 475

NISE César con este papel me envía. *
Tómale y sea presto, *
que vuelve a salir mi amo.

VIOLANTE De pensar si le vio tiemblo. 480

*Vuelve a salir Aurelio*⁷⁹

AURELIO Tomad, y id con Dios.

TRISTÁN Él guarde
tu vida siglos eternos.
Y advierte que es la primera
cosa aquesta que no cuento.
(Yo voy mejor despachado
que pensé, pues por lo menos
dado el papel dejo y voy
sin palos y con dinero.) *Aparte* 485

Vase

VIOLANTE (¿Si vería el papel, Nise?) *Aparte*
NISE (No, pues no hace sentimiento.) *Aparte* 490

AURELIO Hija, yo me voy mañana,
como sabes, a ese pueblo.

VIOLANTE (Albricias, alma, que nada
entendió, pues habla de esto.)⁸⁰ *Aparte*

AURELIO Que está la hacienda perdida
sin los ojos de su dueño
y, así, lo que has de hacer es
darme un papel que en el pecho
ahora guardaste. 495

VIOLANTE ¿Yo
papel, señor?

NISE (Malo es esto.) *Aparte* 500

AURELIO Espera, que tú tampoco
te has de ir. Dame el papel presto,
que si dejé ir al criado

⁷⁹ 480 *Acot* Vuelve a salir Aurelio A : Vuelve Aurelio *SU*

⁸⁰ 494 *SU* añaden la acotación *Aparte*

	viéndole dar fue que, cuerdo, ⁸¹ no quise que mi venganza empezase por lo menos ni enviar el ruido fuera, quedando el agravio dentro; y así callé hasta informarme a costa del sufrimiento.	505
	Dame el papel.	510
VIOLANTE	¿Yo? ¿Sí? ¿Cuándo?	
AURELIO	¡Oh, qué cansados extremos, pudiendo tomarle yo!	
	<i>Toma el papel</i> ⁸²	
	Éntrate agora allá dentro, que no quiero que, irritada la cólera... que no quiero que, apurada la paciencia... me cieguen, sin que primero me informe, ingrata, del daño, que no le aplique el remedio. ⁸³ Quítateme de delante. ⁸⁴	515
VIOLANTE	(Dadme vuestro amparo, cielos, que, aunque disculparme quiera, ⁸⁵ razón ni razones tengo.)	<i>Aparte</i>
	<i>Vase</i>	
AURELIO	Vete tú también.	
NISE	Sí haré. ⁸⁶	525
AURELIO	No por ahí, sino allá dentro; mas dime antes (porque a ciegas no corran mis sentimientos): de Félix siendo el criado y de César el dinero, ¿cuyo es el papel?	<i>Aparte</i>
NISE	(Si digo ⁸⁷ que es de César...)	530
AURELIO	Habla.	
NISE	(...siendo como es su enemigo mi amo, ⁸⁸ * será añadir yerro a yerro.) No sé, pero César no. ⁸⁹	<i>Aparte</i> 535

⁸¹ 504 fue A S : fe U

⁸² 513 *Acot* Toma el papel A : Quítasele SU

⁸³ 520 que no le A : antes que SU

⁸⁴ 521 Quítateme A S : quitarme U

⁸⁵ 523 disculparme quiera A : quiera disculparme SU

⁸⁶ 525 haré A : tras haré SU añaden la acotación Quiere huir Nise, y detiénela

⁸⁷ 531 SU añaden la acotación *Aparte*

⁸⁸ 533 enemigo mi amo SU : enemigo A

⁸⁹ 535 César no A S : de César no es U

AURELIO

Harto me has dicho con eso.
(Quién creerá, ¡ay de mí infelice!,
que de abrir un papel tiemblo).

Aparte

Lee

«No hay, mi bien, inconveniente
que me prive de no veros». 540
¡Qué dignamente, ay de mí,
otras mil veces se hicieron⁹⁰
de vil materia el papel,
y la tinta de veneno!

Lee

«Y, así, tened entendido 545
que, atropellando los riesgos
que se me ponen delante,
mañana estaré, en saliendo
vuestro padre, en los jardines
que decís. Guárdeos el cielo». 550
¡Qué es lo que miro! Don Félix
tiene tanto atrevimiento
que al sagrado de mi honor
pone tan indignos medios 555
como tomar el achaque
de enviar por el dinero
del otro traidor su amigo
y pues sin duda lo cierto
dijo Nise, y él lo dijo:
«A Félix sirvo diciendo 560
señas, porque no entendiase
venir de su parte». Cielos,
¿qué he de hacer? Porque querer
que yo en semejante empeño
me olvide de lo ofendido 565
y me acuerde de lo cuerdo
es querer quitarme todo
el uso del sentimiento,
fuera de que es destruir
la esperanza que yo tengo 570
de casarla con su primo.
Bueno es, cuando más pretendo
que otro no se vengue, darme
a mí ocasión para hacerlo;
pues, siendo así, que no es 575
posible que haya consejo
que no atropelle la ira,
en vengarme me resuelvo

U añade la acotación Aparte

⁹⁰ 542 otras mil A : otra y mil SU

de dos traidores amigos,
que vida y honor me han muerto. 580

A Lisardo escribiré
mate a César y lo mismo⁹¹
haré de don Félix yo,
pues tan buena ocasión tengo
para matarle y dejar 585
el homicidio encubierto,
pues con cerrar este cuarto,⁹²

*Cierra la puerta*⁹³

dejando a esta ingrata dentro,
sin que hasta mañana pueda
dar aviso, será cierto 590

que él vendrá sobre seguro
y yo podré, con secreto,
matándole en mis jardines,
llevarle donde... mas esto
mejor lo dirá la Fama, * 595
cuando en láminas de acero
deje mi venganza escrita
a los anales del tiempo.

*Vase. Ruido dentro de voces y música y instrumentos*⁹⁴

MÚSICOS *Vaya de baile,
de música y fiesta,
que todos son locos
en Carnestolendas. ** 600

Salen Serafina y Flora

SERAFINA Cierra esa ventana, Flora,
y tú ni otra criada mía
se ponga a su celosía.⁹⁵ 605

FLORA Déjame, por Dios, señora,
solo llegar a ver esta
máscara que va pasando
hacia palacio cantando.

*Baila ella y la música*⁹⁶

MÚSICOS *Vaya de baile, de música y fiesta.* 610
SERAFINA Dar-me pesar no pretendas,
pues ves que de eso me ofendo.

⁹¹ 582 mismo A U : mismo S

⁹² 587 cerrar este SU : [...]te A

⁹³ 587Acot la puerta A : om SU

⁹⁴ 598Acot voces y A : máscaras, U : voces, S

⁹⁵ 605 su A : la SU

⁹⁶ 609Acot y A : y dice SU

FLORA	¿No miras que va diciendo que todos son locos en Carnestolendas? ⁹⁷ *	
SERAFINA	Por eso quiero yo ser cuerda.	615
FLORA	¿Es posible que día de tan común alegría ni has de ser vista, ni ver?	
SERAFINA	Si inconveniente no hubiera ⁹⁸ en ver y ser vista, no peino tantas canas yo que alegrarme no pudiera con los disfraces y juegos que hoy festejan a Milán; y más ahora que dan las luminarias y fuegos con la noche más belleza a las danzas y más ser a las músicas.	620
FLORA	Saber quisiera, si no es tristeza,	630
SERAFINA	¿qué inconveniente hay, señora? Aunque tú le sabes, no le quieres saber y yo quiero decírtele, Flora. ⁹⁹ En mi calle un caballero, que a Milán estos días vino con el príncipe de Urbino, de máscara está y no quiero que, habiéndose declarado conmigo, presuma que es favor que yo me esté a la reja, que me enfado de ver la necia porfía.	635
FLORA	Quizá es otro que vestido de disfraz le ha parecido.	640
SERAFINA	¿Cómo puede ser?	645
FLORA	Servía en palacio un extranjero conde y, cuando el sol faltaba, se iba acostar y dejaba * un esclavo en el terrero con su capa de color y plumas. La dama, un día que nevaba y que llovía, le quiso hacer un favor, la reja abrió y, en falsete, «idos, Conde» pronunció; a que el moro respondió,	650
		655

⁹⁷ *SU* añaden la didascalía ELLA Y MÚSICOS

⁹⁸ 619 inconveniente *A U* : inconvenientes *S*

⁹⁹ 634 Flora *A* : ahora *SU*

	«no estar Conde, estar Hamete».	
	Y, así, puede ser, señora, que el que la máscara esconde sea Hamete y no sea Conde.	660
SERAFINA	¿A todo su cuento, Flora?	
FLORA	Ya es mal viejo.	
SERAFINA	En fin, dejara por él aún fiestas mayores.	
FLORA	Bien lo dicen los rigores con que él lo llora.	665
SERAFINA	Repara que no quiero que en tu vida me encarezcas su pasión.	
FLORA	Pues va otra conversación: si el mirarle allí ofendida ¹⁰⁰ te tiene, yo te daré medio con que, sin que seas vista de él ni de otro, veas toda la fiesta.	670
SERAFINA	¿Cuál fue?	
FLORA	Aqueste: muy bien, señora, sabes que en Carnestolendas las señoras de más prendas se disfrazan. Pues si ahora te disfrazases tú, a fin de que sin ser vista vieses, a cuyo efeto salieses por la puerta del jardín, presumo que no sería mal modo de castigalle, dejándotele en la calle gozar lo que resta al día.	675
	Mira, un capote, un sombrero, una hacha, una mascarilla, mezclándote a la cuadrilla de que cualquier disfraz primero lo hace todo.	680
SERAFINA	¿Y si viniese mi padre en tanto?	
FLORA	No hará, que como es justicia va * por todas las calles y ese aún no es escrúpulo, pues con dejar dicho que vas con alguna amiga, estás disculpada.	685
SERAFINA	Cosa es que hiciera de buena gana, pero no sé si me atreva.	700

¹⁰⁰ 670 el *SU* : en *A*
mirarle *A U* : mirarte *S*

FLORA Burlar a un necio te mueva,
ven y verás qué galana¹⁰¹
te pongo. Apuesto, si sales,
que a todas mil higas das *
y, con tu talle no más,¹⁰² 705
más que todas juntas vales.

SERAFINA No, Flora, me persuadas
por la vanidad, que creo
que más que tú lo deseo.

FLORA Manos a labor.

SERAFINA Criadas, 710
si por vosotras no fuera,
más de un yerro...

FLORA No es de aquí
la moraleja. ¿Has de ir?

SERAFINA Sí,
que es triste cosa que quiera
de ese necio la porfía, 715
que a tantos extremos pasa,
tenerme dentro de casa
encerrada todo el día.
Ven a vestirme.

Vase

FLORA ¡Qué airosa 720
ponerte, señora, espero!
¿«Criada» no dijo? Pues quiero
parecerlo en otra cosa.
Ce, señor Celio.¹⁰³ *

*Abre una ventana y por de dentro Lisardo, y luego sale en cerrando ella, y Libio disfrazados con
mascarillas¹⁰⁴ **

LISARDO ¿Quién llama?

FLORA Quien es serviros su fin. 725
Por la puerta del jardín
va disfrazada mi ama
y, como acaso lleguéis

sin daros por entendido
de que la habéis conocido,
hablar con ella podréis. 730
Chitón y a Dios.¹⁰⁵ *

LISARDO Tarde creo,

¹⁰¹ 702 qué A : cuán SU

¹⁰² 705 y A : pues SU

¹⁰³ 723 señor Celio SU : señor A

¹⁰⁴ 723 Acot de dentro A : dentro SU

luego sale A : om SU

cerrando ella A : tras cerrando ella SU añaden sale él

con A : y con SU

¹⁰⁵ 731 a Dios A : tras a Dios SU añade la acotación Vase

	Flora, que he de agradecer tu fineza, pues a ver llego el fin de mi deseo en la nueva que me das.	735
LIBIO	¿El fin de tu deseo?	
LISARDO	Sí, pues no parará en que aquí pueda hablarla, porque a más se ha de atrever mi osadía.	
LIBIO	Pues, ¿qué pretendes hacer?	740
LISARDO	Que se acabe de perder de una vez la suerte mía. Ya sabes que yo he venido a dar, Libio, muerte a un hombre de quien solamente el nombre hasta ahora he conocido.	745
	A mi tío le escribí que de él aviso me diera, porque buscarle pudiera más seguro y, siendo así	750
	que solo estoy esperando respuesta, en cuyo intermedio, sin aguardar más remedio que morir, estoy amando	
	el imposible mayor que se vio en deidad humana, cuya ingratitude tirana desprecios hace a mi amor.	755
	Entre uno y otro pesar quiero a entrambos acudir, que no es despique morir ¹⁰⁶ para quien viene a matar.	760
	Yo me tengo de volver a Alemania el mismo día que halle la venganza mía	765
	su fin, pues, si he de perder a Italia, y de cualquier modo soy hombre restado, ya * bien lograr mi amor será y que me pierda por todo.	770
	Y así, en tanto, que yo, a fin de no perder la ocasión que da amor a mi pasión, tomo la vuelta al jardín. Lo que tú has de hacer...	

Ruido dentro y salen de máscara vestidos de locos los que puedan¹⁰⁷

¹⁰⁶ 761 morir A : el morir SU

¹⁰⁷ 775Acot salen A : salgan SU
de máscara A : om SU

UNO	Aquí	775
	el baile prosiga, pues casa del Justicia es.	
LISARDO	Pero vente ahora tras mí, no te detengas, que allá lo que has de hacer te diré.	780
	No salga en tanto.	
LIBIO	No sé	
	qué te diga.	
LISARDO	Nada ya, que sobre resolución no hay consejo y no es posible que este divino imposible	785
	me dé mejor ocasión. ¿Cuándo tengo yo de hallar noche, disfraz, bulla y ruido? Que parece que han venido a darme tiempo y lugar,	790
	cuando no me den ventura: no, no hay que decirme. Vamos.	
	<i>Vanse</i>	
DOS	Aquí el baile prosigamos, que hoy todo ha de ser locura.	
MÚSICOS	<i>Vaya de baile, de música y fiesta, que todos son locos en Carnestolendas.</i>	795
	<i>Salen Serafina y Flora de máscara, y Flora, si quiere, puede traer el disfraz ridículo</i> ¹⁰⁸	
SERAFINA	Por mal agüero he tenido que el primer baile que vea, Flora, el de los locos sea.	800
FLORA	Antes yo pienso que ha sido a propósito buscado, pues entrar en él podemos ¹⁰⁹ sin miedo de que le erremos,	805
	pues ya viene ensayado.	
TODOS	<i>Vaya de baile, de música y fiesta, que todos son locos en Carnestolendas.</i>	810
	Ea, a otra parte a bailar. ¹¹⁰	

loco A : locos SU

puedan A : pudieren SU

¹⁰⁸ 798 Acot de A : vestidas de SU

y Flora, si quiere, puede traer el disfraz ridículo A : om SU

¹⁰⁹ 804 podemos A : podremos SU

¹¹⁰ 811 A añade la didascalia TODOS y S y U añaden la didascalia UNOS

Vanse

SERAFINA Deja esa cuadrilla, Flora.

Sale Lisardo

LISARDO Máscara, esperad, que ahora
conmigo habéis de danzar.

FLORA¹¹¹ (¿Hay más extraño pesar¹¹² *
que huir de él no nos bastó?¹¹³ *Aparte* 815

SERAFINA ¿Si me ha conocido?

FLORA No
esa sospecha te inquiete.

SERAFINA Pues, ¿qué es esto?

FLORA (Ser Hamete,
el que en la calle quedó.) 820

LISARDO No la espalda me volváis
sin responder, pues sabéis,
cuando de máscara os veis,
la obligación en que estáis. *

SERAFINA Vos sois el que lo ignoráis,¹¹⁴ 825
que aunque es verdad que ha tenido
quien de máscara ha venido
a quien de máscara va
licencia de hablar, no está
en estilo recibido 830
a quien no responde hacer
fuerza y así —¡qué pesar!—,
aunque vos podáis hablar,¹¹⁵
puedo yo no responder.

LISARDO A mí me basta saber 835
que hablar puedo.

SERAFINA ¿No será
locura, a quien sorda está?¹¹⁶ *

LISARDO Y locura de no pocos.

SERAFINA Pues la danza de los locos
por esotra calle va.¹¹⁷ 840
Id tras ella, si sois de ella.

LISARDO Sí lo soy, pero en seguir.

FLORA Más que se ha de descubrir.

LISARDO La locura de mi estrella
tras una sirena bella. 845

SERAFINA Pues conmigo serán dos,
y así, máscara, id con Dios,
que hablar de otra es grosería.

¹¹¹ 815 *Per* FLORA A : SERAFINA SU

¹¹² 815 más extraño SU : tal A

¹¹³ 816 que... bastó A : SU añaden la didascalia FLORA

¹¹⁴ 825 lo A : la SU

¹¹⁵ 833 podáis A U : podéis S

¹¹⁶ 837 a quien sorda está? SU : aunque todo está A

¹¹⁷ 840 calle A : parte SU

LISARDO	No es, si de su tiranía pretendo vengarme en vos.	850
SERAFINA	Pudiera a ese desatino responder que quien procura estar falso con la cura no está con el dolor fino, pero hacerlo no imagino por no oíros. Id con Dios.	855
LISARDO	Yo he de seguir a las dos, que me ha dado un no sé qué de vislumbre.	
SERAFINA	Hablar no sé, ¿de qué? Decid. ¹¹⁸	
LISARDO	De que vos... *	860
<i>Salen de folía los de la máscara¹¹⁹ *</i>		
MÚSICOS	<i>Vos, vos, vos, señora vos, vos me vengaréis de vos.</i>	
LISARDO	...de que sola habéis podido vos aliviar mi cuidado. Y aún ese baile imitado parece que de mí ha sido a propósito traído, pues, cuando de un ciego dios me estoy quejando a las dos y en vos vengarme pretendo, os va en mi nombre diciendo:	865
MÚSICOS ¹²⁰	<i>Vos me vengaréis de vos.</i>	870
SERAFINA	Mirad, que si pertinaz me queréis reconocer o seguir, será romper los seguros del disfraz y, así, máscara, id en paz, no me obliguéis a que pida favor, de vos ofendida, porque todos cuantos van disfrazados tomarán la defensa de mi vida, porque a todos juntos toca la violencia de cualquiera. ¹²¹	875
LISARDO	¿Libio?	
LIBIO	Sí.	
LISARDO	¿De qué manera el enojo que os provoca podrá con cordura poca	885

¹¹⁸ 860 Decid *SU* : *om A*

¹¹⁹ 860 *Acot* Salen de folía : Salen de folion *A* : Vuelven *SU*
máscara *A* : máscara cantando y bailando *SU*

¹²⁰ 872 *Per* MÚSICOS *A* : ÉL Y MÚSICOS *SU*

¹²¹ 884 cualquiera *A* : *tras* cualquiera *SU* añaden la acotación Llega Libio, y otros

TRISTÁN	Tira y mira no me yerres. A mí sí.	925
LISARDO	Vuestra arrogancia castigaré, mas la lumbre me faltó. ¹²⁴	
TRISTÁN	¿De qué te espantas? Si a mí me faltan las postas, que a ti te falten las balas.	930
<i>Pónense las mujeres detrás de los dos</i> ¹²⁵		
FÉLIX	Ahora veréis si castigo a quien mujeres agravia.	
FLORA	¿De dónde nos vino este Don Quijote de la Mancha? *	
TRISTÁN	De la Peña Pobre, donde de Beltenebros estaba * haciendo la penitencia, y yo soy su Sancho Panza.	935
<i>Dentro</i> ¹²⁶		
	Sacad luces a las rejas, que en la calle hay cuchilladas.	940
<i>Aquí salen todos los que pudieren con instrumentos, hachas y máscaras, y Lidoro viejo</i> ¹²⁷		
TODOS	¡Fuera! ¡Ténganse! ¿Qué es esto?	
SERAFINA	¡Quién vio confusiones tantas!	
LIDORO	¡Favor al Rey!	
FLORA	En tal caso dicen que dijo una dama: «lléveme esa cinta verde». ¹²⁸ *	945
SERAFINA	¡Mi padre! Solo faltaba este trance a mi desdicha.	
LISARDO	La justicia es.	
LIBIO	Pues, ¿qué aguardas? Huyamos, no nos conozcan.	
LISARDO	¡Mal haya! ¡Ay de mí! Mal haya tan mal lograda ocasión, tan mal perdida esperanza.	950

Vase

¹²⁴ 928 faltó A : tras faltó SU añaden la acotación Dispara y no da lumbre

¹²⁵ 930 Acot mujeres A : damas SU

los dos A : don Félix y Tristán SU

¹²⁶ 938 Acot Dentro A : Acuchillanse y dicen dentro SU

¹²⁷ 940 Acot Aquí salen todos A : Salen SU

instrumentos, hachas y máscaras A : hachas, máscaras y instrumentos SU

¹²⁸ 945 lléveme A : llévenle SU

esa A : esta SU

LIDORO	Daos a prisión vos y aquesas ¹²⁹ mujeres, que han sido causa, según se mira, de que vuestro atrevimiento haya traidoramente sacado contra un máscara la espada; ¹³⁰ * siendo así, que ellos, en fe del seguro, van sin armas.	955
TRISTÁN	Si no dos u tres pistolas ¹³¹ cada uno...	960
SERAFINA	(¡Ay desdichada! Caballero, que el honor debo hasta aquí, ahora falta ¹³² que os deba también la vida, que en gran peligro se halla sí me conoce.	<i>Aparte</i> 965
FÉLIX	En oyendo que soy un hombre que acaba de llegar ahora a Milán, disculparéis mi ignorancia.)	970
TRISTÁN	(Y tan ahora, que las postas se van sobre su palabra.)	<i>Aparte</i>
FÉLIX	Ni aquestas damas conozco ¹³³ ni sé quién son; el librarlas de una violencia empeñó ¹³⁴ mi valor.	975
LIDORO	Eso no basta para que a vos y a ellas deje.	
FÉLIX	A mí poco importa, o nada, yo iré con vos; pero, a ellas, señor, no habéis de llevarlas.	980
LIDORO	¿Cómo podréis impedirlo?	
FÉLIX	De esta suerte: pon las damas en salvo, que yo me quedo a que nadie tras vos vaya. ¹³⁵	
SERAFINA	No sé si podré, que torpe muevo un monte en cada planta. ¹³⁶	985
FLORA	Ven, que para huir, señora, a nadie el ánimo falta. ¹³⁷	
TRISTÁN	Si encontráredeis dos postas, decidlas que no se vayan.	990
FÉLIX	No ha de seguirlas ninguno, si primero no me matan.	

¹²⁹ 953 aquesas A : esas SU

¹³⁰ 958 contra A : con SU

¹³¹ 961 si no A : si no es SU

¹³² 964 debo A : os debo SU

¹³³ 973 aquestas A U : aquesas S

¹³⁴ 975 empeñó A U : empeñé S

¹³⁵ 984 que nadie tras vos vaya A : guardaros las espaldas SU

¹³⁶ 986 muevo A S : nuevo U

¹³⁷ 988 falta A : tras falta SU añaden la acotación Vanse

LIDORO	¡Muera este atrevido!	
TODOS	¡Muera! ¹³⁸	
FÉLIX	Ya que ellas de aquí se alargan... *	
TRISTÁN	Lo mismo hicieron las postas.	995
FÉLIX	...asegurar las espaldas, Tristán, procuremos de este umbral.	

Sale el Príncipe, dos criados con hachas y Lisardo por otra parte sin disfraz¹³⁹

PRÍNCIPE	Esas luces baja; pues, ¿qué atrevimiento es este? Dentro, señor, de mi casa se sigue a nadie, aunque sea delincuente.	1000
LISARDO	(El cielo haga ¹⁴⁰ que quitado el disfraz pueda desmentir sospechas tantas como hay contra mí.) Señor, ¿qué es esto, pues cómo?	<i>Aparte</i> 1005
PRÍNCIPE	Aguarda.	
LIDORO	Señor príncipe de Urbino, ninguno más que yo trata serviros, pero tal vez los accidentes arrastran la razón. Ese hombre ha hecho temeridad tan estraña como romper el seguro que la fe pública guarda a los máscaras, con pocos ejemplares de que haya ninguno que para ellos ¹⁴¹ sacase jamás la espada. Y esto por una mujer, que más el delito agrava, pues da a entender que el haberla ¹⁴² * conocido disfrazada le empeñó —siendo sin duda * que debe de ser su dama, según el riesgo a que puso la vida para librarla—, llegó hasta este umbral y, como la cólera no repara, fácilmente no previene la inmunidad que le ampara. Perdonad y, pues llegó	1010 1015 1020 1025 1030

¹³⁸ 993 Muera A : tras Muera SU añaden la acotación Riñen

¹³⁹ 998 Acot dos A : y SU

¹⁴⁰ 1002 SU añaden la acotación Aparte

¹⁴¹ 1018 ninguno A : alguno SU

¹⁴² 1022 que SU : om A

FÉLIX	a él, su sagrado le valga. Esperad, que, pues mi dicha fue llegar a tales plantas, quiero que de mi inocencia la verdad os satisfaga y no quedar delincuente, si me viéredes mañana. Ni a aquella dama conozco ni sé cuál era la causa que afligida la tenía, de quién traidor intentaba, usando mal del disfraz, a lo que se vio, robarla. Empeñáronme sus quejas primero, después sus ansias, porque su honor y su vida me dijo que aventuraba ¹⁴³ en ser conocida. De esto * sea satisfacción clara ser forastero y venir a vos con aquesta carta que os informará mejor.	1035 1040 1045 1050
TRISTÁN	Y si ella, señor, no basta, lo dirán mejor dos postas que por ahí descarriadas van de máscara también.	1055
PRÍNCIPE	¿Cuya es?	
FÉLIX	Del duque de Parma.	
PRÍNCIPE	Pues ya que los cumplimientos del recibirla embaraza el lance, tengo de leerla en público, porque salga una verdad más airosa. Llegad esa luz, no haya espacio que me dilate una dicha con dos causas.	1060 1065
	<i>Lee</i>	
	«Primo y señor mío, por no hallarme —ventura tanta como es para mí teneros en los estados de Italia— con salud, no voy yo mismo ahí en persona a lograrla ¹⁴⁴ y a daros la bienvenida y parabién de las armas. Y así don César Farnesio...».	1070 1075
LISARDO	(¡Qué escucho!)	<i>Aparte</i>

¹⁴³ 1049 aventuraba A : peligrosaba SU

¹⁴⁴ 1073 ahí A : allá SU

LIDORO	(¡Ventura rara!)	<i>Aparte</i>	
PRÍNCIPE	«...mi deudo y mi secretario...».		
LIDORO	(¡Qué buena nueva!)	<i>Aparte</i>	
LISARDO	(¡Qué ansial!)	<i>Aparte</i>	
PRÍNCIPE	«...va en mi nombre a visitaros, porque de más cerca traiga...».		1080
LIDORO	(Este es César, a quien yo tengo obligaciones tantas.)	<i>Aparte</i>	
PRÍNCIPE	«...las nuevas que yo deseo de vos y de vuestra casa...».		1085
LISARDO	(Este es César, el que dio ¹⁴⁵ muerte a mi hermano. ¡Qué rabia!)	<i>Aparte</i>	
PRÍNCIPE	«...Dios os guarde. Vuestro primo y amigo, el Duque de Parma».		
LIDORO	Cuánto el verle estimo.		
LISARDO	(Cuánto el verle me sobresalta.)	<i>Aparte</i>	1090
PRÍNCIPE	No solo le debo al Duque finezas, sino que añade, siendo vos, señor don César, el que me traéis la carta, a lo principal de tanto favor, tan gran circunstancia.		1095
FÉLIX	La mayor para mí es merecer besar tus plantas.		
PRÍNCIPE	Cansado vendréis y más cuando por fin de jornada os esperó una pendencia, que más que las postas cansa.		1100
TRISTÁN	(Y más la mía, que a truco de no verla angosta y larga, me huelgo que se haya ido con toda mi ropa blanca.)	<i>Aparte</i>	1105
PRÍNCIPE	Id a descansar. Haced, Celio, que le den posada cerca de la mía a don César.		1110
LISARDO	(Esto solo me faltaba, mandarme que yo le sirva, ¹⁴⁶ muy bien le está a mi venganza.) ¹⁴⁷ Venid, que en mi casa misma estaréis.	<i>Aparte</i>	
LIDORO	Detente, aguarda, que no ha de ir contigo César.		1115
LISARDO	(¡Ay de mí si es que algo alcanza a saber!). ¿Por qué no? ¹⁴⁸ *	<i>Aparte</i>	
LIDORO	Porque		

¹⁴⁵ 1086 el que *A* : y quien *SU*

¹⁴⁶ 1112 *SU* añaden la acotación *Aparte*

¹⁴⁷ 1113 a *AS* : om *U*

¹⁴⁸ 1118 a saber. *SU* : saber *A*

¿Por qué no? *SU* : ¿Por qué? *A*

	si merezco dicha tanta, permitir habéis que yo el aposento le haga, que quiero desenojarle y que sepa que en mi casa hay señor quien le reciba ¹⁴⁹ *	1120
	con mil vidas y mil almas. Porque aunque él no me conoce ¹⁵⁰ ni nunca le vi la cara, por el nombre y las noticias tengo obligaciones y hartas de servirle, porque fuimos su padre y yo camaradas; a quien en una ocasión le debí honor, vida y fama, y quiero reconocerla, ya que no puedo pagarla.	1125 1130 1135
PRÍNCIPE	¿Cómo puedo yo, a quien debo agasajar con mil raras finezas de amor, quitar, Lidoro, ventura tanta como el hospedaje vuestro? Pues solo con él llegara a desempeñarme yo.	1140
FÉLIX	Ignoro con qué palabras responder deba a esas honras, si las del callar no bastan.	1145
PRÍNCIPE	Yo responderé a mi primo, id con Dios hasta mañana.	
FÉLIX	Que sea presto solamente os suplico, que hago falta allá al servicio del Duque.	1150
PRÍNCIPE	Mal hiciera si os dejara volver luego, que Milán estos días es estancia muy para los forasteros, si ya no es que no os agradan ¹⁵¹ sus festejos por sus fiestas. ¹⁵² Alumbrad con esas hachas a don César y a Lidoro hasta quedar en su casa.	1155

Vase

LIDORO Venid, señor César.
LISARDO (Cielos, *Aparte* 1160

¹⁴⁹ 1124 le *SU* : te *A*

reciba *A S* : recibe *U*

¹⁵⁰ 1126 él *A* : om *SU*

¹⁵¹ 1155 agradan *A S* : aguardan *U*

¹⁵² 1156 sus fiestas *A S* : los sustos *U*

¿qué es esto que por mí pasa?
 Quien dio la muerte a mi hermano
 es el mismo que embaraza
 la acción de mi amor y el mismo
 que va a ser huésped —¡qué rabia!— 1165
 de Serafina —¡qué pena!—
 Mas que me turba —¡qué ansia!—
 uno, ni otro, si a las manos
 me ha venido la venganza.)

Vase

TRISTÁN Mientras vamos a lograr,
 señor, ventura tan alta,
 no será bien discurrir
 porque otro no lo haga,
 que se habrán hecho las postas. 1170

FÉLIX ¿Qué quieres, necio, que se hayan
 hecho? El mozo las habrá
 recogido. 1175

TRISTÁN Que no haya¹⁵³ *
 recogido las maletas
 es el caso.

LIDORO Yo mañana
 haré que parezcan.

FÉLIX Es 1180
 un loco, señor.

LIDORO Mi casa
 es esta.
 Ya desde hoy vuestra.
 Flora, aquí unas luces saca.
 Desde aquí podéis volveros,
 que ya de mi cuarto bajan. 1185

Sale Serafina y Flora con luz¹⁵⁴

SERAFINA Señor, seas bienvenido,
 que me ha tenido asustada,
 oyendo que en nuestra calle
 había habido cuchilladas
 y que tú estabas en ellas; 1190
 mas, ¿quién es quien te acompaña?
 Que, inadvertida, creyendo
 que estabas solo.¹⁵⁵

LIDORO Oye, aguarda,
 sabrás que el pasado susto
 tan en dicha nuestra para
 como merecer un huésped 1195

¹⁵³ 1177 haya *SU* : hayas *A*

¹⁵⁴ 1185 *Acot luz A* : *tras luz SU añaden* y vanse los pajes

¹⁵⁵ 1193 que estabas *A* : venías *SU*

	que viene a honrar nuestra casa por obligaciones que mi honor en mi pecho guarda y es don César a quien hizo	1200
SERAFINA	el socorro de una dama empeñar sin conocerla, pidiendo que la amparara para no ser conocida de esposo o padre que agravia. * Agora digo que hay ¹⁵⁶ mujeres ocasionadas; mire por cuanto pudiera suceder una desgracia.	1205
	Vos seáis muy bienvenido, donde con vida y con alma procuren serviros bien, que habéis de suplir las faltas.	1210
TRISTÁN	(Ese más parece fin de loa que de jornada.	<i>Aparte</i> 1215
FÉLIX	Dicha la desdicha ha sido para mí, pues no llegara a merecerla si no se equivocasen entrambas.)	
SERAFINA	(¿Qué dices, Flora, de ser mi huésped el que me ampara?	<i>Aparte</i> 1220
FLORA	¡Oh, qué cuento te dijera si no temiera ser larga!)	
FÉLIX	(¿Viste, Tristán, en tu vida más peregrina, más rara, hermosura?	<i>Aparte</i> 1225
TRISTÁN	Muchas veces, y un cuento lo declarara si fuera ocasión.)	
LIDORO	Haz, Flora, que aqueso cuarto se abra. Venid conmigo, porque reconozcáis vuestra estancia, pobre y corta, pero, en fin, en voluntad rica y ancha. ¡Oh, lo que hemos de hablar de vuestro padre que Dios haya!	1230 1235
	<i>Vase</i>	
TRISTÁN	(Dará muy buena razón de todo; pero, ¿qué aguardas? ¿Por qué no dices...?	<i>Aparte</i>
FÉLIX	No sé, que mayor fuerza me arrastra hacia otra parte.)	

¹⁵⁶ 1206 digo A : digo yo SU

SERAFINA	Ven, Flora.	1240
FLORE	¿Qué llevas?	
SERAFINA	No llevo nada, sino que de aquel pasado susto aún no está libre el alma.	
FLORE	(Jesús, ¡y con la pereza que entrambos mueven las plantas!	<i>Aparte</i> 1245
TRISTÁN	Si así lo hicieran las postas, fácil fuera el alcanzarlas.)	
SERAFINA	¿Por qué no os vais, caballero, donde mi padre os aguarda?	
FÉLIX	Porque espero a que os vais vos, * por no volveros la espalda.	1250
SERAFINA	Segura con vos la tengo.	
FÉLIX	Y todo bien lo declara la dicha de mi desdicha.	
SERAFINA	Pues creed, mas no creáis nada. Id con Dios.	1255
FÉLIX	Quedad con Dios.	
LOS DOS	¡Qué venturosa desgracia!	

NOTAS FILOLÓGICAS

16-20 *munitiones de agua... vencer de fuego*: en palabras de Arellano (1995: 454), «[l]a sistematización de la expresión poética, que responde a la sistematización de la propia estructura dramática», en Calderón se muestra de manera significativa a través del uso insistente de imágenes de los cuatro elementos. Dichos elementos fueron ya muy relevantes en la concepción del mundo medieval, así como en Góngora, que podría haber influido a Calderón (Wilson, 2000: 443, 457). Dentro de este imaginario son varias las palabras que suele emplear Calderón; en este caso nos encontramos con agua, viento, diamante, piedra, fuego... Una imagen semejante a esta la encontramos en *La hija del aire*: «Los montes contra los aires / volcanes de fuego escupen, / y ellos pájaros de fuego / crían, que los golfos surquen; / el gran Tigris encrespado, / opuesto al azul volumen, / a dar asalto a los dioses, / gigante de espuma, sube» (ed. de Edwards, vv. 3416-3423).

29 *celoso yo maté, porque*: enmendamos *ope ingenii* para corregir el error métrico patente tanto en *A* y *U* como en *S*. En *A* (y en *U*) nos encontramos ante un verso hipométrico (heptasílabo en lugar de octosílabo), que, sin embargo, es correcto desde el punto de vista del sentido. Si bien *S* trata de enmendar el fallo métrico cambiando el «celoso» en *A* por «celosamente», no enmendamos a partir de ella por convertirse entonces en un verso hipométrico. Así, añadimos el pronombre personal «yo» para adecuar el verso al esquema métrico sin alterar su sentido.

34 *dicha y desdicha*: es esta la primera aparición del sintagma que forma parte del título de la comedia. No volverá a hacerse referencia a él hasta el final de la primera jornada, en los vv. 1216 y 1254.

57-58 *que está desde sirviendo*: entre los dramaturgos áureos era habitual la costumbre de situar sus obras en una época pasada en la que consideraban que el Imperio había alcanzado su mayor gloria, es decir, durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Si bien esta práctica era más frecuente en las comedias históricas, en las que se incidía en la ambientación de manera mucho más detallada y extensa por ser esta clave para el desarrollo de las acciones, también nos encontramos con esta ambientación en comedias cómicas como esta, en las que se hace mención a que el rey que gobernaba a la sazón era Carlos V, pero en las que este dato no tiene mayor transcendencia para la historia (Matas, 2015: 24:25).

68 *qué mucho*: expresión habitual en la época, hoy en desuso, empleada para expresar sorpresa o admiración. Resulta especialmente común en autos sacramentales y comedias de Calderón, entre las que se encuentra *La estatua de Prometeo*: «Qué mucho, si es la ojeriça / de Palas, a quien yo temo» (vv. 224-225, ed. de Rich Greer).

83 *se rinda a partidos*: aunque no hemos podido encontrar esta expresión en otros textos de la época, parece que su significado es próximo al de *darse a partidos*, «rendirse al enemigo con algunos pactos o condiciones favorables» (*Aut. s. v. darse*), que aparece en esta misma jornada (véase v. 398, *dándome a partido*).

109 *le*: en el lenguaje del Siglo de Oro eran muy habituales los fenómenos de léismo (empleo del pronombre *le* en lugar de *lo* como complemento directo) y láismo (uso de *la* en lugar de *le* como complemento indirecto), que se ve reflejado en el lenguaje de los dramaturgos de aquella época, como es el caso de Calderón (Keniston, 1937: 64). Dentro de esta comedia, el primer ejemplo de láismo lo encontramos en el v. 272. Otro ejemplo

de este fenómeno lo encontramos en *El pintor de su deshonra*: «de aquello que yo la digo» (v. 1498, ed. de Rinaldi de Assis Pachecho).

119-136 *Yo galanteaba.... atrevimiento*: en la literatura áurea fue muy habitual incluir cuentos y pequeñas narraciones dentro de composiciones más extensas. En el ámbito de la comedia, aunque fue Lope el consolidador de esta práctica, fueron muchos los dramaturgos que se sumaron a esta práctica, como vemos en el caso de Calderón. Los cuentos insertos eran tanto tradicionales como cultos y, de manera habitual, eran puestos en boca del gracioso (Hernández, 2002: 126, 130, 133). En esta obra se puede observar de manera especial esta práctica, pues tanto el criado de don Félix, Tristán, como la criada de Serafina, Flora, resultan muy aficionados a los cuentos breves (en ocasiones tan breves como intervenciones de dos versos), hasta el punto de que se creará en las jornadas siguientes un vínculo entre ellos a raíz de la narración encadenada de cuentos. Si bien ninguno de los cuentos relatados en la primera jornada aparece en Hernández (1992) y en Hernández (2002), en este último sí aparece recogido el intercambio de cuentos entre Tristán y Flora de la segunda jornada (Hernández, 2002: 459-460).

128 *echar menos*: «es mostrar sentimiento y pena por la falta que ocasiona la pérdida de alguna cosa» (*Aut. s. v. echar*). Es frecuente la supresión de la preposición *de* en esta expresión en el lenguaje áureo. Véase v. 212.

132 *¡vive el cielo!*: expresión equivalente a *¡Válgame el cielo!* (v. 452), *¡valedme cielos!* (v. 550), etc. y empleada para expresar sorpresa o susto.

144 *mesmo*: enmendamos a partir de los testimonios *S* y *U*, pues el «mismo» que trae la *princeps* interfiere con la rima asonante del romance. Es esta la razón de que enmendemos en lugar de recogerlo como una variante lingüística.

154 *al gusto*: enmienda a partir de *S* y *U* sobre la lectura «el gusto» de *A* por adecuarse mejor a la construcción gramatical de la oración.

156 *ha habido*: enmienda a partir de *S* y *U* sobre el «habido» en *A* por no ser esta última una forma verbal correcta.

223 *aquesto*: enmienda a partir de *S* y *U* sobre la lectura de *A* («esto»), por ayudar a la adecuación del verso a los octosílabos propios de los romances. Nos apoyamos en la presencia de demostrativos derivados de *aquesto* y *agueso* en la propia *princeps* para realizar esta enmienda.

247 *traer*: en esta ocasión la palabra *traer* se cuenta como monosílaba en lugar de como bisílaba.

263 *ahora*: a lo largo de la primera jornada *ahora* aparece escrito siempre con *h* salvo en los vv. 514 y 1207 (en los que aparece como *agora*); sin embargo, cuando está escrito con *h*, en ocasiones se muestra como monosílaba y, en otras, como bisílaba. En esta ocasión se cuenta como palabra bisílaba unida a *resta* por una sinalefa.

263-264 *tengo / de cobrar*: en el siglo XVI, la forma *tener de* era mucho más habitual para expresar necesidad, compromiso o el futuro que la actual *tener que*, empleada únicamente por Teresa de Jesús (Keniston, 1937: 467). En su edición de *La dama duende*, Antonucci observa en las notas filológicas a los versos «Yo tengo de conocerla, / no más de por el

cuidado / con que de mí se recela» (vv. 130-132) que dicha construcción es muy frecuente en Calderón. Esta misma forma aparece asimismo en el v. 763.

266 *ayuda de costa*: «Es el socorro que se da en dinero, además del salario, o estipendio determinado, a la persona que ejerce algún empleo» (*Aut. s. v. ayuda*).

268 *deshecha*: «[d]isimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa» (*Aut.*).

272 *la*: véase nota al v. 109.

332 *vestireme de color*: la expresión *de camino* o *vestido de camino*, que en Calderón a menudo se trueca en *vestido de color*, sirve para señalar que algún personaje, generalmente masculino, va vestido para viajar o que se dirige a algún lugar alejado. Estos vestidos *de camino* solían ser coloridos, vistosos, hechos con telas costosas y adornados con joyas y plumas, hecho que contrastaba con el traje negro habitual en la corte durante el siglo XVI y que contribuía a destacar la diversidad de escenarios dentro de una comedia. Para más información acerca de las convenciones en torno al vestido *de camino* o *de color*, véase Zamora Vicente (1988).

Carta parecer: forma habitual para *aparecer* en la época (*Aut.*). También se encuentra en el v. 1180 (*parezcan*).

Carta las espías: de manera general, el español del Siglo de Oro mantuvo el género de los étimos latinos; sin embargo, en ocasiones se produjeron cambios de género o incluso una misma palabra era empleada indistintamente con ambos. Hubo una tendencia a adscribir al género femenino aquellos neutros latinos terminados en *-a*, por lo que podría ser que, aunque la palabra *espía* proceda del gótico y no del latín, esta fuera en ocasiones empleada en femenino en dicha época (Keniston, 1937: 36). Ello es especialmente común en Calderón, ya que, tras una búsqueda en la base de datos *TESO*, encontramos este mismo ejemplo en obras como *Los empeños de un acaso* («las espías fueron falsas, / que os dijeron, que era quien / buscáis quien conmigo estaba») o *El sitio de Breda* («de suerte, que no le vieron / las espías, que fue causa / de que estuviese la gente / agora tan descuidada»).

424 *llamamientos*: aparece aquí con el significado de «reconvencción con que mueve Dios los corazones, haciendo presente a los hombres interiormente sus beneficios, y la ingratitud con que corresponden a ellos» (*Aut.*). Véase con este mismo sentido en el auto sacramental *La viña del señor* de Calderón: «Y así, pueblo de Israel, / pues eres amado pueblo / de Dios, y el primero que / veniste a mi llamamiento» (vv. 781-784, ed. de Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos). Asimismo, se observa que se trata de un juego con las distintas acepciones de esta palabra, pues Tristán la emplea intencionadamente con este significado religioso a pesar de que Aurelio le haya preguntado por una puerta a la que llamar, dando a entender que el criado ha entrado en su casa sin permiso.

426 *¿Cuyo es?*: aunque el relativo *cuyo* solía ir precedido por un antecedente, se dan casos en los que dicho antecedente se ve incluido en él. Era asimismo habitual, como es el caso aquí, el empleo de *cuyo* como partícula interrogativa en preguntas posesivas; así, *¿Cuyo es?* equivaldría al actual *¿De quién es?* (Keniston, 1937: 193, 283). También en el v. 1059.

428 *bachiller*: Aurelio, al preguntarle a Tristán, el criado, si es bachiller, juega con la doble acepción de la palabra. Si bien hacía alusión a aquel que poseía estudios, también era una forma común de referirse a aquellos que hablaban «mucho fuera de propósito, y sin fundamento» (*Aut.*). De esta manera, la respuesta de Tristán, «Aún no tengo / el grado, bien que los cursos / ya me sobran para serlo» (vv. 428-430), es síntoma de que le está siguiendo la burla.

438 *Aureliano, mi tesorero*: verso hipermétrico (eneasílabo), correcto desde el punto de vista del sentido, para el que no hemos encontrado alternativa en el resto de testimonios.

441 *daréis a... si es*: verso hipermétrico (eneasílabo), correcto desde el punto de vista del sentido, para el que no hemos encontrado alternativa en el resto de testimonios.

477 *César... me envía*: nos encontramos ante otro verso hipermétrico, en este caso decasílabo, que, no obstante, en cuanto al sentido es adecuado. No se ofrecen alternativas en los demás testimonios.

478 *Tómale y sea presto*: verso hipométrico (hexasílabo), también correcto en cuanto al sentido, para el que no se ofrece ninguna alternativa en los testimonios cotejados.

533 *enemigo mi amo*: enmienda a partir de *S* y *U* («enemigo» en *A*) para ajustar el verso a la métrica.

595 *Fama*: «Los antiguos pintaron la fama en forma de doncella, que va volando por los aires con las alas tendidas, y una trompeta con que va tañendo» (*Covarrubias s. v. Fama*). Se destaca así la labor de la Fama como historiadora y pregonera. A este respecto indica Fray Luis de León, en su *Libro de Job en tercetos*, que «[l]a Fama voladora y pregonera / en mil naciones cuenta, en mil oídos, / de Job la desventura grave y fiera» (vv. 40-42, ed. Ramajo Caño).

599-602 *Vaya de baile... Carnestolendas*: no hemos encontrado recogida esta forma musical en cancioneros o trabajos como los de Alín y Barrio (1997), Molina (2008) y Querol (2000). Si bien Barrio (2004: 73) sí que la recoge, tampoco ella consigue identificarla o ubicarla. A pesar de ello, no podemos descartar, debido a su alta musicalidad y a la aparición de fragmentos de esta estrofa en algunos entremeses («Vaya de baile y música» en *Las viudas* de Tirso de Molina, «Vaya de baile, y de fiesta» en *Los alcaldes* de Tirso de Molina —consultadas a través de la base de datos del *TESO*— y «Vaya de baile» en *Entremés cantado. La dueña* de Luis Quiñones de Benavente —v. 102, ed. de Arellano, Escudero y Madroñal—), que no forme parte de la tradición musical popular española. Cabe destacar que esta peculiar estrofa se encuentra justamente en el cambio entre romance y redondillas y que no parece adecuarse al esquema métrico de ninguna de las dos formas; podría tratarse de una suerte de seguidilla (formada por versos pentasílabos y hexasílabos en lugar de por pentasílabos y heptasílabos) o de un villancico, habida cuenta de que más adelante se repite tanto la estrofa completa como algunos de sus versos, que sin duda tienen como intención referenciar la forma musical íntegra (Quilis, 2017: 104-105, 126-130). Según la base de datos *Digital Música Poética* podría tratarse de una cuarteta. Al hilo de las canciones en las piezas teatrales, Molina (2008: 315, 323) indica que «[l]os momentos en los que se canta o se baila se relacionan con determinados personajes susceptibles de poseer estas actitudes, con lo que la música se erige como un importante elemento caracterizador. Es el caso de [...] celebraciones» y que «el ambiente festivo viene aderezado con cantos y bailes que apostillan la alegría

ambiental». Aquí, son los músicos los que se encargan de cantar y, algo más adelante, la criada Flora se apropiará de uno de los versos de la cancioncilla y lo incorporará a su parlamento.

614 *que todos son locos en Carnestolendas?*: verso hipermétrico, dodecasílabo, en el que se fusionan los dos últimos versos de la canción anteriormente presentada. En el resto de testimonios no se ofrece alternativa, aunque desde el punto de vista del sentido resulta correcto, pues Flora precisamente está haciendo referencia a la cancioncilla cantada por los músicos.

649 *acostar*: la preposición *a* ha sido embebida en la sílaba inicial de *acostar*, por comenzar este vocablo por la misma vocal. Este fenómeno se daba especialmente si la *a*-inicial de palabra era átona, como es el caso (Keniston, 1937: 642).

670 *el*: enmienda a partir de *S* y *U*. En *A* se recoge «en», lo que carecería de sentido.

693 *es justicia*: en este caso no hace referencia a la justicia sino a «los ministros que la ejercen» (*Aut.*). En esta comedia es Lidoro, el padre de Serafina, quien ejerce este cargo. Su oficio volverá a mencionarse en el v. 948.

704 *a todas mil higas das*: «Frase con que se explica el desprecio que se hace de alguno o alguna cosa, aunque no se ejecute la acción» (*Aut.*).

723 *Ce*: «Voz con que se llama a alguna persona, se la hace detener, o se la pide atención» (*Aut.*).

señor Celio: añadimos el apelativo *Celio* recogido en *S* y *U* (en *A* únicamente «señor») para que el verso cuadre dentro del esquema métrico. Nos apoyamos en la carta que Lidoro recibe, en la que Lisardo le cuenta a su tío que ha llegado a la Corte de Milán «encubriendo nombre y patria» (*Carta* después del v. 348). El nombre escogido por Lisardo es precisamente el de Celio.

723 *Acot en cerrando*: cuando un gerundio era introducido por la preposición *en*, generalmente adquiriría un valor temporal y hacía referencia a una acción ya completada (Keniston, 1937: 552-553).

731 *a Dios*: siguiendo las pautas marcadas por Prolope, mantenemos la forma «a Dios» en lugar de la actual *adiós*.

768 *restado*: marcada como voz desusada por la RAE, *restar* significa también «[d]ejar a alguien detenido o preso» (*DLE*, s.v. *restar*).

815 *más extraño*: enmienda a partir de *S* y *U* sobre la *princeps*, que recoge «tal», por adecuarse mejor al esquema métrico.

823-824 *cuando de máscara os veis / la obligación en que estáis*: los participantes en las Carnestolendas tenían ciertos privilegios y restricciones que hemos de tener en cuenta para entender las comedias con dicha ambientación, como es este caso, pues «[s]on bastantes los personajes que llevan máscaras, y su comportamiento se regula por las normas especiales que permiten relaciones imposibles fuera de ese contexto festivo» (Vega, 2013: s.p.). Entre los privilegios con los que contaban está, ligado a la imposibilidad de ser reconocido por el resto de viandantes —pues en las plazas públicas

«los enmascarados convivían libremente en el anonimato» (Gómez, 2015: 16)—, el poder bailar y entablar una conversación con la persona que se quiera (Lobato, 2011: 347), «lo que propicia situaciones a veces muy rentables para la trama» (Vega, 2013: s.p.), tal y como puede observarse en esta escena entre Lisardo y Serafina. Esto mismo es notorio en *El pintor de su deshonra*: «FABIO. No dudes que aquí, señor, / ocasión de hablar tendrás, / pues al máscara jamás / se le ha negado el favor / de hablar todo el tiempo que / el rostro tenga cubierto, / como no sea descubierto / quien sea» (vv. 1814-1821, ed. de Rinaldi de Assis Pacheco). En esta línea, Caro Baroja (1984: 91-92) enumera otras de las libertades de las que gozaban, entre las que se encuentran «Proferir injurias a los viandantes» o «Ensañarse con determinadas personas», lo que ocurrirá en esta comedia algunos versos más adelante. No obstante, les estaba prohibido, como veremos en el parlamento de Lidoro de los vv. 953-960, portar armas al mismo tiempo que portan una máscara, a pesar de que en esta comedia no se respete dicha norma, a la que hace alusión (Lobato, 2011: 348).

837 *a quien sorda está?*: enmienda a partir de *S* y *U* sobre el «aunque todo está» de *A* por carecer este de sentido dentro del pasaje.

860 *Decid*: añadimos esta palabra a partir de *S* y *U*, omitida en *A*, para adecuar el verso al esquema métrico.

860 *Acot folia*: en palabras de Covarrubias, una folía «es una cierta danza portuguesa, de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llenan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos, y a veces bailan. Y también tañen sus sonajas: y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio: y así le dieron a la danza el nombre de folía de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana». Resume McGrady, en una nota al pie al siguiente pasaje de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, que «*folía* alude a la vez a la danza, la música y la canción»: «Dente parabienes / el mayo garrido, / los alegres campos, / las fuentes y ríos. / Alcén las cabezas / los verdes alisos, / y con frutos nuevos / almendros floridos. / [...] / Folia / [...]» (vv. 126-165). Si bien no se recoge esta palabra en ninguno de los testimonios cotejados (en *A* aparece la forma «folion» y *S* y *U* omiten), enmendamos *ope ingenii* por no encontrarle un sentido al texto de *A*. Nos respaldamos en la similitud de ambas palabras y en el ambiente carnavalesco en el que se inserta la acotación, que va seguida de la aparición de los músicos.

905 *posta*: en el pasaje que sigue hay un juego entre dos de los significados que tenía la palabra *posta*; en este verso, al igual que en el v. 207, tiene el significado de «caballos que están prevenidos o apostados en los caminos, a distancia de dos o tres leguas, para que los correos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra» (*Aut.*). Contrasta esto con el sentido que adquiere, por ejemplo, en el v. 921: «bala pequeña de plomo, algo mayor que los perdigones, que sirve de munición para cargar las armas de fuego» (*Aut.*).

934 *Don Quijote de la Mancha*: entre la numerosa bibliografía existente sobre las referencias que Calderón hace en sus obras a Cervantes, destacan las alusiones a don Quijote de la Mancha, que, debido a la lectura cómica y caricaturesca que de él se hizo a la sazón, se encuentran generalmente en pasajes jocosos dentro de comedias. Las referencias al héroe cervantino están ligadas habitualmente a situaciones en las que «el prurito de honor y valentía de los galanes puede ser mirado en clave irónica y burlona por

el gracioso, en cuya boca encontramos la casi totalidad de estas alusiones cervantinas, relativas a la figura de un don Quijote ridículo, visto como un caballero loco, absurdo protector de damas en peligro» (Arellano, 1999: 14) y su mera mención provoca un sentimiento de complacencia en los espectadores que han reconocido la broma. En esta ocasión se hace asimismo alusión a Sancho Panza, con quien Tristán se siente identificado. Para más información sobre estas intertextualidades, véase el artículo de Arellano (1999).

935-936 *De la Peña Pobre, donde / de Beltenebros*: en la misma línea de las referencias caballerescas, Calderón hace alusión al *Amadís de Gaula* en varias de sus obras. En la mayoría de ellas, como es el caso de la nuestra o de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (Díez Borque, 2000: 257-259) y *El maestro de danzar* —«Mira, pues, si razón tengo, / cuando locuras me mandes / dejar, en dejarte, puesto / que con dejarte a ti, en ti / todas las locuras dejo / de Esplandián y Belianís, / Amadís y Beltenebros, / que, a pesar de don Quijote, / hoy a revivir han vuelto» (vv. 158-166, ed. de Escalante Barrigón)—, estas menciones a héroes de caballerías van ligadas a una ridiculización de la novela de caballerías (Arellano, 1999: 14). En este caso concreto no es *Amadís* el nombre mencionado, sino aquel que toma dicho héroe cuando, tras perder el amor de Oriana, se retira a la isla de la Peña Pobre y se encuentra con el ermitaño Andaloc, a quien pide que le dé un nuevo nombre: «Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre Beltenebros» (Rodríguez de Montalvo, ed. Cacho Blecua, 1987: 709). Cabe resaltar que este mismo pasaje es relatado por Don Quijote: «[...] hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido» (Cervantes, ed. Rico, 1998: 275).

945 *cinta verde*: el color verde siempre representa, simbólicamente, la esperanza, ya sea satisfecha o defraudada («Quita esa cinta verde, / que a quien engañan la esperanza pierde», *El príncipe perfeto*, vv. 624-625, ed. de Farré Vidal). Para más información sobre el simbolismo de los colores, véase el artículo de Lanot (1994), en especial el soneto de Gutierre de Cetina que transcribe. Encontramos en algunas comedias áureas juegos relacionados con los colores, de los cuales es máximo representante *El desdén con el desdén* de Agustín de Moreto con el juego de la cinta de colores, en el que cada caballero va eligiendo una cinta de color que le emparejará con una dama; comienza así: «MÚSICOS. “Venid, los galanes / a elegir las damas, / que en Carnestolendas / Amor se disfraza / Falarala, larala, etc.” / [...] DIANA. Pues sentaos, y cada uno / elija color, y sea, / como es uso, previniendo / la razón para escogella, / y la dama que le tiene / salga con él, siendo deuda / el enamorarla en él / y el favorecerle en ella. / PRÍNCIPE [...] Por ser yo el de menos partes / es forzoso que aquí sea / quien tiene más esperanza, / y así el escoger es fuerza / el color verde. [...] (*Dale una cinta verde.*)» (vv. 1399-1434, ed. de Cortés). También Calderón se vale de los colores y sus significaciones para crear juegos dentro de sus obras, por lo que estos versos podrían hacer referencia al mismo juego de la comedia moretiana (Castro, 2017: 113-114). En esta línea, es habitual que la dama le entregue a su amado una cinta en señal de su favor, como puede verse también en *A secreto agravio, secreta venganza*: «MANRIQUE. [...] Dame un favor de tu mano. [...] SIRENA. ¿Una cinta quieres? MANRIQUE. Sí. SIRENA. Ya aquese tiempo pasó / que un galán se contentó / con una cinta. MANRIQUE. Es así; / pero si yo la tuviera, / desparramando conceptos, / mil y

ciento y un sonetos / hoy en tu alabanza hiciera. SIRENA. Por ver tanto soneto / te la doy; y vete agora, / porque sale mi señora. (*Dale una cinta verde [...]*)» (vv. 846-864, ed. de Coenen).

958 *un máscara*: se emplea la forma masculina porque hace referencia a «la persona que lleva cubierto el rostro con la máscara» (*Aut.*). Con igual sentido lo encontramos en *El pintor de su deshonra*: «todos los máscaras vienen» (v. 1803, ed. de Rinaldi de Assis Pacheco).

994 *se alargan*: toma aquí el sentido de alejarse. Con el mismo significado encontramos el vocablo en *La firmeza en la desdicha* de Lope de Vega: «veo que en el mar se alargan / las fragatas que me llevan» (vv. 2454-2455, ed. de González).

1022 *que*: añadimos la conjunción necesaria para el correcto sentido de la oración a partir de los testimonios *S* y *U*.

1022-1024 *pues da a entender le empeñó*: *A* omite la conjunción *que*. Enmendamos basándonos en los testimonios *S* y *U*.

1050 *en ser conocida*: debido a un error tipográfico en *A* no nos es posible distinguir lo escrito en él. Seguimos, por ello, la lectura de *S* y *U*.

1118 *a saber*. *¿Por qué no?*: tanto métricamente como por su sentido dentro del pasaje, esta lectura de *S* y *U* resulta más adecuada que la de *A* («saber. ¿Por qué?»).

1124 *hay señor quien le reciba*: en *A* se lee «te», lo que supondría una falta de concordancia con respecto al resto de la intervención de Lidoro. Enmendamos a partir de la lectura de *S* y *U*.

1177 *haya*: enmendamos a partir de los testimonios *S* y *U* sobre el «hayas» que puede leerse en *A* puesto que resulta más fácil de comprender el pasaje si lo expresado por Tristán hace referencia al mozo y no a su amo. Es decir, es más lógico que el encargado de recoger las postas fuera un mozo y no Félix, un caballero.

1200-1205 *mi honor.... padre que agravia*: en este pasaje se nos muestra la obligación a la que un caballero estaba sujeto, según la cortesía, de amparar a una dama, incluso sin conocerla. Esta misma situación se ofrece en *La dama duende*, «Si, como lo muestra / el traje, sois caballero / de obligaciones y prendas, / amparad a una mujer / que a valerse de vos llega. / Honor y vida me importa / que aquel hidalgo no sepa / quién soy, y que no me siga. / Estorbad, por vida vuestra, / a una mujer principal / una desdicha, una afrenta» (vv. 110-112, ed. de Antonucci), a propósito de la cual la editora indica que «[I]a petición de ayuda de una dama tapada a un caballero recién llegado a la Corte, es una situación que se repite en otras comedias calderonianas, generalmente en las primeras secuencias del primer acto». En esta ocasión, en lugar de suceder al comienzo de la primera jornada, ocurre prácticamente al final.

1250 *os vais vos*: en el Siglo de Oro era habitual el uso del indicativo en oraciones en que hoy en día lo correcto sería emplear el subjuntivo o incluso el condicional. Entre los verbos tras los cuales se daba este fenómeno se encuentran aquellos utilizados para expresar deseos, órdenes... *Esperar* siempre iba seguido de indicativo (Keniston, 1937: 347-349).

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

- 26 pretesto *A* : pretexto *SU*
54 respeto *A S*: respecto *U*
90 estremos *A U* : extremos *S*
91 estremos *A U* : extremos *S*
109 le *A U*: lo *S*
114 en efeto *A S*: en efecto *U*
214 estremos *A U* : extremos *S*
231 respeto *A S*: respecto *U*
289 efeto *A S* : efecto *U*
370 al *A* : el *SU*
409 propio *A U* : proprio *S*
448 efeto *A S* : efecto *U*
512 estremos *A U* : extremos *S*
514 agora *A* : ahora *SU*
649 acostar *A S* : a acostar *U*
681 efeto *A S* : efecto *U*
684 castigalle *A U* : castigarle *S*
716 extremos *A S* : extremos *U*
735 das *A U* : dais *S*
961 ù *A* : ò *SU*
973 *om A U* : a *S*
989 encontráredeis *A* : encontráredes *SU*
1031 inmunidad *A* : inmunidad *SU*
1040 a *A* : *om SU*
1061 recibirla *A* : recibirla *SU*
1080 visitaros *A S* : vesitaros *U*
1250 a que *A* : que *SU*

ERRATAS¹⁵⁷

- 543 tinta *A S* : tiente *U*
963 Caballero *A S* : Cabellero *U*
980 llevarlas *A S* : llevarlas *U*
1007*Per* Lidoro *A S* : Lidero *U*

¹⁵⁷ De manera provisional, se indican las erratas haciendo referencia a la numeración de nuestra edición crítica de la comedia y no a los folios del pliego, como es habitual, a la espera de que se puedan comprobar algunos de los lugares poco legibles del ejemplar de *A* consultado con otro ejemplar. Tampoco hemos realizado la Nota Onomástica, para lo que esperamos a realizar la edición crítica de toda la comedia.