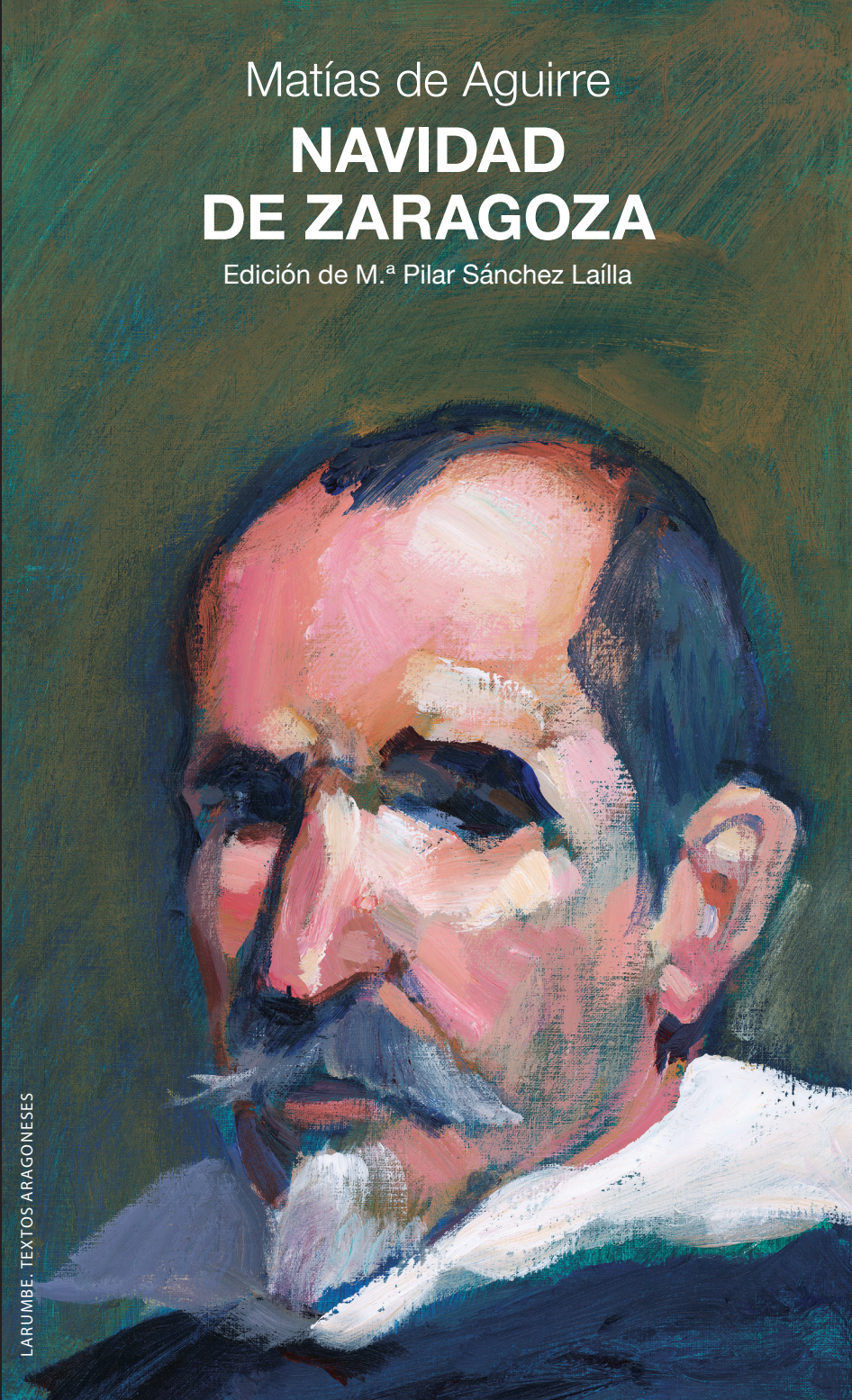
Matías de Aguirre

NAVIDAD DE ZARAGOZA

Edición de M.ª Pilar Sánchez Laílla



LARUMBE. TEXTOS ARAGONESES

Larumbe. Textos Aragoneses, 103

Directores de la colección:
Fermín Gil Encabo y Antonio Pérez Lasheras
Comité editorial:
Juan Carlos Ara Torralba, José Domingo Dueñas Lorente,
Jesús Gascón Pérez, José Enrique Laplana Gil,
José Manuel Latorre Ciria, Alberto Montaner Frutos,
Francho Nagore Laín, Alberto del Río Nogueras
y Eliseo Serrano Martín

MATÍAS DE AGUIRRE

NAVIDAD DE ZARAGOZA
Volumen I y II

Recreación del estrado reservado a las damas en las veladas académicas de un palacio barroco como en el que transcurre la *Navidad de Zaragoza* (Madrid, Casa de Lope de Vega)

MATÍAS DE AGUIRRE

NAVIDAD DE ZARAGOZA
Volumen I y II

Edición, introducción y notas de
M.ª PILAR SÁNCHEZ LAÍLLA

Larumbe

Textos Aragoneses

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Instituto de Estudios Altoaragoneses
Instituto de Estudios Turolenses
Gobierno de Aragón

© M.ª Pilar Sánchez Laílla
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social), Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turolenses y Gobierno de Aragón
1.ª edición, 2020

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@posta.unizar.es http://puz.unizar.es

Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), c/ Parque, 10. 22002 Huesca, España. Apartado postal 53. Tel.: 974 294 120. Fax: 974 294 122
iea@iea.es http://www.iea.es

Instituto de Estudios Turolenses (Diputación de Teruel), c/ Amantes, 15, 2.ª planta. 44001 Teruel, España. Tel.: 978 617 860. Fax: 978 617 861
ieturolenses@dpteruel.es http://www.ieturolenses.org

Gobierno de Aragón. Edificio Pignatelli, paseo María Agustín, 36. 50071 Zaragoza, España

Diseño de cubierta: José Luis Cano

ISBN 978-84-1340-202-4

LA *NAVIDAD DE ZARAGOZA:* UNA MISCELÁNEA ARAGONESA*

M.ª Pilar Sánchez Laílla

* Esta publicación tuvo origen en mi tesis doctoral titulada *Edición y estudio de la «Navidad de Zaragoza» de Matías de Aguirre,* que, dirigida por el doctor José Enrique Laplana Gil, defendí en la Universidad de Zaragoza el 18 de septiembre de 2015, obteniendo la calificación de Sobresaliente *cum laude*. Fueron miembros del tribunal los doctores Aurora Egido Martínez, Luis Gómez Canseco y Gonzalo Pontón Gijón.

A Gonzalo.
Fiat lux

ABREVIACIONES

ADH	Archivo Diocesano de Huesca.
AHPZ	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.
CORDE	*Corpus diacrónico del español,* RAE [en línea] <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [Consulta: 3/11/2017].
DA	*Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, Madrid, edición facsímil, 1964.
DCE	Corominas, Joan, y José Antonio Pascual (1980-1985), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos.
DCSO	Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega-García Luengo (dirs.) (2002), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia.
DLE	*Diccionario de la lengua española* (1992), 21.ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.
Ken.	Keniston, Hayward (1937), *The Syntax of Castilian Prose,* Chicago, The University of Chicago Press.
NTL	*Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, RAE [en línea], <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>. [Consulta: 5/11/2016].
Off.	Textor, Io. Ravisio (1562), *Officina partim historicis partim poeticis refertis disciplina…,* ed. de Conradus Lycosthen, Basilea, imprenta de Andreas Cellarius. [Edición digitalizada: <http://books.google.com>].
Poly.	Nano Mirabellio, Domenico, y Joseph Lang (1607), *Polyanthea Nova,* Fráncfort, Lazari Zatzneri.
PS	Pérez de Moya, Juan (1995), *Philosofía secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
TESO	*Teatro español del Siglo de Oro* [cederrón], Chadwyck-Healey, 1977-1978.

MATÍAS DE AGUIRRE: CONFUSIONES Y REVELACIONES DE UN AUTOR OSCURO

EL ESTUDIO DE LA *NAVIDAD DE ZARAGOZA* ha de partir necesariamente de la identificación precisa de su autor, sobre la que ha reinado una absoluta confusión, pues desde el siglo XVII hasta nuestros días la obra ha sido atribuida alternativamente a Matías de Aguirre y Sebastián o a Matías de Aguirre del Pozo y Felices, hijo del anterior. La culpa de esta incertidumbre la tienen Nicolás Antonio y Félix Latassa, quienes iniciaron, cada uno en su momento, una serie de errores perpetuados en toda la bibliografía secundaria posterior. Para el primero (Antonio, 1996: II, 113), el autor, tal como aparece en todas las portadas conservadas de la única edición de la *Navidad de Zaragoza,* es Matías de Aguirre del Pozo y Felices aunque, curiosamente, señala 1634 como año de publicación de esta obra. El hecho de que en algunas portadas la penúltima cifra de la fecha resultara poco legible pudo llevar a error al bibliógrafo, pero la aprobación de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz está firmada claramente en Zaragoza en mayo de 1654.

El error se acrecienta años más tarde cuando Latassa, en su *Biblioteca nueva de autores aragoneses* de 1799 atribuye la obra a un bilbilitano nacido a finales del siglo XVI llamado Matías de Aguirre y Sebastián, quien la habría publicado en 1634. El hijo, Matías de Aguirre del Pozo y

Felices (1633-1670), habría sido el autor de otra obra titulada *Consuelo de pobres* (1664). Además, Latassa añade otra variante: titula la obra *Natividades de Zaragoza,* posiblemente un error inconsciente, ya que en ningún ejemplar aparece ese título, dando lugar en autores posteriores a una permanente oscilación entre *Navidades* y *Natividades,* en lugar del original *Navidad de Zaragoza*. Todos los demás datos biográficos ofrecidos sobre ambos autores, sin embargo, son exactos, por lo que resultó creíble la errónea adjudicación de autoría.

En las décadas posteriores la confusión es absoluta. Cayetano La Barrera y Leirado (1860), abundando en estos datos, se dio cuenta de que Nicolás Antonio había tomado al hijo por el padre, atribuyéndole a este último datos biográficos procedentes de la «Protestación» y el prólogo «Al lector» del *Consuelo de pobres,* cuyo autor es «Matías de Aguirre», sin referencia de segundos apellidos, si bien, como he dicho, consideró al hijo autor de la *Navidad de Zaragoza repartida en quatro noches* publicada supuestamente en 1634. La Barrera, en la línea de Latassa, devolvió la autoría del *Consuelo de pobres* al hijo y atribuyó la *Navidad de Zaragoza* al padre por coherencia cronológica, pues creyéndola publicada en 1634, en ningún caso era adjudicable al vástago, nacido en 1633. Bartolomé J. Gallardo (1863), tres años después de La Barrera, trató de obviar la confusión existente en el nombre del autor englobando bajo el nombre de Matías de Aguirre (sin especificar más apellidos) tanto la *Navidad* como el *Consuelo;* pero, a comienzos del siglo XX, Cejador y Frauca (1916) volvió a distinguir a Matías de Aguirre y Sebastián, autor de *Natividades de Zaragoza* (1634), y a Matías de Aguirre del Pozo y Felices, autor del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664).

No obstante, en los albores del siglo, otros autores trataron de aportar luz sobre las cuestiones de la autoría y la datación. El primero, en 1925, fue Jiménez Catalán en

su *Tipografía zaragozana del siglo XVII,* donde señala el inicio de la actividad como impresor de Juan de Ybar en el año 1634, justamente con la impresión de la *Navidad de Zaragoza,* dando una vez más por buena la falsa fecha de Nicolás Antonio.[1] La solución aportada para dar salida al conflicto de los autores pasa por considerar la existencia de dos ediciones, la primera, de 1634, cuyo autor sería Matías de Aguirre y Sebastián, y una segunda, falsamente atribuida a Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Más tarde, el alemán Hans Hansen (1929: 54), en el único de los artículos dedicados exclusivamente a Matías de Aguirre y la obra que nos ocupa, afirmó contundentemente que tanto la *Navidad* (1654) como el *Consuelo* (1664) son obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices:[2] «El poeta Aguirre habría tenido que escribir su obra famosa *Navidad* con menos de 21 años y 10 años más tarde *Consuelo de Pobres*».

Esta afirmación categórica de una única autoría, la de del Pozo y Felices, para las dos obras es la más fidedigna, pero muchos estudios posteriores no continúan esta hipótesis del alemán, quizá por desconocimiento de su artículo. No es el caso de Herrero-García (1930), que llegó a la misma conclusión, aunque por otro camino: su argumento principal es una cita literal tomada del comentario de las *Soledades* de Góngora de Salcedo Coronel, publicado en 1645, que se incluye en la página 21 de la *Navidad,*

1 Velasco de la Peña (1998: 117, en nota) puso ya de manifiesto el error de Jiménez Catalán en relación con la primera impresión de Juan de Ybar.

2 Hansen (1929: 52-53), además de a los autores ya citados (Nicolás Antonio, Latassa, La Barrera y Gallardo), había consultado a Salvá (*Catálogo de la biblioteca Salvá,* Valencia, 1872), Restori (*Studi di Filologia Romanza,* 1893) y Schaeffer (*Geschichte des spanischen Nationaldramas,* Leipzig, 1890). Este último sigue a La Barrera y, por tanto, a Nicolás Antonio y Latassa. Salvá y Restori ya hablaban de dos ediciones, una en 1634 y otra en 1654.

dato fundamental puesto también de relieve por Aurora Egido,[3] y al que se pueden añadir algunas citas específicas del *Persiles y Sigismunda* de Francisco de Rojas Zorrilla (en la página 28) y de la comedia de Calderón *Mejor está que estaba* (en la página 34), obras aparecidas con posterioridad a 1634.[4]

Sin embargo, Ricardo del Arco, en sus dos estudios clave de 1934 y 1950, sigue recogiendo la información de Latassa y citando a Matías de Aguirre y Sebastián como autor de *Natividades de Zaragoza* de 1634. No obstante, y en lo que supone una contradicción con este dato, incluye a Aguirre en el contexto de otros contemporáneos de la Academia del Conde de Lemos (Arco, 1950: 56) y del entorno cultural de los años cincuenta, como Moncayo y los hermanos Ibáñez de Aoiz, o de personajes vinculados a la catedral y a la Universidad de Huesca, como fray José Abad. Lo sitúa en ese marco del ecuador del siglo gracias, fundamentalmente, a la información que dejan traslucir ciertos vejámenes, como el recogido por Latassa en el volumen 3 de sus inéditas *Memorias literarias de Aragón*.[5]

3 Este dato procede de material inédito de la tesis doctoral de Aurora Egido titulada *Poesía aragonesa del siglo XVII,* que la autora ha tenido la amabilidad de cederme para esta investigación.

4 Aunque pudiera ser redactada con anterioridad, la obra de Rojas Zorrilla apareció en la *Primera parte* de sus comedias (1640); la de Calderón se publicó en *Parte primera de comedias escogidas* (1652).

5 Ese vejamen es uno de los escasos testimonios que se conservan sobre la academia del conde de Aranda (Sánchez, 1961: 282-283). R. del Arco (1953: 56) se lamenta de que Latassa solo citase y no copiase en sus *Memorias literarias de Aragón* dicho vejamen que en otro tiempo se conservaba en la librería del canónigo de Zaragoza Manuel Turmo, en un tomo titulado *Miscelánea de diversos tratados*. En ese vejamen se satirizaba a poetas coetáneos a nuestro autor, tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante, como el marqués de San Felices, Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, Francisco de la Torre, Alberto Díez de Foncalda, el licenciado Lacabra y Jorge Laborda, entre otros.

La confusión en las fechas y la consideración de una segunda edición (introducida en buena parte por Jiménez Catalán) quizá influyó en Palau y Dulcet (1948-1987: n.º 3938), quien señala a Matías de Aguirre (no especifica el segundo apellido) como autor del *Consuelo de pobres,* cuya primera edición aparece en Huesca, en la imprenta de Francisco Larumbe, en 1664. Se supone que el autor del *Consuelo* es Matías de Aguirre del Pozo y Felices, que es para Palau el mismo escritor de la *Navidad de Çaragoça* de 1654. Corrige, pues, el año y, sin embargo, anota que el verdadero autor de esta obra es Matías de Aguirre y Sebastián, lo cual es, como venimos viendo, imposible a fecha de 1654.

Además del testimonio de Ricardo del Arco, en los años cincuenta, Joaquín del Val (1953) recoge los estudios anteriores y consulta algunos de los ejemplares de la *Navidad* para ofrecer uno de los testimonios modernos más interesantes para la datación de la obra, pues informa de su reimpresión, sin nombre de autor, en 1728 junto con la novela *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, aparecida por primera vez en 1663.[6]

De todos los datos vistos hasta el momento se hace eco Simón Díaz, cuya *Bibliografía* (1972: n.ºs 2915 y 2916)[7] es el punto de partida tanto para la localización de los ejemplares como para algunos de los datos biográficos. Simón Díaz atribuye la *Navidad de Zaragoza* a Matías de Aguirre del Pozo y Sebastián del que tan solo dice que nació en Calatayud a finales del siglo XVI. No obstante, cita al hijo de

6 Una explicación posible a que la obra fuese publicada junto con la de Mariana de Carvajal podría ser el gran número de coincidencias, ya visibles desde el título, tanto en el tema como en la forma de composición, como estudia muy bien Cubillo Paniagua en su tesis doctoral (2002). Estas similitudes parecen corroborar el hecho de que su autora leyese la *Navidad*.

7 Igualmente en Simón Díaz (1976).

este, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, del que da bastantes más datos biográficos y al que atribuye la obra *Consuelo de pobres y remedio de ricos*. De este último afirma que es hijo de Matías de Aguirre del Pozo y Sebastián, nacido también en Calatayud, eclesiástico desde 1660, arcediano de la catedral de Huesca, rector de la Universidad de la misma ciudad y fallecido en Pamplona en 1670. La tergiversación es evidente, pues el autor al que Simón Díaz atribuye la obra no es el mismo que aparece en portada de las ediciones conservadas. Por otro lado, hay un segundo error, ya que Matías de Aguirre padre se apellida, como sabemos, Matías de Aguirre y Sebastián, y no del Pozo y Sebastián. Simón Díaz los confunde de nuevo, puesto que el apellido del Pozo correspondería únicamente al hijo, ya que Matías de Aguirre y Sebastián, según nos dice Latassa, se casó con Petronila del Pozo, de cuyo matrimonio nacería Matías de Aguirre, este sí, del Pozo y Felices. Igualmente, y de acuerdo con los testimonios de Jiménez Catalán y de Gallardo, Simón Díaz considera también la existencia de dos ediciones de la *Navidad de Zaragoza*. En la entrada n.º 2915, siguiendo a Nicolás Antonio, señala la edición de 1634 de la obra titulada *Navidades de Zaragoza,* impresa por Juan de Ibar en cuarto y que cuenta con 398 páginas.[8] A continuación, en la entrada n.º 2916 señala la edición titulada *Navidad de Zaragoza* (en lugar de *Navidades*), impresa por Juan de Ybar en 1654 y cuyo número de páginas es 390.[9] De esta edición da una descripción

8 Desconozco de dónde puede sacar el dato del número de páginas, ya que ni Nicolás Antonio ofrece esa información ni se conserva ningún ejemplar de esa supuesta edición inexistente. Los ejemplares conservados de la *Navidad* de 1654 tienen, según la numeración de los mismos, 390 páginas aunque es un número erróneo, ya que se producen una serie de erratas en la paginación en todos los ejemplares manejados.

9 Este es el número de páginas de los ejemplares consultados tanto en la Biblioteca Nacional como en la María Moliner de Zaragoza. Sin embargo, hay que señalar que el número de páginas es mayor, ya

detallada del contenido que coincide perfectamente con los ejemplares que he manejado.

El dato revelador para esclarecer tal maraña de datos confusos en torno a la obra que nos concierne es el dado por José Manuel Blecua (1980: 223), quien, además de conocer la bibliografía secundaria, maneja un ejemplar de la *Navidad*. De la misma opinión que Gallardo, y casi un siglo después, es quizá el autor (aparte de Hansen) que más claridad aporta a estas cuestiones de la autoría. En su *Poesía aragonesa del barroco* señala a Matías de Aguirre del Pozo y Felices como autor de la *Navidad de Zaragoza* y de «un libro curioso, y ya raro, titulado *Consuelo de pobres y remedio de ricos*». No obstante, una vez más, la confusión que planea sobre este autor y su obra se hace presente, puesto que Blecua traslada la «rareza» de la *Navidad* (libro curioso del que apenas se han encontrado ejemplares de una única edición) al *Consuelo* (obra que, por el contrario, cuenta con varias ediciones[10] y con unos veinte ejempla-

que se produce un error en la paginación en todos los ejemplares: de la página 352 se pasa nuevamente a la 345 y de ahí se continúa numerando hasta el final. Habría, por tanto, que sumar diez páginas más, con lo que el volumen cuenta en realidad con 400 páginas y no con 390.

10 Esta obra cuenta con varias ediciones, según Simón Díaz (1972: n.os 2908-2912). La primera de 1664, impresa en Huesca por Juan Francisco Larumbe, dedicada a don Guillén de Moncada, marqués de Aytona, con aprobación de don Martín Alfonso y censura de fray Joseph Abad. Una segunda de 1677, que sería póstuma, impresa en Madrid por Antonio Gonçales de Reyes. Una tercera en 1695, que vería la luz en Huesca en la imprenta de Antonio Lafuente, y una última edición de 1704 de la imprenta de Jaume Suriá aparecida en Barcelona. De todas las ediciones, salvo de la de 1695, se conservan en la actualidad numerosos ejemplares en ciudades como Madrid (Biblioteca Nacional y Biblioteca Histórica de la Complutense), Barcelona (Biblioteca Universitaria), Granada (Biblioteca Central Universitaria) o Burgos (Biblioteca Pública del Estado), entre muchas otras. En Zaragoza se conserva solo un ejemplar sin portada, supuestamente de la edición de Larumbe de 1664 en el palacio arzobispal con signatura B-103. Podría haber más ediciones además de las aquí señaladas, ya que el nombre que aparece en portada de algunos

res), tomando esta apreciación seguramente de Latassa (1799).

Aurora Egido en su introducción a las *Rimas* de Juan de Moncayo (1976: 56), poeta contemporáneo de Matías de Aguirre hijo, afirma que existen dos ediciones de la *Navidad de Zaragoza* (1634 y 1654), pero que «hoy solo se conoce la segunda edición». Sin embargo, en su estudio preliminar de *Aula de Dios* de Miguel de Dicastillo (1978: 39-41), descarta la existencia de la primera edición partiendo del carácter marcadamente gongorino del poema *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza con ocasión del contagio* (incluido en la *Noche tercera*), a todas luces lógico en 1654, y de su carácter autobiográfico.[11] La silva de Aguirre se refiere a la epidemia de peste que sufrió Zaragoza en los años 1651-1652, según testifican algunos documentos originales de la época.[12] Si tomamos los datos autobiográficos del poema como fidedignos, resulta imposible la exis-

de los ejemplares del mismo año es distinto, según muestra la consulta del Catálogo del Patrimonio Bibliográfico y, además, existen algunos ejemplares pertenecientes a bibliotecas privadas de los que no poseemos información. Así, en la portada de la edición de Larumbe de 1664 conservada en una biblioteca pública de La Rioja y la Biblioteca Nacional de Madrid aparece el nombre de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Sin embargo, la edición del mismo año y mismo impresor, en los ejemplares de Granada, Palma de Mallorca, Santiago de Compostela y Guipúzcoa presenta tan solo la firma de Matías de Aguirre. Lo mismo sucede con la edición de 1704, en los ejemplares de Barcelona y Toledo, también firmados por Matías de Aguirre. No obstante, aunque los catálogos de las bibliotecas muestran el nombre del autor, en muchas ocasiones lo hacen sin consultar la portada ya que esta se ha perdido, como sucede con el ejemplar conservado en bastante mal estado en el palacio arzobispal de Zaragoza.

11 Sin embargo, en otro lugar (Egido, 1979*a*: 233, en nota) pone en duda lo auténtico de la autobiografía en este poema, ya que podría tratarse simplemente de la imitación de un recurso gongorino.

12 Uno de los testimonios de primera mano sobre ella es la carta enviada por fray Jerónimo de San José a Andrés de Uztarroz, fechada en Daroca el 2 de abril de 1652, donde se refiere a la peste en Huesca (Arco, 1953: II, 762). Para la peste aragonesa, véase Maiso González (1982).

tencia de una edición de la *Navidad* anterior a la de 1654, por lo que se deduce también que el autor ha de ser necesariamente Matías de Aguirre del Pozo y Felices.[13]

Otra fuente de información importante para la datación de la obra está en relación con la representación de las comedias presentes en la obra de Aguirre, pues, al parecer, algunas de ellas fueron vistas en el corral de comedias de Zaragoza,[14] como también señaló Aurora Egido (1987*a*: 29). Igualmente, González Hernández (1986: 66-67), que sigue dando por autor de las *Natividades* a Matías de Aguirre y Sebastián, afirma que sus comedias recibieron el aplauso del público en ciudades y villas de otros reinos, aunque no aporta ningún dato acerca de en qué fechas concretas pudieron representarse, pudiendo solo deducirse de la documentación utilizada la representación de *El príncipe de su estrella*.[15] A partir del estudio de las cuatro comedias de Aguirre, Sánchez Ibáñez (1995: 63-64) considera que hacia

13 Corrobora esta idea la presencia en la *Navidad* de una cita de Góngora tomada de Salcedo Coronel, como hemos visto más arriba

14 Para la importancia de este corral, que inició su actividad en torno a 1584 y que se clausuró varias veces a lo largo del siglo XVII por causa de la peste, véase González Hernández (1986: 20) y San Vicente Pino (1972).

15 La deducción es voluntariosa a partir de un *Vejamen que Jorge Laborda dio en la academia del conde de Lemos,* que se encontró entre los papeles de Francisco de la Torre y que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, donde lo he podido consultar, con signatura ff. 16rº-19rº (Yeves, 1998: II, n.º 456): «De algunas comedias que escribió estrenó la mejor con aplausos de su buena estrella, pues la tuvo tan grande con las mujeres, que cuando todas huyen de las tramoyas de los hombres, andaban perdidas por las suyas; pero lo que más me admira es que en el corral donde están los ejecutores de la justicia cómica, aun estos anduviesen avisados / ni un silbo hubo que temer, / que estaban al parecer / los mosqueteros pagados. / Pero desto no me espanto, / porque la comedia era / por brava una leonera / y por la traza un encanto». La referencia al estreno con aplausos «de su buena estrella» parece alusión a la comedia titulada *El príncipe de su estrella*. La Barrera (1860: *s. v. Aguirre y Sebastián*) reproduce fielmente parte de este vejamen.

mediados del XVII el corral de Zaragoza reunía ya los requisitos necesarios para albergar en su interior un montaje escenográfico tan complejo como es el de la comedia citada.[16]

En definitiva, y a pesar de todas las confusiones originadas en el transcurso de tres siglos, parece que en la actualidad está bastante claro que la obra que es objeto de este libro apareció por primera vez en 1654 llevando por título *Navidad de Zaragoza,* tal y como rezan las portadas de los ejemplares hoy conservados, y que es obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en Calatayud, quien pasó su juventud en Zaragoza, de la que salió, quizá con motivo de la peste, para ir a Huesca, ciudad en la que se casó y en la que tomó los hábitos tras el fallecimiento de su esposa, y en cuya universidad desempeñó cargos importantes, como el de rector en 1664, año en el que también publicó otra obra de cariz totalmente diverso a la *Navidad* titulada *Consuelo de pobres y remedio de ricos*.

Las dudas quedan del todo despejadas con la mera observación de los ejemplares conservados, pues en la portada aparece claramente como autor Matías de Aguirre del Pozo y Felices y, si bien la fecha no resulta en algunos volúmenes del todo legible, basta comprobar que todas las aprobaciones recogidas en el pliego de preliminares están firmadas en 1654: la del doctor Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, encargada por el canónigo de la Seo, Diego Jerónimo Sala, en Zaragoza el 4 de mayo, y la de su hermano, Juan Vicente Ibáñez de Aoiz, por comisión del gobernador de Aragón, en el mismo lugar dos días más tarde.[17] Las noti-

16 El mismo estudioso señala que el único criterio para saber que, al menos esta, si no fueron las cuatro comedias, se representaron, es la lectura de vejámenes que serían luego trasladados a la bibliografía posterior por autores como Lasso de la Vega (1951).

17 Este autor es citado por Blecua (1945) junto con otros autores contemporáneos, como don Francisco de Sayas, que aparecen vinculados a las academias aragonesas de mediados del siglo XVII.

cias biográficas de estos personajes suministradas por Latassa (1799) permiten también arrojar luz sobre la fecha de impresión de la obra: en primer lugar, Diego Jerónimo Sala era desde 1647 vicario general del arzobispo fray Juan Cebrián,[18] también citado en la aprobación, que había accedido al cargo tres años antes; por otro lado, don Pedro Pablo Jiménez de Urrea, VII conde de Aranda, había alcanzado el puesto de gobernador del reino en 1653,[19] y está bien documentada la vinculación de Juan Vicente Ibáñez de Aoiz con las academias zaragozanas en la década de los cincuenta.

Este último dato tiene su relevancia puesto que la *Navidad de Zaragoza,* en cuanto novela miscelánea, es también una «novela de academia», en la medida en que, siguiendo las consideraciones de King (1963: 142), las obras de este género son retrato más o menos fiel de las veladas académicas contemporáneas y de las justas poéticas y vejámenes que proliferaban en torno a ellas,[20] aunque no hay testimo-

18 Diego Jerónimo Sala firmará en torno a la fecha de publicación de la *Navidad* la aprobación de varias obras de Baltasar Gracián: las dos primeras partes de *El Criticón* (1651 y 1653) y *El Comulgatorio* (1655).

19 Sucedió a su primo don Antonio, esposo de M.ª Luisa de Padilla, tras la muerte de este sin descendencia en 1653, tal y como testifican algunos documentos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (Fondos de la casa de Híjar, signaturas II-61-53 y III-2-6). Para todas estas cuestiones sobre la genealogía de los condes de Aranda cf. la nota correspondiente al personaje en los preliminares de la edición de la *Navidad*. Su nombre aparece en algunos documentos jurídicos del año 1664 (Gómez Raxo, 1664*b*; cf. también los documentos a propósito de la información sobre Antonio de Urriés, a quien va dedicada la *Noche segunda*) en los que se constata que es, en efecto, el conde de Aranda de la época, fundador de una de las academias literarias más importantes de Zaragoza a mediados del siglo.

20 Algunos autores han creído ver en misceláneas académicas del tipo de la de Aguirre o de la *Cítara de Apolo* de Ambrosio Bondía la prueba de la existencia de una academia zaragozana llamada «Parnaso en Aragón» (citado en unos versos de la *Noche segunda* de la *Navidad*), idea desmontada por Laplana en su estudio de la obra de Bondía (2000:

nio documental de que Matías de Aguirre fuera miembro de alguna. Varias fueron las academias zaragozanas activas en el siglo XVII, siendo las principales la Academia de los Anhelantes, la del conde de Aranda y la del conde de Lemos, continuada por su hijo, el conde de Andrade,[21] y en ellas, sin embargo, sí que hallamos los nombres de algunas de las personalidades relacionadas con nuestro autor.[22]

La primera de estas academias en orden cronológico es la de los Anhelantes, si bien muchas de estas conviven en los mismos años y comparten algunos miembros. Fundada por Juan Francisco Andrés de Uztarroz en 1634 en honor a su padre, según explica Suárez (1945: 156), «no cesó hasta el decenio siguiente en que la sucedió la del conde de Lemos»,[23] y no hay duda de que el cronista de Aragón trató

XCVIII-C), para quien Aguirre «no se refiere a ninguna academia con ese nombre que ya habría elogiado cuatro años antes Bondía en la *Cítara,* sino que se limita a ponderar a través de los tópicos parnasianos más manidos la excelencia de las damas y de los caballeros reunidos en un palacio zaragozano [como el de Lemos] para entretener las noches de invierno con poemas, enigmas, cuatro comedias y una novela».

21 Véanse a este respecto los trabajos de Sánchez (1961: 233-285) y Egido (1984*a* y 1984*b*). Estas academias pretendían fomentar la cultura y huir de la ociosidad (recuérdese la academia «Pítima contra la ociosidad» fundada por el conde de Guimerá en Fréscano en 1608) (King, 1963: 69-70). Este es precisamente el propósito declarado manifiestamente por Matías de Aguirre en la primera página de la *Navidad:* «Siempre fue el ocio padre de todos los vicios [...] No necesitaba la bizarra y augusta juventud en un tiempo de desterrar al ocio prudente cuando a sus entretenidos certámenes y a sus deleitosos paseos hacía falta el sol». El influjo de las academias italianas se muestra a través del empleo de un marco narrativo como el del *Decameron* de Boccaccio, según se aprecia en obras misceláneas barrocas del mismo tipo que la que nos ocupa; véase a este propósito Egido (1985).

22 Como señala Egido (en Bègue, 2007: 14) es muy necesario «ponderar la relación que los escritores de la segunda mitad del siglo XVII tuvieron con las academias, lo que hace más urgente el estudio de las mismas, incluso cuando se constituyen como juntas literarias con motivo de alguna celebración».

23 Las fechas de comienzo y fin no pueden establecerse de modo tajante. Ricardo del Arco (1934: 62) señala el inicio de la actividad aca-

al bilbilitano, pues una de las primeras referencias a Matías de Aguirre la encontramos en el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* (1890: 86), con alusión incluida a la comedia *El príncipe de su estrella:*

> Don Matías de Aguirre en años breves
> de las prendas no leves
> señas ofrece, y su dichosa estrella,[24]
> que ha nacido con ella
> muestra en cómico asunto,
> y en el lírico dulce contrapunto.

Habiendo muerto en 1653, Andrés de Uztarroz no llegó a ver impresa esta obra, aunque esta alusión parece indicar que no le era del todo desconocida. Ofrece, además, otro dato revelador al referirse a los «años breves» del autor, comentario que se ajusta a la perfección con la juventud de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, que en ese momento contaría con solo diecinueve años.

En cuanto a la academia del conde de Lemos, según parecer de Egido (en Moncayo, 1976: XXV), se habría fundado en torno a 1650, entre otros motivos por un vejamen de José Navarro (publicado en sus *Poesías varias* de 1654), en el que se alude a una cercana edición de las *Rimas* de Moncayo, que sería fiscal de esta academia.[25] Por otro lado, la licencia de esta edición la firma el propio don Francisco Fernández de Castro y Andrade, conde de Lemos, el 27 de

démica de los Anhelantes muy a comienzos del siglo, en 1608, mientras que Egido (1979*b*: 6-7 y 17) sitúa la fecha de fundación de la academia en 1628, año del *Cancionero de 1628,* que supone un hito en la poesía gongorina en Aragón, y da la lista de sus miembros, entre los que no se encuentra ningún poeta relacionado directamente con Matías de Aguirre.

24 Podría tratarse nuevamente de una alusión a la comedia *El príncipe de su estrella*.

25 Sánchez (1961: 62 y 149-150) sitúa el comienzo hacia 1631, ya que en esa fecha se dataría la más antigua composición de las *Rimas* de Moncayo.

junio de 1652. Lleva censura del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz y de Juan Orencio de Lastanosa y está dedicada al hijo del conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade, quien prosiguió los afanes literarios de su padre con otra academia, como hemos visto. La nómina de esta academia, en la que debió participar el propio conde de Andrade, era muy amplia y en ella se contaban los poetas aragoneses más representativos del momento como José Navarro, Moncayo, Andrés de Uztarroz, los hermanos Ibáñez Aoiz o Francisco de la Torre, además de Matías de Aguirre.[26] Todos los poetas de este círculo nacen a principios del siglo XVII y publican sus obras en torno a los años cincuenta (Egido en Moncayo, 1976: XXV).

Por último, la academia del conde de Aranda desarrollaría su actividad por las mismas fechas que la del conde de Lemos (Arco, 1953: 56), y en ella participaron también algunos de los personajes vinculados a la de Lemos, como Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. Este menciona entre sus obras un vejamen de aquella academia en el que se satiriza a Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, vicario de la iglesia de San Gil, siendo fiscal de dicha academia el poeta José Navarro. Además, no hay que olvidar que la aprobación de la *Navidad de Zaragoza* se hace por comisión del VII conde de Aranda, Pedro Pablo Ximénez de Urrea, en aquel momento gobernador del reino de Aragón.

Las academias literarias están también en el origen de las numerosas justas literarias habidas a lo largo del siglo XVII, y estos eventos, así como otras actividades propias de estos cenáculos, como los vejámenes, todo ello con reflejo en las misceláneas de la época, son fuente de noticias sobre infini-

26 Según Sánchez (1961: 283), el conde de Andrade trataba de imitar a su padre y así «se podría explicar más fácilmente el hecho de que los académicos del entonces conde de Lemos y los del conde de Andrade fueran los mismos». Véase también Egido en Moncayo (1976: XXVI).

dad de autores, por lo general poco conocidos.[27] El rastreo de los certámenes literarios[28] no arroja, sin embargo, ningún resultado sobre Matías de Aguirre del Pozo y Felices (ni sobre su padre),[29] aunque sí permiten encontrar aquí y allá a figuras de su entorno literario. Particularmente relevantes para nuestro autor son dos certámenes fundamentales en la historia del gongorismo aragonés: uno aparecido en Zaragoza, el *Obelisco histórico* (1646),[30] contienda poética con motivo del fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos promovida por Andrés de Uztarroz, con licencia de fray Juan Cebrián y censura del doctor Jerónimo de San José, y otro, de especial interés para el estudio de la vinculación de nuestro autor con la ciudad de Huesca: la *Palestra numerosa austriaca* (1650).[31] Este último, conservado actualmente en la Biblioteca Pública de Huesca, contiene poesías de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, Francisco Diego de Sayas, José Navarro, Andrés de Uztarroz y Josef Abad, que firmó en 1664 la censura del *Consuelo de pobres* y ocupó, al igual que del Pozo y Felices, cargos eclesiásticos importantes en la ciudad de Huesca.[32] Destaca igualmente la introducción o relación del

27 Así, el estudio de algunas misceláneas como la *Navidad* nos permite entender la filiación gongorina y calderoniana del lenguaje de muchos vejámenes académicos a partir de mediados del siglo XVII (Egido, 1985: 16).

28 Para la localización de los principales certámenes y justas, véase Egido y Sánchez Laílla (1996).

29 El hecho de que no se conserve ninguna muestra de la participación en justas o certámenes de ninguno de los Matías de Aguirre se debe quizás, como explica Egido (1988*a*), a que este tipo de celebraciones, vinculadas y patrocinadas por las academias, tenían un carácter eminentemente oral.

30 En Zaragoza, Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, 1646 (Castro y Calvo, 1937: 9).

31 En Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650. Véase Oltra Tomás (2000).

32 «Fue Maestro en su provincia de Aragón, y Doctor Teólogo de la Universidad de Huesca. Rector de su Colegio de esta ciudad, Definidor general, Vicario provincial in Capite de Aragón, Examinador Sinodal de

certamen, que encierra numerosos tópicos siempre presentes en las relaciones festivas, casi parafraseados en la descripción de las veladas que se relatan en la *Navidad,* como la descripción de la sala, el estrado reservado a las damas, los disfraces de estas[33] y el tópico del autor que, vencido por el sueño, depone la pluma después de haber dado cuenta de la fiesta. Aguirre, si bien no participó en la *Palestra,* debió haberla leído o al menos estaba en el ambiente de los certámenes oscenses o zaragozanos de los años cincuenta, ya que de otro modo no se explican muchas de las coincidencias. Todo ello nos sirve, una vez más, para dar por buena la fecha de aparición de la obra en 1654 y, por consiguiente, reafirmar la autoría de Aguirre del Pozo y Felices, quien, a pesar de no ser citado en ningún lugar, es muy probable que participara en alguna de las justas.

También los vejámenes, como decía, son una fuente fundamental no solo para datar las academias, sino también para documentar la red de relaciones entre los poetas de la época, pues los datos personales abundan en ellos. Muy valioso es el que tuvo lugar en la academia del conde de Aranda, hoy perdido y del que tenemos noticia por Latassa (s. a.: III, 36),[34] y en el que, al parecer, se nombraba a Josef Abad, Francisco de la Torre, Jorge Laborda y José Navarro, poetas todos relacionados con nuestro autor, como hemos visto, pero no a este, que, sin embargo, sí es citado en un *Vejamen que Jorge Laborda dio en la Academia del conde de Lemos:*[35]

algunas Diócesis, y un orador evangélico de primer orden. En 1658 fundó en aquella ciudad la Escuela de Cristo, y murió en 29 de Febrero de 1667» (Latassa, 1799: *s. v. fray Josef Abad*).

33 Contrástese con los pasajes de *Navidad de Zaragoza*, pp. 19-23 y 255.

34 Véase también Latassa (1799: *s. v. Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz*). Este vejamen es la única noticia que poseemos de la academia del conde de Aranda, y de ahí su importancia, ya destacada por Arco (1953: 56).

35 Véase *supra* la nota 15.

Don Mathías de Aguirre, poeta bien conocido por sus cabos, y tan aficionado a las letras, que en su niñez se tragó una que jamás ha podido escupirla, era muy malo para juez porque nunca pronunciara bien. De algunas comedias que escribió estrenó la mejor con aplausos de su buena estrella,[36] pues la tuvo tan grande con las mujeres, que cuando todas huyen de las tramoyas de los hombres, andaban perdidas por las suyas; pero lo que más me admira es que en el corral donde están los ejecutores de la justicia cómica, aun estos

anduviesen avisados
ni un silbo hubo que temer,
que estaban al parecer
los mosqueteros pagados.
Pero desto no me espanto,
porque la comedia era
por brava una leonera
y por la traza un encanto.

Si viviera este mozo según escribía, corría riesgo de ser pobre, si hacía muchas comedias como esta, y quedara poeta por deshecho. Tiene en su sepulcro esta redondilla:[37]

Por escrito hice rüido,
mas fue de notar mi mengua,
que por culpa de mi lengua
nunca fui bien entendido.

Entre los demás autores citados en este vejamen destaca el primer marqués de San Felices, Juan de Moncayo, que fue presidente de la academia (Egido, 1984*a*: 111) y cuyas

36 Encontramos aquí la confirmación de que tuvo lugar la representación de la comedia *El príncipe de su estrella,* como ya he señalado más arriba.

37 La referencia a la muerte de Aguirre no es más que un recurso retórico, ya que el empleo del epitafio burlesco era frecuente en los vejámenes académicos. Una mala interpretación de este vejamen quizá pudo provocar algunos de los errores posteriores que atribuyen la obra al padre y sitúan la fecha de su primera aparición en 1634.

Rimas salieron a la luz en 1652.[38] Precisamente en una de sus liras, que redactó «en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del excelentísimo señor Conde de Lemos», nombra a Matías de Aguirre:[39]

> De Pindo y de Parnaso
> don Matías de Aguirre ve eminentes
> puntas, que en dulce paso
> de Castalia le ofrecen transparentes,
> en las solares fraguas,
> todo el sagrado influjo de sus aguas.

La lira siguiente se la dedica a José Navarro, quien, según Blecua (1980: 129), fue fiscal de la academia del conde de Lemos y publica sus poesías en el mismo año 1654. Y es allí, en las *Poesías varias* de José Navarro (1654: 53-66),[40] donde está recogido otro vejamen del mismo autor, también leído en la academia del conde de Lemos y en el que se cita, además de otros nombres como Jorge Laborda o Juan de Moncayo, a Matías de Aguirre:

> Aquel muchacho que, como si le tocaran alguna vihuela, va dançando, es Don Matías Aguirre, gran cómico, y parece Poeta de alquiler, porque haze una jornada cada día. Saca agora a la verguença una comedia; y es tan desgraciado, que quando todos se ríen de Beçón,[41] Beçón se

38 La publicación de estas *Rimas* está íntimamente ligada a la academia del conde de Lemos (que da el privilegio de la edición por diez años en nombre de Felipe IV), entre cuyos miembros se cuentan protectores y censores de la obra de Moncayo (Egido en Moncayo, 1976: xx).

39 El elenco de nombres que componen la lista de los asistentes a las sesiones celebradas en casa del conde de Lemos nos permite datar los años de vida de esa academia. Además de esta lira, hay un grupo de octavas tituladas «En alabanza de la Academia y de los que la ilustraban en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos, siendo presidente el autor» (Moncayo, 1976: 177), en la que no se cita a Aguirre.

40 Puede verse ahora la tesis doctoral de Vidorreta Torres (2014).

41 Bezón fue un conocido gracioso de mediados del xvii. Para su identificación y datos sobre su vida, véase Shergold y Varey (1985: 49, 141-142 y 457) y Ferrer Valls (2008: *s. v. Francisco Bezón*).

> reía dél y no quería estudialle el papel de Gracioso: delante de mí le pidieron ducientos reales para clavos a las tramoyas, y el pobrecito no conoció la desvergüença con que se la clavavan. Llegueme a él compadecido, y díxele:
>
> Si en una Comedia apoyas
> tu crédito sin razón,
> rodarás con tu opinión
> pues la pones en tramoyas.

Vemos cómo nuevamente en un vejamen[42] de 1654 se destaca la juventud de Matías de Aguirre («Aquel muchacho), de quien tan pocos datos biográficos nos han llegado, aunque el rastreo de su vida por los archivos históricos de Huesca me ha permitido documentar nuevas circunstancias, en especial las concernientes a su vinculación como sacerdote a la catedral oscense y a la Universidad Sertoriana de la misma ciudad. En los registros de la parroquia de San Pedro, conservados en el Archivo Diocesano de Huesca[43] podemos encontrar la misma fecha de 31 de octubre de 1652 que da Latassa para el matrimonio del autor con doña Vicencia de Asín, e, igualmente, la de 4 de marzo de 1660 como fecha de defunción de su mujer. No se encuentra registro del año en que Aguirre tomó los hábitos, pero debió ser en fechas no muy posteriores al fallecimiento de su esposa, puesto que en 1664 ya figura como arcediano de la catedral de Huesca y rector de la universidad de dicha ciudad. Así lo testifica toda la documentación referente a la Universidad Sertoriana consultada en el Archivo Histórico Provincial de

42 El tono jocoso y burlesco de los vejámenes que venimos viendo guarda estrecha relación con los gallos o vejámenes universitarios (véase Egido, 1984*c*), con los que seguramente Matías de Aguirre debió estar familiarizado durante su etapa como profesor y rector de la Universidad Sertoriana de Huesca. Estos textos estuvieron muy expuestos también al gongorismo imperante, del que hacía gala Aguirre, según ha señalado Madroñal (2005).

43 Signaturas 7-1/208.1, p. 87 y 7-1/208.2, p. 107.

Huesca.[44] En la *Copia de las Sumas del Condado de la Universidad comenzadas el 1.º de junio de 1664*[45] se especifica que se realizan «siendo rector el señor Don Mathías de Aguirre Arcediano de las Valles de la Seo de Huesca». Asimismo, Matías de Aguirre, del que nunca se especifica el segundo apellido, aparece citado en los consejos de universidad hasta el año 1669.[46] A partir de esa fecha (concretamente del mes de julio) se pierde la pista de este personaje, que, según Latassa, fallece en Pamplona en 1670.

La pista de su vida desde el año 1664 hasta la fecha de su defunción la encontramos en unos documentos hallados por azar[47] en el Archivo Municipal de Zaragoza entre los que se incluye una copia del testamento de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. El testamento forma parte de una serie de documentos englobados bajo el membrete *Noticias de la familia de Aguirre sacadas de la ejecutoria y otros papeles de la casa que tiene en su poder el Doctor D. Lorenzo de Aguirre, Caballero Regidor de Huesca y Catedrático de Digesto en la Sertoriana Universidad de Huesca en mayo a 13 de 1789*. En estos papeles se traza la genealogía de la familia de Aguirre que desciende de la histórica casa de la villa de Ataún, en la provincia de Guipúzcoa.

44 El hecho de que en todos los documentos oficiales no se especifique más que el primer apellido pudo provocar la confusión entre padre e hijo presente en Nicolás Antonio, quien, recordemos, llegó a decir que Matías de Aguirre (suponemos, Aguirre y Sebastián) fue rector de la Universidad de Huesca y autor del *Consuelo de pobres*. Precisamente en 1664, año de la aparición del *Consuelo,* Aguirre del Pozo y Felices (ya que el padre, como vimos, debe morir sobre 1647) era rector de la Universidad Sertoriana, como se demuestra documentalmente en las cajas con signaturas 27/17 y 27/21 del Archivo Histórico Provincial oscense.

45 Archivo Histórico Provincial 27/17. Universidad.

46 *Sumas del Consejo de 1669*. Archivo Histórico Provincial 27/21. Universidad.

47 La localización de estos valiosísimos documentos fue realizada por el profesor José Enrique Laplana, en el manuscrito microfilmado de José Sanz de Larrea, *Noticias literarias de Huesca,* 1604 (ms. 13).

Matías de Aguirre del Pozo y Felices figura en la genealogía como Matías 2.º y, a juzgar por el mayor número de información que se ofrece de su vida y por el hecho de que se incluya como documento de interés su testamento, fue el miembro de la familia más destacado.

Además de la información biográfica ya conocida a través de otros testimonios como el de Latassa, este documento aporta nuevos datos interesantes de su vida desde 1654, año en el que junto con su mujer, Vicencia de Asín y Biota (con la que tuvo dos hijos, Ignacio y Teresa), reside en Zaragoza. Este dato puede servirnos para ubicar muy bien la fecha de aparición de la *Navidad*. Podemos suponer que Aguirre acudiría a las reuniones festivas de las academias que tenían lugar en los palacios del conde de Lemos o del conde de Aranda, tan bien pintadas en su novela, y probablemente acompañado de su esposa, dado el papel destacado que las mujeres desempeñaban en estos cenáculos.[48]

A partir del año 1664, ya viudo, Matías de Aguirre toma posesión del Rectorado de la Universidad y ese mismo año, el 20 de octubre, es nombrado arcediano episcopal aunque, tal y como señala el documento que venimos analizando, este cargo ya lo poseía con anterioridad pero como coadjutor. La información más relevante, desconocida hasta el momento, es la que se centra en los años posteriores. El 8 de enero estuvo misionando en Ayerbe y en junio de ese mismo año se desplazó a Madrid para resolver

48 La presencia de las damas en las sesiones de las academias era, como reflejan las misceláneas, fundamental, pues contribuían al ornato y a ese gusto por la ostentación tan barroco. La ciudad de Zaragoza, como señalan algunos testimonios de la época, destacaba por la riqueza y belleza de sus palacios, situados en su mayoría en el Coso (donde Aguirre ubica el palacio en el que transcurren las veladas de la *Navidad*), aunque también fuera de él se encontraban otros de singular interés como el de los duques de Híjar y el de la familia Zapata (véase Labaña, 2006), muy posiblemente residencia de don Pedro Pablo Ximénez de Urrea Zapata, conde de Aranda y promotor de una de estas academias.

algún negocio sobre el testamento del capitán Gregorio Carrillo,[49] quien, al fallecer, dejó a Matías de Aguirre como ejecutor de sus bienes con la condición de que fundase con ellos un colegio de jesuitas en Teruel.

Después de esto, ya no se tienen noticias hasta 1667, cuando se «ordenó de Evangelio»[50] y trabajó para la parroquia de San Pedro. Una vez tomada esta orden menor, es nombrado predicador ordinario de la Pascua de Cuaresma en el Regimiento de Pamplona, desde donde se mueve a San Sebastián y a otros lugares de la provincia de Guipúzcoa predicando y haciendo misión. En uno de esos viajes, según él mismo relata en su testamento ante Gerónimo Tudela el 31 de julio de 1670, cae gravemente enfermo (unos ocho días antes, desde el 24 de julio, aproximadamente) y convalece en la casa de Andrés Girón,[51] arzobispo de San-

49 Hubo de existir una estrecha amistad entre nuestro autor y Carrillo, pues, como confirma el testamento de Matías de Aguirre, este legó a sus hijos una parte de los bienes que don Pedro Gregorio Carrillo le dejó al nombrarlo como heredero universal, con facultad de disponer de ellos a su voluntad. No he encontrado datos fiables que confirmen la identidad real de este personaje. Debió tratarse de un militar de familia noble, perteneciente al linaje de los Carrillo, originario de Burgos pero que tempranamente se extendió por Navarra, Aragón, Andalucía y América. Responde al nombre de Pedro Carrillo (de Acuña) un personaje relevante del siglo XVII, que llegó a ser arzobispo de Santiago de Compostela. Fue este antes auditor de la Rota Romana y obispo de Salamanca, además de capitán general de Galicia y jefe de las tropas destinadas en Portugal. Coinciden también las fechas: en 1665 (año en que Aguirre se desplaza por la cuestión del testamento) procede a testamentar y fallece el 17 de abril de 1667 (Fernández Gasalla, 1992: 431). Sin embargo, y a pesar de estas coincidencias, que sea Pedro Carrillo de Acuña el mismo personaje es solo una remota hipótesis.

50 La orden de Evangelio parece referirse a una de las órdenes menores dentro del sacerdocio, posiblemente la de lector cuya función era la de explicar a los catecúmenos las Sagradas Escrituras, esto es, la de predicar.

51 En el manuscrito se lee «Guirar», pero debe tratarse de un error, ya que el apellido real del que fue arzobispo de Santiago de Compostela desde 1670 hasta 1681, tal y como consta en documentos de la época,

tiago por entonces, pero que fue antes obispo de Pamplona. Fallece en dicha ciudad de Pamplona el 3 de agosto 1670 y es enterrado por el arzobispo de Santiago en el convento de Agustinas Recoletas[52] aunque, según los deseos expresados en su testamento, de haber fallecido en Huesca, sus restos habrían reposado en la catedral a la que perteneció la mayor parte de su vida eclesiástica.

El testamento también nos permite establecer algunas relaciones personales de nuestro autor con uno de los hombres a los que dedica su *Navidad de Zaragoza*. Entre otros testamentarios nombra a don Antonio Urriés, a quien va dedicada la *Noche segunda*.

Lo que está claro, llegados a este punto, es que nuestro autor se mueve en el contexto social y literario de mediados del siglo XVII. Es patente su vinculación con las academias, en concreto las del conde de Lemos y el conde de Aranda, y con el círculo de los poetas gongorinos que señala Alvar,[53] entre los que cita a Andrés de Uztarroz y Abarca de Bolea, y a los que Egido (1979*a*: 223 y ss.) suma todos los poetas que

fue Andrés Girón (Núñez Varela y Lendoiro, Pérez Grueiro y López Brey, 1998: 8). Fue también obispo de Pamplona del 14 de agosto de 1664 al 5 de diciembre de 1670 (Fernández Pérez, 1820: 107-108).

52 Tuve ocasión de ponerme en contacto con las Madres Agustinas Recoletas de Pamplona, que amablemente me ofrecieron toda la información disponible a su alcance para intentar localizar en la cripta-panteón de su convento la tumba de Matías de Aguirre. Desgraciadamente no se conserva ningún documento escrito que identifique a las personalidades enterradas allí y las lápidas han desaparecido bajo las capas de yeso de sucesivas reformas, lo que imposibilita la localización de la sepultura.

53 «Hubo, efectivamente, un grupo gongorino por tierras aragonesas: Diego de Morlanes, Felices de Cáceres, Juan de Moncayo, Ana Abarca de Bolea […]. Es cierta la afirmación de José Manuel Blecua: lo que se pudiera llamar "gongorismo aragonés" va apihuelado con la "severidad formal aprendida de los Argensola"» (Alvar, 1976: 129). Las notas características de la poesía aragonesa son las mismas que King (1963: 144) atribuye a la poesía de la *Navidad:* «los poemas, unos serios, otros humorísticos, […] no carecen de mérito y se caracterizan por una concisión y una brevedad típicamente aragonesas».

hemos venido viendo a lo largo de estas páginas. Se puede afirmar, por tanto, con total seguridad que la autoría de la *Navidad de Zaragoza* (1654) corresponde a Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en 1633, autor también, diez años más tarde, del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664), que merece una consideración particular.

CONSUELO DE POBRES Y REMEDIO DE RICOS. NUEVOS PERFILES DEL AUTOR Y UNA CODA

El *Consuelo de pobres y remedio de ricos* aparece por primera vez en la imprenta de Juan Francisco Larumbe en 1664, año en el que Matías de Aguirre del Pozo y Felices se encuentra en pleno desempeño de sus cargos como arcediano de la catedral de Huesca y rector de la Universidad Sertoriana, tal y como reza la portada de esta obra. Es, por tanto, un libro de cariz totalmente diverso a la *Navidad*. Además, lejos de ser una obra rara y curiosa, como han señalado algunos autores,[54] contó con una gran aceptación entre el público, según corroboran los veintiséis ejemplares conservados de las cuatro ediciones que esta obra tuvo: tres en el siglo XVII (Huesca, 1664;[55] Ma-

54 De esta opinión es Blecua (1980: 223), que sigue las indicaciones de Latassa.

55 De la edición oscense de 1664 se conserva el mayor número de ejemplares: Huesca (Archivo-Biblioteca Barones de Valdeolivos, signatura R. 1132; Biblioteca Pública, B-56-8554), Madrid (Biblioteca Nacional, U/3823 y 2/34322; Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH FOA 5864), Teruel (Biblioteca Pública, FA-121), Zaragoza (Palacio Arzobispal, B-103), Gerona (Biblioteca Pública, A/4671), Granada (Biblioteca Central de la Universidad, A-2-280), Palma de Mayorca (Biblioteca Pública, Mont. 1702), Santiago de Compostela (Biblioteca Provincial-Librería Conventual de San Francisco, dos ejemplares: 13-12-20 y 38 I-3-8), Lugo (Seminario Diocesano de Santa Catalina en Mondoñedo, e 76-8) y Guipúzcoa (Santuario de Loyola, 0014 3-13). Hay también sendos ejemplares en bibliotecas privadas de La Rioja y Castilla y León.

drid, 1677;[56] Huesca, 1695)[57] y otra a comienzos del XVIII (Barcelona, 1704).[58]

La obra la firma Matías de Aguirre, sin más apellidos, lo que pudo contribuir, como ya hemos visto, a la confusión en la autoría de la *Navidad* pues, como señala el propio autor a propósito de las citas en la «Protestación» de la edición de 1664: «con el tiempo se han variado los nombres de los sujetos, y se mudan las circunstancias». El título completo con el que presenta la obra es *Consuelo de pobres y remedio de ricos. Dividido en tres partes en que se prueba la excelencia de la limosna*. La figura del pobre y del acto de la limosna ya había centrado la atención de Matías de Aguirre en la *Navidad,* en concreto en la comedia incluida en la *Noche tercera,* cuyo protagonista es san Alejo, hijo de un senador romano que lo abandona todo para servir a Dios con más humildad y vive como un pobre pidiendo limosna, por lo que aún hoy la Iglesia católica lo reconoce como patrón de los mendigos.[59] El germen, por tanto, del tema de la pobreza asociada a la limosna y a la humildad como virtud santificadora está ya en la primera obra de nuestro autor. El subtítulo *en que se prueba la excelencia de la limosna* está muy ajustado al contenido, como dice el censor en la

56 Ejemplares en Burgos (Biblioteca Pública, signatura 12871; Biblioteca Privada), Alicante (Biblioteca Pública de Orihuela, BP 4220) y Madrid (Biblioteca Nacional, 3/3355 y 3/64360).

57 De esta edición de la que tenemos noticias indirectas no se conserva ningún ejemplar.

58 De esta edición se conservan ejemplares repartidos por toda España: Santa Cruz de Tenerife (Biblioteca General de la Universidad de La Laguna, AS-867), Gerona (Biblioteca Marià Vayreda de Olot, 13687), Alicante (Seminario Diocesano de San Miguel de Orihuela, XVIII/4045), Toledo (Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha, 2679) y Pamplona (Biblioteca Central de Capuchinos de la provincia de Navarra, Cantabria y Aragón, 355-4-13).

59 Este tema ya se había desarrollado en obras de teatro jesuíticas (Menéndez Peláez, 1995: 512) de las que, a buen seguro, tendría noticia o incluso habría presenciado alguna representación Matías de Aguirre.

exposición de motivos para autorizar la publicación, puesto que esta «ha de ser para los ricos […] eficacísimo remedio y para los pobres, consuelo más extremado».

Por otro lado, llama también la atención en el subtítulo de la obra la división en tres partes de la misma, ya que en ningún lugar del libro aparece tal separación. La obra se articula en quince tratados y cada tratado en capítulos, sin que ninguno de ellos pueda ser agrupado temáticamente en partes diferenciadas. Una explicación aparente podría ser que bajo el mismo título de *Consuelo de pobres* pretendiese publicar tres obras, siendo esta la primera. Las otras dos serían un proyecto en mente de Aguirre que nunca llegaría a ver la luz debido, probablemente, a su temprana muerte a la edad de treinta y seis años, solo seis años más tarde.

La obra está dedicada a don Guillén de Moncada, marqués de Aytona, conde de Osona, marqués de la Puebla, vizconde de Illa, Vas y Cabrera, barón de la Laguna y señor de la casa de Castro, entre otros cargos, como caballerizo mayor de la reina.[60] Se desconoce cuál fue la relación de Matías de Aguirre con Guillén de Moncada, pero quizás la clave se encuentre en el elogio que hace el autor de este personaje en la dedicatoria, por la fundación en 1653 de la Santa Escuela de Cristo en el hospital de italianos de Madrid, siguiendo el espíritu de san Felipe Neri y conforme a los criterios de la Contrerreforma, con la creación de los oratorios. Buscaban estas instituciones una forma de vida

60 El marqués de Aytona obtuvo el título de Grande de España con posterioridad, en 1670. Fue capitán general de Galicia y Cataluña y combatió en la guerra de Cataluña. Llegó a ser uno de los siete gobernadores de la monarquía española durante la minoría de edad de Carlos II y fue el jefe de la oposición al privado don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV). Fue un noble muy culto e instruido, gran político, además de militar y escritor. Su obra más conocida es *Discurso militar,* que fue una de las principales obras de tratadística militar española en el Siglo de Oro (Fantoni y Benedí, 2007).

en común y de apostolado y tenían como misión la práctica de la caridad en todas sus formas, pero sin votos ni promesas. Es, por tanto, una asociación de clérigos y laicos cuyo fin es «el aprovechamiento espiritual y aspirar en todo al cumplimiento de la voluntad de Dios, de sus preceptos y consejos, caminando a la perfección cada uno según su estado y las obligaciones de él» (Labarga García, 2004: 456). Esta fundación tuvo el respaldo de los papas, particularmente el de Alejandro VII, que en 1665 hizo proclamación universal de sus misiones. Moncada fue un gran valedor de la implantación en España y en las Indias de esta Santa Escuela de Cristo, contribuyendo tanto con su influencia en la corte como con ayuda material, de ahí que Aguirre en la dedicatoria le agradezca de modo especial su colaboración en la implantación de esta obra pía.

La vinculación de Aguirre con esta fue estrecha. En Huesca, el mercedario José Abad creó la segunda fundación de la Santa Escuela de Cristo, cuyo oratorio se encontraba desde 1661 en la parroquia de San Pedro el Viejo de Huesca (Balaguer, 1958). A buen seguro, Matías de Aguirre sería hermano de dicha Escuela, en el marco de la cual se gestaría el *Consuelo de pobres*. Su censor, precisamente José Abad, en ese contexto de obras piadosas y caritativas, define así la obra:

> Ha juntado en este libro su autor cuanto se halla esparcido de esta materia en la Sagrada Escritura, los Santos Padres, autores antiguos y modernos. La erudición es grande, apacible el método, grave, devoto el estilo. Persuade con eficacia a la limosna, convence con admirable blandura, concluye con gravedad seria y, al fin, trata materias gravísimas con lenguaje espiritual, inteligencia y devoción.

El contenido del libro es, por tanto, única y exclusivamente, una piadosa reflexión sobre la caridad para con los pobres y desvalidos. Son una serie de sencillas historias para reflexionar sobre la piedad, escritas por un sacerdote con

gran espiritualidad. En muchas ocasiones el libro parece una colección de homilías que exhortan a la caridad y, en particular, a la limosna, en los tratados I al VII.[61] Sobre la misericordia ofrece casi una catequesis en los tratados IX al XV.[62]

La obra, en efecto, está escrita con un lenguaje directo, sencillo, elegante, sin excesivos circunloquios y con un tono ejemplarizante y moralizador que dista mucho del empleado en la *Navidad de Zaragoza,* y se mueve dentro de la más pura ortodoxia católica, con constantes referencias al Antiguo y al Nuevo Testamento anotadas al margen. El valor del libro radica, precisamente, en esa labor de recopilar historias y citas sobre las obras de misericordia. Bebe de las más diversas fuentes, desde la Antigüedad hasta otros autores más modernos, para dotar al texto de esa desbordante erudición a la que ya nos había acostumbrado en la *Navidad*.[63] La erudición de la obra se plasma en la innumerable cantidad de citas que propone en cada uno de los tratados,[64] algunas de las cuales proceden de los mismos autores manejados en su miscelánea: Ovidio, Homero, Cicerón, Séneca, Estrabón y un largo etcétera.

El texto está apoyado constantemente en referencias bibliográficas a los textos sagrados y a la vida y escritos de

61 Manejo siempre la edición de Huesca, 1664, pp. 1-235. A partir de aquí cito solo el número de página.

62 Pues los tratados se centran, ya desde el título, en las siete obras de misericordia: «Dar de comer al hambriento»; «Dar de beber al sediento»; «Vestir al desnudo»; «Dar posada al peregrino»; «Socorrer al enfermo»; «Redimir al cautivo» y «Enterrar a los muertos» (pp. 303-507).

63 Las concordancias y similitudes entre las dos obras son apreciables en lo tocante a este punto de la erudición. Algunos ejemplos y citas son reproducidos casi con exactitud, como sucede con el milagro de Calanda, relatado en la *Noche primera* de la *Navidad* y en el capítulo IV del tratado XIII del *Consuelo* (p. 430).

64 Algunas de las partes más plagadas de erudición son el capítulo VIII del tratado III titulado «Algunas sentencias de los filósofos» (pp. 69-73) y el capítulo I del tratado XIV: «Cuánto debe estimarse la libertad y de la esclavitud del alma» (pp. 459-468).

los santos y de los grandes filósofos y pensadores, siempre anotadas convenientemente al margen aunque, en muchas ocasiones, las parafrasea sin indicar la fuente. Cada uno de los capítulos en que se dividen los tratados son pequeñas historias o ejemplos apologéticos. En ellos suele proponer como modelos de comportamiento a personajes reales y conocidos por el autor. Destaca, especialmente, el elogio de algunas mujeres ilustres que son modelo de caridad y que nos sirven para comprobar, una vez más, que el autor de esta obra es también el de la *Navidad*. Así, por ejemplo, en el capítulo IV del tratado IX, «El cuidado que se ha de tener con los niños pobres y cómo lo premia», aparece elogiada Vicencia Asín, esposa de nuestro autor, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, así como sus suegros (p. 322):

> […] sucedió en esta ciudad de Huesca y yo, como testigo de vista, puedo sin reboço asegurarlo. Vivía en esta ciudad una señora casada, llamada doña Vicencia de Assín, hija del Doctor Gerónimo Assín, insigne letrado, Catedrático de Vísperas de esta nobilísima universidad, cuyos escritos se veneran hoy en todas las universidades de España, con que ilustró sus prendas, y de doña Ana María Viota, a cuya enseñanza y desvelo en criarla le debió su virtud. Esta señora, aunque observante de la ley de Dios, seguía el rumbo de otras de su porte, asistiendo a los paseos y regocijos que se frecuentan en esta ciudad […] y vivía una vida común, aunque siempre fuerte para apartarse de todo lo que juzgaba por malo.

Hasta tal punto llega el elogio de su mujer que la eleva a categoría de santa, llegando incluso a hacer algún milagro después de muerta.[65] Interesante resulta el hecho de que destaque en este ejemplo cómo su mujer vivía una

65 Le atribuye varios milagros a su mujer, a la que todos los vecinos tienen por santa, pues, al morir, toman como reliquias sus prendas, se encomiendan a ella, y uno de ellos pide ayuda ante su tumba y se le concede un favor por su intercesión (p. 327).

vida mundana y gustaba de galas y fiestas, como las de las academias, a las que seguramente acudía con su marido, hasta que se encuentra con una pobre mujer que no tiene ni para alimentar a su hijo. Este hecho provoca un cambio radical en doña Vicencia, que pasa a practicar la caridad con fervor y se convierte en una especie de monja, pero casada: dedica buena parte del día a la oración, la penitencia y las mortificaciones, viste un hábito de lana y dona a los pobres sus muchas galas, acepta con resignación la muerte de dos hijos, y del mismo modo sufre con paciencia los terribles dolores de su larga agonía.[66] A tales extremos de virtud, pobreza y elevación llega esta mujer que hasta su confesor «negaba las licencias a su fervor, por verla casada, y poco robusta de salud» (p. 322).

El ejemplo de la virtud de su mujer es exagerado y desmesurado en alabanzas, pero va parejo al de otras damas nobles igualmente ilustres, como es el caso de doña Francisca Abarca[67] o doña Victoria Villanova, mujer de Sancho Abarca,[68] ambas emparentadas con el linaje de los condes de Aranda y con las que a buen seguro habría compartido algunas de las veladas de la academia del conde.

En definitiva, estas breves pinceladas sobre la última obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices nos han servido para dilucidar algunas de las concordancias más sig-

66 Aguirre relata pormenorizadamente el proceso de su muerte. El 26 de febrero, miércoles, le dio una fuerte calentura y enfermó, no pudiendo ni siquiera ingerir el viático que, milagrosamente, al final, tragó sin dificultad, y que le fue dado el domingo siguiente, suponemos 3 de marzo, por ser año bisiesto. Ese mismo día, a las tres horas, falleció. El registro de defunción de la parroquia de San Pedro, localizado en el Archivo Diocesano de Huesca, fecha el fallecimiento el 4 de marzo de 1660.

67 A esta también la cita como mujer insigne y misericordiosa con los enfermos en el tratado III (capítulo II, p. 421).

68 Esta dama es propuesta como modelo de perfecta viuda virtuosa, como Vicencia Asín lo fuera antes de perfecta esposa (tratado XIII, capítulo V, p. 445).

nificativas entre ambos textos y nos permiten confirmar la hipótesis de misma autoría para la *Navidad de Zaragoza* y el *Consuelo de pobres y remedio de ricos*.

En fin, y a manera de recapitulación, veamos algunos aportes fundamentales para el sostenimiento de la tesis de la autoría de Aguirre del Pozo para las dos obras. En primer lugar, hay que señalar el ya mencionado carácter verídico del relato autobiográfico del poema en el que narra su huida de Zaragoza con motivo de la peste. Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en Calatayud, saldría precisamente de Zaragoza en torno a las fechas de la primera epidemia de peste, localizadas, como vimos, hacia 1651-1652. El por entonces joven poeta huyó nuevamente a su Bílbilis natal y, posteriormente, hacia Huesca, lugar en el que se casó el 31 de octubre de 1652, según testimonia la partida matrimonial conservada en el Archivo Diocesano de Huesca que he tenido ocasión de consultar.[69] En esa misma ciudad transcurrió el resto de su vida, marcada por el fallecimiento de su esposa el 4 de marzo de 1660, año en que tomó los hábitos y se dedicó al desarrollo de actividades ligadas a su cargo eclesiástico, como la dirección de la Universidad Sertoriana (de la que fue rector) y el desempeño del puesto de arcediano de la catedral. Este cargo le permitió desempeñar tareas ligadas a la caridad y sostenimiento de los pobres[70] que sin duda influyeron y

69 Signatura 7-1/208.1, p. 87.

70 En la catedral de Huesca se desarrollaron durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII numerosas actividades destinadas a la atención a los pobres. Existía un cargo catedralicio que era el «padre de huérfanos» cuya misión consistía en limpiar la ciudad de vagabundos y recoger y enviar al hospital a enfermos pobres (para profundizar en las cuestiones referidas a esta figura, véase San Vicente Pino, 1965). Además existía la Casa de la Limosna de la Catedral, que trataba de «limitar las consecuencias sociales de la miseria engendrada por el sistema» aunque no perseguía, como era común en la consideración social de los pobres desde la Edad Media, «sacar al pobre de su estado, sino solamente ayudarle a sobrevivir» (Latorre Ciria, 1990: 221 y 236). Por crisis en las

movieron a la escritura del *Consuelo de pobres y remedio de ricos,* que se adscribe al género de la literatura centrada en los pobres[71] tan frecuente en el Siglo de Oro.

Nos encontramos, pues, ante dos obras diversas que reflejan dos momentos vitales de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Por un lado, la *Navidad de Zaragoza,* obra de juventud influenciada por el círculo gongorino y el ambiente académico en el que se movía en esa ciudad y, por otro, el *Consuelo de pobres,* obra madura inspirada por sus inquietudes y su labor dentro del orden eclesiástico en Huesca. No obstante, no son dos obras tan alejadas y diversas como podría parecer en un principio, ya que son fruto de un único autor que ya en sus años jóvenes manifestaba cierta predilección por el tema de la pobreza. Una inquietud vital que se convierte en uno de los nexos de unión entre las dos obras que permiten trazar la trayectoria vital de un solo hombre, al que, por casualidades del destino, un error bibliográfico hizo que su propio padre le arrebatase parte de su merecida fama.

FACETAS MISCELÁNEAS: ACADEMIA Y LITERATURA

La *Navidad de Zaragoza* se presenta bajo la apariencia de una novela en la que se integran, como era habitual en la narrativa barroca,[72] algunos pasajes en verso. Sin embar-

rentas catedralicias a causa de deudas acumuladas se fueron reduciendo progresivamente los fondos destinados a la limosna y en la época de Aguirre se redujo al mínimo el número de pobres atendidos hasta una cifra casi simbólica (Latorre Ciria, 1990: 221 y 236).

71 Para el estudio de este género es fundamental el artículo de Egido (2004*a*).

72 Así lo observamos en la novela cervantina o en la novela pastoril en la que se introducían variedad de poemas. Entre la amplia bibliografía sobre el panorama novelístico del Siglo de Oro, véase Riley

go, existe una tipología de relato que se caracteriza por unificar una gran variedad de géneros, temas y materiales bajo un marco narrativo y que se ha venido denominando *novela miscelánea*. La obra de Aguirre pertenecería, por tanto, a esta tipología miscelánea, ya que entre sus páginas encontramos numerosos poemas, cuatro comedias, extensos pasajes eruditos (a buen seguro escritos con anterioridad) y una novela corta, todo ello unido por un mismo marco espacial y temporal que, como tendremos ocasión de analizar, corresponde a una relación de ambiente académico-festivo.

La miscelánea ha venido siendo un marbete bajo el que se han englobado un tipo de novelas barrocas muy variadas que van desde la novela corta o cortesana enmarcada[73] a otras similares a la *Navidad de Zaragoza* como los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, el *Para todos* de Montalbán o la *Cítara de Apolo* del también aragonés Ambrosio Bondía, convirtiéndose en una especie de cajón de sastre para explicar la evolución que la prosa experimenta en el Barroco, si bien es un término más específico que el de «género híbrido», forma con que se había referido Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* a la miscelánea renacentista, cercana al ensayo, al apotegma y a la novela destinada a la difusión de la cultura y al entretenimiento del público.[74]

No obstante, el género misceláneo entronca con los clásicos. En obras como las *Noches áticas* de Aulo Gelio y los *Días saturnales* de Macrobio se encuentra, como señala directamente Tirso en sus *Cigarrales,* la raíz de la miscelá-

(1966), Menéndez Pelayo (1961), Laspéras (1987), Pabst (1972) o Avalle Arce (1974).

73 Se acuñó este término para designar a un tipo de novelas de ambientación urbana cuyo escenario era la corte o ciudades populosas, como lo define González de Amezúa (1951*a*). Véase también Palomo (1976).

74 Véase Rallo (1984: 166).

nea.[75] En estos relatos de reuniones nocturnas de carácter lúdico en los que se mezclan la historia, la filosofía, la física, elencos de citas variadas o incluso algunas cuestiones enigmáticas, se pueden apreciar ejemplos de modelos de obras muy posteriores, como la propia *Navidad*. Del mismo modo alude a los clásicos Mexía (1989: 161-162) en la que él mismo considera la primera obra miscelánea, su *Silva de varia lección:*

> […] y por esso le puse por nombre *Silva,* porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y yo soy el primero que en ella haya tomado esta invención, en la griega y la latina muy grandes auctores escribieron así, como fueron Ateneo, Víndice Cecilio, Aulo Gelio, Macrobio, y aun en nuestros tiempos, Petro Critino, Ludovico Celio, Nicolao Leónico y otros algunos.

A uno de estos autores, Aulo Gelio, se cita también en los preliminares de la obra miscelánea de Antonio Eslava, *Noches de invierno,* situada cronológicamente entre la *Silva de varia lección* y los *Cigarrales,* y muy influenciada por esta enciclopedia clásica.[76]

Una vez indagado el modelo clásico del patrón misceláneo, podemos señalar que lo común de las misceláneas modernas (tanto renacentistas como barrocas) es la mezcla de diversas materias pero con una unidad coherente proporcionada por un marco espacial y temporal: el modelo

75 Los cigarrales toledanos pasan las noches «en saraos artificiosos, motes más agudos que satíricos y disputas tan curiosas como claras, que pudieran dar envidia a las *Noches áticas* de Aulo Gelio y *Días saturnales* de Macrobio» (Tirso de Molina, 1994*a*: 237).

76 Véase Barella en su ed. de Eslava (1986: 60). La relación de la *Navidad* con las *Noches de invierno* aparece recalcada al comienzo de la obra de Aguirre con las continuas referencias al invierno y al calor que ofrecen los braseros y los paisajes primaverales o estivales que decoran las salas del palacio (p. 20).

dialógico en el caso de la renacentista, al que se sumará el marco bocacciano ya en el Barroco.[77] Realizando un somero rastreo por las principales obras misceláneas del siglo XVII podemos corroborar con facilidad cómo impera el modelo del *Decameron*:[78] el marco es siempre una reunión de carácter festivo divida en varias jornadas en las que se irán intercalando los diferentes materiales literarios. Así sucede en la *Cítara de Apolo* de Bondía, las *Tardes entretenidas* y *Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano, la *Corte en aldea y noches de invierno* de Rodríguez Lobo, el *Para todos* de Montalbán o los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, cuyas semejanzas en la disposición de la materia narrativa tendremos ocasión de analizar con mayor detenimiento.

Vemos, por tanto, que el contenido erudito y apotegmático ya presente en la miscelánea renacentista se amplía con la mezcla de diversos géneros literarios, lo que permite además incluir la prosa, el verso y el género dramático para cumplir así con el concepto de unidad en la variedad que tanto preocupase a Cervantes (Riley, 1966: 191-192) y a los autores barrocos. El tópico barroco de la *discordia concors,* es decir, de la unidad que subyace tras el aparente caos o mezcla de géneros, temas y materiales, funcionó muy bien gracias al género misceláneo. La búsqueda de la belleza en la disparidad responde al gusto barroco de imitación de la naturaleza siguiendo el tópico verso de Serafino Aquilano «per molto variar natura è bella».[79] Además,

77 Para todas estas cuestiones de evolución del modelo misceláneo desde los patrones clásicos sigo el estudio de Laplana (1992: 1099-1104).

78 Véase Hernández Esteban en su ed. de Boccaccio (1998: 60). Nótese, además, la relación estrecha que mantiene la *Navidad,* en la que Aguirre refiere «los sucesos que ocurrieron huyendo con ocasión del contagio», con el marco del *Decameron,* en el que los personajes se reúnen en el campo durante diez días para huir de la peste que azota Florencia.

79 Para el empleo de este verso en la literatura española véase Egido (1987*b* y 1988*b*).

hay que tener en cuenta la avidez con la que los escritores barrocos fomentaban el deleite del público lector, acostumbrado a la ostentación,[80] por lo que la mezcla de los más variados y dispares contenidos contribuía a esa búsqueda de opulencia, aunque los resultados, como le sucede a la prosa de Aguirre, sean las más de las veces de escasa brillantez y mediana calidad literaria.

A esta «proligidad multiforme de la escuela barroca» (Simón Díaz, 1947: 307) se sumaron los autores de miscelá-neas barrocas, en especial los autores aragoneses, que realizaron un esfuerzo más que notable por conseguir una ensortijada sintaxis de filiación gongorina (a prueba de los lectores más tenaces).

La novedad que presenta Matías de Aguirre en su obra (si es que de alguna aportación novedosa al género puede hablarse) no radica en el marco (claramente bocacciano) ni en la disposición en noches,[81] sino en la metáfora gastronómica que emplea en el prólogo para aludir a este género misceláneo:

> Trabajé buscando alguna novedad que captara tu benevolencia en su disposición. No la hallé, que han llegado a lo sumo los ingenios y para adelantarme es muy limita-

80 Véase Maravall (1980: 25-329). La visión del mundo como lucha de opuestos es muy propia también de los gustos estéticos barrocos y en especial del manierismo, como señala Orozco (1981: 166).

81 La disposición en noches fue un modelo inaugurado en España por la obra de Antonio Eslava *Noches de invierno* (1609), según indica Menéndez Pelayo (1961: II, 188). Este marco caracterizado por la reunión festiva de unos nobles en un palacio para entretenerse durante las frías noches invernales parece tener un origen italiano, según señala Barella en su edición de la obra de Eslava (1986: 18), como se puede observar en obras como las *Piacevoli Notti* de Straparola (véase también González Ramírez, 2011). Este modelo fue ampliamente seguido por diversidad de autores entre los que cabe destacar, por su similitud con la obra de Aguirre, el texto de Antonio Sánchez Tórtoles, *El entretenido repartido en catorze noches, desde la víspera de Navidad hasta la del día de Reyes,* Zaragoza, Pascual Bueno, 1701.

> do mi discurso. Muchas noches de invierno habrás leído, pero de invierno más templado, estas, en esto a lo menos, a todas harán ventajas, pues son más que todas frías, acomodadas por eso al tiempo con más propiedad. No dudarás que quisiera darte las buenas noches; siendo de Navidad, una ha de ser buena por fuerza y no tengo más obligación, que hacer una y buena basta para desempeño. Cenas espléndidas te ofrezco en variedad de manjares para que desquites la desazón de lo mal guisado en el sainete de lo mucho —si es sainete el ser mucho lo mal guisado—. Come, no muerdas, deja el manjar que te pareciere duro y si te lo parecieren todos, no te tengas por convidado.

La miscelánea que nos presenta es un banquete de géneros en el que concurren variedad de platos preparados de antemano para intentar satisfacer los gustos de un amplio público.[82] Podría decirse que el factor común de las misceláneas barrocas es precisamente que el marco narrativo se escribe *a posteriori* con la finalidad de aglutinar en un solo volumen obras diversas de un autor escritas con anterioridad, como es el caso de Matías de Aguirre. Si bien nuestro autor no manifiesta esta intencionalidad de modo explícito como otros autores,[83] sí se deja entrever en el motivo que lleva a los cuatro caballeros protagonistas a ser los anfitriones de las cuatro veladas navideñas:

82 Así lo manifiesta expresamente Montalbán en el título de su miscelánea *Para todos*. No obstante, estos intentos de satisfacer a un amplio público con materiales tan variados acabó sucumbiendo progresivamente, como bien reflejan los títulos de las obras de Matías de los Reyes, *Para algunos*, y de Juan Fernández y Peralta, *Para sí*. Para estas cuestiones véase González de Amezúa (1951*b*).

83 Otros autores de misceláneas barrocas sí que expresan este aprovechamiento de materiales previos de modo explícito. Tal es el caso de Gabriel del Corral en su *Cintia de Aranjuez,* de 1628 (1945: 21): «confessaré a v. m. que todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hacerlos tolerables, los engarzé en estas prosas y acompañé con estos discursos». Del mismo modo se expresará años después en el prólogo de la *Vigilia y octavario* (1679) Ana Abarca de Bolea.

> Días había que tenían convenido cuatro caballeros de Zaragoza regocijar las fiestas de Navidad con algunas sutilezas del ingenio, con diferencias de instrumentos músicos y con suavidad de acordes acentos, mostrando su prudencia en la elección del regocijo —que no todos buscan lícitos pasatiempos—. Tenían entre los cuatro dispuestas cuatro historias entretenidas para divertir algún espacio de las noches con sus amantes versos (*Noche I*, p. 16).

Las misceláneas se presentan, por tanto, como un género que inserta materiales previos (versos, piezas dramáticas y narrativas) en un marco narrativo respondiendo así a «un esquema de sucesión y yuxtaposición de episodios capaces de ser aislables y solo entrelazados a través de un protagonista o de unos personajes comunes», dando así solución a la «unidad en la variedad» (Fernández Nieto, 1985: 152). Y para ello el marco real que ofrecían las academias literarias de la época (y en particular las academias zaragozanas) se ajustaba literariamente a la perfección, surgiendo así lo que W. F. King (1963: 139) denominó «novelas académicas».

Aguirre localiza la acción del marco narrativo en Zaragoza, ciudad en la que vivió y que gozaba, como hemos tenido ocasión de ver, una floreciente actividad académica por las fechas de aparición de la *Navidad de Zaragoza*. Precisamente la capital aragonesa es la ciudad seleccionada por Apolo para crear en ella el Parnaso de Aragón en la ficción narrativa de la miscelánea de Bondía, la *Cítara de Apolo*. En relación con esta obra, suscitó cierta polémica entre los críticos una cita de la *Navidad* en la que unas damas disfrazadas de las musas de un coro apolíneo, a modo de momo cortesano al final de la segunda velada refieren los siguientes versos:

> ¡Apolo nuestro viva, viva dichoso,
> pues vencido consigue mayores logros!
> Cántenle glorias
> pues el Parnaso tiene ya en Zaragoza. (pp. 438-439)

La posible alusión a una academia real llamada Parnaso, de cuya existencia no hay ningún testimonio, no es más que un juego, habitual en la poesía aragonesa, de equiparar el Ebro y la ciudad de Zaragoza con el mítico Parnaso. Como señala Laplana en su estudio de la obra de Bondía (2000: I, XCIX-C), no hay que tomar la cita del Parnaso como una alusión directa a una academia concreta, ya que el tópico parnasiano era habitual en todas las reuniones académicas, tal y como se ve en otras composiciones del mismo cariz como el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz o las *Rimas* de Moncayo. Así pues, aunque resulte tentador suponer que tanto la *Cítara* como la *Navidad* son el reflejo de las actividades de una academia real sita en Zaragoza, «posiblemente la del Conde de Lemos», como afirma King (1963: 142), «sería imprudente fiar demasiado de la repetición de un término [Parnaso] aplicado con tanta frecuencia a un círculo literario».

La controvertida cita, por tanto, no hace sino ponderar la excelencia de la reunión de las damas nobles en las veladas organizadas cada noche por cada uno de los cuatro caballeros enamorados de ellas que ejercen de anfitriones. Este marco narrativo de reunión académico-festiva en torno a cuatro parejas es muy similar en las obras de Aguirre y Bondía[84] aunque haya algunas diferencias estilísticas, puesto que las descripciones de la *Navidad* son más cortas y menos complejas y el hilo amoroso está «muy lejos del melindroso enamoramiento que llena tantas páginas de la *Cítara*» (Laplana, 1992: 1129). El punto común más destacable es la exaltación de la «Augusta ciudad» de Zaragoza. En el caso de la *Navidad* el motivo es doble: por un lado, localizar la ciudad en la que tenía su sede la academia del conde de Lemos a la que perteneció Aguirre (aunque esta

84 En el caso de la *Cítara* son las parejas Carindo-Solina, Aristalbo-Gardira, Ormendo-Mavorcia y Gustileo-Fénix, y en el de la *Navidad* Solardo-Diabella, Marcelo-Aurora, Nerencio-Aminta y Justino-Lisarda.

no se cite expresamente en la obra) y, por otro, destacar la fuerte vinculación de Zaragoza con la Virgen, a la que se suelen dedicar o encomendar de manera tópica la mayoría de las misceláneas aragonesas.

El caso de la *Navidad* también resulta peculiar en este aspecto. Si observamos otras misceláneas como la de Bondía, las jornadas festivas se inician con los personajes escuchando cuatro misas. Además la religiosidad, como señala Laplana (1992: 1142-1143), se marca en la topografía de la obra que es casi una peregrinación mariana (santuario de la Virgen de Cogullada, santuario de la Virgen de la Sagrada, asistencia de la Virgen del Portillo, poemas dedicados a la Virgen, etc.). Otras misceláneas van más allá, dotando a toda la obra desde el inicio de un carácter religioso, como sucede, pongamos por ejemplo, en la *Vigilia y octavario* de Ana Abarca de Bolea, en la que cada uno de los días en que se reúnen se inicia con una misa en una ermita erigida en lo alto del Moncayo para celebrar las vísperas de la festividad de san Juan Bautista que servirá de marco espacial para la obra, o en las carnestolendas a lo divino de fray Antonio Jiménez en sus *Santos exercicios para los tres días de Carnestolendas, Domingo, Lunes y Martes de quinquagésima, en reverencia del Santísimo Sacramento, contra los vicios de los mundanos*.[85] La «consagración» de la *Navidad* se hace de un modo más sutil e indirecto. En la *Noche I* asistimos a la descripción minuciosa del palacio del Coso donde se van a celebrar las cuatro veladas navideñas. Durante la descripción de la primera sala, destinada a los pajes, centra su atención en los cuadros bélicos que la adornan. La temática de los lienzos son las guerras que «Zaragoza invicta tuvo en competencia de la vil canalla morisca» durante el reinado del rey Alfonso el Batallador gracias a la custodia de la «milagrosa columna» (p. 18). La observación de uno de los

85 Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1618.

cuadros relata la fallida incursión musulmana en la capital aragonesa a través de la muralla del Portillo y sirve a nuestro autor para introducir una breve digresión en la que ensalza a la Virgen (pp. 18-19). La devoción religiosa no volverá a aparecer más en la obra, hecho este que resulta un tanto sorprendente, habida cuenta de que se trata de la celebración de los festejos de la Natividad del Señor.[86] El único atisbo de religiosidad presente en la obra estará en toda una comedia hagiográfica, la de la *Noche II,* dedicada a la figura de san Alejo titulada *Cómo se engaña el demonio*. Vemos, por tanto, que Aguirre, aunque sigue una organización similar a la de otras misceláneas, no inaugura los capítulos de su obra con misas ni hay muestras significativas de un afán devoto en su obra.

La finalidad de los festejos que relata la obra parece estar clara y es mucho más mundana, aunque siempre con un afán moralizador presente: entretener a la «bizarra y augusta juventud zaragozana» para desterrar prudentemente el ocio, puesto que «siempre fue el ocio padre de todos los vicios, rey de toda la melancolía y príncipe universal de la tristeza, averso del gozo, apartado de todo género de regocijos y remoto de los conversables entretenimientos» (*Noche I,* p. 15).

La necesidad de huir de los peligros que conlleva el ocio que la condición de noble tiene aparejada es un tópico que se repite en muchas misceláneas como los *Cigarrales* de Tirso de Molina. En esta obra, con la excusa de huir

86 Curiosamente existe una obra centrada también en la celebración de los festejos de Navidad pero con un afán moralizador y catequizador: se trata de la obra del poeta del conceptismo sacro Alonso de Ledesma, *Juegos de Noche Buena moralizadas a la vida de Cristo,* Madrid, Alonso Martín, 1611. La culminación de una miscelánea consagrada por completo a lo divino la encontramos en el *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina, en la que las novelas son auténticas hagiografías, las comedias autos sacramentales y los poemas amorosos, poemas religiosos (véase Oltra, 1985).

del caluroso verano toledano, los protagonistas pasan cuarenta días en diferentes cigarrales comiendo con música, cazando, celebrando fiestas, viendo representaciones de comedias, recitando poemas, simulando increíbles apariencias en jardines,[87] presenciando espectaculares fuegos artificiales y festejando torneos de motes y justas poéticas.[88] Y de este modo la nobleza toledana buscaba «engañar a la ociosidad»,[89] tal y como hace Aguirre en la imprecación del ocio que realiza directamente a través de la iconografía antigua y de la relación con la emblemática en el arranque de la *Noche I* (pp. 15-16).

Precisamente el origen de las academias hay que buscarlo en parte en la actitud prudente de la nobleza que buscaba huir de la ociosidad.[90] Esta justificación tópica con

87 Además de las apariencias de pirámides e islas flotantes en medio de un estanque en el que tiene lugar un banquete en el *Cigarral III,* destaca la descripción de los jardines del *Cigarral II* donde se simulan simbólicas selvas «de amor» y donde la anfitriona Narcisa dispone a la entrada del cigarral un «enramado laberinto de árboles y flores con diferentes calles y lazos a imitación del de Creta». Recordemos que el laberinto de Creta y la representación de la fábula mitológica es el centro de la *Noche II* de la *Navidad* de Aguirre.

88 Las similitudes entre esta obra y la de nuestro autor son numerosas y el recurso de utilizar un marco festivo para fundir elementos literarios previamente escritos siguiendo el marco boccacciano es el mismo, si bien en la obra de Tirso de Molina los elementos literarios son añadidos sin resultar demasiado bien trabados o fundidos con la narración (véase Nougué, 1962). Además, mientras Aguirre finge la invención para la miscelánea de los diferentes materiales, Tirso manifiesta explícitamente que algunas de las comedias incluidas en los *Cigarrales* fueron representadas previamente, como es el caso de *El vergonzoso en palacio*. Sin embargo, la diferencia más significativa entre las obras de los dos autores es que en el caso de la obra de Tirso de Molina no encontramos ningún rastro de la erudición que llena tantas páginas de las misceláneas del siglo XVII como las de Aguirre.

89 La finalidad de todos los festejos de los *Cigarrales de Toledo* es la misma que señala Aguirre: buscar pasatiempos e inventar «nuevos ejercicios y fiestas» para huir de los peligros de la ociosidad (1994*a*: 92).

90 También en Italia las academias eran una solución para los problemas políticos que podía ocasionar una nobleza ociosa: «La nobili-

la que arranca la *Noche I* desvela ya a la *Navidad* como una obra verdaderamente académica, fruto de la participación de Matías de Aguirre en la academia del conde de Lemos, y en la que insertó materiales previos que a buen seguro fueron también leídos o representados en la academia real. El ambiente que describe es, como hemos tenido ocasión de comprobar en el capítulo anterior, el propio y característico de las academias. El lujo de detalles con los que describe las salas del palacio o los desfiles con los que se iniciaban los festejos de las sesiones académicas en la *Noche II* son buena muestra de ello.[91] La descripción de las sillas de terciopelo verde con flores, las lámparas de plata, los seis bufetes de ébano y plata con otros tantos escritorios de cristal y ébano que son tocados y admirados por los visitantes en la sala primera de los pajes no hacen sino corroborar el gusto por la ostentación que caracterizaba a la nobleza ociosa del Barroco.[92] Lo mismo sucede con la larga descripción de la segunda sala destinada a las damas embozadas (*Noche I,* pp. 20-21). Las continuas referencias a la riqueza en plata y oro, así como a los «braseros lucien-

tà oziosa è un quotidiano tormentoso problema d'ordine pubblico, un continuo attentato alla quiete. […] L'accademia soccorre providenziale» (Benzoni, 1978: 189).

91 Nótese de nuevo la similitud con los *Cigarrales*. Aunque en general en la obra de Tirso de Molina las descripciones son menos minuciosas, sí que se detiene con más interés en la descripción de las apariencias, los motes, los fuegos artificiales y las justas poéticas que simulan un «parnaso crítico» con apariencia del monte y de Apolo incluida (Tirso de Molina, 1994*a*: 73-89).

92 Justamente es la palabra *ostentación* la que repite Aguirre en varias ocasiones durante la descripción del palacio: «ostentación hacía la dilatada sala» (p. 19); «habían de tener asiento las damas para solemnizar aquellas ricas ostentaciones» (p. 21). La ostentación formaba parte del gusto barroco por las apariencias y por el lujo como engaño visual. El lujo en el mobiliario era una manera de ostentación de la nobleza que iba pareja al interés por el coleccionismo de joyas y objetos preciosos. Para estas cuestiones relativas al coleccionismo y la ostentación, véase Von Schlosser (1988).

tes» contribuyen a crear una atmósfera de calidez y de luz que dista mucho de las veladas invernales. La recreación del ambiente como un *locus amoenus* urbano o de interior se ve reforzada continuamente con las tapicerías de las sillas que muestran paisajes primaverales o esa colgadura a modo de tapiz que «fingía un agosto apacible». Igualmente la presentación de la tercera sala, destinada a la celebración de la fiesta, se dilata en estas descripciones, en especial en la parte destinada al asiento de las damas (*Noche I,* pp. 21-22). Hasta tal punto llega la recreación de la calidez contrapuesta al tiempo invernal que en las salas del palacio «aunque era el tiempo frígido y riguroso, allí estaba aquella noche tan recogido el calor que parecía día de san Juan siendo noche de Inocentes»[93] (*Noche IV,* p. 801).

Estas recreaciones primaverales siguen el común ejercicio de *natura naturata* que tiene mucho que ver con la importancia que se da en toda la miscelánea a las apariencias de jardines,[94] pues estos eran escenario frecuente también en las sesiones académicas, dada la vinculación original del jardín con la misma institución.[95] La recreación de la sala como un jardín se matiza aún más con las aparien-

93 Nótese la localización temporal exacta que va apareciendo diseminada por la obra. Hasta esta última noche no sabemos en qué día exacto de las celebraciones navideñas se ubicaban los festejos. Al tratarse de días consecutivos, si la cuarta y última velada es el día de los inocentes (28 de diciembre), la primera de las reuniones tiene lugar el mismo día de Navidad por la noche. La diferencia es palpable con otras misceláneas de tema navideño como la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1663), en la que desde el principio se ubica la acción en los ocho días anteriores que quedan para la Pascua (Carvajal, 1988: 123).

94 Las apariencias de jardines tienen una importancia destacada en los *Cigarrales,* como ya señalamos antes: recuérdese cómo en el *Cigarral IV* se representa en el jardín la *Comedia famosa de cómo han de ser los amigos.*

95 Téngase en cuenta el origen de la escuela platónica en una floresta, como señala Covarrubias en su *Tesoro*, *s. v. Academia* (Egido, 1984*d*: 10).

cias mitológicas de «fábulas de dioses» de la cuarta estancia, reservada para el sosiego de las damas. Nuevamente en ellas encontramos referencias a la calidez conseguida mediante el fuego, las antorchas y los relucientes escritorios con bufetillos de plata, esmeraldas y rubíes; pero es refiriéndose a las damas que habían bebido de la «helícona fuente» cuando queda más patente la asimilación del palacio con el jardín, pues son las fuentes un elemento indispensable en la arquitectura de jardines.[96] La *Noche II* es mucho más breve en la descripción inicial del palacio. Gracias a la introducción del autor como narrador-personaje se obvian las extensas descripciones del palacio y del desfile (dada la puntualidad del comienzo de los festejos y la tardanza del autor en llegar a la sesión). Apenas unas breves pinceladas de la «bizarra ostentación» (*Noche I,* p. 24) para centrarse en la primera de las apariencias que, de nuevo, es un jardín (*Noche II,* p. 263).

96 La imagen del jardín es tópico de la poesía gongorina y hay que enmarcarlo en el contexto de las academias literarias. «El palacio de la primavera» de Góngora acaba convirtiéndose en el Barroco en escenario fundamental, tanto para la poesía descriptiva como para el teatro. El jardín es escenario ideal en el que se funden naturaleza y arte, siguiendo los tópicos de la *natura naturans* y *natura naturata*. Es visto, además, como una estancia, un lugar cerrado *(hortus conclusus)* en el que los sentimientos del poeta se proyectan. Esta idea está bien presente en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas, como señala en el estudio preliminar de su edición Egido (Soto de Rojas, 1981: 22-46). Una de las descripciones más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios,* cuyas semejanzas con algunos pasajes con la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre en este tipo de descripciones de corte gongorino han sido destacadas nuevamente por Egido (Dicastillo, 1978: 39-41). La presencia del jardín en el teatro de Aguirre es muy significativa y redunda en la imagen del jardín como teatro-escenario, como se puede comprobar en el comienzo de esta segunda velada y también en las comedias *La industria contra el peligro* (v. 2397) y *El príncipe de su estrella,* en la que el protagonista se disfraza de jardinero (*Acot.* 1952). Para todas estas cuestiones véase el libro coordinado por Laplana (2000*a*).

Vemos, por tanto, cómo la dilatada descripción de los adornos de las salas contribuye a caracterizar la velada, y, por tanto, la miscelánea, como académica. Pero no solo en el interior del palacio encontramos muestras palpables de la recreación de lo que eran los festejos académicos. La también dilatada descripción del desfile previo sirve, por un lado, para presentarse el autor como un asistente más a la reunión y, por otro, recalca una vez más el boato, la apariencia y el lujo que precedían a las sesiones académicas (*Noche I,* pp. 23-26). El autor se esfuerza mucho por incluir abundantes localismos para ubicar la acción en la ciudad que da título a la obra.[97] El palacio del Coso posiblemente tuvo un referente real, pues recordemos que Matías de Aguirre formó parte del círculo de eruditos que participaban en las academias que celebraban sus sesiones en el palacio que los condes de Lemos y Aranda tuvieron en Zaragoza[98] y a las que él mismo acudió como

97 Las referencias a la ciudad en la que se ubica la miscelánea son constantes, como muy bien se puede apreciar también en las *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal. Esta autora a buen seguro conocía la *Navidad* de Matías de Aguirre, pues existen entre ambas obras multitud de similitudes entre las que cabe destacar la amplia influencia del lenguaje gongorino, la representación de fábulas mitológicas (como la de Apolo y Dafne en la séptima noche o las de Orfeo y Eurídice, el juicio de Paris y la de Júpiter y Dánae en la octava noche) y, fundamentalmente, el capítulo III que se desarrolla en Zaragoza, a la que califica de «ilustre cabeza de Aragón» que custodia la Virgen del Pilar, «emperatriz de los cielos» como «poderoso Atlante». No resultan tan sorprendentes estas similitudes si tenemos en consideración que Mariana de Carvajal era dada al plagio, concretamente de poetas aragoneses como José Navarro, del que copió algunas de sus composiciones poéticas (Vidorreta Torres, 2014: 334). De hecho, la novela corta de Aguirre, *Riesgo del mar y de amar,* se añadió a las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, Pedro Alonso Joseph de Padilla, 1728) de esta autora (Castillo Martínez, 2011).

98 No se conservan testimonios de la ubicación exacta del palacio del conde de Lemos, que seguramente sería el palacio destinado al virrey de Aragón, ubicado en la calle del Coso como el aún conservado palacio de Sástago.

hemos tenido ocasión de comprobar. Destaca en ese pasaje una vez más la calidez que se intenta recrear incluso a la intemperie. El vistoso desfile que baja por la calle de San Gil contribuye a la recreación del ambiente festivo que tenían las veladas en las academias y que entroncan también con los certámenes, justas poéticas, fiestas de carácter momesco y desfiles del Corpus. En este tipo de entradas triunfales las carrozas que portaban apariencias simbólicas se acompañaban frecuentemente de música, arquitecturas y pinturas, consiguiendo una suntuosidad y una ornamentación muy del gusto barroco.[99] El juego teatral comienza ya en las apariencias de las carrozas y en los poemas que se van recitando desde el desfile que abre las veladas (*Noche I,* p. 26).[100]

99 Para todas estas cuestiones de la vinculación de la literatura con las fiestas y los desfiles triunfales están muy bien analizas por Alberto del Río (1994). Véase también para el estudio de las fiestas barrocas Bonet Correa (1990).

100 La descripción del desfile con abundancia de detalles se realiza en la *Noche I* y la *Noche III*. La *Noche II* no presenta relato por llegar el autor-narrador-personaje tarde y en la *Noche IV* tan solo se cita brevemente para pasar a dar unas pinceladas (aunque también más escuetas por tratarse de la última noche) del interior del palacio (pp. 639-640). Aguirre no abusa en exceso, al menos en lo que a la localización espacio-temporal se refiere, de extensas descripciones, a diferencia de otros autores como Bondía. El comienzo es similar al de otras misceláneas como los *Cigarrales de Toledo,* en la que la comitiva que llega a la fiesta disfruta de la contemplación de fuegos artificiales y de diversas apariencias, entre ellas la del monte que simula al Parnaso, con apariencia de Apolo y mote incluidos (Tirso de Molina, 1994*a*: 73-89). La aparición de carrozas triunfales y de apariencias que vuelan desde adornadas fachadas de edificios, como en este caso la de Júpiter, acompañadas de fuegos artificiales y estruendo de cohetes para simular una batalla, eran muy frecuentes en las fiestas ciudadanas del Barroco y respondían a ese gusto por la ostentación y por el denominado *arte efímero* (Bonet Correa, 2004: 30-31). El ejemplo más significativo de esta descripción de arquitecturas efímeras y fuegos artificiales en la miscelánea aragonesa como relación de actos festivos la encontramos en la *Cítara de Apolo* de Bondía (2000: LXIX-LXX).

Allí se alude a la relación de la academia con los certámenes y justas literarias mediante la utilización del término *palestra* (recuérdese la *Palestra numerosa austriaca* celebrada en Huesca en 1650) (*Noche I,* p. 26). En estos eventos literarios de la época la música y otros muchos elementos lúdicos acompañaban la demostración del ingenio de los participantes que concurrían a presentar sus composiciones.

Todos los juegos literarios premiados por las damas disfrazadas en suntuosas apariencias mitológicas o castigados con una composición poética también formaban parte de las justas académicas. Los premios podían resultar de lo más lujoso o aparatoso, puesto que podía consistir en todo un montaje escenográfico para que una dama disfrazada de ninfa o de diosa descendiese para galardonar al premiado mientras recitan unos versos, como se puede ver en la *Noche III* (pp. 465 y 474). Esta dinámica de premio ante el aplauso de los asistentes o de castigo por fallar en la resolución de un enigma es muy habitual, como veremos en la primera de las veladas que analizaremos en el siguiente apartado. Los juegos literarios que entretenían a los asistentes eran prefijados de antemano, como sucedía en las justas y en las academias, según se indica expresamente en la sesión al final de la *Noche II* (pp. 443-446). Y es que, como bien confirma el propio Aguirre en la *Noche III* (pp. 446, 457 y 530), estamos realmente ante una auténtica academia: las sesiones se realizan en torno a un caballero que hace las funciones de presidente, que es el que organiza las composiciones poéticas que habrán de traer los asistentes a la velada y cuyas piezas escritas obran en su poder de antemano.[101]

101 Esta era la práctica común en todas las academias literarias de la España del Barroco: «La estructura de una sesión perteneciente a una Academia que tuviese un desarrollo continuado, y se reuniese con regularidad y con una periodicidad previamente acordada por todos sus miembros, tenía un carácter fijo. […] El presidente abría la asamblea […].

Como hemos podido apreciar, por tanto, la *Navidad de Zaragoza* es una auténtica novela académica, pues cada una de las noches reproduce, según hemos tenido ocasión de documentar, una noche semejante a tantas veladas de la academia del conde de Lemos a las que él asistió y en las que participó. El marco boccacciano no es un mero pretexto para insertar materiales literarios sino que lo que hace Aguirre es poner por escrito la realidad académica en la que se encontraba inmerso tal y como nos lo deja entrever al final de las veladas (*Noche I,* p. 256; y *Noche II,* p. 446).

Concluye la noche segunda con este juego del autor entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño. Sin embargo, la recreación en la novela no deja de ser, como la literatura, una falsa realidad, por lo que el sueño, al igual que el relato, resultan «a la verdad fingidos». Y es que la utilización del marco festivo académico sirve, como en el caso del resto de los autores de miscelánea, para propiciar la inserción de todos los materiales literarios previos que provenían de su participación académica, fundamentalmente los poemas (son la muestra más claramente académica por sus asuntos, estilo y métrica) y los discursos eruditos, así como la representación de una fábula mitológica. Además, el marco académico le permite publicar todas sus obras anteriores, aunque no fuesen propiamente fruto de su actividad académica, como es el caso de la novela corta titulada *Riesgo del mar y de amar* y las cuatro comedias que ponen el broche final a cada una de las veladas.

Tras ello, se efectuaba la lectura de poemas, compuestos por el resto de los miembros de la Academia sobre temas prefijados igualmente en la sesión anterior; la selección de los temas y asuntos que habían de abordarse en el discurso y los poemas de la sesión siguiente; y la asignación, por parte del presidente, a quien estatutariamente correspondía hacerlo, de cada uno de ellos a los diferentes miembros que formaban parte de la institución» (Cañas Murillo, 2012: 11). Esta práctica es la que marca la diferencia significativa de esta noche con respecto a las otras en las que no hay expresamente una «academia».

Precisamente son las comedias y su actividad como dramaturgo lo más apreciado por Aguirre, como es bien palpable desde el comienzo de la *Navidad* (*Noche I,* pp. 16 y 17). La importancia de la noche y de las comedias de tema amoroso es fundamental, pues en todas las veladas en las que va a transcurrir la obra el núcleo central desde el inicio es, sin duda, la representación de las comedias en las que el enredo básico y principal es de índole amorosa.[102] El teatro se va a prestar muy bien a la temática de la obra y las comedias van a ser el género supremo, al que más atención le dedica Aguirre en las cuatro veladas. Así se justifica la importancia que tiene desde el principio la descripción de la maquinaria escenográfica que servirá como excusa para imprimir sus propias comedias previamente escritas (*Noche I,* pp. 22 y 27). Incluso la mayoría de los poemas son «representados», puestos en boca de uno de los asistentes que aparece disfrazado, tocando algún instrumento, y que se descuelga o aparece por sorpresa de alguna apariencia (*Noche I,* p. 32; y *Noche III,* p. 631). Los ejemplos como estos son numerosos en toda la obra, cuya esencia es fundamentalmente teatral, según demuestra la larga fábula mitológica que se representa ante nuestros ojos y los de los asistentes a la velada navideña simultáneamente (*Noche II,* pp. 267-269).

La importancia de las apariencias es tal a lo largo de toda la obra que hasta los propios asistentes a las veladas piensan que «había tanto aparato de tramoyas, tanta muestra de apariencias que imaginaron que no habría bastante noche para que se deshiciese tanto gustoso artificio» (*Noche IV,* pp. 639-640). El recargamiento de la maquinaria del teatro barroco está muy presente en todas las veladas y va *in crescendo* hasta culminar en la *Noche IV*[103] en la que los

102 Para estas cuestiones véase la opinión de Fernández Nieto (1985).

103 La comedia que cierra la última noche, *El príncipe de su estrella,* es también la que utiliza más aparato escenográfico y apariencias según veremos a propósito del estudio del teatro.

artificios parecen tan reales a la vista que causan sorpresa o espanto entre los asistentes, caso del león autómata (p. 641). Y es que Matías de Aguirre es conocido en los círculos eruditos y académicos de la época fundamentalmente como escritor de comedias, y debe recordarse que la representación teatral (con los propios asistentes que hacen de actores) también fue una de las partes esenciales en los festejos académicos ya desde sus orígenes.

Era común que las novelas académicas se presentasen como un espectáculo lleno de variedad, de ahí que los autores de novelas se esfuercen por describir el ambiente como un espacio dramático[104] incorporando así el elemento teatral como una de las materias digresivas, puesto que, según King (1963: 105), «una fuerte corriente de teoría crítica sostuvo que una prosa novelística no era digna de elogios si no contenía digresiones».

El autor, que se incluye en la narración desde el principio como un personaje activo, se presenta como poeta y como escritor de comedias, lo que deja clara su autoría de los materiales poéticos y teatrales incluidos en la miscelánea y atribuidos en la ficción del marco académico a los caballeros anfitriones de cada noche:

> Mientras no se comenzaba la fiesta, yo, que a toda esta grandeza atendía por haber sido llamado de uno de los cuatro caballeros, tuve por acertado el sacar a luz las sutilezas que el ingenio de las damas previno para aquella noche, las comedias que el discurso de los caballeros sacó para estas fiestas (*Noche I,* p. 27).

Vemos, por tanto, cómo la novela académica de Aguirre tiene un marcado componente teatral que va ligado al carácter festivo que imperaba en las sesiones de las academias y que era visible ya desde el desfile inicial (en el que

104 La fuerte influencia teatral en el marco boccacciano de este tipo de misceláneas fue señalado por Arce (1978).

también encontramos multitud de apariencias y de breves representaciones) que da comienzo a los festejos de cada una de las cuatro noches.

PERFILES ERUDITOS DE LA MISCELÁNEA: ENIGMAS Y DIGRESIONES

Una parte importante que llena las páginas de cualquier miscelánea es la materia erudita. En la *Navidad,* como no podía ser de otra manera, nuestro autor introduce amplias digresiones que tienen como objetivo ser un escaparate de la erudición del autor. En realidad bien podría enfocarse el estudio de esta materia erudita realizando una especie de catálogo de citas célebres que se diseminan por las páginas de la obra del aragonés. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata más que de un alarde de erudición tópico desde la miscelánea renacentista, ya que Aguirre maneja precisamente repertorios de citas eruditas como hacían todos los autores de misceláneas.[105]

En muchas ocasiones encontramos en los *marginalia* de la *Navidad* la referencia exacta de donde está tomada la cita, pero en otras el rastreo de las fuentes resulta mucho más complejo dada la amplia selección de sentencias y de versos, tanto de autores antiguos (la mayoría transcritas en latín con abundantes errores) como de autores modernos, entre los que predominan Góngora y Quevedo. Otras veces lo que encontramos no son propiamente citas o sentencias sino digresiones no tan eruditas, pues son más bien chistes o fabulillas satíricas que formaban parte del folclore popular o que se encontraban recogidas en colecciones de cuentos de la época.

105 M.ª Pilar Cuartero (1990, 1992, 2002*a*, 2002*b* y 2004-2006) se ha ocupado de rastrear muy por extenso y en profundidad la influencia de estas colecciones de citas, chistes y enigmas en la literatura del Siglo de Oro.

A pesar de que estas digresiones están diseminadas por todas las páginas de la obra, podemos afirmar que hay una mayor concentración de estas en la *Noche I*. Desde el principio los paréntesis reflexivos del narrador son habituales y más desde el momento en que él mismo se introduce en la narración como un personaje que relata lo que ve en primera persona. La primera de estas digresiones tiene mucho que ver con uno de los temas fundamentales presentes en la *Navidad,* que no es otro que el del sueño, y sirve precisamente para la exposición de amplia materia erudita. Se trata de una *visio* de la dueña amortajada mientras curiosea por una de las piezas de la sala tercera del palacio (*Noche I,* p. 28). La fuente de esta visión es la calavera que se presenta como una especie de aparición fantasmagórica, propia de la *visio,* entroncando así con toda la tradición del género de los sueños. El pasaje de la descripción de esta dueña monstruosa recuerda a la de las damas feas del *Sueño del infierno* de Quevedo y es muy similar al retrato quevedesco de las dueñas que abunda en toda su poesía satírica, ya que era uno de los personajes más frecuentemente satirizados en el Siglo de Oro y era bien conocido por Aguirre.

La sátira de la dueña que se introduce en esta primera digresión continúa en la siguiente *digresio* acerca de las tapadas y pidonas[106] que ofrece pocas líneas después (*Noche I,* pp. 29-30). Se trata a buen seguro de un chiste popu-

106 Los personajes femeninos del relato marco se dibujan como personajes planos: bellas, inteligentes (son las que plantean los enigmas de la *Noche I*) y prudentes. Aguirre pone especial énfasis en narrar su entrada triunfal al palacio del Coso en cada una de las sesiones y en describir pormenorizadamente el lujo en la decoración del espacio destinado a las damas. No obstante, y a pesar de estas características, la misoginia es palpable en todas las páginas de la *Navidad*. La sátira de las mujeres, en especial de las pedigüeñas y las tapadas, está muy presente en los poemas y en algún pasaje digresivo de la *Noche I* como esta visión de la dueña amortajada o de las embozadas pedigüeñas.

lar o folclórico, pues el propio Aguirre nos da la pista inmediatamente antes de la siguiente digresión satírica, del estudiante borracho y el pastelero (*Noche I,* pp. 30-31). Estas digresiones de carácter más popular funcionan muy bien para el propósito de nuestro autor de introducir temas como el del sueño que sí darán pie, como veremos, a la disertación en largos pasajes eruditos.

Si la *Noche I* es la que más se presta a las disertaciones eruditas es gracias a que el núcleo central de la velada consiste en el intento de los caballeros asistentes[107] de descifrar los cuatro enigmas propuestos por las cuatro damas principales. La solución al enigma se incluye en los versos acrósticos que componen el enigma pero los caballeros que yerran en la solución son castigados a enmendar su error con uno de los poemas que les habían prefijado para la sesión académica.[108] Los enigmas, acertijos o «preguntas

107 Como sucede con los personajes femeninos, tampoco puede decirse mucho de los personajes masculinos protagonistas del relato marco de la *Navidad:* Justino, Solardo, Marcelo y Nerencio. Son personajes que se esbozan como planos, pertenecientes a la nobleza prudente que huye de los vicios que ocasiona el ocio y busca el entretenimiento con los juegos literarios para mostrar la agudeza de su ingenio. Lo mismo sucede con los personajes de los criados o pajes. Su presencia en el relato marco es anecdótica: apenas unos pocos pajes que acompañan a los nobles en los desfiles previos a la sesión y que se encargan de llevar los papeles con el material literario prefijado de antemano.

108 Estos juegos de adivinanzas, acertijos y jeroglíficos eran práctica habitual en las reuniones nobiliarias de carácter festivo, así como en las justas y certámenes, como señala González de Amezúa (1940: II, 75). Los enigmas en verso proceden de la poesía de cancionero y constituían además «una práctica social, un entretenimiento de corte, y un juego mental que se practicaba entre todas las capas de la sociedad» (Cayuela, 2000: 449). Cayuela incluye, además, una serie de colecciones o títulos de producción impresa que recogen los más variados enigmas, entre los que cabe destacar: *Proverbio morales, y consejos cristianos […] Y enigmas filosóficos, naturales y morales con sus comentos* de C. Pérez de Herrera, Madrid, Luis Sánchez, 1618. También están bien presentes en colecciones de cuentos como el *Patrañuelo* (1567), en la novela pastoril como la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, *La Galatea* de

ingeniosas» (*Noche I,* p. 34) que las damas Diabella, Aurora, Aminta y Lisarda proponen son el viento, el sueño, el reloj y el dinero, respectivamente. El esquema que se repite es siempre el mismo: dos caballeros yerran y el último acierta. Tras la resolución del enigma se abren largos pasajes digresivos eruditos que vamos a analizar a continuación con más detenimiento.

El primero de los enigmas, descifrado por el caballero Justino, es el viento, tal y como rezan los ocho versos acrósticos: «Viento di». La explicación será exhaustiva, verso a verso, como indica el propio Aguirre al terminar la larga digresión erudita[109] a modo de «fabuloso rodeo» (*Noche I,* p. 59). En primer lugar, explica, siguiendo a Aurelio Prudencio, que el viento, o más bien la brisa, es un dulce y suave soplo de aire, lo que le lleva a disertar sobre cómo desconocemos las causas que le empujan a moverse. Para estos argumentos cita indirectamente a san Juan Crisóstomo, en sus *Homilías* explicativas del Evangelio de san Juan. Hasta este momento podemos afirmar que quizá Aguirre esté manejando de primera mano textos religiosos que él conoce (Crisóstomo, san Agustín…), ya que los textos de la patrística son bien sabidos y manejados por nuestro autor, como se tiene ocasión de comprobar leyendo con detenimiento su otra obra, *Consuelo de pobres, reme-*

Cervantes (1585), o los *Pastores de Belén* de Lope (1612), en la novela bizantina como *El peregrino en su patria*, en la novela picaresca y en otras formas de ficción como los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605). Para todas estas cuestiones véase Redondo (1982) y Gómez Sacristán (1989).

109 La inserción de enigmas como pretexto para introducir pasajes digresivos eruditos era práctica habitual en las misceláneas, como señala A. Cayuela (2000: 450) a propósito de las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: «los enigmas constituyen un elemento estructural o de la *cornice,* procedimiento si bien no del todo original, único en la producción novelística de nuestro autor, y de sus contemporáneos. Solo reproduce el procedimiento Matías de Aguirre del Pozo en su colección de novelas cortas *Navidad de Zaragoza*».

dio de ricos. A continuación pasa a explicar cómo el viento es de sustancia corpórea, para lo que cita a Góngora. Los pasajes de poetas contemporáneos parece que los recuerda de memoria, lo que explicaría los errores de transcripción al mismo tiempo que imposibilita en ocasiones localizar la fuente originaria, como sucede más adelante con la explicación de que el viento es fuerte y nunca sosiega atribuida a un «moderno» (*Noche I,* p. 50).

La otra parte de las explicaciones sobre el enigma del viento se centran en la explicación del origen del movimiento del aire y la fuerza que ejerce sobre otros cuerpos, para lo que sigue a Aristóteles como autoridad, aunque tampoco lo hace de modo directo. Las mismas citas que propone aparecen en otras misceláneas como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y probablemente ambos autores las citan de segunda mano a través de la *Officina* de Ravisio Textor o de la *Polyanthea* de Nano Mirabellio, obra esta última que maneja muchísimo a lo largo de todos los pasajes eruditos de la *Navidad,* como se verá en la edición del texto. A buen seguro de ella toma las citas latinas de Zamorano, sobre cómo los animales necesitan del viento para vivir, y de Séneca, en la breve digresión dentro de la digresión del viento a propósito de las dádivas y la voluntad de dar (*Noche I,* pp. 50-51). Continúa la disertación sobre el viento como espíritu que se abandona al morir, equiparándolo así con el alma, según Plinio en su *Historia natural,* la cual sigue casi al pie de la letra en la exposición de las diferencias entre viento y aire y en la comparación del viento con los terremotos. Si bien la obra de Plinio es utilizada también por Mexía, parece que en este caso Aguirre maneja fuentes directas y no un único repertorio, puesto que el conocimiento de la obra de Plinio, citada en numerosas ocasiones a lo largo de toda la obra, es bastante fidedigno. La digresión sobre el viento le da pie para realizar otra digresión mitológica sobre Eolo, rey de los vientos y de las islas Aeulias. La fuente para la mitología será fun-

damentalmente Natal Comite, cuya obra es seguida literalmente en la mayoría de los pasajes eruditos que tienen que ver con lo mitológico y a la que cita expresamente (*Noche I,* p. 56). Y precisamente a propósito de Eolo hará un breve rastreo de las citas de este dios en Quevedo y especialmente en Góngora, a quien sigue no solo como fuente, sino también como modelo de imitación, según demuestra la gran cantidad de similitudes lingüísticas y estilísticas que quedan anotadas en la edición. Lo mismo sucede con la referencia a la comedia *Persiles y Sigismunda* de Francisco de Rojas Zorrilla, autor también de palpable gusto gongorino. Este fabuloso rodeo a propósito del viento se cierra con una mención geográfica y astronómica de Juan Pablo Galucio, autor al que posiblemente también conocía de primera mano, dado el gusto patente de Aguirre por las obras de carácter científico-astronómico, como se puede apreciar a propósito del tercero de los enigmas: el reloj.

Los contenidos de la digresión acerca del reloj podemos dividirlos en dos grupos. Por un lado, estaría la materia que tiene que ver propiamente con el funcionamiento del reloj y su invención y que es la que introduce casi de manera forzada en la última parte del excurso (*Noche I,* pp. 89-92). Pero el núcleo mayor de la digresión es la parte que establece el reloj como alegoría del buen gobernante. Se plasma esta metáfora desde el primer verso del enigma que reza «siempre velando» porque «también de noche da las horas con la misma orden que en los días, mas mejor razón se puede decir, y es que, habiéndole dado título de gobernador que rige y gobierna, preciso era llamarle desvelado, pues el que gobierna siempre ha de estar cuidadoso y vigilante» (*Noche I,* p. 83). Esta idea del gobernante siempre en vela está detrás de obras como el *Relox de príncipes* de Guevara. También muchos emblemas aluden a la figura del príncipe o gobernante como un reloj, en armonía y concierto con sus consejeros y súbditos, como se recoge en la empresa 57 de Saavedra Fajardo (1988: 385-394) y

en la tradición emblemática[110] que sigue Aguirre cuando equipara justo a continuación al buen gobernante con el león, rey de los animales que duerme con los ojos abiertos «demostración del desvelo a que obliga el empeño de su corona» (*Noche I,* p. 83).

El otro verso del enigma que ahonda en la metáfora del reloj-gobernante es «ordeno y ando rodando», con el que contrapone la firmeza del gobernante con la arbitraria variedad de la fortuna. A partir de esta idea propone una serie de ejemplos sobre la importancia de que los gobernantes mantengan la concordia entre sus súbditos por el bien de sus estados. Para ello cita diversas fuentes clásicas como Salustio y otras tomadas de la Biblia a través de san Agustín. Los ejemplos que propone son históricos: el del rey de los partos, el del rey de los númidas y los florentines. El ejemplo histórico en el que más se dilata es en el de su ciudad natal, Calatayud: el de las disputas entre los linajes Liñán y Sayas en tiempos de Pedro de Castilla, sacado expresamente de Zurita a quien exhorta a leer (*Noche I,* p. 87). Asimismo, siguiendo con la alegoría del gobernante, este debe regirse con orden y exactitud para evitar los yerros y ser «galante», entendiendo por galantería la generosidad de ánimo, y tomando como ejemplo a varios antiguos, entre los que destaca la historia del rey sátrapa Ariobarzanes. Y a tal debe llegar

110 La relación de los enigmas con la emblemática es muy estrecha también en algunos de los autores referencia de Matías de Aguirre, como Lope y Quevedo, ya que en ambos subyacen cuestiones antiguas (presentes en autores como Plinio) que están detrás de las preocupaciones del hombre del Barroco. Así los enigmas, bebiendo de los emblemas, son las dos manifestaciones de la cultura simbólica del Barroco y se alejan de la «oscuridad» interpretativa ya que hacen al lector «partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento» (Maravall, 1980: 447). Del mismo modo se sirve Góngora de la emblemática en su teatro con alegorías, motes y enigmas en las que hay «indudables huellas de una tradición emblemática ampliamente divulgada en su simbología» (Dolfi, 2003: 281). Para estas cuestiones, véase también Ciocchini (1960) y Sánchez Pérez (1977).

la generosidad en el gobernante ejemplar que no debe ni tener en cuenta las dádivas (*Noche I*, p. 88).

Justamente esta característica de dadivosidad en el gobernante es la que enlaza a la perfección con el siguiente y último de los enigmas propuesto por Aminta: «dinero es» (*Noche I,* p. 92). La digresión, que se abre tras el acierto aplaudido y premiado de Justino, se mueve en la línea barroca del dinero como «señor del mundo» tal y como pone de ejemplo Aguirre a partir de una de las obras de Lope de Vega, *Dineros son calidad*. No obstante, las fuentes son de procedencia clásica, en ocasiones transmitidas a través de san Agustín, santo Tomás y san Isidoro, aunque las citas están tomadas en este enigma de modo indirecto, lo que ha generado mayores dificultades para la localización e identificación de su procedencia. Muchas de las citas pudo tomarlas Aguirre de otra obra que ya las incluyese, o quizá pudo reproducirlas de memoria, ya que las parafrasea o tergiversa, como sucede con las de Cicerón, Sófocles, Horacio y Ovidio, que aparecen todas recogidas en la *Polyanthea*. También acude Aguirre al refranero con el adagio castellano «No hay cerradura si es de oro la ganzúa»[111] o a la obra de Petronio, bien conocida a través de Quevedo.[112]

111 Tanto en la *Navidad* como en las *Tardes entretenidas* de Solórzano encontramos ejemplos de cómo los enigmas contaban con el beneplácito también del vulgo, puesto que formaban parte de la cultura popular: «[…] la servidumbre también asiste a esos juegos, y tiene la posibilidad de intervenir aunque "el atreverse la criada a declarar el enigma" constituye una transgresión del código social, como lo manifiesta la risa de los participantes. […] Encontramos la misma insistencia en la inferioridad social del que declara el enigma en *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre del Pozo: "Uno de la plebe que por fuera de los asientos oía […]"» (*Noche I,* p. 60). Estos dos ejemplos dejan patente la circulación de una misma práctica cultural entre diferentes capas de la sociedad y la aguda consciencia del fenómeno por parte de los representantes de los círculos literarios» (Cayuela, 2000: 453-454).

112 Véase Moya del Baño (2006).

Después de una larga explicación que atañe a los tipos de monedas y su origen (introduciendo a su vez digresiones dentro de la digresión, como en el pasaje en que divaga sobre las minas de Aragón y en concreto una que él conoce en Calatayud, en la que el agua sabía y olía mal y cambiaba el color de la plata con la que se forjan algunas monedas, pp. 101-102), en la que copia por extenso y casi literalmente el discurso LXVII de la *Plaza universal* de Suárez de Figueroa, retoma nuevamente las cuestiones morales en torno al dinero. Así vuelve con el quinto verso del enigma, «rey poderoso nací», con el que reitera algunos de los argumentos anteriores tomados de la *Polyanthea* pero diseminados bajo diferentes voces de autores. Algo más extensa es la hipérbole que plantea sobre cómo el dinero causa mal por mil modos, pues fomenta la ambición y la avaricia (*Noche I,* pp. 102-103). Las fuentes vuelven a ser las que ya venimos viendo: san Agustín, san Gregorio, san Juan Crisóstomo, tomadas en este caso a través del *Diálogo* de Petrarca que aparece reproducido en la *Polyanthea*.

El último de los argumentos a propósito del dinero que resta por comentar se refiere al verso «todos andan por mí», que se mueve en la misma línea argumentativa de la codicia, aunque lo llamativo (a pesar de que la introducción de argumentos mitológicos no es un hecho novedoso) es que la justificación se realiza a través de ejemplos tomados de la mitología como las historias de Hipómenes y Atalanta, de Júpiter y Dánae (siguiendo ahora la obra de Pérez de Moya) o la fábula de Midas, en la que de nuevo puede verse la huella de Góngora, su modelo y eje vertebrador del estilo de Matías de Aguirre.

El resto de la erudición presente en las páginas de la *Navidad de Zaragoza* se muestra precisamente en los pasajes más gongorinos. Si bien la mayor muestra de materia erudita se concentra en esta *Noche I* a propósito de los enigmas, no hay que olvidar que en todas las demás *noches* vamos a encontrar citas y referencias cultas. En la

Noche II la erudición se propondrá a propósito de la representación de la fábula mitológica (siguiendo fundamentalmente las obras de Vitoria y de Pérez de Moya). En la *Noche III* la erudición aparecerá a través de las deidades que descienden de las variadas apariencias y en el largo y denso poema autobiográfico de Aguirre (que es a su vez una muestra significativa del gongorismo de nuestro autor según tendremos ocasión de analizar más adelante). Y no falta tampoco a propósito de los variados temas que casi a modo de recopilación se incluyen en la novela *Riesgo del mar y de amar* de la *Noche IV*.

Observamos, por tanto, con este ir y venir de una cuestión a otra sobre el mismo asunto, cómo Aguirre tiene una preocupación más erudita que estilística, es decir, le preocupa más insertar cuantos más materiales pueda, tomados de las más variadas fuentes, aunque ello suponga forzar el discurso, repitiendo argumentos y saltando de un tema a otro para volver de nuevo al punto inicial de la digresión.

EL TEMA DEL SUEÑO: DEL ENIGMA AL TEXTO TEATRAL

No olvidamos comentar el segundo de los enigmas, «sueño es» (*Noche I,* pp. 59-60), que, por introducir en la novela un tema de gusto tan barroco, por lo que tiene que ver con el engaño y la sombra, y tan vertebral, pues está muy presente en las comedias y en otras partes de la obra,[113] merece consideración aparte. Y es muy significativo que el tema del sueño impregne la obra cuando esta transcurre en noches, según manifiesta el propio Aguirre en las últimas líneas que cierran la *Navidad de Zaragoza*

113 Baste recordar aquí que Aguirre cierra las cuatro veladas indicando cómo todo queda sosegado y tranquilo cuando las damas, los caballeros y él mismo se retiran a dormir.

(*Noche IV,* p. 802). La noche es el momento propicio para el sueño, que es el «rey de las sombras cautivo», tal y como reza el primero de los versos del enigma propuesto por Aurora y adivinado por Solardo. A partir de aquí, con una prosa bastante más ágil que en el resto de las digresiones, se abre toda una disertación sobre las teorías médicas del sueño en las que sigue fundamentalmente a Aristóteles y Homero, aunque no de primera mano, sino a través de la *Polyanthea* de Mirabellio, de la obra de Natal Comite y de los comentarios de Herrera a Garcilaso.

El enfoque del sueño que plantea primeramente en esta larga digresión no es otro que el de la consideración del sueño como un hecho fisiológico y, como tal, seguirá las teorías médicas dominantes en el saber de la época. Según estas teorías, y tal y como refiere Aguirre, el sueño se produce durante la noche por unos vapores que suben a la cabeza desde el estómago, de ahí la importancia de no dormir justo después de comer, por lo que desaconseja, siguiendo a Plauto, la siesta (*Noche I,* p. 68).

Junto con las teorías médicas del sueño existe una tradición literaria del sueño como género[114] que Aguirre va exponiendo y diseminando por la obra de un modo más directo y menos cargado de erudición, especialmente en las comedias, por la influencia clarísima del teatro calderoniano y en especial de *La vida es sueño*.[115] Así expo-

114 El sueño es un género que se desarrolla con tintes satíricos desde la Antigüedad. La influencia de Macrobio con sus comentarios a *El sueño de Escipión* de Cicerón es básica para su desarrollo (presente también en Dante, Boecio y en las alegorías de autos sacramentales y entremeses), cuya tradición desemboca en *Los sueños* de Quevedo. Véase Gómez Trueba (1999).

115 Muchas de las reminiscencias calderonianas han sido señaladas en la anotación de los textos, pero sin duda hay un referente que destaca por encima de los demás, y este no es otro que *La vida es sueño* cuyo argumento está claramente detrás de *El príncipe de su estrella,* donde el personaje de Felisardo se presenta como Segismundo, príncipe condenado por los astros a vivir su infancia como salvaje apartado del reino y

ne cómo, mientras se duerme, en la mente (o el alma)[116] se condensan y recrean todos los elementos reales y las situaciones vividas durante el día (*Industria,* vv. 1929-1932).[117]

El sueño es engendrado en el interior del hombre y de ahí que el verso del enigma lo califique de «cautivo», por lo cual es tratado como un hecho fisiológico en el que se reproduce lo vivido durante el día, según sucede a los animales, siguiendo como ejemplo la interpretación de Plutarco (véase n. 190, p. 78).[118] También Mirabellio recoge esta tradición que hunde sus raíces en Galeno, según lo recoge Herrera (2001: 808) en sus *Anotaciones a la Égloga II de Garcilaso*. Casi al final de la digresión erudita sobre el sueño retoma Aguirre las cuestiones sobre su naturaleza fisiológica en las diferentes especies animales: la capacidad de soñar está en casi todos los animales que poseen cerebro, pero especialmente en el hombre (*Noche I,* pp. 78-79).

El sueño es descanso, ya que supone la suspensión de los sentidos y provoca, por tanto, el olvido, de ahí el verso del enigma «vencer al hombre es mi acierto», citando a Avicena pero de manera indirecta, nuevamente a través de Mirabellio, aunque esta referencia puede hallarse también en los *Lugares comunes* de Aranda. A lo largo de la

que se plantea, en un pasaje calcado del famoso monólogo de Calderón, la cuestión del destino y el libre albedrío (vv. 2326-2395).

116 En la tradición platónica el alma se dividía en tres partes: la concupiscible, la irascible y la racional, siendo esta última la que se identifica con el «logos» y la capacidad racional que hoy situamos en el cerebro o la mente.

117 Egido (1987*c*) ha estudiado todas estas cuestiones a propósito del episodio de la cueva de Montesinos, en la que Don Quijote integra en el sueño los elementos reales con los que son fruto de su imaginación. Sigo fundamentalmente este trabajo para todo el desarrollo de la concepción del fenómeno onírico en el Siglo de Oro.

118 El sueño como hecho fisiológico y anejo al hombre es la concepción que se tiene del fenómeno onírico desde la tradición antigua (véase Suárez de la Torre, 1973).

Navidad podemos presenciar varios de estos sueños reparadores que suspenden los sentidos y provocan el olvido de las penas, generalmente amorosas. El primer ejemplo aparece en las comedias. La incitación al sueño es difícil en momentos de pesar, pero su acción es recomendable porque, al incitar al olvido de las penas, tiene una función reparadora. Justamente «por ser el sueño olvido / no quiso esperar [el] sueño» (*Industria,* vv. 486-487) tanto en la dama como en la criada, cuando estas andan aquejadas de amores por el galán y el gracioso, respectivamente. El momento del sueño, como estado transitorio que se puede suspender rápidamente (*Demonio,* vv. 327-328), hace que los enamorados deseen que sus pesares reales sean fantasías oníricas, ya que de ese modo «borrárase [la] afición / pensando que ha sido sueño» (*Engaño,* v. 1242). Otro ejemplo se halla también en la representación de la fábula mitológica de la *Noche II* a propósito del lamento del sueño de Ariadna ante el abandono de Teseo (p. 296, vv. 15-16). Además aparece, como en el caso de Ariadna, en el momento más inoportuno y cuando más se quiere o más necesario es, priva de su presencia (*Noche I,* pp. 72-73).

Partiendo de esta concepción médica del hecho fisiológico del soñar con fines terapéuticos, podemos observar su presencia en las comedias, especialmente cuando el sujeto, que padece una enfermedad como el amor *hereos* o un mal (asimismo enfermizo) como las preocupaciones por el honor, no puede conciliar el sueño (*Industria,* vv. 2905-2908; *Demonio,* vv. 716-721). También en la comedia *Cómo se engaña al demonio* se ve la función reparadora del sueño, esta vez en los pobres y los hambrientos, tema recurrente en Aguirre, como ya vimos.

El sueño trae el olvido[119] porque supone otro estado diferente a la vigilia y porque, para llegar a conciliarlo, son imprescindibles la calma y el silencio, de ahí que el auténtico sueño reparador deba darse durante la noche, el momento de quietud y sosiego. El silencio de la noche lleva aparejado el olvido y, en consecuencia, la calma y el sosiego que supone el abandonar, aun de modo temporal, las penas mientras se duerme. El sueño es reparador del hambre y de todas las penurias que sufren los pobres:

> TEODORO Mas al pobre en el portal
> al sueño miro rendido,
> pero cuando está dormido
> halla alivio de su mal.
>
> (*Demonio,* vv. 2387-2390)

El pobre es Alejo, pero no está dormido, sino muerto: «Muerto está, no está dormido / porque nunca tenté muerto / que a mí tan bien me haya olido» (*Demonio,* vv. 2375-2378). Precisamente aquí aparece el sueño como imagen de la muerte, tropo que se repite en otras muchas ocasiones:[120] «pues siempre el que está dormido / es imagen de la muerte» (*Príncipe,* vv. 1790-1791). La muerte se emparienta con el sueño porque ambos son portadores de calma y sosiego, la una de manera perpetua y el otro, temporal. De ahí que el dormir se exprese como «la muerta quietud / que a esta hora ocasiona el sueño» (*Príncipe,* vv. 31-32).

119 Así también aparece reflejado en el poema *Pruébase cómo el olvido del amor no consiste en la memoria* de la *Noche III,* en el que se emplea la metáfora de nacer-morir como imagen del despertar-sueño (pp. 478-480). En este casi ni siquiera el sueño es suficiente para olvidar las penas amorosas.

120 El sueño como imagen de la muerte está muy presente en la poesía barroca, como muy bien muestra el poema de Lupercio Leonardo de Argensola titulado *Al sueño:* «Imagen espantosa de la muerte, / sueño cruel, no turbes más mi pecho» (Blecua, 1980: 31).

Y en esa línea de pensamiento se llega a la relación tópica del sueño con la muerte (*Noche I,* pp. 69-71) por la semejanza en la quietud, el sosiego y la suspensión de los sentidos, como rezan los versos 3 y 4 del enigma: «en donde él está más muerto, / no dejo de estar más vivo». El sueño como espejo de la muerte se repite hasta la saciedad, en la *Navidad*[121] y en la literatura de la época. Analizando tanto el estilo de la prosa como las fuentes que maneja, está claro que Aguirre da una importancia destacada a las consideraciones sobre el sueño, en especial a esta relación del sueño con la calma, la quietud y, por tanto, la muerte. Ya estas ideas aparecen en los autores clásicos, desde Homero en la *Odisea,* e influyen mucho en autores modernos como Garcilaso o Petrarca.[122] La fuente que maneja Aguirre, sin embargo, es claramente la obra de Vitoria, quien recoge por extenso las mismas citas de antiguos y modernos que él propone.[123] Además, también se relaciona con este binomio sueño-muerte la idea de que durmiendo se pierde vida (p. 71) porque se escapa el tiempo y porque los sueños pueden influir de modo negativo sobre la vida, haciendo creer que es real lo que no es más que un engaño. Del mismo modo hay que tener en cuenta que los sueños no solo reproducen las situaciones reales vividas durante el día, según vimos antes, sino que también en ellos se vuelcan los anhelos, los íntimos deseos y las frustraciones, y de este modo, al despertar, provocan también mayor sufrimiento en la vida. Muchos siglos antes de que

121 Véanse las notas a los versos 2967 de *El engaño en el vestido* y 1791 de *El príncipe de su estrella* en las que se reproduce esta misma idea.

122 Así lo indica Herrera (2001: 402) en sus anotaciones al soneto XVII de Garcilaso: «declara Plutarco, en la *Consolatoria a Apolonio,* que Omero llamó al sueño ermano de la muerte por la semejanza que tienen, porque los mellizos muestran grande similitud. […] Eustacio llamó al sueño *pequeños misterios de la muerte*».

123 Véase n. 152, p. 68.

Freud desarrollara todas las teorías sobre el inconsciente y la función onírica[124] ya se podía apreciar en las comedias de Aguirre cómo el sueño es portador de la parte más íntima de la psique humana:

CLARA El sueño vuelve a incitar
el alma con dulce calma,
que es justo que duerma el alma
cuando desea soñar.
Vuelva a dormir y a gozar
en el letargo a mi dueño,
que en tan recíproco empeño
y en tan amante cuidado,
lo que está más deseado
es lo que se ve en el sueño.

(*Engaño,* vv. 3168-3177)[125]

El sueño es, además, fuente de engaño, como se sugiere en los versos 5 y 6 del enigma («Nocivo mi engaño ya / ocasiona suaves dejos»), porque, simulando el sueño (capa-

124 Para un conocimiento de la tradición onírica, véase Cardano (1999). La relación del sueño con lo vivido durante el día y con los deseos reprimidos en la vigilia ya está presente en varias obras de Platón; cf. *La República,* 571c y 572a: «—¿De qué deseos hablas? —preguntó. —Hablo de los que se despiertan durante el sueño —repuse—, cuando duerme esta parte del alma, que es racional, pacífica y a propósito para mandar, y la parte animal y feroz, excitada por el vino y la buena comida, se rebela […]; cuando este hombre, apaciguada así la parte en que reside la fogosidad, se acuesta tranquilo y sin resentimiento contra nadie; en fin, cuando, mientras las otras dos partes están quietas, pone en movimiento aquella tercera en la que reside el juicio, entonces ve más fácilmente la verdad y no se siente turbado por fantasmas impuros y sueños criminales» (Platón, 1993: 374).

125 En ese pasaje asistimos, al igual que Fortunio, al sueño de Clara, quien, en voz alta, relata lo que va produciendo su imaginación durante el letargo. El objeto de su deseo es el villano desconocido que había visto momentos antes del sueño y que era el propio Fortunio disfrazado para probar su amor fiel. El sueño provoca inevitablemente los «celos de sí mismo» a Fortunio y, por consiguiente, mayor sufrimiento (*Engaño,* vv. 3202-3217).

cidad que solo tiene el hombre y no otros animales), los seres humanos son capaces de urdir enredos y engañosas artimañas que sirven muy bien para la intriga dramática. Así lo podemos comprobar en alguno de los pasajes más reseñables de la agudeza de nuestro autor como autor dramático. De la mentira y el engaño que suponen los sueños, en especial los intuitivos o premonitorios, se desprende que el «fingirse soñando» puede servir de cebo engañoso para salir airoso de una situación de enredo. El personaje ingenioso que se aprovecha de este tipo de ardid es, principalmente, el gracioso, como Cascabel, que ha sido enviado por su señor a hacer ronda de vigilancia nocturna, y cuya sólita cobardía le hace querer dormirse para evitar meterse en complicaciones (*Industria,* vv. 1898-1906). El fingido sonambulismo de Cascabel termina cuando acaba moliendo a palos a su amigo, aunque, debido a la oscuridad propia de las escenas nocturnas, en ningún momento se reconocen (*Industria,* vv. 1966-1972). Usado pues, y hábilmente, el sueño como recurso para el engaño, el enredo y la comicidad, podemos apreciar que las concepciones sobre el dormir y la actividad onírica se mueven en un plano absolutamente humano. No es una realidad externa al hombre la que envía las imaginaciones o ilusiones presenciadas durante el letargo, sino que estas son producto de la mente del hombre y pueden ser interpretadas y utilizadas por él a su antojo.[126]

No obstante, no siempre se consideraba que el sueño pudiese ser controlado por el hombre, ya que hay que te-

126 La materia del sueño cuando se está completamente dormido no es controlable pero, en cualquier caso, es producto de la mente humana que reorganiza los elementos reales y los reelabora añadiendo los anhelos más íntimos. Además, los personajes que simulan estar dormidos pueden controlar cuándo van a soñar o deciden servirse con ingenio de la materia de sus sueños para producir nuevas situaciones cómicas como la que acabamos de analizar.

ner en cuenta que el planteamiento de los sueños presentaba desde las primeras consideraciones teóricas una doble vertiente. Por un lado, el sueño es un fenómeno que atañe a la fisiología del hombre y, como tal, puede considerarse desde un punto de vista médico. Por otra parte, es algo que se escapa al control racional y por ello podía proceder de un poder sobrenatural.[127] Precisamente así lo recoge Aguirre en la disertación sobre el enigma del sueño (*Noche I,* p. 75).

Más adelante (*Noche I,* pp. 75-76) trata sobre las causas extrínsecas del sueño siguiendo la línea de pensamiento aristotélico conocido a través de la obra de santo Tomás de Aquino, quien señala los sueños de procedencia diabólica como los más engañosos. El sueño de procedencia sobrenatural ya estaba, sin embargo, apuntado en Platón y en otros autores griegos, como el propio Homero, para quienes la etimología misma de la palabra griega que designaba el sueño indicaba «una figura que, enviada por un ser divino, o incluso el ser divino mismo, se presenta al soñador mientras este duerme. Es, por tanto, un fenómeno externo al que sueña, independiente de este» (Fernández Garrido y Vinagre Lobo, 2003: 101). La distinción entre el sueño natural y el sobrenatural tiene una plasmación incluso en el empleo de los términos para designar el hecho onírico en otros autores clásicos como Calcidio, quien distingue entre *visum* (sueño de origen divino) y *somnium* (sueño psicológico). Macrobio es el autor que con su clasificación de los sueños más influye en autores renacentistas como Vives o Arias Montano.

Su distinción es similar a la de Calcidio, pues reconoce la existencia de un sueño predictivo *(somnium)* y un sueño no

127 Véase Domínguez (1998: 317): «la teoría teológica consideraba el sueño como una estrategia para conectar con lo invisible, lo sobrenatural, tanto si el sueño era enviado por los dioses como si el alma, liberándose del cuerpo dormido, viajaba hacia el encuentro de los espíritus».

predictivo *(insomnium),* que designaría al sueño psicológico o fisiológico y se opondría a las apariciones de seres sobrenaturales durante la vigilia *(visum)*.[128] La base para una concepción moderna del sueño como producto del cuerpo (de una relación cuerpo-alma y de un estado físico y psicológico determinado) y no como una aparición de carácter sobrenatural estaba ya apuntada en la medicina antigua, en Hipócrates (que señaló la relación de los sueños con el estado anímico producido por los humores) y Galeno. En cualquier caso, las dos tradiciones convivieron en todo el periodo clásico[129] y se perpetuaron hasta los Siglos de Oro.

En la densa digresión sobre el sueño que nos ocupa, Aguirre recoge muy por extenso los distintos tipos de soñar centrándose en cuáles son verdaderos y cuáles motivo de engaño.[130] En el caso que ofrece Aguirre en realidad hay una mezcla entre el propiamente denominado *oráculo* y una visión, puesto que el sueño que tiene durante la noche acaece en realidad a la mañana siguiente. Era frecuente en la teoría de los sueños que se pudiesen «combinar las características de más de una clase. El sueño de Escipión es

128 Este tipo de *visum* o aparición fantasmagórica aparece en algunas de las comedias en las que unas voces desconocidas parecen adivinar los males de los protagonistas y anticipar el desenlace. No son propiamente apariciones en escena pero se relacionan con este tipo de ensoñaciones, pues los personajes se encuentran despiertos pero la escucha de las voces les parece más propia del sueño (cf. *Industria,* vv. 1809-1825). Propiamente un *visum* o aparición real de un ser sobrenatural o fantasmagórico (aunque no de carácter profético o premonitorio) es la de san Alejo, cuando se hace presente con una túnica y arrastrando unas cadenas para evitar la violación de Aldora (*Demonio, Acot.* 1655).

129 Fundamental fue también la aproximación aristotélica a la clasificación de los sueños. Aristóteles minimizó la visión profética del sueño proveniente de una realidad externa y la relegó a un plano absolutamente humano al considerar que, si el sueño podía tener algún componente de arte adivinatoria, esta se debía única y exclusivamente a la capacidad intuitiva del alma racional.

130 La fuente que sigue es Cristóforo Landino, comentarista de la *Divina comedia*.

un *oraculum,* porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio* porque revela verdades auténticas» (Lewis, 1980: 49). Así sucede en el caso de sueños premonitorios que cita más adelante, como el de Nerón, o los que se presentan en las comedias. Como vestigio del sueño profético encontramos un pasaje fundamental en *El príncipe de su estrella* (vv. 2400-2439), en el que el gracioso Remolino, recién levantado del suelo donde dormía, relata su *insomnium,* que se perfila como sueño revelador, a modo de otras premoniciones literarias clásicas y bíblicas como las de Jacob o san José o las relatadas por Homero y Virgilio.

La burla de toda la interpretación literaria del sueño está ya anunciada desde el comienzo, pues el gracioso, como no podía ser de otra manera, «duerme con lindo humor». Su sueño profético, que predice el futuro de las relaciones entre su señor y Feruarda, acaba convirtiéndose en un chiste o facecia sobre los «cuernos» destinado únicamente a producir comicidad y arrancar la risa y el aplauso consiguiente del público. La parodia de la tradición onírica viene apuntada ya en la misma comedia calderoniana que le sirve de referente. El bufón o gracioso Clarín aparece en escena no completamente dormido, sino en el periodo del duermevela, a caballo (manteniendo el juego continuo de la obra, en que «toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son»)[131] entre la realidad *(visum)* y el desmayo (que produciría un *insomnium*). Es entonces cuando relata su sueño revelador, en el que «otros se desmayan, / viendo la sangre que llevan otros» (vv. 2211-2212).[132] Como ha señalado L. J. Woodward (1976: 76), Calderón juega en el sueño de Clarín con el sueño de Jacob, el cual desmonta paródicamente, en especial cuando, versos después de relatar

131 Este verso aparece copiado en *Engaño,* v. 3027, lo que supone un guiño claro a la fuente más manejada por Aguirre.

132 El pasaje del sueño abarca los vv. 2204-2227.

con aparente seriedad su visión agorera del desenlace sangriento (el fin que él mismo tendrá), descubre que todo es duda y falsedad, pues, como ha aprendido de Segismundo, se debate entre el sueño y la realidad cuando «descubre su impostura [...] "que vosotros fuisteis quien / me segismundasteis"». Aguirre retoma en Remolino el mismo tipo de burla, pero acentúa mucho más el elemento cómico, con lo que consigue incrementar la duda acerca de este tipo de ensoñaciones proféticas que no dejan de ser «un engaño» en el que los hombres por voluntad propia deciden, como Felisardo, creer (*Príncipe,* vv. 2406-2407).

Vemos, pues, que el pensamiento «culto y misterioso» de Aurora sobre el sueño abarca el pasaje digresivo más extenso y erudito, y que la aplicación práctica de la exposición teórica que aquí ofrece se disemina por buena parte de las páginas de la *Navidad de Zaragoza*, especialmente en las comedias y las representaciones dramatizadas. Y no podría ser de otra manera tratándose de un autor profundamente barroco que se inspira ampliamente en Quevedo y Calderón y que relata su quehacer como escritor en medio de las fantasías entre la vigilia y el sueño de estas «noches».

UN MICROCOSMOS TEMÁTICO: DE LA NOVELA A LAS COMEDIAS

Al finalizar la *Noche III* Justino ya prepara la *Noche IV* pidiéndole a Lisarda que traiga «en la memoria una novela» (p. 633). La tarea de recitar de memoria, casi «de repente», toda una novela es una tarea tan encomiable que será el núcleo fundamental de la velada.[133] Su importancia irá casi

133 De hecho, es significativo que sea la única noche que no se cierra con la intervención en primera persona del autor relatando cómo se retira de la velada y pone por escrito fingidamente *a posteriori* lo que había presenciado.

pareja a la de la representación de la comedia, aunque queda patente ya desde el comienzo la predilección de Aguirre por el teatro. Justo cuando la dama va a dar comienzo al relato es interrumpida por un poema (p. 644) representado con la apariencia del león que causa estupor en los asistentes. Esa apariencia preludia ya todo el aparato escenográfico de la comedia que cerrará la velada: *El príncipe de su estrella*.[134] Incluso la propia Lisandra quiere concluir con prontitud su cometido de relatar una novela por considerar «que traía mucho que decir y no habría muy sobrado tiempo para representar la comedia» (p. 651).

La novela será, sin embargo, el núcleo principal de la velada porque recapitula prácticamente la totalidad de los temas que se diseminan por las páginas de la *Navidad,* y, además de incluir muchos versos, está ampliamente entroncada con la comedia anterior, *Cómo se engaña el demonio,* por lo que hemos enfocado su estudio realizando un cotejo comparativo entre esta novela y las cuatro comedias.[135]

Se abre el relato con la localización y breve exaltación de la ciudad de Zaragoza (del mismo modo que sucedía al inicio de la *Navidad*), «cuyo nombre eterniza sus grandezas, cuyo poder conserva sus aplausos y cuyo gobierno realza su autoridad debida» (p. 651). En ese marco se presenta a los protagonistas de la novela, que ya se esboza desde el título de tema amoroso.

Los modelos de novela corta seguidos por Aguirre para su *Riesgo del mar y de amar* van a ser los de la novela bizantina. Una complicada trama de triángulos amorosos, mujeres disfrazadas y, sobre todo, naufragios por los más

134 Recuérdese que las apariencias preparadas para la comedia son tantas que los asistentes pensaban que «no habría bastante noche para que se deshiciese tanto gustoso artificio» (*Noche IV,* pp. 639-640).

135 Para la estrecha relación entre las novelas cortas y las comedias en el Barroco véase la introducción de Bonilla Cerezo (2010) y Bonilla Cerezo, Trujillo y Rodríguez (2013).

variados lugares para culminar en el consabido final feliz de unión matrimonial. Siguiendo el ejemplo de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso se configura en España el modelo de relato bizantino que viene a ser un género híbrido que bebe los elementos de la novela griega, de la novela pastoril, de la caballeresca y también de la ficción sentimental. Tomando las características señaladas en el estudio de Rey Hazas (1982: 100-105) de la narrativa idealista del Siglo de Oro, podemos destacar los siguientes elementos como arquetípicos del relato bizantino español a partir del *Clareo y Florisea*.

En primer lugar, la acción argumental se desarrolla en forma de viaje, localizada principalmente en medios marítimos en los que tendrán lugar las más variadas aventuras y azarosos avatares. Los protagonistas enamorados se separan físicamente cada vez que se encuentran, pero permanecen siempre castos y fieles[136] aun en las peores circunstancias hasta que los sucesos concluyen felizmente. Experimentan un peregrinaje físico y espiritual que pone a prueba las virtudes de los enamorados. Así se va configurando una fábula basada en la búsqueda del amado o amada, con reencuentros fugaces que suelen dar lugar a historias secundarias fuera de la trama principal hasta el desenlace final. Lope en *El peregrino en su patria* incorporó algunas innovaciones, ya que pretendió remodelar tanto la novela como el teatro, hasta la culminación del género por Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en los que la peregrinación física y espiritual alcanzarán un mayor grado de perfeccionamiento, consiguiendo la tan buscada unidad en la variedad del Barroco.[137]

136 Sin embargo, en esta novela los protagonistas no se mantendrán ni tan castos ni tan fieles, como veremos, lo cual resulta una diferencia significativa con respecto a este género.

137 Para el posterior desarrollo del género de la novela bizantina en Gracián véase Egido (2005).

Aguirre logra incorporar con su prosa plagada de gongorismo todas estas características del relato bizantino. La primera de ellas salta desde el título: el riesgo del mar pondrá a prueba el amor verdadero de los protagonistas, que se encuentran y se separan continuamente y viajan por los más diversos lugares. Así la acción narrativa parte de Zaragoza, de las «riberas apacibles del cristalino Ebro» en las que se refleja «Febo inclinando el luminoso farol que se apartó de nuestro hemisferio alzando de los valles cándidos resplandores» (p. 653). Después los lectores viajaremos con los personajes que, juntos y separados, se mueven por la geografía peninsular. El movimiento espacial se realiza de norte a sur (Madrid y Cádiz) y luego hacia el oeste, centrándose buena parte de la acción en Portugal. Los diferentes lugares portugueses se describen de manera escueta pero son citados bien a través de los personajes que allí se desplazan o nombrando a personajes secundarios que ni siquiera aparecen directamente, como es el caso del caballero de Coimbra o el marinero de Belén (pp. 672-673).[138] El movimiento de las localizaciones es también circular. Volverán los personajes a desplazarse por el sur, recalando nuevamente en Sevilla, hacia el este por Valencia y Teruel para acabar concluyendo la acción narrativa donde comenzó: en la sin par ciudad de Zaragoza con «sus hermosos edificios, su caudaloso río, sus encumbradas torres, sus dilatadas calles, pareciéndole que allí se cifraban todas las ciudades que en su vida había visto» (p. 698). El marco espacial en el que se desarrolla la novela es completamente urbano, pues en ella abundan los pasajes de lances callejeros nocturnos que recuerdan indiscutiblemente a algunas de

138 Tanto la ciudad de Coimbra como el santuario de Belén o monasterio de Bernardos son dos de las localizaciones principales que aparecen como escenario en muchas novelas y relatos del XVII como en *La Diana* de Montemayor y el *Persiles* de Cervantes.

las escenas características de las comedias de capa y espada (cf. el pasaje de p. 669).[139]

Por otro lado, la localización espacial que recrea la novela funciona como microcosmos del marco narrativo de la *Navidad de Zaragoza*. La acción del marco situada en el palacio zaragozano del Coso se funde a la perfección con el hilo argumental de la novela, especialmente en los pasajes que anteceden a la inserción de uno de los numerosos poemas que contiene el *Riesgo del mar y de amar*. Cuando uno de los protagonistas toma un instrumento para recitar sus aventuras o cuitas amorosas, se suspende la narración y volvemos al marco en el que Lisarda, autora de la novela, toma ella misma un instrumento y recita el poema del personaje (p. 655). Hasta tal punto llega la fusión de la novela con el marco que los personajes del relato intercalado recrean una velada festiva o sarao idéntico a las sesiones académicas narradas por Aguirre a lo largo de las cuatro *noches* (p. 695). Además, la velada concluye de noche cuando todos van a descansar con un reparador sueño, salvo los que padecen «amantes desvelos». De nuevo aquí se incluye el tema capital del sueño que se disemina por toda la *Navidad de Zaragoza*.[140]

139 Para la relación entre las novelas cortas y los escenarios de las comedias véase Yudin (1986) y Morínigo (1957).

140 Conviene aquí destacar algunos de los temas predominantes que aparecen tanto en la novela intercalada como en el conjunto de las cuatro comedias: el amor y los celos; el honor, la honra y otras cuestiones sociales relacionadas. Se podrían señalar otros temas que también tienen relevancia y que se encuentran presentes en la *Navidad* y en sus cuatro comedias, como la pobreza, la prudencia, el libre albedrío o la misoginia. De algunos de ellos tratamos de forma sucinta al hilo de los temas principales o más adelante, en la parte referida a las características de los personajes.

El amor y otros dramas

El sueño va asociado especialmente al tema del amor, que es núcleo temático de la novela, como se hace visible en el mismo título, pero también lo es de las comedias, ya que entre estas y el relato intercalado se pueden señalar multitud de concomitancias. Las tramas amorosas son las que dan pie a todo el argumento y a toda la acción dramática de las cuatro comedias (está presente incluso en la comedia de santo). El amor entre una pareja noble es el hilo conductor de *El engaño en el vestido, La industria contra el peligro* y *El príncipe de su estrella*.

El *Riesgo del mar y de amar* ofrece una complicada confluencia de historias amorosas de nobles, comenzando por la imposible relación por desigualdad económica entre Laura y Alejandro. Encerrada esta por su padre en un convento, huye ayudada por su pretendiente Leonardo. Se rompe el triángulo amoroso principal cuando cobra mayor protagonismo Florinda, que se enamora perdidamente de Alejandro, con quien finalmente terminará unida en matrimonio. Los desventurados viajes y las separaciones y reencuentros hasta el feliz desenlace de estos cuatro protagonistas se completarán con la aparición de otros personajes como Ricardo (enamorado a su vez de Florinda) y de la desdichada Fénix (hermana de Ricardo que sucumbe ante su amor imposible con Celio, que en realidad es Laura disfrazada de hombre).

En el caso de las comedias también se añaden a la historia de amor principal otras relaciones entre criados que se entrecruzan con la primera, constituyendo así la mayor parte de los enredos, conseguidos mediante juegos con triángulos amorosos, característica esta exclusiva del teatro de Aguirre y ausente en la novela intercalada donde los enredos amorosos son exclusivos de los protagonistas nobles. Casos similares a los del *Riesgo del mar y de amar* encontramos en la comedia del *Engaño,* en donde Clara

rivaliza con Teodora, enamorada de Fortunio, quien, a su vez, lucha con Ramiro por el amor de esta última; o de *Industria,* en la que don Diego de Luna pretende tanto a Isabel, prometida del Conde, como a Aurora, amada de Fernando.[141]

A estas tramas principales de amor elevado entre nobles hay que sumar los triángulos amorosos entre los criados, quienes también suelen terminar emparejados, a pesar de los enredos amorosos en los que, a imitación de sus amos, se ven envueltos. En este sentido la comedia más sencilla es la última, pues tan solo se presenta la trama principal (Felisardo es pretendido por su amada Feruarda y por Celinda, aunque esta finalmente termina con el Rey de Hungría) y un criado, Remolino, que concluye, irónicamente, solo, pues no interviene en esa comedia ninguna criada que protagonice un enredo amoroso, al igual que en la novela (*Príncipe,* vv. 2817-2820).[142]

La literatura, las novelas de ficción y el teatro muy en especial, deben buscar el *delectare* del público y el juego amoroso lleno de enredos ofrece una buena baza para los autores, lo que justifica la predominancia del tema. Además, y si tenemos aquí en cuenta que estamos ante una novela bizantina y varias comedias, y que todas estas deben tener un final feliz, podemos entender que los amores (salvo en el caso de Alejo y Aldora, y del gracioso Remolino en las comedias correspondientes, y del de Ricardo y Fénix en la novela) siempre acaben correspondidos y en matrimonio. Para alcanzar la dichosa meta, previamente los

141 Nótense las similitudes de estos casos con los del triángulo amoroso principal entre Alejandro, Laura y Leonardo.

142 Así declara Florinda en la novela que solo es auténtico el amor de los nobles: «Creeré no estarás apesarado de tu suceso, pues considerará tu nobleza la obligación que debes a mi firme voluntad, y es forzoso en ti lo que en otros no es sino voluntario, pues el noble por fuerza de su sangre ha de ser agradecido y el villano tal vez, por su buen natural, conoce los favores recibidos sin obligación de su sangre» (p. 671).

protagonistas se ven sometidos a una gran cantidad de pruebas, muchas de ellas provocadas por los celos, que siempre superan con industria e ingenio, redundando así en el tópico horaciano del *omnia vincit amor,* que está presente en infinidad de pasajes, como este:

> Las leyes encontradas —si acaso amor tal vez guarda las leyes— […]. ¿Pero cuándo no venció a la razón amor? ¿Cuándo salió triunfante la prudencia de la mental batalla del cariño? Y ¿cuándo no atropelló la voluntad ejércitos de discursos discretos, soberbios batallones de pensamientos prudentes? […] ¡Qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias! (pp. 652-653).

Lo mismo hallamos en el teatro de Aguirre: valga como ejemplo, entre otros, el pasaje de *Industria,* vv. 303-313.

El amor es un sentimiento ciego que se extiende entre todos los personajes sin tener en cuenta estado ni condición. Así se revela en la iconografía del amor aludida en la novela: «Oh, amor, si te pusieron venda en los ojos porque no ves, ¿por qué no te la habían de poner en los labios, pues amando enmudeces?» (pp. 653-654). Ni siquiera los santos están a salvo de su rigurosa ley: «ALEJO: Ni lerlo ni verlo quiero / porque de tu acción infiero / que es de amor y ha de vencer» (*Demonio,* vv. 14-16). Incluso los reyes sabios, según manifiesta Feruarda, que, por su condición elevada y de dedicación exclusiva a su misión regia, deberían estar exentos de caer en este tipo de pasiones, sucumben, como es el caso de Felisardo (*Príncipe,* vv. 1236-1239).

Y es que el amor no perdona a nadie, ni a la «más humilde persona / en su imperio singular» (*Príncipe*, vv. 2185-2186). Este tipo de sentimiento atrapa y somete la voluntad de la persona anulando su capacidad para el libre albedrío puesto que, una vez vista la persona amada, ya no se puede pensar en nada más; incluso se abandona el reino por muy prudente que sea el rey (*Príncipe,* vv. 647-650). El amor es una fuerza irresistible que se opone a cualquier atisbo de

razón o prudencia y que genera en el enamorado una batalla interior, como, según hemos visto en el pasaje arriba citado, explica el narrador omnisciente de la novela.

La teoría amorosa desarrollada en tantas y tantas páginas de la literatura reconocía dos tipos de amor: el que se producía mediante el oído (al escuchar hablar de la persona amada) y el amor de vista. Esta última es la forma habitual de enamoramiento en la novela y en las comedias de Aguirre: así le sucede a Fortunio, enamorado de Clara pero alejado de ella, que se reencuentra con una mujer oculta bajo un velo y, todavía sin saber su auténtica personalidad, descubre que es su amada porque torna el «incendio» interno del amor. La misma sensación experimenta ella apenas lo vuelve a ver (*Engaño,* vv. 2759-2778). Del mismo modo Feruarda, que ha oído hablar a las ninfas y sibilas del príncipe que le tiene reservado el destino, no experimenta el enamoramiento hasta que no tiene delante de sus ojos a Felisardo. Este, igualmente, es arrebatado por los encantos de Feruarda y, como era habitual en el amor *de visum,* su alma queda atrapada en el interior de la amada (*Príncipe,* vv. 677-680).

El alma del enamorado, según la tradición amorosa de raigambre clásica que pervive en la Edad Media y en los Siglos de Oro, se escapaba por los ojos y se introducía en el interior de la persona amada también por los ojos.[143] Pero, para que esa captación del alma, y, por consiguiente, el enamoramiento, perdurase, era necesario «mirarse» con frecuencia; de ahí que en varios lugares encontremos expresada la idea de que la vista del ser amado es fundamental para que el amor no desaparezca, pues «dicen que son las ausencias olvidos» (*Engaño,* v. 2615).

En el caso de que la vista no fuese posible, el oír hablar del amado era también esencial para evitar la pérdida de la

143 Para todas estas cuestiones es básico el libro de Serés (1996).

pasión (*Industria,* vv. 1188-1201). La importancia del oído va pareja a la de la vista y es primordial para evocar sentimientos. Alejo, fiel enamorado al comienzo de la obra de Aldora, no quiere ni oír hablar ni ver (leer) los requiebros amorosos de ninguna otra mujer para evitar que su alma sea «captada» por otra persona a quien no corresponde (*Demonio,* vv. 7-12). Así se produce el enamoramiento de Fénix en la novela con la visión y el conocimiento que le produce conversar con el que cree Celio, que no es sino Laura disfrazada de hombre (p. 691). Pero además el amor se hace más intenso cuantos más sentidos intervengan. El tacto es esencial; se desatan las más arrebatadas pasiones y los instintos más bajos cuando se roza «la blanca mano» de la dama (*Príncipe,* vv. 2224-2229). El atrevido Teodoro, ante la visión de una Aldora sola y desprotegida, demuestra que la pasión amorosa incontrolada alcanza precisamente la culminación en el contacto físico (*Demonio,* vv. 1651-1654). Este es precisamente el mismo caso de Florinda y Alejandro en la novela:

> […] llegaron los dos a la quinta, adonde fue bien recibido de Florinda y adonde le tuvo un espléndido banquete y adonde cumplieron los dos la esperanza de su amor no pudiendo resistir el peligroso lance de tan continua asistencia. Creció el amor y aumentose la voluntad al paso que en otros descaece, pues con más amante cariño comenzaron entonces a quererse y con más encendida pasión procuraron constantes obligarse. Pasaron veinte días con muchos gustos y regalos los dos amantes en esta quinta […] (p. 664).

El instinto amoroso es, según vemos, una pasión incontrolada, pues domina la voluntad del amante y justifica todo comportamiento que propase cualquier ley previamente establecida, ya que «es amor atrevido» (*Demonio,* v. 565). Así el amor desordenado se pinta como una tormenta irrefrenable que provoca el «naufragio de la razón» y lleva a los personajes que lo sufren a grandes padecimien-

tos e infortunios (p. 667). Los atrevimientos de amor son, no obstante, perdonables[144] (*Industria,* v. 2165) si son de la persona amada. El amor no correspondido es inviable dado que, como hemos observado, el alma del sujeto no mora ya en el interior y pertenece, como la voluntad, a la persona con la que comparte el sentimiento amoroso. Cuando el amor no es correspondido es «fácil la mudanza» (*Príncipe,* vv. 527-528),[145] lo que justifica la búsqueda irrefrenable de otro sujeto a quien amar. «El amor a amor atropella» (*Demonio,* v. 220) y de ahí la presencia continua en todas las comedias de dos amantes y un tercero que solicita (generalmente a la amada, aunque en el caso de Celinda es ella la que busca a Felisardo, amante de Feruarda) y que finalmente acaba encontrando en otro personaje el amor, entonces sí correspondido (caso de Teodoro y Clarinda en *Demonio*). Lo mismo sucede en el *Riesgo del mar y de amar* con las historias cruzadas de Alejandro y Laura, Alejandro con Florinda, Laura y Leonardo o Florinda y Ricardo.

Es una cuestión, podemos decir, de justicia poética pues «no hay cosa más injusta / que pretender a quien tiene / empeñada su hermosura» (*Engaño,* vv. 321-322). El amor vence todas las dificultades pero es condición *sine qua non* que sea un sentimiento recíproco. En este sentido, la carta que envía don Diego y las reflexiones de Auro-

144 Esta misma idea aparece en la comedia de Lope *Los yerros por amor* y en el romance del Conde Claros: «¡Pésame de vos, el conde / cuanto me puede pesar, / que los yerros por amores / dignos son de perdonar!» (Díaz Roig, 1987: 197).

145 La imposibilidad de controlar a quien se ama es apreciable también en la novela: «Al punto que le dijo estas razones, volviendo las apagadas llamas a arder en su corazón, sin dar lugar a que prosiguiera, se le echó en los brazos, ofreciéndole amarla ocultamente, pero le dijo que no era imposible dejar de corresponder a Florinda por entonces, porque le debía obligaciones grandes y finezas amorosas —que aún el agradecimiento se hace tal vez con cautela—» (p. 675).

ra posteriores a su lectura son casi un decálogo del sentimiento amoroso (*Industria*, vv. 1237-1252).

Además de todas estas consideraciones, hay que partir de una fundamental y primordial en toda la tradición amorosa, y es que el amor, más allá de actitudes personales, es una fuerza que arrastra a los personajes bajo la forma de una enfermedad (el amor *hereos*) y que los sume en la melancolía y la tristeza más profundas. La enfermedad del amor que empuja a un «deleitoso morir» funciona como metáfora, pero en las concepciones de la época era dolencia real y como tal se planteaba en los tratados de medicina como el de Andreas Capellanus.[146] El enfermo de amores se asemeja al de fiebres, símil que se describe en la conversación entre Feruarda y el Rey de Hungría en el marco del jardín (*Príncipe,* vv. 535-564). Pero sin duda el personaje que mejor encarna el amor *hereos* aparece en la novela y es el personaje de Fénix, hermana de Ricardo, cuyo amor imposible por el caballero Celio la hace enfermar hasta morir (pp. 695-696). Este tipo de dolencia, que es física y mental, ocasiona al que la padece un estado perpetuo de tristeza y melancolía que es puro «cuidado» y sufrimiento que no encuentra sosiego (*Industria,* v. 619). El dolor provocado por esta enfermedad se describe como un *bellum intestinum,* como una batalla interior[147] encendida por el fuego, el ardor y la calentura (*Industria,* vv. 2507-2514). Ese fuego que abrasa por dentro no encuentra cura pero sí un cierto alivio con el llorar, pues el agua de las lágrimas sofoca el incendio, tópico este que se repite en innumerables versos de las comedias, como en *Demonio,* vv. 1949-1952.

146 Para estas cuestiones sobre la enfermedad de amor véase Egido (1991 y 2004*b*).

147 Descrita en palabras de Fernando como «cuidados de Cupido» y «deseos de Marte» que provocan «tan riguroso fuego» (*Industria,* vv. 502-503 y 572-573).

Esa misma idea se condensa en una de las cancioncillas glosadas en la tercera comedia, en la que los personajes lloran cantando sus cuitas, cual pastores bucólicos (*Demonio,* vv. 1773-1816). La cancioncilla habla de las lágrimas del amor como fuego que no se consume y otros tópicos en los que, al compás de la música,[148] «lo que siente el corazón / lo van diciendo los ojos» (*Demonio,* vv. 1761-1762). Del mismo modo el incendio interior de las pasiones amorosas en los personajes de la novela parecen calmarse levemente bebiendo agua (p. 688) o huyendo a la mar para sofocar el ardor amoroso (p. 674).

El amor es un dolor penoso pues «¡qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias!» (p. 653). Semejante a la agonía, hace que el tiempo pase lentamente para el que lo padece (*Demonio,* vv. 339-340), y la salida a tanto sufrimiento solo tiene dos vías: la posesión de la persona amada o la muerte (como en el caso señalado anteriormente del personaje de Fénix, que se aprecia también en las comedias); véase a manera de ejemplo *Príncipe,* vv. 639-646, e *Industria,* vv. 1533-1538. La muerte es un alivio definitivo, pues en sí la enfermedad del amor ya es un «vivir muriendo», o una «muerte que da vida», siguiendo todos los tópicos oxímoros

148 La música tenía un efecto terapéutico sobre los afectados de amor *hereos*. La meloterapia está muy presente en la novela pastoril (recuérdese el canto de Orfeo en *La Diana* de Jorge de Montemayor). Gracias a la música el ánimo de los enamorados se ocupaba en escuchar las melodías, con lo que se anulaba la memoria y se cortaba así «el flujo de los sufrimientos que hasta ahora habían venido soportando» (Montemayor, 1996: 204). La meloterapia como remedio para la enfermedad de amores está bien descrito en la novela: «Una tarde estaba muy melancólico Alejandro, pareciéndole que si venía su padre era preciso que Florinda tomara estado con otro, porque, siendo él caballero pobre, no querría dársela por esposa. Tristes pensamientos le cercaban y, por divertirse dellos, tomó un laúd y bajándose al jardín quiso dar a entender a su querida Florinda su aflicción y darla parte de sus penosos cuidados» (p. 664).

de la poesía cancioneril: «Consolose por una parte Florinda y, por otra, se indignó contra Alejandro, pues cuando un amante se ha ausentado, la misma ofensa alivia y el propio agravio consuela» (p. 686).

En toda esta tradición cortés se enmarca la presentación que hace Celinda a Feruarda del amor con la iconografía de Cupido ante las pretensiones de esta última, quien, en su ignorancia, cree que puede vencer y matar al amor (*Príncipe,* vv. 357-396).

El amor mata y destruye porque lleva aparejada otra dolencia destructiva como son los celos: «¡Qué presto llegan los celos a donde vive el amor!» (p. 654). En efecto, «lances de celos / no faltan donde se quieren» (*Industria,* v. 1770). El amante, ante la más mínima sospecha de infidelidad o traición, aumenta su pena en el también fuego de los celos y se muestra ciego, pues no sabe distinguir la realidad y su capacidad de raciocinio se ve mermada, como ejemplifica muy bien en *La industria contra el peligro* el personaje de Fernando (*Industria,* vv. 976-987). Los celos son un borrón que oscurece la «tierna calma» del enamorado correspondido y, en muchos casos, son la causa que provoca la enfermedad del amor pues, como les sucede a todos los personajes que andan enamorados por las escenas de Aguirre, todo el que ama constante sufre ofensa con la más mínima sospecha de traición: «Veía a Florinda y, amante y celosa, le envidiaba las dichas que tenía en el poder de su amante. Alejandro alguna sospecha tuvo, pero no pasó de recelo por considerarla tan imposible» (p. 668).

Los celos nunca deberían aparecer en una relación correspondida, puesto que no se debe «pagar amor con celos» (*Industria,* v. 1304). Sin embargo, los celos son siempre la otra cara de la moneda del sentimiento amoroso, ya que, como decimos, todos los personajes enamorados «viven en amor con pesar celoso» (*Industria,* v. 1735). Como el amor, también los celos matan y son, sin duda, el mayor mal que

puede atacar a un amor bien avenido (*Industria,* vv. 508-513). Los «celos crueles» destruyen al amante que pierde temporalmente la razón y se ve prisionero de la cólera y la ira.[149] En esa locura se cometen un gran número de errores que dan mucho juego para la construcción de la acción dramática, en especial en lo que atañe al enredo basado en triángulos amorosos. El que sospecha de su amada y cae preso de los celos suele querer provocarlos igualmente como venganza (*Príncipe,* vv. 1820-1823). Por ello, casi todos los enamorados simulan querer a otro para encender así los celos en quienes aman (*Demonio,* vv. 223-236).

Sin embargo, este juego de provocar celos nunca produce los efectos deseados. En el caso de un amante no correspondido, ese intento solo conduce al rechazo (caso del Rey de Hungría en sus requiebros a Feruarda, y de Celinda en su amor por Felisardo en *Príncipe*). Cuando dos amantes felices someten su amor a la prueba de los celos siempre son castigados. El caso más claro y complejo de esto lo encontramos en la primera comedia. Fortunio encuentra sola a Clara y decide hacerse pasar por un villano anónimo que la pretende. Ella se muestra fiel a su

149 La teoría médica de los humores está muy bien apuntada en casi todas las comedias. Por efecto del amor, los personajes se mostraban melancólicos (*Demonio,* v. 1741), pero con los celos se apodera de ellos el calor, y ese ardor corporal les provoca el humor colérico y la furia airada que les mueve a la venganza. Ante la posible ofensa, Fortunio se muestra ante Clara «colérico y ardiente» (*Engaño,* v. 868). Del mismo modo, el Conde es caracterizado desde el comienzo de la obra como preso por la cólera ante la sospecha de que su amante ha salido oculta de casa (véase la nota a *Industria,* v. 56). Sin duda, el más colérico de los personajes es Feruarda, quien, como su propio nombre indica (y en juego con el de su amado Felisardo) «arde» de continuo, en especial ante cualquier muestra de engaño que tenga que ver con su amor (*Príncipe, Acot.* 1266). El humor colérico, opuesto al melancólico, está muy presente en todas las comedias. Tanto los celos como la venganza por temas de honor pueden provocar un desequilibrio corporal con arrebatos de calor, de ira y de furia airada, como los vientos «coléricos y activos» que desata con su magia Feruarda (*Príncipe,* v. 974).

amante pero, en sueños, se confiesa enamorada del desconocido. Fortunio escucha sus palabras y acaba en este complejo caso, y casi como castigo de su tentación, celoso de sí mismo (*Engaño,* vv. 3188-3211). No obstante, y como es propio tanto de la novela bizantina como de las comedias, el final para los amantes verdaderos es feliz pues, como venimos viendo, el amor auténtico todo lo vence. Pero en el nudo de la acción, los celos son el motor principal de la venganza que mueve a los amantes frustrados que se quedan por el camino. Don Diego y Ramiro, agentes causantes de continuos celos, terminan, por justicia poética, pagando su osadía con la muerte. Y es que los celos dañan la honra y el honor y estos, como veremos a continuación, reclaman venganza.

Cuestión de honor

La venganza por celos va ligada al tema del honor y la honra, omnipresentes en todo el teatro español del Siglo de Oro.[150] El amante pierde la honra y ello exige reparación. Pero la preocupación por los celos siempre va pareja a otra deshonra, la que tiene que ver con la defensa del honor de padre o de hermano. De esto mismo da justamente la clave Aguirre en palabras de Fernando, que está «celoso / de amor y honor juntamente, / que nunca celos de amor / a venir solos se atreven» (*Industria,* vv. 1797-1800).

Los conflictos del honor se debaten siempre entre la defensa de este en la amada, la hermana o la hija.[151] Se

150 Neuschäfer (1973: 89): «El honor, concepto clave para entender el Siglo de Oro español, ha sido aclarado en muchos de sus aspectos gracias a los estudios de Castro, Bataillon y otros investigadores».

151 La portadora del honor en el sistema social del Siglo de Oro era siempre la mujer y su defensor era siempre el hombre, ya fuese el esposo o el amante, el padre y, en ausencia de este, el hermano. Este hecho hacía que la mujer debiese ser controlada en todo momento, de ahí que no

ejemplifica muy bien este aspecto en el hilo argumental que abre la novela *Riesgo del mar y de amar*. Enterado el padre de Laura de que esta vivía enamorada de Alejandro (noble pero desigual a ella en riqueza) con el que tenía encuentros nocturnos a escondidas, la encierra en un convento por contravenir su voluntad (p. 657). Para huir del convento acepta cartearse con su otro pretendiente, Leonardo, para que la ayude a escapar, aunque es consciente de que con ello da «al traste con su reputación, por vengarse de las esquiveces de su padre» (p. 659). Así se plantea también la primera de las comedias como un drama de honor en el que el personaje de Rodrigo encarna ese conflicto, pues se mueve entre el cariño y la defensa de la honra en una doble vía, la de la hermana y la de la amada (*Engaño,* vv. 1096-1105).

La cuestión del honor y la honra[152] se regía por sus propios códigos, que son los que, a su vez, dirigen el planteamiento del tema en el texto dramático. Para empezar, hay que tener en cuenta la distinción entre el honor personal y la honra en su dimensión social.[153] Precisamente el aspecto social de la deshonra es lo que más preocupa a los perso-

pudiera salir de casa más que a escondidas o que el encontrarla a solas con un hombre supusiera automáticamente una deshonra para el padre o el hermano encargado de velar por ella, destinada de antemano a ser esposa de «un igual» escogido por su tutor.

152 Aguirre se sirve de ambos términos, que en algunos pasajes funcionan de modo sinonímico. Los personajes elevados tienen honor (*Industria,* vv. 996-997: «siempre el honor / acredita esta casa») y son ellos los únicos a quienes afectan todas estas cuestiones de la honra. Ambos términos alternan para referirse al mismo código social, como se observa en *Engaño* donde para denotar el mismo hecho se habla de «deshonra» (v. 3245), «honra» (vv. 3255 y 3277) y «honor» (v. 3305). Es decir, que no hay diferencia en los conceptos de *honor* y *honra,* como sí defienden otros críticos, aunque ambos términos se emplean para referirse tanto a lo personal como a la dimensión colectivo-social: véase Chauchadis (1982). Para la configuración del código del honor y las vías para remediar la deshonra véase también Chauchadis (1997).

153 Véase la distinción en A. Alonso (1983: 365).

najes; los casos de Laura y de Florinda en la novela son un buen ejemplo de ello:

> ¡Cómo se conoció en Laura la poca atención a su honra, el poco reparo a su fama y el poco temor a su amigo! (p. 660).
>
> En la primera conversación que tuvieron, trató Florinda de retirarse a una quinta que tenía a la vista de la mar, una legua de Lisboa, […] para no dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro (pp. 663-664).[154]

El honor era una cualidad de las clases elevadas que regía el comportamiento de sus individuos en todos los ámbitos. En primer lugar, el honor, «perla preciosa» (*Demonio,* v. 1419) es propio de todo miembro de la nobleza[155] y debe respetarse entre iguales. Todos los personajes protagonistas son hijos de nobles y ello hace que deban someterse al padre, que es quien vela por su honor.[156] El caso de las hijas es muy significativo en las comedias. Estas, para mantener su honra y su honor, aspiran al casamiento con

154 Nótese que la deshonra de estos dos personajes femeninos no la acarrea el incumplimiento de la voluntad del padre sino que este hecho se hiciese público y que las murmuraciones llegasen a oídos del garante de la honra, en este caso el padre de Florinda (p. 670).

155 Felisardo, hijo de rey, en sus disputas por el trono con el Rey de Hungría, lo «apadrina su honor» (*Príncipe,* v. 1313). Rivaliza con él en la defensa de su honra como monarca y como amante, puesto que el Rey de Hungría también pretende a Feruarda. La lucha es entre iguales, ya que, como rey, también su rival posee el mismo honor y honra, de ahí que la batalla entre ambos no sea ofensiva, sino que compiten noblemente por la defensa de lo que es legítimo (*Príncipe,* vv. 1315 y ss.).

156 La lealtad al padre (que en *Engaño* y *Príncipe* es también el rey) se manifiesta mediante acotaciones implícitas en las que se indica que el personaje se arrodilla para «rendir honores» y mostrar el sometimiento a su voluntad: «A tus pies sacros / invicto, señor, me tienes» (*Engaño,* vv. 2261-2262).

un igual,[157] concertado de antemano por el padre o, en ausencia de este, por el hermano[158] (*Industria,* vv. 2988-2993).

Como hija o como hermana, la dama debe aceptar la voluntad de su tutor en estas cuestiones de honra[159] y obedecer sin protesta alguna (*Industria,* v. 2381). A pesar de todo ello, las mujeres de Aguirre son ingeniosas y saben, aparentando falsa obediencia, lograr mediante artimañas casarse con el hombre que ellas han elegido. Para ello juegan precisamente con las reglas que rigen el código del honor. Si una dama era encontrada hablando con un hombre en la calle o escondiendo a un pretendiente en una habitación contigua a la estancia, entonces se producía la deshonra del padre o el hermano, garante de su honor. El remedio para solucionar esta deshonra era la muerte del ofensor o el casamiento, de ahí que, cuando el verdadero amante es encontrado por el padre o el hermano con su hija, este deba darle inmediatamente la «mano de esposo» (*Industria,* vv. 1029-1030), produciéndose así el feliz desenlace perseguido por los amantes. En otras ocasiones, es el hombre el que busca eliminar al rival que pretende a su dama concertando el casamiento de este con su hermana (*Industria,* vv. 1736-1750).

157 También los criados aspiran al casamiento con una mujer de igual condición y posición social, caso de Garapiña (*Engaño,* vv. 1321-1322).

158 En el caso de fallecimiento del padre y de no haber más parientes masculinos cercanos, la mujer debía someterse al marido que le hubiese destinado el padre para garantizar la honra, como le sucede al personaje de Florinda en la novela (p. 687).

159 «El honor del noble procede de su genealogía. Es tanto colectivo como individual. La castidad de la mujer es inseparable de su importancia social. La mujer manchada contamina el linaje. De ahí que "honor", "nombre" y "fama" se asocien tradicionalmente con la mujer, en concreto con su castidad. Esta legitimiza la paternidad de cualquier descendiente, la legalidad de la herencia y el derecho jurídico del estado» (Carreño en Lope de Vega, 1998: 62-63).

El matrimonio debía realizarse también respetando el honor del padre o del hermano. De este precepto básico del honor se aprovecha el Demonio cuando, tomando la apariencia de Eufemiano, padre de Alejo, intenta sin éxito romper el matrimonio convenido por el verdadero padre con Aldora, pues no es del todo su igual y nunca un casamiento puede realizarse sin virtud y sin honor (*Demonio,* vv. 364-376). La misma disyuntiva de elección entre el amor verdadero por Felisardo y la obediencia debida a su padre se le plantea a Feruarda.[160] Su padre, una vez le ha revelado su noble linaje, le impone el «tomar estado y casarse» antes de ser proclamada princesa (*Príncipe,* vv. 1580-1595). Su falsa alegría oculta la trama que urde para esconder en su casa a su amante, bajo apariencia de jardinero, hasta que este pueda romper el mal pronóstico realizado por los hados y revelarse como legítimo heredero del Rey de Francia, tomando así él también estado y haciendo posible de este modo el casamiento con su igual, la heredera del Rey de Grecia. Del mismo modo se resuelve felizmente el casamiento de Florinda en la novela, cuando Alejandro consigue alcanzar por una herencia la riqueza necesaria para el ascenso en su condición social que permita un matrimonio entre iguales (p. 698).

Otro modo de obtener el perdón por haber cometido un acto deshonroso era ganarse el favor del rey o del noble en cuestión demostrando valentía en el campo de batalla.[161] De este modo consigue Rodrigo, después de todo el enredo y de que don Juan lo encontrase escondido en la casa, ser digno de tomar como esposa a Teodora, consiguiendo así el esperado final feliz de la comedia (*Engaño,* vv. 3410-3419).

160 Nótese la similitud de estos casos con el anteriormente señalado de Florinda en la novela *Riesgo del mar y de amar.*

161 Desde *El cantar de Mio Cid* es tópico que un modo de recuperar la honra perdida ante el rey fuese demostrando valor y consiguiendo victorias en nombre del monarca.

Vemos, pues, cómo el asunto del honor va íntimamente unido a un imperativo de comportamiento social. Pero no es esta premisa válida solo para el caso de las hijas. Los hijos varones debían igualmente someter su voluntad sobre el casamiento a la autoridad paterna, pues su honra estaba en juego, ya que el progenitor ganaba en honor y «calidades» por medio del matrimonio de su hijo con una mujer noble y virtuosa (*Demonio,* vv. 23-26 y 253-260). Alejo, modelo de virtudes también como hijo, no se cuestiona ni por un instante incumplir los deseos de su padre. Es el mejor ejemplo de cómo la voluntad se somete a las leyes del honor y a las normas sociales. Un varón noble debe obediencia a Dios, a su padre y al rey (*Demonio,* vv. 161-164).

Los personajes se debaten siempre en el eterno dilema que ya encarnase el Segismundo de Calderón: entre su voluntad y el cumplimiento del deber que le exige su honor.[162] Para algunos es la honra un impedimento que les hace obrar en contra de su voluntad. Es el caso del Rey de Grecia que, advertido por los astros, debe apartar a su hija de su lado para evitar que su reino caiga en desgracia (*Príncipe,* vv. 1384-1587) o el de Felisardo, que, por la suerte que «los astros le aguardaban», debe renunciar a su condición real por vivir como salvaje sin conocer su origen hasta que se produce la anagnórisis con el anciano Rey de Francia (*Príncipe,* vv. 829-1045). De todos modos, la cuestión del honor ligada a la obediencia al rey-padre o al reino[163] no recibe un

162 El elemento trágico es fundamental en *La vida es sueño* pues, a pesar del final feliz, Segismundo debe renunciar a su amor por Rosaura por el reino y el sometimiento a la voluntad paterna: «Segismundo no ha muerto en escena, pero sí ha tenido que dejar morir la pasión más sincera, el amor por Rosaura, y deberá renunciar a sus deseos para ser un príncipe prudente y perfecto» (Blecua, 2001: 31).

163 El tópico del rey que se debe a su reino está muy presente en Calderón y lo resume muy bien Celinda, cuando manifiesta el valor de su libertad al no ser princesa, pues «son los reyes / esclavos de su gobierno»

tratamiento completamente trágico, pues no está regido por el *fatum,*[164] sino que queda un espacio para el desarrollo del libre albedrío. El personaje que mejor encarna esta ruptura del patrón trágico es Feruarda. Su nacimiento le hace respetar el honor de su padre y por ello renuncia temporalmente a su amor por Felisardo (quien debe abandonar su reino y sus deberes por su amor y vivir como un humilde jardinero). Ambos deberían regirse por las exigencias del estado pero renuncian a ellas libremente y con destreza para consumar su amor. Sin embargo, el tema del libre albedrío está tratado con cierta ambigüedad e ironía pues ninguno de los dos es completamente libre. Los dos son esclavos de la pasión amorosa y Feruarda, aunque se define como «reina de su albedrío» (*Príncipe,* v. 648), es esclava del amor y de los astros, puesto que son ellos los que le dan el poder de controlar los elementos y es el hado el que guía sus pasos y le indica en su «oculta ciencia» cómo debe actuar (*Príncipe,* v. 1140).

Tampoco Alejo es un personaje que encarne el modelo de libertad. Como buen hijo debe acatar la voluntad paterna, aun si esta es injusta y le exige la muerte, pero, por otro lado, no es, como en el caso de las hijas, un «obediente incondicional». Su condición de santo, apuntada ya desde el comienzo de la obra, le permite adoctrinar a su padre y manifestar su modo de pensar (*Demonio,* vv. 471-505). Aunque todo sea engaño del Demonio (haciéndose pasar por su padre Eufemiano), el hijo acata su voluntad, pero recrimina la inobservancia del código del honor. La deshonra se producía cuando la ofensa del hijo al padre era

(*Príncipe,* vv. 132-133). Este tema será después fundamental en el teatro cortesano de Bances Candamo en obras como *El esclavo con grillos de oro.*

164 La idea del *fatum* estaba muy presente en la tragedia clásica dado que controlaba el destino de los personajes, que se veían abocados a un final desgraciado sin que su voluntad ni su libre modo de actuar pudiese hacer nada para evitar el fatal desenlace.

conocida por todos. Y es que la pérdida del honor era aún mayor si se hacía pública la ofensa. De ahí la importancia fundamental que tiene el silencio,[165] asociado a la prudencia, en las cuestiones de la honra. En cualquier actuación dudosa que pudiera deshonrar al amante, al padre o al hermano, se debía poner especial cautela, de ahí que se destaque como gran cualidad del enamorado la discreción y la prudencia en el cortejo, pues, para no faltar al honor del hermano, en el caso de Isabel, los requiebros amorosos han de permanecer ocultos (*Industria,* v. 2242). Por eso es muy habitual encontrar la auto-recriminación en los personajes que lloran sus penas, dado que las lágrimas publican cualquier tipo de deshonra y hacen público el agravio (*Demonio,* vv. 121-129).

El delito que atenta contra el honor debe callarse, pues «callada la culpa, / nunca llega a ser agravio» (*Industria,* vv. 338-339), pero, en el momento en el que el personaje en cuestión conoce que ha sido deshonrado, debe procurar por todos los medios ser prudente y mantenerlo escondido, ya que «pública la ofensa / ha de ser de mayor daño» (*Príncipe,* vv. 2651-2652). Desde esta perspectiva se entienden mejor las palabras de protesta de Alejo al castigo de su supuesto padre. La ofensa debía llevarse oculta hasta que se produjese el castigo conducente a la recuperación de la honra. Pero, paradójicamente, el hecho de vengar el honor hacía igualmente pública la deshonra que se había mantenido hasta entonces en secreto: «hasta tomar la venganza / no se publica el agravio» (*Industria,* vv. 2478-2479). Así se explica que Alejo recrimine que le den públicamente el castigo de la muerte para un delito oculto. Solo las deshonras públicas debían castigarse públicamente.[166]

165 Para estas cuestiones del silencio asociado a la idea de la prudencia, véase Egido (1986 y 1995*a*).

166 Recuérdese la comedia de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*.

Precisamente, en el supuesto de hacerse pública la deshonra, había estipuladas una serie de normas para tal caso. Podía realizarse una venganza inmediata, o una pública, o secreta, o realizarse una venganza personal sin contar con la persona del rey.[167] El castigo, en el caso de todas las comedias que nos ocupan, es siempre realizado como venganza personal.[168] Pero esta venganza se intenta mantener en silencio por todos los medios. El caso de don Juan, noble cercano al rey, es un ejemplo de venganza personal e inmediata que anda a caballo entre el ámbito privado y el público. En una escena confusa, es el ejecutor de la justicia poética, pues da muerte al «alevoso don Diego», causante de todas las intrigas y de la deshonra, al ser hallado en su casa rondando a su hija. El problema de don Juan es el mismo: el hecho de hacer público el justo castigo con la muerte del que le ha deshonrado es, a su vez, heraldo de su deshonor (*Industria,* vv. 2862-2878).

La solución es abandonar el cadáver en la calle, para que nadie sepa así ni el deshonor ni su castigo. El honor del padre ha sido, pues, perdido y recuperado en un ámbito privado, y de ahí que ahora los presentes deban mantener la prudencia, ya que de otro modo serían entonces ellos los causantes de una nueva deshonra y el quebrantamiento del exigido silencio se castigaría y vengaría nueva-

167 Véase Castro (1916).

168 No encontramos en estas comedias la ejecución del justo castigo a la deshonra, que es deber en el que la padece, sin deseo de venganza, como es el caso que presenta Lope en el título que reza *El castigo sin venganza*. El Duque debe castigar a su hijo y a su mujer por el deshonor, pero renuncia a la venganza. El castigo debe venir de manos de Dios y él es, con gran dolor, mera mano ejecutora: «No es venganza de mi agravio, / que yo no quiero tomarla […] / Este ha de ser un castigo / vuestro no más, porque valga que perdone el cielo / el rigor por la templanza. / […] Esto disponen las leyes / del honor, y que no haya / publicidad en mi afrenta / con que se doble mi infamia. / Quien en público castiga / dos veces su honor infama; / pues después que le ha perdido, / por el mundo le dilata» (Lope de Vega, 1998: vv. 2838-2857).

mente; algo que no sucederá, pues al final de la obra sabemos cuál es la opinión de la ciudad con respecto al cuerpo encontrado (*Industria,* vv. 2848-2963).

El honor y su defensa obligada son un mal, una condena, pero, en el mundo que reflejan estas comedias, eran de observancia obligada (*Engaño,* v. 2288), aun cuando supusiese dar castigo a un ser querido de la propia familia. El personaje de Rodrigo refleja este «peso del honor» en su advertencia al imprudente Ramiro de que evite actos que puedan ser interpretados como deshonrosos cuando lo encuentra en su casa y saca la espada, hecho este que por poco ocasiona una desgracia al dar muerte a un inocente, acto evitado por el aviso de su fiel amigo Fortunio (*Engaño,* vv. 1721-1774).

La importancia de este tema es primordial tanto en el caso de la novela como para la construcción del drama teatral y para la caracterización y el desarrollo de los personajes que se mueven siempre dentro de las normas sociales preestablecidas y del código del honor.[169] Los ejemplos que hemos ido destacando en este estudio ilustran ese complejo mundo y su normativa. El honor «importa mucho» pues «es luciente y claro» (*Príncipe,* vv. 2621-2622), y la condición social elevada de los personajes, insignia del honor, exigía no solo que este se mantuviera inmaculado,

169 Recuérdese que las afirmaciones de Valbuena Prat en Calderón de la Barca (1965: xv; «El teatro de nuestra época dorada retrata la vida misma, tal cual era, sin quitar ni poner nada […]. Y la vida de aquella centuria se regía por la ley del honor. Estos dramas […] no desenfocan ni exorbitan realidad alguna, sino que se atienen estrictamente a ella»), han sido matizadas por otros autores como Jones (1965). Cruickshank resume buena parte de la bibliografía sobre esta cuestión en Calderón de la Barca (1989*a*), donde afirma: «en general, el honor en la comedia es ya una convención dramática, una deformación de la realidad. Es, por tanto, peligroso suponer que los hombres se comportaran en la vida real como los personajes de una obra dramática, o que los personajes teatrales procediesen como personas ordinarias» (Calderón de la Barca, 1989*a*: 29).

sino que evitara cualquier situación embarazosa que pudiera dar lugar a las habladurías del vulgo y, en consecuencia, a la deshonra pública,[170] «que no importa ser honrada / cuando es mala la opinión» (*Demonio,* vv. 417-418). Las apariencias eran fundamentales en una sociedad en la que el placer de la ostentación era marca de nobleza.[171] La manifestación del honor, cuando este se poseía sin prejuicio, acrecentaba la nobleza,[172] pero si era mancillado, se convertía en una lacra que, como a nuestros personajes, precipitaba a los celos y, en algunos casos, al desastre. Nos encontramos, por consiguiente, ante el tratamiento de un elemento temático que en un principio parecía dibujarse con tintes trágicos y que se resuelve también felizmente siguiendo el patrón de la novela bizantina.

AGUIRRE A ESCENA: VARIEDAD Y OFICIO

De los géneros

Las cuatro piezas teatrales incluidas en la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre nos permiten analizar el fenómeno del espectáculo teatral en todas sus facetas, tanto las que atañen a la representación como al texto mismo. La denominación de cada una de ellas como «comedia nueva» justo antes de las *dramatis personae* se justifica porque un análisis más detallado a la luz de la preceptiva de

170 Recuérdese el mismo caso en el personaje de Florinda: «para no dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro» (pp. 663-664).

171 Para el lujo y la ostentación como signo de nobleza y poder véase Strong (1988).

172 Del honor hace gran ostentación Fernando al comienzo de la segunda comedia (*Industria,* vv. 3119-3120).

la comedia nueva, corrobora que, en efecto, estamos ante piezas que responden al nuevo modo de hacer comedias. La adscripción de los textos dramáticos al *Arte nuevo de hacer comedias* se aprecia fundamentalmente en la configuración de las unidades de tiempo, espacio y acción, y por la mezcla de temas y elementos trágicos y cómicos.

Las comedias se estructuran en tres actos en los que no se respeta la regla de las tres unidades que luego impusieran los clasicistas neoclásicos. La unidad de tiempo es variable. Las dos primeras comedias se desarrollan en el transcurrir de diversos días, desde el amanecer al anochecer. Sin embargo, las jornadas o los actos no se corresponden con el periodo circadiano debido a que, como tendremos ocasión de señalar, el abuso del anochecer con fines dramáticos hace que se multiplique el ciclo de los días. La tercera comedia muestra un abanico temporal mucho más amplio, pues transcurren periodos muy extensos, de años, entre las jornadas segunda y tercera. La cuarta y última comedia oscila entre lo que se supone que son unos días en las jornadas primera y segunda y un espacio indeterminado[173] mucho más amplio en la tercera. Sin olvidar que el espacio depende también del tipo de comedia, de igual modo hay que destacar en este aspecto una diferencia notable entre las dos primeras comedias y las dos últimas. La primera transcurre en Italia, entre un palacio y un monte cercano a Florencia, según sabemos por las batallas que transcurren en el monte entre esa ciudad y Milán (*Engaño,* v. 481). *La industria contra el peligro* es urbana por excelencia y demuestra el localismo del que tanto gusta Aguirre: la acción se sitúa en Zaragoza, en la calle del Coso, donde se ubican las casas de Aurora e Isabel, y en el interior de las viviendas (*Industria,* v. 215). *Cómo se engaña el*

173 El tiempo indeterminado dota a la comedia de un halo de intemporalidad que funciona muy bien para la recreación del ambiente mágico.

demonio vuelve a trasladarnos a Italia, concretamente a Roma, donde transcurren las jornadas primera y tercera, mientras que la segunda nos transporta hasta los lejanos montes y desiertos que rodean la ciudad de Edesa (*Demonio,* v. 924). *El príncipe de su estrella* es la más variada en lo que a movimiento espacial se refiere. Los continuos viajes «voladores» a lomo de caballos alados o grifos nos llevan desde el palacio situado en un bosque cercano a Atenas (*Príncipe,* v. 1434), a París, lugar de nacimiento de Felisardo (*Príncipe,* v. 1028) en la jornada primera; después se alude a Alemania, a las orillas de Danubio, donde van todos siguiendo al Rey de Hungría (*Príncipe,* v. 1156), hasta que regresan nuevamente a Grecia, al palacio ateniense en el que transcurre la jornada tercera (*Príncipe,* v. 1941). Las cuatro comedias intentan seguir las recomendaciones de Lope en su *Arte nuevo,* donde no somete la regla de tiempo y lugar a una unidad fija pero recomienda que «pase el menos tiempo que pueda», esto es, que los cambios de tiempo y lugar queden siempre «dentro de la verosimilitud»,[174] aunque un asunto como el de *El príncipe de su estrella* se aparte bastante de tal pretensión.

La unidad de acción se presenta con el matiz habitual de la comedia nueva. En todas las comedias de la *Navidad* encontramos una acción dual, por un lado la principal, la de los personajes nobles y, por otro, la secundaria, protagonizada por los triángulos amorosos de los criados. Sin embargo, la convivencia de estas dos tramas no implica ruptura de la unidad de acción, pues tanto la principal como la secundaria se encuentran perfectamente integradas, sin que la una suponga menoscabo de la otra. La acción secundaria sirve, en palabras de Diego Marín (1958: 22-23), para «diversificar la trama y a la vez ilustrar el tema central», así como para «mostrarnos algún aspecto distinto

174 Véase Rozas (1976: 93).

de la misma realidad que la intriga principal, la cual no puede entenderse en su plenitud ideológica, como experiencia universal, sino en conjunción con los elementos subordinados». Esta dualidad en la acción está apuntada con una cierta ironía en *Cómo se engaña el demonio,* donde la acción principal de la comedia de santo, basada en la leyenda hagiográfica, se mezcla con los habituales enredos de amor y engaño más propios de las comedias de capa y espada. La conjunción de estas dos acciones y de la historia y la literatura[175] ahonda aún más en la dualidad que se armoniza en una unidad de acción conjunta.

Pero si hay algo fundamental como rasgo básico definitorio de la comedia nueva es la conjunción de «lo trágico y lo cómico mezclado» (*Arte nuevo,* v. 174) y en este sentido las comedias de Aguirre bien pueden definirse como tales. El final siempre es feliz y los pasajes más dramáticos alternan con otros llenos de comicidad, pero sin menoscabo de otros elementos propios de la tragedia que están bien presentes en todas las obras, fundamentalmente en el desarrollo de los temas principales, como se verá más adelante. El honor y su venganza, el sufrimiento amoroso, la presencia del destino frente al libre albedrío o la representación de la muerte en escena son motivos que no podían faltar en ninguna tragedia al modo que se dictaba desde la preceptiva de cuño aristotélico. Los términos que constituían la esencia trágica aparecen habitualmente en uno de los modelos dramáticos más cercanamente seguidos por Aguirre,

175 La historia o leyenda hagiográfica se convierte en poesía y se vierte sobre el molde de la comedia nueva, dando como resultado el engarce de varias tramas en una única acción bien construida, así como la integración de la historia real con la «historia ficticia» o literaria que se lleva a escena: «Una acción única, pues, pero expuesto a lo barroco, de una manera doble y compleja, como ante un espejo, estableciendo unas dualidades: lo particular y lo general, lo práctico y lo teórico, lo dramatizable histórico y lo directamente historiable: la intrahistoria y la historia» (Rozas, 1976: 93).

Calderón, cuya base y fundamento de lo trágico ha estudiado Navarro González (1983).

La lucha entre el destino, fijado por los astros y las normas sociales, y el libre albedrío sume a los personajes de Aguirre, como a los de Calderón, en un *bellum intestinum* de lo más trágico, que tiene también su reflejo simbólico en las luchas y batallas exteriores que se representan o a las que se alude en escena. Los personajes, incluso en las comedias menos trágicas *a priori,* como las urbanas, se mueven en una lucha por la realización de su voluntad frente a los impedimentos puestos desde fuera. Un debate entre pasiones que hace que su estado mude desde la felicidad a la desgracia o viceversa, a modo de la peripecia de la tragedia griega, definida por el Pinciano como «mudanza súbita de una cosa en el estado contrario al que antes era».[176] Peripecias propiamente dichas encontramos en casi todas las comedias en las que se produce un cambio inesperado (la súbita oscuridad, la aparición de un personaje o animal sobrenatural o el desencadenamiento de una tormenta que da lugar a un naufragio). Y junto con la peripecia, va ligada la anagnórisis, un término trágico por excelencia pero que posee una significación mucho más amplia que el simple reconocimiento de un personaje, generalmente el padre que se reencuentra con su hijo.[177] Los pequeños enredos con las tapadas o el reconocimiento *a posteriori* de las acciones engañosas, una vez el artífice es hallado muerto, como dicta la justicia poética, son otro tipo de anagnórisis en las que se fundamentan las comedias.[178] Vemos, por tan-

176 Tomo la cita de Hermenegildo (1973: 55).

177 La anagnórisis propiamente dicha la encontramos en el reencuentro de Fortunio con el Duque de Florencia (*Engaño,* v. 664), en el reconocimiento de Alejo por su esposa y su padre una vez muerto (*Demonio,* v. 2434) o el desvelamiento de la paternidad del Rey de Grecia a su hija Feruarda y del noble origen de Celinda (*Príncipe,* vv. 1384-1535).

178 Véase la definición del término *hamartía* en Toro (1985: 21).

to, cómo dos términos provenientes de la tragedia van de la mano en la constitución de la acción dramática de la comedia nueva, pues, para Newels (1974: 122), «la anagnórisis y la peripecia son esencialmente las partes de la acción que introducen estos elementos de sorpresa y maravilla, que contribuyen a su vez a excitar el terror y la compasión [misión aristotélica de la tragedia que persigue la *catarsis*]».

Lo maravilloso y sorprendente puede venir de situaciones trágicas que incitan a la compasión y al terror, como la nigromancia, la aparición del demonio o de la Virgen o la visión de la muerte en escena.[179] Todos estos elementos, incluido el de la contemplación de cadáveres sobre el tablado,[180] están presentes en las obras dramáticas que nos ocupan. No obstante, también la maravilla y la sorpresa pueden ir encadenadas a una acción cómica[181] que arranque el aplauso del público, «este público apasionado, trágico y quejoso, y a la vez resignado, divertido y alegre, que, amante de lo fastuoso y de lo bello, gustaría ver poéticamente magnificados y transfigurados sus propios estados de ánimo» (Navarro González, 1983: 37-38).

Así pues, los elementos fundamentales de la tragedia «a la española»[182] basada en el modelo aristotélico fueron asi-

179 Sobre la función de la muerte en escena y los modos maravillosos con función catártica, véase Faliu-Lacourt (1983).

180 La muerte solo se representa en escena en el drama de honor más cercano a la tragedia: Ramiro es herido y allí mismo queda muerto con el rostro ensangrentado y casi irreconocible (*Engaño,* vv. 2238-2250). El resto de los personajes que mueren (don Diego y Alejo) no permanecen en el momento de la muerte delante de los espectadores, sino que salen de escena (herido y por su propio pie como don Diego, o mediante una elevación en la que sube y vuelve a bajar Alejo) y retornan a ella ya difuntos.

181 Como ejemplo de esto mismo recuérdese la aparición espectacular en medio de las tormentas del grifo que se lleva al gracioso, aunque no al infierno como él cree.

182 La cuestión sobre la existencia de una auténtica tragedia en España ha sido ampliamente debatida por los críticos. Véase el estado

milados por la comedia nueva, género tragicómico por excelencia en el que se asumieron todos los principios definitorios de la tragedia y la comedia antiguas. Los elementos trágicos conviven con los propiamente cómicos,[183] de manera que las cuatro obras de Aguirre podrían clasificarse como tragedias o comedias según los pasajes tomados en consideración.

La primera comedia de Aguirre, *El engaño en el vestido,* es, sin duda, la obra que mayor número de elementos trágicos aglutina. El conflicto que plantea es el del destino-libre albedrío de Fortunio y las cuestiones de honor y honra ante las relaciones amorosas. Además, es la más truculenta, pues es la única en la que la escenificación de la muerte se produce directamente sobre el tablado y no tras la cortina del vestuario para conseguir así una conmoción mayor en el espectador. El público aprendería de modo moralizante, a través de esta realización de la justicia poética, en qué terminan los engaños y las seducciones, por la vista o el oído, los cuales, como demostrará también la tercera comedia, son traídos o inspirados por el demonio.

Fortunio, asemejando a Segismundo, encarna el conflicto de un noble condenado a vivir como villano hasta su anagnórisis, la posterior venganza por el honor y la búsqueda desesperada de su amada Clara hasta el reencuentro final. Este tipo de dramas, como los de Lope o Calderón, en el que los elementos trágicos (peripecias y anagnórisis) están supeditados al devenir de los conflictos de honor y honra han sido tradicionalmente considerados como *dramas de honor* o *tragedias,* aplicando este último término

de la cuestión elaborado por Sánchez Laílla en González de Salas (2003: I, 435-444). Para una síntesis de los intentos de cultivo de la tragedia en términos aristótelicos, hasta la disolución del género en el océano de la comedia nueva, véase Blanco (1998).

183 Véase la distinción de unos y otros en Newels (1974: 71), que sigue a Pinciano.

con todas las peculiaridades que en España tiene el hablar de género trágico tras el triunfo de la comedia nueva.[184]

En estos dramas se ofrece una función simbólica de los espacios dramáticos. Generalmente encontramos un funcionamiento binario de los lugares en los que tiene lugar la acción dramática, que son, como ha estudiado Déodat-Kessedjian (2002), la transición de un espacio exterior amplio, como es el monte, a un espacio interior (generalmente la casa de los padres), y viceversa. El monte es el espacio para el desarrollo del conflicto interior de los personajes y el interior de la casa (palacio o venta, en el caso de esta comedia) es el lugar en el que se pierde el honor y en el que se repara. Dado que el protagonista es un noble, es de suponer que las escenas de interior muestren las estancias de un palacio. La importancia de la situación espacial de la trama es fundamental, pues algunos investigadores han preferido, basándose en premisas escenográficas, denominar este tipo de dramas de honor como comedias palatinas.

La *comedia palatina* vendría a ser pariente muy cercana de la comedia urbana o de capa y espada, pues las dos poseen los mismos elementos escénicos.[185] La mayor parte de la trama transcurre en espacios interiores, ya sea una casa noble en un marco urbano, ya sean las estancias de un palacio o castillo. El argumento, el enredo y los conflictos de honor son idénticos en ambos subgéneros. No obstante, resulta demasiado arriesgado atribuir una historia a un género o a otro fundamentándose tan solo en lo tocante a la escenificación y escenografía, sin restarle a estos elementos la importancia primordial que tienen en la configuración dramática. Así, *El engaño en el vestido* no presenta diferencias en cuanto a las localizaciones de la trama con respecto a la tercera y la cuarta comedias, que son,

184 Precisamente Aguirre habla de «dulce tragedia» (p. 253).
185 Véase Oliva (1996).

respectivamente, una comedia de santo y otra de magia. Tampoco hay una ruptura en lo que a espacio escénico se refiere con *La industria contra el peligro*. La diferencia más llamativa quizá sea que en esta la escenografía del monte no tiene cabida: la acción dramática tiene un desarrollo plenamente urbano similar al de comedias como *El galán de la Membrilla* de Lope de Vega.

Estableciendo una relación entre el contenido de las obras y su escenificación se podría realizar una distribución escenográfica variable. El palacio y el monte,[186] los lugares propios de la comedia palatina, serían también los de aquellas obras en las que predominasen los elementos trágicos, esto es, las más cercanas al modelo del drama de honor, con lo que se podría establecer una equivalencia entre ambos términos. Las comedias más puras, las de capa y espada, tendrían un desarrollo de la acción dramática única y exclusivamente urbano.

Los elementos escenográficos y temáticos que comparten tanto comedias urbanas como palatinas son los habituales de la tragicomedia. El género palatino es difícil de definir por sí solo, puesto que resulta de la amalgama de diversos ingredientes presentes en otros tipos de comedias. Esta mezcla ha provocado que no toda la crítica coincida ni en la utilización del término[187] ni en las características definitorias del mismo. Habría que hablar de un género que en origen surge «más apegado a lo cómico que a lo trágico» (Zugasti, 2003: 173), de ahí que autores como Oleza (Vega, 1997: 239) señalen que «el universo palatino se fue desplazando desde

186 La amalgama de lo rural y lo palatino era habitual en este tipo de comedias caracterizadas por la «identidad fronteriza», la «hibridez de base» y la «heterodoxia de principio», como señala Oleza (en Lope de Vega, 1997), que podrían tener en *El villano en su rincón* de Lope un referente.

187 Para todas las cuestiones terminológicas en torno a la comedia palatina, véase Zugasti (2003).

el territorio de la tragedia al de la comedia». Esto explicaría la importante presencia en *El engaño en el vestido* de temas como el amor y el honor tratados con tintes más cercanos a lo trágico. Y es que «un género tan prolífico como el de la comedia palatina está abierto a todos los temas, subtemas y motivos imaginables» (Zugasti, 2003: 167). Si en un texto teatral predomina el enredo amoroso entre personajes nobles, este estará más cerca de la comedia de capa y espada y si, por el contrario, encontramos un mayor número de elementos trágicos como la cuestión de la honra, se encontrará mucho más cercano a los grandes dramas de honor.

En algunos casos la lábil diferencia entre estos géneros justificaría que comedias aparentemente diversas entre sí como *El vergonzoso en palacio, El perro del hortelano* o *La vida es sueño* se definan como palatinas. Tampoco el elenco de comedias pertenecientes a este género es un grupo cerrado, lo cual se explica, según vemos, por el hibridismo evidente. Algunas de las características más comunes que parecen compartir todas estas comedias son las señaladas por Galar (2003) a propósito del análisis de algunas obras de Tirso. Primeramente, la lejanía espacio-temporal, pues las comedias palatinas suelen transcurrir en un país extranjero, como es el caso de Italia en *El engaño en el vestido*. Los personajes pertenecen siempre a la alta nobleza y encuentran en el amor el móvil para su actuación. Las intrigas amorosas y otros temas relacionados, como el honor, son el hilo conductor de la acción dramática, que puede inclinarse más hacia un cariz cómico, haciendo mayor hincapié en el enredo para resolver los conflictos amorosos, o en la elevada defensa del honor. En el caso que nos ocupa, el tema amoroso da pie tanto a los enredos cómicos, basados en engaños a través del disfraz, como a todas las cuestiones de la honra, que provocan incluso la representación de la muerte en escena, por lo que estamos ante una auténtica

tragicomedia.[188] Lo cómico y lo trágico conviven casi en igualdad de condiciones durante toda la obra, si bien el final feliz, al que se llega a través del ingenio con el que se resuelven los más dificultosos conflictos, hace de este tipo de comedias palatinas un género más cercano a otros cómicos, como el de capa y espada, en las que la industria y la comicidad ejercen un predominio notable.

La segunda de las comedias, *La industria contra el peligro,* se ajusta perfectamente al patrón de la *comedia urbana* o *comedia de capa y espada,*[189] aunque es, por todo lo que hemos venido señalando, pariente muy cercana de los dramas de honor o comedias palatinas.[190] Las diferencias desde el punto de vista escenográfico tampoco son excesivas, aunque existen algunos matices. Ya desde el título se resalta la palabra *industria,* sinónimo de ingenio o astucia, que va a ser fundamental, pues toda la obra se constituye a base de cuadros e intrigas de enredo (generalmente amoroso) que se resuelven gracias a la agudeza cómica con la que todos los personajes salen airosos de las más conflictivas situaciones. El enredo y la comicidad son, por tanto, el punto clave constituyente del argumento de la comedia de capa y espada: las riñas nocturnas, las damas tapadas bajo mantos, los cortejos simulando ser el galán que no se es (como don Die-

188 Críticos como Vitse (1990) diferencian las comedias palatinas o palatinas cómicas (aquellas en las que hay un predominio de lo lúdico) de las comedias palaciegas o palatinas serias (de carácter más elevado y más cercanas a la tragedia).

189 La denominación de *capa y espada* es sinónimo de *comedia urbana* y designa el mismo género (o más bien subgénero de la comedia nueva), que ha sido definido por Arellano (1988 y 1996), entre otros, como Oleza (1981: 163): «la comedia urbana eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo».

190 Para la relación de las comedias de capa y espada con los dramas de honor, véase Wardropper (1967).

go) a la reja de la dama, y el pasaje más significativo, el del sueño simulado del gracioso en el que relata la cotidianidad de las partidas de naipes que terminan siempre con espadas desenvainadas. El objetivo de la obra es entretener, de ahí el enredo, a veces excesivo, que requiere después una recapitulación en boca de un personaje para que el auditorio no pierda el hilo de los complejos entresijos de industrias y engaños con los que los protagonistas tratan de enamorarse y conseguir el casamiento deseado (*Industria,* vv. 827 y ss.). Personajes que simulan ser otros, galanes escondidos en estancias contiguas a las del aposento de la dama, conversaciones secretas y encuentros furtivos son muchos de los conflictos y enredos que aparecen en otro tipo de comedias como la anterior. El tema del honor está presente pero con una diferencia: es solo una mera excusa para justificar los enredos (los equívocos nocturnos, los escondidos que observan y comentan las intrigas desde el paño, etc.) y no el tema principal en torno al cual se aglutina la acción dramática. En este sentido se puede afirmar que el honor y la honra carecen de los tintes trágicos que apuntábamos para el caso de *El engaño en el vestido,* aunque la muerte del malvado don Diego introduzca matices moralizantes acordes con la justicia poética.

Vemos, por tanto, que el modelo de Aguirre para esta comedia es la comedia de capa y espada al modo de las de Calderón, como *La dama duende,* en las que «los temas o motivos, el honor entre ellos, reciben un tratamiento diverso y son recibidos por el público de diversa manera según el marco genérico: en la comedia de capa y espada el honor se halla a menudo sometido al prisma cómico» (Arellano, 1999: 34).

No obstante, algunos elementos constituyentes de la comedia urbana lo son igualmente de otros subgéneros, como es el caso de los criados. Estos se mueven por los mismos triángulos amorosos y protagonizan idénticos enredos cómicos, si bien destaca el pasaje de la ronda noc-

turna de Cascabel y la recreación de una partida de naipes, que configura un cuadro muy costumbrista. Otro personaje esencial es el de Julia. Esta criada tiene un desarrollo mucho mayor que las de otras comedias. Su comportamiento es el típico de una alcahueta celestina, que se mueve por el dinero y que trata de propiciar un encuentro amoroso entre su señora y don Diego. La audacia de este personaje y sus intrigas más cercanas al ambiente prostibulario y de alcahuetería celestinesco son sin duda el elemento más acentuado de los característicos de las primeras comedias urbanas de Lope[191] que esta obra posee.

A pesar de todo lo cual, su adscripción al canon de la *capa y espada* es palpable desde la primera jornada. Toda la acción dramática tiene lugar en Zaragoza, en sus calles y sus casas. No hay grandes cambios espaciales y la situación en la capital del reino acerca esta obra al público aragonés que, aunque no pueda ser demostrado, posiblemente viera representada la obra en el propio corral de la ciudad. La cotidianidad, cercana al costumbrismo que supone la mención de calles (el Coso) y del Ebro, aproximan el argumento de la comedia al momento y la realidad de un público que seguramente aplaudía aún más el enredo y la comicidad de una trama que no le era en absoluto ajena.

Cómo se engaña el demonio, la tercera comedia, nos acerca a un género muy popular del teatro de los Siglos de Oro como eran las *comedias hagiográficas o de santos*. El protagonista era un personaje sacado del santoral y las colecciones hagiográficas de la época cuya vida se vertía en el argumento de una comedia nueva, por lo que se aderezaba con todos los componentes adicionales de la escena. El gracioso y los enredos, incluidos los amorosos, no podían faltar en un género que aspirase a ser tan popular como este llegó a serlo.

191 Véase Arellano (1999: 43).

Como señala García de Enterría (1992: 72-73), el teatro centrado en la figura de un santo cumplía una función adoctrinadora y moralizante similar a la oratoria del púlpito,[192] ya que las leyendas hagiográficas formaban parte también del acervo popular gracias a las lecturas en voz alta y a la circulación de la literatura popular de los pliegos sueltos.[193] Pero, sin duda, el teatro era un vehículo mucho más potente para la transmisión de vidas ejemplares propuestas como modelos del vulgo. Esta capacidad de la representación dramática ya fue vista por los jesuitas, que proponían como ejercicio a sus novicios la composición de piezas sobre leyendas hagiográficas. Precisamente de la *Vida de San Alejo* hubo una versión de un jesuita anónimo.[194] Sin embargo, la misión moralizadora no podía olvidar que, como en toda la literatura, pero aún más en un género tan popular como el teatro, las comedias debían deleitar a un amplio auditorio. De ahí que, partiendo de una leyenda, una tradición popular o una fuente escrita hagiográfica, los autores que llevaban a escena la vida ejemplar de un santo debieran incluir otros elementos que hiciesen las delicias de los espectadores (Menéndez Peláez, 1995: 512). Por ello, en la comedia de Aguirre no faltan otros argumentos como los vistos en las comedias precedentes: los triángulos amorosos de nobles y criados, los enredos cómicos del gracioso o las mujeres vestidas de hombre que ven mancillada su honra y emprenden el camino para repararla a lomos de un caballo desbocado. Tampoco el lenguaje ni las características de los personajes distan mucho de otros géneros.

192 Para la relación entre el teatro y la oratoria sagrada, véase Aparicio Maydeu (1999).

193 De la leyenda popular de san Alejo se han conservado distintos testimonios castellanos en prosa que han sido estudiados y editados por Vega (1991).

194 Menéndez Peláez (1995: 512).

Si hay algo que no solía faltar en las comedias de santos era la presencia del demonio. El diablo se pintaba como el Maligno, como el ángel caído que tentaba al santo ejemplar y que acababa siendo derrotado por los ángeles enviados por Dios o la Virgen para proteger al santo en cuestión. Además, el Demonio se dibuja como un personaje con facetas cómicas y permite introducir un elemento fundamental que lo encadena con la cuarta comedia: la magia. En muchas de las comedias hagiográficas funciona a la perfección un trío que, parafraseando el título del artículo de Ruffinatto (1992), no es otro que el constituido por «el santo, el diablo y la sutil nigromancia». La presencia de lo sobrenatural y, por tanto, de lo mágico, está garantizada por la aparición en escena de los personajes celestiales, los cuales siempre acuden al tablado a socorrer al santo de los engaños del demonio. Del mismo modo, el santo proporciona la inclusión de algunos componentes mágicos como las apariciones milagrosas, pero es, sin duda, el personaje del Demonio el que propicia más efectos mágicos y sobrenaturales, como la aparición del fuego en escena (*Demonio, Acot.* 59).

Obras de este tipo son *El mágico prodigioso* de Calderón, que presenta algunas concomitancias con la obra de Aguirre, o *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua (Ruffinatto, 1992: 83). En todas ellas destacan los efectos mágicos que permitían introducir tramoyas y escenografías cada vez más complejas para sorprender y maravillar al público, lo que, como hemos visto a propósito de la tragedia, tenía la función de mover, junto con la misión catártica y moralizadora, pero también, y sobre todo, la de divertir y arrancar el aplauso del público. El aparato que requería la presencia del demonio acentuaba además lo sobrenatural y dotaba al personaje «santo» de un mayor halo de santidad y, por consiguiente, de heroicidad. Las apariencias, introducidas en esta comedia de modo progresivo según muestran las distintas acotaciones, acercan la comedia de santos al género teatral en el que la magia es el elemento primor-

dial de la obra. Con la combinación de ambos subgéneros, Aguirre consigue, como otros autores, «sacar agua del pozo tradicional y seguro de las leyendas hagiográficas para verterla en el cauce bien consolidado del arte nuevo de hacer comedias» (Ruffinatto, 1992: 85).

Llegados al punto de la cuarta comedia, *El príncipe de su estrella,* en la que ya la magia ha adquirido presencia suficiente y se han unido en una armonía perfecta lo sobrenatural y lo humano, Aguirre ofrece una comedia en la que lo mágico es el elemento esencial que justifica toda la opulencia de tramoya y aparato que esta obra posee.

Esta comedia supone el desarrollo pleno como dramaturgo de su autor, que culmina en ella todos los matices genéricos iniciados en las anteriores. La presencia de fuentes calderonianas, en concreto *La vida es sueño,* se hace aún más palpable en esta pieza teatral que se ha integrado plenamente en la miscelánea gracias a las acotaciones literario-narrativas. La presencia subyacente de Calderón es más notable, si cabe, en esta comedia, pues precisamente el género de las de magia había alcanzado en su teatro forma plena, como ya señalara Caro Baroja (1992: 17). Asimismo, en *El príncipe de su estrella,* la vasta concentración de objetos mágicos y capacidades fuera de lo natural en las magas o hechiceras Feruarda y Celinda da pie a la inserción de variadas maquinarias, las introducidas por los escenógrafos italianos ya a fecha de 1654, que comentaremos más adelante. Junto con todo ello, otros temas como el sueño, los augurios y las premoniciones (tan frecuentes en la dramaturgia calderoniana) adquieren un llamativo interés como motivos mágicos que no podían estar ausentes en cualquier comedia de su género.[195] Todos estos elemen-

195 La interpretación de los sueños, de la que en cierto modo se burla Aguirre a través del sueño premonitorio de Remolino, responde ya desde el siglo anterior a la visión de la magia como elemento burlesco en el teatro popular; véase Diago (1992: 63-65).

tos y acciones mágicas, asociados a la práctica de la nigromancia, se repiten hasta la saciedad, provocando un manierismo exagerado que se perpetúa hasta bien entrado el siglo XVIII con autores como Cañizares, y que desatará las más ácidas críticas de los ilustrados.[196]

Añadido a todo ello, la comedia de magia no se constituye como una sucesión de cuadros inconexos justificados para la demostración de los trucos extraordinarios más sorprendentes, sino que se engarza, al menos en el caso de esta última comedia, en un argumento bien trabado en el que, del mismo modo que los elementos mágicos, podemos reconocer otras tramas más características de géneros como la comedia palatina. El análisis de las escenografías (palacio o castillo-monte) no dista en nada del realizado para *El engaño en el vestido*. Tampoco falta el tema del honor ni otros como el enredo amoroso o la comicidad, asuntos todos ellos que engarzan igualmente con otros géneros como la comedia urbana. Los espacios, sin embargo, a pesar de repetirse en uno y otro género, alcanzan en la comedia de magia una dimensión simbólica, otorgada por el halo de misterio que envuelve toda la obra. Es el caso del jardín. Esta escenografía es básica en todas las comedias pero en esta aún más, pues en él se desarrolla toda la jornada tercera. El jardín es un lugar mágico,[197] un círculo protegido en el que se rompen definitivamente los negros presagios y triunfa el amor de los protagonistas. A todos estos espacios tradicionales se suma la gran importancia que en esta obra cobra, más que en ninguna otra, la música, que ahonda así en la función simbólica de los lugares, que se envuelven de armonía, magia y misterio, haciendo recordar lo inalcanzable para los humanos, a los que la

196 Para las cuestiones acerca de la crítica ilustrada, véase Checa Beltrán (1992: 383-393).

197 Destaca la función simbólica del jardín en el contexto del teatro de magia, véase Blasco (1992).

visión de lo que acontece sobre el tablado transporta a lo más profundo del averno o a lo más sublime y grandioso del Paraíso.

Escenificación y escenografía

El análisis de los géneros y los temas nos ha permitido apuntar ya algunas cuestiones escenográficas. En este apartado se trata de llegar a un acercamiento, a través de las comedias, al concepto de *escenificación*, definido por Ruano de la Haza como «el arte de adornar y utilizar un espacio escénico para una representación teatral»[198] y que engloba tanto la escenografía, entendida como el decorado y los objetos que lo constituyen,[199] como los mecanismos por los que esta interviene en la acción dramática convirtiéndose en un eje fundamental en torno al cual se vertebran las comedias.

Aguirre, imitador y seguidor de Calderón, se sirve, como él, de innumerables medios técnicos, tales como los que se pueden encontrar en la primera de las comedias, *El engaño en el vestido:* la vestimenta (que da pie al título), los juegos de escondite en estancias, los cambios de luces y, en especial, los enredos provocados por la oscuridad. La lección de construir el espacio dramático mediante el espacio escénico la aprende muy bien de Calderón, cuyas obras, básicamente *La vida es sueño,* se dejan entrever en innumerables versos, pues, sin duda, el espacio es para este dramaturgo uno

198 Véase la definición completa de «Escenificación» en *DCSO* (2002: 130-133).

199 Rafael Mestre (en *DCSO,* 1992: 133) define así el concepto de *escenografía:* «la decoración de la escena, por medio de un conjunto de reglas que permiten representar —con la intervención de las artes figurativas, mecánicas de ingeniería, etc.— sobre una superficie o plano, la tercera dimensión de los objetos que en el escenario intentan crear un ambiente al texto representado».

de los aspectos fundamentales de su obra.[200] El aragonés, aunque alejado en el ingenio y agudeza del maestro, se ejercita en esa configuración del espacio escénico para arropar y sostener la acción dramática, repitiendo esquemas espaciales y dramáticos, así como escenografías.

Las cuatro comedias están llenas de paralelismos, no solo con sus fuentes calderonianas o de otros dramaturgos, sino entre las propias comedias o incluso en el seno de una misma pieza teatral. Los enredos a base de disfraces, confusiones con cartas enviadas y recogidas por un destinatario diverso, peleas y equívocos en medio de la oscuridad provocada de modo natural (casi todas las comedias se desarrollan de noche) o artificial (por el descuido de un personaje, generalmente la criada o el gracioso, que dejan caer accidental o intencionalmente la vela situada en un bufete), son constantes en la acción dramática de estas comedias que, independientemente de su género, se repiten de manera tópica.

La abundancia de paralelismos y la repetición de escenografías llevan a pensar que nos encontramos ante comedias concebidas para ser representadas en el mismo lugar. Como ya tuvimos ocasión de señalar, son varios los estudiosos que han apuntado la posibilidad de que, si no todas, al menos la comedia *El príncipe de su estrella,* fuese representada en el corral de comedias de Zaragoza.[201] Lo cierto es que no hay ningún documento histórico que atestigüe la representación de las comedias incluidas en la *Navidad* y el que estas se representasen en la Casa de Comedias del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de la capital aragonesa es solo una hipótesis sostenida mediante referencias indirectas extraídas de algunos vejámenes, aunque el estudio pormenorizado de la esceni-

200 Véase la reflexión al respecto de Arellano (2001: 77).

201 Recordemos que es la hipótesis de Egido (1987*a*: 29) y González Hernández (1986: 66-67).

ficación de las comedias, atendiendo fundamentalmente a las acotaciones, nos permite también obtener algunos indicios acerca del lugar de representación.

La primera de las comedias *El engaño en el vestido* es, sin duda, una comedia pensada para su representación en corral. El inicio de la acción dramática transcurre en un escenario «vestido de murta, fingiendo unos montes» (*Acot.* 1). El personaje, en este caso Fortunio, aparece «desde lo alto», en lo que sería el segundo corredor del escenario; después «va bajando» (*Acot.* 25) por el primer corredor mientras recita su discurso y, finalmente, «llega abajo» (*Acot.* 32) por una rampa que, oculta mediante ramajes (murta), simula el pie de la montaña y permite que el personaje se sitúe ya sobre el escenario. Este tipo de recurso aparece en *La vida es sueño*, cuya primera acotación («Sale en lo alto de un monte Rosaura») es muy similar. Igualmente encontramos el mismo decorado de monte construido a partir de los corredores y el escenario en escenas de descenso en *Cómo se engaña el demonio* (*Demonio,* v. 1184) o de despeño de mujeres vestidas de hombre como Clarinda (*Demonio,* vv. 1371-1375).

No obstante, en la última de las comedias podemos encontrar una variación significativa. La jornada segunda se abre con la aparición en escena de Celinda, por un lado, y Feruarda por otro (*Príncipe, Acot.* 1088 y 1118). Nada parece mostrar que las dos damas estén descendiendo un monte pero sí nos lo indica, a modo de acotación implícita puesta en boca de Feruarda, el habitual discurso lleno de reminiscencias gongorinas encabezado por el vocativo a las «rústicas peñas» que visten el prado (*Príncipe,* v. 1118). La situación es igual a la que encontramos en la primera comedia con la aparición de Fortunio imprecando al monte y al risco, o a la de Alejo, clamando al «rústico monte altivo» mientras, como indica la acotación, «sale por la eminencia del tablado y va bajando» junto con Mollete, quien, por el otro lado y recitando al «tosco peñasco y rústico

escollo», desciende «desde lo alto del teatro» hasta que «llegan abajo los dos» (*Demonio, Acot.* 1184, 1198 y 1218). Es precisamente esta escena la que nos da la clave para interpretar la situación escénica de Celinda y Feruarda. Las dos escenas son idénticas, a excepción de las acotaciones. El hecho de que en la última no se especifique el descenso, sino que simplemente se indique que ambos personajes salen por un lado y llegan al otro, debe explicarse porque *El príncipe de su estrella* presenta diferencias notables con respecto a las anteriores. Por un lado, introduce gran cantidad de aparato escenográfico pero, por otro, no hay presencia de una escenografía tan sencilla y habitual como el monte. Este hecho podría hacer pensar que la comedia fuera representada en un lugar diferente, como podría ser un salón cortesano habilitado a modo de teatro, en el que la única manera de indicar descenso desde lo alto de una montaña fuera a través de la palabra, y caminando desde las estancias de un lado a las del otro, aunque es una hipótesis poco probable si tenemos en cuenta la complejidad del resto del aparato escenográfico, que dificultaría notablemente su representación en el reducido espacio de un salón cortesano aderezado con los medios escenográficos del teatro a la italiana.

Los estudios críticos acerca de las acotaciones dramáticas son variados e incluyen distintas perspectivas y clasificaciones.[202] En general, las acotaciones presentes en las comedias de la *Navidad* son las habituales en cualquiera de las representaciones que siguen el patrón de la comedia nueva instaurado por Lope y nos dan indicaciones variadas acerca del decorado, el vestuario, la identificación de los

202 Autores como Veltrusky (1977) han destacado la relación fundamental que existe entre el diálogo y las indicaciones escénicas, de tal modo que no se puede concebir el estudio de las acotaciones como algo aislado sino que forman un todo que es el texto teatral. Para un estado de la cuestión, véase *DCSO*, *s. v. Acotaciones*.

personajes o el movimiento y la situación de estos en escena. En el caso de las complejas acciones dramáticas con que Aguirre, generalmente de manera un tanto «descuidada», en opinión de Hansen (1929: 59-60), construye el enredo y desarrolla la acción dramática, las acotaciones son un indicador fundamental para comprender cómo se sitúan los personajes. Esta función primordial de las acotaciones se ve claramente en escenas como las de la jornada tercera de *La industria contra el peligro,* en la que nos encontramos sobre el tablado simultáneamente hasta ocho personajes, algunos hablando dos a dos en aparte y cambiando de posición en el paño (moviéndose a través del vestuario desde la derecha del escenario a la izquierda para indicar cambio de estancia); a todo ello se suma la complejidad que supone la ausencia o la caída de la luz y la pelea en la penumbra de los personajes que abandonan el paño y luchan a tientas sobre el escenario. Este tipo de acotaciones, habituales en toda comedia, son las más frecuentes, al igual que las que Hermenegildo (1991) denomina «disdascalias implícitas». Las acotaciones implícitas al texto teatral, muy habituales también en Aguirre, son aquellas que se deducen del diálogo entre los personajes, y, aunque lo usual es que redunden en una información ya conocida mediante las anteriores acotaciones,[203] en muchas ocasiones subrayan alguna nota relevante para situar, espacial o temporalmente, una trama de la que no teníamos noticia con anterioridad. Es el caso de muchos de los datos que se dan sobre el transcurso de los años que han pasado entre una jornada y otra (trece años en *Demonio*, v. 1406) o sobre localizaciones espaciales concretas (sabemos que la acción se sitúa en Roma en *Demonio,* v. 1728).

203 Es lo habitual en la descripción de las apariencias en *El príncipe de su estrella* (se repiten en acotación y en las palabras de Feruarda, en *Príncipe,* v. 611 y *Acot*. 615). También se puede observar en *Engaño,* v. 2665 y *Acot*. 2667 e *Industria, Acot*. y v. 760.

En relación con estas acotaciones introducidas en el diálogo, resulta fundamental otro tipo de referencias que aportan información de objetos, personajes o situaciones que no son observables en escena y que se nos transmiten a través del relato de alguno de los personajes. Esta técnica de relatar acciones que se desarrollan fuera del espacio escénico es lo que Díez Borque (1975) denomina «efectos de ticoscopia». Estos efectos no dejan de ser un tipo específico de las acotaciones implícitas en el diálogo. Solemos encontrar ejemplos de estos efectos en las escenas de enredo con puertas cuando, casi siempre por boca de un personaje (la mayor parte de las ocasiones, la criada, que se encuentra en una estancia en el interior de la casa), sabemos que la puerta de la calle, por descuido, se ha dejado abierta, lo que facilita la entrada de algún personaje (el padre de la dama que debe velar por su honra, por ejemplo) y provoca, por consiguiente, un conflicto (caso de *Engaño,* v. 1259-1260).

Otro de los casos más significativos de ticoscopia es el relato del incendio del convento donde se encontraba recluida Clara (*Engaño,* vv. 2622-2635). La acción es muy dramática. El hilo discursivo de Fortunio, relatando sus pesares amorosos, es interrumpido de manera brusca cuando este atisba el fuego que (como su fuego interior) está destruyendo el convento en el que está recluida su amada. La función simbólica del incendio, muy similar a la que encontramos en *El burlador de Sevilla* de Tirso, funde en el diálogo dramático el fuego metafórico del amor-pasión del protagonista y un fuego real pero que no se representa en escena, sino que es relatado por el propio Fortunio, estableciendo así un parangón aún mayor entre el fuego interno y el fuego externo, pues de ambos tenemos noticia a través de los elementos verbales del texto dramático.[204] Sin

204 Según la terminología de Díez Borque (1975: 51), que distingue entre texto A, texto dramático o diálogo, y texto B o texto escénico, es decir, las acotaciones.

embargo, ya hacia mediados del siglo XVII se conocían muchos recursos para la representación escénica de los incendios. Los escenógrafos italianos como Sabbatini, Cosme Lotti y Baccio del Bianco introdujeron todo tipo de maquinarias para lograr la representación de las más complejas escenografías.[205] El tratado de Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638), ya en época temprana, ofrece trucos para simular que la escena arda en el capítulo 39 del *Libro primero*. El fuego se solía conseguir mediante lámparas de aceite o pequeñas hachas escondidas en alguna parte no visible para el público y que podían surgir en escena a través de algún elemento móvil del decorado. No obstante, no encontramos en esta comedia ninguna acotación que indique que el fuego se representase, ya que este tipo de aparatos introducidos por los italianos comenzaron a utilizarse en las representaciones en el Coliseo del Buen Retiro y en otros teatros y salones montados «a la italiana» y no llegaron a los corrales hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.

Es precisamente en el análisis de este tipo de recursos para la representación del fuego en escena donde encontramos un punto de evolución en las comedias. En *Cómo se engaña el demonio* aparece un recurso similar al que acabamos de ver pero a menor escala. El Demonio lleva en sus manos un papel que debe arder, como indica la acotación: «Al punto que se lo quite el Demonio de la mano, eche llamas el papel» (*Demonio, Acot.* 59). El fuego se lograría haciendo que el papel que aparece en escena estuviese previamente impregnado en alcohol o aguardiente para que así, al acercarlo a una lámpara escondida o que portase el propio actor que hacía de demonio, ardiese en un momento determinado. Otra posibilidad es que el Demonio llevase un

205 Las teorías de Sabbatini sobre construcción de escenas y tramoyas llegaron a España a través de los italianos afincados en Madrid. Véase Rodríguez Ceballos (1989).

trozo de tela impregnado en una sustancia fácilmente combustible y que, en un momento dado, le prendiese fuego discretamente para simular la llama que consume la carta. No obstante, este tipo de recursos no estaban exentos de limitaciones, impuestas por el riesgo de incendio que suponía la representación del fuego, por lo que Sabbatini (1638: 57) previene que se deben esconder en distintos lugares de la escena, especialmente la parte superior destinada a la representación del cielo, recipientes con agua para sofocar el incendio. Estas recomendaciones nos dan idea de que el corral no era quizá el mejor lugar para incluir este tipo de recursos escenográficos tan complejos y arriesgados, aunque, ya rozando el umbral del XVIII, las comedias de santos y magia hicieran alarde de todos ellos.

El primer lugar en el que encontramos bastidores y maquinarias adaptadas a la representación de escenografías como las del incendio es el teatro cortesano. Lugares como el Coliseo del Buen Retiro acogieron todas estas innovaciones provenientes de Italia y manifiestas en muchas comedias de Calderón, pensadas para su representación primero en un teatro a la italiana y, posteriormente, en salón cortesano adaptado para albergar toda la maquinaria escénica, como *Andrómeda y Perseo* o *La fiera, el rayo y la piedra*.[206] En ellas ocupaban un lugar destacado el desarrollo de efectos luminosos pero también el uso de bastidores con distintas apariencias que multiplicaban las posibilidades de representación. La complicada tramoya permitía representar con mayor despliegue de medios escenas como el ascenso de personajes en nubes o el descenso a los infiernos, si bien estas escenografías ya se encontraban en obras tempranas destinadas a la representación en un corral de comedias.[207]

206 Véase Egido (en Calderón de la Barca, 1989*b*: 25-30).

207 El caso más significativo, por algunas de las concomitancias que presenta con varios pasajes de Aguirre, es el de *El mágico prodigioso* de Calderón.

Por el relato marco de cada una de las noches en que se vertebra la *Navidad* y en cuyo hilo argumental se integran, respectivamente, las cuatro comedias, sabemos que en las veladas de las sesiones académicas, a caballo entre fiesta, sarao y momo, se realizaban pequeñas representaciones en las que los propios participantes se convertían en actores que escenificaban una breve pieza a propósito de la presencia en medio de la sala de una apariencia (véase, por ejemplo, *Noche II,* pp. 266 y ss.). El teatro está muy presente dentro de la fiesta, que es en sí un puro espectáculo teatral. Asistimos en pasajes como estos a una ficción teatral dentro de la ficción de la prosa, que viene a ser reflejo de una realidad: las sesiones de las academias se convertían en fiestas que eran auténticos espectáculos parateatrales en los que participaban los asistentes y que servían para abrir boca antes de la representación de la comedia,[208] esta sí, como es de suponerse, con actores profesionales. La propia narración se funde así con la comedia haciendo un todo unitario. De hecho, los salones donde tienen lugar las fiestas de la zaragozana academia que nos muestra la miscelánea de Aguirre se convierten de este modo en un auténtico corral de comedias.

En efecto, los salones del «augusto palacio» ven desfilar, separadamente, al igual que en el corral, a los mismos tipos de mujeres:[209] las actrices-protagonistas y las nobles ocultas tras las rejas y celosías de los aposentos o las «embozadas» descritas en infinidad de páginas de la *Navidad*

208 Ese fue precisamente el principio del momo cortesano, germen de la representación teatral, que está aún bien presente en la época del pleno apogeo de la comedia nueva y que se vincula en muchas ocasiones con festejos navideños. Véase Asensio (1974).

209 Estas mujeres «embozadas» remiten a la realidad social del momento, pues las mujeres debían taparse la cara al salir de casa. Para todas las cuestiones referentes a la tipología de espectadora de la comedia barroca, véase Díez Borque (1978).

(*Noche II,* p. 264; o *Noche IV,* p. 640).[210] La división de los espacios destinados para los asistentes era una práctica común de la sociedad del Barroco (aún completamente jerarquizada) y de ahí la importancia de detallar y destacar los elementos particulares de cada sala como muestra de que, según señala Bouza (2003: 71), la imaginería se pone también durante los Siglos de Oro al servicio de una idea. Los salones, como el corral, presentaban una división de lugares para los distintos tipos de asistentes. En este sentido de la jerarquización de espacios, destaca en la miscelánea la descripción del espacio destinado a las damas, muy cercano a la representación (*Noche I,* pp. 20-21). Las mujeres con sus adornos y vestidos se integran a la perfección en el marco lujoso de los salones y tienen en sí un componente visual y de aparato escenográfico importante. En el lugar más visible, el de las damas, están los elementos más artísticos y decorados del palacio. Y en él aparece la naturaleza que se integra para crear el marco propicio para la creación artística. El tópico del *ut pictura poesis* aparece a través de la descripción de la pintura de los tapices. El espacio para el canto y para la poesía es también el lugar para la comedia, cercano al de las damas y plagado de jardines y mitología. Asistimos, por tanto, a la equiparación del marco natural con el marco artístico. La academia se convierte en un espacio natural en donde se escenifican y poetizan las ideas.[211] Los propios personajes se convierten en poetas-creadores y, a la vez, actores dentro de la miscelánea. Los protagonistas, disfrazados en el recital de poesías y acompañados de todo ese aparato escenográfico que se ha descrito previamente, se convierten en preludio de la representación teatral que culmina en la comedia de cada una de las noches.

210 Alcalá-Zamora (1999: 175-176).
211 Véase Ferrer Valls (1993: 38).

Esta fusión de la narración y de la comedia se hace palpable a través de las acotaciones. En las dos primeras comedias, como ya hemos señalado, encontramos las acotaciones habituales en cualquier texto dramático, algunas de las cuales ofrecen indicios de la representación de las comedias en un corral. Sin embargo, en *Cómo se engaña el demonio* encontramos hacia el final de la jornada primera la siguiente acotación: «Apareció en esta ocasión una nube hermosísima en el aire a donde se oían diferentes instrumentos y suaves voces y abriéndose salió de ella un ángel hermoso y bajó hasta el suelo» (*Demonio, Acot.* 826). En primer lugar, sorprende la utilización de un tiempo en pasado para una didascalia que, en principio, debería ir en un presente atemporal, actualizable en cada lectura del texto dramático. El uso del pasado descriptivo es indicativo de que nos encontramos ante un nuevo tipo de acotación escénica, en este caso con un valor narrativo y literario. En la tercera comedia se registran pocos casos más de acotaciones de este tipo (*Demonio, Acot.* 2069, 2097 y 2349), siempre relacionadas con la irrupción en escena de una apariencia de nube que eleva a un personaje sobrenatural como la Virgen o un ángel.

Estas acotaciones permiten unificar e identificar el denominado *tiempo de la historia* con el *tiempo del discurso*.[212] El momento en el que se sitúa el narrador del relato marco es diverso del momento en el que puede tener lugar la representación de la comedia. Esta se convierte progresivamente en una narración de lo que supuestamente ha sucedido en la otra narración, esto es, el relato marco en el que se integra el narrador que es el propio Aguirre, quien describe en primera persona las veladas de la academia del palacio del Coso en el que transcurre la *Navidad*. En *El príncipe de su estrella* ya encontramos de modo absoluta-

212 Para estos conceptos, véase Mata López (1998: 209).

mente generalizado el empleo de estas acotaciones literario-narrativas. Esta es, sin duda, la comedia más rica en aparato y apariencias. Encontramos en ella recreaciones de grifos, caballos y águilas que irrumpen y se llevan volando a alguno de los personajes, truenos y relámpagos, o simulaciones de jardines que aparecen y desaparecen con una gran rapidez (*Príncipe, Acot*. 1952).

La rapidez para mutar decorados y escenografías solo se logra con la utilización de los bastidores habituales en teatros a la italiana como el Coliseo del Buen Retiro.[213] Sin embargo, muchas de estas comedias tan prolíficas en aparato, bastidores y efectos de luz se trasladaron de los coliseos italianos a los salones cortesanos incluso antes que a los corrales. Comedias de grandes efectos plagadas de las más complejas escenografías descritas por Baccio del Bianco o Sabbatini, como es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón,[214] fueron adaptadas para su representación en salones palaciegos como el Salón Dorado del Alcázar de Madrid.[215] Por tanto, parece viable pensar que una comedia tan compleja en escenografía pudiese ser representada en un salón noble, posiblemente en el que transcurrían las sesiones de la academia del conde de Lemos, referente real de las veladas que se relatan en la *Navidad de Zaragoza*. Quizá esta sea (a pesar de que, como señalamos arriba, muchos autores afirman que se representó en fecha temprana en el corral de comedias), una comedia solo representada y representable a mediados de siglo en un coliseo o salón cortesano, aunque es una hipótesis poco probable y discutible si analizamos la compleja escenografía del conjunto de la comedia.

El juego con las distintas perspectivas entre la realidad externa en la que se sitúa el narrador, la ficción del relato

213 Véase Rodríguez Ceballos (1989: 53).
214 Véase Egido (en Calderón de la Barca, 1989*b*: 98-99).
215 Véase Varey (1968).

marco y la propia comedia, dotan a la miscelánea de una gran profundidad y verosimilitud. El autor no hace sino mostrar en su obra la realidad de las academias que guardaban gran relación con la fiesta pública y con los certámenes y justas literarias vinculados a ellas.[216] Las celebraciones de fiestas en las veladas de las academias en las que se fundían poesía y teatralidad eran organizadas por un noble quien, como sucede en el caso de cada una de las noches de la *Navidad,* encargaba a cada uno de los asistentes el motivo de las poesías o de las representaciones que iban a tener lugar. Esas representaciones estaban llenas de aparato y de apariencias diversas, muchas de las cuales encuentran su germen en motivos caballerescos y medievales, a través de las cuales las clases pudientes daban rienda suelta a la ostentación de elementos plásticos, como sucede en Aragón, según ha estudiado muy bien en el caso oscense Alberto del Río (1994). Como si de un cronista de relación festiva se tratase, Matías de Aguirre muestra precisamente ese ambiente de una fiesta-academia en las páginas del relato marco pero igualmente a través de las extensas acotaciones literario-narrativas que plagan la última de las comedias.

Vemos pues cómo en *El príncipe de su estrella* todo es una fusión perfecta de la vida real en la que se movió el autor (asistente a la academia zaragozana del conde de Lemos) y del relato marco de la miscelánea que, a su vez, remite a la misma realidad. La comedia, como espejo de la narración principal en la que se enmarca, se presenta en el texto como espectáculo adaptado a su representación en un salón cortesano, aunque esta es una circunstancia que resultaría muy difícil de llevarse a la práctica real, dados los condicionamientos que ello implicaba, sobre todo en lo que a aparato se refiere. Precisamente en ese gusto por la

216 Véase Egido (1984*d*: 15).

ostentación y la abundancia se justifica tanto el argumento como la escenografía de la última de las comedias. La historia que se presenta es una historia de reyes y príncipes, plagada de efectos mágicos y fantásticos que, si bien ya habían comenzado a apuntar en *Cómo se engaña el demonio,* alcanzan el máximo esplendor en la comedia de magia, mientras que las dos primeras representaciones, esas sí pensadas para corral, se mantenían en la austeridad de decorados, muchos de los cuales se construían a través de la palabra.[217] Las fiestas cortesanas, como aquellas en las que se ambienta la *Navidad* y en las que se integra *El príncipe de su estrella,* responden a ese gusto por provocar en el espectador una admiración que se extendía de forma automática hacia el anfitrión.[218]

Las acotaciones muestran una gran evolución en estas comedias, pues han dejado de ser simples didascalias informativas de la escenografía y acción de los personajes para convertirse en auténticas piezas narrativas con las que se introducen los diálogos. Mediante ellas, el autor se revela como artífice dentro de la comedia, al igual que asiste como un personaje más a las veladas del relato principal de la *Navidad,* con lo que se convierte en el conductor y vertebrador de todo el conjunto de la obra. Si las comedias fueron escritas con anterioridad (y representadas) y después fueron incluidas en la obra, es un hecho que poco

217 Así es muy habitual encontrar en las dos primeras comedias cómo las transiciones de la calle al interior de la casa y viceversa se realizaban, no mediante cambio de decorado, sino haciendo que los personajes saliesen de escena, diesen una vuelta por el vestuario y volviesen a salir por el lado contrario. El público entendería así el cambio de localización espacial mediante las acotaciones puestas en boca de los personajes, que anuncian que ya se encuentran en el interior o el exterior de la casa (así en *Engaño, Acot.* 1525 y 1611; e *Industria, Acot.* 278, 350 y 459).

218 Para la ostentación ligada a la fiesta cortesana y a las representaciones teatrales, véase Díez Borque (1986: 70-95).

importa. Lo fundamental es que el autor, progresivamente, fue logrando ensamblar los materiales con una habilidad que encuentra su culminación en la comedia de la *Noche IV,* como resulta palpable a través de las acotaciones. Esa magnífica trabazón con la que engarza al final los materiales para dar cuerpo a la miscelánea es lo mejor de la obra de Aguirre.

* * *

Pasando al análisis de las escenografías, sin duda, la más repetida en las cuatro comedias es la del monte. Descendiendo desde lo alto del monte, aparece Fortunio abriendo la primera de las comedias; en el monte se refugia Alejo como pobre asceta en la tercera y en la espesura del bosque de una montaña cercana al Danubio (*Príncipe,* vv. 930-932) se sitúa el palacio en el que han sido recluidas Feruarda y Celinda. La única de estas comedias que no presenta este tipo de ubicación espacial es *La industria contra el peligro* por tratarse de una comedia de capa y espada, un género eminentemente urbano. En primer lugar, hay que partir de la distinción que plantean Ruano de la Haza y Allen (1994: 419-434) entre la escenografía de la montaña y la del monte, pues, aunque en ocasiones los términos son utilizados como sinónimos (*Demonio, Acot.* 1198), hay matices diferenciales. El monte implicaba casi siempre descenso desde lo alto del tablado. Esto es lo que observamos en las repetidas escenas que se presentan diseminadas por las comedias que nos ocupan, ya sea mediante acotaciones (casos de *Engaño* y *Demonio*) o decorado verbal (a través de las indicaciones puestas en boca de los personajes, como sucede en el caso de *Príncipe* en el descenso de Celinda y Feruarda). La representación del monte en el corral de comedias se construía a través de una rampa que descendía desde el segundo corredor has-

ta el tablado y que se ocultaba con ramas o lienzos pintados,[219] como reza la primera de las acotaciones de *El engaño en el vestido*. Este recurso era muy frecuente en los corrales del Siglo de Oro y posiblemente lo fuera también en el corral del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. Por el contrario, la representación de la montaña consistía en la decoración del primer corredor, donde si situaban los personajes en ningún momento sin descender al tablado.[220] La diferencia, pues, entre la representación del monte y de la montaña, aunque estos se empleen de manera equivalente, es una cuestión de verticalidad frente a horizontalidad.

El monte, «la rústica peña» o el «peñasco encumbrado», siguiendo el reiterado calificativo tomado del lenguaje gongorino, se caracteriza por su altura, por ascender hasta el mismo cielo, y así es, por antonomasia, un gigante que «sirve al sol de perpetua nube» (*Engaño,* v. 26). Igualmente todo espacio que motiva el ascenso o descenso de los personajes, como es el caso del palacio del bosque, es imagen del monte, pues, como este, es «atlante de aquel coche febeo» (*Príncipe,* vv. 449-450). El lenguaje de corte gongorino empleado para las imágenes del monte tiene un valor simbólico de elevación («el monte que se eleva al sol») como el del inicio de *La vida es sueño,*[221] que encuentra su plasmación en la escena barroca. El empleo del eje vertical, el que proporciona el uso de los corredores, permite esa elevación desde la que se desciende y que tiene un trasfondo simbólico, el mismo que está presente en otras artes como los retablos y que, como señala Orozco (1969: 56), «enlaza directamente con la escena medieval». El monte es el puente entre la tierra (lugar donde transcurre la representación en el mundo de los hombres, siguiendo el tópico

219 Ruano de la Haza y Allen (1994: 424).
220 *Ibidem*.
221 Véase Samonà (1990).

del «gran teatro del mundo»), esto es, el tablado, y el cielo, desde el que descienden las nubes. El tercer nivel será, como veremos, la representación del infierno, presente en *Cómo se engaña el demonio*.[222]

Y es precisamente en esta línea simbólica de interpretación en la que se insertan las otras representaciones que transcurren en la escenografía del monte: las del despeño. El despeño se produce cuando un personaje, enamorado y ciego por la pasión, cae del caballo e irrumpe en escena «tropezando» (*Demonio, Acot.* 1430). Son dos los personajes que sufren este despeño en la tercera de las comedias: Teodoro y Clarinda. La caída de Teodoro se especifica mediante acotación, pero la de la dama, que se presenta a caballo, se construye mediante decorado verbal a través de la acotación implícita en las palabras de Alejo y Mollete (*Demonio,* vv. 1372-1383). El personaje de Clarinda aparece al comienzo de la obra vestida de hombre, lo que revela sus cualidades varoniles, que son ratificadas de nuevo en el verso 1398. Clarinda es una mujer movida por la defensa de su honor y por su amor arrebatado por Teodoro. Lógicamente, el lugar del despeño es un monte salvaje, en el que, para dotar la escena de mayor dinamismo (a compás con la caída precipitada del personaje), la escena y la escenografía se hacen explícitas en las palabras de los personajes. El despeño de Clarinda (como el de Rosaura en *La vida es sueño*) es, por tanto, mucho más rápido y dramático que el de Teodoro, el cual sí se especifica mediante una acotación que da escuetas pistas de cómo podría realizarse la representación (*Demonio, Acot.* 1430).[223]

222 Para el estudio del simbolismo espacial de los tres niveles, infernal, terrenal y celestial, véase Varey (1987*b*: 227-247).

223 Para la representación del despeño y la escenografía para el monte en la obra de Calderón, véase Varey (1988) y también Ruano de la Haza y Allen (1994: 426-429).

El otro decorado principal de las comedias que nos ocupan es, como lo fue para Calderón, el jardín, que es reflejo, frente a montes y montañas, «de una naturaleza ordenada y culta» (Arellano, 2001: 86).[224] Esta dualidad funciona a la perfección en las comedias de Aguirre. La primera aparición del jardín utilizado en este sentido se produce en la primera comedia. Los «montes altivos» coronados de nieve, las «rústicas peñas», la «selva confusa del puerto retirada» y los «bosques espesos» (*Engaño,* vv. 1-6) son el *locus terribilis* en el que Fortunio ha pasado su infancia desconociendo su noble linaje. La imagen del jardín se presenta entonces como metáfora de su púrpura real, escondida como el clavel oculto por el jardinero fiel, en un lugar definido en términos opuestos: «en lo ameno de un jardín» (*Engaño,* v. 154). El jardín, por mucho que se trate de una «verde prisión», es un *locus amoenus* descrito en términos positivos.

Frente al espacio inmenso y abierto del monte, el jardín es una «estancia limitada» (*Demonio,* v. 2110), un lugar en el que se respira sosiego, el espacio de la paz y de la tranquilidad. Las escenas de batalla y de guerra no transcurren en escena, pero se alude a ellas generalmente mediante voces que llaman desde dentro «al monte», donde se desarrolla todo conflicto bélico (*Engaño,* vv. 479-483). Sin embargo, el jardín es precisamente el refugio al que los personajes huyen para evitar los conflictos provocados por el enredo a través del engaño con los vestidos que da título a esta primera comedia (*Engaño,* vv. 1383-1384). Del mismo modo, es el lugar tranquilo en el cual el santo Alejo se retira a morir en paz (*Demonio,* vv. 2109-2112). No obstante, en las primeras comedias, el jardín no aparece representado en escena. Su recreación es propiamente lo que hemos

224 La importante presencia del jardín en el teatro barroco ha sido estudiada por Lara Garrido (2000).

venido denominando un decorado verbal. Solo encontramos algunas alusiones y descripciones de los personajes en el consabido lenguaje gongorino[225] que es típico de Matías de Aguirre (*Industria,* vv. 2396-2460).

El jardín es el espacio en el que los personajes cantan sus penas de amor y donde proyectan su subjetividad. Es una especie de Arcadia en la que los acordes que acompañan a la poesía de los personajes se funden con la música de las fuentes, creando una especie de ambiente idílico que responde al tópico de la *natura naturata*. Este tópico es fundamental ya desde el relato marco para la recreación del ambiente académico. Dios crea la naturaleza del mismo modo que el poeta es artífice de la escritura artística. El poeta, partiendo de ese marco natural que le inspira y que es reflejo de su propia creación, somete la realidad a una metamorfosis artística, constituyendo de este modo una segunda naturaleza: la literaria. Obtenemos así el arte y la naturaleza en perfecta armonía, al igual que en la miscelánea se armonizan prosa y poesía, como reflejo del mundo.[226] Y en este contexto es fundamental la presencia de las imágenes del jardín, de las que está plagada la obra. En medio de la prosa y de las comedias, se abre un marco natural que será el escenario para la música y la poesía. Un jardín que pasa a describirse pormenorizadamente, tanto en las acotaciones narrativas como en los parlamentos de los personajes (*Príncipe, Acot*. y vv. 2665-2670).

En esta última comedia el tópico del jardín, tan habitual en el Barroco, alcanza su punto culminante, pues toda la jornada tercera tiene como escenario precisamente el *hor-*

225 Una de las descripciones de corte gongorino más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios,* cuyas semejanzas con algunos pasajes de la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre han sido destacadas por Egido (en Dicastillo, 1978: 39-41).

226 Para todas estas cuestiones, véanse Collingwood (1950) y Garrote Pérez (1979).

tus conclusus en el que el rey, disfrazado de jardinero, oculta su amor y canta y llora sus penas. La recreación de los jardines, especialmente en la novela barroca,[227] es la culminación del tópico de la *natura naturata,* ya que, a través de las fuentes, se unen materialmente el arte (representado muchas veces mediante las estatuas o esculturas que coronan esas fuentes) y la naturaleza (agua y árboles). La poesía emerge con su música del compás sonoro del surtidor de la fuente. La poesía ensimisma a todos y los traslada a un lugar idílico, en el que el arte se funde con la naturaleza como si del paraíso se tratase. Un lugar idílico pero cerrado. Precisamente en *El príncipe de su estrella* se aglutina la doble cara de la naturaleza. El monte se funde con el tópico del jardín cuando el bosque, donde se sitúa el palacio en el que se encuentran ocultas Feruarda y Celinda, se describe en los mismos términos que el jardín (*Príncipe,* vv. 1390-1407).

Y es que las abundantes descripciones no se quedan en el mero tópico. El jardín, en ausencia de luz, también puede convertirse en un lugar lóbrego en el que se traman las intrigas de celos y confusión en las comedias de capa y espada (funcionando de modo paralelo a la calle), como cuando don Diego lo elige como lugar para su escondite (*Industria,* vv. 2293-2298). Aunque lo más frecuente es que el jardín sea el lugar para los amores,[228] tanto para los encuentros amorosos como para cantar al compás de la música, del agua y del viento las penas de amor (*Demonio,* vv. 1933-1936; o *Príncipe,* vv. 2032-2049).

227 En toda la novela barroca, y en especial en la novela pastoril, el jardín es una imagen recurrente, en muchas ocasiones con un matiz simbólico, como puede ser el «jardín de la sabiduría» de reminiscencias platónicas (Echandi Ercila, 2000). Véase también Laplana (2000*b*).

228 Para el jardín como *locus amenus* o *terribilis,* como reflejo de las pasiones de los personajes y como espacio natural para el amor, véase Zugasti (2002).

Como vemos, es un tipo de estructura natural que acoge en sí el arte y la literatura (Arellano, 2001: 88). Es, por tanto, un escenario. Cualquier marco natural, ya sea el bosque cerrado o el jardín en el que, como en la tragicomedia de *Don Duardos,* transcurre la última jornada de la tercera comedia, funciona a modo de escenario para manifestaciones artísticas y expresión de sentimientos. El tópico de la representación del jardín permite, de este modo, desarrollar otra serie de lugares comunes como la plasmación de los sentimientos de los protagonistas, cumpliendo así una función equiparable a la del monte.[229] El jardín va un paso más allá y se convierte en una naturaleza viva, que, además de escenografía, es escenificación de la propia tragedia de los personajes. Escenario artístico en el que tienen cabida otras artes arquitectónicas, la música y, por supuesto, el propio teatro, como ya sucediera en la novela pastoril.

La otra escenografía fundamental que completa la trilogía básica de la escenificación predominante es la que tiene lugar en el interior de una casa,[230] generalmente en el aposento de la dama, y la transición al exterior de la calle. El exterior de la casa y el aposento son los lugares preferidos para la escenificación de las dos primeras comedias pero, sobre todo, de la segunda, comedia totalmente urbana como ya hemos dicho, al estilo de *La dama duende* o *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón. En el primer drama, a pesar de la importante presencia del monte, muchas de las escenas se localizan en un marco completamente urbano como es la casa de Teodora, en la que va a tener lugar el encuentro con Ramiro. El osado

229 Es tópico común en todas las comedias que el protagonista clame al monte llorando sus penas: cf. *Engaño,* vv. 2299 y ss.; y *Príncipe,* vv. 836-909.

230 Véase una caracterización general de este escenario en Antonucci (2002: 57-58).

caballero acude allí a cortejarla, pero, ante la llegada inminente de Fortunio, el verdadero amante de la dama, que ha entrado a la casa al encontrar la puerta principal abierta por descuido de la criada, debe esconderse en uno de los aposentos contiguos (*Engaño,* vv. 1259-1266). Los espectadores solo accedemos a las perspectivas visibles de la sala. El resto de la casa (la puerta situada en el rellano inferior de la casa) se construye mediante el que venimos denominando como decorado verbal. Ramiro escucha al paño[231] la conversación entre los amantes.

Exactamente la misma situación se recrea en *La industria contra el peligro*. En este caso don Diego, el galán que requiere los amores de una dama que no le corresponde, es escondido por la criada en una estancia contigua a la de Aurora, desde donde escucha al paño los requiebros amorosos de esta con su verdadero amante, Fernando, quien, ante la llegada del padre de la dama, también se ve obligado a esconderse en el mismo aposento. La caída de la luz que ilumina la estancia desde un bufete colocado en el centro del aposento hace que los dos rivales se encuentren fuera de escena y salgan, como es también habitual en este tipo de comedias, luchando a tientas (*Industria,* vv. 350-635). La secuencia dramática de esta comedia está mucho mejor tramada que la anterior. Allí el público solo presenciaba la estancia que, por lo que dicen los personajes, comunica con la calle y con los aposentos contiguos. En la segunda, con un cambio rápido de escenografía, asistimos al escondite de don Diego y después a la llegada de Fernando acompañado de Cascabel a la casa (*Industria,* vv. 368, *Acot.* 459).

231 Las comedias de la *Navidad* presentan una acción compleja llena de enredos como este, construidos gracias a los personajes que se esconden al paño a cada uno de los lados del escenario. Véase un ejemplo en el inicio de la jornada tercera de *La industria contra el peligro* (vv. 2140-2225).

La escasez de elementos escenográficos en este tipo de comedias permitía mayor variedad de escenarios y el cambio rápido de una localización a otra, pues el decorado se construía mediante la palabra y a través de recursos tan sencillos como dejar el escenario vacío dando una vuelta por dentro del vestuario para salir por el lado contrario, variación esta de ubicación indicada por el personaje. La falta de medios escenográficos se compensaba con la complicidad imaginativa del espectador para la escenificación de los movimientos de interior a exterior y viceversa. Este era un recurso habitual en las «comedias pobres», propias de los primeros momentos de auge del corral de comedias, que no requerían más decorado que la cortina del fondo para separar la escena del vestuario (Ruano de la Haza, 2000: 131). La breve pausa para indicar el cambio de escenario, pero sin interrumpir la representación de la jornada primera, es un recurso muy habitual en el teatro de Calderón, que, como señala en el mismo lugar Ruano de la Haza, «tiene mucho de cinemática».

Precisamente movimiento y enredo, además de diversión garantizada, es lo que aportan las escenas en las que el gracioso, vestido «de ronda» como su señor, se queda solo en la calle, de noche, vigilando a la puerta de la dama. La representación de la calle se construía del modo más realista posible, sobre todo tras la introducción en los corrales de los recursos escenográficos del teatro cortesano. A través de las indicaciones para exteriores urbanos que describe en su tratado Sabbatini (1638: 26-34) sabemos que era fundamental el mantenimiento de las perspectivas y el realismo en la iluminación, en especial para las escenas de ronda nocturna.[232] Aguirre gusta mucho de este tipo de escenas en la calle en medio de la penumbra en las que el gracioso se queda solo y suele recapitular

232 Para esta cuestión, véase Rodríguez Ceballos (1989: 49).

alguna parte del enredo en monólogo dirigido al público (*Engaño, Acot.* 1401-v.1404).

Escenas como esta terminan en pelea cómica entre dos de los criados, cuando otro, Paritoque en este caso, sale también «de ronda». La escenificación mejor lograda es la que se repite de modo paralelo a esta que acabamos de ver en la segunda comedia. Cascabel aparece cerca de la reja de Isabel donde momentos antes don Diego, haciéndose pasar por el Conde, la había cortejado. La escena es muy cómica pues el gracioso simula estar durmiendo y soñando que juega a una extraña mezcla de juegos de naipes de la época (*Industria,* vv. 1898-1924).

Pero otras tantas escenas tienen lugar en la calle durante la noche: son las que presentan a las damas con sus criadas, ocultas bajo el negro manto, mientras salen tapadas y de incógnito de sus casas (Teodora en *Engaño* y Aurora e Isabel en *Industria*). La casa es un espacio cerrado, una especie de cárcel en la que son recluidas por padres o hermanos para salvaguardar el honor. La calle, como espacio abierto, es símbolo de libertad y de quebrantamiento de las normas sociales (Antonucci, 2002: 76-77).

La calle tiene una significación de apertura y libertad de la que carece el jardín, lugar que, a pesar de ser abierto, funcionalmente no es muy diferente de una estancia más. Esa simbología se aprecia muy bien en la última de las comedias, que se abre con la presencia de Feruarda y Celinda recluidas en una de las estancias del palacio. También encontramos en esta obra escenas de enredo con personajes que se esconden ante la llegada del padre, pero las estancias del palacio dan a un jardín que simula un aposento más en el que transcurre buena parte de la comedia. El monte o la selva, la otra ubicación abierta que implica libertad y evasión de las normas sociales (caso de Fortunio y Alejo), no aparece representado (simplemente aludido) en esta comedia en la que, por su género (comedia de magia), se intenta recrear una especie de círculo mágico,

de lugar críptico en el que, por alguna especie de hechicería, concurren las apariencias más fabulosas.

Los espacios abiertos son fundamentalmente masculinos (Antonucci, 2002: 78). Cuando una dama como Teodora se presenta en medio del monte, lo hace tapada y acompañada por un hombre y, además, enseguida debe recluirse en un espacio cerrado como es la venta. Las transiciones del monte a la venta (*Engaño,* vv. 2787-2855) cumplen, por tanto, idéntica función dramática que los cambios interior-exterior de la casa en la ciudad.[233] Igualmente simbólicos son otros espacios reclusivos como el convento que se acaba quemando y dejando en libertad a Clara (*Engaño,* vv. 2624-2636), y otros abiertos como el mar, no representado en escena, pero sí aludido, como cuando Aldora es arrojada en una playa inhóspita (recreada con la misma escenografía del monte) tras sufrir un naufragio (*Demonio, Acot.* 1532).[234]

El mar es otro de los espacios predominantes en las representaciones del Siglo de Oro, tanto en las de corral como en los coliseos (Rodríguez Ceballos, 1989: 57). Sabbatini (1638: 120-124) ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines, etc.) y los barcos (navegando o naufragando). Sin embargo, en las comedias que nos ocupan solo se alude a este tipo de escenografía en *Cómo se engaña el demonio*, pero parece ser más bien

233 Para las funciones de la venta en las representaciones del teatro áureo, véase Martínez (2002).

234 Hay que destacar que las damas nunca aparecen solas en esos espacios abiertos y si lo hacen, o bien se encuentran desvalidas y necesitan la protección de un hombre (caso de Aldora, que acabará siendo custodiada en su viaje de retorno por un arrepentido Teodoro), o bien se comportan como auténticos hombres e incluso aparecen en «varonil traje», como es el caso de Clara *(Engaño)* y de Clarinda *(Demonio).*

un efecto de ticoscopia[235] que una escenografía real, pues el parlamento de los personajes se realiza sobre tierra firme, posiblemente en el mismo decorado de los montes de Edesa por los que vaga Alejo. En cualquier caso, es un espacio abierto que funciona, según venimos señalando, de igual modo que otros escenarios urbanos.

Otros muchos elementos escenográficos vienen a enriquecer el oficio teatral de Aguirre, aunque el más destacado es la presencia predominante de la noche como momento en el que transcurre la mayor parte de la acción dramática. El uso, y casi abuso, de las escenas nocturnas viene justificado por varias razones. En primer lugar, porque facilita la creación de enredos, en especial las intrigas basadas en personajes disfrazados que, aprovechando la falta de luz, se hacen pasar por otros falseando la voz. Básicamente así se construye el enredo en *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro* (véase, por ejemplo, la anteriormente mencionada escena de la reja en *Industria,* vv. 1567 y ss.), pero también sirve para lograr la comicidad de *Cómo se engaña el demonio* entre los criados Mollete y Arnesto, quienes se disfrazan de mujer y fantasma, respectivamente, para darse un escarmiento al final de la comedia, creando así una hilarante escena motivada por la caída de la candela y la subsiguiente oscuridad propicia para la confusión (*Demonio,* vv. 2113-2130).

Pero la oscuridad también tiene una función simbólica que va asociada a los espacios y elementos sobrenaturales. Este segundo uso primordial de la luz y la oscuridad va parejo a la presencia en escena de algunas apariencias y escenografías como son las del cielo y el infierno. La aparición de nubes va acompañada siempre de gran cantidad de luz lograda mediante colores vivos en las pinturas del decorado o a través de efectos con candelas que penden

235 Siguiendo la terminología de Díez Borque (1975).

del techo en el caso de las representaciones en coliseos cerrados.[236] Igualmente el infierno, tan presente en la comedia tercera, aparece acompañado del fuego y las llamaradas que suben a escena desde el foso. Sin embargo, la comedia de magia *El príncipe de su estrella* está inundada de penumbras y efectos de luz[237] que tienen que ver con la escenificación de las tormentas y todo el aparato luminotécnico para la representación de los rayos que irrumpen en medio de la noche acompañando a los prodigios de Feruarda y Celinda o a las apariencias de grifos. El modo de representación de los rayos se conseguía, como indica el propio Aguirre en la acotación, haciendo bajar una luz o candela desde el techo (*Príncipe, Acot.* 1882).

El contraste entre claroscuros, que recuerda mucho a la técnica tenebrista de la pintura barroca, como han señalado algunos autores,[238] está bien presente en las dos últimas comedias, en las que la luz que acompaña a personajes sobrenaturales (ángeles, Virgen, Venus, ninfas y sibilas) se alterna con la oscuridad o la luz tétrica o tempestuosa que preludia la presencia en escena del Demonio u otras apariencias monstruosas (grifos, leones o águilas). La noche es, además, pronóstico de malos presagios.[239] Es, en efecto, el momento propicio para engaños, venganzas e intrigas amorosas, como revelan en muchas ocasiones los personajes, a través de cuyas palabras el público sabe que el sol ya se ha ocultado (*Industria,* vv. 524-527; o *Industria,* vv.

236 Estos efectos de luz son muy bien explicados por Sabbatini (1638: 22-24 y 53-55).

237 Aguirre da la clave de cómo se representaban algunos de estos efectos en algunas acotaciones puramente teatrales como «ponga la vela encendida entre los paños» (*Príncipe, Acot.* 2189).

238 Véase Rodríguez Ceballos (1989: 41 y 49) y Pérez Sánchez (1989: 61-90).

239 La astrología está muy presente en *El príncipe de su estrella* (cf. vv. 2520-2547).

1779-1784).[240] Además, la descripción de la noche o la simple indicación de esta mediante decorado verbal sirve a un autor de gusto gongorino para divagar hasta la exageración en circunloquios, metáforas y comparaciones mitológicas de lo más complejo (cf. *Engaño,* vv. 1394-1396; *Industria,* vv. 1665-1695; o *Príncipe,* vv. 2260-2268). Son estos algunos de los ejemplos en los que la noche sirve para dar rienda suelta a los momentos más líricos de los personajes protagonistas, pero es también el tiempo en el que instintos como el miedo se apoderan del gracioso, que revela su cobardía provocando una vez más la hilaridad del público (*Industria,* vv. 406-410).

El abuso de la noche como excusa para el enredo o para las exageraciones efectistas ocasiona, sin embargo, algunas incongruencias en la temporalidad interna de la comedia.[241] La más significativa la encontramos en *El príncipe de su estrella,* comedia pensada, por la cantidad de efectos especiales sorprendentes que requiere, para su representación en un teatro cerrado. En el verso 2084 el Rey de Hungría considera sus penas «en la noche desvelado». Apenas unos versos después ya está amaneciendo (vv.

240 En el corral de comedias, donde las representaciones tenían lugar en espacio abierto (sin techumbre) y a plena luz del día, y ante la falta de otros medios como los propuestos por Sabbatini, que se introducirían más tardíamente, la única manera de hacer entender que la escena transcurría de noche era a través de las acotaciones implícitas («la cuadra toda está oscura», en *Engaño,* vv. 2120-2123), por los trajes («de ronda» nocturna, en *Demonio, Acot.* 650) o mediante la introducción en escena de una vela o linterna en manos de un criado, lo cual se podía indicar simultáneamente tanto por acotación explícita como por las indicaciones de algún personaje («muera la luz», en *Engaño,* v. 2228; e *Industria, Acot.* 1693).

241 Los anacronismos temporales son frecuentes en Aguirre. Las dos primeras jornadas transcurren en pocos días, mientras que la tercera presenta unas distancias temporales mucho más amplias entre los actos: entre el primero y el segundo, según los personajes, pasan trece o quince años (*Demonio,* vv. 1406 y 1699); hasta el tercer acto pasan otros siete años.

2260-2268), pero súbitamente torna la oscuridad en el verso 2280, en donde Felisardo ya informa de la vuelta a la noche que «nos niega la luz del coche / que pronostica la aurora» y de que, a pesar de los desvelos, es tiempo de echarse a dormir (*Acot.* 2326). Es un cambio de horas excesivo para tan pocos versos. La exageración es constante, ya que la abundancia de apariencias monstruosas requiere oscuridad. Es el caso de la noche que cae de modo inesperado (v. 1709) para impedir que Remolino y Felisardo lean la carta, claro pretexto para la introducción de la apariencia del grifo que, echando fuego por la boca, les permite la claridad necesaria para su lectura (*Acot.* 1714). El abuso de ciclos de días tan cortos resulta burlesco pues, finalmente, la sensación es que, más que cambios de día, asistimos a continuos eclipses (provocados por tormentas, por caídas en cuevas o por apariciones mostrencas) que, por otro lado, funcionan muy bien dentro del ambiente de presagios y predicciones astrológicas entre los que se desenvuelve esta comedia.

Otros elementos escenográficos son de carácter auditivo. Con frecuencia desde «dentro», tal y como rezan las didascalias, emergen ruidos de voces, generalmente soldados, criados o acompañamiento en general, que llaman a la batalla o que dan la voz de «al arma» (*Engaño,* vv. 481-482). Los sonidos que provienen de dentro contribuyen también a la construcción del decorado, pues responden a la economía escenográfica propia del corral. Como señala Recoules (1975), desde Lope los efectos sonoros se utilizan de modo sistemático, llegando a ser particularmente brillantes en las representaciones de autos sacramentales, si bien no contamos con muchos documentos explícitos sobre cómo se producían esos sonidos. Los efectos de sonido son, por tanto, una buena muestra de la sencillez escenográfica propia de una comedia pensada para el corral. Por ello, el campo de batalla o muchas de las riñas no transcurren en escena, lo que implicaría multiplicar el número de

personajes y de efectos luminosos y sonoros para reflejar de modo verosímil los disparos, el fuego y las heridas. El público comprende, no obstante, que la lucha tiene lugar entre bastidores a través de ruidos de espadas o de clarines, trompetas y tambores que llaman al combate (*Engaño,* vv. 3265-3266; *Industria,* v. 627, *Acot.* 635; o *Príncipe,* vv. 737-738). Además, muchas de esas indicaciones, que venimos denominando de ticoscopia, contribuyen a la ampliación de la escenografía más allá de los elementos del decorado presente sobre el tablado. Así sabemos que la selva en la que se encuentra Alejo es solo un pequeño paraje de un conjunto mucho más extenso, pues nuevamente unas voces, quizá desde un núcleo urbano próximo, se acercan a la escena (*Demonio,* v. 1468). La misma función cumplen las acotaciones en boca de los personajes que corroboran los ruidos de puertas que se abren o de personas que se acercan al escenario (*Industria,* v. 3096; *Príncipe,* vv. 458-463). Muchas de las señales acústicas evocan un ambiente de misterio e incertidumbre; valga como muestra el ruido de cadenas que preludian la aparición fantasmagórica del santo Alejo (*Príncipe, Acot.* 1671). La misma función cumplía la tormenta, llenando la escena con los truenos, conseguidos a través de la música «destemplada» de tambores y cajas o de otros artilugios más específicos.[242]

En muchas de las ocasiones esos efectos sonoros misteriosos pasan a ser músicas claras y definidas que, con un aire igualmente fantasmagórico, preludian o presagian la fortuna de alguno de los personajes (*Industria, Acot.* 1809-v. 1834). La música tiene en todas las comedias que nos ocupan una importancia muy destacada, como ya la tenía

242 Sabbatini (1638), en los capítulos 51-53, explica el modo para representar tormentas. Véase la descripción de las más efectistas tempestades de viento y truenos en algunas acotaciones literario-narrativas de la cuarta comedia (cf. *Príncipe, Acot.* 583 y 603).

en el teatro calderoniano desde mediados del siglo.[243] Muy posiblemente Aguirre imita de Calderón esta integración de la música junto con otras artes en el teatro, cumpliendo así una función escenográfica y también simbólica. La música puede, como acabamos de ver, crear un cierto ambiente tétrico que acompaña a determinados personajes. El caso más significativo es el de la aparición del Demonio y del infierno en la tercera de las comedias (*Demonio, Acot.* 2309). La música evocaba mucho más rápidamente que la palabra o los elementos visuales la presencia del mal.

En cualquier caso, este tipo de efectos sonoros tenebristas son solo una parte, pues se alternan con otros acompañamientos musicales más abundantes y armónicos que preceden a la aparición y desaparición de la escena de alguna deidad o ser sobrenatural. Así las músicas del bien,[244] las que acompañan al ángel y a la Virgen en *Cómo se engaña el demonio,* son entonadas por «instrumentos y suaves voces» (*Acot.* 826) que interpretan «sonoras músicas» (*Acot.* 2097). Este tipo de músicas positivas que inspiran calma y sosiego están bien presentes en las apariciones de la última de las comedias, en las que las «hermosas deidades» ya sea Venus, las ninfas o las sibilas, son entronizadas por las mismas «sonoras músicas» (*Príncipe, Acot.* 115-v. 124). La música sobrenatural proveniente del cielo se acompasa también con la música humana, la producida por los propios personajes, quienes, al son de los músicos, entonan sus líricos poemas, que son cantos a la naturaleza (*Demonio, Acot.* 1743, v. 1746). De este modo, se funde en una armonía perfecta la música celestial, la humana y la natural. Una armonía compuesta, como todo lo sublime, de opuestos, de músicas del bien y del mal, humanas y divi-

243 Para la función de la música en el teatro calderoniano, véase Sage (1973).

244 Para las connotaciones positivas y negativas de la música en el teatro de Calderón, véase Amadei-Pulice (1990).

nas. Son las dos caras de una armonía que se disemina por todas las comedias.

Por último, prestemos atención a las apariencias, esto es, escenografías que aparecen en un momento determinado y salen de algún modo que causa sorpresa, generalmente por medio de elevaciones o bastidores que desaparecen súbitamente, especialmente abundantes en las dos últimas veladas de la *Navidad*. Las apariencias de nubes que descienden de lo alto y sobre las cuales desaparecen volando algunos de los personajes son las más utilizadas, como en el caso del ángel que acude a salvar a Alejo de las tentaciones del Demonio (*Demonio, Acot.* 826) o la de la nube que transporta hasta el suelo a la Virgen o a las ninfas (*Príncipe, Acot.* 71). Las maquinarias que, a modo de grúas, permitían estas apariciones[245] se utilizaban no solo para las apariencias de nubes, sino también para cualquier apariencia de huracán o animal exótico o monstruoso que descendía volando hasta el suelo y desaparecía entre nubes llevándose a alguno de los actores a lomos, como vemos en numerosas ocasiones en *El príncipe de su estrella* (*Acot.* 603; o *Acot.* 1738). La apariencia del grifo como animal monstruoso que echa fuego por la boca recuerda mucho a las tarascas y dragones que desfilaban en las carrozas preparadas para las fiestas carnavalescas y los momos cortesanos.[246] Especialmente fructífera es la presencia de la apariencia del caballo volador,[247] a lomos del cual huyen los dos enamorados al final de la jornada segunda y a cuya imagen se alude también en las repetidas manifestaciones del bruto que, a modo de «hipógrifo violento», porta casi

245 El modo de conseguir la elevación de las nubes es descrito por Sabbatini (1638: 107-124).

246 Asensio (1974: 33-35).

247 El procedimiento para la representación era bien conocido desde las primeras manifestaciones teatrales: véase Rodríguez Ceballos (1989: 40).

por los aires a los personajes hasta su destino (*Acot.* 1858 y 1872).[248]

Otras apariencias aparecían en escena a través de bastidores desde distintos puntos laterales, como es el caso de las sibilas (*Príncipe, Acot.* 121 y 137). Pero, aunque no menos vistosas, no eran estas las más aplaudidas por el público, tanto por los supuestos asistentes a la velada del palacio del Coso zaragozano, como por los espectadores del teatro áureo en general, que preferían, sin duda, las apariencias que, como la de la nube, se elevaban a los cielos (Rodríguez Ceballos, 1989: 55-56). El aplauso generalizado a este tipo de apariencias voladoras hizo que estas alcanzasen un mayor grado de sofisticación. Gracias a la introducción del pescante[249] se lograban auténticas acrobacias, como la de que un ave descendiera del cielo arreba-

248 El caballo tiene una importancia simbólica fundamental en todas las comedias, a imitación del «bruto que corre parejas con el sol» (*Demonio,* v. 1463) de Calderón. Son caballos que, cual Pegasos, corren desbocados, como «hijos de los tres vientos» (*Príncipe,* v. 272), casi semejando navíos cuyas alas se despliegan en el viento llevando como «sabios y discretos brutos» (*Príncipe,* vv. 1024-1025) al jinete a su destino. Esta imagen del caballo volador que guía al caballero es tópico de las novelas de caballerías (recuérdese, por ejemplo, el *Zifar*). Además, el «alazán brioso» (*Príncipe,* v. 1150) suele describirse en términos gongorinos, espumando saliva (*Príncipe,* vv. 285-305), y representa, como el hipógrifo calderoniano, el impulso arrebatado del amor, como el caballo que pierde su rumbo en la caza y conduce al Rey de Hungría y a Felisardo hasta el palacio de las damas, reminiscencia clara del caballo que supuestamente introduce a Calisto dentro del huerto de Melibea cuando va de caza (*Príncipe,* vv. 607-614). En la apariencia del grifo que lleva a lomos al gracioso Remolino subyace detrás el modelo paródico del Clavileño cervantino y el hipógrifo de Astolfo en el *Orlando furioso* de Ariosto. Remolino no es transportado a un destino desconocido cabalgando en un corcel volador «ricamente enjaezado» (como el de *Príncipe, Acot.* 1858), sino sobre un grifo (no llega, en el juego de palabras, ni al «hipógrifo») que se presenta como una especie de paloma mensajera trayendo una carta y prestando, a modo de dragón que expulsa fuego por la boca, luz para leerla (*Príncipe,* vv. 1686 y ss.).

249 Explica su funcionamiento Rodríguez Ceballos (1989: 56-57).

tando la espada de la mano del rey y desapareciera con la misma rapidez que entró (*Príncipe, Acot*. 2729).

La sofisticación de toda esta tramoya no relegaba a un segundo plano la importancia de accesorios escénicos de lo más simple. Algunos accesorios teatrales como linternas, luces o candiles que, colocados sobre bufetes, se utilizaban para marcar las escenas nocturnas, constituían, en palabras de Kowzan (1975: 206), un sistema autónomo de signos. De este modo encontramos que objetos de atrezo tan sencillos como una carta, un cetro, un animal (águilas o leones realizados por medio de autómatas en cartón piedra)[250] o un espejo cumplían una función simbólica y un papel muy destacado en la evolución de la acción dramática.

* * *

A lo largo de estas páginas dedicadas al teatro hemos podido comprobar cómo Calderón es la piedra angular sobre la que Aguirre construye su teatro. Esta circunstancia determina la configuración de la lengua poética en los textos teatrales, pues, como nos enseña Egido (1979*a*: 40), el modelo gongorino alcanza en el teatro calderoniano cotas aún mucho más espectaculares. Y es que Matías de Aguirre es un gongorino básicamente calderoniano. De él toma ese «lenguaje elevado, sonoro, persuasivo y profundamente escenográfico» (Rodríguez Cuadros en Calderón de la Barca, 2003: 208) y los esquemas métricos. El predominio de las silvas en pareados y décimas para los soliloquios, de redondillas y quintillas para los pasajes más extensos en acción y diálogos entre varios personajes, y el reiterado empleo del romance para los pasajes narrativos (generalmente en los que un personaje relata su vida anterior) siguen el modelo

250 El modo de realizar estas apariencias es el que describe Verdú Herrero (2001).

indiscutible de *La vida es sueño*. La única innovación es el empleo de otras estrofas como el sexteto-lira, la cuarteta asonantada o el ovillejo, presentes en las dos últimas comedias.[251] En cualquier caso, la variada polimetría es una constante en todo el teatro desde que Lope en su *Arte Nuevo* impusiese la adecuación del metro y la estrofa a los distintos tipos de personajes que hemos ido analizando en las páginas precedentes, y a las diversas situaciones dramáticas.[252]

Pero la presencia del modelo calderoniano va mucho más allá de la influencia en el lenguaje y la métrica. La importancia dada al sueño, los enredos de capa y espada al modo de *La dama duende* o la presencia del demonio y de la magia similar a *El mágico prodigioso* son referencias palpables en muchos de los versos de las cuatro comedias. Unas comedias que ofrecen un muestrario de subgéneros diversos pero con un hibridismo notable, especialmente observable en el empleo de las mismas escenografías en contextos genéricos diferentes, que constituye una muestra muy digna del panorama teatral a mediados del siglo XVII.

MUSA LÍRICA

La *Navidad de Zaragoza* es también en sí misma una antología de poemas, diseminados por las páginas del libro, que son todo un muestrario de temas[253] y metros, al

251 Véase la sinopsis de la versificación de las cuatro comedias en las páginas finales del libro. Métricamente las que más se ajustan al modelo de Calderón en *La vida es sueño* es la segunda comedia: *La industria contra el peligro*. La primera comedia incluye también octavas reales y seguidillas.

252 Véase Rozas (1976: 96).

253 Nótese que, a diferencia de otras obras misceláneas, no encontramos en la *Navidad* ningún poema de tema religioso, a pesar de la larga digresión para alabanza de la Virgen del Pilar que incluye al comenzar la *Noche I*. Quizá el ejercicio poético de carácter sacro se suple con la comedia de santo dedicada a san Alejo.

mismo tiempo que una magnífica manifestación de hasta qué punto el lenguaje gongorino había calado en los poetas aragoneses de esta época,[254] pues los recursos estilísticos tomados del poeta cordobés constituyen el auténtico eje vertebrador de la lengua poética de Aguirre, tanto en los poemas referidos como en las cuatro comedias. De hecho, hay una fuerte conexión entre lírica y teatro en toda la miscelánea, pues muchos de los poemas responden al gusto por la teatralidad que impregna toda la obra: una buena parte de los poemas son recitados por personajes mitológicos que descienden de apariencias y escenografías celestes como nubes; en otros casos es el personaje de la novela el que cede su voz a la dama en la velada académica, quien, como si de un momo cortesano se tratara, recita los versos acompañándose de un instrumento musical. Por ello, el estudio de la lengua poética debe abordarse en conjunto, tanto en los poemas como en las piezas teatrales.

Panoplia de géneros

La variedad de asuntos en la poesía de la *Navidad* es, como decimos, notable, empezando por los *acertijos y motes* propuestos por las damas en la *Noche I,* con los que se abre paso el género en la obra. El primero de ellos («En empeño tan gallardo») presenta, a modo de mote inscrito en una tarjeta dorada, a uno de los caballeros que se aproximan al palacio en el que va a transcurrir la fiesta académica, subido en una carroza triunfal.[255] Se trata de una re-

254 Nuestra referencia para el estudio de la lengua poética de Aguirre ha sido el trabajo fundamental de Egido (1979*a*).

255 Hay que poner en relación estos motes que acompañan a las carrozas de los desfiles con el ambiente lúdico que enmarca toda la narración y que era frecuente en las procesiones festivas de la época: véase Río (1988).

dondilla, a modo de copla o letrilla que introduce con un sencillo calambur al caballero en cuestión, cuyo nombre se averigua al final del último verso (Solardo).

Estos versos marcarán la pauta métrica preferida por Aguirre para los poemas de cariz adivinatorio ofrecidos como resolución de los cuatro enigmas presentados por las damas («Bizarro espíritu soy»; «Soy de sombras rey cautivo»; «Rijo a los hombres velando»; y «Del mundo me hice señor»). El metro escogido son dos redondillas que van revelando en acróstico el enigma en cuestión: viento, sueño, reloj y dinero. Las respuestas, tanto erróneas como correctas, que plantean los caballeros a cada uno de los acertijos se ofrecen en redondillas de nula complejidad poética: nada hay especialmente reseñable en ellos, salvo el juego que ofrecen para dinamizar el transcurso de la fiesta de esta primera noche. Sin duda son poemas breves y sin brillo para no deslucir, en el caso de las redondillas con solución errónea al enigma, los versos siguientes que deben improvisar cada uno de los caballeros como penalización por no haber resuelto el acertijo. La mayoría de estos tienen un cariz satírico o amoroso, con los recursos más propiamente gongorinos y quevedescos que veremos más adelante. Además, permiten un singular juego de personajes que se dan el relevo en la resolución de los enigmas.

El primero de ellos, el viento, merece tres respuestas, siendo Marcelo el artífice de la resolución. El siguiente enigma, el sueño, es el más extenso, tanto en la disertación erudita del narrador como en el número de redondillas que se proponen como solución: cuatro, iniciadas por Marcelo (de manera equivocada esta vez) y resueltas con éxito por Solardo. Los dos últimos enigmas retoman la estructura triangular del primero: son resueltos en tres redondillas, el primero por Nerencio (que yerra al dar la primera solución al cuarto enigma) y el último por Justino. La ruptura de la simetría triangular en el turno de resolución de los acertijos

tiene una evidente explicación: todos los caballeros participan en tres ocasiones durante los cuatro acertijos mientras que Solardo, anfitrión de la velada, debe participar en los cuatro. Así pues, la introducción de estos poemillas resolutivos contribuye, por un lado, a agilizar la materia narrativa como paso previo a las disertaciones densas de carácter erudito y, por otro, a presentar por igual a los ingenios masculinos asistentes a la velada académica, salvo a uno de ellos que destaca sobre los demás en su participación por ser el anfitrión y maestro de ceremonias, tal y como se presentó en el primero de los poemas a modo de mote antes del comienzo de la sesión académica.

Los motes o empresas se relacionan con el carácter lúdico-festivo, puesto que suelen acompañar también a las coronaciones simbólicas de los académicos como premio al poema que acaban de recitar (*Noche III,* pp. 456, 466. 470 y 476).

Estos últimos motes aluden al *tema amoroso,* que constituye el grupo temático más numeroso y variado, si bien esta variedad radica no tanto en el asunto tratado, ya que en la mayoría abundan los habituales tópicos de este tipo de lírica, sino en las diferentes combinaciones métricas y estróficas utilizadas. El primer poema de este cariz que se ofrece en la *Navidad* es el titulado *A una dama que se quejaba a un arroyo de su ausente amante* (p. 33). Se trata de un romance acompañado de música que es cantado por uno de los asistentes, disfrazado de mancebo, laúd en mano, que baja desde lo alto en una apariencia de nube para sorprender a los asistentes a la velada, preludiando de este modo la gran teatralidad presente en todas las reuniones festivas de cada una de las noches. El poema ofrece la historia de una hermosa mujer que baja al cristalino arroyo a llorar las penas de su amor no correspondido. En primer lugar, el hecho de que sea un personaje masculino quien cante con voz femenina entronca el poema con la poesía de carácter popular o tradicional, de ahí que se justifique

también la elección métrica del romance.[256] Por otro lado, surgen en este poema innumerables tópicos ligados al canto de las penas de amor, como el arroyo, interlocutor y cómplice del sentimiento amoroso (vv. 33-37). La personificación y la humanización de objetos inertes, especialmente de ríos o arroyos, como en este caso, tiene una función simbólica que permite un mayor lirismo. Los versos finales presentan el tópico, tan repetido desde Garcilaso, del amante enfermo de amor que hace crecer con sus lágrimas el caudal de las aguas (vv. 41-44).

El mismo tópico se reproduce con asiduidad en los versos de las comedias pero mostrando una mayor riqueza y variedad metafórica, ya que también la aurora llora «perlas en nieve» (*Engaño,* vv. 3178-3179), como los amantes despechados que acrecientan con sus lágrimas el caudal de aguas: «no quieran tus enojos / que aumente tus cristales con mis ojos» (*Demonio,* vv. 1561-1562). Esta prosopopeya de carácter simbólico pertenece al grupo de metáforas habituales en el lenguaje gongorino, que se repiten en infinidad de versos de los poemas amorosos que siguen el tópico de la naturaleza sensible a los lamentos amorosos,[257] pues «es grande el llanto de amor / cuando las plantas lo sienten» (*Romance de una dama disfrazada de hombre*, *Noche II,* p. 266, vv. 15-16). El jardín, como recreación artificiosa de la naturaleza, también sirve a los enamorados de la novela *Riesgo del mar y de amar* como refugio ameno donde llorar las penas entre «dulces cristales» (p. 664, vv. 5-6). Sin embargo, la naturaleza también puede mostrarse discordante con los sentimientos del poeta (pp. 253-254, vv. 1-2, 5-6 y 21-24). La naturaleza en armonía supone un contraste con la pesadumbre y la batalla interior del aman-

256 El romance es el vehículo preferido por los poetas aragoneses para el teatro y para la lírica amorosa (Pérez Lasheras, 2011: 11).

257 Para todas estas cuestiones sobre la temática amorosa, véase Vidorreta Torres (2014: 203-274).

te, y el hecho de contemplar, por ejemplo, el canto de las aves, aumenta el llanto del amado (p. 665, vv. 9-14).

Y es que el amor es, como vimos, un sentimiento contradictorio que se expresa a través de antítesis y paradojas, habituales en la poesía barroca.[258] Ya el primer poema de tema amoroso nos ofrece esta visión de la pasión amorosa como un sentimiento que «hiere benigno» y «mata cruel» (p. 33, v. 28). El tópico clásico del amor que hiere ciego con sus flechas se repite hasta la saciedad en buena parte de los poemas (p. 456, vv. 10 y 16; p. 692, vv. 1-2; o p. 694, v. 1). Destaca en este aspecto el soneto *Reprehensión a un amante que se iba a embarcar con su dama* que aúna la imagen del agua como lugar donde se reflejan las pasiones amorosas y donde nacen, pues Cupido es, al fin, hijo de Venus nacida del mar (p. 489, vv. 1-2 y 6-8). Especialmente significativo es este poema, en el que se concentran imágenes muy barrocas del amor, como esta antítesis que acabamos de ver del fuego amoroso surgido del agua o el mar donde nació Venus (amor) que es causa de la muerte por el sufrimiento del amante, desarrollando así el tópico que une la cuna y la sepultura en el último terceto (p. 489, vv. 12-14).

Amar es una muerte que da vida y un «vivir muriendo» de la poesía cancioneril. Así se expresa en muchos poemas en los que el amor es una locura, una enfermedad que anula el libre albedrío y que provoca incluso la muerte si el amante está ausente o se muestra desdeñoso.[259] El poema más representativo de este aspecto es el titulado *A un amante que estaba al lado de su cama con el debido recato* (p. 80). El

258 La abundancia de antítesis y paradojas como única posibilidad para describir el sentimiento amoroso o la pasión se relaciona con el tópico recurrente para el conceptismo de la *discordia concors,* de la unión de extremos irreconciliables, como señala Maureen Mahood (1970: 145). Esta lucha paradójica de contrarios es predominante en la poesía barroca y sigue el tópico amoroso de la poesía petrarquista (Manero Sorolla, 1997: 101-102).

259 Véase Schwartz (1997).

amante está «mirando el fuego que más quiero» y vive «enamorado entre la llama» (vv. 1-2). Con prudencia evita quebrantar los fueros con su «ardor», lo que le provoca estar en «prisión tan abrasado / que juzgo que no vivo porque muero» (vv. 7-8). Así suplica a Venus «de amor la muerte», pues su mayor deseo es «morir para ir al cielo» (vv. 13-14). El vivir muriendo porque no se consuma la pasión amorosa de la poesía cancioneril se describe en este poema de nuevo a través de ese juego paradójico del lenguaje barroco que se configura mediante antítesis, como el «incendio grave» que templa sus ardores «entre nieve y hielo» (vv. 10-11). Igualmente entre antítesis[260] se mueve el poema *A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva de una desdicha* (p. 93). La desdicha e infelicidad del amante se oponen a la suerte y la ventura (vv. 1-2); el gozo y la gloria al mal y a las penas (vv. 5-10), pues «la dicha una desdicha se asegura / y la vida gustosa, triste muerte» (vv. 3-4). Y es que quizá, como en estos últimos casos, el empleo de la antítesis se hace más significativo en los sonetos en los que el último terceto encierra la esencia del poema: «Venturoso, pues, soy en mi tormento, / pues es más dicha el mal si el bien se aguarda, / que puede ser el bien si el mal se espera».

Así hay aspectos del amor que no pueden expresarse sino a través de opuestos y paradojas, ya que el amor en sí es una sinrazón y una locura, pues «vivir con quien me mata / es locura y no es amor» (p. 641, vv. 27-28). A este respecto hay que tener en cuenta otra contradicción que se desarrolla en buena parte de los poemas amorosos y es la del olvido del sentimiento amoroso, como reza el título de las octavas de la *Noche III: El olvido del amor no consiste en la memoria* (p. 478). En este aparece otra de las imágenes más apreciadas por Aguirre que ya tuvimos ocasión de analizar anteriormen-

260 Para el empleo de antítesis en la poesía barroca de corte gongorino véanse Egido (1979*a*: 91) y Armisén (1982).

te: el sueño. El amor no se olvida ni con el sueño, «que es imagen de la muerte» (v. 17), pues el sujeto amado, al ser contemplado, graba de manera indeleble en el alma su imagen causando así el «vivo incendio» y haciendo un «volcán de sus llamas» (p. 664, vv. 2-3). Esta concepción del amor justifica que otro grupo de poemas amorosos se centren en la descripción de la belleza de la amada, que iguala a la del sol, pues deslumbra al amante y mata si se la contempla en exceso. Así se presenta en el poema de ambiente pastoril dedicado a la bella Belisa (pp. 314-315) o en el último de los poemas de la *Navidad,* en el que hasta las aguas del Ebro, tirando «de arcos de cristal las olas» y besando la arena por donde ella pisa, compiten por observar la belleza de la dama Jacinta cuyos ojos negros traidores ciegan, imitando al sol, a quien los contempla y causan la «muerte de amor» en quien los mira, ya sea un hombre o la misma naturaleza (siguiendo con la tópica prosopopeya simbólica que veíamos al comienzo): «la arena queda llorosa, / las aguas se van vencidas» (p. 802, vv. 31-32).

La lírica de Aguirre canta fundamentalmente al amor que se engendra *de visu*. Especialmente significativo es el poema de la *Noche IV* (p. 640, vv. 1-6): «Basta, no mates mirando, / bella deidad, tan veloz, / que quien por mirarte muere / bien merece algún favor. / Piedad a tus ojos pido, / pues mis homicidas son». Puesto que el amor se engendra a través de la vista es imprescindible, para evitar que el amor caiga en olvido, contemplar con frecuencia a la persona amada: «Te ausentaste de tu patria / y tus mudanzas recelo, / que es fácil mudar de amor / lo que se muda de reino» (vv. 13-16). La belleza de la amada, cantada en tantos poemas, no hace sino reforzar esta idea del amor que se engendra por la contemplación directa.[261] El poema titu-

261 De ahí la importancia de la descripción de la belleza de la dama y de la «pintura» (recordando el tópico *ut pictura poesis*) de su belleza, que debe contemplarse con frecuencia para que se mantenga vivo el amor. Véanse Serés (1996: 149) y Rosales (1966: 48).

lado *En defensa de que no puede un caballero amar que no haya visto a su dama y cómo no es un retrato suyo bastante causa para amar con firmeza* (p. 457-458, vv. 1 y 6-10) reproduce la misma idea: «Aunque el constante amor nace del alma / […] pues mirando tal vez una hermosura / luego el alma asegura / una pasión por parto de su vida / de la vista engendrada / y del alma después nacida ciega». El auténtico amor requiere esa visión directa, y no solo a través del retrato, para que los humores que se transmiten por los ojos aviven la llama de la pasión, pues de otro modo «nunca fue amor sino una fantasía» (v. 48). Por otro lado, hay que tener en cuenta que la contemplación del amado debe ser frecuente para evitar el olvido (que no consiste en la memoria, según vimos en el poema de las pp. 478-480), y que, además, acarrea otro mal de amores bastante frecuente también en la poesía: los celos. Así los amantes alejados físicamente sufren verdadera «aflicción que mata» (p. 655, v. 3) y de este modo las lágrimas del amante que acrecientan el caudal de los ríos, según veíamos al comienzo, se hacen aún mayores, pues en ese «volcán de llamas», los «celos que el amor rematan, / matan tarde y hieren luego» (p. 665, vv. 19-20).

Un buen número de poemas de Aguirre se dedican a la sátira o burla de tipos y costumbres, ya que esta clase de lírica, que era más propicia para los juegos de palabras que mostraban de manera significativa la agudeza verbal, fue habitual entre los poetas aragoneses áureos.[262] Como apunta Pérez Lasheras (1994: 182), los temas de la literatura denominada *burlesca* surgen del antiguo género de la sátira, aunque con el paso de los siglos han debilitado su afán moralizante y son algo más laxos en sus ataques.[263] Parece, por tanto, más adecuado englobar este tipo de poesía bajo

262 Véanse Pérez Lasheras (2007-2008) y Cacho Casal (2007).
263 Véanse también Pérez Lasheras (1995) y Schwartz (1987).

el marbete de *satírico-burlesca*.[264] Este tipo de poemas buscan, ante todo, acentuar los elementos humorísticos y provocar la hilaridad o la risa, pues el humor se «utiliza como fin» (Pérez Lasheras, 1994: 187), sobre temas y tipos cómicos muy convencionales. Aguirre selecciona como objetos risibles a los siguientes grupos: las mujeres (destacando a las viejas, las embozadas y las pedigüeñas), los tacaños y los caballeros que ponen el contrapunto al modelo heroico masculino (galanes que se enamoran de noche de damas viejas, mercaderes o cristianos nuevos «cornudos»). Este elenco de sujetos propicios a la burla no hace sino imitar los modelos satírico-burlescos de Góngora y, sobre todo, de Quevedo en sus «descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres».[265]

El primero de los poemas satírico-burlescos que aparecen en la *Noche I* es el que lleva por título *A un mercader miserable que siempre iba mal vestido* (p. 45). Pertenece al grupo de poemas que se burlan de los personajes dominados por la avaricia.[266] Todo el poema se construye a base de juegos de palabras muy logrados como el de las «luces» que «tiene medidas» (v. 21) y por ello «anda deslucido / […] por no gastar aceite» (vv. 19-20) y obliga, con su tacañería, a que sus criadas «anden torcidas» (robándole), como la mecha del candil (v. 25). Estos juegos léxicos, unidos al reiterado empleo de la antítesis, imitan tanto a Quevedo como a Góngora, demostrando que, a pesar de la falta de profundización en el estudio del juego de conceptos en el cordobés, conceptismo y culteranismo se asientan sobre

264 Es el término empleado por D. Alonso (1987: 528).

265 Así lo señaló González de Salas explicando la *Musa VI* de Quevedo en la edición de *El Parnaso español* (1648): tomo la cita de Arellano y Roncero (2006: 336). Para estas cuestiones, véanse M.ª J. Alonso (2007) y Pérez Lasheras (2009).

266 Para el origen de la sátira de oficios como el de mercader en Marcial y en Góngora véase Pérez Lasheras (1995: 170-171).

las mismas bases de la agudeza verbal del Barroco, tal y como ha señalado Egido (1979*a*: 198). El síntoma externo de la avaricia es precisamente el hecho de que siempre vaya «muy mal vestido» (v. 16), puesto que el gusto por la ostentación era lo más característico de la estética barroca, lo que pone de relieve que, para el código social de la época, los defectos físicos son reflejo del deterioro moral. Termina justamente el poema con la mención al detalle de cerrar bien las puertas «en anocheciendo» (v. 36)[267] por un doble interés: mantener el calor y mantener oculto su dinero muy enterrado en el interior de la casa, casi «cerca el infierno» (v. 40), que es a donde irá a parar al morir sin confesión, víctima del pecado capital de la avaricia y como condena moral a un modo de vida contrario a los cánones estéticos y sociales imperantes.

Este poema hay que ponerlo en relación con el titulado *A un ciego rico y miserable* de la *Noche III* (pp. 485-486), que viene a acentuar la oposición vista en el primer poema entre la luz y la oscuridad asociada a la ceguera que identifica, en este caso, al avaro miserable y codicioso (v. 9). El juego de palabras se acentúa reforzado por el esquema métrico del poema, que no es otro que la quintilla, en relación con las «quintillas de ciego» (v. 5) o las coplas de ciego con las que estos pregonan a voces sus riquezas (vv. 39-40): «El dinero siempre aumenta, / aunque no lo puede ver / […] aunque siempre lo tienta, / nunca lo deja caer» (vv. 16-21). El dios del dinero atrae a sus fieles como este ciego que «reza con buena fe» (v. 11) el rosario contando reales (vv. 29-30), incluso en «fiestas de guardar» (v. 25). El juego léxico se acrecienta sirviéndose del campo semántico de la religión, recurso ya repetido en la lírica petrarquis-

267 La referencia al anochecer y al infierno remite unívocamente a la digresión satírica del comienzo de la *Noche I* en que se relata la *visio* de la dueña amortajada y la anécdota de las embozadas que piden dinero al estudiante (pp. 28-29).

ta de tema amoroso *(religio amoris)* pero vuelto al mundano amor por el dinero.

Los otros dos poemas que satirizan una figura masculina presentan como modelos antihéroes que se alejan del arquetipo del galán. El humor que suscitan parte de temas *a priori* serios como la honra o el amor hacia damas equivocadas,[268] que es el objeto de burla en los poemas *A un caballero que tenía fama de reciente cristiano y de celoso...* (pp. 65-67) y los dos dedicados a un galán que se enamora de una vieja y de una dama hechicera (pp. 94-95 y 490-493, respectivamente). El primero de ellos presenta la figura cómica del «reciente cristiano» o converso que se pasea rodeado de criados sobre un caballo tuerto un día de toros. Las alusiones son evidentes desde el título. El motivo fundamental de la burla se basa en el concepto del *decoro* (v. 13). Va mal vestido, sobre un «rocín tuerto» (v. 5) y rodeado de criados vestidos como turcos y moros que se burlan de su señor (vv. 21-23). Es un ejemplo de parodia de la ostentación. En este caso el paseo del galán sirve de mofa y escarnio porque se cae del caballo y a punto está de embestirle el toro cuando sale corriendo y «corrido el buen caballero» (v. 36), haciendo gala de su cobardía. Anecdótico parece el detalle de la fama de «celoso sufrido» que nos da el título de este poema que se acerca, como el anterior, a los relatos narrados por los ciegos en quintillas; sin embargo, es la clave para entender la metáfora del caballo[269] y la corrida de toros, aludiendo simbólicamente a los cuernos que casi le embisten. La figura de la mujer adúltera y de los maridos consentidores y «cornudos» es recurrente en la poesía de Quevedo, que sirve como referente a Matías de Aguirre.[270]

268 Véase Lapesa (1971: 223).

269 Suele ser metáfora frecuente para la mujer, especialmente en correlación con la actividad de la prostitución (Schwartz, 1984: 40-41).

270 Véase Nolting-Hauff (1974: 153-154).

La burla a los tipos masculinos va ligada al objeto mayoritario de la sátira, la mujer, como no podía ser de otro modo en el contexto misógino de la época. Los caballeros son una especie de peleles seducidos o engañados por la dama de turno. Así sucede en la sátira en seguidillas de un galán con dama hechicera (p. 490) o el poema titulado *A un galán que enamoraba a una vieja de noche* (pp. 94-95). La burla a los caballeros es indirecta. En los dos poemas se dirige a «Fabio», al que trata de advertir que se cuide de los peligros de las mujeres hechiceras. La mofa de las féminas parte de la descripción física exagerada que acentúa los defectos y cosifica o animaliza a la mujer: «negros dientes de su boca / ya muy sufridos se fueron» (vv. 17-18).[271] Sus negros dientes, su calvicie y sus pies grandes (vv. 24 y 26-29) hacen de la descripción de la vieja una especie de bruja con rasgos monstruosos.[272] Lo mismo sucede con Tirse, la dama pedigüeña que seduce al galán en el poema que glosa los versos «Hablando estás por la mano / lo que no tienes de aguda, / que discurre poco quien / jamás se muerde las uñas» (p. 445). Asalta aquí otro tópico misógino, el de la falta de inteligencia de la dama que va pareja a su belleza: «si es que tienes de belleza / lo que no tienes de aguda» (vv. 19-20). Sin embargo, a pesar de la hermosura con la que seduce a los hombres, tiene un defecto físico que la señala como una especie de bruja: sus grandes manos y sus largas uñas. El rasgo físico juega con el defecto moral que se satiriza: en este caso, de nuevo, la avaricia que domina a las mujeres y las hace afanarse en el empeño de pedir y sacar dinero a los incautos caballeros. Las damas hechizan o embrujan al galán para sacar buen provecho.

271 La burla de las mujeres desdentadas o con mala dentadura es habitual en la poesía satírica misógina: cf. el poema «A una vieja sin dientes» de Bartolomé Leonardo de Argensola (1950: II, 168-169).

272 Las metáforas hiperbólicas animalizadoras son un tópico de la poesía burlesca de Quevedo, como señala Schwartz (1984: 43-45).

Así lo recalca en las seguidillas satíricas destinadas a Fabio (pp. 490-493). Es «pálida y hermosa» (v. 30) pero de noche «se unta» (v. 32) y «va por los aires» (v. 29). El enamoramiento se produce *de visu* pero con el componente adicional de que aquí la mirada hechiza, seduce y solo con mirarla «la lleva el diablo» (v. 26). La filiación maléfica de su modo de proceder queda patente con la alusión local a «pasar el Portillo» (v. 44), donde se ejecutaba a las sospechosas de practicar la nigromancia. El juego de palabras con el hechizo amoroso por los ojos resulta fructífero al revelar sus auténticas intenciones: «a unos toma de ojo / y a otros de bolsa» (vv. 39-40). Y es que las mujeres son interesadas y deshonestas y con su cuerpo atraen a los hombres («quieres tú su cuerpo / más que su alma», vv. 11-12) para obtener de ellos un beneficio económico, lo que alude de soslayo a la actividad de la prostitución.[273]

Este mismo motivo de la promiscuidad femenina es el que aparece en un poema de tema aparentemente amoroso pero que acaba siendo una sátira de las relaciones eróticas titulado *A una embozada que salió a bañar a Ebro* (pp. 61-64). La dama Lisbella arrastra a todos los hombres detrás de su belleza, descrita en términos gongorinos («enjuagar las perlas», v. 41) y a base de antítesis («ligeras-pesadas», vv. 7-8; «enfadada-desenfadada», vv. 11-12; «perdida-se halla», vv. 19-20; «él se fue siempre fogoso / y ella mojada», vv. 67-68), en un incendio de pasión que se calma durante los encuentros amorosos hasta el amanecer en las aguas del Ebro. El tema del alba (v. 59) remite a la tradición lírica de la alborada y además acentúa el juego antitético, pues la dama embozada, oculta y oscura, es descubierta por el sol (andando a vueltas con las alusiones mitológicas del carro de Apolo que descubre a la bella que surge, cual Venus, de las aguas).

273 Schwartz (1984: 40-41).

Las tapadas o embozadas son el objetivo de crítica y sátira misógina preferido por Aguirre en la *Navidad*.[274] Con el disfraz del manto falsean su belleza, como Cloris, protagonista del poema *A una dama tuerta que se preciaba de hermosa y amada de muchos, mas nunca llevaba el manto al ojete* (pp. 484-485). Aquí, sin embargo, la recomendación es en sentido contrario, pues reclama que se tape para ocultar que «es tapada de medio ojo» (v. 12). Vemos, por tanto, cómo la sátira burlesca incide principalmente en las mujeres, cuya crítica responde a los cánones misóginos imperantes en la lírica barroca.[275] No obstante, podríamos destacar que la sátira de Aguirre, al igual que la de otros poetas coetáneos aragoneses,[276] no resulta tan hiriente como la de Quevedo ni muestra la agudeza mordaz de la de Góngora, a pesar de ser estos sus modelos y referentes, sino que pone el énfasis en la búsqueda de la risa y del humor.

En el polo temático opuesto se recogen en la *Navidad* un grupo muy poco numeroso de poemas que tienen un tono más grave. Guardan relación con poemas de tema amoroso o de cuestiones como la honra pero, a diferencia de estos, el tratamiento estilístico se dispone con mayor trascendencia filosófica. El primero de los poemas de este tipo que encontramos es el soneto «a un clavel deshojado» en la *Noche I* (pp. 60-61). El clavel y la púrpura son imágenes gongorinas muy repetidas por Aguirre, especialmente en su teatro, para hablar de la nobleza (cf. *Engaño,* vv. 189-192). En palabras de Marcelo se condensa el tópico del *carpe diem,* que se reelabora líricamente ya en el primer cuarteto de este soneto. Todo termina en breve tiempo, como en

274 Recordemos la importancia destacada que se les da desde la descripción del comienzo de la velada y cómo son estas las que acosan al estudiante pidiéndole dinero en la *Noche I* (p. 29).

275 Véanse Caballé (2006) y Catelli (2011).

276 Véase Duce (en V. Sánchez, 2003: I, LXIII).

tantos sonetos del desengaño barroco, entre la cuna y la sepultura: «que no naciste, pues muriendo naces» (v. 14).

El amor, como la vida, representa la misma paradoja del vivir muriendo en el poema titulado *A una dama de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido* (pp. 81-82), que desarrolla la metáfora de la flor como la belleza caduca que tiene «infelice fin» (v. 4): «En lecho de jazmín / sin dicha muere una rosa» (vv. 1-2). Las décimas, metro adecuado para asuntos de tono más serio[277] como la honra, son el vehículo propicio para desarrollar, entre las metáforas gongorinas usadas hasta la saciedad por Aguirre («carmín», «plata», «cristales», etc.), el asunto del final infeliz de una dama hermosa que muere a causa de los celos.

La vanidad de la vida y de la riqueza es el tema desarrollado a modo de *planctus* en dos poemas de la *Noche III* y la *Noche IV,* respectivamente: *A un hombre que habiendo sido rico se quejaba de su miserable fortuna* (p. 490) y el romance *Quejándose un padre de una hija que se había ido fugitiva* (pp. 644-650). El soneto[278] primero presenta en primera persona el lamento triste de un hombre rico que todo lo pierde por el arbitrio de la rueda adversa de la fortuna (vv. 3-4) y cuya imprecación («¡Oh infelice de mí!», v. 5) asume un tono marcadamente calderoniano. El lamento reaviva el tópico del *carpe diem* pues «todo trabajo es ya, todo perece» (v. 14). Las paradojas y antítesis acentúan el efecto negativo del paso del tiempo pues, donde «ayer se ama», «hoy se aborrece» (vv. 10-11). Todo se pierde, todo se desvanece a causa del «hado injusto» (v. 17) que hace que un padre deba lamentar la pérdida del honor de

277 Su empleo por parte de Aguirre es limitado, a pesar de que Góngora, su referente poético, muestre cierta predilección por las décimas de asunto burlesco. Para estas cuestiones véase Pérez Lasheras, (2013*a*).

278 El empleo del soneto es similar al de la décima para temas más serios o elevados (Matas Caballero, 2013: 167-188).

su hija. De este modo se presenta el romance del padre que, a través de las numerosas imprecaciones de los versos iniciales, recuerda, casi como si de una relación de sucesos o de comedia se tratase, la causa de sus desdichas. El tono elevado de este poema hace que lo destaquemos aquí a pesar de que en buena parte se trata de una relación de comedia, de argumento muy similar al de la comedia *El engaño en el vestido,* con un lenguaje muy gongorino, plagado de paralelismos y en el que Aguirre practica con destreza el recurso, de gusto tan calderoniano, de diseminación-recolección (vv. 173-187).

Además de este último, son varios los poemas que tienen un carácter narrativo, de acontecimientos históricos o relacionados con la vida de los personajes, o simplemente aquellos que ofrecen una relación de hechos o acontecimientos sin más intención que mostrar un relato, bien con una función narrativa, bien con una función más lúdica. Muchos de estos poemas son, en realidad, el germen de algunas piezas teatrales, de ahí que se les denomine *relaciones de comedias*.[279] Paralelamente al apogeo de los corrales de comedias se puso de moda ya desde el siglo XVII la composición de una serie de poemas que tenían como objeto ser leídos o representados en casas particulares y que se denominaron *relaciones*. La recitación de fragmentos de comedias en reuniones caseras privadas se generalizó en algunas ciudades (coincidiendo con el cierre de varios teatros), según apunta Moll, hacia mediados de siglo (1976: 145). En el caso de Matías de Aguirre podríamos decir que son comedias en embrión que no llegaron a ser representadas y, probablemente, ni siquiera escritas en su totalidad.

Las relaciones que se presentan en la *Navidad de Zaragoza* pueden englobarse dentro de este tipo de relaciones

279 Para estudiar el origen de este término, véase García de Enterría (1973: 336-361).

de comedias, aunque otras narran un acontecimiento ocurrido o inventado (pero verosímil), con el fin de entretener y conmover al público lector u oyente, de contenido poético, con estrofas «narrativas» y de arte menor, generalmente romances.[280] Por otro lado, no olvidemos que el relato marco de nuestra obra recrea el ambiente que podemos encontrar en las abundantes relaciones barrocas de acontecimientos festivos, género narrativo de amplia difusión incluso a través de los pliegos de cordel.

El primer poema que se puede clasificar dentro de este tipo de relaciones aparece ya en la *Noche I,* cuando Solardo, como castigo por haber errado en la resolución del primer enigma, ofrece un poema que viene a ser una auténtica *novella* de corte bizantino (pp. 36-44),[281] como tantas otras que sirvieron de inspiración argumental a los dramaturgos contemporáneos. Se trata de un romance de tema histórico sobre la figura del duque de Saboya, natural de Turín, que se ve obligado a partir de su hogar por una serie de visiones y sueños premonitorios que le anticipan sus ocultos deseos de dar muerte a su padre. Con el objeto de evitar tal desgracia huye junto con su mujer y su hijo hacia Pisa y se embarca con destino a Sicilia, donde naufragará sin saber el paradero de su amante esposa y de su hijo. Los versos se enlazan a la perfección con la narración de la velada de esta primera noche a través de la dramatización de Solardo, que se presenta al final como el propio duque que, habiendo sobrevivido al naufragio, halla alivio «en vuestra ostentosa casa» (v. 256), haciendo

280 Para la tipología de las relaciones, véanse Ledda (1999) y López Poza (1999).

281 Nótese la relación de este romance con la novela del mismo tipo incluida en la *Noche IV* titulada *Riesgo del mar y de amar*. No en vano, la cercana vinculación entre relaciones y novelas cortas ya ha sido señalada por varios estudiosos de la materia, como Palomo (1996) y Redondo (1998).

así referencia al marco del palacio en el que la dama le ha pedido que relate sus versos, como una especie de momo cortesano en el que los propios asistentes a la fiesta se convierten en actores y protagonistas de los más variados relatos. De este modo Aguirre nos sitúa perfectamente en el marco de la tradición festiva del Barroco.[282] Además, esta «novela en verso», según le pide la dama Diabella al anfitrión de la primera de las veladas festivas navideñas (p. 35), permite introducir muchos de los temas recurrentes en la miscelánea, como el de los sueños y las visiones premonitorias. La visión del «fiero bruto» implorando que evite su muerte se introduce en el marco tópico de una cacería por un monte «vestido en flores / con guarnición de esmeraldas» (vv. 33-34), ambiente que permite desplegar las metáforas gongorinas relacionadas con las plantas y, sobre todo, con los animales, como los «brutos» con la boca llena «de espuma ardiente» (v. 81). El relato, tanto en la forma como en el contenido, es muy similar a la historia del Duque de Milán de la comedia *El engaño en el vestido*. Las imágenes bélicas de caza en medio de un monte vestido de primavera, en el que hasta «en los duros escollos / todos los cristales hablan» (vv. 119-120), son fácilmente parangonables a los símbolos de la campaña en la comedia (*Engaño,* vv. 339-347). La acumulación de metáforas que armonizaban los diferentes elementos de la naturaleza con un fin simbólico, rozando casi la exageración del teatro calderoniano, como este pasaje de la comedia, eran muy habituales entre los poetas gongorinos (Egido, 1979*a*: 122) y partían de la imitación, precisamente, de uno de los romances de tema morisco de Góngora. Además, otros recursos tan habituales en la lírica barroca como el hipérbaton, las bimembraciones y la correlación,

282 Para estas cuestiones son fundamentales los trabajos clásicos de Orozco (1969), Maravall (1980) y Bonet y Correa (1990).

muestran la maestría en la imitación gongorina[283] con la que Matías de Aguirre dota a estos romances que, como vemos, son claramente relaciones de comedias.

El grueso de este tipo de poemas de relación son los que encontramos insertos en la novela *Riesgo del mar y de amar,* en los que los personajes relatan sus penurias amorosas a otro personaje recapitulando la acción narrativa de las páginas anteriores. El ejemplo más significativo es el del romance que Laura relata a Alejandro, cuando le confiesa su verdadera identidad y los motivos que le han llevado a adoptar el disfraz masculino (pp. 675-684). La hipótesis más plausible es que se tratase de una relación de una comedia de Aguirre, por las similitudes que guarda con algunos pasajes de *El engaño en el vestido* o *Cómo se engaña el demonio*. Quizá se tratase de una pieza escrita para una comedia pero que acabó adoptando la forma de relato en la novela corta intercalada en esta *Noche IV*.

Dos ejemplos más, muy significativos, están incluidos en la *Noche III:* la *Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad,* escrito previamente por la dama siguiendo el encargo del anfitrión de la velada (pp. 472-476), y *Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa con el padre de otra con quien se quería casar,* obra de Solardo (pp. 480-484). En el primero, reproduciendo casi literalmente algunos pasajes de las comedias *El engaño en el vestido* o *El príncipe de su estrella,* la dama pide ayuda para remendar su honor a la autoridad masculina pertinente, caso del Duque en la primera y del Rey de Grecia en la segunda (*Engaño,* vv. 2261-2262; y *Príncipe,* vv. 2783-2792). Lo mismo sucede con la escena de caza que relata el segundo romance y que es similar a los cuadros escéni-

283 Para el uso de estos recursos en los romances gongorinos véase Pérez Lasheras (1988*a* y 2013*a* y *b*).

cos en los que, durante la caza, se produce un encuentro amoroso que cambia el curso de los casamientos establecidos (*Príncipe,* vv. 470-494).[284] Parece más que evidente que se trata de una reelaboración de materiales poéticos que Aguirre va refundiendo en su miscelánea.

Sin embargo, estos poemas pueden seguir modelos métricos mucho más breves, como el soneto.[285] Así el titulado *A la quema de los olivos de la ciudad de Zaragoza* (p. 465) ofrece un ejercicio de *ecphrasis* en el que «la palabra glosa lo que el ojo percibe» (Egido, 1995*b*: 166), en este caso uno de los árboles que se queman en Zaragoza. El soneto permite desarrollar los tópicos del *carpe diem* o *tempus fugit* que son habituales en los poemas de corte más filosófico y, aunque no es propiamente un poema de relación, resulta pertinente tratarlo en este apartado por su estrecha relación temática con el gran poema de relación de sucesos que ofrece la *Navidad de Zaragoza* en su *Noche III:* la *Silva a los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio* (pp. 493-530), a la que volveremos más adelante.

Ya hemos señalado en varias ocasiones el predominio de lo teatral en nuestro autor, tanto desde el punto de vista temático como formal, que afecta también a la poesía y no solo por la fuerte presencia de relaciones de comedias. Aguirre incluye en la *Noche II* un amplio pasaje en verso de tema mitológico (pp. 266 y ss.), con intercalaciones narrativas y digresiones eruditas. En el relato marco de la velada académica irrumpen sorprendentes apariencias de mares y montañas para dar arranque a la intervención de unos asistentes disfrazados de Minos y Neptuno retándose a una batalla por no haber ofrecido un toro como sacrificio. De

284 La «transfusión temática» entre este tipo de romances y el teatro ha sido estudiada por Pérez Lasheras (1988*b*).

285 Véase la indicación de los metros empleados por Aguirre en el índice de primeros versos.

esta apariencia arranca el comienzo de lo que Aguirre denomina una «fábula de la gentilidad» (p. 265). Hay que tener en cuenta que la mayoría de las antologías poéticas de autores coetáneos como Moncayo o José Navarro[286] incluían una buena muestra de versos de tema y motivo mitológico con función «tópico-erudita» (Romojarro, 1998: 11), pues suministraba al poeta una caudalosa fuente de inspiración y ofrecía un amplio abanico de recursos literarios simbólicos y metafóricos basados en la mitología.[287]

El objeto de la inclusión de este pasaje teatralizado en verso es ofrecer lo que a buen seguro era un proyecto de comedia mitológica, a imitación de las de Calderón, que no llegó a buen fin. Es probablemente un ejemplo más de la refundición de materiales previamente escritos tan característica de los autores de misceláneas. Cada una de las noches se cierra con una comedia perteneciente a distintos géneros. La *Noche III* culmina con la comedia de santo sobre la vida de san Alejo y quizá por ello, como contrapunto, el plato fuerte de la velada (usando la metáfora gastronómica de Aguirre) es una comedia mitológica, pero no pensada para una representación como tal, sino «para que allí al vivo se representase como los antiguos la fingieron, que como la comedia que había compuesto era de lances de amor adonde no se podían formar apariencias —aunque sí tramoyas—, había tomado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible» (pp. 267-268). Con estas palabras da la clave de la representación: no es materia teatral propiamente dicha, sino materiales poéticos pensados para la representación que se funden con el relato marco mediante apariencias sorprendentes que causan la admiración de los personajes asistentes a la festiva velada navideña.

286 Véase Vidorreta Torres (2014: 517-548).

287 Pérez Lasheras (2011: 44). Para el empleo de la mitología en la literatura, véanse Egido (2008) y Prieto (2002).

El siguiente poema (pp. 274-276) responde a otro cuadro en el que Egeo, rey de Atenas, aparece sobre una apariencia de caballo blanco que parece volar relatando la muerte de Androgeo (hijo de Minos) y explicando así la causa del sacrificio humano para el monstruoso Minotauro. Lo que aquí presenta Matías de Aguirre no es sino una nueva relación de comedia sobre la historia del Minotauro. Con el acostumbrado gongorismo describe la fiereza («bruto en pegajosa espuma», v. 63) con que su caballo se lanza a la batalla al sentir el rumor de «los parches sonoros» (v. 56). Acto seguido, en otro «alazán brioso» aparece Minos armado para dar comienzo a la batalla formando «montañas de sangrienta espuma» que «vuelvan rubí la esfera de diamante» (vv. 18 y 20). La escenificación es asombrosa para tratarse de una apariencia: cuatro actores se enfrentan en lid con un complicado juego de espejos para multiplicar las figuras que simulen el enfrentamiento de dos ejércitos. El resultado no puede ser más dramático: Egeo cae rendido ante Minos que da comienzo a un poema dialogado diciendo «Vencido a mis pies estás» (p. 279, v. 1).

Aquí se descubre entonces la apariencia de un laberinto con un actor disfrazado en su mitad de toro, emulando al Minotauro, junto con los motes explicativos para señalar que el laberinto creado por Dédalo es la guarida del monstruoso ser (p. 283). Estas apariencias abrirían un nuevo acto de una hipotética comedia mitológica que se centraría en la historia de Ariadna, hija de Minos, quien, de nuevo, ofrece otra relación versificada de la historia de los mancebos para el «bruto fiero» (p. 285, v. 32), además de narrar su propio enamoramiento de Teseo. Sale a escena, ante la vista de los asistentes, el personaje de Dédalo, que se debate entre prestar su ayuda a Ariadna para encontrar una «industria» (p. 285, v. 36) que saque a Teseo del laberinto y su miedo al castigo si esta argucia es descubierta por el rey Minos. De este modo Ariadna entrega el ovillo a su amado Teseo para que «por adbitrio de su industria» (p. 288, v. 24)

salga victorioso y se pueda consumar su amor tras su huida, según promete Teseo (p. 288, vv. 21-24). La lucha se narra (intercalando así la narración con el verso), matizando que la escenificación es «tan presente y verdadera a los ojos cuanto a la verdad engañosa» (p. 291).

Tras la narración de la historia del regreso a Creta de Teseo llevándose consigo a Ariadna y Fedra, el siguiente pasaje teatral versificado es la intervención de Egeo, que contempla la apariencia del mar por el que navega «la enlutada nave» presagiando erróneamente el trágico final de su hijo. Esta visión ocasiona el planto de Egeo lamentando su «triste fortuna y rigurosa» (p. 295, v. 1) ante ese mar gongorino que en «cerúleas ondas se dilata / rompiendo riscos de vidriosa plata» y en el que se arrojará poniendo «sepulcro feliz a tantos males» (vv. 15-16 y 42).

El ritmo que impone la representación precipita la irrupción de variadas apariencias, como la de la isla en la que se despierta Ariadna abandonada por Teseo. Su lamento poético canta sus penas, imprecando al amor y al sueño, parangonando su mal con el de otros relatos mitológicos como el de Pan y Siringa y Apolo y Dafne, y, quejándose, en fin, de las «soledades que admira» (p. 300, v. 1), haciendo así un nuevo guiño literario y estilístico a Góngora. Acto seguido, insertando la apariencia de nube, desciende el dios Baco, que le propone huir de la isla con él (p. 304), anticipando los aparatos escenográficos para simular el vuelo de las comedias posteriores, tanto la de *Cómo se engaña el demonio* como la de *El príncipe de su estrella*. Bien podría parecer este el final de esa comedia mitológica de la que Aguirre solamente nos ha ofrecido unas pinceladas sesgadas de algunos versos. Sin embargo, a continuación nos ofrece la intervención de Dédalo aconsejando a su hijo Ícaro a través de la relación de lo sucedido a Ariadna como espejo moralizador (pp. 307-312). El broche final a la inserción de estos variados poemas teatrales de asunto mitológico lo pone el vuelo de Dédalo e Ícaro. En su inter-

vención, casi como si de una acotación teatral se tratase, Dédalo relata cómo le ata el ingenio de alas que ha diseñado. Hay un corte narrativo que se resuelve rápidamente con la continuación de la intervención de Dédalo advirtiendo a su hijo de los peligros de volar alto. El fin de la comedia y las últimas palabras del personaje que ha tomado el protagonismo se refieren, a través de estilo directo inserto en la narración, a la caída al mar de Ícaro poniendo fin a «tanta diferencia de artificiosas trazas» (p. 314) para continuar con la fiesta de esa noche que tiene su punto culminante, como todas las veladas, en la representación de la comedia propiamente dicha.

El último de los poemas que podemos englobar en el conjunto de la poesía pensada para su escenificación teatral es el diálogo de la *Noche III* entre dos personajes alegóricos, la Soberbia y la Humildad (pp. 455-456). Precisamente el carácter alegórico de esta pieza breve nos remite unívocamente a las representaciones de cariz religioso con motivo de festividades religiosas y, fundamentalmente, al auto sacramental. La aparición de estos dos personajes femeninos, como si de diosas se tratase, se produce en el entorno festivo de la comitiva que llega al palacio del Coso para disfrutar de la velada navideña. La noche se abre con la descripción de la cabalgata inicial sobre carrozas en la que, con acompañamiento de grandes artificios como fuegos artificiales y apariencias voladoras desde el edificio del Hospital, se produce otro breve pasaje teatral (apenas dos redondillas) de tema mitológico: la lucha con fuego y rayos entre Júpiter y Apolo, que terminan huyendo por el convento de San Francisco.[288] Una vez dentro del palacio, instalados los asistentes en la cuarta pieza, surgen de las alturas dos ninfas vestidas con

288 Este tipo de representaciones locales con motivo de algún acontecimiento festivo eran una tradición consolidada en la capital aragonesa: véase Mateos Royo (2001).

ricas galas[289] y adornadas una con un sol y otra con una estrella. Parece tratarse de una prolongación de la representación de asunto mitológico en el interior de la estancia. Es entonces necesaria la introducción de dos motes explicativos que aclaran que no se trata de una pieza mitológica, sino de otra de carácter alegórico de componente más religioso o moralizador.

El escueto diálogo entre la Soberbia y la Humildad, lleno de los excesos retóricos gongorinos asimilados por el teatro calderoniano,[290] se configura a partir de una estructura paralelística basada en términos antitéticos. En el fondo es la oposición de lo mundano y lo divino, del pecado y de la santidad a la que nos tienen acostumbrados los autos sacramentales de Calderón[291] y que vienen a ser una transposición temática de algunos de los conceptos observables en las comedias religiosas.[292] En el caso de nuestro autor, el ejemplo más palpable es el de la comedia *Cómo se engaña el demonio*. La Soberbia, nacida de Lucifer, no vencerá aunque gobierne el mundo, pues el que sigue a la Humildad tendrá como premio la eternidad. Este mensaje se canta «con suaves acentos» (p. 457)[293] en el poema, que bien podría entroncarse con los diálogos amebeos,[294] tan presentes en la lírica pastoril, pues se trata de un intercambio alternado y rápido que logra transmitir con concisión el mensaje moral ausente en la lírica de Aguirre, ya que la *Navidad* no nos ofrece ningún otro ejemplo de poemas religiosos o a lo divino.

289 No era infrecuente que en los autos sacramentales los personajes alegóricos apareciesen con un rico vestuario de apariencia mitológica. Para estas cuestiones, véase Arellano (2000*a*).

290 Véase Tietz (2007).

291 Véase Arellano (2000*b*).

292 Véase Rull Fernández (2000).

293 El canto en la representación de los autos sacramentales resultaba un modo más eficaz de transmisión del mensaje teológico: véase Díez Borque (1983).

294 Véase Duarte (2001).

Aproximación a la lengua poética

La filiación gongorina que venimos reiterando asalta desde el comienzo del primer poema con el uso del término *cristal* para referirse a las aguas, metáfora que se repetirá hasta la saciedad en innumerables versos, siempre con la misma simbología aplicada a las aguas de un río o del mar, como las del Egeo, cuando este, a punto de tirarse a sus aguas para bautizarlas con su nombre, exclama en los versos de la *Noche II:* «Recibe, mar salado, mi persona / y, soberbio, blasona / con tus fieros cristales / de sepulcro feliz a tantos males» (p. 297, vv. 39-42). Y es que la *Navidad* ofrece en sus pasajes versificados un amplio elenco de recursos metafóricos entremezclados con otras herramientas, como la prosopopeya de carácter simbólico, los paralelismos, las hipérboles y, sobre todo, los juegos de palabras, siendo todas estas «sutiles agudezas», en términos gracianos, con las que Aguirre adorna su obra prácticamente copia del modelo gongorino (Egido, 1979*a*: 139). La acumulación metafórica no es, sin embargo, exclusiva del poeta cordobés, pues está en la base del conceptismo y no en vano «la metáfora es el recurso más complejo y atractivo del lenguaje poético de Quevedo» (Schwartz, 1984: 18). Por otro lado, la abundancia de imágenes, especialmente las asociadas y armonizadas con los elementos de la naturaleza, alcanzó su cima en el teatro calderoniano, cuyas exageraciones conceptuales calaron hondo en el estilo de Matías de Aguirre. En la búsqueda de la descripción de una naturaleza mucho más hermosa resultaban fundamentales las imágenes poéticas referidas a animales, plantas y, especialmente, a las aguas, como ya hemos dicho.

Los ríos y mares se acrecientan con las lágrimas de los quejosos amantes que, como gotas de rocío, arrojan sus «perlas de áljofar» (*Industria,* v. 357), «perlas del oriente» (*Industria,* v. 1781) o «perlas que desata la erizada nieve» (p. 439, v. 10) a los «cristales alterados» (*Industria,* v. 2562)

del mar. La paronomasia «mar de amar» (*Industria,* v. 2670), condensada en el título de la novela intercalada en la *Noche IV, Riesgo del mar y de amar,* hace muy fructífero el uso de imágenes acuáticas,[295] tan empleadas por Góngora en los versos que Aguirre parafrasea continuamente, con el uso de esos cultismos como «sorber», «desatar» o «bostezar» (cf. *Engaño,* v. 2575),[296] que asaltan desde las primeras páginas de las *Soledades* o de la *Fábula de Polifemo* (cf. *Engaño,* v. 2581).

La naturaleza en general está muy presente en el empleo de recursos metafóricos, ya que entre los sentimientos del poeta y los elementos naturales (agua, aire, fuego y tierra) se establece todo un entramado de relaciones semánticas. Así la ninfa que se queja de su amante (p. 254, v. 25) lo hace en una «encina umbrosa», al igual que Fortunio lamenta su mala fortuna amorosa en medio de un verde bosque de «ricas esmeraldas» (*Engaño,* v. 437) en cuyo espesor y al frescor de sus aguas intenta calmar su «Etna abrasante» (*Engaño,* v. 2663). Del mismo modo los vientos se acompasan con el estado anímico, siendo fuertes y huracanados como el céfiro (*Engaño,* v. 35), el Noto (*Industria,* v. 380) o el cierzo (*Engaño,* v. 2638), empleando un referente más local. Y las aves que vuelan al compás de los vientos son «laudes parleros de pluma» (*Industria,* v. 389) que anuncian el sentir del poeta. En la tierra, los caballos, «brutos espumando» (*Engaño,* v. 340), toros, lobos o leones

295 Muchas de esas imágenes acuáticas tienen relación estrecha con motivos o fábulas mitológicas, como los dioses marinos (Egido, 1979*a*: 173-188).

296 Para estas expresiones en Góngora, véase Vilanova (1992: 895-897). Además de cultismos, son términos metafóricos en sí, tan repetidos que acaban resultando «desgastadas y extravagantes» (Egido, 1979*a*: 144). Veáse también en Egido (1979*a*: 63-72) el glosario de voces cultas empleado por los poetas gongorinos aragoneses; y en Vidorreta Torres (2014: 682-692), el empleo de los mismos cultismos léxicos en otro poeta coetáneo, José Navarro.

(*Engaño,* v. 32) se relacionan con el ímpetu del ardiente amante.

El jardín, reproduciendo el tópico de la *natura naturata,* se convierte también en imagen de la naturaleza. Las plantas y las flores que adornan los jardines, como el clavel, a través de su colorido púrpura o carmín (*Engaño,* v. 183), son metáforas para significar los más variados motivos, desde la realeza de un personaje a la belleza del «labio de clavel» (p. 33, v. 18). También son significativas las imágenes de plantas como la hiedra, que simboliza la fuerte unión del matrimonio en este poema y que, asimismo, son muy del gusto gongorino (p. 41, vv. 173-181). La personificación se suma a las imágenes poéticas de plantas a través de la «esmeralda» del suelo que es pisada por el diminuto pie de la dama, provocando la hilaridad de las aguas que «se reían / de verse pisadas dél» (p. 33 , vv. 9-12).

Las antítesis y paradojas características de la imaginería barroca se encuentran enredadas en el intrincado metafórico en numerosos pasajes (cf. p. 39, vv. 78-92).[297] Las imágenes contrapuestas imitan ese efecto del claroscuro tan del gusto barroco que se encuentra especialmente bien ejemplificado a través de la abundancia de metáforas referidas a la oposición amanecer-anochecer. La mayoría de las metáforas se basan en una referencia mitológica: el carro del sol que cabalga hacia el ocaso (p. 276, v. 9); la aparición de Apolo (p. 64, v. 61) o Faetón (*Industria,* v. 287); el coche plateado de la luna que surca las rubias arenas del cielo (*Engaño,* v. 1396); Juno o Diana como la luna (*Industria,* vv. 1530 y 1666); o la noche como «hija de Cupido» (*Industria,* v. 1523). Otras, sin embargo, se mueven en el ámbito semántico de la cotidianeidad, como las que se refieren al sol que se cubre o se tapa como las damas embo-

297 Nótese además el empleo del hipérbaton que dificulta la comprensión de algunos pasajes (cf. p. 297, v. 40). Véase la clasificación por tipos de los diferentes hipérbatos realizada por Egido (1979*a*: 84).

zadas (*Engaño,* v. 2087; *Industria,* v. 1790; o *Demonio,* v. 1143) o la del girasol que se levanta para seguir a su amada aurora (*Engaño*, v. 1290). Muchas de estas imágenes trascienden lo metafórico convirtiéndose en largas perífrasis o alusiones ingeniosamente construidas.[298]

La oposición de dos términos antitéticos propicia, además, la bimembración como recurso recurrente en la lengua poética gongorina. Las figuras basadas en la repetición o la reiteración de fórmulas sintácticas o estilísticas son igualmente muy características de este tipo de poetas. Recuérdese, por ejemplo, que es el recurso habitual en las comedias, en las que numerosos versos repiten continuamente o parafrasean el título de la obra (*Industria,* vv. 1016 y 1097). Lo mismo sucede con grupos sintagmáticos («fuego de Cupido / fuego de Marte», *Engaño,* vv. 761-762) que se repiten dotando al poema de una estructura paralelística o correlativa. Y es que los recursos repetitivos como la anáfora o el paralelismo han sido considerados por algunos estudiosos como la clave de la poesía gongorina.[299] La repetición de la misma palabra al final de un verso y al comienzo de otro (anadiplosis) es un recurso del que gusta Aguirre (*Engaño,* v. 280) y que incluso innova en cierta medida en dos de los poemas insertos en la novela intercalada de la *Noche IV* con esa rima en eco de las palabras que dan comienzo a los segundos versos (pp. 655-656 y 664-666).

Mención aparte, por su presencia destacada en la poesía satírica y en las comedias, merecen los recursos que se engloban bajo el marbete genérico de «juegos de palabras» y que abarcan un amplio espectro: paronomasias, calambures, disociaciones, juegos con refranes o con fraseología popular, la utilización de elementos cotidianos en un con-

298 Véase Egido (1979*a*: 96-98 y 104).

299 Blanco (2012: 305-313) señala este tipo de recursos reiterativos como «núcleo de la invención lingüística gongorina».

texto mitológico (acentuados con hipérboles tendentes a la ridiculización),[300] los dobles sentidos y, en especial, el juego de significados en los nombres propios. Todos estos recursos están presentes tanto en Góngora como en Quevedo y, desde luego, en el teatro calderoniano, diluyendo así las fronteras entre conceptismo y culteranismo, aunque, como apunta Egido (1979*a*: 198), han sido tradicionalmente menos estudiados en la poesía gongorina. La mayoría de los juegos de palabras han sido explicados en las notas al pie de la edición pues deben ser entendidos en su contexto, dificultosos en la mayor parte de los pasajes por la frecuente presencia de una sintaxis compleja tendente al hipérbaton.

Los juegos de palabras más fructíferos en el verso de Aguirre son los que tienen que ver con los dobles sentidos motivados por un solo significante, algunos de los cuales ya hemos ido señalando a propósito de su uso en la poesía satírica, pero que se repiten en los más variados versos, como es el caso de «yerro» en uno de los poemas intercalados en la novela de la *Noche IV* (p. 679, vv. 146-147). Su empleo es recurrente en las comedias, especialmente puestos en boca del gracioso, caso de dilogías con las palabras «dispensa», «donaire» (*Engaño,* vv. 1424 y 1410), «doncella» (*Engaño,* v. 1084), «ganado» (*Engaño,* v. 2834) o «mal francés» (*Industria,* v. 71). Precisamente es en el nombre del gracioso, seleccionado a propósito, donde encontramos los habituales juegos de palabras con los nombres propios, siendo los más significativos los de Paritoque y Garapiña (*Engaño,* vv. 1347-1348 y 1670) o Cascabel (*Industria,* v. 98). Pero el juego con los nombres propios se extiende a otros personajes además del gracioso: así con Aurora (el mismo juego es repetido en alguno de los motes de la *No-*

300 Este es quizá el menos utilizado por Aguirre en su poesía. Tan solo se registra un caso, el del poema de asunto amoroso entre villanos recitado por una ninfa en la *Noche III* (p. 631).

che I a propósito del nombre de una de las damas principales de la fiesta) en *La industria contra el peligro* (vv. 132 y 284) y Luna, por el apellido de don Diego en la misma comedia (vv. 309 y 2199). En cualquier caso, el pasaje más significativo a este respecto de las audacias lingüísticas basadas en el léxico es el largo parlamento de los graciosos en torno a diferentes juegos de cartas. Términos como «gallina» o «polla» suscitan la risa del público insertos en medio de la acción del juego de naipes entre los criados (*Industria,* v. 1925). Sin embargo, el recurso quizá más sorpresivo de la lengua poética de Aguirre es el que tiene que ver con la parodia de construcciones lexicalizadas de la lengua,[301] más concretamente con las que proceden de la fraseología popular. Este tipo de juegos fueron habituales entre los poetas barrocos y especialmente entre los poetas aragoneses,[302] pero en el caso de la *Navidad* se recogen los pasajes más significativos en las comedias, con frases hechas o refranes como «¿Somos perros?», «Arrendar la ganancia» (*Engaño,* vv. 1955 y 2892, respectivamente) y otros mucho más conocidos, como «el gozo en el pozo» (*Industria,* v. 1389).

De todas las muestras líricas de la *Navidad,* la extensa silva que constituye el núcleo central de la *Noche III, A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio* (pp. 493-530), es el mejor ejemplo de la filiación gongorina de nuestro autor, empezando por sus numerosas concomitancias con la *Soledad I*.[303] Los dos poemas presentan algunas similitudes evidentes: en los dos casos se trata de una *peregrinatio*. En la *Navidad* la peregrinación refleja, por un lado, una realidad vivida, relatada en primera persona (ausente en la de Góngora), la de la huida de la

301 Sobre el empleo de estos recursos, véanse Corpas Pastor (1997: 23-27), Ynduráin (1955) y Bizzarri (2008).

302 Véanse Zubiri Vidal y Zaubiri de Salinas (1980: 11) y Jaime Gómez (2002: 22-23).

303 Analizadas detenidamente por Egido (1979*a*: 233-247).

ciudad de Zaragoza con motivo de la epidemia de peste desatada, la travesía por los campos con parada en su ciudad natal, Calatayud, y el retorno una vez ha pasado el peligro de contagio. Sin embargo, hay en esta silva otro plano, el de la *peregrinatio* literaria que imita el lenguaje gongorino y que intenta recrear en momentos muy claros la *Soledad I,* a pesar de algunas diferencias entre ambas, siendo la más llamativa la ausencia total de imágenes marinas.[304]

Ambos poemas se sitúan en el marco temporal ubicado a través de la astrología: en las *Soledades* al inicio de la primavera y en Aguirre a comienzos del verano, al anochecer, «cuando el día a la noche aventajaba» (v. 1), con los primeros calores de la estación veraniega, a la que se refiere con esa larga perífrasis mitológica de los primeros versos en alusión al signo zodiacal de Cáncer (vv. 3-10). Nobles y pobres en la «augusta ciudad» (v. 13) se encuentran temerosos y el que puede huir, como el protagonista, no duda en hacerlo, aunque ello suponga abandonar su ciudad amada, pues afirma: «en mi contraria suerte / que para mí no hay mal como el no verte» (vv. 47-48). Las perífrasis mitológicas en el habitual lenguaje metafórico gongorino para describir la noche cerrada (vv. 54-70) acompañan el relato de cómo llega a su «patria celosa» (v. 72), Calatayud, para descansar en una posada (v. 85). Las metáforas para describir cómo ata el caballo a un árbol para evitar que escape cuando desmonta para descansar siguen los reiterados patrones gongorinos, como el cultismo «alazán» para referirse al caballo. Allí se encuentra las puertas de la ciudad cerradas por miedo al contagio por lo que, desde las afueras, subido a un montículo, describe la puesta de sol, plagada de alusiones metafóricas y haciendo una «reelaboración evidente» (Egido, 1979*a*: 237) de la descripción de la evaporación de la humedad con los primeros rayos del sol

304 Recuérdese que el protagonista de las *Soledades* es un náufrago.

que sufren tanto la playa, en el caso de Góngora, como los campos, en el caso de Aguirre. A partir del verso 100 encontramos una descripción minuciosa y detallista, propia de los poemas descriptivos del paisaje aragonés, dominado por el tópico de la alabanza de aldea. Comienza aludiendo en clave mitológica a los animales de caza que contempla: el jabalí (que mata a Adonis, vv. 124-133) y las aves que caen al agua abatidas por el «plomo» de los cazadores cual «Ícaros en cristales» (v. 144).

Tanto Aguirre como Góngora describen el monte alejado de todo tópico de *locus amoenus,* pues es un «sitio inhabitable» que hay que «vencer» para poder atravesarlo (vv. 155-156). Los peregrinos de ambos poemas van a vivir escenas paralelas: el arroyo «altivo en ira suma» que «riscos formaba de erizada espuma» (vv. 186-187) y un «can enfurecido» vigilante (v. 215) advierten de la llegada de un mancebo en «rústico traje» (v. 221). Se trata, por tanto, de la descripción usual del villano rústico pero plagada de los tópicos de alabanza de aldea y desprecio de corte (vv. 230-241). Los labradores, los toscos segadores y «el dorado tributo de la tierra» (vv. 290-305) centran su atención en los ascensos y descensos desde los montes al valle. Es sin duda en este pasaje donde, en opinión de Egido (1979*a*: 239-240), «algunas metáforas, aun separándose de su inmediato modelo gongorino, alcanzan cierta belleza», en particular durante la siega, con la rítmica música del ruido de las hoces de fondo que acompaña su observación de las tareas agrícolas. Los campesinos dejan sus labores y «en césped duro a su reposo» (v. 312) se sientan a beber, rindiendo homenaje a Baco, «que con rústica envidia lo desean» (v. 313), y a comer el queso, «leche congelada / con el molde de mimbres bien salada» (vv. 314-315). El exceso de bebida hace «que a Baco por su parte / con sus guerras lo harían el dios Marte» (vv. 323-324) y prosigue el peregrino su camino «con el calor ardiente» (v. 325) del atardecer. Tras subir la siguiente «alta peña», (v. 329) se encuentra

entre las vacas a los toros, a los que denomina, con analogía a los primeros versos de las *Soledades,* «robadores de Europa» (v. 334), que le asustan súbitamente mientras se acercan al agua a beber (vv. 336-348).

Se va a entregar al sueño cuando divisa a lo lejos una «vecina aldea» (vv. 350-353). El sueño es simbólico y recuerda innegablemente al de la *Soledad I* en esa oposición corte-aldea y en el despertar «dejando la holanda» (v. 365). En el amanecer con los rayos de «Pirois y Aetón» (v. 369) decide proseguir su camino, describiendo los hermosos parajes que hacen «delicia su paseo» (v. 370) e imitando en buena parte el *palacio de la primavera* de Góngora, a través de los términos de orfebrería manierista: imágenes como los claveles encarnados y las cándidas rosas (vv. 380-401) enrojecidas con la sangre de Adonis (vv. 409-424) que acaban «siendo emblema de alguna acción humana» (Egido, 1979*a*: 241). Esta visión continúa recordando claramente la visita a esa casa campestre del peregrino de las *Soledades,* especialmente en la imitación del lenguaje gongorino con esa repetición de fórmulas sintácticas del tipo «no *A* sino *B*» (cf. vv. 434, 448 o 475-476). La descripción de esta rústica estancia es, quizá, uno de los pasajes gongorinos más logrados de la poesía de Matías de Aguirre.

Tras pasar «de julio diez ardientes días» (v. 479) en ese lugar descrito con tanta profusión de retórica, se determina a regresar a Calatayud, pues ya parece a salvo de los peligros de la peste (vv. 484-488). Decide entonces adentrarse en las montañas de noche para evitar el calor. Con la oscuridad todo son sombras y peligros (vv. 490-498), y el monte se muestra imponente y orgulloso frente a él, una pobre sombra entre las sombras que intenta salir airoso de su nocturna travesía (vv. 499-509). Da «pasos perdidos»[305] (v. 510) en medio de la noche hasta que divi-

305 Egido (1979*a*: 242) interpreta así está metáfora: Aguirre es un peregrino poético que da «perdidos pasos» tras las huellas de Góngora.

sa un rebaño, de nuevo gracias a los sonidos del «indignado perro» (v. 520) y de los «rústicos cencerros» (v. 521). Pide ayuda a uno de los cabreros, un joven que será su guía a través de los tenebrosos montes (vv. 528-547) hasta que el amanecer, «Lucifer peregrino / abre el azul camino / a la Aurora luciente / para esparcir rubíes al oriente» (vv. 549-552) y despide al cabrero. Acelera ahora el paso y narra en tan solo cuatro versos cómo, tras creer desfallecer por el extremo calor del sol de julio, hace una breve pausa en una posada y llega finalmente a «la antigua Bílbilis augusta» (vv. 556-560). Sin embargo, aún encuentra cerrado el paso de acceso a la ciudad, por lo que decide alojarse en una quinta a las afueras. Dicha quinta no es sino la «ilustre torre» (v. 564) que la familia Sayas tiene a las orillas del Jalón, «donde el arroyo delicioso corre / y ligero se mueve / con tornos de cristal, rizos de nieve» (vv. 565-567). El detalle de la localización temporal no es un dato autobiográfico que aluda a un posible amor juvenil de Matías de Aguirre «en años trece» (v. 578), sino que se trata de un referente simbólico a una peregrinación no solo obligada por la peste, sino una *peregrinatio amoris,* como la de las *Soledades,* ya que en ese lugar se va a celebrar un himeneo que le hace quizá revivir la nostalgia de su infructuoso amor (vv. 578-586).[306]

Se centran los siguientes versos en la descripción del lugar lujosamente engalanado para las nupcias (vv. 595-615). En largos periodos sintácticos relata entre metáforas gongorinas cómo los invitados al banquete de bodas se van retirando a dormir o a disfrutar del fresco aire de la noche mientras los criados, «inquietos, bulliciosos y turbados» (v. 624), se apresuran a recoger todos los restos de la mesa (vv. 616-627). El peregrino pasa la noche tran-

306 Véase Egido (1979*a*: 243). Para la simbología del peregrino de amores, véase Egido (2005).

quila, «vencido del sueño» (v. 629) hasta el alba, en que aprovecha para subir a la azotea de la quinta desde donde se divisan magníficas vistas de Calatayud, descritas en sus pequeños detalles a través de los elementos que recoge en el verso 693 tras un proceso de diseminación-recolección. Tras observar la ciudad a la que no podrá llegar a entrar por ese tantálico destino adverso (de ahí la alusión a Tántalo en el verso 692), el resto del poema relata los meses de julio y agosto que pasa en la quinta dedicado a las tareas de la siega (v. 699), y a deleitar el oído con «música suave» (v. 702). La meditación sobre estas tareas ociosas le lleva a la consideración pesimista, más incluso que la visión desengañada del campo de Góngora,[307] de que tampoco en la campaña el ser humano se libra de la adulación engañosa y la desdicha (vv. 706-766). Tan solo la llegada de la noche le hace añorar la vida campestre evocada a través del recuerdo de un himeneo rústico parejo al de Góngora (vv. 765-799). La opuesta comparación con la lujosa boda que presenció a su llegada a la quinta se realiza término a término, con todo el detalle que requiere un poema descriptivo: la mesa de «cortado nogal, nunca limado» (v. 789), la sencilla comida con vino sin mezcla (v. 796) y hasta la música suave que emana de los toscos instrumentos de los cabreros (vv. 809-822).

Finaliza la silva nuestro autor relatando cómo, «cumplido el plazo del destierro breve» (v. 823), deja los lujos de la hermosa quinta (vv. 825-845) que de tanta inspiración le servirán para que, cuando se despierte su «firme musa» (v. 850) (más firme que brillante, como la imitación que Aguirre hace de la lengua de Góngora), pueda concluir la silva que acaba de ofrecer pidiendo el favor de la diosa fortuna.

307 Egido (1979*a*: 245) remite al verso 124 y ss. de la *Soledad I*.

NUESTRA EDICIÓN

La transcripción del texto se ha realizado a partir del ejemplar de la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre conservado en la Biblioteca de Humanidades María Moliner de Zaragoza con signatura R-157. La existencia de una única edición ha facilitado sobremanera la realización de la edición, ya que no se cuenta con variantes. No obstante, procedí al cotejo de los otros cinco ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/160, R/4528, R/5011, R/7309 y R/11807), lo que me ha permitido descubrir que, si bien estamos ante una única edición, tanto las erratas como los errores hallados en los diferentes ejemplares nos permiten hablar de estados de impresión, según la terminología establecida por estudiosos como Jaime Moll (1994: 57-59).

Durante la transcripción del texto se han corregido todas aquellas erratas referidas en la fe de erratas (que es la misma en todos los ejemplares conservados), así como otras erratas ocasionadas por la ausencia de una grafía o por la imposibilidad de leer el carácter debido a un deterioro del papel o a diversos problemas de entintado (excesivo, que produce ciertos borrones, o deficiente, lo que ocasiona igualmente dificultades de lectura). Se han señalado entre corchetes las reconstrucciones de parte del texto que no resultaban legibles o que faltaban en alguno de los ejemplares, como suele ser el caso de algunas acotaciones añadidas en aras de una mayor clarificación de la lectura. Se han enmendado, asimismo, los errores en la atribución de parlamentos a personajes incorrectos y detectados claramente por el sentido del texto, así como las didascalias que no resultaban claras, caso de *Rey de Grecia* / *Rey de Hungría* que aparecían solo como *Rey* en la comedia *El príncipe de su estrella*.

Dado que buena parte del texto está constituido por obras dramáticas, he considerado oportuno seguir, en lo

que atañe a la ortografía y a los aspectos gráficos de la edición de las comedias, los criterios establecidos para la edición de la obra dramática de Lope de Vega por el equipo del Proyecto *Prolope* (2008).

El criterio ortográfico general ha sido modernizar toda grafía que no tenga un valor fonético diferente de la norma actual. Por ello he regularizado las siguientes grafías y alternancias ortográficas:

— La consonante velar fricativa sorda, representada unas veces por la grafía *x* y otras por *j* se transcribe sistemáticamente con la grafía actual *j*, caso de *dixo>dijo, Alexo>Alejo, exemplo>ejemplo, baxo>bajo* o *quexas>quejas*. Lo mismo sucede con la alternancia entre *g* y *j*. Transcribo según la ortografía actual: *muger>mujer*. En el caso de la alternancia de las grafías *i / j* con valores vocálicos, consonánticos o semiconsonánticos, regularizo siempre según el uso moderno: *i* (conjunción copulativa)*>y, oi>hoy, ai>hay / ay, Iulia>Julia*.

— La consonante fricativa interdental sorda representada por la grafía *z* o ç se regulariza también sistemáticamente según la ortografía vigente. Así *diziendo> diciendo, comiença>comienza, reçio, rezio>recio, luzes>luces, tenazilla>tenacilla, Zaragoça>Zara-goza*.

— La grafía arcaica «s alta» se representa siempre con la grafía actual y así mismo se ha eliminado la alternancia entre las grafías *ss/s: passe>pase, passos>pasos assistente>asistente, assi>así, esso>eso*.

— Se ha sustituido en todo caso la grafía *v* por la grafía *u* cuando tiene valor vocálico: *vn, vna>un, una, unión, vnión>unión, Feruarda, Fervuarda> Feruarda*. Con la acentuación y otros signos diacríticos, caso de la *ü*, sigo el uso actual: *verguenza>vergüenza* o *agueros>agüeros*.

— Es, sin embargo, muy frecuente la alternancia entre *b* y *v,* que, dado que no existe ya en la época nin-

guna diferencia fonológica, ha sido regularizada según las normas ortográficas actuales: *envevido>embebido, embeviendo>embebiendo, vizarra, bizarra> bizarra, buscé, vuscé>vuscé, cavallero>caballero, buelvo>vuelvo, voca>boca, escrivir>escribir, nuves> nubes* o *Gelbes>Gelves*.

— Se ha eliminado la grafía culta *qu-* en todos los casos: *quando>cuando*.

— La alternancia entre la aparición o ausencia de *h*, especialmente en los casos de *h* etimológica, se moderniza sistemáticamente: *ombre, hombre>hombre, oi>hoy, aora>ahora, ha allado, a hallado>ha hallado, alaxas>alhajas, elada>helada*.

— Los grupos consonánticos cultos que aparecen en el texto se modernizan. Estos son: *ph, th, ch, ll, ff, cc* (antes de *a, o, u*), *tt* y *pp,* caso de *Th*. (*Theodora>Teodora*) o *Ariathna>Ariadna* o *Chío>Quío*. Igualmente elimino la alternancia entre presencia-ausencia de algunos grupos consonánticos como *cc* (ante *e, i*), en el frecuente *accento, acento/s>acento/s,* o en el menos habitual de *rr* después de *n: enrriscada>enriscada*. No obstante, sí mantengo algún grupo cultista como *–pt-* por considerar su uso vigente en la época, como es el caso de *captivo*.

— El empleo de *n, m* delante de *p* y *b* se regulariza según la norma actual. El caso más frecuente de oscilación en la representación gráfica se encuentra en la palabra *también,* que se muestra en el texto escrita como *tan bien, tanbien* o *tambien*. No he cambiado algunas palabras que presentan estos grupos por considerar que se trata de una variante usada y conservada en la época, como es el caso de *promptamente,* en donde la *m* se necesita al mantenerse el grupo cultista *–pt-*. Algunas de estas alternancias en el uso de *m, n* se eliminan al transcribir la palabra según la norma ortográfica actual, como sucede con

embiando, enbiando>enviando, embio, enbio, envio >envió.

— Todas las abreviaturas se desarrollan en el momento de realizar la transcripción, especialmente, si tenemos en cuenta que en el mismo texto alternan habitualmente las variantes contraídas y desarrolladas, caso de *aũq>aunque, q>que, Duq>Duque, õbre> hombre, monstruo, mõstro>monstruo*. Algunas de las palabras abreviadas presentan algunas dificultades, como es el caso de «V. Excelencia», «V. Señoría», «V. Merced». Probablemente en el manuscrito el autor lo escribió aún más abreviado y en la imprenta se desarrolló del modo en que aparece, sin que se dieran cuenta de que al realizar ese desarrollo del tratamiento ni cuadraba, en los casos de cómputo silábico, ni, además, era la variante utilizada por el propio autor, pues en otras partes aparece la palabra sin abreviar y entonces usa versiones como «Vuecelencia» o «Vuesarced», que sí que encajan a la perfección en la métrica del verso. Para el caso de «V. Señoría» hay que recurrir a otros textos de la época para encontrar la forma desarrollada habitual, que alternaba entre «Vusiñoría» o «Vueseñoría». También se desarrollan abreviaturas específicas como *N. Señora>Nuestra Señora*.

Del mismo modo que con las grafías, se ha seguido el criterio general de modernización en los siguientes aspectos:

— La separación de las palabras se moderniza según criterios actuales. Separo palabras que de continuo aparecen juntas, como es el caso de *almenos>al menos, sino> si no* (cuando «si» es conjunción condicional), *tambien, tanbien>tan bien*, *seráfin>será fin* o *deveras>de veras;* y en otros momentos también unifico palabras que en el original se presentan separadas pero que en la actualidad se escriben juntas,

como *a caso>acaso, a parte>aparte, bien venida> bienvenida, a noche>anoche, denoche>de noche, malaya>mal haya, de prisa>deprisa, a donde> adonde, a un> aún, o Iesu Cristo>Jesucristo*. Solo se conservan las grafías separadas, tal y como se recomienda en *Prolope*, «a Dios» y «al arma». Al unir palabras modifico la acentuación si es necesario. Los pronombres apocopados los he unido o separado siguiendo el criterio actual, salvo algún caso en el que, por cuestiones de métrica, he debido separalos: «casar/me he».

— La puntuación y la acentuación se modernizan también siguiendo los criterios modernos vigentes, ya que el original presenta un exceso de puntación que muchas veces no se ajusta al sentido del texto, lo cual se explica por la dificultad del lenguaje barroco y gongorino. Restituyo además los signos de admiración e interrogación al comienzo de la frase y, en algunos casos, modifico el signo de admiración por el de interrogación cuando el sentido lógico así lo exige. Suprimo la coma en aposiciones del tipo «Ramiro vuestro hijo» o «Honorio el emperador». El estilo directo aparece señalado en los diálogos mediante los correspondientes guiones. Del mismo modo los guiones largos se utilizan para marcar los paréntesis, ya que el signo del paréntesis se utiliza para marcar en las comedias apartes no señalados en el original. Igualmente los corchetes ([ ]) indican que el elemento que contienen ha sido añadido por el editor y no aparece en el original, como sucede con muchas de las indicaciones *[Dentro]* y *[Vase].* En cuanto a los abundantísimos casos de diéresis, sinéresis e hiato hay que señalar que solo aparece señalado gráficamente en el texto, tal y como se recomienda desde *Prolope,* el caso de la diéresis. Se ha tenido en cuenta, sin embargo, aquellos casos en los

que la sinéresis implica un cambio en la acentuación con respecto a la norma ortográfica, caso de *traeis, oidos, veriamos* (*Engaño,* versos 1558, 1769 y 2433, respectivamente).

— También el empleo de las mayúsculas se normaliza según el uso actual. Los títulos nobiliarios solo aparecen escritos con mayúscula cuando sustituyen al nombre propio, como es el caso del «Duque», y con minúscula cuando se usan con un sentido genérico (así con «Demonio», cuando se refiere al personaje de la tercera comedia, y «demonio» cuando se emplea con un sentido general). Se escriben en mayúscula expresiones como «Vuecelencia», «Vuesa Merced» o «Vuestra Alteza» cuando se consideran sustitutivos de un nombre propio. Palabras como «cielo», «sol» o «aurora», que en el original aparecen siempre en mayúscula, se escriben con minúscula, salvo cuando hacen referencia a personajes alegóricos como *Aurora* o *Fama*.

Por el contrario, he mantenido algunas peculiaridades gráficas del texto cuando estas pueden reflejar una mínima variación fonética o cuando suponen un testimonio del lenguaje de la época. También se mantienen las grafías sin modernizar cuando estas son citas literales de una fuente secundaria, como sucede con las citas obtenidas a través de bases de datos como *TESO* o *CORDE*. Además de algunas señaladas ya en los apartados anteriores, he mantenido de modo regular:

— Oscilaciones vocálicas frecuentes en palabras como *pidido, pidís, impidir, mormuradora/murmuradora, priesa, apriesa, joventud, orgulloso/argulloso, vestuario/vistuario, metad, invinción, sofrir, deciembre, mesmo, gimirá, ginovés, destinguían, siguimos, sirvirán, riñiré, impinado, cualquiera/cualquiere, consintirás, consiguimos, Morviedro* (en lugar de *Murviedro*), etc. También se mantie-

nen algunos casos aislados de *e* paragógica como *interese*.

— Oscilaciones de consonantes o grupos consonánticos: *efeto/efecto, huigamos/huyamos, entregaste/entregastes, extremo/estremo, estendido/extendido, excelso/escelso, subtil/sutil, averso/adverso, ansí/así, oprobrio/oprobio, propio/proprio, satisfacciones/satisfaciones, vitoria/victoria, aflición/aflicción, riendo/riyendo* u *obscuro, oscuro/escuro*. Algunas palabras como *conmigo* se transcriben siempre igual ya que, aunque en el texto puede aparecer algún caso de variación *(connigo),* parece tratarse más bien de una errata y como tal es considerada e incluida en el anexo correspondiente. En otras ocasiones he preferido mantener otras oscilaciones del grupo *nm* sin regularizar, como sucede con *colunas* o con *comueven*.

— Algunas oscilaciones en la posición de las consonantes o casos de asimilación que, si bien no son muy habituales porque en su mayoría las he considerado erratas (caso de *glave, sepurcro* o *presuadir*), constituyen forma habitual en el lenguaje de la época y como tal se recoge en el *Diccionario de Autoridades* o en otras obras de la misma época, caso de la variante *sulcar>surcar,* de *adbitrio>arbitrio* o de *archeros>arqueros*. Mantengo asimismo algunas variantes alternantes como *Sicilia/Cicilia*.

— Alternancia en las representaciones de palabras que hoy presentan la grafía *h,* como *agora/aora* (transcrito como *ahora*), *comprendo/comprehendo* o *emprendía/emprehendía*. Mantengo algunos dobletes derivados de la trascripción como consonante en sustantivos, como es el caso de *hierro/yerro,* especialmente cuando dicho doblete implica un juego de palabras homófonas, pero no en las formas verbales *yeres>hieres*. Tampoco conservo este tipo de doble-

tes en sustantivos que en la actualidad solo admiten la escritura con *h* a pesar de que en el texto aparezcan mayoritariamente con *y*, como sucede con *hielo/yelo*. Conservo además la de alternancia entre *g* y *h* en el grupo *hue-*: *huellas/güellas* o *ahuja/aguja*.

— Dobletes justificados por motivos de rima, caso de *disimularlo/disimulallo, merecerla/merecellas, ocultarle/ocultalle, admitirle/admitille, ofrecerle/ofrecelle* o *resistirle/resistille*. Otros dobletes específicos que han sido conservados se explican por cuestiones de cómputo silábico, como la aparición de la variante *vía* en lugar de *veía*.

— Oscilaciones entre presencia o ausencia de las contracciones con *de* + pronombre o adjetivo demostrativo: *deste/de este, dél/de él, desta/de esta, dellas/de ellas*, etc. Se mantienen también algunos casos de ausencia de artículo con la preposición *a*: *a caza a Ebro*.

— Se mantienen los adjetivos demostrativos *aqueste, aquesta,* etc., y otras construcciones que pueden presentar algún tipo de contracción, de *a* embebida (*vengo a hablarla/Vengo hablarla*, *aquella* por *a aquella*) o *a* protética según era la forma común de la época; así en palabras como *allá riba* o los dobletes *mostrar/amostrar, zaguán/azaguán, allegando/llegando, parecido/aparecido, hacia trás*.

— Se conservan todos los casos de laísmo, loísmo y, sobre todo, leísmo, tan abundantes en el texto, ya que seguramente reflejan una característica bien dialectal del autor o del componedor, bien del lenguaje de la época: «o por fingirle curioso. / Allí lo esconde su fe / por temer, […] / le cortaría», «lo [a él] he de decir», «dármele», «la he de decir», «darla celos», «dilas», «me le puse», «léele el papel»… etc. En algún caso, la combinación de este tipo de pronombres de manera diversa del uso actual provoca una acentua-

ción peculiar que se ha mantenido en la transcripción, como es el caso de «aconsólelo».

— Igualmente se dejan sin modernizar otras peculiaridades sintácticas del lenguaje de la época, como sucede con la ausencia de la preposición *a* en frases con complemento directo, la alternancia de singular-plural en verbos con un sujeto múltiple, especialmente en las acotaciones la alternancia de *vase/vanse* o *sale/salen*, la anteposición del pronombre que funciona de complemento directo o preposiciones cuyo uso en la época difiere del actual: «a doña Isabel miré el Coso pasar», «me acompaña», «te quita luego», «aquí te esconde», «te acuerda», «en casa Teodora entré», «en casa Eufemiano», «tú la acompaña», «yo no tengo de esconderme», «encima el bufete», «dentro tu casa» o «con Clara dejé de quererla».
— Se dejan sin modificar expresiones típicas de la lengua de la época, hoy en desuso, pero cuyo significado aún resulta fácilmente comprensible (Lapesa, 1988: 406-407), como sucede con palabras como «luego» usado con el sentido de «en seguida», o perífrasis verbales como «la voz tengo de mudar», «aquí tengo de salir», «¿Qué tengo de hacer de mí?», «desposado contigo […] ha un mes que estoy», «habrá dos años» o «dos horas ha».
— Tampoco se modernizan algunas palabras que reflejan, además de características del lenguaje de la época, rasgos propios del lenguaje coloquial, como *ves* con valor imperativo (por «ve»), y la presencia de formas verbales peculiares como *habemos riñido* o *rompido*.
— No modifico el género de algunos sustantivos que difieren del uso actual: *un/una alma, la enigma, la/el puente, todo/toda Roma, la fantasma, un/una águila, una arpa* o *un/una hacha*. Del mismo modo conser-

vo la alternancia de formas etimológicas, especialmente en nombres propios cuando la variante etimológica da pie para realizar algún juego de palabras (caso de *Alejo/Alejos*) y algunos rasgos ortográficos divergentes de la norma actual como el doblete de la conjunción copulativa *e/y* ante *i: y Inés/e Inés*.

— Los nombres propios, así como otras palabras en latín son transcritas siguiendo fielmente los ejemplares, salvo en casos muy evidentes de error o errata, ya que estas pueden reflejar una variante del nombre usual en la época o la poca destreza o dominio del autor en el manejo de las citas latinas. Como criterio general, se considera errata o error, y como tal es enmendado, la transcripción de nombres propios que no se registren en otras obras de la época, como sucede con *Anaxímenez* (errata evidente no documentada y enmendada por *Anaxímenes*), *Pototomeo* por *Ptolomeo* o el error sistemático de *Phera* (variante no registrada) por Fedra. También son enmendados errores evidentes de palabras mal trascritas en latín y que dificultan severamente la comprensión, como es el caso de *haeredes* en lugar de *haederas/hederas* (del latín *hedera, -ae*).
— Del mismo modo mantengo en las citas bibliográficas los nombres de las ciudades de impresión en latín para facilitar la localización de un título en dicha lengua (como *Lipsiae*).
— Se mantienen sin señalar los numerosísimos casos de versos hipométricos o hipermétricos, así como algunas estrofas incompletas debido a la cantidad de errores y erratas que registran especialmente los versos.

Los apartes no indicados en el original se marcan simplemente en el cuerpo del texto mediante paréntesis, aunque el uso de estos es más amplio, debido a que las comedias de Aguirre presentan complicadas escenas en las que intervienen muchos personajes a la vez, hablando algunos

de ellos en conversaciones independientes que no deben ser oídas por los otros personajes que se encuentran sobre el escenario. Para clarificar estos pasajes me he servido también del uso del paréntesis cuando dos personajes conversan, pero aparte de otras conversaciones. El criterio general ha sido el siguiente:

— Van entre paréntesis, además de los apartes (tanto los marcados por el autor, que además llevarán a la derecha la acotación *aparte,* como los no indicados en el original), las intervenciones de cualquier personaje que se encuentre *al paño*.

— También se indican entre paréntesis las intervenciones de un personaje que entra en escena hablando, cuando previamente se encuentra ya otro sobre el escenario y se supone que este no debe escuchar lo que dice el nuevo personaje que sale a escena. Sucede lo mismo cuando hay un personaje en escena y entran dos personajes hablando entre sí. La intervención de los dos personajes irá entre paréntesis (uno al comienzo del verso de la intervención de un personaje y otro al final del verso de la última réplica del otro personaje). No irán entre paréntesis las intervenciones de dos personajes que entren en escena a la vez, cada uno por su lado, sin escucharse.

— Cuando haya muchos personajes a la vez sobre el tablado y estos hablen en conversaciones aparte dos a dos, estas intervenciones no irán indicadas entre paréntesis, a no ser que una acotación indique lo contrario o que lo que se diga deba considerarse aparte porque haya intención de que los demás personajes no lo escuchen, o se trate de expresión de sentimientos o de pensamientos en voz alta que tampoco conviene que los demás personajes oigan.

— Los paréntesis indican los apartes, generalmente del gracioso, en los que este se dirige al público.

— Igualmente aparece a la derecha del texto la acotación *Dentro*, que en los originales se presenta en el lugar de la didascalia. En la edición he preferido considerar la indicación de *dentro* como una acotación similar al *aparte* y he añadido también entre corchetes el personaje al que se atribuye la voz que proviene de «dentro», es decir, de la parte interna o trasera del escenario.

NAVIDAD DE ZARAGOZA

Matías de Aguirre

NAVIDAD

DE ZARAGOZA.

REPARTIDA

EN QVATRO NOCHES,

DEDICADAS

LA PRIMERA, A DON IAYME Iuan Viota y Suelues. La segunda, a Don Antonio de Vrries, señor de Nisano. La tercera, a Don Fernando Antonio de Sayas, Pedroso, y Zapata, Caualleriço de su Magestad, y Comissario General en el Reino de Aragon. La quarta, a Don Antonio Perez de Pomar, Liñan, Fernandez, y Heredia, Varon de Sigues, y Mayorazgo del Condado de Contamina, y Señoria de Cetina.

COMPVESTA POR DON MATIAS DE AGVIRRE, DEL POZO, Y FELIZES.

CON LICENCIA.

En Çaragoça: Por Iuan de Ybar, en la Cuchilleria. Año 1654.

Portada de la única edición
de la *Navidad de Zaragoza* (Imprenta Juan de Ibar, 1654)

APROBACIÓN DEL DOCTOR VICENTE ANTONIO IBÁÑEZ DE AOIZ,[1] Catedrático de Filosofía y cura de San Gil

Por orden del Ilustre Señor Doctor Jerónimo Sala,[2] canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza y Vicario General del Excelentísimo señor don fray Juan Cebrián,[3] arzobispo de ella, he visto la *Navidad de Zaragoza* que sale a la luz de la estampa —felicísimo parto del fecundo y florido ingenio de don Matías Aguirre—, y no hallo en ella cosa alguna que no sea digna de mucha aprobación y aplauso. Y a dar lugar el breve espacio de esta página a sus elogios, se dilatara gustosamente mi pluma en admirar de sus noches las lucidas cláusulas y vistosos pe-

1 Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz: es el mismo que firma la aprobación de otras obras de Gracián por las mismas fechas, en concreto *El Comulgatorio* (1655) y las dos primeras partes de *El Criticón* (1651 y 1653, respectivamente).*

2 Jerónimo Sala: fue desde 1647 vicario general del arzobispado zaragozano y realizó la censura de diversas obras de la época, entre ellas las *Rimas* de Moncayo (1652). Véase Latassa (1799: *s. v. Diego Gerónimo Sala*) y Egido (en Moncayo, 1976: xx).

3 Fray Juan Cebrián: es arzobispo de Zaragoza, cargo que ejerce desde 1644. Firmó también la licencia del *Obelisco histórico* (1646), contienda poética con motivo del fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos promovida por Uztarroz, recogida por Simón Díaz (1962: 9) en su índice de justas poéticas de la época.*

riodos que las visten de estrellas, y de sus comedias los floridos versos y fragantes conceptos que las coronan de rayos. Pero necesita tan grande obra de dilatado panegírico como de las del príncipe Galieno dijo Trebelio:[4] «Longum est eius versus, orationesque connectere, quibus suo tempore tam in poetas quam in rethores emicat». Y pues las apacibles noches de su *Navidad,* llenas hasta sus sombras de las luces del firmamento de su ingenio, descubren al que quisiere entretenerse en ellas nueva luz para admitirlas, ella será de los más escrupulosos y rígidos censores la que se granjeará su mayor aprobación, como dijo a otro intento de la luz material Hugo Victorino: «Nihil enim sine luce videri potest, sed nec tenebrae sine luce videtur».[5]

Así lo siento, en Zaragoza a 4 de mayo de 1654.

El doctor Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz

Imprímase.
D. Sala. V. General.

4 «*Es largo enumerar sus versos y oraciones, con los que brilló en su tiempo tanto entre los poetas como entre los oradores*». Es cita aproximada de Trebelio Polión, *Gallieni duo,* XI, 9.

5 «*Nada puede verse sin luz, pero ni las tinieblas aparecen sin luz*». La cita es de Hugo de San Víctor, eclesiástico medieval famoso por sus homilías como «*Quare dicit scriptura: "Vidit Deus lucem"*». (San Víctor, 1854: 197).

APROBACIÓN
DE JUAN LORENZO IBÁÑEZ DE AOIZ[1]

Por comisión del Ilustrísimo Señor don Pedro Pablo Jiménez de Urrea, Zapata, Fernández de Heredia, gobernador del reino de Aragón y su presidente en él,[2] he visto la *Navidad de Zaragoza* que ha compuesto don Matías de Aguirre y no he hallado en ella cosa alguna que sea de reparo sino para celebrarla y darnos muy buenas *Navidades* su ingenio, pues la primera que da a la luz de la estampa sale tan rica de diamantes, de preciosos fondos[3] y altos visos[4] que se hallara tan libre de injurias de la censura como de las del tiempo reconoce Séneca esentos a los diamantes: «Nec secari adamas aut caedi, vel deteri potest sed incurrentia ultro retundunt quemadmodum quaedam non

1 Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz: hermano de Vicente Antonio. Fue poeta y tuvo un papel destacado en las academias literarias de la época. Véase Latassa (1799: *s. v. Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz*).*

2 Pedro Pablo Jiménez de Urrea: los apellidos Urrea, Zapata y Fernández de Heredia pertenecen a la casa de los condes de Aranda. El personaje que aquí se cita era el conde de Aranda del momento, que desempeñó el cargo de virrey de Aragón por esas fechas tal y como corroboran algunos documentos de la época. Véase Gallán (1661: s. n.).*

3 Fondos: «En los diamantes son los brillos interiores y profundos, y la transparencia que se causa por su fineza y perfección». *(DA: s. v.).*

4 Viso: «[…] la onda de resplandor, que hacen algunas cosas heridas de la luz». *(DA: s. v.).*

possunt igne consumi, sed flama circumfusa vigorem suum habitumque conservant».[5]

Este es mi parecer, en Zaragoza a 6 de mayo de 1654

Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz

Imprímase.
Ejea[6] *assessor.*

5 «*El diamante no se puede romper, ni cortar, ni partir, sino que ablanda todo lo que se le pone delante, como ciertos cuerpos que no se pueden consumir en el fuego y mantienen, aún envueltas entre llamas, su fuerza y su forma*». El pasaje, con variantes, corresponde a Séneca, *De constantia sapientis,* II, 3, 5.

6 Don Luis de Ejea y Talayero: según lo recoge Latassa, fue abogado ascendido al cargo de regente de la Cancillería del reino de Aragón en 1654. Es elogiado por Gracián (2001: 1485) al comienzo de la Crisi XII de la *Tercera Parte* de *El Criticón:* «no hay garnacha como el regente de Aragón don Luis de Ejea».

PRÓLOGO

ARROJO GRANDE HA SIDO, no lo negaré, exponerme a tu censura. Conocida desatención —es verdad, y aún desesperación conocida—, ponerme en los riesgos sin prevenir peligros, y no poca imprudencia arriesgarlo todo sin obligación que me persuada ni motivo que me disculpe. No es mi intento acreditarme humanista, ganar aplausos de poeta, granjear renombre de retórico. Huir, sí, la ociosidad[1] y entretener mi genio que sin libertad me arrebata este estudio. Trabajé buscando alguna novedad que captara tu benevolencia en su disposición. No la hallé, que han llegado a lo sumo los ingenios y para adelantarme es muy limitado mi discurso. Muchas noches de invierno habrás leído, pero de invierno más templado, estas, en esto a lo menos, a todas harán ventajas, pues son más que todas frías,[2] acomodadas por

1 Huir de la ociosidad es, además de uno de los tópicos frecuentes en los prólogos, uno de los principios fundamentales constitutivos de muchas academias. Así lo declaraba desde su mismo nombre la academia «Pítima contra la ociosidad» fundada por el conde de Guimerá en Fréscano en 1608. (King, 1963: 65 y 69-70). Para todas las cuestiones sobre los tópicos prologales véase el estudio de Alberto Porqueras (1965).

2 Frías: por «frías» debe entenderse aquí en el sentido de «sosas, frías o sin gracia», tal y como se recoge en su acepción literaria: «[…] ineficaz, despropositado. […] se llama asimismo a lo que no tiene brío, gracia, espíritu ni agudeza». *(DA: s. v.)*. Este apelativo forma parte de los tópicos de humildad prologales y resulta chistoso al jugar con este tér-

eso al tiempo con más propiedad. No dudarás que quisiera darte las buenas noches;[3] siendo de Navidad, una ha de ser buena por fuerza y no tengo más obligación, que hacer una y buena basta para desempeño. Cenas espléndidas te ofrezco en variedad de manjares para que desquites la desazón de lo mal guisado en el sainete de lo mucho —si es sainete el ser mucho lo mal guisado—. Come, no muerdas,[4] deja el manjar que te pareciere duro y si te lo parecieren todos, no te tengas por convidado.[5] No se me hará de mal quedarme con la prevención,[6] porque como fin no ha sido el interés de los escotes[7] en el despacho del libro, no me ha de asustar el que me falte este interés. Básteme el de haberme ocupado, que es solo lo que he pretendido. Licencia te doy para que me calumnies de atrevido, mas no has de poder de vano, pues te advierto que nada has de censurarme que no lo prevenga, ni puede ser tan rígida tu censura que no te confiese que mi libro la merece más rí-

mino poniéndolo en relación con las «frías noches de invierno», habitual tópico del relato marco en el género misceláneo barroco.*

3 Continúa el juego de palabras en torno al término noche. En este caso la expresión «buenas noches» puede entenderse también en el sentido recogido por Correas para la expresión «a buenas noches»: «despedir o perder de vista algún negocio». (Correas, 1967: 524). Entiéndase, pues, que el autor no falta a su palabra y continúa en su empeño, manifestado al comienzo de este prólogo, de escribir buscando «alguna novedad en la disposición». En esta tarea, como sigue diciendo, prefiere ofrecer una única obra («una y buena») pero variada. El juego de palabras es aún más evidente cuando menciona la variedad de platos en una única mesa. Al tratarse de una única obra se refiere a la *Navidad* como única noche, y además «buena», jugando así con el término *Nochebuena*.

4 Muerdas: entiéndase morder metafóricamente por «murmurar o satirizar, hiriendo y ofendiendo en la fama o crédito». *(DA: s. v.)*.

5 Nótese la imagen de la miscelánea como una cena en la que se sirven diversidad de platos (materiales narrativos, poéticos y teatrales) para gusto y deleite del lector.

6 Prevención: «Vale asimismo aviso u advertencia que se hace a alguno para que evite o ejecute alguna cosa». *(DA: s. v.)*.

7 Escotes: entiéndase como el beneficio en la venta de ejemplares tomado del término «escote» en relación al «coste o gasto». *(DA: s. v.)*.

gida. Y si después de esta prevención te parece menos prudente mi osadía —que es, sobre propio conocimiento, el desahogo la mayor imprudencia—, respóndante los motivos que te he dado, que, siendo los referidos, no pende de tu aceptación el logro de mis desvelos. Solo te suplico que si te resuelves a leerlo, corrijas primero las erratas —adolece tanto deste achaque por causa de mi ausencia o que parece que hemos andado a porfía el impresor y yo: yo a escribirlas y él a estamparlas—. Algunas importan mucho, otras no tanto —si puede haber yerros que no importen—. Por eso te ruego que las corrijas todas como que estimes mi voluntad, que quisiera ofrecerte en cada letra un agrado, en cada fila[8] va un gusto, un equívoco en cada palabra y una admiración en cada hoja. No quiero prometerte nuevos desvelos, si admitieses estos con agrado, porque, siendo de la calidad que los confieso, sería aventurar tu agrado prometerte nuevos desvelos, conque no es esto decir que me retiraré; antes bien, que estoy tan independiente —para estos alientos, digo—, de tu ceño y de tu agasajo que ni me ha de alentar el agasajo ni me ha de retirar el ceño. Vale.

8 Fila: entiéndase por línea. «Orden o situación larga de personas o cosas, principalmente de las que están dispuestas en línea recta». *(DA: s. v.).*

NOCHE PRIMERA

Dedicada a don Jaime Juan Biota y Suelves[1]

1 Jaime Juan Biota y Suelves: el personaje a quien va dedicada la *Noche I* parece guardar, además de una estrecha amistad, ciertos lazos familiares con Matías de Aguirre. Su mujer, Vicencia de Asín y Biota, natural de Huesca, provincia a la que pertenece el condado de Biota, era hija de Gerónimo de Asín y de Ana María Viota. Aguirre, siendo ya arcediano de valles de la catedral de Huesca, incluyó una loa a su suegro en su obra *Consuelo de pobres, remedio de ricos* (1664: 280), del que dice que fue un insigne letrado que tuvo una hija muy virtuosa, la que sería su mujer.*

Esta noche camina a vuestra merced buscando luces que hagan menores sus sombras. Las de mi ignorancia se acogen a la de tanta nobleza para que, al amparo de tanta como es la de vuestra merced, tenga resguardos seguros mi ignorancia. Ni la ambición sola deste interés —conque[1] siendo tal este interés bastaba a disculpar aquella ambición— me arrebata, así lo digo porque ha sido mi elección sin libertad, bien que sin voluntad no, antes la fineza de la voluntad no ha dejado libre mi elección a este reconocimiento. Muchos son, y no de pequeña monta, los títulos porque debo a vuestra merced esta primera demostración de mi desvelo —mal dije «debo», que es término de mucha estrañeza y no había de hablar como estraño siendo tan propio—. Es, digo, de vuestra merced esta primera demostración por muchos títulos. Cállolos por sabidos, como por sabidos callo los resplandores de su antigua nobleza de vuestra merced, tan antigua esta que ya lucieron aquellos en la elección prodigiosa del primer rey aragonés y se conservaron tan uniformes que fio el rey don Ramiro la fidelidad de los Biotas las asistencias de su hija la reina doña

1 conque: conjunción con valor ilativo. En el Siglo de Oro se escribía separadamente y podía tener diversos valores tales como valor causal, concesivo o final. (Ken.: 355 y 388).

Petronila en su ausencia de Huesca.[2] Basten estos lejos,[3] que es muy grosero mi pincel para pintura tan grande y en espacio tan breve. Al fin, señor, esta noche ofrezco a vuestra merced para alguna muestra de mis entrañables afectos y con ella todo lo que soy.

Don Matías de Aguirre

2 Doña Petronila: reina de Aragón, hija del rey Ramiro II el Monje. Fue prometida nada más nacer con Ramón Berenguer IV, mayor que ella, para conseguir así la fusión del reino de Aragón y el condado de Cataluña. El periodo de formación desde que fue prometida hasta que contrajo matrimonio debió estar al cuidado de la familia de los Biota, una de las más nobles de Aragón. (Canellas, 1980: 132-133).

3 Lejos: «En la Pintura se llama lo que está pintado en diminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal». *(DA: s. v.).*

NOCHE PRIMERA

Siempre fue el ocio padre de todos los vicios,[1] rey de toda la melancolía y príncipe universal de la tristeza, averso[2] del gozo, apartado de todo género de regocijos y remoto[3] de los conversables entretenimientos. Bien lo pintaron los antiguos con rostro feo en lo más escondido de una asperísima montaña, tan solo que aún las aves no le acompañaban y los más fieros brutos no le asistían.[4] Algunos quieren decir tenía vendados los ojos como el dios de

1 Para el tópico de huir de la ociosidad para no caer en el vicio véase el propósito declarado por Aguirre ya en el prólogo.*

2 Averso: «En el sentido recto significa lo que es opuesto y contrario, pero se halla tal vez tomado por perverso y malo. Es del latino *aversus*». *(DA: s. v.).*

3 Remoto: «Distante o apartado». *(DA: s. v.).*

4 La iconografía del ocio lo muestra como un joven gordo recostado en un cerdo en el suelo de una cueva, como imagen de los instintos más bajos (Ripa, 1987: 143-144). La similitud entre el ocio y el ciego impulso amoroso de las líneas siguientes puede proceder de uno de los emblemas recogido por Cristóbal Pérez de Herrera en un libro de 1598 cuyo título recuerda a la otra obra de nuestro autor *(Remedio de pobres), Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos*. El emblema tercero de dicha obra tiene un mote que reza «Otia si tollas periere Cupidinis arcus» *(«Si suprimes los momentos de ocio, pierden efecto los arcos de Cupido»)* (Pérez de Herrera, 1975: *s. v. otium*). El ocio, como el amor, requieren trabajo y solicitud constante ya que si no, como sucede con las flechas y el arco, con las que se suele representar a Cupido, se vuelven inservibles. Este mote vendría a explicar el argumento siguiente de Aguirre en torno a la ociosidad y a la imagen de Cupido.

amor para imitar con esto sus efectos, que para reducirlos a la ejecución es necesario solicitar quietudes ociosas para que ejecute el pensamiento entre las peligrosas soledades lo que debe al dueño que lo rige, guiándole leal a la ocasión del empleo que, con discursos industriosos, amante solicita.

No necesitaba la bizarra[5] y augusta juventud en un tiempo de desterrar al ocio prudente cuando a sus entretenidos certámenes y a sus deleitosos paseos hacía falta el sol, tanto que por forzoso recreo había de entrar la peligrosa noche por substituto obscuro de sus remotos rayos.[6] Mas como siempre en nuestra invicta y triunfante Zaragoza dura la prudencia, si falta el regocijo en caballeros ilustres, héroes insignes de la nobleza española, no cesan de buscar medios entretenidos por no dar lugar al solícito pensamiento para que los arriesgue a una imprudencia o para que los precipite a una indiscreción peligrosa.

Días había que tenían convenido cuatro caballeros de Zaragoza regocijar las fiestas de Navidad con algunas sutilezas del ingenio, con diferencias de instrumentos músicos y con suavidad de acordes acentos, mostrando su prudencia en la elección del regocijo —que no todos buscan lícitos pasatiempos—. Tenían entre los cuatro dispuestas cuatro historias entretenidas para divertir algún espacio de las noches con sus amantes versos —que ya no hay comedias

5 Bizarro: «Generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor. Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado». *(DA: s. v.).**

6 El pasaje resulta un tanto oscuro. Entiéndase como que la «bizarra y augusta [es decir, de Zaragoza] juventud» prudente no necesitaba desterrar al ocio cuando faltaba el sol por sus «entretenidos certámenes y sus deleitosos paseos», pero que al sustituir los «remotos rayos del sol» por la «peligrosa noche» debían dedicarse al «forzoso recreo». Se entiende, por tanto, que de día no hay peligro para la ociosidad ya que la evitaban los paseos y los certámenes, pero al caer el sol, con la noche, llegaba un «forzoso recreo» que podía provocar el aburrimiento y, por consiguiente, la ociosidad.

donde no entra amor, como no hay amor de donde no se pueden sacar muchas comedias—.[7] Quisieron disponer este género de recreo, que como hijo natural de su ingenio por mayor le ilustra, al paso que muchos que desde su nacimiento están privados para ejecutarlo lo intentan borrar con la censura y lo procuran desvanecer con su encubierta envidia. Asignaron un puesto fijo para hacer ostentación de su ingenio y mostrar galantes la generosidad de su ánimo y así, juntáronse una tarde para la disposición de la fiesta y para repartirse a su empeño las cuatro noches de Navidad. Eran los nombres de los cuatro Solardo, Justino, Nerencio y Marcelo, y tocole la suerte de la primera noche a Solardo, mas no le fue difícil prevenir lo necesario para la célebre fiesta y bizarro empeño. Adornose el palacio elegido de todos para el intento a propósito cuanto al deseo oportuno del modo siguiente, sin fatigar a deudos ni cansar a amigos, sino solamente con las alhajas de sus casas reservadas.[8] Estaba la primera sala —estancia dedicada a los pajes—, adornada de unos cuadros bélicos en su pintura, por ser de las guerras

7 En este comienzo de la noche y de la miscelánea destacan varias notas clave para la configuración del texto. En primer lugar la vinculación de la novela con las academias, aludidas mediante los «certámenes» y a través de las referencias a la ociosidad de la que huyen los prudentes participantes de la velada (recuérdense academias como la *Pítima contra la ociosidad*). El pretexto de buscar pasatiempos para «engañar a la ociosidad» es tópico en el género de las miscelánea barrocas que se desarrollan en el marco de una reunión de carácter festivo como sucede en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso (1994: 92). Por otro lado, la importancia de la noche y de las comedias es fundamental pues, en todas las veladas en las que va a transcurrir la obra, el núcleo central desde el inicio es, sin duda, la representación de las comedias en las que el enredo básico y principal es de índole amorosa. Además, como señala a continuación, las sesiones académicas son denominadas como *fiesta,* debido al carácter lúdico que estas tenían.

8 Hace referencia a la práctica habitual en la época barroca de pedir préstamos de joyas y otro mobiliario para la realización de fiestas cívicas y religiosas. En este caso el palacio se adorna con las mejores alhajas reservadas para la ocasión sin tener que pedir demasiados préstamos.

que Zaragoza invicta tuvo en competencia de la vil canalla morisca que, después de haberla expelido valeroso el rey don Alonso, emperador de España,[9] por haber tiranizado cuatrocientos años los sumptuosos templos —reservado aquel que con la milagrosa columna conservó siempre el sacrificio divino en sus altares—,[10] consiguió la bárbara osadía abrir por una parte el muro,[11] más defendido de lo que imaginaba, pues la Serenísima Reina de los Cielos, opuesta, como valerosa capitana, a su poder, armada de espléndidos rayos de resplandor luciente, defendida de brillantes escuadrones de ángeles que atropellaron con bruñidos aceros las moriscas tropas, que al cuchillo rendidas se vanagloriaran a conocer su dicha de conseguir tan prodigiosa muerte. Aplauso mereció grande en esta ocasión nuestra augusta ciudad, pues después de haber ganado la victoria, con el favor de tan generosa Princesa, no quiso pertrechar los derruidos muros que a instancia de la industria morisca habían caído

9 Se refiere a Alfonso el Batallador que fue el artífice de la reconquista de Zaragoza en el año 1118. La alusión como «emperador de España» se debe al título que Alfonso I ostentó tras su matrimonio con doña Urraca, reina de Castilla y León. Alfonso VI de Castilla y León, conquistador de Toledo, se titulaba ya emperador de España. A su muerte heredó sus reinos doña Urraca, que casó con Alfonso I de Aragón, el Batallador, en 1109. Así, este llevó también el título de emperador de España hasta el repudio de su esposa Urraca en 1114. Entonces el título de emperador volvió a Castilla con el nuevo rey Alfonso VII, hijo de doña Urraca (Lerma Pueyo, 2008: 207 y ss.). En todo este pasaje de la descripción de la primera sala la atención se centra en un cuadro bélico que sirve de excusa para realizar una alabanza a la Virgen del Pilar a la que se alude como «Serenísima Reina de los Cielos».*

10 El Pilar, aun bajo el dominio musulmán de la ciudad de Zaragoza, mantuvo siempre su liturgia: «[…] jamás María Santísima permitió dominasse a esta ciudad suya el furor Sarraceno con tal dominio que impidiese en ella el verdadero culto de su Santísimo Hijo y suyo en la célebre Columna y su Santísima Imagen». (Faci, 1979: 17).

11 Se refiere a la incursión musulmana a través del Portillo, cuya parte del pórtico amurallado destruyeron, tal y como relata Faci (1979: 18), recogiendo el relato de diversos autores.*

sus antiguas fábricas hasta el suelo, porque conoció prudente que, teniendo por amparo suyo en aquella batalla a la Reina de los Ángeles, no era necesario fundar nuevas fortalezas, ni reedificar las deshechas murallas que servían antes de honrosa llave a la ciudad dichosa, acción verdaderamente noble, tanto como el dueño que la ejecutaba, que es gloriosa felicidad de la naturaleza cuando a la nobleza imitan las hazañas y cuando las acciones corresponden a la obligación de la sangre, que de esa manera se ganan triunfos heredados y glorias adquiridas.

Ostentación hacía la dilatada sala de unas sillas de terciopelo verde cubierto con una lucida primavera de flores de oro tan al vivo retratadas que padecían los que atentos las miraban engaño[12] en distinguirlas, asombro en comprehenderlas.[13] Para aumentar su resplandor luciente había un velón o lámpara de plata[14] que, pendiente de lo excelso de la pieza de lucida cadena, arrojaba por veinte partes encendida luz que, hiriendo su resplandor a los matices, volvían a cobrar ostentosa llama los fulminantes rayos. Había seis bufetes[15] de ébano y plata, atlantes[16] firmes de tantos

12 La realidad del lujo que contemplan les parece un engaño visual, una apariencia. En el Barroco domina el gusto por el juego entre realidad y apariencia.

13 Comprehender: «Vale también entender, alcanzar, conocer, percibir y hacerse capaz de alguna cosa». *(DA: s. v.).*

14 Velón: «Instrumento para las luces de aceite. Es un vaso en figura redonda (que llaman cebolla) con una, dos o más narices, que llaman mecheros, colocado en una vara o espiga con su pie. Hácense de diversos metales y en varias formas u figuras». *(DA: s. v.).*

15 Bufete: «Mesa que se destina a estudiar, a escribir u otros usos semejantes». *(DA: s. v.).*

16 Atlante: «Voz muy usada de los poetas y algunas veces en la prosa para expresar aquello que real o metaphóricamente se dice sustentar un gran peso. […] Introdúxose esta voz con alusión a la fábula de Atlante, rey de Mauritania, que los antiguos fingieron haber sustentado sobre sus hombros el cielo para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del sol, la luna y estrellas». *(DA: s. v.).*

escritorios de cristal y oro[17] que rebatían brillantes los desmayados reflejos de la remota lumbrera, teniendo a menos que les diera descaecida luz un rayo cuando con su aparente hielo coronaban la pieza de vistoso lucimiento. Tan mirados eran de los que curiosamente antes del festivo empleo los atendían que, a más de aplicar los ojos al cuidado para discurrirlos, solicitaban al descuido el tacto para admirarlos. Coronaba a la sala el brillante y altivo suelo labrado de doradas piezas de bronce donde remataban tan cristalinas piedras que desde abajo podían mirarse el rostro los que atónitos y admirados las aplaudían.

La segunda pieza, estancia dispuesta para las embozadas damas[18] que pretendían gozar de aquella festiva noche sin ser conocidas, tenía por adorno una colgadura[19] de grana, bordada con diferentes dorados frutos que fingían un agosto apacible, templado su calor con las frígidas noches de deciembre.[20] Había unas sillas de ala-

17 El lujo en el mobiliario era una manera de ostentación de la nobleza que va pareja al gusto por el coleccionismo de joyas y objetos preciosos. Para estas cuestiones relativas al coleccionismo y la ostentación véase Julius von Schlosser (1988).

18 La presencia de damas en las sesiones académicas, tal y como lo reflejan las misceláneas, era fundamental. Del mismo modo, la importancia de las damas es primordial en esta obra y en especial en las comedias, cuyas páginas están plagadas de damas que salen de sus casas embozadas, oculto su rostro bajo el manto, lo que ocasiona numerosos enredos. Véase para estas cuestiones de las damas tapadas más adelante las notas correspondientes a los versos 837 y 138 de las comedias *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro,* respectivamente.

19 Colgadura: «Tapicerías, paños, telas, damascos, tafetanes y otros texidos con que se adornan y cubren las paredes de las casas interiores y exteriores, las camas y otras cosas». *(DA: s. v.).*

20 Deciembre: variación vocálica habitual en la lengua de la época. Se recoge la forma con variación vocálica en el *DA* Nótese la importancia de los elementos para lograr una mayor calidez en la sala que contrasta con el frío invernal propio de las noches del periodo navideño en el que transcurre la acción. La descripción de la sala como un *locus amoenus* está emparentada con la recreación de la naturaleza en los salones del palacio, ejercicio de *natura naturata* que tiene mucho que

ma[21] azul y plata con ricos realces de finísimo oro, divididos entre ellas cuatro escritorios de preciosas conchas con guarnición de redondas perlas que con dos luces en cada uno de sus bufetes de bruñido ébano y plata arrojaban bastante luz a la adornada pieza, sin faltar en ella el gustoso elemento del fuego en tan riguroso tiempo de frío en braseros lucientes de labrada plata.

La tercera pieza, a donde se había de celebrar la fiesta, estaba vestida de una colgadura de brocado con realces de preciosas piedras y con matices de diferentes ramos de flores de perlas que, admirando su grandeza la curiosidad, no admiraba su precioso valor por lo rico, sino que dudaba su averiguada fineza por lo superfluo.[22] Las sillas, de la misma riqueza, rodeaban la metad solamente de la sala por dejar lugar al estrado[23] donde habían de tener asiento las damas para solemnizar aquellas ricas ostentaciones, cuya alfombra estaba con tal artificio afelpada con hilos de oro

ver con la importancia que tienen en toda la miscelánea las apariencias de jardines. El jardín era un escenario frecuente también en las sesiones académicas: «La palabra 'academia' no olvidó nunca el marco del jardín en el que surgió y a él se liga en el Barroco tanta titulación como expresa la prosa novelesca […] y recogió también la acepción latina de 'escuela', como la definición globalizada que nos da Covarrubias en su *Tesoro:* "Academia. Fue un lugar de recreación y una floresta que distava de Athenas mil passos; dicha así de Academo, héroe; y por aver nacido en ese lugar Platón […]. Sus discípulos se llamaron académicos, y hoy día la escuela o casa sonde se juntan algunos buenos ingenios a conferir toma ese nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa escuela universal que llamamos universidad"». (Egido, 1984*a*: 10).

21 Alama: «Cierto género de tela de tela de seda y plata comúnmente llamada Lama». *(DA: s. v.).*

22 Entiéndase que la maravilla y admiración que le causa la vista del adorno superfluo le hacía dudar de la rica y descubierta fineza y preciosidad del conjunto de la pieza.

23 Las damas tenían reservado un lugar especial dentro de la sala en la que se iba a celebrar la fiesta o sesión académica. Este lugar, denominado *estrado,* solía ser el más decorado y en él se encontraban unas almohadas sobre las que se sentaban las damas. Para estas cuestiones véase Defourneaux (1983).

y seda que, mirada por un lado, ostentaba una deliciosa primavera de flores y, por el otro, unas historias de armados escuadrones y de reñidas contiendas entre príncipes belicosos, cosa admirada por lo rico y prodigiosa alhaja, por el artificio de sus labores. Las almohadas eran de finísimo brocado, no muy cuajado de oro porque no quitara la riqueza la comodidad a las damas. Seis blandones[24] de plata ministraban[25] brillante luz a la pieza por seis antorchas lucientes, en cuyas llamas se conoció el lucimiento de los cuatro ilustres caballeros en aquel empeño generoso, sin tener descuido de poner templado fuego en braseros bruñidos. Había un espacio dividido para representar una comedia entre algunos caballeros y damas que habían estudiado los papeles a ruegos de Solardo, de cuyo ingenio era la que se había de celebrar la primera noche. Había tanta máquina en esta pieza de apariencias que, siendo tanta, todos la ignoraban por estar oculta a la vista, sin prometer cosa misteriosa para hacerse más célebre, que quita la gloria de un desempeño la promesa grande y es mejor prometer poco y dar mucho que prometer mucho y dar poco.

La cuarta pieza, prevenida para que antes que se diese principio a la fiesta pudieran las damas sosegarse de la fatiga del camino, estaba con una tapicería, con bordadas fábulas de los antiguos dioses de fina seda y realces de oro; la alfombra y las almohadas, de la propia riqueza; sillas de terciopelo carmesí, matizadas con oro y ricas piedras; dos escritorios pequeños sobre bufetillos de plata

24 Blandones: «Se entiende aquel hachero o candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas o blandones de cera. […] son de metal u de madera: por lo general son torneados y tienen sus pies de varias hechuras, unas veces redondos, otras quadrados y otras en triángulo». *(DA: s. v. blandón).*

25 «Ministrar» es voz antigua habitual en el lenguaje de corte gongorino.

estaban guarnecidos de hermosas esmeraldas y rubíes que a la luz de unas antorchas pequeñas hacían diferentes visos con grande diversidad de colores, sin que en esta pieza faltara el fuego, que a todo acudía el cuidado de Solardo, a quien le tocaba el empeño de aquella noche.

Eligieron cuatro damas que más adelantadas habían bebido de los cristales de la helicona fuente,[26] para que estas con sus voces suaves cantasen algunos amorosos versos y dijesen algunos ingeniosos conceptos que habían discurrido con su pluma —que más bien se discurre con la pluma en la mano—. Sus nombres, pues, eran Diabella, Aurora, Aminta y Lisarda, damas de lo más noble de Zaragoza, tan estimadas por su calidad como autorizadas por su ingenio, que con galante despejo habían ofrecido asistir a la fiesta para desempeñar a los bizarros mancebos de tan honroso empeño. Grande ruido hacía esta novedad en Zaragoza, aunque no causaban admiración las grandezas que decían los participantes en el trabajo del adorno del palacio, porque atendiendo a las causas, se prometían aún mayores los efectos de lo que se publicaba.

Llegó la noche de tantos deseada, mejor dijera el día de muchos aguardado, pues al punto que el luciente y febeo coche[27] se había ausentado dejando nuestro horizonte cubierto en nubes, sepultado en sombras, concurrió tanta multitud de gente a la puerta del palacio que apenas se

26 La «helicona fuente» es la fuente del monte Parnaso o Helicón y recibe varios nombres. La aparición de esta y otras fuentes como elemento fundamental del jardín contribuye a evocar ese *locus amoenus* en el que transcurre la fiesta en la velada de la academia, como ya se señaló más arriba.*

27 La imagen del coche o carro del sol conducido por Febo, también llamado Apolo, es muy frecuente tanto en la prosa como en la poesía de corte gongorino a la que se adscribe Matías de Aguirre. Véase un uso similar en *El engaño en el vestido,* verso 29. Véase también la fábula mitológica del sol, bajo la denominación griega de Faetón en la nota al verso 287 de *La industria contra el peligro.*

podía entrar por sus dos principales puertas. Salime yo con otros amigos míos a la calle del Coso[28] y miré la gente tan arrimada a las puertas que negaba la entrada a los que de fuerza habían de asistir arriba para la prevención de muchas cosas que se ofrecían. Hubo grandes voces y contiendas sobre esto, aunque no llegaron a romper del todo las amistades, pues con palabras los ofendidos satisfacían a sus duelos. A poco rato que estuve admirando este concurso, se oyeron los acentos de unos bien templados clarines que iban con sus ruidosos y sonoros ecos publicando aquella bizarra ostentación. Alegrose la gente, apartándose algún poco del sitio que guardaban cuando por la calle nueva de San Gil[29] salieron a caballo doce disfrazados con lucientes hachas, con ricas galas y costosas sedas llevando delante clarines que pronosticaban su venida. Seguíanle a estos hasta diez carrozas de damas convidadas a la fiesta y en cada estribo un paje de a caballo, con instrumentos

28 El autor gusta mucho de incluir abundantes localismos para ubicar la acción en la ciudad que da título a la obra. El palacio del Coso posiblemente tuvo un referente real pues recordemos que Matías de Aguirre formó parte del círculo de eruditos que participaban en las academias que celebraban sus sesiones en el palacio que los condes de Lemos y Aranda tuvieron en Zaragoza.*

29 El plano de Zaragoza en el siglo XVII incorporó nuevas calles, entre las que se cuenta esta calle de San Gil que recibió el nombre de la iglesia que allí se encontraba y que hoy se denomina Don Jaime I: «En el plano interior no hubo modificaciones de alcance. A lo más mencionar la apertura de la Calle Nueva de San Gil, que simplificaba un pequeño laberinto de callejuelas estrechas y ponía en comunicación el Coso con la iglesia parroquial». (Salas Auséns, 1998: 15). Desde la Cesaraugusta romana regía el modelo tradicional de plano: dos calles perpendiculares, el decumano y el cardo máximo, que correspondían aproximadamente a las actuales calles Mayor-Manifestación y a la de Jaime I, respectivamente. La Iglesia de San Gil se construyó inmediatamente después de la reconquista, en 1118, en estilo románico y estaba ubicada en las proximidades del cardo máximo. En el siglo XIV se construyó sobre la anterior iglesia la torre mudéjar y en el siglo XVIII se reformaría el conjunto arquitectónico y se dotó de la actual fachada para completar la reforma.

de luz para hacer día la tenebrosa noche.[30] Iban algunos caballeros en briosos caballos solicitando el cortejo a las damas y después venía una carroza con aderezo de plata, la cual tiraban seis aetones[31] ligeros y espumantes que vertiendo aquel humor cuajado de su boca, tomaba el suelo apariencia de nieve con sustancias de fuego. En esta venían las cuatro damas que Apolo[32] había inducido para honor de la poesía, que no siempre han de ser pobres y despreciados los poetas. Cortejábanlas los cuatro nobles caballeros en cuatro caballos arrogantes en el movimiento, rendidos y humildes en la compostura, sin romper las leyes al precepto del freno, sin rendir las ventajas aún al aire de su ligero orgullo. Venía después una carroza triunfal descubierta, con ramos de seda adornada, con flores de oro vestida, a donde iban las damas y caballeros que se habían empeñado en dar alma con su viva representación a los

30 La descripción del desfile plagado de carrozas que portan a los asistentes a la fiesta recuerda mucho a los festejos habituales en toda la Edad Media y Siglos de Oro. El vistoso desfile que baja por la calle de San Gil contribuye a la recreación del ambiente festivo que tenían las veladas en las academias y que entroncan también con los certámenes, justas poéticas, fiestas de carácter momesco y desfiles del Corpus. En este tipo de entradas triunfales las carrozas que portaban apariencias simbólicas se acompañaban frecuentemente de música, arquitecturas y pinturas, consiguiendo una suntuosidad y una ornamentación tan del gusto barroco. Todas estas cuestiones de la vinculación de la literatura con las fiestas y los desfiles triunfales están muy bien analizas por Alberto del Río (1994: 145-151). Véase también para el estudio de las fiestas barrocas Antonio Bonet Correa (1990).

31 Aetones: palabra formada a partir del nombre propio «Aetón», uno de los caballos que tiraban del carro del Sol: «Este carro del sol, según Ovidio […], era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón». (*PS:* 237). Aquí, por tanto, se refiere a los caballos que son descritos como brutos que corren ligeros «espumando» por la boca, descripción de corte gongorino repetida hasta la saciedad en la *Navidad de Zaragoza* (véase en la comedia *El engaño en el vestido,* verso 340).

32 Apolo: «Fue hijo de Júpiter y de Latona, nacido de un mismo parto con Diana. Déste se dicen muchas cosas». (*PS:* 246-271). Aquí se cita a Apolo como dios de la poesía.*

conceptuosos versos de Solardo en una apacible historia dispuestos. Iba coronada la carroza de lucientes arcos de luces, de brillantes escuadrones de rayos, de encendidas tropas de resplandores, con sonoros instrumentos, con acordes voces y conceptuosos versos. Pendía de un arco una tarjeta con letras de oro que, rodeando a un sol en medio de ellas pintado, decían este verso:

> En empeño tan gallardo
> no hace falta mi arrebol,
> que, si siempre ardo por sol,
> ahora brillo y por sol ardo.[33]

Venían después muchos coches de embozadas damas siguiendo la turba de esta grandeza, molestando con voces diligentes a los cocheros, temiendo quedarse sin asiento. Llegaron los clarines a palacio y fue necesaria y forzosa su diligencia para hacer apartar la gente tan arrimada a las puertas como lo debía de ser a su opinión.[34] Apeáronse las damas de los coches fiadas en los brazos de los caballeros que, habiendo entregado sus caballos a los lacayos, acudían a aquella cortés obligación. Fueron subiendo a la palestra de los ingenios augustos,[35] siendo agasajadas

33 Copla escrita en un cartel que a modo de letrilla o mote, explicaba (encerrando en sí la adivinanza lograda mediante el juego de palabras con el nombre del caballero anfitrión de la velada) el contenido simbólico de la carroza. Este tipo de recursos eran frecuentes en los carros alegóricos de las procesiones festivas. Sobre estos aspectos de carros y entradas triunfales véase también A. del Río (1988). Nótese el calambur con el nombre propio del caballero.

34 Juego con los significados de «arrimarse». «Arrimarse» es acercarse a la puerta, pero también «se arriman a la opinión» esto es, que se «arriman a su parecer», expresión que quiere decir «seguir su dictamen y adherir a él». *(DA: s. v.)*.

35 La relación de la fiesta tiene también mucho que ver con la realidad de los certámenes y justas literarias de la época en las que la música y otros muchos elementos lúdicos acompañaban a la demostración del ingenio de los participantes que concurrían a presentar sus composi-

con diferentes instrumentos músicos. Solardo, pues, siendo dueño de la fiesta en aquella noche, fue guiando como norte aquellas engolfadas beldades en el mar de tanta riqueza. Ofrecioles en la cuarta pieza el asiento adonde, después de haber alabado aquella grandeza con elogios graves y habiendo usado de su cortés cumplimiento, sosegaron en las almohadas, añadiendo brillante resplandor a la luciente estancia con sus hermosas joyas. Algunos caballeros les hacían compañía con algunas pláticas de verbal cumplimiento. Mientras no se comenzaba la fiesta, yo, que a toda esta grandeza atendía por haber sido llamado de uno de los cuatro caballeros, tuve por acertado el sacar a luz las sutilezas que el ingenio de las damas previno para aquella noche, las comedias que el discurso de los caballeros sacó para estas fiestas. Y así, sin aconsejarme de persona alguna hablé callando rato breve a mi memoria para que, teniéndola de mi parte, no temiese el sutil enemigo del olvido viendo justificada mi pretensión; ofreciome ayudar a la empresa, y con esta seguridad me salí de la cuarta pieza a mirar lo que pasaba en las otras, que ya presumía habían de suceder algunos chistes.

En la sala tercera, donde se había de celebrar la comedia, no hallé persona, porque estaba cerrada la puerta de la entrada —prevención de Solardo después de haber pasado las damas y los caballeros por ella para que la demás turba de gente no, curiosa, deshiciese lo que bien dispuesto estaba—. Halleme atajado, considerando frustrado mi intento, mas nunca falta una ventura a quien lleva lícita la intención. Fue la mía entonces la que en otra ocasión fuera

ciones. De hecho, como ya venimos señalando, las academias tenían mucha relación con lo festivo y con las justas literarias. El término *palestra* era utilizado para este tipo de certámenes (recuérdese la *Palestra numerosa austriaca* celebrada en Huesca en 1650, algunas de cuyas similitudes con la ficción de la *Navidad* se analizan en el estudio de la obra).

desgracia, pues entre mis confusas dudas vi por entre las colgaduras de esta sala una cara y entendí que era calavera que alguno para alterar mi discurso ponía. Suspendiome algún poco la novedad, mas después conocí que por allí debía de haber salida a mis intentos y por escusar el pedir la llave de la puerta principal, me llegué a esta visión y tomando de un lado el brocado, me hallé con una dueña amortajada[36] en sus tocas, envuelta en un manto de hollín,[37] sustentada de unos chapines[38] altos, con dos lunares en la barba, uno blanco y otro negro, en la boca un solo colmillo que podía hacer con él un cabo para la navaja que la rapaba su arrugado rostro; sus ojos, metidos; la nariz, aunque era roma,[39] ya había perdido todas sus gracias y, finalmente, toda ella un esqueleto vivo, que con una trompetilla que traía para oír podía servir en Zaragoza el Sábado Santo en la procesión para mortal insignia. Pidile paso a las primeras piezas y ella, volviendo torcida la boca, dijo:

36 La dueña amortajada es la calavera que se presenta como una especie de aparición fantasmagórica, propia de la *visio,* entroncando así con toda la tradición del género de los sueños. Esta descripción es muy similar al retrato quevediano de las dueñas que abunda en toda su poesía satírica. Nótese además cómo continúa presentándola como una figura de la muerte en las procesiones de Semana Santa a las que alude mediante el juego con la trompetilla usada para oír pero que recuerda a las de la procesión del Sábado Santo.*

37 El manto es como de hollín porque estaría hecho con tela de humo: «Cierta tela de seda negra muy delgada y rala de que se hacían mantos y toquillas para el sombrero en señal de luto». *(DA: s. v.).*

38 Chapines: «Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato para levantar el cuerpo del suelo, y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto, en que se assegura al pie con unas corregüelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas. […] En lo antiguo era trage ordinario y adorno mugeril para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido». (*DA: s. v. chapín).*

39 La descripción de la dueña como una mujer fea de nariz roma y sorda recuerda mucho a las descritas en los poemas satíricos de Quevedo que siguen la tradición de Marcial como el soneto «A una roma, pedigüeña además», el romance «Comisión contra las viejas» (Quevedo, 1990: 558 y 798-801), entre otros muchos.

—Por aquí no se pasa, caballero, que es camino para nosotras reservado.

Mas yo, que no quería con ella muchas razones, rompiendo con su voluntad, di dos o tres pasos allí adentro y luego me hallé en la segunda pieza, divertido entre la vista de tantas embozadas y caballeros solicitadores de un rato con ellas conversable, mientras no se hacía señal al principio de la fiesta. Unas y otras por mi mal nombre de poeta me llamaron, y, aunque sordo me hacía, siempre me importunaban —que ya más ruegan al que más se aparta—. Llegué a uno de los braseros y todos me preguntaban de las comedias y yo siempre respondía de sus enredos.[40]

Apartome de este sitio la ocasión de mirar en un lado de la pieza dos embozadas que, a mi entender, le pidían limosna a un pobre estudiante y él les ponía por delante su pobreza.[41] Pudieron tanto sus interesados ruegos, sus apretadas razones, que al estudiante le sacaron todo lo que tenía. Llegueme a él y le pregunté con cortés modo si conocía aquellas mujeres y él me respondió que las conoce-

40 El autor se incluye en la narración desde el principio como un personaje activo más que cobrará mucha importancia en las noches sucesivas. Se presenta como poeta y como escritor de comedias, lo que deja clara su autoría de los materiales poéticos y teatrales incluidos en la miscelánea y atribuidos en la ficción a los caballeros anfitriones de cada noche. Además, el autor interviene no solo como personaje sino como narrador, tal y como revela el uso de la primera persona, pues es él el que, como desvela al final de esta *Noche I,* pone por escrito lo que ha presenciado en la fiesta del palacio y el que incluye en esa relación sus propias opiniones y comentarios (muchos de ellos eruditos, en especial y como se verá más adelante, a propósito de los acertijos de las damas o de algunas poesías).

41 Las mujeres pedigüeñas están muy presentes en toda la *Navidad*. En muy diversos lugares critica Aguirre el gusto de las mujeres por pedir y sacar dinero a los hombres, muchos de los cuales se presentan como pobres, puesto que el tema de la pobreza también cobra una significativa importancia para nuestro autor. Véase también la crítica a las damas pedigüeñas en *La industria contra el peligro* (v. 151) y en *Cómo se engaña el demonio* (v. 384), siguiendo el tópico quevediano.

ría para otra vez, lamentándose de uno que vulgarmente llaman «perro»,[42] diéronselo por el gato[43] de sus ahorradas raciones. Aconsólelo diciéndole hiciera cuenta que había pagado la patente[44] en la escuela del embozo y que otra vez presentara la firma de escarmiento para salir libre de tantas que le piden en esta universidad.[45]

Grande alboroto oí en la primera sala al tiempo que daba estos consejos y, despidido de mi estudiante, salí a ver lo que pasaba por un lacayo que, balbuciente, se revolcaba por el suelo, rodeado de algunos compañeros que se reían de mirarlo embriagado, y, sin duda, convino[46] para mi intento, pues no presumía que podía haber chiste en esta pieza que contar. Echábanle agua en los oídos y él, de solo olerla, se despedazaba, por ser enemigo suyo tan declara-

42 Perro: juega con los significados de dos expresiones que contrapone a la alusión posterior de «gato». Por un lado «perro» parece hacer referencia a la expresión «dar perro a uno», que significa 'engañar'; por otro, parafrasea la expresión «dar perro muerto», habitual en muchos autores de la época, que se utilizaba en el sentido de «gozar de una dama prometiéndole dinero y luego no pagarla». (Arnaud, 1981: 21).

43 Gato: «Se llama también la piel de este animal, aderezada y compuesta en forma de talego o zurrón para echar y guardar en ella dinero; y se extiende a significar qualquier bolsa o talego de dinero». *(DA: s. v.)*. El juego de palabras «perro-gato» es evidente: las damas a las que el hombre pretende engañar dándoles «perro muerto» le engañan a él robándole el «gato» en el que guardaba sus «ahorradas raciones».

44 Patente: «Significa asimismo la contribución que hacen pagar por estilo los más antiguos al que entra nuevo en algún empleo u ocupación. Es común entre los estudiantes de las universidades y de ahí se extendió a otras cosas. […] Gracián. *Criticón. Parte 2. Crisi 5.* Aquel Licenciado es el que en las universidades cobra las patentes». *(DA: s. v.)*.

45 Tópico de la universidad de amor y de las mujeres pedigüeñas. Este reproche al vicio femenino de pedir remite al expresado (como reza desde el título) por Andrés de Uztarroz en su *Universidad de amor* y *Escuela del interés* publicado en 1645 en Zaragoza por el Hospital Real y de Nuestra Señora de Gracia. (Egido, 1978: 351-371).

46 Nótese el juego de palabras con «embriagado» y el calambur «con-vino», repetido en otras partes de la obra (véase *El engaño en el vestido,* verso 1441).

do. Tenía ya los ojos tan en blanco que le imaginaron algunos con mayor enfermedad, y entre ellos un pastelero que ya le quisiera muerto por emplear sus pedazos en pastelillos de a cuatro.[47] Llegole a la oreja a decirle alguna cosa buena con mala intención y apretábale la mano con caridad grande a la vista de todos, ayudándole a morir con palabras y obras al buen lacayo. Para hacer antes empleo de sus carnes, pretábale el estómago con furia grande para matarle, que a esto atentamente advirtió mi malicia y acreditó el efecto esta verdad, pues al ir a predicarle por la boca una razón, él vertió por ella toda la causa de su embriaguez y le dio por los bigotes al pastelero un lavatorio que se los podía levantar sin tenacilla.[48]

Solemnizó la risa deste acaso pero fue a tiempo que tocaron los instrumentos para comenzar la fiesta, que con eso no pudo la ocasión del suceso celebrarse con mayores estruendos. Entreme solícito a lo que deseaba mi pretensión y tomé asiento acomodado para poder oír con claridad los dichos de las damas, las cuales ya ocupaban el estrado[49] en la tercera pieza, habiendo especial lugar

47 El pastelero es un personaje que aparece criticado en muchas obras de la época por utilizar para la confección de los pasteles los restos más despreciables (incluso carne humana, como la burla que aquí encontramos). Las burlas a estudiantes eran habituales en la época según dan cuenta numerosas obras picarescas de la época como *El buscón* de Quevedo.*

48 El pasaje es un chiste o facecia popular habitual. Recuérdese el pasaje del *Quijote* en el que el hidalgo bebe el bálsamo de Fierabrás hasta vomitar encima a Sancho: «Viéndose tan maltrecho, creyó sin duda que estaba muerto o malferido y, acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsosela a la boca y comenzó a echar licor en el estómago. […] Llegose Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero». (Cervantes, 2004: 161-163).

49 Variante poco frecuente de «estrado»: «El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las

para las damas que habían bebido naturalmente de los cristales de la fuente helicona, que eran las cuatro que habían elegido los caballeros. Entraron después las embozadas haciendo su acostumbrado ruido, fiando su inquietud en el disfraz del manto y, sin reparar de cortejo, cada una tomaba el asiento que podía hallar más acomodado para gozar sin molestia de aquel nocturno regocijo —que no atiende a urbanidades quien encubre su persona—[50]. Entró, pues, finalmente, la demás tropa de gente con tremendas voces, causadas del deseo de mirar con atención y sosiego aquellas admiradas grandezas. Sosegada, pues, la plebe, acabado el bullicio en las embozadas, quieto el murmurio[51] cortés en las damas, llegada la hora del principio de la fiesta, bajó de lo encumbrado de una nube[52] un hermoso mancebo con un laúd en la mano que, tocando sonoramente sus cuerdas, cuerdamente cantó este romance:

señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete, almohadas, taburetes o sillas bajas». *(DA: s. v.)*.

50 La crítica a las damas embozadas subyace en numerosas páginas de la *Navidad*. El hecho de que las damas oculten su rostro bajo el manto es la causa principal de muchos de los enredos que complican las tramas de las comedias como ya señalábamos más arriba a propósito de las tapadas.

51 Murmurio: «El ruido o sonido que forma la corriente de las aguas, o el que hacen las hojas de los árboles movidas por el viento. […] Se toma también por lo mismo que murmuración». *(DA: s. v.)*.

52 Se presenta aquí la primera de las numerosísimas apariencias de nubes que encontramos diseminadas por toda la obra. En la fiesta, en el salón palaciego, se introducen las más complejas apariencias y todo el aparato escenográfico propio de la representación de las comedias. La apariencia de una nube sobre la que desciende desde lo alto un personaje era muy frecuente en el teatro cortesano. Esta apariencia se construye, tal y como especifica Sabbatini (1638: 107-108). en el capítulo 43 del libro II titulado «Come si possa fare calare una nuvola sopra il palco dal cielo per dritto con persone dentro», con un artilugio de madera, que es subido entre las nubes que simulan el cielo, a modo de ascensor mediante un sistema de poleas.

A una dama que se quejaba a un arroyo de su ausente amante

A la margen de un arroyo
una hermosura vi ayer
que a quejarse de su amante
a sus cristales se fue.
Era tanta su belleza
que el arroyuelo, tal vez,
si se paraba a mirarla
iba corrido después.
Pisó esmeraldas su planta,
mas era tan poco el pie
que en el agua se reían
de verse pisadas dél.
Llamaba aprisa a la muerte
y no quiso responder,
porque la herida de amor
tiene por muerte el desdén.
Dijo llorosa al arroyo
con el labio de clavel:
«Si has de morir en llegando,
¿de qué te sirve correr?
¡Quién pudiera hallar alivio
en su tormento también!
¡Oh, si estuviera en mi mano
como está, arroyo, en tus pies!
Yo soy mujer desgraciada,
de amor mi tormento es,
que cuando hiere benigno
entonces mata crüel.
Deseosa estoy de mi amante
porque ausente vivo dél,
mas siempre juzga el deseo
más seguro el mal que el bien.
Si acaso, arroyo, le encuentras,

dirasle mi pena fiel,
que quien se queja contigo
no le pretende ofender.
Dirasle que mi pasión
está más firme en su ser,
que raras veces olvida
quien sabe ausente querer».[53]
A espacio[54] se iba el cristal
por gozar de su interés,
mas con el llanto amoroso
le hizo crecer y correr.[55]

Tañendo, pues, su laúd con sonoros ecos, se fue subiendo, encerrado en su nube, desapareció de la vista de todos dejándolos hechos lenguas[56] en alabanzas de Solardo, el cual dijo cuando cesaron sus aplausos que antes que se diese principio a la comedia sería bien que las damas dijesen algunos versos o hiciesen a los caballeros algunas preguntas ingeniosas para que con sus argumentos tuviese más regocijado principio la fiesta. Vinieron bien en esto las cuatro damas y entre ellas convinieron proponer algunas enigmas[57] que descifrasen los caballeros, previniendo ha-

53 El que quiere de verdad no olvida aunque su amado esté lejos. Tópico distinto del de «amor es el olvido» cuando no se tiene presente físicamente al amante que aparecerá después en alguna de las comedias (véase *El engaño en el vestido,* v. 2615).

54 A espacio: «Se toma también por tardanza, flema, suspensión, lentitud, y lo que es contrario a ir de prisa, y con passo u movimiento natural». *(DA: s. v. espacio).* Equivale, por tanto, a «despacio».

55 Las lágrimas del enfermo de amor que hacen crecer los ríos es tópico muy repetido ya desde Garcilaso y habitual en el lenguaje gongorino (véase *El engaño en el vestido,* v. 3179).

56 Hechos lenguas: «Se toma también por lo mismo que se habla con ella». *(DA: s. v. lengua).*

57 Enigmas: la palabra *enigma* era utilizada tanto en masculino como en femenino *(DA: s. v.).* Esta alternancia puede apreciarse en muy diversas ocasiones en la *Navidad.*

bían de satisfacer al yerro con la relación de algunos versos. Pareció famoso el medio y así Diabella, dama a quien Solardo hizo dueño[58] de la fiesta como principal en ella, dijo así este enigma:

Bizarro[59] espíritu soy,
Y cuerpo también sustento.
Estoy donde bien me siento,
No me siento donde estoy.
Todos me llevan en sí,
O por decir cómo ando,
De sí me están arrojando
Y no están en sí sin mí.

En grande empeño metió a los cuatro caballeros con su oculto poema Diabella, pues a todos se les hacía difícil el acierto de su significación, mas Solardo, juzgando que dél le obligaba la primera respuesta, dijo así:

Discurriendo con temor
el enigma bien pensado,
de mi discurso he sacado
que significa el amor.

Al instante, pues, que cometió el yerro, con apacible y risueño rostro le dio en pena Diabella que dijese alguna novela en verso o relación, y él, por satisfacer su yerro con la obediencia, dijo en estos versos el amparo que halló un

58 El uso del masculino para dirigirse a la dama, como reminiscencia del «midons» cortés es habitual en toda la *Navidad*. Véanse, por ejemplo, los versos 1405 y 1571 de *La industria contra el peligro*.

59 En el original aparece escrita la variante «vizarro» para resaltar así el acróstico que forman las primeras iniciales de los seis primeros versos, trascritas en mayúscula tal y como aparecen en todos los ejemplares: «VIENTO». En el segundo verso se respeta, como en los originales, la transcripción de la *y* griega copulativa.

caballero derrotado de la tormenta del mar en el favor de una dama:[60]

Porque del tiempo, señora,
conozcáis las inconstancias,
os quiero ahora dar cuenta
de mis penosas ansïas,
si no es que al salir del pecho
en la lengua se deshagan
porque como son tan fuertes,
tan crüeles e inhumanas,
quizá querrán en la lengua
detenerse, apesaradas
de alivios que pueden darme
convertidas en palabras.
En la ciudad de Turín,[61]
tan opulenta y bizarra
que en hermosura sus torres
compiten con las de España,
nací duque de Saboya,
mas ¡qué importa se mostrara
naturaleza conmigo
tan favorable y humana!,

60 El siguiente poema parece tratarse de una relación de sucesos como las que habitualmente aparecen en las comedias. En especial este poema recuerda mucho al relato del naufragio de los personajes de *Cómo se engaña el demonio* (versos 1533-1568) y está lleno de elementos novelescos muy similares al de la novela bizantina incluida en la *Noche IV* titulada *Riesgo del mar y de amar* que desarrolla el mismo tema. Los motivos folclóricos en los elementos novelescos de este poema recuerdan a algunos otros romances de la misma época. (Rodríguez-Moñino, 1977).*

61 Comienza aquí propiamente la relación de sucesos. Como es habitual se inicia localizando la trama en un lugar concreto, generalmente de un país lejano. Compárese esta relación con la que, de modo muy similar, hace Fortunio de sus orígenes en *El engaño en el vestido* (vv. 221 a 400).

que dándome calidades,
honras, riquezas y fama,
tan esquiva se mostró
y a mi afecto tan contraria,
que me dio infelicidades
desde que nací tan varias,
que unas con otras creciendo
se apoderaron del alma.
El primer azar que tuve,
que fue la principal causa
de mis penas y desdichas,
fue una tarde yendo a caza,[62]
a un monte vestido en flores
con guarnición de esmeraldas,
que hasta las peñas se adornan
si va su dueño a mirarlas.
Con seis monteros brïosos
en la eminencia más alta
llamé a campaña a las fieras
y salieron incitadas
de sus cavernas obscuras
para que yo las matara,
porque hay fieras tan discretas
en las rústicas montañas
que saben que el rendimiento
al mayor coraje aplaca.
Solo un fiero bruto anduvo
desleal, pues me llamaba
con señas y con bramidos
desde una peñuela baja
donde sus hijos cachorros
para fierezas crïaba.

62 Expresión habitual en lugar del uso normal hoy con el infinitivo «ir a cazar». Se repite la misma expresión en *El príncipe de su estrella,* versos 471 y 925.

Yo, perdiendo los crïados,
llegué al puesto y con mi espada
le incito valiente y él,
con voz distinta y humana,
tiranamente me dijo:
«Deja la empresa, ¿qué aguardas?
Pues a tu canoso padre
matarás». Y cuando acaba
de pronunciar los acentos
del signo[63] que me amenaza,
ligero el tosco obelisco[64]
hace desierta campaña
y corriendo alborotado,
de las voces que le daba,
tanto se alejan de mí
en un instante sus plantas,
que les pareció a mis ojos
que corriendo descansaban,
porque siempre sabe huïr
quien ofende con palabras.
Con esto quedé asustado
en la eminencia bordada,
pero, volviendo los ojos
hacia la parte más baja,
vi los hijos desta fiera

63 Signo: hace referencia al signo astrológico, con la idea de sino o destino, como es frecuente el juego de significados en Calderón: «En este mísero, en este / mortal planeta o signo / nació Segismundo, dando / de su condición indicios». (Calderón, 1994: 153).

64 Debe entenderse que la fiera enorme que le habla desde la peña baja («tosco obelisco») se va corriendo con rapidez («ligero») abandonando así el peñasco y desapareciendo dejando «desierta campaña». La palabra *obelisco* es utilizada por Aguirre en algunas ocasiones como sinónimo de *risco,* palabra muy frecuente en el lenguaje gongorino. Además, el uso de estos dos términos facilita la rima, como se puede apreciar en *El príncipe de su estrella:* «entre verdes obeliscos, / haciendo reír a los riscos» (vv. 2357 y 2358).

con pesares y con rabias,
ya bullicioso el cabello,
la cola toda enroscada,
la boca de espuma ardiente,
los ojos de fría llama,
las quejas ya desvalidas,
las violencias fatigadas,
ronco el mísero gemido,
con gran flaqueza las ansias,
el aliento atropellado,
las orejas levantadas,
muerto el brío, tierno el pecho,
la voz fuerte, triste el alma,
vivo el llanto, el dolor grave,
torpe el pie, la lengua airada.
Yo, viendo pues, que los brutos
a quien el discurso falta,
porque se les va su madre
con tanto dolor se matan,
discurrí: «pues, yo, tirano,
que miro finezas tantas
en los brutos porque huye
quien les dio el ser con que se hallan,
¿cómo sufro que una fiera
pronostique mis desgracias?».
Quise entonces darme muerte
con mis brazos y mis armas,
mas por evitar un daño
no es razón que otro se haga.
Quise no volver jamás
a mi corte ni a mi patria,
mas pensándolo mejor,
descendí a pisar la playa
donde todos los monteros
cuidadosos me esperaban,
y llegué triste y confuso

a descansar a mi casa
sin que pudiera aliviarme
el sueño en congojas tantas.
Aquella noche, ¡ay de mí!,
cuando el silencio reinaba,
cuando en los duros escollos
todos los cristales hablan
sin que impida a su bullicio
murmurios de lengua humana,
cuando mi esposa Oroflora
cubrió con telas doradas
sus lucientes claros ojos
no celosa de mis ansias,
oí un ruido alborotado
en la transversal estancia,
que era de mi padre el duque,
el cuarto en que reposaba.
Atónito me levanto,
valiente tomo la espada
cuando con la luz le miro
a la puerta de la cuadra.
Viéndome desnudo y triste
me pregunta que cuál causa
me movía a levantarme
en hora tan impensada.
Yo le dije la ocasión,
y él, con razones turbadas,
me dijo: «No, no te admires
de que deste modo salga,
pues en el lecho süave
ahora pensando estaba,
hijo, que tú, riguroso,
muerte atrevido me dabas.
Yo, mirando tu crueldad,
resistía tu arrogancia
cuando en luchas de tus brazos

despierta confusa el alma,
y por divertirme un poco
de la ilusión inhumana,
quise salir de mi cuarto.
Tú a mis voces te levantas.
Huye, apártate de aquí.
Sosiega, duerme, descansa,
que mirándote desnudo
y con la espada empuñada
miro verdaderamente
lo que fingido miraba».
Yo, por no darle pesar,
al lecho vuelvo y no hallaba
descanso de mis fatigas,
alivio de penas tantas,
y conociendo el agüero
que verdadero amenaza,
tomé las joyas que pude,
que son ocultas alhajas
que remedian muchas veces
a las fortunas contrarias,
y, desesperado y solo,
abrí una puerta de casa
que a los cristales del río
les daba tal vez entrada,
vestida de hermosa yedra,
coronada de retamas
que la primavera alegre
copiosa fertilizaba,
y al salir por ella miro
que mi esposa acongojada
me iba siguiendo los pasos,
y un hijo que me llamaba
con pueril voz que en el pecho
por duro lastre se entraba.
Dije a mi esposa el suceso

determinado a dejarla
y ella, amante, firme, noble,
constante y enamorada,
sin pensar en lo que hacía,
sin replicar mis palabras,
se determina a seguirme
con afecto voluntaria,
que hay amores tan ardientes
que sin pensamientos andan.
Al niño tomo en los brazos
y a una carroza que estaba
esperando de allí cerca
le pongo y acongojada
mi esposa en ella se acoge
y con diligencia rara,
en pocos días llegamos
a Pisa, donde descansan
nuestras fortunas seis días
mientras que se sosegaba
el mar que, inquieto y ruidoso,
el peligro nos voceaba.
Sosegado, pues, partimos
con intentos y esperanzas
de llegar hasta Cicilia[65]
a donde el rey, que nos trata
de sobrinos, detuviese
nuestra fortuna contraria.
Estando, pues, embarcados,
el aire bueno se para
sin poder en doce días
caminar con tanta calma.
Resultó desto en la mar

65 Cicilia: variante de la actual «Sicilia» recogida así desde la Edad Media. Aparece también en la *Gramática castellana* de Nebrija: «Tomolo por un monte de Cicilia». *(CORDE, s. v.).*

una trágica borrasca,
que aquí no importa decirla
pues sabéis ya lo que pasa,
conque confuso el gobierno,
las artes todas turbadas,
a instancias del duro golpe
que ocasionaron las aguas,
se abrió la nave por medio.
Llegué a otro vaso[66] que estaba
con más suerte y más ventura,
donde la piedad hidalga
en todos hallé y amparo
que acogiéndome me daban.
Conocí ya la desdicha
de mi esposa, sin que hallara
remedio humano mi pecho
para poder remediarla,
que cuando es el daño grave,
leves remedios no bastan.
Perdí aquel hijo que el tiempo
piadoso fertilizaba
por fruto de aqueste tronco,
por hoja de aquella rama,
que por amar con firmeza
murió en el mar desdichada,
que a quien le persigue el tiempo
con adversidades tantas,
en las finezas y dichas,
mayores males alcanza.
Seguí, pues, esta derrota
sin poder descubrir nada
de mi esposa y de mi hijo.
Llego a tierra con instancias

66 Vaso: «Significa assimismo el buque y capacidad de las embarcaciones: y figuradamente se toma por la misma embarcación». *(DA: s. v.).*

del tempestuoso aire
que con temor nos llevaba.
Dejo el vaso, y al pisar
mi pie la arenosa playa,
veo que hallo el alivio
en vuestra ostentosa casa.
Agradecido os refiero
mis terribles circunstancias,
las sentís ya como propias
según el rostro declara.
Paso a ver al rey, mi tío,
y me detenéis bizarra;
me dais consuelo en mis penas
con felices esperanzas,
me prometéis vuestro amparo
si dél maldigo la causa.
Y pues que sentís vos misma
por mis quejas mis desgracias,
considerad, siendo propias,
las tormentas de mi alma.

Lugar dio Solardo con su relación al discurso de los tres caballeros, mas a Justino, sin duda, le debió la atención pues, sin haber mucho discurrido en el enigma, dijo así:

Para conseguir la palma
que al acierto se ha ofrecido
yo el enigma he discurrido,
y culto comprehende[67] al alma.

Al instante que acabó de decir su parecer fue condenado por Diabella a cantar alguna letra satírica y él, tomando una vigüela —que de todo género de instrumentos había prevención—, cantó así:

67 «Comprehender» es forma etimológica (del latín *comprehendere*) tal y como se recoge en el *DA*.

A un mercader miserable
que siempre iba mal vestido

De un mísero contaré
la avaricia mal lograda,
y en cosa no mentiré
que es su miseria doblada
de lo que decir podré.
Se levanta sin sosiego
porque el cuidado le atiza,
y está su interés tan ciego
que tal vez se quema al fuego
por recoger la ceniza.
Porque más logro consiga,
fía a muchos con recato,
pero aunque bien los castiga,
como él hace tan buen trato,
mucho a todos los obliga.
Siempre va muy mal vestido,
aborreciendo el deleite,
mas todos han advertido
que el ir siempre deslucido
es por no gastar aceite.[68]
Las luces tiene medidas,
y criadas tiene advertidas,
pues por quitarle sospechas
las hace andar a derechas[69]
y así andan pocas torcidas.

68 Nótese el juego de palabras entre el significado de «deslucido» y la referencia a la luz que se obtenía con lámparas de aceite.

69 Andar a derechas: «Además del sentido literal, que es caminar rectamente sin torcer a un lado, ni a otro, vale proceder y obrar bien. Úsase en esta locución para corregir al inferior quando delinque o falta a su obligación […]». *(DA: s. v.).* Esta expresión juega con el significado de «andar torcidas» del verso siguiente. Torcida: «La mecha de algodón o trapo torcido que se pone en los velones o candiles para que arda». *(DA: s. v.).*

Todo en su casa le basta
de aves y volaterías,
pues la paloma más casta[70]
en su casa no se gasta,
aunque esté muerta cien días.
Conociendo a su señor,
las criadas que lo tachan[71]
saben llevarle el humor
y nunca tienen dolor
porque de nada se empachan.
En anocheciendo cierra
siempre la puerta en invierno,
y el dinero que lo atierra[72]
lo esconde dentro la tierra
porque esté cerca el[73] infierno.
Ya se murió interesado,
de confesión excluïdo,[74]
y tendrá fuego sobrado
porque siempre se ha acabado
del modo que se ha vivido.

70 El calificar a las palomas como «castas» revela ya el chiste y la ironía puesto que las palomas, que son aves de Venus, suelen ser lascivas. Además, hay un juego de palabras con el verbo gastar: en su casa no se gastan, es decir, no suele haber abundancia de comida ni de aves pero si las hay, aunque «esté muerta cien días» no se echan a perder aunque se pudran. Gastar: «significa también digerir, cocer y preparar, como gastar la comida. […] Se toma muchas veces por podrirse una cosa». *(DA: s. v.).*

71 Tachar: «Metaphóricamente vale culpar, reprehender, u notar». *(DA: s. v.).* Viene a significar «las criadas que lo critican o culpan».

72 Aterrar: «Metaphóricamente vale consternar, abatir, amedrentar, poner temor y miedo». *(DA: s. v.).* Juega en el verso siguiente con el otro significado de esta palabra, recogido en el *DA:* de «echar al suelo, cerca de la tierra», esto es, enterrar.

73 Cerca el: ausencia de preposición «de». Era habitual en el lenguaje de la época la ausencia de la preposición «de» detrás de otras preposiciones como sucede con «a casa Teodora» en lugar de «a casa de» (véase también en *El engaño en el vestido,* v. 1268).

74 La importancia de morir confesado para evitar el infierno es tema recurrente en la *Navidad* (véase *Cómo se engaña el demonio*, v. 320).

Desempeñose a gusto de todos Justino del cometido yerro, pero Nerencio, que sin atender a relación de Solardo y sin divertirle con las voces suaves de Justino, se entregó a la inteligencia y explicación del enigma, dijo así sin dar lugar a que Marcelo explicara su discurso:

> Cosa de tal movimiento
> y espíritu de tal ser,
> yo me atrevo a defender
> que es el alterado viento.

Al punto con risueño y apacible semblante le dio el premio Diabella, otorgándole el acierto —que es bastante premio el sí de una dama—.

Solemnizose mucho el pensamiento de Diabella, mas muchos de los oyentes, aunque no lo entend[i]eron, lo aplaudieron por grande. Mas porque se vea más dilatadamente lo que comprehendió en los ocho versos lo pondré aquí con más claridad y podrán salir de sus dudas unos, y otros de su ignorancia. Dice el primer verso «bizarro espíritu soy», y en esto no desdice del viento, pues es tan sutil y tan ligero que le pueden dar nombre de espíritu, como lo dice Aurelio Prudento: «Sed aura suavis spiritus».[75] Oímos sus voces y sus ruidosos movimientos y nunca sabemos a dónde va ni las causas que le mueven para encaminarse desde la más alta sierra hasta el más escondido valle, y desde la más altiva montaña hasta la selva más reservada de sus furias. Así lo entiende de

75 Se refiere a Marco Aurelio Prudencio Clemente. En realidad, estas palabras no son de Prudencio, sino de su comentarista Jakob Spiegel, quien publicó un libro en el que comenta el himno IX del *Cathemerinon*. Allí, al comentar el verso «Increpans ventum furentem» añade la siguiente nota: «Ventus est flatus insuavis: aura, suavis spiritus» *[«El viento es un soplo desagradable: el aire, un suave aliento»]* (Spiegel, 1520: f. 23v°). Aguirre pudo leer esta anotación en alguna de las múltiples ediciones de las *Opera* del poeta latino zaragozano.

Lira,[76] de parecer de san Juan Crisóstomo, que dijo Cristo nuestro Señor por san Juan por el viento: «Spiritus ubi vult spirat et vocem eius audis et nescis unde veniat aut quo vadat».[77] «Y cuerpo también sustento», dice el segundo verso, porque el viento, según buena filosofía, es de sustancia corpórea, como se ve en Aristóteles[78] en el *Libro 6* de la *Física*.[79] También en el célebre poeta don Luis de Góngora lo conoce corpóreo, pues dice en sus *Soledades:*[80]

> Cuando salió bastante a dar Leonora
> cuerpo a los vientos y a las piedras alma.

Supone en estos versos que lo tienen, pues quiere decir que aunque los vientos no tuvieran de su naturaleza cuerpo, era bastante a Leonora a dárselos como a las piedras

76 Al margen: «*Capítulo 9*». El autor al que se refiere debe ser Nicolás de Lira, comentarista de textos bíblicos, teológicos y de muchas obras de la patrística, entre ellas, las homilías de san Juan Crisóstomo sobre el *Evangelio según san Juan* al que se refiere a continuación. En realidad Aguirre no ha leído a Lira, está copiando la cita recogida en Salcedo Coronel (1644: 351).

77 Es cita de Jn 3, 8, de la entrevista de Jesús con Nicodemo: «El espíritu donde quiere sopla; y oyes su voz, mas no sabes de dónde viene ni a dónde va: así es todo aquel que es nacido de espíritu». (Scio, 1854: 282).

78 El viento, como el alma, son sustancias corpóreas absolutas, según lo afirma Aristóteles y lo recoge Ravisio Textor en el capítulo *De animi substantia, diverse philosophorum* (*Off.:* col. 610).*

79 La cita que da Aguirre no es literal sino que se deduce de los planteamientos expuestos por Aristóteles en el capítulo 8 del libro VI de la *Física* donde habla de las *Dificultades sobre el detenerse y reposar*. Para el estagirita todo lo que posee un movimiento, ya sea en acto o en potencia (puesto que para él también el reposo es connatural al movimiento ya que lo que está en reposo está en movimiento potencial), es limitado, esto es, posee substancia corpórea (sujeta al tiempo y al espacio). De ahí se deduce que el viento tiene que ser substacia corpórea porque se mueve y el movimiento no existe en lo ilimitado.

80 La cita no pertenece a las *Soledades* de Góngora sino al soneto «Tras la bermeja aurora el sol dorado…», vv. 9-10.

que no tienen alma se les podía dar. De otra manera lo entiende don García Coronel[81] en sus comentarios, pues dice que salió a darles cuerpo Leonora y que había de ser formal y perfecto como el nuestro, porque cuerpo sutil ya lo tenían, y así no le pareció que era necesario que don Luis dijera que Leonora les daría lo que ellos ya se tenían, porque no fuera encarecimiento, y entiende que así como a las piedras les daba cosa que no tenían, así a los vientos también les daría cosa que no se hallaba en su naturaleza, pero bien pudo decir que les daría a los vientos cuerpo aunque no lo tuvieran, como les daba alma a las piedras que no la tenían. También Aristóteles a mi intento: «Ventus ex corporibus maximam vim habet».[82]

Prosigue diciendo: «Estoy donde bien me siento», porque donde está el viento también se hace de sentir con sus alterados ruidos y sus acelerados movimientos, pues con la fuerza del sol y otros astros se levantan de la tierra y del agua unas exhalaciones crasas o vapores gruesos. Estos y aquellas, estendiéndose con el calor, se hacen más leves y suben a la región media del aire, la cual, no pudiendo penetrar por su densidad fría, se hallan obligados a recejar como con violencia, caminando de una parte a otra en la región ínfima del aire y causando los ruidos que tan continuos nos molestan, y estos son propiamente el viento.[83] «No me siento donde estoy». Aquí juega la sabia dama del[84]

81 Aguirre sigue copiando a Salcedo Coronel (Góngora, 1644: 350-351) de quien toma también la referencia al libro de la *Física* de Aristóteles.

82 *«El viento que procede de los cuerpos tiene una gran fuerza».* Al margen: *«Libro 10. Thesaurus, c. 28, fol. […]».*

83 La explicación de movimiento del aire que es lo que origina los vientos proviene de Aristóteles, según lo recoge Mexía (*SilvII:* 519).*

84 Jugar del vocablo: utilizada la preposición «de» en lugar de «con». El uso diverso con respecto a la norma actual de las preposiciones era frecuente en el lenguaje de los Siglos de Oro. Se refiere aquí a que la dama realiza un «juego de palabras», una agudeza verbal, de ahí el uso de la expresión «jugar del vocablo», expresión, por otra parte, fija y utilizadísima en la época.

vocablo, porque en el antecedente verso lo toma por sentir y aquí lo toma por sentarse, y dice que donde está el viento no se sienta porque no es capaz de la quietud, pues donde no hay algún ruido diremos que no anda viento, como en una estancia un moderno dice: «El viento fuerte nunca sosegado».[85]

«Todos me llevan en sí», dice el quinto verso, pero a mi entender, por no salirse del intento de la enigma, no lo tomaría por el aire elementar[86] que nos sustenta porque ya es diferente, sino porque necesitamos también deste viento de que hablamos para la vida humana, y así dice que todos lo llevamos, porque él anda por todos y no solamente con el aire elementar vive el hombre, sino que es necesario el viento para la conservación de la vida, pues en algunas tierras, por ser altísimas, no se pudiera vivir por faltar el viento, y así dice Zamorano: «Ventis simul aere vivunt animalia omnia quae spirant».[87]

«O por decir cómo ando, de sí me están arrojando». Pondera la prudente señora las quejas del viento, pues que para que se viera de la manera que le estimaban, haciendo este beneficio a los hombres dice que le están siempre arrojando y despidiéndole de sus cuerpos, pagando mal el beneficio que les hace —mas no es maravilla que se paguen mal los beneficios, aunque es ingratitud—, y no consiste el beneficio en la dádiva sino en la voluntad de dar,

85 Debe tratarse de algún verso de algún poeta moderno. Los vientos «desenfrenados e inestables» son una constante en la poesía gongorina (véase Góngora, 1991), aunque no he podido encontrar la cita exacta que Aguirre, a buen seguro, parafrasea.*

86 Elementar: «Lo mismo que ELEMENTAL». *(DA: s. v.).* El aire elementar que nos sustenta es el aire que tomamos en la respiración, ya que es el que nos permite vivir.

87 «Todos los animales que respiran se alimentan al mismo tiempo de los vientos y de los aires». Al margen: «*Liber I*». Se trata de Rodrigo Zamorano, autor de la obra *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos* (1621).

como lo dijo Séneca: «Nec aurum, nec argentum quod a proximis recipiuntur beneficium est, sed ipsa tribuentis volutas».[88] Y tanto importa la prudencia como la voluntad para el beneficio,[89] pues se ha de mirar si es capaz para recibirlo aquel a quien se da, no como algunos hacen. Se ha de mirar si es suficiente para satisfacerlo, que ese ya no es beneficio sino interese[90] propio, que pocos se hacen ya de otra manera. Bien lo dijo el sabio Séneca: «Elige eum qui gratis beneficium accipias, non qui redditurus sit».[91]

«Y no están en sí sin mí», remata, y dícelo por la vital respiración, pues faltando esa no puede el hombre estar en sí porque muere,[92] con lo cual dice el viento, por discurso de Diabella, que cómo le arrojan siempre si no pueden estar sin él, y a eso se responde que en él está la culpa, pues es de tan poco sosiego y de tan poca quietud que si le tuviera el hombre en su cuerpo encerrado luego le mataría. Para romper la resistencia que le causa esto, se expe-

88 Al margen: *«De beneficiis. Séneca».* Es cita aproximada de Séneca, *De beneficiis*, I, 5, 2*: «El oro y la plata que se reciben de las personas próximas no son un beneficio, sino la misma voluntad de los que los dispensan».* Las dádivas dependen de la generosidad y de la voluntad, en la misma línea de pensamiento que propone Matías de Aguirre (1664: 1), hablando de la diferencia con las limosnas, en el *Consuelo de pobres:* «No es la limosna de la especie de la dádiva, que aquella, aunque yendo con la generosidad acompañada, suaviza la voluntad del que la ofrece».

89 Diferencia aquí prudencia de voluntad. El prudente es el que, siguiendo su voluntad, elige el camino bueno desde el punto de vista de la moral. Para estas consideraciones sobre la prudencia véanse Aubenque (1999) y Egido (2000).

90 Interese: «Lo mismo que INTERÉS». *(DA: s. v.).* En el lenguaje de la época era habitual que algunas palabras presentasen paragoge.

91 Al margen: *«De beneficiis, Libro IV, párrafo X».* Es cita aproximada de Séneca, *De beneficiis*, IV, 10: «Elige a uno que te haga el favor gratis, sin esperar nada a cambio, no uno que te devuelva el favor».

92 Así lo recoge Mexía siguiendo a Plinio: «El cuerpo muerto pesar más que quando vivo, la razón es el ausencia de los espíritus y ayres que lo alivianavan, […] de los quales es despojado con la muerte, y queda lo grave y pesado». (*SilvI:* 331).

rimenta en los terremotos que suceden en algunas partes con daños de los hombres, con destruición[93] de ciudades, rompimientos de empinadas montañas y total ruina de hermosos edificios. Entre otros cuenta Plinio[94] por mayor el que sucedió imperando Tiberio César, que en una noche un terremoto arrasó doce ciudades de las ilustres de Asia, sin otros muchos lugares que tuvieron parte en aquella calamitosa desdicha. Engéndranse estos terremotos de unas exhalaciones que con la virtud del sol no han podido salir de las entrañas de la tierra y, no teniendo salida libre por algún contrario que se les impide, y muchas veces habiendo en las entrañas de la tierra frío sobrado, sucede que, huyendo de su contrario, las exhalaciones se comueven[95] por sus concavidades a una y otra parte, causando grandes temblores y ruidos a la tierra. Mas si la violencia es mucha y los vientos o exhalaciones tienen mayor fuerza rompen los montes y salen por las brechas que abren en sus cumbres, y por ello dijo Aristóteles: «Ventus est causa sonorum qui sub terra redduntur».[96] Suceden estos más de ordinario en las costas de la mar o tierras montuosas, como no sean areniscas, porque en estas suele la virtud del sol resolver y penetrar sacando más abundancia de vapores que en los lugares secos, conque se escusa el terremoto.[97]

93 Destruición: «Es lo mismo que "destrucción"». *(DA: s. v.).*

94 Al margen: «*Liber 2. Cap. 84*». Esta noticia está en Plinio el Viejo, II, 200. Puede leerse también en *SilvI:* 759.

95 Comueven: variante de «conmover» recogida en diversos testimonios de los Siglos de Oro. «Comovió grandemente esta lastimosa proclamación a todos los circunstantes». (Gracián, *El Discreto,* 2001: 188).

96 «El viento es la causa de los sonidos que se producen bajo tierra». Aristóteles habla sobre la formación de terremotos en su obra titulada *Física,* concretamente en el antes citado libro VI dedicado a la explicación del movimiento (1995: 378-380).

97 Para la concepción antigua sobre la formación de los terremotos resulta muy interesante la lectura de algunos pasajes de la obra de José Micón, *Diario y juicio del grande cometa que nuevamente nos ha aparecido hacia occidente* (2000: f. 11v°).*

Explicada la sustancia del enigma, diré del elemento del aire, separándolo del viento, por ser cosa distinta —algunos todo lo llevan parejo—.[98] El segundo elemento natural es el aire. Está muy debajo de la luna; es diáfano, claro y algunos le llamaron cielo.[99] En este pues, hay opiniones que se pudiera navegar como en el agua con un navío, y es evidente, pues sentado sobre la superficie convexa que llama el filósofo[100] del aire, sus poros se llenarían de fuego elementar al modo que puesto sobre la superficie del agua se llenan de aire elementar. Luego, como se detiene sobre el agua el navío, aliviado del aire —elemento más leve que el agua—, así se detuviera sobre la superficie del aire, aliviado del fuego, elemento más leve que el aire.[101] De esta esfera caen los vapores y vuelven a subir a lo alto. Los vientos entran vacíos y tornan hacia tras[102] con violencia. La respiración de los hombres trae de lo alto el espíritu[103]

98 En muchas de las misceláneas y polianteas se emplea aire como voz sinónima de viento, aunque, como sigue a continuación, deben considerarse dos fenómenos diferentes. El aire es un elemento o substancia mientras que el viento serían masas de aire movido por el influjo de diversos fenómenos atmosféricos.

99 Al margen: *«Mendoza».* Una hipótesis plausible podría ser considerar que la cita pertenece a Diego Hurtado de Mendoza, en cuyo soneto tercero titulado *Vuelve el cielo,* tal vez podría interpretarse «cielo» como aire o viento: «Vuelve el cielo, y el tiempo huye y calla». (1990: 37).*

100 Por «el filósofo» parece referirse a Aristóteles y a su explicación del movimiento de las masas de aire por diferente influjo de temperatura y esencia con respecto a los otros elementos.

101 Al margen: *«Plinio, Libro 2. Capítulo 38».* Aguirre para este pasaje sigue a Plinio el Viejo, II, 103-104.*

102 Hacia tras: es un caso habitual en el uso de la lengua de la época de a- embebida. Sin embargo, se consideraba también «tras» como adverbio: «Usado como adverbio, vale lo mismo que detrás de». *(DA: s. v. tras).*

103 Por espíritu se entiende el aire, considerado como sustancia corpórea y espíritu vital pues de él depende la vida del hombre: de la respiración. La fuerza del aire inhalado es lo que eleva al hombre hacia lo alto (de la tierra hacia el cielo), de ahí la explicación de que el hombre camine erguido: «sea causa de andar el hombre derecho y levantado,

pero él repugna y la tierra infunde espíritu al aire como a vano. Así, moviéndose a una y otra parte naturaleza, se enciende la discordia y conviene estar queda para la pelea, pero, arrebatada continuamente, se mueve al derredor y con un globo casi infinito de colas anda en torno de la tierra, cubriendo luego otro cielo por las nubes. Este es el reino de los vientos y su principal naturaleza está allí, y casi contiene y abraza todas las demás causas, porque muchos atribuyen a la violencia destos el arrojamiento de los truenos y rayos, y por eso dicen que muchas veces ha llovido trigo en algunas partes, porque había sido arrebatado del viento de donde estaba.

De los vientos hay muchas diferencias entre los marineros, mas entre los filósofos hay cuatro, que corresponden a las cuatro partes del mundo.[104] Son estos: Solano, Austro, Céfiro, Septentrión.[105] El Solano, así llamado porque sale por la parte misma del sol, es caliente y seco por esta misma causa, porque calienta el sol en el oriente las exhalaciones que hace el viento. Este es muy agradable y apacible. Conserva quietas las nubes, sanos los cuerpos. El Austro o Noto, por otros llamado, viene de mediodía y este es cálido y húmedo porque pasa por la tórrida zona, lugar que causa esos efectos. El Céfiro viene del ocaso. Es frío y húmedo porque con la ausencia del sol están las exhalaciones frías y húmedas. Llamáronle Céfiro los griegos,[106] que quiere decir «llevar la vida», porque con él reverdecen y brotan

como anda, porque, con la fuerça y ímpetu de los spíritus y sangre, se levanta y endereça». (*SilvI:* 330).

104 Así lo señala Pedro Mexía (*SilvII:* 519-520).*

105 Los vientos se podían clasificar de diferentes maneras, en función de su procedencia, y tomaban diferentes nombres. Ravisio Textor distingue muchos más tipos de vientos en el epígrafe *Venti diversi* (*Off.:* 96-98). En la explicación que da a continuación de cada uno de los vientos maneja como fuente a Mexía (*SilvII:* 522-532).*

106 Al margen: «*Libro 2. Capítulo 22*». Aulo Gelio, II, 22, 12, recoge esta noticia sobre el nombre del viento, pero no sobre su significado.

todas las plantas. Los latinos le llamaron Favonio, y así dice Garcilaso:[107]

> Cuando Favonio y Céfiro soplando
> al mundo tornan su beldad primera.

Septentrión llámase así porque viene del Septentrión o polo Ártico. Este es frigidísimo y seco porque pasa por las montañas nevadas y eminencias de yelo.[108] Estos vientos y todos los demás fingieron los poetas que estaban rendidos al precepto de Eolo.[109] Este fue, según Ovidio, hijo de Hipotas, como lo afirma Apolonio diciendo: «Aeolum Hipotae filium clarum».[110] Fue su madre Mentela, hija de Hilo Liparense, como lo afirma Eutimio Ateniense.[111] Fue rey de nue-

107 Los versos de Garcilaso pertenecen al canto de Tirreno de la Égloga III, vv. 323-324, de Garcilaso de la Vega (2004: 353). El comentario de Herrera (2001: 980) a estos versos de Garcilaso aporta las mismas consideraciones arriba señaladas sobre el viento Céfiro o Favonio (nombre latino).*

108 En toda esta cita sobre el viento Septentrión maneja como fuente a Mexía: «El otro viento principal que sale del norte, llamado *septentrión* o *tramontana,* causa grandes fríos y eladas, ahuyenta los ñublados y lluvias, quema las flores y fructos, purifica el aire corrupto, aprieta los poros de los cuerpos humanos; es tenido por saludable y provechoso para la salud». (*SilvII:* 32).

109 Tanto Pérez de Moya (*PS:* 326-327) como Lorenzo Ferrer Maldonado en el capítulo VI de la segunda parte de su libro *Imagen del mundo sobre la esfera* (1626: 57): «El que primero halló el orden de los vientos, fue Eolo Rey de Hetruria, según lo tiene Plinio en el libro 7, cap. 56 de la *Natural historia*». «Eolo, según Theodoncio y Paulo Perusino, fue hijo de Iúpiter y de Segesta, hija de Hippotes Troyano, y hermano de Acestes; déste dice Ovidio y otros poetas que fue dios de los vientos, y que se los había entregado a Iúpiter para que fuese rey dellos, y que se los dio encerrados en una cueva obscura y honda, y sobre la cueva estaba puesta la grandeza de la tierra de un monte, en la cual los vientos peleaban contra el monte, procurando con violencia salir». (Pérez de Moya, pp. 326-327). Así lo recoge también Lorenzo Ferrer Maldonado.

110 *«A Eolo, claro hijo de Hipota».* El texto corresponde a Apolonio de Rodas, *Las argonáuticas,* IV. Todo este pasaje con sus citas está tomado directamente de Natal Comite (1602: 853-854), capítulo X, *De Aeolo,* libro VIII.

111 Al margen: *«Libro Falsamentis».*

ve islas curiosísimas, junta a Cicilia, que de su nombre se llamaron Aeulias, según Petrarcali.[112] Tuvo su habitación en una dellas, llamada Strogile, como lo afirma Estrabón en el *Libro 6.*[113] Túvose por cierto que Vulcano, dios de los herreros, tuvo aquí su fragua,[114] a donde los antiguos llevaban el yerro para que les hiciesen espadas, arneses y escudos y otros géneros de armas de que habla con grande excelencia Virgilio, porque los troyanos tenían hechas experiencias de estas espadas.[115] Tuvo este Eolo seis hijos y seis hijas.[116] Llamáronse los vientos Tracios porque soplaban hacia Tracia, en donde había una cueva espaciosísima, [más] que muchos vientos,[117] y de ahí se dio principio a esta fábula, como lo afirma Horacio.[118] Natal Comite[119] dice que Eolo, o por la experiencia o por la noticia de los vientos, adivinaba qué

112 Al margen: «*Libro 4. Senilium*». Se refiere a las islas Eolias. El autor citado por Aguirre como Petrarcali es Petrarca y el pasaje al que hace referencia corresponde a *Epistulae seniles,* IV, 5.

113 Estrabón hace referencia a estas cuestiones sobre Eolo en el libro VI de su *Geografía* tal y como lo recoge Pérez de Moya: «Plinio dice que fue hijo de un heleno, que halló la razón de los vientos y tuvo en ellos grande experiencia. Éste reinó en unas islas cercanas a Sicilia, que algunos llamaron Eolas; deste Eolo, como primero, según Strabón, se llamasen Strongyle, por la redondez de sus sitios, y otros las llamaron Vulcanias, de Vulcano». (*PS:* 854).

114 Al margen: «*Pitheas in libro "Ambitu terra"*». Continúa manejando el libro de Natal Comite (1602: 855).

115 Al margen: «*Virgilio. Enei. Libro I*». Toma la cita de Natal Comite (1602: 855).

116 Lo recoge así Pérez de Moya en el artículo III del capítulo XXIII dedicado a Eolo (*PS:* 333), titulado *De seis hijos y otras tantas hijas de Eolo,* aunque, como en los casos anteriores, continúa citando a Natal Comite (1602: 856).

117 Así en los originales: «en donde había una cueva espaciosísima que muchos vientos». Falta alguna palabra. Debe entenderse que los vientos se llamaban Tracios porque soplaban hacia Tracia «más que muchos vientos».

118 Al margen: «*Libro I. Carminum*». Así lo dice, también tomado de Horacio, *Carmina,* IV, XII, 1-2, Natal Comite (1602: 856).

119 Es el autor que maneja como fuente principal en toda esta digresión como se viene señalando.

viento había de correr y cuánto durarían sus ímpetus. Isacio dice que fue grande astrólogo en la materia de los vientos.[120] Estrabón dice que como él habitaba en islas marítimas, a todos los navegantes pronosticaba el viento que habían de llevar en su embarcación, y como hiciesen muchos experiencia de lo que les decía, en pocos años creció su fama tanto que el ignorante vulgo creyó que estaban los vientos a su disposición y voluntad, y así todos llegaban antes de embarcarse a hacerle la venia para que les diese favorables vientos.[121] Y fue tan excelente en esta materia que la misma Juno, siendo hermana de Júpiter y diosa de la gentilidad, teniendo guerra contra los troyanos en la mar, llegó a pedirle los vientos para inquietar las aguas, hablándole con grande humildad y veneración,[122] —que aún los reyes se humillan cuando piden—. Así comienza la súplica Virgilio, Lib. I *Aeneidas,* fol. 135:

120 Al margen: «*Liber I*». A pesar de que parece seguir fielmente el capítulo antes reiteradamente citado de Natal Comite, sin embargo, este no cita esta obra de Isacio. Tampoco sigue a Ravisio Textor, ya que este cita a Virgilio a propósito de Eolo (*Off.:* 8). Isacio es citado como autor de algunas obras de astrología *(Dietas universales y particulares)* comentadas por el papa Juan XXI, también docto en materias astrológicas (Álvarez de La Fuente, 1733: 245). Fue un autor de los siglos IV o V, en cuyo sarcófago, conservado en San Vital de Rávena, aparecen representaciones que tienen que ver con los fenómenos astrológicos de la epifanía (Monreal y Tejada, 2003: 102-106).

121 «Eolo salió doctísimo en el pronosticar por los vapores el cuándo se habían de levantar vientos y cuándo habían de cesar, y qué vientos fuesen, como si los tuviera cerrados, para que cesasen cuando decía o saliesen cuando le pareciese. Y de aquí vinieron los ignorantes de su tiempo a tenerle por dios de los vientos». (*PS:* 327). La fuente manejada por Pérez de Moya es, según declara, Estrabón, concretamente el libro VI de su *Geografía*.

122 «Escribe Vergilio que airada Iuno contra Eneas y la flota truyana, rogó a Eolo enviase vientos contra ella; y para ponerle codicia que hiciese lo que le encomendaba, le ofreció por mujer a Deiopea, una de las más hermosas ninfas de catorce que en su servicio tenía». (*PS:* 330). Corresponde la cita al artículo I del capítulo dedicado a Eolo. El artículo II titulado «De lo que Eolo respondió a la petición o ruego de Iuno» (*PS:* 331-332) continúa la historia tomada de Virgilio.

Aeole namque tibi divum patrem atque hominum rex,
et mulcere dedis fluctos et tollere ventos,
gens inimica mihi Tirrhenum navigat aequor,
ilium in Italiam portans victosque penates.
Incute vim ventis sumersisque obrue pupes,
aut auge diversas aut eiies corpora ponto.[123]

También Ovidio, conociéndolo por rey de los vientos:

Quod nisi mutatas emesserit Aeolus auras
in loco iam nobis non aduenda ferar.[124]

Grande fama consiguió por el arte que tuvo con los vientos, pues no solamente el vulgo lo llamaba señor de ellos, mas también los poetas más ilustres lo calificaban por tal, y hasta hoy en los modernos espa[ño]les se halla, aunque fingida, esta opinión, como dice don Francisco de Quevedo en su *Parnaso*:[125]

El rey Eolo allí, en una ancha gruta,
con duro imperio imprime la violencia
y lucha horrible con los vientos fieros.

123 «*Eolo, puesto que el padre de los dioses y rey de los hombres / te concedió no sólo aplacar las olas y encresparlas con el viento, / una gente enemiga para ti surca el mar Tirreno, / llevando a Italia Ilión y sus penates vencidos: / infunde violencia a los vientos y cubre las popas sumergidas, / o lánzalos dispersados y esparce sus cuerpos por el ponto*». (Virgilio, *Aeneis,* I, 64-70). El texto latino presenta alguna variación con respecto a la edición bilingüe que manejo.

124 Al margen: «*Liber I. Elegi.*». Se trata de Ovidio, *Tristia,* I, IV, 17-18, aunque con variantes y errores. Dice así: «*y si Eolo no hubiera enviado vientos contrarios, habría sido arrastrado a lugares adonde yo no debía acercarme más*».

125 Los versos pertenecen a *Aeneis,* I, 51-53, en la traducción de Hernández de Velasco (1586: 7). Estos versos no aparecen citados en el *Parnaso* de Quevedo (1648 y 1999). Debe tratarse de un error en la atribución de estos versos por parte de Aguirre al manejar como fuente secundaria la obra de fray Baltasar de Vitoria (1646: 452). Allí aparecen citados los versos de la *Eneida* aunque con algunas variantes como «ancha cueva» y «de los vientos bravos».

También el célebre don Luis de Góngora en sus *Soledades:*[126]

> El promontorio que Eolo, sus rocas
> candados hizo de otras nueve grutas
> para el Austro, de alas siempre enjutas,
> para el cierzo aspirante por cien bocas.

Don Francisco de Rojas, de los cómicos, dice en la comedia de *Persiles y Sigismunda,* fol. 418:[127]

> Eolo de sus cavernas
> despide al Noto y al Austro.

Y Juan Pablo Galucio, cap. 13, fol. 84:[128]

> Sunt quatuor venti primo,
> et perhibetur observati fuerint ab Aeolo.

Finalmente, por fabuloso rodeo, hoy usan todos de su nombre. Y habiendo esplicado con dilación el enigma de Diabella, desatando sus dificultades y sacando a luz sus conceptos, proseguiré, diciendo cómo Aurora ya deseaba preguntar su enigma para salir del cuidado en que el público empeño la ponía, y cuando advirtió que todos esperaban que rompiera el silencio, dijo así:

> Soy de sombras rey cautivo,
> Vencer al hombre es mi acierto.
> En donde él está más muerto
> No dejo de estar más vivo.

126 Versos 447-450 de las *Soledades* (1984: 94).

127 La cita pertenece, en efecto, a la comedia de Rojas Zorrilla *Persiles y Sigismunda,* recogida en la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (1640: 144 r°).

128 Juan Pablo Gallucci o Galucio fue autor de una obra titulada *Theatrum mundi et temporis* (Venecia, *apud* Ioannem Baptistam Somascum, 1589), traducida y comentada por Miguel Pérez, *Teatro del mundo y del tiempo,* Granada, Sebastián Muñoz, 1614 (Catalá Sanz y Boigues Palomares, 1992: 126). El pasaje corresponde a *Theatrum*, I, cap. XIII, f. 84.

Nocivo mi engaño ya
Ocasiona suaves dejos.
El que está de mí más lejos
Siempre más cercano está.[129]

A todos pareció difícil la enigma, solamente a uno de la plebe que por afuera de los asientos oía lo que se conversaba, y así dijo con muy levantada voz que era el demonio, con que pensó haber conseguido el acierto. Algunos necios le envidiaron el desahogo, teniendo por fácil el enigma cuando un hombre común desataba los nudos de su dificultad, y es que el imprudente solo atendió a la primera redondilla que metafóricamente comprehende a lo que él había dicho. Pasado, pues, el alboroto que causó aquella respuesta volandera,[130] dijo Marcelo:

Cosa de tanto rigor,
causa de tanto pesar
y que gustos sabe dar,
¿quién puede ser sino amor?

El yerro conoció Marcelo y así estuvo rendido a voluntad de Aurora para que le diera modos de satisfacerlo y le mandó decir un soneto a un clavel deshojado y dijo así:

Corto plazo te dio, beldad perdida,
el mayo alegre que tu flor maltrata,
pues borrando el carmín y sutil plata
en negras hojas te dejó teñida.
Imperio breve tu corona olvida,
pues quien vida te dio luego te mata
y solo tu vivir crüel dilata
hasta el principio mismo de tu vida.

129 Nótese que se trata de versos acrósticos que, como en todos los casos, forman con las iniciales la solución al enigma: «Suenn[ñ]o es».

130 Volandera: debe entenderse como falsa en el sentido derivado de «en el estilo familiar llaman a la mentira». *(DA: s. v.).*

El sol tus breves horas acelera,
el viento corta tu tronquillo verde;
tú en cenizas de hojas te deshaces,
pues si el sol quiere que tu pompa muera
dirás quejosa cuando así te pierde,
que no naciste, pues muriendo naces.

Quedó libre del cometido yerro Marcelo habiendo dado mucho gusto a los oyentes con su soneto y a Justino creo que le mereció mucha atención, pues no discurrió sobre el enigma con la eficacia que pudo en el soneto, pues dijo:

Aunque al peligro me entrego
del acierto que procuro,
yo en mi discurso aseguro
que explica el enigma al fuego.

Muchos se holgaron de que errara y más Aurora, por mandarle cantar una sátira, que su voz era de las más célebres de Zaragoza, y viendo en él el deseo de todos y la voluntad de Aurora, tomó un laúd y cantó así:

A una embozada[131]
que se salió a bañar a Ebro[132]

Salió Lisbella una tarde
a gozar de la campaña
cuando el sol se iba corrido
por no mirarla.

131 Las embozadas son un tema recurrente de la poesía satírica, especialmente en Quevedo. Es muy abundante también en la *Navidad* la presencia de las embozadas o las tapadas. Véase más adelante la nota al verso 138 de *La industria contra el peligro*. Igualmente, las mujeres que bajan a bañarse al río son motivo poético recurrente ya desde la lírica tradicional.

132 Utilización habitual de la preposición *a* sin artículo.

Un amante la seguía
y cuando llegó a alcanzarla,
cosas la dijo ligeras
y ella pesadas.
Celos la pidió quejoso
y ella siempre se los daba
y, aunque enfadada, responde
desenfadada.
Díjole no la siguiera
porque mucho la cansaba
y por él andaba, y él
por ella andaba.
Fuese con intento entonces
de volver luego a encontrarla
porque de puro perdida
luego se halla.
Llegó a la margen del Ebro
y se desnudó bizarra
para templar en el río
cuerdas de plata.
Ya que se miró desnuda,
sin aire pero con gala,
por cubrir la nieve hermosa
se puso en aguas.[133]
Rompió cristales la nieve
y aljófares la cercaban,
y, aunque en agosto, su pecho
perlas nevaba.
Volvió su amante y por verla
entre una zarza se enrama,
aunque otra vez por remedio
tomó la zarza.[134]

133 Juego de palabras nieve-en aguas. La nieve de su piel se supone cubierta por enaguas.

134 La expresión «tomar la zarza» no es del todo clara. La zarza, desde que en la tradición bíblica que arde sin consumirse y es el medio a

Templó el incendio de amor
bañándose en su templanza,
pero su amante de gozo
ya se bañaba.
Saliose a enjuagar las perlas
con rica y bruñida holanda,[135]
mas como nevó a sus ojos
ya se enfriaba.
Vistiose, y para su adorno
sirven de espejo las aguas,
mas pareció que en su aliño
no se tocaba.
Cubriose al manto vestida,
pero como imaginaba
que nadie la veia, entonces
no se miraba.
Salió su amante y amor
los vuelve luego a su gracia,
pasando apacible noche
entre las ramas.
Quiso amanecer el día
y a su pelo le arrojaba

través del cual Dios habla a Moisés, se toma como imagen del amor apasionado que quema y arde de continuo. En este sentido lo encontramos en otros autores barrocos como Salas Barbadillo (1924: 97): «venga prevenido de zarza, porque los achaques de nuestro oficio la han menester, advirtiendo que las que somos del jardín de Venus necesitamos de estar siempre en semejantes zarzas; traiga contrayerba, contra el veneno de los miserables amantes». El amante se esconde entre las zarzas para ver a la dama bañarse en el río y remediar así sus ansias amorosas; sin embargo, precisamente ese remedio le hace «tomar la zarza», esto es, consumirse sin fin en la pasión amorosa y parece aludir a alguna práctica médica para la cura del mal de amores.*

135 Holanda: «Tela de lienzo mui fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica. Llamose assí por fabricarse en la provincia de Holanda, por cuya razón se debe escribir con aspiración; aunque muchos la ponen sin ella». *(DA: s. v.).*

una estrella el sol confuso
no, sino el alba.[136]
Cuando los descubre Apolo[137]
la puente[138] de tablas pasan,
aunque era el negocio suyo
de pocas tablas.[139]
Los dos se despiden luego
por no dar nota a la fama,
y él se fue siempre fogoso
y ella mojada.

Más aplauso mereció con el yerro Justino que otros pudieran merecer con el acierto, y así de ahí se saca que vale más una buena satisfación que un beneficio. Nerencio algún poco se divirtió con la suavidad de la voz, pues dijo así cesando los aplausos:

136 «No, sino el alba» es una expresión proverbial ampliamente repetida en la literatura de la época.*

137 Apolo se utiliza como metáfora del sol según se señaló anteriormente y se repite reiteradamente en la *Navidad*.

138 Puente: en la época podía tener género masculino o femenino. *(DA: s. v.)* recoge muchas expresiones con este sustantivo en femenino como *puente levadiza* o *por la puente que está seco*. Se refiere al puente de tablas que se construyó sobre el Ebro cuando las riadas de febrero de 1643 arrasaron el puente de piedra, tal y como se puede ver en el cuadro de Martínez del Mazo *Vista de Zaragoza* de 1647.*

139 Con «negocio de pocas tablas» se refiere a la expresión «hacer tablas»: «Phrase metaphórica, con que se significa, que algún negocio u dependencia que se solicitaba, se quedó dudosa o sin resolución, con alusión al juego de tablas». *(DA: s. v. tabla)*. Juega además con la alusión a «tabla» que está en la misma línea simbólica de la zarza con reminiscencias bíblicas aplicadas al asunto amoroso. Cuando llega el día los amantes son descubiertos y se van cruzando el puente de tablas pero dejando el negocio de sus amores en tablas, esto es, que ninguno de los dos obtiene ganancia, pues «él se fue siempre fogoso / y ella mojada». También cabría interpretar simplemente la expresión como tomada de «poner en tabla» un negocio, es decir, entablar (Cejador y Frauca, 2008: *s. v. tabla*). Así vendría a decir que el negocio de sus amores es poco consistente o que no llega a buen puerto.

Si para adquirir la suerte
algo se ha de aventurar,
yo al riesgo me he de arrojar
declarando que es la muerte.

Luego mandó Aurora entregarle el laúd para que cantara alguna sátira, que también tenía estremada voz, y sin hacerse de rogar —que es disculpa del mal cantar—, dijo así:

A un caballero que tenía fama de reciente cristiano y de celoso sufrido y salió a pasearse en un caballo tuerto,[140] *día de toros por el corro,*[141] *con muchos criados con libreas*[142] *de turcos y moros.*

En un rocín entre abierto
y tuerto salió a la brida
un caballero encubierto,
pero él hizo, por mi vida,
salida de rocín tuerto.
La plaza galante pasa,
de criados asistido,
turcos, moros, y sin tasa,[143]

140 Ya desde el título se anuncia la sátira con esa mención a que es judío converso o morisco («reciente cristiano») y la caracterización de su caballo tuerto (recuérdese el recurso del caballo como parodia de Rocinante). Asimismo, la referencia al «día de toros» anticipa el motivo de los cuernos del personaje. La gran longitud del título cumple la función de acotación (recurso muy dramático).

141 Corro: «El cerco que se hace de gente en forma redonda». *(DA: s. v.)*. Por extensión se entiende cualquier lugar con forma de círculo como las plazas de toros.

142 Libreas: «El vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages y a los Criados de escalera abaxo […]. Suélese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores. Covarrubias dice se llamó Librea por los muchos privilegios y libertades que gozan los que sirven a los reyes. […] Por semejanza se llama el vestido uniforme que sacan las quadrillas de Caballeros en los festejos públicos». *(DA: s. v.)*.

143 Sin tasa: juego con el significado de la palabra *tasa:* «El aprecio formal que se da a las alhajas». *(DA: s. v.)*. El caballero carece de valor

y es tan noble que han salido
todos ellos de su casa.
    Un maldiciente que ignoro,
viendo que todos le miran,
dijo por mayor decoro:
«Miren todos cómo tiran
porque es hombre el primer toro».
    Quiso correr atrevido
sin que el caballo supiera
su intento mal advertido,
y así quedó en la carrera
mal parado y bien corrido.[144]
    Acuden los criados[145] moros
a ayudarle con buen celo.
Hubo risas y hubo lloros,
mas cuando cayó en el suelo,
allí hubo mejores toros.
    Los turcos con gran presteza
le limpian, y han advertido,
viendo en su gala estrañeza,
que las puntas[146] del vestido
salieron de su cabeza.
    Un toro salió a porfía
y a herirle no le llegó,
y fue, según se veía,

a pesar de presentarse en la plaza rodeado de criados. También podría interpretarse «tasa» como «medida», considerando así que la plaza estaba llena de moros y turcos «sin medida», puesto que eran muchos. Además, parece aludir al origen morisco de su familia en los versos siguientes «y es tan noble que han salido / todos ellos de su casa».

144 Juego con los significados de «mal parado» y «corrido» (también con el significado de avergonzado). «Parar» bien tiene una acepción específica en este caso relacionada con la equitación, ya que se solía elogiar a los jinetes que «paraban» bien el caballo.

145 Sinéresis en «criados» para que el verso no resulte hipermétrico.

146 Juega aquí con el significado de puntas como cuernos.

no porque le pareció,
sí porque le parecía.
Corrido[147] el buen caballero
se fue dejando el placer,
mas, si bien lo considero,
el toro se fue primero
y él se comenzó a correr.

También a gusto de todos se desempeñó Nerencio y Solardo, sin haberse divertido mucho en la dulzura de su voz, dijo así:

Recelando el desempeño,
llego turbado a decir
que es agora en mi sentir
ese enigma el mismo sueño.

Premiado fue de Aurora, alabándole con semblante risueño su pensamiento, y verdaderamente, si bien se mira, comprehende el enigma esta significación del sueño, pues dice el primer verso: «soy de sombras rey cautivo», porque el sueño es rey en la noche de los hombres, a quienes tiene sujetos a su imperio, y merece título de rey por esta majestad que tiene en nosotros, como dice Homero, confirmándolo por tal: «Somne rex omniumque Deorum, omniumque hominum».[148] Que sea en la noche es natural, pues el sueño perfecto ha de ser en esa hora porque en ella se acrecientan los vapores que suben del estómago a las partes superiores del cuerpo, los cuales, después hechos más fríos con el frío de la cabeza, descienden a la

147 Juego de palabras con la acción de «correr» («se fue corriendo / corrido») y el significado de «corrido»: «Avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho». *(DA: s. v.).*

148 Sentencia de Homero, tomada de la *Ilíada,* XIV, 233: «Sueño, rey de todos los dioses y de todos los hombres». (Homero, 1991: 128). La cita se recoge exactamente en *Poly. (s. v. somnium, somnus, Dicta poetarum).*

parte inferior a conciliar el sueño.[149] Aristóteles dice difiniéndolo:

> Somnium est passio naturalis et conventus caloris intrinsecus, vel naturalis reciprocatio facta est ex evaporatione vaporum a nutrimento ingrosata a frigidelitate cerebri, propter salutem animalis tuendam.[150]

A mi intento califica para probar que el sueño perfecto ha de ser de noche, el tener por sabido y cierto que busca la quietud y el silencio, pues se advierte que el ruido y el alboroto son enemigos suyos, luego si en el día estos no se escusan, no será perfecto en el día. En la noche todos se sosiegan,[151] y así en ella será natural por no tener estorbos a sus descuidos.[152] Muchos hay que duermen después de la comida de mediodía, pero conocerán esos la imperfección del sueño si no experimentan su daño por la costumbre, pues dice Plutarco: «Non bonus est somnus homini post prandio».[153] Y Galeno dice: «Post prandium dormire, par-

149 Es la teoría aristotélica de los vapores en la conciliación del sueño. Véase *Poly. (s. v. somnium, somnus, Philosophorum sententiae).**

150 Al margen: *«In libro "De somnio"».* Aguirre toma con variantes el pasaje de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Definitio et etymologia).* Dice así: *«El sueño es un accidente natural y una concurrencia interior de calor, o bien, un reflujo natural causado por la evaporación de los gases de la comida, acrecentado por la frialdad del cerebro para cuidar la salud del animal».*

151 El silencio es amigo de la noche, según lo explica Cesare Ripa a propósito del emblema del dios del silencio: «Se pinta joven porque es en estos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representaban a Arpócrates como un joven con alas y con el rostro negro pues, el silencio, como dicen los poetas, es amigo de la noche». (Ripa, 1987: 315).

152 El sueño va asociado siempre al silencio y a la calma por lo que tradicionalmente se asemeja a la muerte. Asimismo, lo recoge Homero en la *Odisea*. (*Poly.:* 1079).*

153 La *Poly. (s. v. somnium, somnus, Poetarum dicta)* recoge la misma afirmación, pero atribuida a su auténtico autor: Plauto, *Mostellaria,* 697. Dice: *«No es bueno para el hombre el sueño después de la comida».**

vum aut nihil».[154] Llámale cautivo la prudente Aurora porque, como tengo dicho, se engendra dentro del hombre[155] y no es capaz de salir de él, y así como siempre está retirado en su cuerpo,[156] le llama cautivo con propiedad. Prosigue diciendo: «vencer al hombre es mi acierto» porque no tiene otro acierto para ser sueño como vencer al hombre quitándole los sentidos, como explica Avicena: «Est somnus privatio dispositionis animi et privatio sensuum».[157] Dice el tercer verso: «en donde él está más muerto, no dejo de estar más vivo», porque para ser sueño es preciso que esté el hombre muerto. Tómase por la privación de los sentidos o por la semejanza que tiene el dormido a la muerte, como dice Tertuliano: «Somnus est speculum mortis»,[158] y como dice Menander: «Somnus mortis premeditatio est».[159] Virgilio:

154 *«Después de la comida dormir poco o nada».* Las reflexiones médicas o científicas de la época sobre la conveniencia del sueño tras la comida parten de la Antigüedad, según se puede ver en las consideraciones que a este respecto hace Francis Bacon (2003: 582) en su obra, escrita en 1623, *Historia vitae et mortis.*

155 El sueño como hecho fisiológico y no como algo ajeno al hombre es la concepción que se tiene del fenómeno onírico desde la tradición aristotélica, según hemos visto en la nota anterior (Suárez de la Torre, 1973: 291-297). Véase también para estas cuestiones el capítulo VIII del libro VII dedicado al sueño de la obra de Vitoria (1646: 562-586).

156 De la misma opinión es Luis Vives: «El descanso, la soledad, y el silencio invitan al sueño, pues entonces la bilis reposa y los humores se refrescan. […] en efecto, el que duerme no se distrae por las operaciones de los sentidos y está fatigado. Por lo cual todas las facultades del alma ceden el puesto a la nutritiva. Con primor dijo Plinio Segundo que el "sueño es el retiro del espíritu hacia su mismo centro"». (Vives, 1992: 184-185).

157 *«El sueño es una privación de la disposición del ánimo y una privación de los sentidos».* Las citas de Avicena sobre estas consideraciones acerca del sueño aparecen en la mayoría de las colecciones de sentencias *(Poly.: s. v. somnium*, *somnus, Definitio et etymologia),* como en la de Juan de Aranda (1595: 118). La semejanza del sueño con la muerte se repite hasta la saciedad, en la *Navidad* y en la literatura de la época.

158 *«El sueño es un espejo de la muerte».* Al margen: *«In libro De anima».* Es cita aproximada de Tertuliano, *De anima,* XLII, 3.

159 *«El sueño es una premeditación de la muerte».* El autor de la cita es Menandro, el comediógrafo griego. Toma la cita de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Poetarum dicta).*

«Dulcis est alta quies placidaeque similima morti».[160] Cato Mayor: «Nihil est simile morti quam somnus».[161] Y Calderón de los cómicos:

> Y yo vengo cuando yace
> en el sepulcro del sueño
> toda mi casa cadáver.[162]

Dice que está más vivo cuando el hombre más muerto porque el sueño necesita que duerma el hombre para ser sueño, y así le llama vivo cuando goza de su posesión. Dice el quinto verso: «Nocivo mi engaño ya ocasiona suaves dejos», porque muchas veces es dañoso, mas causa suavidad y placer a las mañanas, como dice Eurípedes: «Suavissimus palpabris accedit somnus ab aurora».[163] Y la razón es que como entonces ya está el hombre al último sueño, siempre se advierte menos dormido que al primero, y así muchas veces tiene sentido y con él puede gozar del gusto del sueño, que en la noche, como está privado de todos, no puede conocer su descanso ni gozar de su alivio, como dice Aristóteles: «Somnus est impotentia sen-

160 Al margen: «*In libri 6 "Aeneida"*». La transcripción correcta del pasaje correspondiente a Virgilio, *Aeneis,* VI, 522, es: «Dulcis et alta quies, placidaque, simillima morti» *(«un dulce y hondo reposo muy parecido a una plácida muerte»).* La referencia procede de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Poetarum dicta).*

161 Cicerón atribuye esta cita, aquí incorrecta, a Catón el Mayor en *De senectute,* 80. Dice: «*Nada es tan parecido a la muerte como el sueño*».

162 Al margen: «*Par. I, fol. 122 en la comedia de Mejor está que estaba*». El pasaje corresponde a la comedia *Mejor está que estaba* publicada en la *Primera Parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* impresa por Domingo García Morras, a costa de Juan de San Vicente, 1652, f. 121v°. Esta es, sin duda, la edición que maneja Aguirre (Pascual, 2002: 719).

163 La cita procede concretamente de Eurípides, *Rheso,* 554-556. Dice así: «*Un sueño suavísimo llega a los párpados con la aurora*». Aunque no se cita en la *Polyanthea,* sí se menciona en otros repertorios de sentencias, como las del Evorense, *Sententiae et exempla et probatissimis scriptoribus collecta, et per locos comunes digesta* (1612: 279).

tiendi, propter excesum vigilandi».[164] Llámase dañoso porque causa algunos daños considerables si es mucho, como dice el Eclesiástico:[165] «Ubi multa sunt somnia plurimae sunt vanitates». En el mismo: «multas curas sequntur somia».[166] Y aún no solamente es dañoso al alma, sino también al cuerpo y a la hacienda, porque con él se entorpecen los sentidos y se confunde el entendimiento, como dice Platón: «Somnus multus neque corporibus, neque rebus, neque animis interest».[167] Y verdaderamente aquel que más duerme goza menos de la vida y, amándola naturalmente, todos habíamos de aborrecer al mucho sueño para gozar lo que deseamos, como dice bien a mi intento Platón: «Quod plurimis oris vigilamus, plurimis oris vivimus».[168] También Ovidio los llama necios y desdichados a los que duermen mucho, porque aquella parte superflua pierden de la vida y pierden de saber, y así dice:

> Infoelix tota quicumque quiescere nocte
> sustinet et somnos praemia magna vocat.
> Stulte, quid est somnus? Gelida nisi mortis imago,
> longa quiescendi tempora fata dabunt.[169]

164 Textualmente recogida en *Poly. (s. v. somnium, somnus, Definitio et etimología).* Dice: «*El sueño es la impotencia para sentir a causa de un exceso de vigilia*».

165 En los originales aparece abreviado «*Eclesiast.*». La cita pertenece a Ecl, 5, 6: «En donde hay muchos sueños, hay muchísimas vanidades y plabras sin cuento: mas tú teme a Dios». (Scio, 1854: 653).*

166 Ecl, 5, 2. Dice así: «Los sueños causan muchas preocupaciones».

167 Cita tomada aproximadamente de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Philosophorum sententiae).* Procede de *Las leyes,* lib. 7. Dice así: «*Mucho sueño no conviene, ni a los cuerpos ni a las cosas, ni a los ánimos*».

168 Al margen: «*In libr. 5 De legibus*». La cita de Platón, *Las leyes,* lib. 5, está tomada también de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Philosophorum sententiae).* Dice así: «*Vivimos gran cantidad de horas porque velamos gran cantidad de horas*».

169 Al margen: «*In libr. [?] Aelegia*». Aguirre toma de *Poly. (s. v. somnium, somnus, Poetarum dicta),* este pasaje de Ovidio, *Amores,* II, IX,

Prosiguiendo remata la sabia Aurora a su enigma y dice: «El que está de mí más lejos / siempre más cercano está». Este es un modo de hablar con encontradas razones que adorna mucho una poesía y en los equívocos y enigmas resplandece más que en otro género de verso.[170] Con propiedad declara que está más cercano al sueño el que está más lejos pues es evidente que antes halla el sueño el desvelado que no el vicioso en el letargo —¡cuántos por mucho dormir no duermen cuando quieren! Y es que duermen en un año para seis—, y el valor del hombre no puede resistir tan cruel enemigo porque lo tiene dentro de sí y le hace guerra dentro su cuerpo.[171] Mas no hay más razones para ponderar sus daños ya que le he dado título de enemigo como la experiencia misma, porque veremos que a un hombre sano, robusto, joven, gallardo, lo busca, lo solicita, lo desea, teniéndolo con su placer regocijado, divertido con deleitosos y agradables sueños, mostrándole ciudades, fuentes, paseos, ríos y ostentosas grandezas. Pero llegue este por su desdicha a una enfermedad peligrosa, a una calentura abrasante, a un dolor insufrible, a una pena continua. Entonces lo deja, lo desampara, faltándole en el mayor trabajo y en la más urgente necesidad, y nunca llega, sino que sea a fuerza de remedios, a violencias de bebidas que en el cuerpo humano lo atraen y tan violento como lo conocerá el paciente. En esta ocasión no le muestra ensueños, deleites, paseos, mandos, ciudades, sino penas, riesgos, inquietudes, peligros, confusiones. ¡Mira qué buen amigo! Bien parecido a muchos de estos tiempos,

39-42: *«Desgraciado el que logra reposar toda la noche / y considera el sueño un gran premio. / Imbécil, ¿qué es el sueño? Una gélida imagen de la muerte. / Los hados te darán largo tiempo de reposo».*

170 Nótese la reflexión de Aguirre sobre el género del enigma y su predisposición para los juegos de palabras.

171 El sueño como realidad fisiológica, emparentado con el *bellum intestinum,* tal y como señalábamos más arriba.

pues en la mayor grandeza, en la salud perfecta buscan, solicitan y granjean, pero si esta falta ni aun una vista de cumplimiento no te harán si no es que sea por su interese propio. Prudencia es grande el escoger buenos amigos y a estos no mirarlos, ni oírlos, que engañan con las palabras dulces y cariñosas.[172]

Cinco diferencias de soñar pone Landino.[173] Las tres son verdaderas y las dos falsas. Las verdaderas se llaman sueño, visión y oráculo.[174] Sueño es cuando soñamos la verdad más obscuramente que no se entiende sin intérprete, como a Polícrates, rey de Samo, le sucedió soñar que el dios Júpiter le elevaba y Febo le ungía y le pronosticaron lo que le sucedería por aquel sueño, lo cual experimentó.[175] Visión se dice cuando entre sueños vemos alguna cosa que después acaece, como lo que soñó Alberto Magno y fue que se ahogaba un niño entre las olas de un crecido río y a la mañana vio a su madre llorando la desdichada muerte

172 El sueño como un amigo interesado que huye de la enfermedad. Se relaciona aquí con el tema de la prudencia, pues es «prudencia grande escoger buenos amigos», como ya afirmara anteriormente Gracián en algunos de sus aforismos del *Oráculo manual y arte de prudencia:* «Amigos de elección. […] Saber usar de amigos. Hay en esto su arte de discreción». (2001: 256 y 257).

173 Al margen: *«Cant. 26. De inferno»*. Las cinco diferencias de soñar las expone Cristóforo Landino en su *Comento sopra la comedia di Dante,* Venecia, Bernardino Stagnino, 1520, ff. 156v°-157r°.

174 La distinción entre los diferentes tipos de sueño sigue fundamentalmente a Macrobio que, a su vez, sigue las obras de Artemidoro *(Oneirocrítica)* y de Cicerón *(De divinatione)* (Olivares Zorrilla, 2007: 3).*

175 Polícrates, rey de Samo, deseaba partir hacia Persia, sin embargo, los oráculos y adivinos no eran partidarios de que hiciera el viaje. Entonces la hija de Polícrates soñó que su padre se elevaba en el aire, arrebatado por Júpiter y ungido por el Sol. Polícrates tomó el sueño como un buen presagio y emprendió viaje hacia Persia. Cuando llegó el rey Orestes lo detuvo y ordenó que fuera crucificado de inmediato, con lo que se cumplió la profecía de verse elevado hacia el cielo y ungido por el Sol. Recoge esta historia la *Antología de cuentos de la Literatura Universal* (Menéndez Pidal y Bernis, 1953: 27).

de su hijo.[176] Oráculo es cuando durmiendo parece que alguno habla con el dormido y dice lo que después sale verdad, como aquel que soñaba[177] que estaba hablando con un grande amigo suyo ausente y a la mañana, cuando despertó, lo halló en su aposento.

Las dos especies de soñar falsas son ensueño y fantasma. Estas son cuando soñamos cosas imposibles y engañosas, por la abundancia de los vapores que suben al cerebro, como que volamos, que caemos o estamos a la punta de un tejado. Pero cuando tenemos el alma libre de pensamientos y el cuerpo no agravado de manjares,[178] acaece que nuestra alma se declara en alguna manera de los corporales lazos y obrando conforme a su naturaleza, que es divina, puede adivinar lo venidero, y esto suele ser los más ordinario en el sueño de la mañana porque entonces, hecha ya cocción de los manjares, está el cuerpo más libre de pesadumbre, como dice Ovidio: «Namque sub aurora iam dormitante lucerna, somnia quo cerni tempore vera solent».[179]

176 Al margen: *«Philosophia de su seb. Lib. 2. Cap. 33».* No he hallado ninguna referencia al citado sueño premonitorio de san Alberto Magno ni a la obra citada al margen, que no aparece en el texto de Landino. Podría tratarse de la obra titulada *Philosophia pauperum,* que vino a ser un compendio de sus tratados.*

177 En el caso que ofrece Aguirre en realidad hay una mezcla del sueño propiamente denominado oráculo y una visión, puesto que el sueño que tiene durante la noche acaece en realidad a la mañana siguiente. Era frecuente en la teoría de los sueños que se pudiesen «combinar las características de más de una clase. El sueño de Escipión es un *oraculum,* porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio* porque revela verdades auténticas […]». (Lewis, 1980: 49).

178 Como venimos viendo, en las distintas teorías sobre el sueño, el mucho comer produce pesadillas y falsos sueños. Sobre toda la tradición teórica acerca del origen de los distintos tipos de sueños véase Egido (1987*c*: 137-178).*

179 La cita corresponde a Ovidio, *Heroides,* XIX, 195-196: *«pues en la aurora, cuando ya la lámpara dormita, en ese momento en el que los sueños verídicos aparecen».* Está tomada de Landino (1520: 157r°), a quien cita hasta aquí.

De estos sueños hay cinco causas, dos intrínsecas y una extrínseca, divina y diabólica.[180] Las dos intrínsecas se dividen en corporal y animal. La corporal es la que nace de la disposición o temperamento del cuerpo porque los sanguíneos sueñan en claveles, los flemáticos en navegaciones, los melancólicos en obscuridades y llantos, los coléricos en pendencias.[181] La animal depende de las pasiones del alma y se forma de cosas que atendió el pensamiento desvelado, como enseña san Gregorio Niseno y Rafael de la Torre.[182] La

180 Al margen: «*Aristóteles, De anima*». En dicha obra no se localiza tal referencia, pero la teoría que aquí expone sigue en la línea del pensamiento aristotélico.*

181 Los distintos tipos de sueños se relacionan con los humores en toda la tradición médica desde la Antigüedad. Los cuatro tipos de humores dominantes en el cuerpo humano, según expone Huarte de San Juan en su *Examen de Ingenios* (1989), determinaban un tipo de temperamento en función del humor predominante en cada individuo; así el predominio de sangre determina el temperamento sanguíneo, la flema el flemático, la bilis negra el melacólico y la bilis amarilla el colérico. Y, a su vez, cada uno de estos humores podía ser caliente, frío, húmedo o seco. Así, no es de extrañar que si, como refería Aristóteles, el sueño es provocado por una combinación de vapores fríos y calientes que influyen en la sangre, sea el predominio de un tipo de humor en la sangre el que determine igualmente el tipo de sueño. De este modo se explica que el temperamento sanguíneo sueñe con el color rojo de la sangre tomando la forma onírica del clavel carmesí; que el flemático, que prefiere el frío y la humedad, sueñe con el mar y las navegaciones; el melancólico, de temperamento seco y frío, se incline a las ensoñaciones obscuras y de llanto; y que los coléricos, con tendencia al humor caliente y húmedo, estén más predispuestos a las pendencias tanto en la vida real como en el sueño.

182 La cita de Gregorio Niseno aparece en *Poly. (s. v. somnium, somnus, Similitudines):* «ut in terra humida, radiis solis calidioribus, calefacta, vapores quidam nebulosi ex alto excitantur rore: fit prope ad eundem modum in nostra terra cum cibus naturali calore fervefactus fuerit. De su obra *Maxim. Serm.* 29». Dice así: «*Como en la tierra húmeda, calentada únicamente por los rayos más cálidos, se producen ciertos vapores nebulosos a partir del nutritivo rocío, así, casi del mismo modo, se produce en nuestro cuerpo, cuando la comida se ha cocido por el natural calor*». Fray Rafael de la Torre, prior del convento de San Esteban, fue un dominico vinculado con la enseñanza de la Universidad de Salamanca en el último tercio del siglo XVI, y dedicado fundamentalmen-

extrínseca es cuando el pensamiento del dormido se mueve por algún agente intrínseco, como enseña Aristóteles. La divina es la que viene por mano de Dios, como el que presente tenemos en Zaragoza de aquel mancebo de Calanda que soñaba que Nuestra Señora del Pilar le curaba la pierna que tenía rompida y se halló con ella a la mañana.[183] La diabólica depende del demonio, que concitando los humores del cuerpo o aplicando a la fantasía por el movimiento local las figuras de las cosas de que se hace la significación o propia o simbólica, según Santo Tomás,[184] que habla con

te al tomismo, autor de «dos tomos sobre la *Secunda Secundae*». (López, 1613: 417). Quizá Aguirre maneje directamente la obra de este autor de la que he podido localizar un ejemplar en el registro de la Biblioteca del VII duque de Medinaceli. (Álvarez Márquez, 1988: 375).

183 Hace referencia a la leyenda aragonesa del famoso milagro de Calanda. En el pueblo turolense nació Miguel Juan Pellicer, apodado «el Cojo» tras sufrir un accidente al volcar el carro de trigo que él mismo conducía. Como consecuencia del accidente pierde la pierna derecha y se ve obligado a mendigar a las puertas de la basílica del Pilar. Con gran fervor asiste a misa todos los días y unta su muñón con la cera de las velas encendidas en honor de la Virgen. En el año 1640 decide regresar a su pueblo natal. El mismo día de su regreso, mientras dormía, sus padres descubrieron que bajo la manta que le cobijaba salían dos piernas, una de ellas entera pero con la marca de la amputación. Al despertar el joven relató cómo había soñado que se encontraba en la basílica del Pilar untándose el muñón de cera como hiciera en los años anteriores. Se levantó constancia notarial para autentificar el suceso como verdadero, la cual se conserva aún en un documento de ocho páginas conocido como el *Protocolo de Mazaleón*. El arzobispo Pedro Apaolaza actuó como juez en un largo proceso canónico para autentificar la veracidad del que se conoce como el milagro más importante de los atribuidos a la Virgen del Pilar (Messori, 1999). Este milagro es citado también por Aguirre en su otra obra, tratado XIII del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664: 430).*

184 Santo Tomás de Aquino trata estas cuestiones sobre los significados de los distintos tipos de sueños en su obra *Summa Theologica, secunda secundae, II-II,* cuestión 95, artículo 6 (1959): «Trataremos pues de averiguar cuál es la causa de los sueños, y si tal causa puede producir o es capaz de conocer los sucesos futuros. […] Otras veces por obra de los demonios surgen en los durmientes ciertas representaciones fantásticas con las que, en ocasiones, revelan sucesos futuros a los que establecen pactos ilícitos con ellos. Así pues hay que decir que si alguien para pronosticar

excelencia deste tratado, a quien dejo la grande materia destos sueños diabólicos.

La interpretación de sueños según Plinio[185] la enseñó primeramente Anfión, aunque Trogo Pompeyo[186] lo atribuye a Josef, hijo de Jacob. Otros dicen haber sido los telmesinos[187] los que inventaron las primeras interpretaciones, pero es lo cierto que todas estas cosas son inventadas con falsedades y engaños para superstición de las gentes, que al demonio nunca le faltan redes para hacer caer a muchos con estas maldades, haciendo con apariencias de verdad lucir la mejor mentira.

A los animales también dio la naturaleza sueño, pues es cosa cierta que duermen todos los que cierran los ojos y en estos en donde a los hombres se engendra el sueño,

cosas futuras se basa en aquellos sueños que proceden de la revelación por causa divina o que proceden de causas naturales, intrínsecas o extrínsecas, sin salirse del campo de acción de tales causas no será ilícita la adivinación. Por el contrario si tal adivinación tiene por causa la revelación de los demonios con quienes se han establecido pactos expresos, pues con este fin se les invoca, o tácitos, la adivinación porque se extralimita extendiéndose a más de lo que debe será ilícita y supersticiosa».

185 Al margen: «*In libr. 3*». Plinio el Viejo, VII, 203, atribuye la interpretación de los sueños a Anfictión. Anfión es la forma que encontramos en Juan de la Cueva, *Libro de los inventores de las cosas,* 277. La tradición en la interpretación onírica se remonta a la antigüedad egipcia recogida en la Biblia, cuando José interpreta los sueños del *faraón*. La cita podría ser de la *Naturalis historia* pero no se localiza en el libro III dicha cita. Hace breves referencias al sueño en el libro VIII donde trata de la antropología y la psicología humana.*

186 Justino Pompeyo Trogo fue un historiador del siglo I a. C. Sus obras tienen carácter enciclopédico y su erudición parte fundamentalmente de Aristóteles y Plinio el Viejo, en lo concerniente a los temas de la naturaleza, los animales y las plantas, muy presentes en su obra. Es el autor del libro *Historiae Filippicae,* donde mezcla la historia macedonia con otros conocimientos eruditos. (Alonso Núñez, 1992).

187 La fuente que maneja para todas estas cuestiones de la oniromancia puede ser la obra del siglo II d. C. titulada *Onirocrítico o Interpretación de los sueños* de Artemidoro de Éfeso o de Daldis (1989). Los telmesinos fueron, según Juan de la Cueva: «los que inventaron las interpretaciones de las cosas». (López de Sédano, 1778: 277).

como dice Aristóteles: «Somnus a cerebro proficiscitur his animalibus qui cerebrum habent».[188] Algunos dicen que duermen algo los peces, aunque no cierran los ojos porque no tienen párpados, tomando argumento de su quietud, aunque mueven las colas. De los atunes con más certidumbre se afirma porque duermen junto a los peñascos y los delfines y ballenas tal vez se oye que roncan. También los animales insectos con el silencio parece que duermen porque no despiertan aunque pongan luz junto a ellos, y no pueden fingirlo; solo en hombre puede fácilmente hacer el dormido con cautela, como dice Quintiliano: «Nihil est facilitas humana possit, facilias imitari quam durmientis simulatio».[189] El hombre en naciendo duerme mucho por espacio de algunos meses, después, ya creciendo, se hace mayor el desvelo y es cierto que en naciendo sueña porque despierta unas veces alterado, como dice Plutarco,[190] y se conoce esta verdad, pues tal vez durmiendo menea los labios, soñando en la leche que lo alimenta, siendo el que más sueña de todos los animales, como dice Aristóteles: «Homo maxime animalium somniat». Y dice el mismo que el hombre hasta que tiene cuatro años no puede soñar: «Homo non somniat ante quar-

188 En efecto, Aristóteles habla de cómo todos los animales poseen la capacidad de quedarse dormidos y soñar en el capítulo 1 de su tratado *Sobre el sueño y la vigilia* (1931). Dice así: *«El sueño se produce en el cerebro en aquellos animales que tienen cerebro».* La cita, sin embargo, no está tomada literalmente de ninguna de sus obras. De la misma cuestión con palabras muy similares habla Plinio el Viejo, XI, 53.

189 La cita sobre la facilidad con que el hombre es capaz de fingir que duerme se la atribuye a Marco Fabio Quintiliano, aunque no he podido localizarla en la *Institutio oratoria,* principal obra de este autor. Tal vez Aguirre esté citando de memoria alguno de los textos latinos escolares y se lo atribuya erróneamente al autor latino.

190 Plutarco en algunas de sus obras muestra algunos conocimientos sobre el mundo infantil (así en obras de carácter pedagógico, como *De audiendo* o morales *Moralia*), al que presta atención a propósito de la niñez de algunos de los personajes ilustres de sus *Vidas paralelas,* como Licurgo de Esparta o Alejandro (1996), pero la atribución del ejemplo concreto a este autor no ha podido ser localizada.

tum annum et animal idem».[191] Pero algunos hay que no sueñan jamás, y esta, según Tertuliano, es señal de muerte por haberse visto experimentado y lo confirma Aristóteles: «Homines qui numquam somniaverunt mutantur, vel in morbum, vel in mortem».[192] De Nerón cuenta Suetonio[193] que no había soñado en su vida pero, cercano a su muerte, fue atemorizado con portentosos sueños. Fuera del hombre es cosa cierta que sueñan los caballos, las ovejas, los bueyes y otros, con que se tiene por seguro que sueñan todos los que paren animales, como por falso los que ponen huevos porque estos solamente duermen sin tener disposición para soñar.[194]

Bastamente creo que estará entendido el pensamiento culto y misterioso de Aurora, y así pasaré adelante contando lo que pasaba en la augusta sala. Aminta, pues que se seguía para decir su enigma sin afectación de palabras y sin melindres de deseos de súplicas, habló así:

Rijo a los hombres velando
En[195] una prisión cautivo.

191 Al margen: «*In libr. De somnio*». En diversos tratados Aristóteles dilucida acerca del sueño de los animales y del hombre (1931: f. 4v°). Sin embargo, la cita, más o menos textual, pertenece a su *Investigación sobre los animales,* IV, 537b. Dicen así: «*El hombre es el que más sueña de todos los animales*». «*El hombre sueña antes de los cuatro años y lo mismo el animal*».

192 Al margen: «*De animalibus*». Hace referencia al mismo capítulo de la *Investigación sobre los animales*, 537a: «*Los hombres que nunca han soñado cambian a la enfermedad o a la muerte*».

193 La anécdota la relata así Suetonio (*Nero,* 46, 1): «Manifiestos presagios antiguos y modernos, sacados de los sueños, hacían más vivos sus temores. De ordinario dormía tranquilamente, pero después de la muerte de su madre soñó que le arrancaban de las manos el timón de una nave y que su esposa Octavia le arrastraba a espesas tinieblas. Creyó otra vez, en sueños, que se encontraba cubierto de multitud de hormigas aladas. O bien veía las estatuas de las diversas naciones de la tierra, situadas a la entrada del teatro de Pompeya, que le rodeaban, cerrándole el paso». (Suetonio, 2003).

194 Sueñan todos los animales excepto los ovíparos, que duermen pero no sueñan, siempre según Aristóteles (1831: 272).

195 Mantengo la mayúscula inicial como en el original. Las primeras letras en mayúscula resaltan el acróstico «RELOJ SOY».

Llamo sin voz, muerto, vivo,
Ordeno y ando rodando.
Jarcias[196] de yerros me alientan.
Soy galante sin pesar.
Oficio tengo de dar
Y aún lo que doy me lo cuentan.

A todos causó novedad esta enigma y cuidado juntamente a los que habían de explicar su significación. Pensaron breve rato sobre sus versos y Solardo, deseoso de tener dos aciertos, dijo:

Si miro con atención
el enigma bien pensado,
con temeroso cuidado
diré que es el corazón.

Pronto fue Solardo en decir su pensamiento —bastante causa para no acertar—, que quien se arroja a una razón pública, sin discurrirla primero con sosiego, de continuo yerra y fácilmente se arrepiente. Pidiole, pues, por satisfación de su prontitud, Aminta que dijese algunos versos y dijo este soneto:

A un amante que estaba al lado de su dama con el debido recato

Mirando estoy el fuego que más quiero
y entre la llama vivo enamorado.
Ni estoy al desacato apasionado
ni de la ley de amor quebranto el fuero.
Prudente vivo en el ardor primero
por estar más vencido y más amado,
y estoy en mi pasión tan abrasado
que juzgo que no vivo, pues no muero.

196 Jarcias: «Carga de muchas cosas distintas para algún uso o fin». *(DA: s. v. xarcia).*

Humano cielo en su beldad se advierte,
rayos tira de luz, no incendio grave,
templando ardores entre nieve y yelo.
A Venus pido que de amor la muerte[197]
no niegue a mis suspiros, pues sabe
que es forzoso morir para ir al cielo.

Consiguió aplausos y satisfizo errores quedando glorioso de su desempeño y animado para decir en el otro enigma su parecer más atento. Marcelo, ya que le pareció que había bastamente discurrido la dificultad, dijo:

Si el enigma considero
con lo que pasa en el mundo,
yo agora en decir me fundo
que significa el dinero.

Después de mucho discurrir, errar no tiene disculpa pero merece perdón por la prudencia, que más castigo merece quien yerra por no pensar que el que después de haber pensado yerra, porque en el uno es falta de prudencia y en el otro desdicha de su ingenio, y así el que hace de su parte las diligencias posibles para acertar, si yerra por su poca fortuna, piedad merece. Aminta, pues, usó della pidiéndole dijera algunas décimas, que es verso más suave, y así dijo:

A una dama amada de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido[198]

En un lecho de jazmín
sin dicha muere una rosa,
mas fuerza era, siendo hermosa,

197 Entiéndase «a Venus pido que no niegue a mis suspiros la muerte de amor». Resuena en estos versos el tópico del «morir de amor» y «muero porque no muero» tan presente desde la lírica cortés y cancioneril y en el conocido verso de Santa Teresa.

198 Es el mismo motivo del asesinato de la esposa por deshonra, mediante una sangría, que aparece en *El médico de su honra* de Calderón.

tener infelice fin.
Matices dio de carmín
a la holanda con querella,
mas no es tan mala su estrella
en lo que su afecto adquiere,
que si ella por uno muere,
muchos se mueren por ella.
Lucido el brazo desata
vivos y ardientes corales,
y luchando con cristales,
vence el carmín a la plata.
El amor que la retrata
da a los hombres muerte esquiva,
que muera, pues, y no viva,
dirán en su pasión cierta,
que vivirán si está muerta
pues mueren viéndola viva.

Dio fin a sus versos con alabanza de todos Marcelo, y Nerencio, habiendo discurrido con más espacio el enigma, consiguió el acierto diciendo:

El que rige y siempre da
entre yerros alentado,
de mi discurso he sacado
que el reloj solo será.

Premiado fue de Aminta con agradable cortesía, otorgándole el acierto. Y clara y distintamente comprehende el enigma a la significación, pues dice: «rijo a los hombres velando». Habla con propiedad pues por el reloj se rigen los hombres dividiendo el tiempo con las horas para diferentes empleos, y así él tiene imperio y gobierno sobre nosotros, pues le obedecemos puntuales cuando nos llama. Dice que está velando porque también de noche da las horas con la misma orden que en los días, mas mejor razón se puede decir, y es que, habiéndole dado título de gober-

nador que rige y gobierna, preciso era llamarle desvelado, pues el que gobierna siempre ha de estar cuidadoso y vigilante.[199] El león,[200] pues, por conocerse rey de los animales, duerme con los ojos abiertos, demostración del desvelo a que obliga el empeño de su corona. Por eso llamó Jacob a su hijo Judas, y en él a todos los reyes y gobernadores: «Catulus leonis Iuda ad praedam, filii mi, ascendisti. Requiescens accubuisti ut leo»;[201] que el que había de llegar a empuñar cetro o corona ha de dormir como el león, con los ojos abiertos, según refiere Goropio Becano.[202]

Prosigue pues, diciendo: «en una prisión cautivo». Ordinariamente el reloj está en torres cautivo, en estrechos aposentos, y por aquel encierro continuado que tiene le llama que estaba como en prisión, o porque las cárceles en muchas partes se llaman torres, y en Aragón las tienen para mayor seguridad de los delincuentes, y como el reloj está por lo más común en torres, le dice con propiedad que está en prisiones cautivo. «Llamo sin voz», dice, porque sin

199 El buen gobernante siempre en vela, como el reloj. Es la idea que está detrás de obras como el *Relox de príncipes* de Guevara (1994). También muchos emblemas aluden a la figura del príncipe o gobernante como un reloj, en armonía y concierto con sus consejeros y súbditos: así en la empresa 57 de Saavedra Fajardo (1988: 385-394). Igualmente la tradición emblemática del gobernante que debe estar siempre despierto enlaza el tema del reloj con el del sueño: «Son múltiples las versiones emblemáticas de la *vigilantia et custodia*». (Olivares Zorrilla, 2007: 7-8).

200 El león también se utiliza como imagen del gobernante en la emblemática tal y como lo recoge, entre otros, Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas morales* (1978: 84).*

201 Al margen: «*Génesis 49*». Cita de Gn, 49, 9-11: «Cachorro de león, Judá; / a la presa subiste, hijo mío: reposando te acostaste como león, y como leona, ¿quién te despertará?». (Scio, 1854: 166).

202 Al margen: «*In libr. 9*». Juan Goropio Becano fue un médico y humanista flamenco (1519-1572), que intentó demostrar que el flamenco fue la lengua hablada en el Paraíso y se dedicó igualmente al estudio de los jeroglíficos egipcios. Trata del león en relación con la tribu de Judá en su obra *Hermathena* (1580: 148).*

ser capaz de voces con el arte y la disposición unida de sus hierros llama con las horas. «Muerto vivo», dice, porque no siendo materia viviente ni sensitiva vive con los espíritus de hierro que el ingenio del artífice le dispone. «Ordeno y ando rodando». Aquí alude al gobierno, como he dicho, que pone a los hombres, y el ir rodando es por las vueltas que dan sus ruedas en la disposición de las horas. Lope de Vega en su *Arcadia,*[203] hablando del reloj y sus horas, dice:

> Al fin yo tengo por justo
> pasarlas con esta pena,
> que quien la vida me ordena
> también pretende mi gusto.

Dice que ordena rodando con alguna fuerza de admiración porque el que gobierna no había de seguir el curso de la fortuna, que esa no está fija sino que siempre está rodando no teniendo estabilidad ni firmeza alguna, pues quien gobierna ha de ser firme y constante, sin andar bajando y subiendo.[204] Otro modo hay de rodar los superiores y es cuando andan por las lenguas de sus ciudadanos o súbditos mormurados —señal de poca unión, siendo esta la que más conserva a las repúblicas, como lo sintió elegantemente Salustio: «Concordia parva res crescunt; discordia maxime dilabuntur»—,[205] que con la paz y la unión todo se aumenta y crece, y con la disensión y discordia todo se

203 Al margen: «*Fol. 163*». La cita pertenece al libro III de la *Arcadia* de Lope de Vega (1980: 292). También en *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan* (1777: 262) donde precisamente Lope hace también un alarde de erudición a propósito de esta y otras materias.

204 Nótese la contraposición de la firmeza y el orden que siempre debe regir a un gobernante con el girar arbitrario de la rueda de la Fortuna.

205 La cita pertenece a la obra de Salustio *Bellum Iugurthinum,* 10, 6: «Pues con la concordia las cosas pequeñas se engrandecen, en cambio con la discordia las más prósperas se echan a perder». (Salustio, 1997: 104). Recoge la misma cita Mirabelli, a propósito de cómo lograr la concordia y evitar la discordia. *(Poly.: s. v. Concordia, Apothegmata).*

disminuye y se acaba, que bien conoció esta verdad aquel rey de los partos de quien se dice que estando cercano a su muerte hizo traer a su presencia dos hijos que tenía y previno una aljaba con muchas flechas.[206] Díjole al mayor que todas juntas las rompiese y él, haciendo grande violencia para obedecerle, no pudo. Díjole al menor que las quebrase una a una y él obedeció con facilidad, rompiéndolas todas como le mandaba. Con esto les dio a entender que si vivían unidos con sus vasallos, todos juntos resistirían la mayor fuerza de sus enemigos, mas que si se divorciaban y desunían, la menor violencia y el más pequeño contrario los vencería y triunfaría de ellos. San Agustín a ese intento, hablando a sus canónigos: «In unum estis congregati unanimes habitetis in domo et fit vobis anima una et cor unum»;[207] conoció agudamente los buenos efectos que engendran la concordia y la paz y los malos que produce la separación y contienda, y a esto, Cristo Nuestro Señor sobre san Mateo: «Omne regnum divisum contra se desolabitur & omnis civitas vel domus divisa contra fe non stabit».[208] Que todos los reinos desunidos se perderán y todas las ciudades y familias alborotadas entre sí no permanecerán. Los númidas nunca vinieran a manos de los romanos si no sucediera entre ellos la discordia.[209] La miseria de los sene-

206 La anécdota del rey Sciluro aparece relatada por Covarrubias aunque está sacada de Plutarco, *Apotegmas, Esciluro Escita.**

207 Estas son las palabras con las que comienza la *Regula ad servos Dei* de san Agustín, regla por la que aún hoy se rigen las congregaciones de agustinos: *«Lo primero por lo que os habéis congregado en comunidad es para que habitéis unánimes en la casa y tengáis una sola alma y un solo corazón dirigidos hacia Dios».* (Migne, 1844-1875: 1378). También a este respecto de la concordia habla san Agustín en su *Civitate Dei* (libro I, Sec. 21) *(Poly.: s. v. Concordia, Sententiae Patrum).*

208 *Evangelio Secundum Matheum,* 12, 25-26: «Todo reino dividido contra sí mismo, desolado será, y toda ciudad o casa dividida contra sí misma, no subsistirá». (Scio, 1854: 43).

209 A la muerte del rey Massinisa, el reino se dividió entre sus hijos, hecho este que debilitó considerablemente a los numidas, ocasión apro-

ses procedió de la poca unión con sus ciudadanos.[210] Los florentines perdieron la libertad por la desunión que hubo entre los plebeyos y nobles.[211] Grande castigo merecería el hombre que os ocasion[e] destas discordias y divisiones, ¡y cuántos hay cizañeros, que con verbosas palabras las procuran! Otros, por no unirse con gente que les parece que no es de su estado, pierden la paz y la quietud ganando enemistades y enfados. Bien lo dice Salomón a este intento: «Homo perversus suscitat lites et verbosus separat principes».[212] A este, pues, conocido, separarlo, que no hay mayor victoria para un reino como desterrar aquel que le puede causar la guerra. No pasaré por alto, ya que me ha venido la ocasión tan larga de cabellos,[213] la excelencia mayor que Calatayud, mi patria, tuvo, y fue la unión y concordia que tuvieron dos linajes suyos llamados Liñán y Sayas,[214] que hoy permanecen, pues estando divididos en bandos furiosísimos en tanta ira que por ellos se gobernaba Calatayud, proveyendo los oficios de la justicia y de la

vechada por el cónsul Escipión para someterlos finalmente al imperio de Roma. Parte de esta historia se recoge en la traducción del *Breviarium ab urbe condita,* de Eutropio (1377-1379).

210 Seneses: son los habitantes de la ciudad de Sena que debe ser el antiguo nombre de la ciudad-estado italiana de Siena. Las contiendas bélicas entre Florencia y Siena eran frecuentes y su decadencia se debió a las continuas rivalidades de sus gobernantes, tanto internas como externas. Relata algunas de estos sucesos Jerónimo Zurita en la *Primera Parte de los Anales de la Corona de Aragón* (1967: 154).

211 Florentines por florentinos. Es variante de la lengua de la época, según se recoge en el *DA*.

212 «El hombre perverso mueve pleitos y el hablador separa a los príncipes»; se trata, en efecto, del versículo 28 del libro de los *Proverbios,* 16. (Scio, 1854: 603).

213 Juego de palabras con la expresión «a la ocasión la pintan calva».

214 Tanto Sayas (a Fernando Antonio de Sayas le dedica Aguirre la *Noche III*) como Liñán son apellidos de linajes ilustres de Calatayud, ciudad natal de Matías de Aguirre. Del linaje de los Liñán quizá el más popular sea Pedro Liñán de Riaza, supuesto autor del *Quijote* apócrifo (Sánchez Portero, 2007).

guerra por su mano y estando sus ánimos tan incitados, les puso el rey don Pedro de Castilla el sitio con treinta mil infantes y doce mil caballos. Mas al punto que se vieron en este peligro se reconciliaron y concordaron para morir en su defensa por la fidelidad y naturaleza que debían a su rey, conociendo prudentes que la unión y concordia vence la mayor fuerza, no como otros, que estando en paz se desunen para la pelea, sino que estos, estando bandidos,[215] se unen y allegan para el bien de su patria. Fue esta una acción la más celebrada de aquellos tiempos. Lee a Zurita[216] que más dilatadamente habla desta materia.

Prosigue el enigma: «jarcias de hierros me alientan», y esto es porque está alentado y movido por la ocasión de tantos hierros que están tan ingeniosamente conformes para conseguir el acierto —que aún los hierros si se unen consiguen el mayor imposible como es el hacerse movibles siendo inmobles—. «Soy galante sin pesar», habla aquí por las horas que da el reloj sin arrepentirse, porque todos los días da muchas veces. Metafóricamente le llama galante[217] porque quien cada hora da es cierto que se le puede dar nombre de generoso. De pocos se puede decir en nuestros tiempos, pues aún los padres a sus hijos les quitan y usurpan lo que ya les han dado y ofrecido —fiel señal de poco amor o testigo verdadero de mucha avaricia—. ¡Qué al contrario eran los antiguos!, pues por dar a sus hijos las grandezas ellos se privaban de ellas, como Ariobarcenes,[218] estando

215 Entiéndase «bandidos» como divididos en bandos, ya que esta palabra en sentido originario procede de «bando». *(DA: s. v.)*.

216 Al margen: «*Par. 2 Libr. 9 fol. 912*». Se refiere a la obra *Anales de la Corona de Aragón* arriba mencionada (Zurita, 1967).

217 Galante: sinónimo de generoso. «Bizarro, liberal, dadivoso, agasajador, benéfico, sin interés, ni conveniencia para hacer la gracia o beneficio». *(DA: s. v.)*.

218 Así aparece citado en los originales. El personaje histórico es el rey sátrapa Ariobarzanes. Se propone como modelo de padre generoso que cede su puesto a su hijo, según el relato de Valerio Máximo: «Ariobarzanes,

sentado en la silla curul[219] delante de Pompeyo, vio a su hijo en un ínfimo asiento y pudo tanto con él la pasión que públicamente se bajó de la silla e hizo subir a ella a su hijo, poniéndole la diadema en su cabeza. «Oficio tengo de dar» dice, correspondiendo al verso pasado, pues es tan galante y generoso que como otros tienen por costumbre el negar, este ha tomado por uso y oficio el dar siempre. «Y aún lo que doy me lo cuentan», remata, y quiere decir que sobre ser tan generoso le cuentan lo que da. Habla equivocadamente por lo que cuentan los hombres las horas, que es lo que él da, y porque habiéndose llamado galante, se queja de que le cuenten sus dádivas. Aquí alude al contar los dineros, pues hay muchos que no se contentan con contar lo debido sino también lo dado de gracia. Esto quiso decir la sabia Aminta en el enigma del reloj. Agora veremos los muchos modos que hay de relojes y de dónde vinieron.

El primer inventor de los relojes entre los griegos, según Plinio, fue Anaxímenes de Milesio, natural de Lacedemonia, siendo el primero que enseñó a los lacedemonios aquella suerte de reloj que los griegos llaman *sciotericon,* instrumento que por vía de sombras solares muestra las horas. Llegaron estos mucho más tarde a Roma, refiriendo el mismo[220] haberse visto en aquella ciudad doce años antes que Pirro guerrease contra los romanos en tiempo de

rey de Capadocia, dio el reino en vida a su hijo, y lo mismo hizo Tolomeo, rey de Egipto el primero. Ambos quisieron más ser padres de reyes que reinar. Lo primero dize Valerio Máximo, libro quinto [V, 7, ext. 2]». (Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum,* 1594, f. 27r°).

219 Curul: «Silla de marfil en la que se sentaban los ediles nobles que tenían los romanos», según se registra por primera vez en el *Diccionario* de la Real Academia de 1803 *(s. v.)*.

220 Al margen: «*Plinio. Libr. 7 cap. 6*». Hace referencia la obra *Naturalis historia* (Plinio el Viejo, VII, 187): «Este cómputo de las sombras […] lo descubrió Anaxímenes de Mileto, discípulo de Anaximandro, […] y fue el primero que mostró en Lacedemonia el reloj que llaman escio-térico».

Lucio Papirio Cursor.[221] Llamáronlo *solarium* por ser reloj de sol, de donde se infiere que los antiguos no tuvieron los relojes que ahora se usan en España de las horas. Usaban también de agua y arena, y entre los oradores, para saber el tiempo que habían de orar, se servían de estos vasos de arena o agua y con eso medían el tiempo. Marco Varrón[222] dice que el reloj del sol fue primeramente puesto en la plaza hacia los rostros y dice que le pusieron en una columna en tiempo de la primera guerra africana. Después Escipión Masica[223] fue el primero que repartió en la ciudad de Roma las horas, así las del día como las de la noche, con cierto artificio de agua, el cual puso dentro de su casa, aunque dice Vitrubio[224] que este reloj de agua fue el primero que lo inventó Cresibio, natural de Alejandría.[225] Desto

221 Lucio Papiro Cursor fue el que diseñó e instaló el primer reloj de sol en Roma en el año 293 a. C. La fuente de la que obtiene todos estos datos sigue siendo la *Historia natural* (Plinio el Viejo, VII, 213). De los tipos de relojes, pero sin hacer referencia a sus inventores, habla Pedro Mexía (*SilvII*: 139-149). También de los primeros relojes de sombras y de sol, siguiendo a su vez a Polidoro Virgilio, habla Suárez de Figueroa (1733: 559).

222 La cita de Marco Varrón la recoge Suárez de Figueroa (1733: 559): «Llegó muy tarde a los romanos su conocimiento y práctica, usando solo en tablas la demostración del oriente y ocaso, a que aumentaron después del mediodía, hasta la primera guerra púnica, que dice Varrón se mostró el primer relox de sol en una coluna manifiesta en el consulado de M. Valerio Messala».

223 Al margen: «*Polidoro. Virg. 3*». La fuente que afirma manejar es la obra *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio (II, 5). Suárez de Figueroa (1733: 559) también maneja la misma fuente: «Y no sirviendo este mas de para el día y tiempo en que estaba descubierto el sol, inventaron el de agua, que Censorino atribuye a P. Cornelio Nasica [sic], sirviéndose para el día y para la noche, y conservándole encubierto, al modo que los medían el tiempo con arena».

224 Vitrubio fue un arquitecto romano autor de un tratado de diez libros sobre arquitectura. El libro IX lo dedica a medidas del tiempo y relojes, así como a cuestiones de astronomía, según lo recoge Polidoro Virgilio (1971: 64).

225 Del mismo modo, y, a través de Polidoro Virgilio, Suárez Figueroa: «[…] y de la forma en que destilando el agua lentamente, consumía

habla Cicerón[226] en el libro 2, *De la naturaleza de los dioses*. Rafael Mirami Hebreo[227] enseña con admirable modo a hacer relojes por vía de espejos que muestran las horas en lugar a donde no llegue rayo de sol. Y de las diferencias de relojes solares hablan Zamorano,[228] Moya,[229] Oroncio Fineo,[230] Juan Paduano,[231] Pedro Roiz Valenciano,[232] y dicen del modo que se hacen con grande distinción y claredad.[233] Del reloj de ruedas y pesos del cual habló la sabia Aminta, de ese habla Cardano doctamente[234] y Pedro Vitorio, fol.

las horas que indicaba, llamaron a estos instrumentos Clepsydras, aunque Vitrubio atribuye esta invención a Cresibio, y de uno y otro hizo mención Tulio». (Suárez de Figueroa, 1733: 559-560).

226 Cicerón, *De natura deorum,* II, 87.

227 Rafael Mirami escribió en 1582 un libro dedicado a la ciencia de los espejos titulado *Compendiosa introduttione alla prima parte della Specularia, Cio'e della Scienza de gli Specchi…* (1582). En él explica un modo de reloj construido a partir de espejos que denomina «meridiana a riflessione».

228 Probablemente maneje el mismo libro de Rodrigo Zamorano, *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos* (1594).

229 Se refiere a Juan Pérez de Moya, autor también de otra obra sobre aritmética de 1562: *Diálogos de aritmética práctica y especulativa* (1987), en la que dedica algunas consideraciones acerca de la medida del tiempo y los relojes.

230 Autor francés de diversas obras de matemáticas, geometría *(Rebus mathematicis)* y cartografía *(La esfera del mundo)*. Su constante interés por la medida del tiempo y en concreto por los relojes se muestra en su obra *De solaribus horologiis et quadrantibus, libri quatuor* (1560).

231 Juan Paduano escribió sobre el funcionamiento de los relojes, según lo recoge Suárez de Figueroa (1733: 560).

232 Autor del *Libro de reloges solares,* publicado en Valencia, casa de Pedro de Huete, en 1575 (edición moderna de Joan Girbau, Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, 1999).

233 Claredad: Variante no recogida en el *DA* pero sí en otros testimonios de la lengua de los Siglos de Oro como en *Los siete libros de la Diana:* «Quisiera yo, Arsileo, tener tu discreción y claredad de ingenio». (Montemayor, 1991: 329).

234 Al margen: «*Libr. 9 C. 7. De reru var.*» Se refiere al capítulo 7 del libro 9 de la obra de G. Cardano titulada *De rerum varietate* (1557), en la que dedica algunos capítulos a la medida del tiempo y de los relojes.

384,[235] y no se halla de este hasta agora el primer inventor. Solo dice Polidoro Virgilio[236] que con agudeza de divino ingenio se inventó el reloj del que agora usamos de las horas, mas después ilustró mucho esta invención Juan Carlos Reinaldi,[237] insigne en esta facultad, y no es de maravillar que no se halle de este arte tan sutil e ingeniosa el primer inventor, pues de muchas se duda y de otras se ignora. De las campanas tampoco se escribe quién pudo ser el que las inventó, siendo verdad que antiguamente fueron muy usadas en tiempo de Moisés, y así dice Marcial:[238]

> Redde pilam aes thermarum. Ludere pergis?
> Virgine vis sola lotus abire domum.

Reprehendiendo a alguno que si oía tocar las campanas, ¿para qué jugaba a la pelota? Pues aquellas eran se-

235 Pedro Vitorio es un autor de difícil localización. Parece tratarse de Pietro Vettori (1499-1585), comentarista de muchos autores clásicos, entre ellos Aristóteles, cuya obra más destacada es *Commentarii in tres libros Aristotelis «De arte dicendi»* (1548). Se cita en algunos lugares a este autor: «Juan Lorenzo Palmireno, en *El estudioso cortesano* (1573), curiosísimo libro en el que recoge una importante cantidad de nombres y citas de autores […] alude en catorce ocasiones a Pedro Vitorio, autor de las *Varias lecciones,* la obra citada y utilizada por Herrera». (Herrera, 2001: 611).

236 «El relox de pesas, o muelles, con que medida la proporción del tiempo, indica en muestra las horas, o las avisa con los golpes de campana, es más ingenioso, y aun ciertamente admirable, que para hablar dél Polidoro dice: "Inventum est deinde divini". […] Pasa después a ponderar los nuevos inventos, para demostrar el curso del Sol, Luna y otros planetas […] atestiguando no estar averiguado su primer inventor». (Suárez de Figueroa, 1733: 560).

237 Se refiere al diseñador del reloj de la plaza de San Marcos de Venecia, Giancarlo Rinaldi. Este creador de relojes, junto con los demás nombres citados por Aguirre, aparece en el capítulo «Maestri d'horologi» de la obra de Tomaso Garzoni da Bagnacavallo titulada *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1610: 269-270).

238 Cita de Marcial, XIV, 163. Dice así: *«Devuelve la pelota: suena el bronce en las termas. ¿Sigues jugando? / Lo que quieres es marcharte a tu casa tras bañarte solo en el agua de la Virgen».*

ñal y aviso para que se emplease el tiempo en el estudio o en otro ejercicio provechoso. Tampoco se halla inventor del aguja de marear,[239] siendo una cosa tan maravillosa, y así no hay admirarse, pues como son cosas antiguas se ha perdido ya en los libros la memoria de sus primeros inventores.

Ya pues, deseaba Lisarda decir su enigma para proseguir el nocturno entretenimiento y para ganar los aplausos que habían granjeado las otras damas, imaginando no ser de menos fortuna en el acierto, y así, cuando vio sazonada la ocasión, dividiendo aquel rojo clavel de su labio, dijo así:

Del mundo me hice señor
Y[240] por eso fui quemado.
No dejo la cruz del lado
Espantado del ardor.
Rey poderoso nací,
hOy[241] causo mal por mil modos.
Estoy andando por todos,
Si todos andan por mí.

Aplauso consiguió merecido la prudente Lisarda antes que fuera entendido su discurso rebozado. Silencio le siguió a sus alabanzas. Solicitó a sus mayores lauros para que el pensamiento de los caballeros pudiera con él discurrir los versos de su adelantado ingenio. Justino, pues,

239 Aguja de marear: «Es una flechilla, o saetilla, tocada a la piedra imán, que puesta sobre una púa da vueltas mirando siempre al norte, la qual se llama también brúxula, y va puesta en una caxa, que llaman la Vitácora, de la cual usan los marineros para conocer los vientos en la mar». *(DA: s. v.)*.

240 En el original la primera letra de cada verso va en mayúscula y este comienza por «I» latina en lugar de griega para formar el acróstico «DINERO ES».

241 Actualizo la transcripción aunque en los originales aparece sin hache («Oi») para formar el acróstico.

que había a su parecer desatado los nudos del enigma, dijo:

La cruz al lado mirada
y que ha pasado por fuego
juzgo en mi discurso ciego
que significa la espada.

Luego, pues, fue condenado por la voz de Lisarda a decir un soneto, y él, obedeciendo, dijo este:

A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva de una desdicha

La desdicha siguió siempre a la suerte
y la infelicidad a la ventura.
La dicha una desdicha se asegura
y la vida gustosa, triste muerte.
Gozo era agora lo que mal se advierte,
pues quien de la pasión logros procura,
si en el gozo mayor la suerte dura,
en penas, glorias del amor convierte.
Quien goza el bien en brazos del contento
puede temer el mal que le acobarda.
Quien sufre el mal, el bien le considera.
Venturoso, pues, soy en mi tormento,
pues es más dicha el mal si el bien se aguarda,
que puede ser el bien si el mal se espera.

A grande yerro, grande satisfación, pero Justino tuvo a poca culpa, insigne desempeño. Solardo, pues, cuando callando todos le pedían su parecer, deseándole a él más que a otro victorioso por ser el dueño de aquella primera noche, dijo así:

Aunque el equívoco ignoro,
en mi discurso me fundo,

que es señor de todo el mundo
por su estimación el oro.

Ya parece que podía darle el premio la bizarra Aminta, pues había acertado la sustancia del enigma, mas porque no habló con diferente propiedad no quiso arbitrarlo,[242] sino condenarlo a cantar alguna sátira, y él tomando el laúd cantó esta:

A un galán que enamoraba a una vieja de noche

Fabio,[243] que sales de noche
a descubrir tus intentos,
mira que tú hablas con veinte
y tu dama habla con ciento.
Disimula cauteloso,
pues con amistad te advierto
que ella no tendrá sospechas
aunque tú tengas empleos.
En recados y billetes
eres feliz caballero,
porque siempre a tus finezas
responde con mucho tiempo.
Tendrás muy clara mujer
y yo, Fabio, te prometo
que no te hablará entre dientes
aunque te diga de secretos.
Negros dientes de su boca
ya muy sufridos se fueron,
mas huir y sufrir tanto,

242 Entiéndase con el sentido de juzgar: «En lo forense es juzgar». *(DA: s. v. arbitrar).*

243 El poema comienza en la línea de las numerosas sátiras barrocas dirigidas a Fabio y entronca con la vétula de las *Sátiras* de Juvenal (2007).

¿quién lo haría, sino negros?[244]
Goza deprisa tu gusto,
no esperes tanto el sosiego,
pues no cogerás en ella
la ocasión de los cabellos.[245]
Sus pies cubrió con cuidado,
mas no es mucho estén cubiertos,
que son de su origen grandes[246]
y gozan su privilegio.
Deja ya locas pasiones,
no en tu casa sin acuerdo
pretendas de huesos vivos
hacer cimenterios nuevos.

A satisfación de todos se desempeñó Solardo con la suavidad de su voz, mas Justino, deseando acertar alguna vez ya que todos sus compañeros habían conseguido lo que deseaban, dijo:

Yo de mi discurso infiero
que cosa de tal poder
no puede en el mundo haber
si no que sea el dinero.

244 Nótese el juego de palabras con «negros». Negro, además de como esclavo, se utiliza también con el sentido de «infeliz, infausto y desgraciado». *(DA: s. v.).*

245 Continuo juego de palabras. Como la dama es vieja responde «con mucho tiempo», le faltan dientes («no te hablará entre dientes»). En este verso juega con el dicho «la ocasión la pintan calva», como es la vieja.

246 Se refiere a que los nobles que tenían el título de grandes tenían el privilegio de mantenerse cubiertos, sin quitarse el sombrero, en presencia del rey. Grande: «Es el que por su nobleza y merecimiento tiene en España la preeminencia de poderse cubrir delante del Rey. Dásele asiento en la capilla en banco cubierto con bancal, seguido al taburete del Mayordomo mayor, y en las Carras y Despachos le trata el Rey de Primo». *(DA: s. v.).*

Aplausos le dio de entendido Lisarda y juntamente todos los circunstantes por su acierto y premió su discurso con su alabanza, quedando todos satisfechos del ingenio de Lisarda, pues propiamente comprehende el enigma al dinero, pues dice el primer verso: «del mundo me hice señor». Aquí pondera el poder de la riqueza y el valor del dinero, pues dice que se hizo dueño de todo el mundo por la estimación que dél hicieron los hombres, poniéndola esta con más eficacia en el oro o plata, por ser estos unos metales que tienen menos mistura[247] de tierra, y el oro particularmente dicen algunos alquimistas que se aparta de los metales imperfectos y Esdras[248] dice: «Parvum pulverem unde aurum fit» —in libro *De natura rerum*—,[249] «aurum cateris metallis est pretiosus», por esto eligieron en este la estimación, por ser el más noble de todos o por ser una materia de la cual hay poca sustancia y poca cantidad, y así eso mismo le da más estimación, como dice san Agustín: «Aurum ideo carum, quia rarum».[250] Confirma Alano el poder del dinero de que habló Lisarda con estas palabras: «Numus vincit, numus regnat, numus imperat universis».[251] Lope de Vega —tesoro de los có-

247 Mistura: «La mezcla, juntura o enlace de alguna cosa». *(DA: s. v.).*

248 Esdras es el autor de uno de los libros bíblicos de las *Crónicas del Antiguo Testamento*. La cita no se encuentra en ediciones modernas de la Biblia en latín ya que forma parte del segundo libro de Esdras incluido solo en la Vulgata de san Jerónimo (Esd, 8, 2).

249 Al margen: *«Lib. 4. c. 8.»* Se refiere a la obra de san Isidoro *De natura rerum* (1996), a través de la cual cita a Esdras. Dice: *«Un polvo menudo del que se hace el oro»*.

250 Al margen: *«Lib. 2. De civitate Dei». «El oro es apreciado por esto, porque es raro»*. La cita, sin embargo, no pertenece a dicha obra. Uno de los textos agustinianos en el que se trata más ampliamente el tema del oro y las riquezas es el *Sermo 21* (Migne, 1844-1875). La oración que reproduce Aguirre aparece en la obra atribuida a Constantino de Pisa, *El libro de los secretos de la alquimia* (1257): «[aurum] ideo est carum, quia rarum». (1990: 72).

251 La cita, en efecto, pertenece a Alano, tal y como lo recoge el comentarista de algunas de las disertaciones de santo Tomás de Aquino sobre la Eucaristía (Bouquin, 1677: 169). Dice: *«El dinero vence, el dinero reina, el dinero impera sobre todas las cosas»*.

micos, mas ya pobre porque le han sacado hasta la tierra que tenía los que se han lucido con sus diamantes—,[252] dice en la comedia de *Dineros son calidad:*[253]

> Padre y señor, pues se ha visto
> ser de los dineros causa
> la calidad, por ser ellos
> de todas las cosas alma.

Llamole un sabio al dinero llave de plata con propiedad, que todo lo abre, y de ahí el adagio castellano «no hay cerradura si es de oro la ganzúa».[254] San Agustín: «Nihil clausum constat quod auro argentoque pateat».[255] Grande estimación se hace hoy del dinero, pero antiguamente no debían menospreciarlo, pues gentilmente dijo Horacio: «O cives! O cives! Pecunia primum querenda est / virtus post numos»;[256]

252 Referencia al plagio existente en el mundo de la comedia. Encontramos en las páginas de la *Navidad* mucha reflexión sobre el mundo teatral. Otro argumento más a favor de que Aguirre se considera ante todo cómico.

253 Al margen: *«Parte 24».* Se trata, en efecto, de una cita tomada de dicha obra de Lope aparecida en la *Parte veynte y quatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido* (1633). Esa parte XXIV de las comedias de Lope es bastante problemática en cuanto a la atribución de la autoría y, en efecto, así denuncia Aguirre, que dicha obra ha sido atribuida a otros autores como Andrés de Claramonte (*Dineros son calidad,* 2000: 120). Recuérdese además que el título «dineros son calidad» es una letrilla de Góngora.

254 Refrán castellano que procede de algunas sentencias latinas: «No hay cerradura, si es de oro la ganzúa. […] Platón: vel *quid no argento, quid corrumpitur auro?*». (Caro y Cejudo, 1792: 73).

255 Al margen: *«Civitate Dei».* No se localiza en esta obra de san Agustín la cita, que es una paráfrasis de un refrán latino («Auro clausa patent») del que proceden otros castellanos como el indicado en la nota anterior (Cantera Ortiz, 2005: 31). La cita textual aparece en la homilía 20, *De avaritia,* de san Valeriano, la cual toma de la colección de florilegios de Tomás de Hibernia, *Manipulus florum,* en la que, justo antes y después, cita a san Agustín y por ello debe confundir Aguirre la atribución (Hibernia, 2001-2017: *s. v. Diuicie*).

256 La cita procede de Horacio, *Epistulae,* I, 53-54: *«¡Oh, ciudadanos! ¡Oh, ciudadanos! Primero se ha de buscar la virtud, después el dinero».*

dice, que primero se ha de buscar el dinero y después la virtud. Grande exageración, mas para un g[e]ntil que no conocía a lo que llegaba la virtud no era mucha. Más propiamente lo ponderó en estos versos:

> Numus honoratur sine numis nullus amatur.
> Numus ubi loquitur Tullius ipse tacet.[257]

El dinero, dice que es honrado y que sin el dinero nadie es amado. Donde el dinero habla el más sabio y el más elocuente calla. Verdad es esta que hoy la experimentamos, pues el que tiene, ese habla y se lleva las voluntades de todos, como dijo Cicerón: «Pecuniae voluntates pariuntur».[258] Del dinero nacen las voluntades, y Sófocles dice «pecuniae hominibus amicos conciliant».[259] Ovidio:[260]

> In pretio pretium non est; dat census honores,
> census amicitias pauper ubique iacet.

Petronio[261] en una epigrama, también a este intento:

257 Es una frase proverbial latina atribuida tradicionalmente a Horacio. Aparece citada en otras obras de carácter misceláneo: «E per fine al mondo non v'è di mente così cieco, che chiaramente non vegga, e con mani non palpi questa infallibile verità che *Nummus honoratur: sine numis nullus amatur. / Numus ubi loquitur Tullius ipse tacet*». (Baronio, 1675: 520). Dice así: «*El dinero es honrado, sin dinero nadie es amado. / Donde habla el dinero, el mismo Tulio calla*».

258 La expresión la parafrasea de Cicerón en su discurso *In Verrem:* «Nihil est […] quod non expurgari pecunia possit». (Caro y Cejudo, 1792: 237)

259 La oración es atribuida al poeta griego Sófocles: «[…] y assi dixo y muy bien el Poeta Griego Sófocles: *Pecuniae hominibus conciliant amicos, deinde honores:* las riquezas a los hombres acarrean amigos, y tambien honras». (Escrivá, 1613: 587).

260 La cita pertenece a *Fasti,* VII, 217-218 de Ovidio, según hacen notar los editores de otra obra de carácter misceláneo de 1663, en la que aparece la misma cita: «[…] le vemos abatido, despreciado y por los suelos tendido y arrojado, como lo están los más pobres de ordinario; así lo notó Ovidio: *In praecio precium non est, dat census honores, / census amicitias pauper ubique iacet*». (Núñez de Pineda y Bascuñán, 2001: 147).

261 La cita pertenece, en efecto, al *Satiricón,* 137 de Petronio Arbitro, y es utilizada también por Quevedo en su anacreóntica 46 (1981:

Quisquis habet nummos secura navigat aura
fortunamque suo temporat arbitrio.

Bastantemente está probada esta verdad por la experiencia y así prosigue el enigma diciendo: «y por eso fui quemado», con que declara la sabia Lisarda el modo de hacer la moneda, pues pasa por fuego para ser labrada. Los primeros que labraron el oro y la plata, según Herodoto,[262] fueron los de Lidia en Roma, y de allí la labraron en todas partes. La primera que se labró se llamó ducado,[263] y esta hoy permanece su nombre en nuestro idioma. El primero que halló el oro, según Plinio, cerca del monte Pangeo en Tracia, fue Cadmo, natural de Fenicia. El que halló la plata fue Mercurio Quinto.[264] En la China no la usan labrada sino a peso. Dan pedazos de plata y oro por lo que compran o necesitan y así no corre diversidad de monedas.[265]

327-331): «Quisquis habet nummos, secura navigat aura, / Fortunamque suo temperat arbitrio. […] "*El que tiene dineros, con buen viento / navega porque compra la bonanza, / y a su albedrío tiempla la fortuna*" […]». (Moya del Baño, 2006: 282).

262 Así lo recoge, siguiendo la misma afirmación de Herodoto, Polidoro Virgilio, II, 13.

263 «Moneda de oro en su principio, la cual fue permitido batiesen algunos grandes duques, y dellos tomó el nombre. Polidoro Virgilio (II, 13) quiere se haya dicho del ducado de Roma, dignidad militar, por quien primero en otra parte fue acuñado, y así el que era duque o capitán general en alguna provincia, tenía facultad de batir moneda para las pagas a sus soldados». (Covarrubias, 2006: *s. v. ducado).*

264 Según Plinio (VII, 197), Cadmo fue el primero en descubrir oro y Mercurio Quinto el que primeramente halló plata. Cadmo es un personaje fenicio, hermano de Europa, al que Ovidio le asocia varias fábulas mitológicas (*PS:* 555-558). Fue, según Polidoro Virgilio, el que descubrió el oro en el monte Pangeo (II, 12). Mercurio, en Siria, acuñaría la moneda de plata, según Plinio, aunque el descubridor de este metal sería Eritonio Ateniense (Plinio, II, 197).

265 Algunas de estas afirmaciones las toma de *Poly. (s. v. Divitiae, Sententie Biblicae).* También sobre la diversidad de monedas se dilucida ampliamente en el tratado de Carolo Molinaeo, *De mutatione monetae* incluido en la obra *De monetis et re numaria varii* (1591: 475 y ss.). El ejemplo de China está tomado asimismo de *Poly. (s. v. Aurum, Sententiae Poeticae).*

Prosigue «no dejo la cruz del lado espantado del ardor», y dice metafóricamente que el que va armado de la cruz no le quemarán y así el dinero, escarmentado del fuego que ha padecido, lleva la cruz delante para defenderse con ella de segundo incendio. Tenía la cruz por las armas de la moneda jaquesa,[266] como todos sabemos, que va con esta insignia labrada, pero antiguamente labraron de muchas maneras los metales y con extraordinarias pinturas, como el célebre don Vicencio de Lastanosa en su *Museo de medallas* dice con distinción elegante.[267]

Esta materia del oro se saca de las minas y estas, según Vanucio,[268] se crían en la mitad de los montes y van convirtiendo las materias dispuestas en su naturaleza hasta que llegan sus efectos a salir por lo alto, produciendo flores azules, verdes y doradas, y según su lozanía, se conoce si será más rica o más pobre la mina de sustancia. Estos metales se engendran, según Aristóteles, de una exhalación húmeda debajo de tierra crasa y pegajosa, y se junta y allega mediante el frío.[269] Alberto Mag-

266 Era habitual que las monedas legales llevasen insignias y armas labradas en una de sus caras (Sebastián de Covarrubias, 2006: *s. v. Moneda*). En Aragón, según constaría a todos los aragoneses de la época, el dinero o la moneda se apellidaba siempre «jaqués» o «jaquesa», debido a que allí se empezó a acuñar la moneda de vellón, semejante a la ya existente en el reino de Navarra, ya desde los reinados de Pedro I y Alfonso I. Esta moneda siempre llevaba en su reverso una cruz latina y siguiendo este modelo siguieron acuñándose monedas de este tipo aragonés hasta el siglo XVIII. (Beltrán Villagrasa, 1972: 397-464).

267 El coleccionismo y el estudio de las monedas antiguas fue una de las grandes pasiones de Vicencio Juan de Lastanosa, tal y como lo plasmó en dos de sus libros: *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645) y otro, de edición posterior a la *Navidad,* titulado *Tratado de la moneda jaquesa* (Zaragoza, 1681). (Egido, 1984*e*: 209-227).

268 Vanucio es un estudioso de los minerales, citado ampliamente por Suárez de Figueroa (1733: 256-257v°), a quien sigue en este pasaje.*

269 Sigue manejando el discurso LXVIII, «De los mineristas, metaleros, fundidores en universal […]», de Suárez de Figueroa (1733: 257v°): «Los curiosos de minas discurren de la generación de los metales varia-

no[270] dice que se hacen del agua viscosa encorporada en la tierra, opinión que confirma Aristóteles, pues dice que el agua viscosa intrínsecamente es única materia de todas las cosas líquidas. Juan Tomás Frigio[271] dice que la causa de los metales, la eficiente, es la fuerza de la luz celestial. La formal, dice, viene de la pureza o impureza del azogue[272] o del azufre. Hállanse en las arenas del Po, en el Ebro de Tracia,[273] en el Ganges de la India, en el Pirú, en Bohemia y en Aragón en otros tiempos había muchas minas, y sin duda las hay agora, aunque están ocultas, como se conoce en los efectos de las aguas. Media legua distante de Calatayud hay una fuente,[274] a donde si se pone cualquiera cosa de plata, la da color de oro en po-

mente, mostrando hazerse (según Aristóteles) de una exhalación húmeda debaxo la tierra crasa y pegajosa; y que aquellos se travan y juntan mediante el frío».

270 «Alberto Magno señala por materia cierta parte aquea *[sic],* viscosa, incorporada; a quien llama líquido húmedo: opinión que alude y consiente la de Aristóteles, que escrive ser el agua viscosa intrínsecamente única materia de todas las cosas líquidas». (Suárez de Figueroa, 1733: 258).

271 «A la opinión de los Alquimistas se llega entre modernos Juan Tomás Frigio, que señalando la causa de los metales, dize ser la eficiente fuerça de la luz celestial; la formal venir [sic] de la pureza o impureza del azogue, la material ser el azogue y el azufre». (Suárez de Figueroa, 1733: 258).

272 Azogue: «Metal blanco, fluido, volátil, que no para, y corre en figura de plata derretida. Los Alchimistas le llaman Mercurio, y los latinos *Argentum vivum,* porque parece que está vivo, según la agilidad con que se mueve». *(DA: s. v.).*

273 «Hállase en las arenas del Pò, junto a Plasencia, en Ada y en Tesino, en el Tajo de España, en el Hebro de Tracia, en el Pactolo de Asia, en el Ganges de la India (a quien la Escritura llama Fisón) […]. Tiene mucho el Pirú y Tierrafirme, también Islesia, Bohemia, la Hungría, el Reno, la Apsa, Austria y Portugal, como escriven Plinio, Aristóteles, Vanucio, y otros». (Suárez de Figueroa, 1733: 258v°).

274 La novedad en todo este pasaje, tomado casi literalmente de la *Plaza universal,* es la inclusión de ejemplos propios de Aragón y de la ciudad natal de Aguirre, como el ejemplo de la fuente de Calatayud que colorea los objetos de plata.

cos instantes, pero esta, según dice Juan Tomás Frigio,[275] debe ser de azufre, porque es de mal olor y de muy mal sabor. En las montañas hay muchas señales de minas y antiguamente de ellas sacaron muchos tesoros. Amiano Marcelino[276] dice haber llovido oro en la isla de Ofiusa, llamada antes Pelasgia.

Los primeros que fundieron los metales se dice fueron Reco y Teodoro,[277] haciendo de ellos simulacros a los falsos dioses, dando luz a los demás para llevar adelante el artificio, que hoy es tan necesario para el culto divino.

Dice el quinto verso: «rey poderoso nací». En este alude al primero del enigma, realzándolo con el título de rey por el imperio que tiene tan dilatado con todas las cosas, como lo confirma Aristóteles:[278] «Numus dat rebus contrahendis principium et finem». Prosigue diciendo «hoy causo mal por mil modos». Hiperboliza, y no demasiadamente, que son muchos los modos con que el dinero causa daños a los hombres, porque él les da vanidad, soberbia y todos los vicios restantes con él se consiguen con facilidad, como dice san Agustín: «Difficile est ut non sit superbus qui dives

275 Retoma nuevamente la misma fuente un poco más arriba, atribuyendo el mal olor del agua y sabor de la fuente de Calatuyud a la presencia de azufre, tal y como argumenta de modo general Juan Tomás Frigio (Suárez de Figueroa, 1733: 258v°).

276 «Amiano Marcelino refiere aver una vez llovido oro en la isla Ofiusa, llamada antes Pelasgia». (Suárez de Figueroa, 1733: 258v°).

277 «De la fundición en universal se dice aver sido Reco y Teodoro, los primeros que fundieron metales, haziendo dellos simulacros a los dioses». (Suárez de Figueroa, 1733: 259). Añade como comentario que las réplicas en metal de falsos dioses en la Antigüedad dieron paso a la utilización del metal para diversos aspectos del culto divino, no solo figuras, sino también las campanas de las iglesias, a cuya creación y elaboración dedica Suárez de Figueroa una buena parte del mismo capítulo (1733: 261v°-262).

278 Al margen: *«Libr. Rei publicae 6»*. Dice así: *«El dinero da principio y fin a las cosas que se han de tratar»*. Este argumento, aunque no tomado literalmente, se desarrolla en la *República* de Aristóteles, en los capítulos VI y VII, y a partir de ellos dilucida también sobre el poder del dinero y la riqueza santo Tomás de Aquino (1994: *quaestio* 61-78).

est».[279] San Gregorio: «Ubi pluit aurum, pluit vitium».[280] San Crisóstomo: «Aurum homines in demones mutat».[281] El dinero es ocasión de guerras, trabajos y necesidades, como dice Ludovico Vives: «Pecunia causa multorum bellorum est».[282] Ovidio lo da por más dañoso que el hierro y dice: «Iamque nocens ferrum, ferroque nocentius aurum / prodierat».[283] Focílides en este verso, hablando del dinero: «Propter te enim pugne prode cedesque fiunt».[284] Homicida le llama Góngora al oro, aludiendo a la fábula de Midas con estos versos:[285]

279 La cita, en efecto, pertenece a san Agustín, concretamente a *Sermones ad populum,* 39, 4 en el que habla de «Divitiarum verbis superbia est». *(Poly.: s. v. Divitiae, Patrum Sententiae).* Dice: *«Es difícil que quien es rico no sea soberbio».*

280 La cita atribuida a san Gregorio formaba parte de las habituales colecciones de sentencias latinas (Cuartero Sancho, 2002: 1571-1584). Algunas de estas colecciones manejadas habitualmente por los autores de los Siglos de Oro fueron recogidas por las gramáticas y los manuales de estudiantes, como el de Márquez de Mediana (1787: 658) en el que se puede localizar, entre otras, esta cita de san Gregorio que dice *«donde abunda el dinero abunda el vicio».* Véase también Luis de Granada (1586: 435-436).

281 San Crisóstomo, en su *Homilia sobre la Primera Carta a los Corinios, Homilía 39: «El dinero convierte a los hombres en demonios».* Se refiere en dicha homilía a los peligros y los males que entrañan las riquezas y a cómo el oro enferma el alma, según lo recogen también algunas colecciones de sentencias (Aranda, 1595: 169).

282 A Luis Vives se debe esta sentencia que dice: *«El dinero es causa de muchas guerras». (Poly.: s. v. Pecunia, Sententiae Philosophorum).* La cita pertenece a la obra *Diálogo sobre las disensiones en Europa y la guerra contra los turcos.*

283 *«Y ya había aparecido el dañino hierro y el oro más dañino que el hierro».* La cita pertenece a Ovidio, *Metamorphosis,* I, 141-142.

284 *«Por ti el mundo padece riñas, guerras, robos, muertes».* La vida del filósofo Focílides fue traducida por Quevedo. En algunos pasajes de esa traducción se habla del dinero y se le atribuye esta sentencia: «¡Oh oro, causa de males todos! / Enemigo encubierto de la vida, / cuya fuerza y poder lo vence todo!». (Quevedo, 1724: 643).

285 Al margen: *«Comentarios de Coronel. fol. 102».* Son los versos 430-434 de la *Soledad Primera* de Góngora (1984: 287). De los comentarios de Salcedo Coronel (1644: 102v°) a estos versos gongorinos, Aguirre toma también las citas de Ovidio y Focílides.

> Segundos leños dio a segundo polo
> en mucho mar que le rindió no solo
> las blancas hijas de sus conchas bellas,
> pero los que lograr no supo Midas
> metales homicidas.

«Estoy andando por todos», prosigue, y esto es porque el dinero corre y anda por las manos de los hombres y vuela muy aprisa, y así, el que lo posee no le dé alas con superfluidades, oyendo consejeros, no dejándose gobernar por las opiniones de amigos, pues dijo bien Séneca: «si ad naturam vives, nunquam eris pauper; si ad opiniones, nunquam eris dives», y así, si vives con prudencia, nunca serás pobre; si por las opiniones de otros gastas, nunca serás rico.[286] Dichoso aquel que tiene hacienda y entendimiento, dice Menander con estas palabras: «*Foelix qui simul opes mentem habet*»,[287] pues supone que el que tiene entendimiento y tiene dineros tendrá prudencia para ser con ellos dichoso empleándolos bien, y no se hará desdichado gastándolos sin oportunidad y[288] ocasión. «Si todos andan por mí», remata con mucha propiedad, pues todos los hombres, atentos a que consiguen con él cuanto pretenden, le buscan y solicitan. Hipómenes, cuando le puso al desafío de correr con Atalanta, aconsejado de Venus, le echó los pomos de oro a la vista; con eso la venció.[289] A Júpiter no

286 Al margen: «*Epíst. 16*». La cita procede de Séneca, *Epistuale morales ad Lucilium,* 16, 7. Dice, como traduce Aguirre a continuación, «Si vives conforme a la naturaleza nunca s*erás pobre, si conforme a la opinión nunca serás rico*». Se trata de un dicho de Epicuro. *(Poly.: s. v. Divitiae, Philosophorum sententiae).*

287 A Menandro, al que se refiere, según vimos, como Mernander, se le atribuye esta cita sobre el dinero y la prudencia *(Poly.: s. v. Pecunia, Poeticae Sententiae).* Dice así: «*Feliz quien tiene al mismo tiempo riquezas e inteligencia*».

288 Uso habitual de negación con *y* en lugar de la conjunción *ni*.

289 Atalanta, advertida por Febo de que si se casaba morirían ella y su marido, decidió no tomar esposo, «y porque nadie pedirla por mujer pretendiese, puso por condición que si alguno quisiese con ella casar,

le pareció que podía conseguir a Dánae[290] si no se convertía en lluvia de oro. Pues veamos agora los trabajos que cuesta el adquirirlo en lo que dice Cicerón: «Multos saepe magnis incommodis afficit pecuniae cupiditas».[291] Cuéstale a un ambicioso de buscarlo muchos años, muchas dedichas, grandes incomodidades, pasando malas noches, sufriendo fuertes días, siendo esclavo de todos y tolerando por su interese oprobios y desaires. Llega a conseguir lo que desea y le parece que ya ha llegado a la mayor esfera del sosiego. Allí es, pues, a donde más ansioso lo juzgo, a donde más vigilante lo miro y a donde con mayores males lo considero, pues cuando se mira rodeado de riquezas, el cuidado de guardarlas le da más tormento que la misma solicitud de adquirirlas, que bien lo dijo Séneca: «Maiore tormento pecunia possidetur quam adquiritur»,[292] dice que con mayor tormento se posee la riqueza que se adquiere.

corriesen ambos; y si ella fuese la vencida, la recibiese el varón por mujer, y si el varón fuese vencido, perdiese luego la vida». (*PS:* 622). Hipómenes consiguió vencerla en la carrera, gracias a la ayuda de Venus, quien «tres manzanas le dio con el aviso de lo que había de hacer con ellas. […] aprovechándose Hippomenes del remedio que Venus le diera, una de las manzanas apartada de la carrera echó. Espantada Atalanta de tan hermosa cosa, de cudicia movida, por ella tornó». (*PS:* 622). De este modo, tirándole las manzanas de oro para distraerla, consigue Hipómenes vencer en la carrera a Atalanta y casarse así con ella, pero olvidó darle gracias a Venus. Esta tramó su venganza y Atalanta e Hipómenes fueron convertidos en los veloces leones que tiran el carro de Cibeles.

290 La fábula de Dánae es citada también por Petrarca en el diálogo que recoge la *Polyanthea:* «[…] aureo Danaës expugnata virginitas». (Petrarca, 1649: 396).*

291 Cicerón en su *De inventione,* I, 95 propone esta misma sentencia: «Multos enim magnis incommodis affecit pecuniae cupiditas» *(Poly.: s. v. Pecunia, Sententiae philosophorum)* que dice *«el deseo de riquezas a menudo castiga a muchos con grandes inconvenientes».*

292 Al margen: «*Epist.* 116». Reproduce casi literalmente la cita procedente de *Epistulae morales ad Lucilium,* 115, 16: «Maiore tormento prossidetur pecunia, quam acquiritur». *(Poly.: s. v. Opes, Philosopharum Sententiae).*

Esto se conoce en lo que hoy sucede pues cuando el adquiridor ambicioso llega a mirar su logro efectuado, su intento cumplido —aunque no su deseo satisfecho—, los años cargan, la edad le molesta, la vejez le fatiga, los achaques le atormentan, y así, cuando se mira cargado de riquezas, se halla cargado de años y males, conque no le sirve de gozo su trabajo ni le da placer su adquirida hacienda, y raras veces usa y goza del dinero el que le gana, y aunque salud goce, considerando el trabajo que le costó de[293] adquirirlo, lo cierra con muchas llaves, pareciéndole que se le irá de las manos, conque es pobre toda su vida, pues cuando no tenía riqueza lo era por no tenerla; agora que la tiene lo es por no aprovecharse de ella, deseando tener más al paso que más tiene, como dice Juvenal: «Crescit amor numi[ni] quantum ipsa pecunia crescit»,[294] que crece el amor del dinero cuanto el mismo dinero crece, y así, el que ambicioso desea nunca es rico, pues como dice Séneca agudamente: «Non enim pauper est qui minus habet sed qui plus cupit pauper est»,[295] que no es verdaderamente más pobre el que tiene menos, sino el que más desea es el pobre. Y al contrario dice: «Nec qui plus habet dices est sed qui minus cupit», y no es rico aquel que más tiene sino el que menos desea tener.[296] A este intento Ausonio: «Quis dives est? qui nihil cupit; quis pauper? avarus»,[297] que aquel es rico que menos desea, y aquel po-

293 Costar de: uso del partitivo habitual en la lengua áurea.

294 Al margen: «*Sátira 13*». Se refiere, en efecto a una cita tomada de Juvenal, XIV, 139. En *Poly.,* esta la cita se atribuye a la *Sátira 14*. (*Poly.: s. v. Avaritia, Sententiae Poeticae* y *s. v. Pecunia, Sententiae Poeticae*). Dice: «*Crece el amor al dinero tanto cuanto ha crecido la riqueza*».

295 Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium,* 2, 6.

296 La cita proverbial completa y traducida por Aguirre es atribuida a Séneca en *Poly. (s. v. Divitiae, Sententiae Poeticae).*

297 La sentencia proverbial era bastante conocida y aparece en diversos autores, ya que inspiró también algunos emblemas como el Emblema 41 «Quis dives? Qui nil cupit» en *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el «Enchiridion» de Epicteto y la tabla de Cebes,*

bre que es avaro, y así, el que goza una mediana hacienda con quietud y sosiego, es el más rico, sin ir por los estremos en los gastos, porque si gasta mucho es pródigo, si gasta poco, es avaro y miserable, y así ha de correr por un medio, como si a uno le hicieran correr tapados los ojos por entre dos ríos caudalosos.[298] Este atentamente iría siguiendo el medio sin arrimarse a alguna de sus márgenes, y todos lo tendrían por perdido si se allegaba a la orilla y conocerían el riesgo de su vida, pues más peligroso corre el rico y más difícil es que sepa elegir el medio del camino y así, si desatento corre por el estremo de los gastos y la superflua ostentación, caerá en el río de la vanidad, y si mendigo y ambicioso camina por la orilla de la avaricia y mendiguez, se ahogará en las aguas de la miseria, que bien lo discurrió Séneca: «Si prodigus non habebit, si avarus non habet»,[299] —que no tendrá el pródigo ni tiene el miserable-.

Bien entendido creo estará el enigma de la sabia Lisarda y así vamos a ver lo que pasaba en el augusto palacio, que sin duda se haría hora de comenzar la comedia. Todos estaban esperando que saliesen las damas a representar y los caballeros que se habían empeñado en hacerle aquel

philósofo platónico (1701: 82-83). Aguirre se la atribuye a Ausonio, como, en efecto, aparece en su libro *Septem Sapientum Sententiae,* 1, 3 (Ausonius, 1823: 384): *«¿Quién es rico? El que nada desea. ¿Quién es pobre? El avaro».*

298 Muchos emblemas hacen referencia a los peligros que acechan al hombre rico y codicioso como los emblemas 49 a 60 del *Theatro moral…* (1701: 98-123). El ideal filosófico de escoger el término medio entre dos extremos se tradujo, en relación con el tema de los pobres y los ricos, de la riqueza y la avaricia, en el lema horaciano «aurea mediocritas».*

299 Al margen: *«De remediis fortuna».* La cita aparece recogida en algunas ediciones de las obras completas de Séneca (1832: 194). La obra *De remediis fortuitorum* se atribuyó a Séneca y algunas de sus partes constan en las colecciones de obras completas del filósofo aunque la autoría de dicha obra consta en la mayoría de los catálogos como Pseudo-Séneca. La cita es: «Si avarus non habet. Si prodigus non habebit» *(«Si es avaro no tiene. Si es pródigo no tendrá»).*

agasajo a Solardo, y haciéndole este la señal para el principio de la comedia, se abrió en lo alto una granada, de donde fue bajando hasta el segundo tercio de la pieza un hermoso mancebo,[300] y después de haber tocado con suavidad una cítara, cantó los versos siguientes:

De un amante que escribía a su dama
que se había ausentado a otro reino

De mis desdichas, Anarda,
quiero darte cuenta luego,
pues por haberte querido
no sé ya cómo te quiero.
Al punto que de tus ojos
vi los primeros reflejos
quedé abrasado en tus rayos,
fénix renací en tu fuego.
Llegué a hablarte y tú, muy fina,
correspondiste a mi empeño,
mas nunca falta la envidia
donde es público el afecto.
Te ausentaste de tu patria
y tus mudanzas recelo,
que es fácil mudar de amor
lo que se muda de reino.
Ya conocí tus engaños,
aunque amante los padezco,
que si es desdicha el sufrirlos
es ventura el conocerlos.
Mis bien escritas palabras
harán a tu vida estremos,
si me ofendes, serán pena,
y si eres firme, contento.

300 Original apariencia de la que baja un mancebo desde una granada que se abre. Similar al artificio de la apariencia de nube.

Vuelve, Anarda, a ser constante,
no me ofendas con los celos,
que donde nace el agravio,
allí se muere el deseo.
El cielo lustros te guarde
y no te guarde del cïelo
si eres firme, que es virtud
firmeza en amor honesto.

Fuese subiendo el gallardo joven después de haber esplicado en aquella ocasión su sentimiento, y después de haberse pasado el bullicio que causó la alabanza de la vistosa apariencia, salieron a representar la comedia, que es la siguiente:

COMEDIA NUEVA
EL ENGAÑO EN EL VESTIDO

PERSONAS

Fortunio	Garapiña
Don Rodrigo	Paritoque
Don Ramiro	Acompañamiento de guerra*
El Duque de Florencia	Doña Clara, dama
Don Juan de Túnez, viejo	Doña Teodora, dama
Marín, labrador viejo	Julia, criada
	Inés, criada

* Al acompañamiento de guerra se supone que pertenecen las voces que suenan dentro y no aparecen en escena y que señalaremos en la didascalia como [UNO] y [OTRO]. Del mismo modo hay que señalar que faltan en el dramatis personae los personajes que se añaden después, SOLDADO 1, SOLDADO 2, CRIADO 1 y CRIADO 2.

JORNADA PRIMERA

*Ha de estar vestido el teatro de murta,**
fingiendo unos montes, y por lo alto de ellos,
salga Fortunio solo, de villano

FORTUNIO Montes altivos que de nieve helada
os coronáis en el invierno frío,
rústicas peñas que de luz sobrada
os adornáis en el ardiente estío,

* *Acot.* 1 murta: planta habitualmente usada para la escenografía de montes (Ruano de la Haza y Allen, 1994). Es lo mismo que arrayán. (*DA: s. v. arrayán*): «Arbusto oloroso que está siempre verde y echa por flor una rosilla, de cuyo centro nace el fruto, que como es una baya coronada como el níspero, aunque mucho más pequeña, y de figura de aceituna. El tamaño, las ramas y las hojas son diversas a proporción de las varias diferencias que hay de este arbusto, como son el arrayán hortense, el silvestre, el morisco y otros que se crían sin cultivo, especialmente en Andalucía». Fortunio se encuentra en la parte más alta del monte, lo que en la escenografía del corral de comedias equivaldría al segundo o primer corredor, dependiendo de las características arquitectónicas de cada corral. Va bajando por una rampa escalonada que se situaría a la izquierda del tablado. Cuando en el v. 25 afirma «al risco bajaré», pretende indicar, al igual que la acotación, que se está desplazando por esa rampa hasta el primer corredor, que estaría adornado con la murta y piedras o rocas que simularían un monte. En la parte inferior (donde se situaba el vestuario de las mujeres y el espacio para las apariencias) transcurre el resto de la acción a partir de que Fortunio «llega abajo». Este tipo de comienzo, bajando por el monte, es similar al inicio de *La vida es sueño* y al de muchas otras comedias que se representaron en la época en los corrales de comedias como *El esclavo de Roma* de Lope y otras muchas citadas por Ruano de la Haza en el estudio introductorio a su edición de *La vida es sueño* (1994: 28-41) que sigue en buena parte para el estudio de la cuestión de la representación del monte el artículo de J. Varey (1988: 162-172).

selva confusa del puerto retirada,
bosques espesos que os adorna un río,
decidme todos, aunque mal os cuadre:
¿quién pudo ser de mi soberbia el padre?
Un soldado me dijo, habrá dos años,
que, en la batalla de Milán primera,*
nací en el campo con tan graves daños,
que nacer y morir junto lo hiciera
entre enemigos bélicos y estraños,
si a socorrerme pronto no acudiera
mi padre, que don Juan diz* que es su nombre,
mas poco padre fue para tanto hombre.
Una relación breve de mi vida
me contó en este monte, escollo duro,
y en la memoria vive reprimida,
con que mi dicha e intentos aseguro,
a Marín la diré, pues que me olvida
haciéndome pastor, pero le juro
por vida del que el ser me dio primero,
que ha de temblar el mundo de mi acero.

Va bajando

Al risco bajaré, que, levantado,
al sol le sirve de perpetua nube

* 10 La acción de la comedia se sitúa entorno a la primera mitad del siglo xv. En esa época tuvieron lugar muchas luchas por la hegemonía entre las ciudades-estado de Florencia (gobernada desde 1434 por los Medici) y Milán (que vivía su época de máximo esplendor bajo el mandato de los Sforza). Milán pretendió el dominio de Florencia pero, tras sucesivas batallas, no logró sus objetivos. La comedia, por tanto, se enmarca en un contexto histórico verosímil. En este mismo marco transcurren otras comedias de Calderón. Una de las más significativas es *La banda y la flor* (1682), protagonizada por el Duque de Florencia.

* 15 Diz: Forma habitual en la lengua de los siglos de oro en lugar de «dijo que». «Diz que a special use of the present for the past is that of *diz que* for *dijo que*». (Ken.: 428).

y al cielo de gigante enarbolado,
que a ser signo de piedra altivo sube,
o a ser de Apolo* lírico collado,
y si en pisarle vanagloria tuve,
fue porque estando en su encumbrado suelo

Llega abajo

puedo tocar con mi cabeza el cielo.*
Ya a la falda llegué donde las fuentes
solemnizan sonoras mi llegada,
donde el león, con céfiros* rugientes,

* 29 Apolo es dios de diversas artes, como demuestra Pérez de Moya (*PS:* 246-271). Bajo estos epígrafes podemos encontrar la interpretación a los versos 26 a 29. Apolo fue pastor de los ganados de Admeto y, con la lira que «según los poetas dicen recibió de Mercurio» (*PS:* 254), hacía bailar a las musas del monte Parnaso, «o en otro sentido, tomando a Apolo por el Sol, se puede decir que apacentó el ganado de Admeto, entendiendo que la templanza del Sol, entre frío y calor, aprovecha a los animales». (*PS:* 254). Esto explica la alusión «de Apolo lírico collado» puesto que este dios se asocia al monte, al sol y a la lira. El risco o monte al que se dirige Fortunio tapa al sol y al cielo, como si fuera una nube o un gigantesco árbol («al sol le sirve de perpetua nube / y al cielo de gigante enarbolado»), y viene a ser como una estrella de piedra («que a ser signo de piedra altivo sube») o un monte del cielo, como el Parnaso o el monte donde pace el ganado de Admeto («o a ser de Apolo lírico collado»). El personaje mitológico de Apolo está presente en innumerables obras de todos los géneros del Siglo de Oro y sus alusiones mitológicas son nota característica del lenguaje gongorino. En especial, es el protagonista de dos comedias de Calderón: *Apolo y Climene* (1672) y *El laurel de Apolo* (1674).

* 32 En los versos siguientes desarrollan, con las imágenes del león, las aves y el lobo, la soberbia que manifiesta ya desde este verso Fortunio, semejante a la de Polifemo. El lenguaje de este pasaje es muy gongorino, lo que contribuye aún más a recordar a través del salvaje Fortunio al Polifemo de Góngora. Además se juega con el doble significado de tocar: por un lado, es «llegar a alguna cosa con la mano sin asirla» pero, por otro, es también «componer el cabello con adornos» *(DA: s. v.),* pues se está caracterizando como un gigante que se pone el cielo como «tocado» en su cabeza.

* 35 Céfiros: tipo de vientos generalmente fuertes y huracanados. El adjetivo procede del nombre propio Céfiro, dios de del viento del Oes-

membrosa agobia al suelo* la erizada
madeja, cuyas hebras refulgentes
la tierra visten de inquietud dorada,
teniendo majestuoso su cabello
sobre el nudoso orgullo de su cuello.*
Ya las aves, batiendo en ansia suma
el aire, bajan a pisar el suelo,
rindiéndome obediencia con su pluma
y dándome soberbia con su vuelo.
Ya el lobo sale con caliente espuma*
cuajando el bozo de visible hielo,
y a mis plantas, humilde y arrojado,
sañudo leño lo contempla el prado.*
Deste laurel que de tapiz blasona,
de ese arroyo que en perlas se desata,
haré para mi frente una corona
con guarnición de sonorosa plata,
añadiendo respeto a mi persona

te, hijo del titán Astreo y de Eos, la diosa de la aurora (*PS:* 339-341). Adjetivo muy usado en el lenguaje gongorino, característico de la obra de Aguirre, y muy presente también en el teatro calderoniano; sirva como ejemplo la siguiente cita de *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1635): «esse breve mar que imita / del Oceano las ondas / encrespadas, y movidas / de los zefiros suaves». *(CORDE).* Céfiro es también uno de los personajes principales de la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*. «Céfiros rugientes» viene a ser metáfora de los rugidos del león.

* 36 Agobiar: «Inclinar el medio cuerpo hacia la tierra con la fuerza de algún peso, o voluntariamente para introducirse en alguna parte adonde no hay cabida, sino con el cuerpo encorvado». *(DA: s. v.).*

* 40 El león se presenta como una fiera erguida y en movimiento, rugiendo y zarandeando la larga y dorada melena que le cubre hasta el cuello.

* 45 El lobo sale echando tanta espuma por la boca que se cubre el pelo de saliva («con caliente espuma / cuajando el bozo de visible hielo»).

* 48 El prado contempla al lobo inmóvil cual «sañudo leño». La imagen de esta fiera inmóvil contrasta con la del león, que se presentaba como fiera en movimiento.

a esos pastores que la lid maltrata,*
porque vean que rústico villano
me tomo los imperios con la mano.*
Marín, a cuyo cargo puso el cielo
mi grandeza, me busca por el valle;
mas las cabras perdí con el anhelo
de subir a este monte y, aunque me halle,
le he de decir muy claro mi recelo,
aunque mi nacimiento así me calle,
que, según yo nací tan alentado,
verdad sin duda me trató el soldado.

*Sale Marín y Garapiña por abajo**

MARÍN Hijo, que al monte subiste
esta mañana a pasear,
¿cómo no has ido a buscar
las dos reses que perdiste?

FORTUNIO ¡Válgame el cielo, qué agravios
sufro para mayor mengua!
Suspended, señor, la lengua,
no me matéis con los labios.

Mírelo Fortunio atroz

Mas ¿cómo siendo tan fuerte
mi pecho su muerte invoca?

* 54 El sentido de este verso no está claro. Una posible interpretación sería considerar que los pastores, hombres rudos y endurecidos por la lucha continua por vivir en un medio natural hostil (siempre al acecho para proteger el ganado), se someten también a su voluntad y lo reconocen como señor.

* 56 En este momento, aunque no haya acotación que así lo indique, Fortunio se corona con hojas de laurel (corona de laurel que parece de plata y que es símbolo también de Apolo). En el v. 79 («No os espante este laurel») ya se presenta coronado.

* *Acot.* 65 Por abajo hace referencia a la parte del escenario, la del vestuario, puesto que Fortunio ha descendido de lo alto del monte y la acción transcurre ya sobre el tablado.

¿Cómo puede vuestra boca
ser ocasión de mi muerte?
GARAPIÑA Ya estoy de palos cargado
y perdió las reses él.
FORTUNIO No os espante este laurel:
los montes me han coronado
y por rey de sus alturas
me dieron esta corona,
por tener con mi persona
todas sus selvas seguras.
GARAPIÑA ¿Por qué vistes tu cabeza,
Fortunio, de verde así?*
FORTUNIO Porque se conozca en mí
la señal de mi nobleza.
MARÍN Suspenso casi quedé
¿cómo haces, Fortunio, igual
el laurel con el sayal?
FORTUNIO El laurel yo lo heredé
y así cobrarlo recelo,
porque en esta pretensión
lo que dicta el corazón
es lo que me ofrece el cielo.
MARÍN ¿No eres de un monte crïado,
rústico, villano altivo?
FORTUNIO Soy como un señor cautivo
por ser valiente soldado.
GARAPIÑA No quieras ser caballero
Fortunico, vamos ya
al ganado.
FORTUNIO Deja ya
de cansarme, porque quiero
que mi nombre sin segundo

* 86 Fortunio lleva la corona de laurel en la cabeza. Véase el verso 49 y la nota correspondiente al verso 56.

sea asombro de la tierra,
y veréis en esta guerra
que soy prodigio del mundo.

GARAPIÑA No quieras tú ser soldado
que los matan con las balas.

FORTUNIO Seré un Dédalo* con alas
que surque el mar alterado.

MARÍN Deja, Fortunio, el laurel,
no te inquietes.

FORTUNIO No haré tal,
que lo que cubre el sayal
debe descubrirlo él.

MARÍN (¿Hay más extraña locura?).

GARAPIÑA (Fortunio, ¿por qué te enojas? *Aparte*

FORTUNIO Garapiña, en estas hojas
fuerte el cielo me asegura).

MARÍN (Quien nace noble no puede
dejar a su inclinación).

FORTUNIO (Yo diré mi relación *Aparte*
aunque Marín me lo vede).

MARÍN Deja hijo, aunque mal te cuadre…*

FORTUNIO No quieras ser tan prolijo,
que para tan alto hijo
eres muy humilde padre,

* 111 Dédalo: varón ateniense que, según se recoge en las *Metamorfosis,* diseñó, por mandato del rey Minos, el laberinto de Creta. Fue acusado de revelar a Teseo la entrada del laberinto para dar muerte al Minotauro, y por ello fue encarcelado junto a su hijo Ícaro. En la cárcel, «a todos los amigos que le venían a consolar rogaba le trajesen muchas plumas de todas suertes […] para tener en qué entretenerse y pasar en ocupación su encerrada prisión. Proveído de plumas, hizo dos pares de alas, las unas para sí y las otras para su hijo Ýcaro, y habiéndose con ellas ejercitado en volar y viendo que ya podían imitar a las aves, comenzaron a alzarse sobre la tierra como si fueran aves». (*PS:* 487).

* 125 Mal te cuadre: Expresión muy frecuente que se repite en muchos versos. «Cuadrar» significa «agradar o convenir una cosa con el intento o deseo». *(DA: s. v.).*

porque de mi pecho arguyo*
que antes de mucho has de ver
que no solo he de saber
que soy hijo, ¿pero cúyo?*
MARÍN Pues no has de saber, no.
FORTUNIO Marín, molestarme quieres.
MARÍN Pues dime tú, ¿de quién eres?
FORTUNIO Eso no lo diré yo.
GARAPIÑA ¿Qué pastor le coronó?
FORTUNIO Porque en solo mis efectos
obedezco a los preceptos,
que cuyo* soy me mandó.
MARÍN (De su natural arguyo
que sabe quién lo engendró,
mas su padre me rogó
no dijese que era suyo).
GARAPIÑA Ven al ganado.
FORTUNIO No quiero.
MARÍN Ven, hijo.
FORTUNIO Eso no digas,
y advierte que me castigas
en hablarme tan grosero,
porque no será razón,
aún en tu rústica ley,
que la corona de un rey
no te cause admiración.
Nace un clavel encarnado
en lo ameno de un jardín
y con lustroso carmín

* 129 Arguyo: «Disputar impugnando la sentencia u opinión de otro». *(DA: s. v. argüir).* El verbo *arguyo* es muy usado en las comedias, especialmente al final del verso para facilitar la rima.

* 132 ¿Pero cúyo?: usado con un valor pronominal, equivale a «¿de quién?». (Ken.: 193).

* 140 Cuyo: en este verso, a diferencia del anterior «cuyo» tiene un valor adjetivo de uso antiguo muy frecuente en los Siglos de Oro (Ken.: 193).

se hace príncipe del prado.
Nace, ostentando sus flores,
en prisión verde escondido,
y antes de estar bien nacido
para dar al campo olores,
un jardinero industrioso
lo cubre en prisión de caña,
por mostrar su industria o maña
o por fingirle curioso.
Allí lo esconde su fe
por temer, como villano,
que alguna rústica mano
le cortaría, y se ve
que vive allí prisionero,
en una caña oprimido,
porque un villano ha podido
cubrir su carmín, grosero.
Viene el invierno arrojando
escarcha de nieve helada,
y la caña, congelada,
va su púrpura borrando.
Llega al deciembre* a cogerlo
para mayor novedad,
y ya, con tanta frialdad,
no hay hombre que pueda olerlo;
conque* el villano atrevido
pierde la esperanza de él,
porque no puede un clavel,*

* 177 Presenta la habitual variación vocálica, común en la lengua de la época.

* 181 Conjunción con el habitual valor ilativo del Siglo de Oro (Ken.: 355 y 388).

* 183 La púrpura o el carmín del clavel es símbolo de rey. Desarrolla en estos versos la metáfora del clavel que destaca en medio del jardín y que pretende ser escondido por el jardinero para protegerle, pero al final pierde su color. El clavel es trasunto de Fortunio, cuyo ori-

siendo rey, ser escondido.
MARÍN El intento fue guardarlo
para que durara más;
y así, Fortunio, podrás,
si eres clavel, estimarlo.
FORTUNIO Mas si esperas que la nieve
amustie* mi flor lozana,
será mi púrpura vana
y será mi imperio breve.
Mi padre es un caballero,
sé que se llama don Juan.
MARÍN (Si ya las peñas le dan
tal noticia, muerte espero,
porque su padre me dijo
le callara su nobleza,
porque de aquesta aspereza
saliera humilde su hijo).
Tu padre es un caballero
pobre y de fortuna triste.
FORTUNIO Con eso más me dijiste;
más como pobre le quiero,
que quien vive con pobreza
con antigua calidad,
la misma necesidad
testifica su nobleza.
MARÍN ¿De qué modo lo has sabido,
Fortunio?

gen real quiere ser ocultado por su «padre» Marín. La púrpura del clavel como símbolo de realeza aparece en el teatro de Calderón, en especial en una loa para el auto sacramental titulado *Sueños hay que verdad son* (1637) en el que el clavel, personificado, dice así: «Bien dizes; / pero en el nazer concuerdan / todos, no en nazer iguales: / y assí el segundo Don sea / el que le da la Fortuna, / con la Real Púrpura Bella / del Clavel, que coronada / Flor, Magestad representa». *(TESO).*

* 190 Amustiar: es voz menos frecuente que «enmustiar», pero tienen el mismo significado de marchitar. No se recoge esa voz en el *DA* pero sí en otros diccionarios posteriores de la Real Academia *(NTL).*

FORTUNIO Yo lo diré
y el caso te contaré
como en el monte le he oído.
Un soldado que me vio
cuando en la guerra nací,
tuvo noticia de mí
y a darme cuenta llegó.
De mi noble nacimiento
diréte lo que me dijo,
pero, soberbio, colijo
fue engaño.
MARÍN Ya estoy atento.
FORTUNIO Florencia*, ciudad ilustre
donde la nobleza campa,
donde el sol con más reflejos
rayos aborta a sus plantas,
donde homenaje los astros
rinden a su pompa y gala,
donde estrellas y planetas
lucen su ostentosa estancia,
donde está el cielo, si acaso
es que en la tierra se halla,
es mi patria, porque* sea
yo el mayor monstruo de Italia.
No lejos desta ciudad,
por infelices desgracias,
servía en Orán* al Rey

* 221 Florencia aparece en el teatro del Siglo de Oro en numerosas ocasiones y siempre como paradigma de ciudad bella. Sirva como ejemplo la obra *Cumplir con su obligación* (1717) de Pérez de Montalbán y prologada por Calderón de la Barca: «Bella ciudad es Florencia. / No la tiene en el mundo igual». *(CORDE).*

* 231 Porque: conjunción con valor final utilizada en lugar de «para que», según era frecuente en los Siglos de Oro (Ken.: 388).

* 235 Orán: ciudad del norte de Argel, de importancia destacada en la lucha con los turcos. Es continuamente citada por Cervantes.

un español con dos lanzas.*
Don Juan de Túnez se nombra,
que es su nobleza tanta
como su nombre: nació
la nobleza de su fama.
Este, dijo, fue mi padre,
que allí una muerte pagaba,
tan honrosa, que el castigo
promovió más su alabanza.
Cumplió el limitado tiempo
de su culpa no escusada
y a servir vino a Florencia
al Duque, y tanto le amara,
que por segunda persona
era señor de sus causas.
Con la pluma le asistía,
con consejos le ayudaba,
y con el alma y la vida,
a una gallarda africana;
vino a sujetarle tanto
esta pasión, que sus ansias

* 236 Servía en Orán al rey / un español con dos lanzas: son los dos versos iniciales de un romance de Góngora de 1585-1587: «[…] y con el alma y la vida / a una gallarda africana, / tan noble como hermosa, / tan amante como amada, / con quien estaba una noche / cuando tocaron al arma. / Trescientos Cenetes eran / de este rebato la causa, / que los rayos de la luna / descubrieron sus adargas; / las adargas avisaron / a las mudas atalayas, / las atalayas a los fuegos, / los fuegos a las campanas; / y ellas al enamorado, / que en los brazos de su dama / oyó el militar estruendo / de las trompas y las cajas […]». (Góngora, 1991: 131-132). Nótese que Aguirre va glosando, de dos en dos versos, este romance a lo largo de todo el parlamento (vv. 253-254, 267-268, 283-284, 303-304, 319-320, 331-332). Este romance según señalan Lasheras y Micó, ofrece «un buen ejemplo de la adaptación gongorina de los romances moriscos» y fue glosado y reelaborado por muy diversos autores en el siglo XVII, tanto en teatro como en otros géneros, caso de Lope, Calderón (en *Primero soy yo* y *El príncipe constante*), Cubillo de Aragón (en *Hechos de Bernardo del Carpio*) o el propio Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio,* entre otros (Góngora, 1991: 33).

mil veces con imposibles
darle muerte intentaban,
porque no hay mayor cuidado
que el amar sin esperanza.
Gózala al fin, y de aquella
nací yo, infeliz, y tantas
desdichas le persiguieron
a mi padre y a su dama,
que bien importante fue,
fuese mujer arriesgada,
tan discreta como hermosa,
tan amante como amada.
Fue fuerza entonces que el Duque
provocase a una batalla
al de Milán, pero entonces
viendo mi padre lo llama
por una parte la guerra,
por otra parte su dama,
considera qué afligida
tendría, Marín, el alma,
viendo a su esposa que cerca
el parto le amenazaba
y era su ausencia el peligro
y el peligro su desgracia.*
Al fin en dos pensamientos,
entre las dulces holandas*
con ella estaba una noche
cuando tocaron al arma.
Salió al campo valeroso

* 280 La anadiplosis (repetición de la misma palabra al final de un verso y al comienzo de otro) está tomada de los romances de Góngora, en los que aparece como recurso habitual. Para el análisis de este y otros recursos en la poesía gongorina (Góngora, 1998).

* 282 Por holandas recuérdese que se entendía telas de lienzo empleadas para la confección. Se refiere aquí a las sábanas del lecho.

dejando el amor en calma,
suspenso el gusto y el placer,
pero, estando en la batalla,
memorias de dos amantes
quién duda se le acordaran.
Entonces volvió los ojos
por la desierta campaña
y oyó voces dolorosas,
flechas de amor arrojadas.
En una cueva oyó el ruido,
donde había una emboscada
con traición para el asalto.
Vio allí su divina Palas,*
vio su Cenobia* valiente,
y con valor la arrebata,
estando en el propio sitio
dolorosa y asustada,
trescientos jinetes eran

* 298 Palas: hace referencia a la diosa de la mitología griega Palas Atenea, diosa de la guerra. «Llaman a Minerva (nombre latino de esta divinidad griega) destruidora de ciudades, porque aprovecha mucho la sabiduría y consejo en las cosas de la guerra, con que se destruyen fortalezas y ciudades. Dicen ser macho y hembra Minerva porque es de sabios dar ventaja a tiempos, y a tiempos resistir como varón, y usar de tiempo oportuno». (*PS:* 411). En la literatura de los Siglos de Oro aparece muy frecuentemente para referirse al tipo de las mujeres valientes que se visten de hombre y toman las armas, como es el caso de Clara en esta comedia, y que recuerda mucho a la Rosaura de *La vida es sueño* (1630): «vengo a ayudarte, mezclando, / entre las galas costosas / de Diana, los arneses / de Palas, vistiendo agora, / ya la tela, y ya el azero». *(CORDE).*

* 299 Cenobia: personaje histórico. Fue reina de Palmiria (provincia de Siria) de 267 a 272 d. C. Extendió sus dominios por toda Siria, Egipto y la mayor parte de Asia Menor gracias a sus alianzas con Roma. Fue finalmente vencida y apresada por el emperador romano Aureliano. A este personaje le dedicó Calderón de la Barca una de sus obras teatrales, *La gran Cenobia* (1625). Vuelve a aparecer en el presente texto en varias ocasiones siempre como modelo de mujer valiente: «otra Cenobia bizarra» (v. 486).

deste rebato la causa.*
Por sacarla con la vida
me dejó a mí entre las armas,
niño llorando entre flechas,
cálida nieve entre lanzas.
Volvió mi padre al momento
a buscarme a la campaña
y vio que tú me tenías;
hizo de ti la confianza
que pudo hacer de sí propio
y, volviéndose a las armas,
te dejó orden a ti
para que de mí cuidaras.
Me sacas destos peligros
y, llevándome a tu casa,
con los rayos de la luna,
descubrías las adargas.*
Arroyos por el camino
de púrpura se juntaban,
fingiendo unidos corales,
mares anchos de escarlata,
y era el militar estruendo*
tan grande que no se hallaba
el oído entre la quietud;
las industrias eran tantas

* 304 En estos dos versos no cita literalmente los del romance de Góngora, sino que los parafrasea: «Trescientos Cenentes eran / de este rebato la causa». Los «Cenetes» del romance gongorino eran «berberiscos, miembros de una de las tribus del norte de África». (1991: 131).

* 320 Adargas: «Especie de escudo compuesto de cueros de figura casi oval: por la parte interior tiene dos asas, la primera más ancha, en que entra el brazo izquierdo, y la segunda más estrecha, que se empuña con la mano. Se usaba en lo antiguo en la guerra contra moros, y aún hasta estos tiempos en Orán, Melilla y Ceuta, para defenderse con ella de los golpes de las lanzas […]». *(DA: s. v.).*

* 325 En todo el pasaje parafrasea o se sirve de expresiones tomadas literalmente de Góngora, como es el caso del «militar estruendo» y de los «muros y atalayas» (v. 332).

que las centinelas todas
prontas se comunicaban.
Las adargas avisaron
a los muros y atalayas,
el soldado a los clarines,
el clarín a las escuadras,
el ronco parche al morcillo*
montes de espuma le daba
siendo en lo aparente hielo,
siendo en lo intrínseco llama.
Y de la nieve que el bruto
por entre el freno abortaba,*
las perlas con el coral
le daban adorno al nácar,
y como el freno acerado
entre su marfil sonaba,
unos le vieron de nieve
y otros le vieron de plata,

* 335 Ronco parche: es metáfora por tambor. Morcillo: Nombre utilizado para referirse al caballo de guerra. En concreto el morcillo es un adjetivo «que se aplica al caballo o yegua de color totalmente negro». *(DA: s. v.).*

* 340 El bruto echando espuma por la boca que semeja nieve es una metáfora muy gongorina, repetida en esta y otras comedias. Una imagen muy parecida aparece en uno de los romances de Góngora: «al bruto la espuela arrima, / i más que dorada, roxa, / pespunta el prado a carreras / i a caracoles le borda: / desde la cola al copete/ como culebra se enrosca, / i es un cometa con alma / desde el copete a la cola. / Corrida ia la Fortuna / de ver que Medoro corra / tantas parejas con ella, / que no ai sin invidia gloria, / al espumoso animal / en la postrera le corta / el veloz curso, i tropieça /en su ligereça propria». (Góngora, 1998: 291-292). Los romances de tema morisco están detrás de este pasaje. Además, las descripciones de caballos son muy frecuentes en Calderón, como se ve en el comienzo de *La vida es sueño.* Allí señala que críticos como Rull ya han destacado la importancia de estas descripciones, hasta el punto de que el propio Calderón las parodia en la comedia *La banda y la flor:* «¿Diré que hacían un mapa / mar la espuma, el cuerpo tierra, / viento el alma y fuego el pie? / No, que es comparación necia». (Calderón, 1994: 95).

que, en rizos de tersa espuma,
se iba convirtiendo en agua.
Los estandartes al aire,
aves sin pluma, volaban,
siendo ya el padre del hijo
en tal confusión pirata.*
El instrumento con ecos
a los caballos espanta,
también al soldado anima

* 352 siendo ya el padre del hijo / en tal confusión pirata: en todo el pasaje se confunden las habituales imágenes gongorinas de agua y aire. Para la abundancia de este tipo de metáforas véase Egido (1979*a*: 173-191). El caballo, ante el sonido de los tambores y clarines que anuncian nueva contienda, se dirige veloz hacia el campo de batalla como un bruto, echando espuma (saliva) por la boca. La espuma blanca del bruto (que es como nieve, como perlas de nácar, como marfil) es como la espuma del mar cuando está agitado. De este modo el caballo, hijo del aire, se convierte en imagen acuática. La alusión del caballo como hijo del viento Céfiro se repite en esta y otras comedias y es habitual desde Góngora (Egido, 1979*a*: 100). Los estandartes son aves sin pluma del aire pero también imágenes de las velas del barco, pues, entre la espuma, el caballo parece ser como un bajel. Así, el hijo del aire (caballo) se comporta también como pirata del mar. El caballo parece surgir de la espuma, del mar, que se comportaría como padre. Podría ser esta una explicación posible de los versos 351-352. La mezcla de imágenes de aire y mar en metáforas tan barrocas era un recurso muy frecuente entre los poetas gongorinos: «olas que también son plumas. Siguiendo la técnica de mezclar distintos elementos de la naturaleza, al igual que existían aves como bajeles […]. La imagen del agua contenida que se "desata", como la de los ríos, sigue predominando como una alusión irremediable […]. Este mar barroco predomina en muchos de nuestros poetas. Mar mezcla también de todos los demás componentes de la naturaleza. Recordemos que Calderón llamó también a las aguas "pájaros de fuego" en *La hija del aire*. […] Metáforas e imágenes montadas sobre la base de una de las fórmulas más barrocas que creo sería interesante analizar a lo largo de todo el Barroco». (Egido, 1979*a*: 184-185). No obstante, existe la posibilidad de considerar que con «pirata» se refiere al «padre del hijo» que acaba de ser abandonado, ya que este, en la batalla, sobre el corcel brioso, se comporta como un pirata. De todos modos, prefiero la primera de las interpretaciones, ya que se fundamenta en el contexto del extremado y, la mayor parte de las veces enrevesado, lenguaje gongorino, plagado de las más sorprendentes metáforas.

el estruendo de las cajas,
que roncas ya de vocear,
se quedaban destempladas,
siendo el mísero sonido
parche de mortales ansias,
y de los preñados riscos,
los ecos acompañaban.
A tan sangrienta desdicha
el general avisaba
al soldado, el soldado
avisaba a la vanguardia,
las atalayas al fuego
y el fuego a las campanas.
Mira si, habiendo nacido
entre el clarín y la caja,
tengo ocasión para ser
asombro destas campañas.
Esto me dijo el soldado,
él me contó esta batalla
como yo la he referido;
pero es mi soberbia tanta,
que es don Juan muy poco padre
para mi grande arrogancia.
Crecí, y en tu rustiquez
hijo, atrevido, me llamas;
yo no te tengo por padre.
Los montes, selvas, montañas
son vasallos de mi brío,
y las fieras a mis plantas
se arrojan por ver que soy
rey de sus chozas opacas.
Las aves, brutos y peces,
selvas, jardines y playas,
arroyos, fuentes y ríos,
montes, riscos, flores, plantas,
collados, fresnos, encinas,

árboles, troncos y ramas,
escollos, piedras, cristales,
todos por rey me agasajan.
Y así, en estos desafíos
que Florencia y Milán tratan
el mundo sabrá quien soy,
pues mi sangre ilustre aguarda
salir a lucir el mundo
con la púrpura del alma.*

MARÍN (Admirado estoy que sepa *Aparte*
Fortunio cosas tan raras).
Es verdadera tu historia,
mas ¿por qué tus arrogancias
quieres que las pague yo?
Yo te regalo y te enfadas,
te quiero y tú me aborreces,
te busco y de mí te apartas;
te desvaneces altivo,
soberbiamente te ensalzas,
locamente te diviertes
y desvanecido pasas
el día haciendo coronas
de los laureles que hallas,
fingiéndote rey tirano
de los brutos y las plantas.

FORTUNIO Pero pues sabes mi historia,
dime tú, ¿por qué rehusabas
decirme no era tu hijo?

MARÍN Porque tu padre entre el ansia
de la guerra me previno
que, si en mi poder te hallabas
hombre, callara quién eras,

* 400 Como en el caso del clavel, el color púrpura es símbolo de majestad.

porque en humildes estampas,
más rendido a la obediencia
y a la virtud te crïaras.

FORTUNIO Dejadme, y seguidme agora,
y no me digáis palabra
hasta que el Duque en persona
me diga puesto a mis plantas:
«salid al campo, señor,
que el General os aguarda».

Tocan clarín dentro

Mas ¿qué sonoro clarín
rompe el viento cuando el alma
bárbaramente quería
sobre ricas esmeraldas
verter púrpuras calientes*
de las fieras incitadas?

MARÍN El Duque es, que al campo sale.

FORTUNIO Traime, Marín, una espada,
que quiero de mi valor
hacer experiencia.

GARAPIÑA Aguarda,
que para esta guerra iré
a prevenir una caña.

MARÍN Yo te obedezco.*

Vase los dos

FORTUNIO A Dios, montes,
quedaos, altas montañas,

* 437 «ricas esmeraldas» y «púrpuras calientes» son metáforas gongorinas para la hierba y la sangre del enemigo («las fieras incitadas»). «Púrpura» y sus derivados son cultismos léxicos muy habituales en Góngora y sus seguidores (Egido, 1979*a*: 70).

* 445 Nótese la inversión de actitudes. Fortunio ha revelado su nobleza y, por tanto, el que fuera su padre ahora obedece, como villano, a su señor.

que voy a morir agora
por mi rey y por mi patrïa.
Sentid mi pérdida todos,
mas ¡cómo el labio me agravia!
¿Yo morir? ¡Es imposible
que en esta batalla haya
quien darme la muerte pueda!

Sale Garapiña con un asador y Marín con una banda y una espada

MARÍN Aquí tienes esta banda
y aquesta espada.
FORTUNIO Con ella
púrpura ciño de nácar.
GARAPIÑA Con este asador podré
asar la gente de guardia.
FORTUNIO Retírate pues, Marín,
y tú solo me acompaña,
y dime ¿este tafetán,
quién te le dio?
MARÍN En esta banda
tu padre cuando naciste
te envolvió.
FORTUNIO Con tanta gala
me ha de temer mi enemigo.
MARÍN Dios cumpla tus esperanzas.
GARAPIÑA ¿Yo quieres vaya contigo?
FORTUNIO ¿Qué temes?
GARAPIÑA Fortunio, nada.
FORTUNIO ¿No adviertes que mi valor
no se rinde?
GARAPIÑA Lo dudaba.
MARÍN A Dios, Fortunio.
FORTUNIO A Dios, padre,
que al fin merecen tus canas
este agasajo.

MARÍN A Dios, hijo,
mil veces con salud vayas
y con la victoria vuelvas.

Vase

FORTUNIO Es prevención escusada,
que es segura la vitoria
saliendo yo a la campaña.

Suena otra vez el clarín

Ya segunda vez repite
el clarín sonoras pausas.
[UNO] ¡Guerra contra Milán, guerra! *Dentro*
[OTRO] ¡Toca al arma, al arma, al arma! *Dentro*
FORTUNIO Mas huyendo del peligro
una mujer me embaraza.

Sale Clara
con media espada

CLARA Por amostrar* mi valor,
otra Cenobia bizarra
salí al campo y hoy me veo
con peligro y sin espada.
Villano, aunque tu sayal
desdice de tu gallarda
empresa, dame favor,
pues a violencias contrarias
se me ha rompido este acero,
y otra ligera Atalanta*

* 485 Amostrar: «Lo mismo que manifestar y mostrar. Es voz antiquada». *(DA: s. v.).*

* 494 Atalanta: personaje de la mitología clásica, famosa por ser veloz corredora. Lope incluye a este personaje en su comedia *Adonis y Venus* (1620), en donde se relata su historia: «con dulces pensamientos

vine a pedirte tu amparo.
FORTUNIO (Mas ¡qué veloz toda el alma
en fuego se ha convertido!
Yo voy, amor, que me enlazas
en una imposible empresa).
CLARA Ve al instante.
FORTUNIO (¡Qué bizarra!).
CLARA No te esperes.
FORTUNIO Yo voy luego.
(¡Qué hermosura!).
CLARA ¿Cómo tardas?
FORTUNIO (Muerto vivo, ¡qué rigor!).
CLARA (¡Qué curiosidad tan rara!
¡Qué galán es el villano!).
GARAPIÑA Parece que se retratan.
FORTUNIO Voy a morir.
CLARA Oye, espera.
FORTUNIO ¿Qué me quieres?

de casarse / Athalanta a informarse al templo vino / de Apolo, y el diuino Dios Febeo / respondió a su desseo, que se guarde / que con peligro, y tarde casaría: / ella desde este día, por el monte / que todo este Oriçonte muestra en torno / con varonil adorno entretenida / passaua honesta vida descuydada: / mas siendo desseada su hermosura, / que esta no está segura, aun entre fieras, / pensó de mil maneras esconderse, / y vino a resoluerse, que al fin fuesse / de aquel que la venciesse [...] / es tan ligera / que al viento en la carrera se adelanta. / Quiso pues Atalanta que corriesen / los que la pretendiessen, y rendida, / entregarse vencida al vitorioso, / o caso lastimoso, que al vencido / que le cueste ha querido la cabeça: / y es tal su ligereza, que los cuellos / de mil mancebos bellos han regado / con su sangre este prado». Atalanta fue vencida en una carrera por Hipómenes, gracias a la ayuda de Venus. Este se acabó casando con Atalanta pero olvidó darle gracias a Venus. Esta tramó su venganza y Atalanta e Hipómenes fueron convertidos en los veloces leones que tiran el carro de Cibeles (*PS:* 621-623). Clara se presenta vestida de hombre para entrar en batalla. La comedia del Siglo de Oro está saturada de personajes femeninos disfrazados de varones. Para estas cuestiones véase Bravo-Villasante (1955) y Romera-Navarro (1935).

CLARA Vete, aguarda.
FORTUNIO No me detengas.
CLARA (¡Qué afecto!).
FORTUNIO No me diviertas.
GARAPIÑA (¡Qué chanza!).
FORTUNIO Yo voy a morir por ti.
CLARA Iré siguiendo tus plantas.

[Vanse]

GARAPIÑA Yo me quedo, que no tiene
gana de reñir mi espada.
No hay priesa agora, señores,
siempre la llevo con vaina
y nunca sacarla puedo
y esto es por no emplearla.
Ya la batalla se da
y a mí no se me da nada.
Soy hombre de muy buen pecho.

Sale Paritoque

PARITOQUE Un soldado de mi traza
está temiendo el peligro.
Oye, a la campaña salga
a morir por su señor.
GARAPIÑA Él, si quiere, a morir vaya
y déjeme a mí vivir,
y si no con esta espada
para calentarle el pecho
he de asarle las entrañas.
PARITOQUE Por Dios, parece valiente.
GARAPIÑA Ande, y mire que me enfada.
PARITOQUE Perdone vuscé,* señor.

* 533 Vuscé: forma abreviada de «vuestra merced». Esta forma se registra siempre asociada a un lenguaje vulgar o coloquial y alterna con otras

GARAPIÑA (¡Gran cosa es hablar con gala!, *Aparte*
pero si él hablara mucho
¡qué presto que yo callara!
Mejor es darle de palos).
Pícaro, porque mi fama
vuele por vuestras costillas,
lleve estos palos a casa

Dale

y diga que soy un monstruo
que habita en estas montañas.
PARITOQUE ¡Ay, que me mata! ¡Ay de mí!
GARAPIÑA ¿Por qué no saca su espada?
PARITOQUE Porque es doncella y es sola.
GARAPIÑA Vuscé como sabio habla,
que hay ya muy pocas doncellas
si viven acompañadas.
Váyase de aquí al instante.
PARITOQUE Si me quita las espaldas
¿cómo tengo de volverlas?*
Si yo a vuscé las quitara
yo se las volviera luego.
GARAPIÑA Vaya luego.

Dale

PARITOQUE ¡Ay, que me mata!

variantes como «vucé» (así en *El buscón* de Quevedo) o «vuesarced» (en *El burlador de Sevilla* de Tirso). Para esta información véase *DCE* y también Pla Cáceres (1923). Los criados hablan entre ellos en tercera persona, parodiando el lenguaje de los amos, lo cual era frecuente en la comedia áurea. Este modo de dirigirse entre criados es recurrente en las otras comedias de la *Navidad*.

* 551 Juega con la expresión «volver las espaldas»: «Vale también retirarse, apartarse de otros, hacer ausencia. […] Significa asimismo desamparar a uno y abandonarle […]». *(DA: s. v. espalda).*

Éntrense dándose de palos

[SOLDADO 1] Aquí al Duque prenderemos. *Dentro*
FORTUNIO Yo lo sabré defender. *[Dentro]*
[SOLDADO 2] Es muy poco tu poder. *Dentro*

Sale el Duque
tropezando en los brazos de Fortunio

DUQUE Válgame el cielo, ¿qué haremos?
FORTUNIO ¿Está Vuestra Alteza herido?
DUQUE A ti te debo el no estarlo.
[SOLDADO 1] Aquí está el Duque, matadlo. *Dentro*
FORTUNIO Pero está bien defendido.

Salen dos o tres del acompañamiento de guerra
y riña con todos Fortunio

[SOLDADO 1] ¿Tú estás solo?
FORTUNIO Solo estoy
y solo os daré la muerte,
y también de aquesta suerte
por vuestra campaña voy.

[Éntranse]. Sale don Juan de Túnez*

DON JUAN (Confuso estoy, ¡qué advertencia!
La banda a un soldado vi
en que aquel hijo envolví
del gran Duque de Florencia).
DUQUE Yo voy agora a seguir
a este valiente soldado.

* *Acot.* 567 En este pasaje incluyo algunas acotaciones como esta, que no se encuentran en los originales. La confusión de la escena (personajes que entran riñendo y salen rápidamente) hace que resulte necesario especificar que algunas de las voces proceden de dentro, de personajes que bien pueden ser soldados de los que el *dramatis personae* identifica como «acompañamiento de guerra».

Vase

DON JUAN Por Dios que estoy admirado.
Al Duque lo he de decir,
pues yo le entregué a un ventero
que en la batalla se halló
porque su madre salió
a la campaña; heredero
de aqueste estado ha de ser.
Mas ya del gozo me aflijo,
yo le dije era mi hijo
y la dama mi mujer;
también le dije callara
su ilustre sangre y nobleza,
porque en su tosca aspereza
más humilde se crïara,
pero el bélico furor
fue causa de que no hubiera
cuidado de que saliera
de la vida de pastor.
Del Duque la dama fue,
que amante a verle salió
al campo donde murió
del parto y yo lo entregué
el niño al ventero y fío
lo habrá guardado hasta hoy,
y él piensa su padre soy,
como* dije que era mío.
[UNO] Gran valor, viva Florencia. *Dentro*
[OTRO] No los pasos aceleres. *Dentro*
[OTRO] ¿Quién eres, hombre, quién eres? *Dentro*

Sale diciendo, con la espada en la mano

* 598 Como: con un verbo era frecuente que «como» tuviese valor de conjunción subordinada de causa, con un valor semejante a «porque» o «puesto que». (Ken.: 353-354).

FORTUNIO Hombre soy ya de experiencia.*
DON JUAN Soldado, espera, detente.

Salen el Duque y Rodrigo y Ramiro, criados

DUQUE ¿Cómo el sayal cubre agora
un pecho que el alma adora?
DON JUAN No sé si mi dicha intente.
RAMIRO A este soldado, señor,
la vida debo, por Dios.
DUQUE Yo también.
FORTUNIO Yo a los dos.
DON JUAN ¿De qué esfera superior
sois nacido?
FORTUNIO De Florencia.
DON JUAN ¿Y vuestro padre, quién es?
FORTUNIO No tuve tanto interés.
RAMIRO (¿Hay villano de más ciencia?).
FORTUNIO Que mi padre vive sé,
que no sé quién es también,
que sé que me quería bien,
aunque sin él me crié.
Dijéronme se murió
y que don Juan se llamaba,
pero pienso se engañaba
un soldado que me dio
noticia en una aspereza,
pues tan soberbio nací
que están compitiendo en mí
el valor y la nobleza,
porque yo sé ciertamente
vive mi padre, y no sé,

* 602 La expresión «ser hombre» viene a ser «phrase con que se explica que alguna persona es grande en su línea». *(DA: s. v. hombre)*. En este caso viene a decir que la valía de Fortunio como soldado ya es cosa probada, pues tiene experiencia en la lucha.

como nunca lo miré,
quién lo sea propiamente.

Sale Marín, viejo

MARÍN El parabién doy al cielo
de tanta felicidad.
DON JUAN Ya se ha pasado a verdad
mi sospecha y mi recelo.
MARÍN Este es, señor, aquel niño
que me entregastes por tuyo,
agora lo restituyo
con afecto y con cariño.
Gozadlo siglos, señor,
pues para más altas glorias
comienza dando victorias
su espada con su valor.
DON JUAN Ya de declararme es hora:
Este es, señor, vuestro hijo.
DUQUE De sus razones colijo
que su calidad no ignora,
prodigio grande lo advierto,
el rostro la verdad dice.
MARÍN Él es ahora más felice.
FORTUNIO Salió mi natural cierto.
RAMIRO ¿Hay más rara novedad?
DON JUAN Esta es, señor, la banda
que en lugar de blanca holanda
le puso mi voluntad.
DUQUE Ya sé, don Juan, que nació
peleando, y como mis tierras
desde entonces tienen guerras
el alma dél se olvidó,
que en la obligación colijo,
del señor y su cuidado,
que ha de acudir a su estado
en el riesgo antes que a un hijo.

FORTUNIO A tus pies estoy, señor.
DUQUE Dame, hijo mío, los brazos.
FORTUNIO Estos serán firmes lazos
para aumentar mi valor.
No me admira señor, hoy
ser hijo vuestro en mi esfera,
que rey en los montes era
y agora vasallo soy.
DUQUE Llega, Ramiro, a abrazarle,
pues que le debes la vida.
RAMIRO La mía estará rendida
para emplearla en amarle.
RODRIGO Dadme, señor, vuestros pies.
FORTUNIO Mucho estimo vuestros brazos.
RODRIGO Con tan ilustres abrazos
gano lucido interés.
FORTUNIO Ya me veo levantado
sin oposición alguna,
quiera Dios que la fortuna
no me arroje de mi estado.
Ya más dicha no tendré
mirándome tan subido,
pues que podré ser caído
y subir más no podré.
Y así, en mi humilde sentir,
sentía menos pesar,
pues no podía bajar
y esperaba en el subir.
Pero hoy en dicha tal,
dadme astros el parabién,
pues para gozar del bien
se ha de pasar por el mal.
DUQUE Agora a Florencia vamos.
Publíquese esta victoria.
RODRIGO Justo es que con tanta gloria
victoriosos te sigamos.

FORTUNIO Yo de mi fineza fío,
mucho ardor y mucho fuego,
el amor me puso ciego.
DUQUE Contigo, hijo, confío
conseguir grandes trofeos.
FORTUNIO Señor, lo que podréis creer,
que para amar y vencer
serán buenos mis deseos.

Vanse. Salen Teodora e Inés con mantos

TEODORA Que doña Clara ha venido
me han dicho, esta tarde, Inés.*
INÉS Ya pues, señora, tu ves
que el engaño has recibido.
TEODORA Es cierto que habrá llegado
pues mi padre vino ya.
INÉS Con don Rodrigo vendrá
porque es su perpetuo lado.
Quizá de casa salió,
no te admires de no hallarla.
TEODORA Con venir a visitarla
ningún criado salió
a acompañarme, y así
no es posible que aquí esté,
pero que ha venido sé.
INÉS Es cierto, ¿no vive aquí?
TEODORA ¿No lo supiéramos ya
si hubiera mudado casa?
INÉS Como don Rodrigo pasa
siempre en la guerra y no está

* 708 Entiéndase que le han dicho a Teodora esa tarde que doña Clara había venido a lo largo del día. Puesto que no tenemos ninguna otra referencia explícita anterior, la oración resulta ambigua y podría interpretarse también como que doña Clara había venido esa tarde, según le han dicho a Teodora.

asistente siempre aquí,
quizá la casa mudó.
TEODORA Bien puede ser, pero yo
no lo puedo creer así.

Salen Clara y Julia con mantos por un lado

CLARA (Ya, pues que al campo he salido
por amostrar mi valor,
un miserable pastor
sin espada me ha vencido.
JULIA Pues si ya tu amor merece
con el villano, señora,
¿por qué a este quieres agora?
CLARA Julia, porque le parece.
¿De suerte que nos siguió?
JULIA Sí, señora.
CLARA ¿Es cosa cierta?
JULIA Abajo queda en la puerta.
CLARA ¡Quién tal maravilla vio!
Desde que al* campo dejé
y aquel villano me habló,
el pecho en llamas ardió,
la vida en fuego pasé,
y agora vengo admirada,
pues a un caballero hablé
a él tan parecido que
me le mostré aficionada,
y agora queda en la calle
porque me vino siguiendo).
INÉS (Dos mujeres van subiendo.

* 743 Al campo dejé: preposición *al* utilizada como introductoria del complemento directo. El complemento directo era frecuente que estuviese casi siempre introducido en el castellano de la época por la preposición *a* (Ken.: 58).

TEODORA Clara es). Contigo halle
mayor contento la vida.

*Salen Clara y Julia**

CLARA Húelgome de hallarte aquí.
(Para mi pena, ¡ay de mí!). *Aparte*
TEODORA Seas, Clara, bienvenida.
Yo he venido a visitarte
al punto que lo he sabido.
CLARA Dejé el fuego de Cupido
por ir al fuego de Marte.*
TEODORA Eres varonil mujer.*
INÉS Julia, ¿a ti cómo te ha ido?
JULIA Bien, porque nunca he salido
de Florencia.
CLARA (Quien a arder
en amor empieza agora,
¿cómo sufrirá esta flema?).

* *Acot.* 756 Entiéndase en esta acotación que, a diferencia de la anterior que indicaba que comenzaban a aparecer, salen del todo llegando al centro del escenario donde se encuentran con Inés y Teodora.

* 761-762 fuego de Cupido / fuego de Marte: el amor (Cupido) como fuego que abrasa es metáfora muy presente en toda la literatura. Se equipara el fuego de la guerra con el del amor, puesto que el amor también es una lucha. Además, Cupido fue, según las fuentes mitológicas, hijo de Marte o de Vulcano («lo llamaron los antiguos dios del fuego, según san Isidro») (*PS:* 299), por lo que siempre aparece asociado al fuego. Tanto Marte como Cupido aparecen citados hasta la saciedad en todo el teatro áureo siempre en contextos bélicos, como se aprecia en muchísimas obras de Calderón como la citada anteriormente *La gran Cenobia* (1635): «darete cien soldados / en la escuela de Marte acreditados», y *La fiera, el rayo y la piedra* o el auto sacramental *Psquis y Cupido* (1716), en las que el dios del amor es el protagonista. La identificación de Cupido y Marte (el amor como *bellum intestinum*) se repite en otras comedias como *La industria contra el peligro* (vv. 502-503).

* 763 El personaje de Clara ya había sido caracterizado como «varonil mujer» desde su primera aparición en escena. Véase más arriba nota al verso 494.

TEODORA ¿Pasaste bien?
CLARA (¡Hay tal tema!). *Aparte*
Muy bien lo pasé, Teodora.
TEODORA Una mujer con la espada
se hace célebre en el mundo.

Salen Fortunio y Garapiña de galanes

FORTUNIO Mal en esperar me fundo.
CLARA (¿Quién vio mujer más cansada?).
GARAPIÑA ¡Qué galán voy de vestido!
Poco dinero me cuesta,
a él se le puso en la testa
que era señor y lo ha sido,
y ya vive enamorado
desta que embozada habló.
La criada me miró
también a mí con cuidado.
FORTUNIO Aunque osado aquí he subido,
me disculpará mi ardor.
TEODORA Ya se ve que tiene amor,
pues se ha mostrado atrevido.
FORTUNIO (Al sol y la aurora vi* *Aparte*
pero en brillante arrebol,
como vi primero al sol,
al aurora no advertí.
Atento estuve a su fuego
y aunque entre llamas estuve
miré el ardor con la nube
y quedé del todo ciego).

* 787 El sol hace referencia a Clara y la aurora a Teodora. Las imágenes de sol y aurora para referirse a las damas son habituales en estas comedias (véase el juego con el nombre de Aurora en *La industria contra el peligro,* nota a los vv. 132 y 284 y las imágenes de sol eclipsado por nubes para referirse a las damas tapadas en *Cómo se engaña el demonio*, nota correspondiente al v. 1143).

Después que al Duque dejé
y este traje me vistió
amor aquí me guio,
pero a donde quiso fue.

CLARA No le disculpa a un amante
amor en su atrevimiento,
que siempre el merecimiento
se pierde por arrogante.
No puede el amor quitar
la culpa donde se ve,
que por mostrar una fe
se puede dar un pesar.

TEODORA Voyme con vuestra licencia,
que ocupada agora estáis.

CLARA ¿Por eso, Teodora, os vais?

JULIA (¿Hay más loca impertinencia?).

TEODORA Sí, porque este caballero
sube a veros con amor
y le debéis dar favor,
si quiera por forastero.

FORTUNIO (Esta es la dama que he dado
favor. El alma la adora).

CLARA Tú tienes razón, Teodora.

TEODORA Ven Inés.

INÉS Voy a tu lado.

FORTUNIO (¿Quién con más dicha se vio?
Esta es la dama que hablé,
pero disimularé
por si no me conoció,
y aunque al fin me conociera
no he de decir que fui yo
el villano que le dio
favor en su humilde esfera).
Pues me llamasteis, señora,
dichoso agora obedezco,
si lo soy, pues que merezco

mirar el sol sin la aurora.
Hoy os hablé, y os adora
el alma con tanto estremo,
que os juro por Dios que temo
el ardor que por mí pasa,
pues sin llegar a la brasa
en los ardores me quemo.
Cubierta, señora, os vi*
conque bien sufrido estuve,
mas el manto es poca nube
para vuestro sol, y así
diré que no padecí
promptamente, pero luego
advertí que estaba ciego
a luz de tanto arrebol,
que aunque dio luces el sol,
también entonces dio fuego.

CLARA Más abrasarme yo pude
cuando cerca vos llegué,
pues sabéis que yo os miré
sin oposición de nube,
y tanto allí me detuve
que se sujetó el ardor,
conque es más grave mi amor
que el vuestro, pues defendido
me mirasteis, mas yo he sido
débil nube a su rigor.

FORTUNIO Como yo sin nube estaba,
con más priesa me abrasé,

* 837 La aparición de damas tapadas en la comedia es continua (véase también la nota al v. 138 de *La industria contra el peligro*). Es práctica habitual en la época que las mujeres salgan de casa con el rostro oculto bajo el manto para acudir a fiestas, como muy bien refleja la *Navidad de Zaragoza* cuando relata la llegada de las damas al palacio del Coso cada una de las noches.

pero yo a vos os miré,
y el manto tanto os guardaba
que, aunque es verdad me eclipsaba,
juzgaba cuando os veía,
mirando que me rendía,
que no os podría vencer,
porque con grande poder
vuestro manto os defendía.
Y así, aunque era mi ardor
muy colérico y ardiente,
no pudiera gravemente
abrasar con su calor,
por ser la nube mayor
que en ese medio miraba,
y si acaso os abrasaba
un rayo con poca ofensa,
mirando vuestra defensa,
al punto se retiraba.

CLARA Es verdad que defendida
sufrir podía un ardor,
mas, como era superior
el vuestro, me hallé rendida,
porque cuando inadvertida
vi mi amor que estaba ciego,
previne su daño luego,
pues aunque en la nube estuve,
hízose fuego la nube
y quedé ardiendo en el fuego.

JULIA ¡Señora!

CLARA ¿Qué te alborota?

JULIA Tu hermano…

CLARA ¡Terrible pena!

JULIA … viene.

FORTUNIO (¡Que un enamorado
pase por estas quimeras!).

GARAPIÑA Yo estoy vestido de prieto,*
mas no me agrada esta tierra.
Aquí sin duda nos matan.
CLARA Perdida estoy, pero entra,
señor, a aqueste aposento,
si me estimas.
FORTUNIO Que obedezca
un enamorado es justo.
A pesar de mi fiereza,
yo escondido, ¡vive Dios!,
que es también mucha flaqueza.
Entra Garapiña.
GARAPIÑA ¿A mí
a dónde, señor, me llevas?
Vuélveme a poner la gorra
y déjame ir a mi venta.
¿Qué pasos, señor, son estos?
Sin duda son de comedia.*

Entra

FORTUNIO Entra, y no me digas nada.
GARAPIÑA ¡Como si galán yo fuera!

Sale don Rodrigo

RODRIGO ¿Hermana?
CLARA Señor.
RODRIGO ¿Qué haces?

* 891 Vestido de prieto: «Vestir de prieto» es vestir de color oscuro, casi de luto, y aún hoy se conserva ese significado de prieto como «color muy oscuro, casi negro». *(DLE)*. Era expresión habitual en la época y así se registra en Calderón, en obras como *El Tuzani del Alpuxarra* (1676) y *Amar después de la muerte* (1691).

* 906 Las reflexiones metateatrales puestas en boca del gracioso son habituales en el teatro de Calderón y Aguirre las incluye de modo habitual en sus comedias.

CLARA Aquí estoy en esta reja,
dando recreo a la vista
con la apacible ribera
que el Tiebre* en ondas de plata
va guarneciendo sus piedras.
¿No me dirás qué hay de nuevo
desta victoria en Florencia?
RODRIGO Que el Duque ha hallado aquel hijo
que se perdió en la primera
batalla que dio a Milán.
CLARA ¿Y se sabe ya de veras
que sea su hijo?
RODRIGO Don Juan
lo afirma pues ve que lleva
la banda en que siendo niño
le envolvió.
CLARA Es evidencia.
RODRIGO Ya por tu gusto saliste
a la campaña y es fuerza
que si te di una vez gusto,
otra vez no lo consienta,
que las mujeres agora
a falta de hombres son buenas.
CLARA Es notable inclinación
la que yo tengo a la guerra.
RODRIGO Vencer las inclinaciones
pertenece a la prudencia
cuando no son para el bien.*

* 913 Tiebre: no he encontrado ningún río que responda a ese nombre. Debe tratarse de una mala escritura de «Tíber», aunque no he podido documentarla en ninguna de las obras recogidas en el *TESO*. En cualquier caso, resulta un tanto extraña la cita del río Tíber que discurre por la región central de Italia, pasando por Roma, muy alejado de la región entre Florencia y Milán, donde se supone que transcurre la acción.

* 935 La prudencia es un concepto que va ligado a la discreción desde la Antigüedad. La prudencia es una virtud: la virtud de elegir siempre el

CLARA Finalmente ya Florencia
ha ganado la victoria.
(Mi dicha, cielos, es cierta).
RODRIGO El hijo del Duque fue
quien la ganó con destreza.
Es un mozo muy valiente,
muy bizarro.
CLARA (Más aprieta,
que para aumentar mi amor
tercero mi hermano sea.
Sin duda es él, claro está,
según me ha dado las señas).
RODRIGO Voyme, que al Duque he de hablar
antes que la noche quiera
cubrir con opacas sombras
estas volubles esferas.

Vase

CLARA Ves* con Dios.
JULIA Sabe, señora,
que Ramiro abrió la puerta
y hasta la sala subió.
CLARA ¿Hay más loca impertinencia?

Sale Ramiro

bien. El hombre prudente (que es por excelencia el anciano, que mira hacia el pasado y cuyo emblema es el lobo) es el que sabe vencer los instintos (las inclinaciones) y elige siempre lo que es bueno y justo, a diferencia de la discreción, que no sería tanto una virtud como una capacidad de elegir, independientemente de que el fin sea el bien o el mal. La prudencia como virtud está ligada a conceptos religiosos pero también a toda la tradición filosófica y estética tan fundamental en autores como Gracián. Para todas estas cuestiones véanse Aubenque (1999), Frías (1929) y Egido (2000).

* 951 «Ves» es forma coloquial para el imperativo del verbo *ir*. Se repite la misma forma en el verso 1911.

RAMIRO (¡Ay amor, qué loco eres,
en cuántas partes te empeñas!
A doña Teodora sirvo
y a doña Clara quisiera
hablar porque de sus ojos
al alma dispara flechas).
No hay preguntarme por qué
subí a ver vuestra belleza,
que tantas causas amor
tiene como el sol estrellas.
CLARA Admirada estoy, señor,
de que llegue Vuecelencia
a pisar estas estancias,
pues no es razón que yo sea
la causa de que Teodora
celos, gran señor, os tenga.
RAMIRO Siempre adoro a la que miro.
CLARA Y se conoce no yerra
Vuecelencia en eso, pues
cuando a otra dama vea,
la querrá porque la mira,
¡bizarra correspondencia!

Sale al paño Fortunio

FORTUNIO (Larga visita parece
para hermano).
RAMIRO No con quejas
estés, doña Clara, agora.
FORTUNIO (Por Dios, habla con llaneza,
ya es muy viejo en esta casa).
RAMIRO Yo te amo de tal manera
que el sueño por ti lo paso,
y como el alma en ti piensa,
aunque sueña lo que quiere,
lo que ha querido no sueña.

CLARA En estos pasos de amor
siempre sueña Vuecelencia.
FORTUNIO (No supe lo que era amor
hasta este lance. ¡Que pueda
sufrir tanto! Vive Dios,
que, aunque más hermano sea,
le tengo que dar müerte,
mas pase por la primera,
que yo sabré sus deseos).*
RAMIRO ¿Hay hoy en toda Florencia
igual mío, doña Clara?
¿Por qué ingrata me desprecias?
¿Por qué crüel me despides?
¿Quién se atreve a esta belleza?
¿Quién te quiere? ¿Quién te adora?
¿Quién te busca o galantea
sino yo, en Florencia?

Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO Yo.
GARAPIÑA Yo también, pero pendencia
ha de haber en los hermanos;
cuide yo de mi cabeza
y dense como quisieren.
RAMIRO Turbado estoy.
CLARA Estoy muerta.
GARAPIÑA Tú, Julia, entretenme un poco.
JULIA Al diablo que lo entretenga.

* 995 Este verso y el anterior resultan de significación dudosa. Podría referirse a que, a pesar de los deseos de matar al hermano de Clara, le dejará vivir por el momento, pues «mas pase por la primera», es decir, por ser la primera vez que siente que está enamorado de Clara y, además, porque todavía no conoce los sentimientos de esta ni la actitud de su hermano, por ello refrena los primeros impulsos de matarlo y se da un tiempo en el que «sabrá sus deseos».

GARAPIÑA Sí, que estoy enamorado.
Hasta las manos y piernas
están andando por ti.
JULIA Yo le daré su sentencia.
GARAPIÑA Si te entiendes de derechos,
habré de hablar a derechas.
RAMIRO Hermano.
FORTUNIO Señor, advierte
que, aunque hermano menor sea,
sé que se debe tener
el respeto a la belleza.
RAMIRO Yo le guardo a doña Clara.
FORTUNIO Mal se conoce.
RAMIRO (¡Qué pena!
Rabiando vivo de celos).
FORTUNIO (El alma matarle intenta).
RAMIRO A doña Clara la adoro,
y no es razón que tú seas
el estorbo de mi intento.
CLARA (Ya salí de mi sospecha:
el hijo del Duque es este).
FORTUNIO Pues mal, hermano, deseas;
déjate de pretensiones
y no en mirarla me ofendas.
RAMIRO Tú me ofendes, atrevido,
loco, villano.
FORTUNIO La lengua
suspende antes que el acero
la saque.
RAMIRO Desta manera

Riñen

sabrá defender mi espada
lo que mi amor atropella.
CLARA ¡En mi casa descompuestos
con tan loca impertinencia!

GARAPIÑA ¡Válgate el diablo por vaina!
¡Sal, acaba! ¡Ay, qué quimera!
Por cosa justa no sale,
si fuera injusta saliera.*
CLARA ¡Hay tal rigor!
FORTUNIO ¡Ah, tirano,
me pesa que te defiendas!

Páranse. Salen Teodora y Inés.

TEODORA Vuelvo a ver a doña Clara
y a acreditar mi sospecha.
Dejad, señora, que riñan
si por vos es la pendencia.
Quien tiene celos no vive
y es razón que presto muera.
RAMIRO ¿Teodora?
TEODORA ¿Por qué os dejáis?
Proseguid con vuestra empresa.
RAMIRO En miraros no hay venganza,
no hay cólera.
GARAPIÑA ¡Buena es esa!
Antes viendo las mujeres
tengo cólera de veras;
con ellas me enciendo más.
FORTUNIO Salgamos los dos afuera,
que no es razón que las damas
oigan nuestras diferencias.
GARAPIÑA Más vale salirnos todos.
RAMIRO Y más, que Rodrigo es fuerza
que no tarde en venir mucho.

* 1044 El gracioso en un principio aparecía caracterizado como cobarde, que quería evitar la pelea. Sin embargo, aquí parece tener un ataque de valor que le lleva a desenvainar la espada pero esta no sale de la vaina (quizá porque está oxidada de no usarla), lo que provoca un efecto cómico.

TEODORA Soy la aurora de su estrella,
el camino habéis abierto;
daros, gran señor, quisiera
lo que pidido me habéis.
CLARA ¡Quién te vio en tantas tragedias!
JULIA Es imposible salir.
Mi señor abrió la puerta
y hasta la sala se ha entrado.

*Sale Rodrigo**

RODRIGO (Mi hermana aquí. ¡Qué tristeza!
¡Aquí Ramiro y Fortunio!).

Sale del todo

Pesar el alma recela.
¿Qué es esto, señores? ¿Cómo
con las espadas, ¡qué pena!,
desnudas?
GARAPIÑA Nunca la mía
salió, porque es tan doncella
como vieja, que la espada
es la mejor la más vieja,
y así es doncella, pues ya
hay pocas doncellas nuevas.*

* *Acot.* 1074 Nótese que estos versos los pronuncia no al paño, sino mientras va entrando en escena.

* 1084 Garapiña realiza nuevamente un comentario misógino jocoso. Juega con el sentido de «espada doncella» (virgen, que no ha sido utilizada para matar) y las «doncellas vírgenes» que, según él, «ya hay pocas». En los versos 544-548, realiza una gracia semejante: «¿Por qué no saca su espada? / Porque es doncella […] / que hay ya muy pocas doncellas, / si viven acompañadas». Los juegos de palabras eran muy frecuentes y habituales entre los poetas gongorinos, especialmente en Aragón, como señala Aurora Egido (1979*a*: 198-208). El mismo juego de palabras con «espada doncella» aparece en *La dama duende* de Calderón (1989*b*: 11), de quien probablemente lo toma: «RODRIGO: Sacad / la espada vos. / COSME: Es doncella, / y sin cédula o palabra / no puedo sacarla».

RAMIRO Hay damas aquí y al fin
la pregunta ha sido necia.
Quedaos con Dios, Rodrigo.

Vase

RODRIGO (¿Hay tan estraña respuesta?).
FORTUNIO Yo, señor, entré a esta casa,
mas no pensé que era vuestra.
Perdonad de la osadía.
GARAPIÑA Y yo entré sin conocerla.
TEODORA Yo entré a mirar un traidor…
RODRIGO (Todos con penas me dejan).
TEODORA … Y ha sido para tu bien.

Vase

RODRIGO (Que no solo mi sospecha
sea de amor, mas también
de mi honor ingrata sea.
¡Doña Teodora en mi casa!
¡Ramiro también con ella!
Si con mi hermana lo advierto,
el honor me desconsuela,
si con Teodora lo miro,
también es fuerza me ofenda).
FORTUNIO Quedaos con Dios, Rodrigo.
RODRIGO Guarde el cielo a Vuecelencia,
que esta casa, como a suya,
cuando yo esté dentro della
puede, Vuecelencia, honrarla.
FORTUNIO No quiero daros respuesta.

Vase

GARAPIÑA (Quédense con Dios. Yo sí
que responda ha de ser fuerza;

no fuera crïado al uso
si a todo no respondiera).*

Vase

RODRIGO Vamos, ingrata, ¡ay de mí!,
pues entre dos diferencias,
cuando un amor me da alivio,
un honor más me atormenta,
y cuando un honor me mata,
un amor mis ansias templa.
CLARA Aquí entraron por Teodora.
RODRIGO No te disculpes, que es fuerza
sentir mis penas. ¡Ah, honor,
las tuyas solo son penas!,
que la sospecha es de amor,
mas tú no admites sospechas,
pues la más pequeña en ti
es una tirana ofensa.
Ven Clara.
CLARA Siempre te sigo.
JULIA Muy buenas cosas son estas.
RODRIGO Corazón, a penar / pues que navegas,
si el honor y cariño / te dan tormenta.

Vase

CLARA Corre, fortuna, agora
por donde vuelas,
que sufrir bien se puede
por excelencia.

* 1114 Es frecuente en la obra encontrar en boca del criado Garapiña reflexiones sobre la comedia y sus personajes.

JORNADA SEGUNDA

Sale Ramiro, Teodora e Inés

TEODORA Escusado era venir,
don Ramiro, a visitarme.
RAMIRO Vengo, Teodora, a quejarme.
TEODORA Vuestras quejas he de oír,
pero en estas fantasías
en tan frustrada esperanza,
mirando vuestra mudanza
diré primero las mías.
Con doña Clara os hallé;
con cólera y furia airada
sacasteis necio la espada,
luego algún empeño fue.
Y si en vuestro pesar gano
eterno pesar de amor,
es empeño superior
pues reñís con vuestro hermano.
RAMIRO Si tú con Clara me viste,
yo te vi con don Rodrigo
dándote el propio castigo
que tú celosa me diste.
Y así, en tan grandes recelos,
no me quiero disculpar,
pues bien puede un hombre hablar
a una dama sin dar celos.
Si de ese tosco villano,
aborto de un monte altivo,
algún disgusto recibo
por amante o por hermano,
verás que con triste suerte
en ocasión merecida,
solo el mirarme con vida
será causa de su muerte.

Si la plebe se conjura
tirana, falsa y crüel,
y señor le busca a él,
tendrá muy corta ventura,
pues mi valeroso pecho,
para adquirir feliz suerte,
con darle oculta la muerte
se ha de mirar satisfecho.
Tu padre don Juan le adora
con afecto cariñoso,
sin duda para tu esposo
lo quiere, hermosa Teodora,
mas aunque mi dicha muera
y no se pueda poseer,
siempre tengo de querer
a la que este monstruo quiera.

INÉS Tu padre* viene, señora;
yo le vi entrar por la puerta.

TEODORA Don Ramiro, yo estoy muerta,
retírate.

RAMIRO No, Teodora,
no tengo de retirarme,
yo quiero me vea aquí.

TEODORA Entra, Ramiro, por mí.

RAMIRO Mucho puedes obligarme.

PARITOQUE Yo también habré de entrar.

INÉS Ve, Paritoque, que viene.

PARITOQUE (Han visto qué prisa tiene
esta Inés para encerrar). *Aparte**

* 1183 El padre de Teodora es don Juan, y no Rodrigo, que es quien se entra y sale a escena a continuación. Posiblemente la criada diga que se acerca el padre de Teodora para persuadir a Ramiro para que se esconda de inmediato.

* 1194 Distingo todo como *aparte* sin especificar entre corchetes [al público]. El gracioso apela al público, lo cual es una característica

Entra. Sale Rodrigo

RODRIGO ¿Quién por llegar a mirarte,
Teodora hermosa, ha querido
flechas sufrir de Cupido,
lanzas disparar de Marte?
Ya sé que mis desconsuelos
los sentirás, pues ayer
como cruel, como mujer,
me diste tirana celos.
Mas no importa a mi pasión,
pues si prudente lo miro,
conozco ya de Ramiro
la imprudente condición.
TEODORA Don Rodrigo, ¿cómo así
subiste, sin recelar
que don Juan puede llegar
y hallarte, señor, aquí?
Mi pesar agora advierte,
que es mi padre muy celoso.
RODRIGO Pues si yo he de ser tu esposo,
¿qué importa que venga a verte?
Tu padre don Juan ya sabe
que te amo y que te quiero.
TEODORA Esto es lo más verdadero;
este el medio más süave.
Déjame, Rodrigo, agora,
después a verme vendrás.
RODRIGO ¿Cómo después me verás

habitual en todas las comedias incluidas en la *Navidad,* a imitación del teatro calderoniano que está plagado de reflexiones metateatrales puestas en boca de este personaje. El hecho de que el gracioso se dirija a los espectadores contribuye a crear una mayor complicidad con el espectador, como señala Claire Pailler (1980: 41), pues «el primer grado, el más sencillo y explícito [de los «guiños»] es la invocación directa al público para despertar su interés».

si no me oyes, Teodora?
Después que el Duque y don Juan
a la campaña salieron
y los combates vencieron
de ese estado de Milán,
no te he visto, y así agora,
pues que te llego a mirar,
no me has de querer quitar
esta dicha.

TEODORA (El alma ignora
si ve estos lances Ramiro).
[……..]
[……..]
[……..]

RODRIGO ¿Quién causa tanta mudanza?
¿Quién te quiere? ¿Quién te adora?
¿Cómo tan presto, Teodora,
quieres frustrar mi esperanza?
Si acaso en amante empeño,
vives con nueva pasión,
borrárase* mi afición
pensando que ha sido sueño.
No te muestres afligida,
no te ostentes tan crüel,
no, ingrata Dafne,* al laurel

* 1241 Entiéndase que el verbo es un futuro: «se borrará».

* 1245 Dafne: «Nimpha, hija del río Peneo. […] Apolo descuidado, encontró con Daphne, y luego de su vista, quedó preso de su amor, comenzó a seguirla diciéndole su pena. Ella […] huía por los lugares más ásperos que podía; ambos corrían, uno amando y otro desamando. […] Daphne, cuyas fuerzas iba perdiendo, como cercana se viese de las ondas de su padre Peneo, dijo […] trágame o múdame en otra figura. Apenas estos ruegos Daphne había acabado, cuando ya un enfriamiento a todo el cuerpo le sobía y la corteza del árbol las entrañas le cubría; los cabellos las hojas se tornaron, los pies en raíces perezosas […]. Tornada Daphne en laurel dijo Apolo: Oh laurel, pues no puedes ser mi esposa, tú serás mi árbol». (*PS:* 268). La presencia de Dafne en la poesía barroca

te retires perseguida,
que aunque noble mi cabeza
no ciñe tan grave honor,
será para ti mejor,
por ser tu igual mi nobleza,
que siempre busca su mal
quien quiere aprisa subir,
y suele en penas vivir
quien no casa con su igual.
Ya estás, Teodora, entendida.
Prospere tu dicha el cielo.

TEODORA Es en vano tu recelo.

RODRIGO No te disculpes fingida.

INÉS ¡Qué grande desdicha tuve:
la puerta me dejé abierta!
Mi señor llegó a la puerta;
ya las escaleras sube.

TEODORA Entra, Rodrigo, ¡ay de mí!
Aquí te esconde.*

RODRIGO Ya voy,
que siempre, Teodora, soy
el escondido por ti.

Entra. Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO (Por vengarme de Ramiro
en casa Teodora* entré;
ya la vi, ya la encontré).

es abundantísima, e igualmente en teatro. Calderón desarrolló este mito en su obra *El laurel de Apolo* (1664).

* 1264 Debe entenderse como una acotación implícita. Se supone, por tanto, que Rodrigo se esconde en el otro lado del escenario distinto al lado por el que entró Ramiro.

* 1268 En casa Teodora: debería ser «en casa de Teodora». Se suprime la preposición y el nombre en aposición funciona como adjetivo. No era muy frecuente pero sí aparece este uso del sustantivo como adjetivo sin ir precedido de preposición en algunas ocasiones (Ken.: 2).

TEODORA Que a esta casa entréis admiro.
FORTUNIO No pues, señora, admiréis
que amante venga a miraros,
que, si yo puedo adoraros,
vos despreciarme podéis.
De que os vea no os turbéis
en tan hermoso arrebol,
sigo, amante girasol,
los rayos que al mundo dais,
y agora, si os irritáis,
tirará flechas el sol.
TEODORA Admiro, señor, que así
subáis a mi casa, pues
ni vos amarme queréis,
ni amaros yo merecí.
Aurora una tarde fui
entre lloroso arrebol,
vos, torcido girasol,
no pudisteis ver la aurora,
y así no queráis agora
que tenga celos el sol.*
FORTUNIO Llegué a ver una hermosura
cuando el sol se retiraba,
y como tan alto estaba
quise buscar mi ventura.
La aurora el día asegura,
al sol cuando se partía
le siguió la noche fría,

* 1290 Esta misma imagen del sol y la aurora para designar a la amada ya había aparecido con anterioridad (v. 787). Aquí se amplifica esta imagen añadiendo el elemento del amante como girasol, metáfora que aparece al comienzo de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón (1989*b*: 135) «Difícilmente pudiera / conseguir, señora, el sol, / que la flor del girasol / su resplandor no siguiera. / […] si sol es vuestro esplendor, / girasol la dicha mía» .

y así en vos hay más estrella,
pues el sol anuncia a ella
y vos anunciáis el día.

TEODORA El sol, planeta luciente,
con fulminantes ensayos
dispara a las cumbres rayos
por el balcón del oriente.
La aurora sufre paciente
su muerte a primer hora;
celosa vive el aurora
y así es mejor elegir
un sol que sabe lucir
que una luz que siempre llora.

FORTUNIO La aurora sin el sol luce,
nunca sin la aurora el sol,
porque en su azul arrebol
sus rayos a luz reduce,
de sus lágrimas produce
el mar lucidos despojos,
y así, en tan varios antojos,
a vos tengo de adorar
pues a quien sabe llorar
no le duran los enojos.

GARAPIÑA Esta señora también
parece para mí igual.

INÉS Guarde que no le haga mal.

GARAPIÑA Yo al menos no le haré bien.
Os querré aunque mal os cuadre.

INÉS ¡Esa dicha no merece!

Al paño Ramiro

RAMIRO (Larga visita parece
esta para ser de padre).

FORTUNIO Pues ¿quién tanto mereció?
¿Quién os ama? ¿Quién os quiere?

¿Quién como yo por vos muere?
¿Quién os galantea?*

Sale Ramiro diciendo

RAMIRO Yo.
PARITOQUE Yo también infeliz fui,
a mi enemigo encontré.
GARAPIÑA ¡Paritoque aquí! Yo sé
que se ha de acordar de mí.
FORTUNIO ¡Vive Dios que estoy turbado!
TEODORA Sin vida y con pena estoy.
RAMIRO Yo soy, Fortunio, yo soy
de Teodora apasionado.
FORTUNIO Por mirar vuestra pasión
con doña Clara, dejé
de quererla y empecé
esta nueva pretensión.
GARAPIÑA ¡Aquí hay palos!
PARITOQUE ¡Aquí hay riña!
GARAPIÑA Inés mía.
INÉS No me invoque.
GARAPIÑA No quieras a Palitoque,*
que antes fue la Garapiña.*

* 1332 Esta conversación entre Fortunio y Teodora es muy similar a la que en la jornada primera mantiene Ramiro con Clara (vv. 1000-1004). Igualmente hay paralelismo en la situación: en la primera espera al paño Fortunio que exclama, como aquí Ramiro, «(Larga visita parece / para ser de hermano)» (vv. 977-978).

* 1347 Palitoque: «Palo pequeño, malformado y tosco». *(DA: s. v.).* En este caso cambia el nombre del personaje Paritoque para hacer un juego de palabras con su nombre similar al que hace en el verso siguiente con Garapiña.

* 1348 La Garapiña: juego de palabras entre el nombre propio del personaje y el nombre común «garapiña». Los significados de garapiña son diversos: «Las porciones pequeñas de lo líquido, cuando está helado, u naturalmente, o por el artificio de la nieve o hielo». / «Un género de galón negro, que se usaba antiguamente en semicírculos por la una par-

RAMIRO Siempre sois más atrevido.
FORTUNIO Atended a lo que habláis.
RAMIRO ¡Que siempre me persigáis!
FORTUNIO Siempre soy yo el perseguido.
RAMIRO Acordaos del sayal,
no queráis ser tan crüel.
FORTUNIO Nunca se pierde un laurel
por haber pasado un mal.
RAMIRO Idos desta casa luego.
(¡Ya no puedo más sufrir!). *Aparte*
FORTUNIO Primero habéis de salir.
TEODORA (¡Que esté Ramiro tan ciego!).
RAMIRO ¿Cómo mi afrenta decís
siendo yo dueño del caso?
FORTUNIO Yo no he de moverme un paso
si primero no salís,
y si no estáis satisfecho
y yo tengo que salir,
esta espada habrá de abrir
camino por vuestro pecho.
GARAPIÑA Será el camino sangriento.
TEODORA ¿Hay tan bizarra osadía?
RAMIRO Siempre castiga la mía
vuestro loco atrevimiento.

Riñen

TEODORA Señores, si una mujer
os ruega…

Al paño Rodrigo

RODRIGO (Pendencias son).

te, y por la otra igual». / «Analógicamente significa un género de tejido especial, en encajes y galones: dicho así por semejanza a la garapiña de los licores». *(DA: s. v.).*

TEODORA (¿Hay más penosa aflición?
Esto aquí me importa hacer).

Sale Rodrigo

RODRIGO Dejad, señores, agora
este enfado.
RAMIRO Pues contigo
sin duda estaba Rodrigo.

Dentro don Juan

DON JUAN ¿Dónde estás, Inés? ¿Teodora?
TEODORA ¿Quién vio más notable caso?
GARAPIÑA Aquí tenemos buen fin.
INÉS Por la puerta del jardín
está muy seguro el paso.
Vamos, señores, agora.
FORTUNIO Con pena voy.
RAMIRO Ya te sigo.
(¡Que aquí estuviera Rodrigo!).
RODRIGO (¡Don Ramiro con Teodora!).

Vanse con Inés

PARITOQUE Enfadado voy con vos.
GARAPIÑA ¿Conmigo?
PARITOQUE ¡Con el ventero!*
GARAPIÑA Yo por matarle me muero.
PARITOQUE Ya nos veremos los dos.

* 1390 La expresión «¡con el ventero!», a pesar de no ser registrada por Correas, tiene un origen popular, similar a otras respuestas a la pregunta obvia de con quién se habla tipo «¡con el cura!» o «¡con el vecino!», aún hoy utilizadas con un significado implícito semejante a la expresión coloquial *¡con quién va a ser!*. No obstante, la exclamación redunda en esta idea, pues líneas más abajo, en el verso 1421, Garapiña relata que fue ventero, por lo que está claro que Paritoque se está refiriendo claramente a él cuando responde a la pregunta de con quién está enfadado.

Vanse los dos y sale don Juan

DON JUAN ¿Teodora?
TEODORA Señor, ¿qué ordenas?
DON JUAN Ven conmigo, pues la noche
ya con el lucido coche
luce las rubias arenas.*
TEODORA Ya te obedezco.
DON JUAN (Mi intento
la he de decir…).
TEODORA Ya te sigo.
DON JUAN (… porque para ella Rodrigo
es muy noble casamiento).

[Vanse]

Sale Garapiña con espada, broquel y linterna*

GARAPIÑA Dos damas miró mi amo
en Florencia de buen arte
y a las dos las solicita;
no entiendo por qué lo hace.
A casa Rodrigo entró
sin recelar algún lance,

* 1396 Las metáforas de corte mitológico para el anochecer y el amanecer son muy frecuentes en el lenguaje gongorino. El lucido coche se refiere a la luna: «Danle carro para denotar que anda alrededor de la tierra, así como las ruedas del carro a la redonda del eje. Este carro fingen habérsele dado Iúpiter, porque ella, siendo del linaje de los Titanos […] no solo les quiso dar favor, mas ayudó a Iúpiter y a los demás dioses contra ellos». (*PS:* 372). Las rubias arenas es metáfora por el cielo (la arena rubia por el reflejo del sol por la que corren los caballos del dios Sol). El «aljófar» y la «rubia arena» son términos utilizados por Góngora (Vilanova, 1992: 878).

* *Acot.* 1401 broquel: «Arma defensiva, especie de rodela, o escudo redondo, hecho de madera, cubierto de ante encerado, o baldrés, con su guarnición de hierro al canto, y en medio una cazoleta de hierro, que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa, o manija, que tiene por la parte interior […]». *(DA: s. v.).*

y me dijo le esperara
en esta puerta. No hay nadie
que me impida estar sentado
y así, con lindo donaire,*
que hasta los vientos agora
tienen dones y no saben,
como son tan invisibles,
si son espiritüales,
me sentaré en esta puerta
y esta linterna que trae
mi industria* dejaré aquí,
porque vean en la calle
que soy hombre que me luzco
con las cerillas de sastre.*
Ventero* fui no ha dos meses,
pero el palacio me sabe
más gustoso, porque al fin

* 1410 Nótese el juego continuo de palabras del gracioso en todo el pasaje. Aquí juega con «donaire», compuesta de «don» y «aire», lo que le permite el juego posterior con «espirituales» (v. 14), haciendo chiste (tópico) con los «dones espirituales». Recuérdese, además, que el gracioso ha sido también calificado como la «figura del donaire», lo que acrecienta el juego polisémico.

* 1417 Esta escena es muy similar a otra de la comedia *La industria contra el peligro* (Jornada Segunda a partir del v. 1900), en la que el gracioso espera vigilante en la calle, de noche, y recitando en soliloquio. La escena cómica que se va a producir después de la riña con el otro criado muestra un paralelismo muy evidente entre las dos comedias, lo que puede hacer pensar que la referencia explícita a «industria» sea un guiño, quizá inconsciente o intencionado, del autor.

* 1420 La cerilla era una «candela o vela muy delgada y larga que solo tiene mezclados con cera los pocos hilos del pabilo, y cubiertos de ella con una capa, o baño sutil». Este tipo de cerillas eran utilizadas por los sastres «para encerar los cortes de las telas de seda, porque no se deshilen, pasándola encendida por ellos ligeramente; y también de luz manual para alumbrarse y otros usos». *(DA: s. v. cerilla).*

* 1421 Ventero: «El que tiene a su cuidado, y cargo la venta, u hospedaje de los pasajeros». *(DA: s. v.).* Ya en el verso 1390 se había anticipado el pasado de Garapiña como ventero.

hay una dispensa* grande.
Hay un rico refitorio* 1425
de desordenados frailes,
varios peces de la mar,

Siéntese

gran diversidad de aves,
dos mil géneros de frutas
que suelen tener los pajes, 1430
muchos modos de lacayos,
diferentes animales.
Para el juego de las damas*

* 1424 Dispensa: «despensa», con variación vocálica recogida en el *Diccionario de Autoridades (DA: s. v.)*. La elección de la variante es intencionada, ya que juega con los dos sentidos de la palabra *dispensa,* que también puede ser «privilegio, excepción graciosa de los derechos y leyes generales para ejecutar alguna cosa generalmente prohibida, concedida por quien tenga legítima autoridad. Úsase comúnmente en los Tribunales Eclesiásticos». Puede referirse al permiso que se le concede al ventero Garapiña de ir a palacio. El juego de palabras se acentúa con la aparición de la palabra *fraile* en el verso siguiente.

* 1425 Refitorio: «El lugar destinado en las Comunidades para juntarse a comer. Algunos dicen Refectorio, por arrimarse más al origen». *(DA: s. v.)*. Posiblemente hay un juego de palabras no demasiado claro, entre términos que podrían sonar parecido como «refrito» y «refitorio» y de ahí que mezcle a los frailes con los peces, las aves y las frutas. Es una posibilidad aún mayor si consideramos la acepción de fraile como una especie de pez gigante o «monstruo marino, cuya cara parece de hombre, la cabeza lisa y sin pelo, como raída a navaja. En los hombros tiene una cubierta a manera de capilla de Fraile, y en lugar de brazos dos aletas largas que parecen mangas, y la parte interior se termina en una ancha cola». *(DA: s. v. fraile)*.

* 1433 En estos versos hay un juego de palabras entre el «juego de damas», aludiendo a los enredos y jugueteos de amor cortesanos y al juego que se realiza sobre el tablero. Sin embargo no se refiere propiamente al juego de las damas (que tiene veinticuatro piezas), sino al ajedrez, que se juega sobre el mismo tablero de sesenta y cuatro casillas blancas y negras. En el juego del ajedrez hay en total treinta y dos piezas de las cuales tan solo dos son damas o reinas, de ahí el juego de palabras de Garapiña: «habiendo treinta alcahuetes / para dos [damas] que hay principales» (vv. 1435 y 1436).

hallarán terceros grandes,
habiendo treinta alcahuetes
para dos que hay principales.
Hay famosos bodegueros
que todos los vinos saben,
pues en estando borrachos,
entre dientes hablan graves,
y sin duda que convino*
para conocer sus males.
Hay mondeguillas de gusto
y otras mondongas de gaste,*
que esto no puedo sufrir
pues una Julia de lance*
me ha cogido ya: seguro
que me cuesta muchos reales
y más de dos mil florines.*
Pero un bulto por la calle

* 1441 Juego de palabras continuo en este pasaje, que viene a ser una caricatura de la vida en la corte. Aquí Garapiña realiza un calambur repetido en otras partes de la *Navidad* entre «convino» (del verbo «convenir») y «con vino», pues está hablando de borrachos. El calambur y otro tipo de juegos de palabras están muy presentes en la poesía del Barroco, especialmente en Aragón (Egido, 1979*a*: 205).

* 1444 mondeguillas de gusto / mondongas de gaste: juego de palabras basado en la voz «mondonga»: «Nombre que daban en Palacio a las criadas de las Damas de la Reina». *(DA: s. v.)*. Se burla de las damas cortesanas «de gusto» a las que les gusta la ostentación («de gaste») y a las que denomina con un tono burlesco con el diminutivo «mondeguillas». Además, todo el juego parte de la voz «mondongo», que son «los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y así se guisa la gente pobre» *(DA: s. v.),* y que redunda en el juego de vino-comida.

* 1446 Debe entenderse que Julia le ha cogido ya por enredo o suceso del destino jugando así con la expresión «lance de fortuna»: «El accidente y acaso, funesto o favorable, que sobreviene a alguno». *(DA: s. v.).*

* 1449 Florines: «Moneda de plata u oro que ya no tiene uso en España, y la que hubo parece valía lo mismo que un real de a ocho». *(DA: s. v. florín).*

se va llegando hacia mí.
Justo será me levante

Levántase

y desenvaine mi espada
y hacer vainas de su sangre.*

Sale Paritoque de ronda

PARITOQUE (Mi señor me ha prevenido
que le espere en esta parte
y el puesto ya está ocupado.
Santos cielos, ayudadme).
¿Hay paso para esta casa?
GARAPIÑA Sí, mas no quiero que pase.
PARITOQUE Así lo haré, señor mío.
GARAPIÑA Vaya, camine adelante
y no me enfade le digo.
PARITOQUE No tenga miedo le enfade.

Vase

GARAPIÑA El hablar gordo* es gran cosa,
bien este modo me sale.
Otro viene, ya no temo.

* 1454 Juego con la palabra *vaina,* «caja, o funda, en que se encierran, y guardan, o que cubren algunas armas, como espadas, puñales». *(DA: s. v.).* En el *DA:* también se recoge la variante «baina» para designar a la «corteza tierna y larga en que están encerradas algunas legumbres». Con su espada hará que fluya la sangre que, metida en una vaina o funda, parecerá semejante a la especie de morcillas o mondongo que citaba anteriormente.

* 1465 Hablar gordo: «Echar fieros y bravatas, amenazando a uno, tratándole con imperio y superioridad». *(DA: s. v. gordo).* Aparece la misma expresión en *El amor hace valientes* (1658) de Matos Fragoso: «¿De qué sirve ser gallina, si no sabes hablar gordo?».

*Sale Ramiro con espada y rodela**

RAMIRO (Ya la noche vigilante
tachonó el cielo de estrellas
y ya en salados cristales,*
llevándose tras sí el día,
este planeta que nace
rizando montes con perlas,
con rayos luciendo valles,
descansa agora, y le pido
que a salir mañana tarde,
porque la confusa noche
con caracteres de sangre
la mayor venganza escriba
que en pechos humanos cabe.
Llamaré a Rodrigo agora
porque mi intento acompañe,
que, aunque estoy con él reñido
por los amorosos lances,
en cosas de conveniencia
se vuelven las amistades.
Este hermano, este enemigo,
este rústico, este infame,
yo haré que en túmulos fríos
muera a resistencias graves
deste acero que mi brazo
rige con lucido esmalte.

* *Acot.* 1468 rodela: «Escudo redondo y delgado que, embrazado en el brazo izquierdo, cubre el pecho al que pelea con espada. Llámase así, según Covarrubias. Quasi rotela, por ser redonda». *(DA: s. v.).*

* 1470 La noche que «tachonó el cielo de estrellas» viene cuando el sol, «planeta que nace / rizando montes con perlas» (metáfora del rocío al amanecer), descansa en «salados cristales». Esta última es metáfora, como las anteriores, de corte gongorino para designar el mar, según la registra Vilanova (1992: 889).

Yo haré que encubra la noche*
mi maldad; yo haré que acabe
en rústico lecho duro
su vida, para que estampe
la noche en negros blandones*
y en los bien bruñidos jaspes*
que muere por atrevido,
que es la muerte de un amante.
Un hombre está aquí parado,
darele muerte, que en lances
donde venganzas se buscan
son enemigos los aires).
¿Quién va?

GARAPIÑA ¿Quién me lo pregunta?

RAMIRO Un hombre.

GARAPIÑA Lindo visaje,
yo soy otro.

RAMIRO ¡Qué quimera!
Apartaos.

GARAPIÑA ¿Que me aparte?

RAMIRO Ea, dejad este puesto.

GARAPIÑA Tampoco puedo llevarle;

* 1493 La noche es el momento ideal para encubrir crímenes y propiciar venganzas por amor. Resuena detrás de estos versos el poema de Lope de Vega titulado *A la noche:* «Noche fabricadora de embelecos, / loca, imaginativa, quimerista, / que muestras al que en ti su bien conquista / los montes llanos y los mares secos; / habitadora de celebros huecos, / mecánica, filósofa, alquimista, / encubridora vil, lince sin vista, / espantadiza de tus mismos ecos: / la sombra, el miedo, el mal se atribuya, / solícita, poeta, enferma, fría, / manos del bravo y pies del fugitivo. / Que vele a duerma, media vida es tuya: / si velo, te lo pago con el día, / y si duermo, no siento lo que vivo». (Lope de Vega, 1999: 137).

* 1497 Recuérdese que los blandones eran hachas de cera que se usaban para alumbrar.

* 1498 Jaspes: el «jaspe» es una «piedra manchada de varios colores, especie de mármol, capaz de pulimento, que se distingue por el color principal […]». *(DA: s. v.).*

harto dejado lo tengo.
RAMIRO Pues este acero brillante
os dará la muerte al punto.
GARAPIÑA Espere, señor, aguarde;
ya me voy de todos modos.
RAMIRO Váyase presto.
GARAPIÑA (Aquí hable
otra lengua, que la mía
se me turbó en el gaznate).

Vase

RAMIRO Huyó y frustró mis intentos
dando fuerza a mi coraje,
y pues he quedado solo
en mi venganza constante,
he de llamar a Rodrigo.
La puerta abierta me hace
gran novedad.

*Éntrase dando una vuelta al tablado y vuelva a salir**

RAMIRO Ya entré aquí
y hablar no he sentido a nadie.
¡Ay, infelices pasiones!,
pues para poder vengarme
tiene sobresalto el alma
teniendo la pena aparte.

* *Acot.* 1525 En lugar de cambiar de escenario o de incluir en el escenario parte de la calle y del interior de la casa, el actor, que está en la calle, a la puerta de la casa, sale de escena, da una vuelta por fuera del escenario y vuelve a salir por el lado contrario (como sucede en la acotación anterior al v. 1611), lo que indica que ya se encuentra dentro de la casa. Es un procedimiento escenográfico habitual en las comedias de Aguirre como se muestra en la acotación anterior al verso 459 de *La industria contra el peligro*.

Sale Julia

JULIA Fortunio con mi señora
en la otra pieza está,
bodas muy presto tendrá,
porque constante la adora,
y agora en dulces desvelos,
según al pasar he oído,
me parece se han pidido
el uno al otro los celos.
RAMIRO (Gente en esta parte siento.
¿Si es Rodrigo?).
JULIA (Gente suena,
¿quién puede ser? ¿Hay más pena?
¿Quién será? ¡Triste tormento!).
RAMIRO ¿Rodrigo, señor, amigo?
(Deste modo ha de pensar
que le he venido a buscar).
JULIA (Él pregunta por Rodrigo).

Sale Clara y Fortunio por un lado

FORTUNIO Siempre constante te adoro.
CLARA De tu palabra confío.
JULIA (Yo soy un mármol, un frío
yelo; mi pesar ignoro).
RAMIRO ¡Aguarda, espera, detente!
JULIA (¿Hay más pesar? ¿Hay más pena?).
FORTUNIO Gente por la escuadra suena.
CLARA Por la pieza siento gente.
JULIA (Apartarme de aquí quiero
para aliviar mi cuidado).
FORTUNIO Por aquí el ruido he escuchado.
CLARA Fortunio, en congojas muero.
RAMIRO Rodrigo, no te receles.
FORTUNIO (Yo me he de fingir Rodrigo).
RAMIRO El Duque soy, soy tu amigo.

FORTUNIO Me pesa que te desveles,
señor, tan tarde.
CLARA (¡Ay de mí!).
FORTUNIO ¿Qué me ordenas, don Ramiro?
(Lanzas de fuego le tiro).
¿Cómo me buscáis aquí
sabiendo que me ofendéis?
RAMIRO Rodrigo, estad satisfecho
de mi ilustre y noble pecho
que no os ofendí y sabréis
que el alma a Teodora adora
y así esa sospecha es vana,
que el estar con vuestra hermana
fue porque seguí a Teodora.
FORTUNIO Ya satisfecho me vi
y agora, ¿qué me queréis?
RAMIRO Quiero que me acompañéis.
FORTUNIO Siempre obediente os serví.
RAMIRO Para una hazaña que intento.
Yo a mi hermano he de matar.
CLARA (¿Quién se vio en tanto pesar?).
FORTUNIO (¿Quién se vio en tanto tormento?
¿Hay traición más bien fingida?
Sin duda nací con suerte,
pues quien procura mi muerte
es quien procura mi vida).
RAMIRO Es un tirano alevoso
que matarme ha pretendido.
FORTUNIO Es hombre muy atrevido
y advertid que es muy brïoso.
RAMIRO Nunca mi venganza advierte
el valor en su enemigo.
Si tú me amparas, Rodrigo,
segura será su muerte.
CLARA (¿Hay más rara novedad?
A su enemigo declara
su intento).

FORTUNIO (¡Que doña Clara
haya oído su crueldad!).
RAMIRO Vamos abajo los dos.
CLARA (No te he de dejar salir.
FORTUNIO No lo podrás impedir.
Clara, a Dios.
CLARA Fortunio, a Dios).

Vase Clara

RAMIRO Seguidme pues, con valor
demos la muerte a este aleve.
FORTUNIO (¿Cómo este ingrato se atreve
a intentar tanto rigor?
¿Cómo al pronunciar mi mengua
en esta nocturna calma
no se le ha salido el alma
por las puntas de la lengua?).

*Vase. Dan una vuelta por adentro y salen por el otro lado**

RAMIRO Ya a la puerta hemos salido;
aquí habemos de esperar.
FORTUNIO ¿No es mejor irlo a buscar?
RAMIRO Por aquí anda divertido
en un noble galanteo,
y sé yo que ha de venir.
FORTUNIO (Nadie lo pudo decir *Aparte*
sino tu infame deseo.
El fin desto he de esperar
pero mi discurso advierte
que es mejor darle la muerte).

* *Acot.* 1611 Como en el caso anterior, el dar una vuelta por detrás del escenario indicaba, sin más escenografía, un cambio de localización, en este caso del interior de la casa a la calle.

RAMIRO No puede agora tardar
porque a las diez venir suele
por esta calle rondando.
FORTUNIO (¡Que este hombre se esté matando
porque yo no me desvele!).
RAMIRO Una luz se acerca aquí.
FORTUNIO Este sin duda será.
RAMIRO Con poca dicha vendrá.
FORTUNIO Ya lo mejor discurrí.

Sale Garapiña como antes

GARAPIÑA (Uno en la calle dejé
y agora se han hecho dos,
¡dadme paciencia mi Dios!).
FORTUNIO Ramiro, ¿le mataré?
RAMIRO Espérate, por si acaso
no es él.
FORTUNIO (¡Ah, tirano fiero!).
GARAPIÑA ¿Para un pobre pasajero
quieren, señores, dar paso?
RAMIRO Nos ha de decir quién es.
GARAPIÑA (Uno dejé, dos he hallado,
si me voy por otro lado
después he de encontrar tres).
RAMIRO Ea, declárese luego,
si no la muerte verá.
GARAPIÑA Que la tiente bastará
señores, porque estoy ciego.
Yo soy… mas no sé quien soy,
un hombre, ya he dicho un hombre,
porque se escusa mi nombre
por donde quiera que voy.
RAMIRO ¿Por qué su nombre se escusa?
GARAPIÑA Porque se ha hecho dél abuso
y también porque es un uso
que ha días que no se vía.

RAMIRO ¡Declárese o vive Dios
le mate!
GARAPIÑA No lo rehusara
si en este tiempo se usara
reñir un hombre con dos.
Mi nombre fue muy usado
en las medias y el vestido,
en canciones que han fingido,
en valonas* que han dejado,
en guantes, cintas y puntas,
en mil cosas de placer
y aún mil cosas de comer,
en mi nombre se ven juntas.
Con él el rostro se aliña,
y por no cansarme más
mi nombre, señor, sabrás
que se dice Garapiña.*
FORTUNIO Ya lo tuve conocido.
RAMIRO Ya no tardará en venir.
FORTUNIO (Aquí importa más fingir).
RAMIRO ¿Tu señor se ha recogido
a casa?
GARAPIÑA No lo colijo,
porque dijo le esperara
en este sitio.

* 1662 Valonas: «Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el qual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros; y por la parte de delante era larga hasta la mitad del pecho». *(DA: s. v. valón).*

* 1670 Garapiña: toda la intervención del personaje se mueve entorno a un juego de significados con su nombre que ya se había apuntado en una nota anterior. La palabra usada tan solo con uno de sus significados aparece en alguna comedia de Caderón como *Dar tiempo al tiempo* (1688) o *Qual es mayor perfección* (1686) y en otras dos de Moreto: *El desdén, con el desdén* (1654) y *El lindo Don Diego* (1676) *(TESO).* La importancia que concede a esta palabra que da nombre al gracioso, protagonista de muchos pasajes de la comedia, y el juego con los diversos significados es quizá lo que resulta más original y novedoso.

RAMIRO ¡Qué rara
es la ocasión!
GARAPIÑA Ya me aflijo.
RAMIRO Ello sale todo igual
como pide mi deseo.
FORTUNIO Siempre en estos lances creo
que busca un hombre su mal.
RAMIRO Retírate pues a un lado,
y cubre la luz agora.*
GARAPIÑA Nunca, señor, a deshora
gusté de daros enfado.

Hace lo que le dicen y sale Rodrigo por un lado

RODRIGO (Ya la noche reducida
a una breve nube y parda
quiere que en volcanes arda
por dar tormento a mi vida.
A Teodora hablar no pude
esta noche desvelado;
quiera Dios que su cuidado
no se suspenda o se mude,

* 1684 Las escenas que se complican por la abundancia de personajes en escena que luchan a oscuras se repiten en las comedias de Aguirre. En *La industria contra el peligro* hay una escena que recuerda mucho a esta (vv. 631-648). Esta comedia, por las muestras de recursos como el entrar dentro, dar una vuelta y volver a salir para indicar cambio de escenario, estaba pensada para ser representada, como era habitual, a la luz del día en un corral de comedias. Para indicar que la escena se desarrollaba a oscuras bastaba con que un personaje saliese a escena con una vela o hacha y que en un momento determinado la apagase, como en este caso. La escena se mantenía a oscuras en los coliseos y en el teatro cortesano en lugares cerrados. No obstante, y especialmente para escenas de este tipo, Sabbatini (1638: 72) ofrece diversos recursos basados en un sistema de velas que se cubren en un momento determinado con unos cilindros en el capítulo 12 del libro II *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* titulado «Come si possa fare che tutta la scena in uno instante si scuri».

pues Fortunio y don Ramiro
la quieren a competencia,
y que amen por excelencia
las mujeres no lo admiro.
En su casa los hallé
ofendidos y agraviados,
y viéndolos encontrados,
mi mal y pena callé).

FORTUNIO (Rodrigo es este sin duda).

RAMIRO (Fortunio sin duda es este.*
Aunque la vida me cueste
fuerza es que a matarle acuda).

RODRIGO (Tres hombres aquí parados
están, pero mis recelos
ya no son de amores, ¡cielos!,
de honor son ya mis cuidados).

RAMIRO ¿Don Rodrigo? (Yo le tiro).*

FORTUNIO ¡Don Rodrigo, amigo, advierte
que te quiere dar la muerte
en tu casa don Ramiro!

Vase

RODRIGO Señor, suspended agora
vuestro intento. ¡Qué pesar!

RAMIRO (¡Que pueda disimular!
¿Cómo el alma tanto ignora?
Fortunio fue quien habló).

* 1704 La escena resulta muy compleja por el número de personajes y porque Fortunio simula ante Ramiro que es Rodrigo. Incluyo paréntesis en las intervenciones de Ramiro que se dirigen a Fortunio pero creyendo que es Rodrigo pues, aunque no son propiamente apartes, clarifica la compresión.

* 1711 Nuevamente Ramiro se dirige al que cree Rodrigo (Fortunio). Cuando entra en escena el auténtico Rodrigo, Ramiro lo confunde con Fortunio y pretende lanzarle una estocada («Yo le tiro»), según le confiesa a Fortunio (creyendo que es Rodrigo), pero este, revelando su identidad antes de huir, avisa del peligro a don Rodrigo.

GARAPIÑA La linterna sale aquí.

Saca la luz

RODRIGO Ya a la luz os conocí,
pero nunca os agravió
mi voz ni mis tristes labios.
No esperéis que me resista,
pues que miré en vuestra vista
muy patentes mis agravios.
Y ya con dichosa suerte,
entre debidos enojos,
cuando vos abrís los ojos
es para darme la muerte,
que a quien ve a riesgo su honor
por una pasión fingida,
el que le quita la vida
es quien le hace más favor.
Mas ¿cómo sin atención
digo imprudente mi mengua?
¿Cómo no calla mi lengua
lo que siente el corazón?
Mas por razón natural
deste afecto presumí
que cuando mi ofensa vi,
cuando recelé mi mal,
llegó el golpe al corazón
y, sintiendo fiel mi mengua,
salió ligera a la lengua
incitada la razón;
y como entonces sintió
el mal que a hablar le provoca,
calló elocuente la boca,
mudo el corazón habló.
Como en un hombre se advierte
que, no habiendo nunca hablado,

vio atento y desesperado
dar a su padre la muerte;*
y fue tan grave el pesar
que en su corazón tenía,
que viendo que no podía
allí con la lengua hablar,
recogiendo el sentimiento
en su amante corazón,
rompió entonces la razón
la violencia del tormento;
yo, pues que miraba así
dar muerte a mi honor lucido,
aunque por honrado ha sido
mudo en mi honor hasta aquí,
fue tan grande la pasión,
tanto el pesar de mi mengua,
que rompió el ñudo* a la lengua
la fuerza del corazón.
No pues, de noche salgáis
porque, señor, no sabéis
si agraviáis o si ofendéis,
y menos con quien habláis.
Yo os tengo de acompañar
porque, como leal vasallo,
me obliga a disimulallo
el agravio en mi pesar,
pero tal vez mi lealtad
no os conocerá, señor,
y lo que es ahora favor,
otra vez será crueldad.

* 1754 La anécdota del mudo que vuelve a hablar cuando quieren matar a su padre es la historia de Creso, rey de Lidia, que es salvado por su hijo Atis, mudo hasta el momento en que va a ser asesinado. Esta anécdota aparece recogida en la *Arcadia* de Lope de Vega: «[…] y el padre / que vivió por hablar el hijo mudo». (1980: 428).

* 1769 Ñudo: «Lo mismo que Nudo». *(DA: s. v.).*

No por mi casa rondéis;
dejad, señor, esta empresa,
que vuestro rostro confiesa
la culpa aunque la ocultéis.
Podrá haber un enemigo
que desconocido os tenga,
y no será fácil venga
acompañándoos Rodrigo.
Lograd ahora la ocasión,
porque con injusta ley
matará un vasallo a un rey,
si le ayuda la traición.

RAMIRO Yo solo a casa me he de ir,
que nunca pensé ofenderos,
y vasallos tan severos
no los he de consentir.
Voy con infelice suerte,
pensativo en mi tristeza,
que sé quitar la cabeza
a quien desea mi muerte.

Vase

GARAPIÑA Yo también huyendo voy
pues que conocí a mi amo,
que huyó, por Dios, como un gamo.

Vase Garapiña

RODRIGO Turbado del caso estoy,
y quiera el cielo piadoso
darme alivio en mi pesar.
¡Que haya un hombre de callar
cuando es un rey alevoso!
En la voz he conocido
fue Fortunio el que avisó.
La vida le debo yo,
pues el mal me ha prevenido.

Sin duda que se juntó
con él para darme muerte,
y él por mi suerte me advierte
el peligro que juzgó.
Yo voy turbado y mortal
y receloso también,
mas, quien ha mirado el bien
que no se mezcle con el mal.*

Vase. Sale Paritoque y Inés con manto

INÉS ¿Por qué me venís siguiendo,
Paritoque, todo el día?
PARITOQUE Porque tú, Inés, eres mía.
INÉS Yo te estoy aborreciendo.
PARITOQUE Inés, siempre te has mostrado
tirana con quien te adora.
INÉS Deja, Paritoque, agora
este amoroso cuidado,
porque por ti y tu señor
en casa hay grande pesar.
PARITOQUE Eso no puede faltar
entre los lances de amor.
INÉS Voyme, aunque mal te cuadre,
que tu señor solicita
nuestra pena.
PARITOQUE Era visita
muy larga para de padre.
INÉS Disimular bien podía.
PARITOQUE Es verdad, pero no quiso,
que es el hombre muy remiso
de sufrir.

* 1822 Entiéndase que quien cumple con las reglas del honor y se comporta como debe («quien ha mirado bien»), debe alejarse siempre del mal.

INÉS La cortesía
donde están damas se debe.
PARITOQUE Es verdad, mas vuestro ahínco
es el tener cuatro o cinco
galanes.
INÉS ¿Cómo se atreve
tu lengua hablar descortés?
PARITOQUE Ea, no grites, por Dios,
que si no cuatro, son dos,
y si no cinco, son tres.

Sale Garapiña al paño con un papel

GARAPIÑA (Este papel me ha pidido
mi amo que lo llevara
a casa de doña Clara
y a ver a Inés he venido.

Escóndele

Y le escondo y entro aquí
porque no sospechen mal).
¡Oh traidora, oh desleal,
tú te acordarás de mí!

Sale afuera

(Nunca a su dama le avisa
quien se muestra enamorado).
Inés, ¿por qué te has mudado?
INÉS Por ir limpia de camisa*.
GARAPIÑA Él váyase de aquí luego
que si no con esta mano
le he de arrojar.

* 1862 Nuevo juego de palabras con el sentido de «mudar». En este caso no está en boca del gracioso, como sucedía en otras ocasiones, sino en boca de una de las criadas.

PARITOQUE ¿Tú, villano?
INÉS Que no te enojes te ruego,
Garapiña, pues te amo,
ya sabes que tuya soy.
GARAPIÑA Váyase pues.
PARITOQUE Ya me voy.
GARAPIÑA Ha de correr como un gamo.
PARITOQUE Pues tú, Inés, lo pagarás.
GARAPIÑA A él no le debe nada.
PARITOQUE No, mas la tengo obligada.
GARAPIÑA Yo por palabra no más.
Vaya al punto, antes que intente matarle.
PARITOQUE Voy temeroso.
(¿Quién, señores, vio al gracioso
en la comedia valiente?)*

Vase. Sale Julia con manto

JULIA (A Garapiña he seguido,
que en una calle le vi,
y sin duda subió aquí.
Con Inés habla atrevido).
INÉS Es cierto que yo te quiero
y tú has de ser a quien ame.
GARAPIÑA Como no me digas «dame»
yo seré el más verdadero.
INÉS Mas ruido suena, ¡ay de mí!
GARAPIÑA Cúbrete a ese manto luego.
INÉS Que te retires te ruego
por si mi amo entrase aquí.

* 1878 Nueva intervención, en este caso de Paritoque, reflexionando sobre los personajes de la comedia. Se puede ver en varios momentos de la presente comedia (v. 1194). Además, está realizando una función metateatral, pues se dirige al público.

GARAPIÑA Yo entro muy temeroso.
Dios te saque deste paso.

Vase

JULIA (¿Quién vio tan notable caso?).
INÉS (Él es hombre más brïoso
y debo quererle más.
Yo voy a ver si Teodora
me busca).

Vase

JULIA Y a fe que agora,
ingrato, lo pagarás.
Yo salgo embozada aquí
y con él he de vengarme.
Que este pudiera engañarme,
de veras que lo sentí.
¿Cómo yo misma me infamo
cuando él nunca me merece?

Sale Garapiña

GARAPIÑA … mas quede, señor.* (Parece
esta visita de amo).
Inés, descúbrete agora;
el manto te quita luego,
mira que yo te lo ruego.
Si se fue ya tu señora,
¿qué esperas?
JULIA A Julia. Ves.
GARAPIÑA Julia es fingida, es ingrata,
es muy amiga de plata.

* 1905 Entra Garapiña simulando llevar una conversación ya comenzada.

Tú eres más barata, Inés.
No la quiero y finalmente
de mí, Inés, puedes saber
que nunca la puedo ver,
aunque la tenga presente.*

Descúbrese Julia

JULIA Agora verme podrás.
GARAPIÑA ¡Ay de mí! Mi mal es cierto.
¡Confesión, que soy muerto!
JULIA Aguarda, ¿a dónde te vas?
GARAPIÑA A la cama, que estoy malo.
Basilisco,* Julia, eres.
JULIA Pues aleve, si te mueres
yo te haré vivir con palo.
GARAPIÑA Déjame, Julia, pasar,
que yo no te conocía
y en aquello bien decía,
pues no te pude mirar.
Mi pena es, señores, cierta.
JULIA ¡Cómo el atrevido habló!
GARAPIÑA No dijera aquello yo
si estuvieras descubierta,
mas no te podía ver.
JULIA Ni en su vida me verá.
GARAPIÑA Y vuscé me volverá

* 1918 Nótese la ironía que encierran estas palabras, pues realmente tiene presente a Julia, aunque él no lo sabe porque se está haciendo pasar por Inés. Responde al remedio del engaño con la verdad que señalaba Lope en su *Arte nuevo*.

* 1924 Basilisco: «Una especie de serpiente de cual hace mención Plinio […]. Críase en los desiertos de África, tiene en la cabeza cierta crestilla con tres puntas en forma de diadema y algunas manchas blancas sembradas por el cuerpo; no es mayor que un palmo, con su silbo ahuyenta las demás serpientes y con su vista y resuello mata […]». (Covarrubias, 2006: *s. v.*).

aquello que la di ayer.
JULIA Él a mí buenos cuidados
me dio.
GARAPIÑA Mire, no se aflija,
volviéndome mi sortija
estaremos muy pagados,
que no soy hombre que pierdo.
JULIA Por mi vida, linda historia;
della no tengo memoria.
GARAPIÑA Pues yo la di por recuerdo.

Sale Inés

INÉS ¿Entretenidos están
vuesarcedes?*
JULIA Sí, señora.
INÉS Pero aquí sale Teodora.
GARAPIÑA Yo he visto entrar a don Juan.
INÉS Escondeos. ¡Ay, mi Dios!
Entre, Julia, a este aposento.
GARAPIÑA Por mi vida, lindo cuento;
no nos juntéis a los dos,
¿somos perros?* ¿Hay locura?
INÉS Dice bien, pues entra aquí
y tú aquí.
JULIA Mucho sufrí.
GARAPIÑA ¡Qué corta fue mi ventura!

* 1948 Vuesarcedes: forma utilizada para «Vuestras Mercedes». También se registra en la lengua de la época, concretamente en Tirso aparece la forma «vuesarced» (1621) según *DCE*.

* 1955 ¿Somos perros?: la referencia a los perros de la interrogación posterior parece tratarse de una expresión popular o un refrán, si bien no se ha encontrado ninguna referencia exacta ni en Correas (1967) ni en Martínez Kleiser (1978: 571-572). Sin embargo, dada la existencia de muchas expresiones populares que hacen referencia a ser los perros para referirse a los hombres y a ser desalojado de un lugar como a un perro, parece claro que la interrogación está traída en ese sentido.

Éntrese cada uno por su parte. Sale Teodora y don Juan

DON JUAN Esto, Teodora, ha de ser.
TEODORA Siempre, señor, te obedezco.
DON JUAN Y yo mucho te agradezco
que tomes mi parecer.
Yo soy en esto felice.
TEODORA Es la obediencia muy justa,
que tal vez una hija gusta
de lo que un padre la dice.
DON JUAN Rodrigo es gran caballero,
yo lo conocí en Orán.

Sale Rodrigo al paño

RODRIGO (Con su hija está don Juan.
Oirles agora quiero).
DON JUAN Mi amigo en Castilla ha sido
y es muy valiente soldado.
TEODORA ¿Cuándo el padre ha deseado
lo que una hija ha querido?

Al paño Rodrigo

RODRIGO (Buena va mi pretensión).
DON JUAN Mas gente a esta parte suena.
Inés, ¿quién es?
INÉS (¿Hay más pena?).
DON JUAN Yo lo miro.
INÉS ¡Qué aflicción!

Sale Garapiña y Julia

GARAPIÑA Yo soy perdido, ¡ay de mí!
DON JUAN ¿Qué buscáis aquí?
GARAPIÑA No, nada.
Entrose Julia aquí airada
y tras ella me metí.

JULIA Es verdad, señor.
GARAPIÑA Ya sale.
DON JUAN Inés, ¿tú los escondiste?
INÉS Señor…
DON JUAN ¿Cómo te atreviste?
GARAPIÑA (Si esta industria no me vale
soy perdido).
TEODORA Eres crüel,
señor; no adviertas cuidados,
que lances son de crïados.
DON JUAN ¿A dónde va ese papel?

Véase el papel

GARAPIÑA ¿Cuál, señor? (¡Yo soy perdido!
Él lo vio). ¿Señor, a mí?
DON JUAN Dame al punto.
RODRIGO (Ya sentí
fuego en mi pecho encendido).
GARAPIÑA No lo toméis. (¡Qué infelice
soy nacido!).

Sácale

DON JUAN Dame luego.
TEODORA (El alma está sin sosiego).
GARAPIÑA (Aquí me asan).
DON JUAN Así dice:

Lee

«Por este aviso, señora,
que esta noche he de ir a verte,
que siempre alcanza la suerte
un amante en esa hora.
A las diez sin falta alguna
en tu casa me tendrás

y a este crïado podrás
avisar de mi fortuna».
¡Terrible pena!
GARAPIÑA El castigo
espero.
RODRIGO (El alma ignora
esta pena).
DON JUAN Di, Teodora,
que te casé con Rodrigo.

Vase

RODRIGO (Felice mil veces soy
pero con graves desvelos.
He de averiguar estos celos).
Teodora…

Sale Rodrigo

TEODORA Penosa estoy.
RODRIGO No respondas tan crüel;
si le quieres, corresponde.
TEODORA Desta manera responde
mi fineza a este papel.

Rómpele

GARAPIÑA ¡Ay de mí! Ya le rompió.
Bueno estoy, por vida mía.
RODRIGO Ya mi esperanza confía
alcanzar lo que le dio
la suerte.
TEODORA Tuya he de ser.
[……]
[……]
[……]

RODRIGO ¿Dirás que el papel no era
para ti?
TEODORA No diré tal.
No hago en recibirle mal,
mal en responder hiciera.
Si ese señor atrevido
quiere escribirme un papel,
¿qué puedo yo hacer con él
más que el haberle rompido?
GARAPIÑA No se escribió para ti,
señora, por vida mía,
sino que yo lo traía
aquí muy fuera de mí.
RODRIGO Este mis penas declara.
Calla, no hables ahora,
que si no es para Teodora
sin duda es para Clara.
De todos modos dolor
siento en pena desigual,
si es para Teodora, mal,
si es para Clara, peor.
Y con infelice suerte
y con bárbaro rigor,
quieren quitarme el honor
para darme así la muerte.
¡Válgame el cielo, ay de mí!
Yo esta noche averiguaré
este lance.
GARAPIÑA ¿Yo de qué
provecho les sirvo aquí?
RODRIGO Vete pues.
GARAPIÑA Vivas mil años.
RODRIGO Y tú, Julia, ¿a qué has venido?
JULIA Un recado aquí he traído.

RODRIGO ¿Quién vio mayores engaños?
Guárdete, Teodora, el cielo.
TEODORA Siempre te ampare la suerte.
RODRIGO Que no he de volver a verte
hasta averiguar mi recelo.
TEODORA Ven, Inés.
INÉS Siempre te sigo.
TEODORA Ven, Julia.
JULIA Contigo voy.
TEODORA ¡Qué infeliz mujer soy,
celoso va don Rodrigo!

Vanse todos y
sale Ramiro y Paritoque

RAMIRO ¿Le diste el papel a Julia?
PARITOQUE A tu precepto obediente
lo di diciendo que era
de Fortunio.
RAMIRO Pues comience
la venganza más atroz
que, en las historias crüeles,
los caracteres dorados
para el escarmiento advierten.
Vuélvete a palacio agora.
PARITOQUE Yo deseo obedecerte
porque me sabe muy mal
rozarme con las paredes.

Vase

RAMIRO Aún no quiero que el crïado
sepa el disfraz que me ofrece
seguridad del intento
que ha de ocasionar la suerte.
Ya que la enemiga obscura
del día, lóbrega estiende

opacas sombras al viento,
pardos y negros tapetes
fingiendo a un inmóvil risco,*
bruto que descansa o duerme
ceñido en rústicos troncos,
que oculta el tiempo en laureles;
ya pues, que obscura amenaza
a un infelice la muerte
ofreciéndole entre púrpuras
de sus heridas calientes
negros blandones de luto,
túmulos de nubes breves,
he de hablar a doña Clara
para que con esto empiece
la mayor alevosía
que intentar el hombre puede.
Rompiendo un dorado cofre,
saqué el vestido que suele
llevar Fortunio a estas horas,
y esta tarde, pues que viene
el engaño en el vestido,*
vengaré mi incendio fuerte.
Doña Clara me tendrá
por Fortunio y podré en breve

* 2087 Las imágenes del anochecer son frecuentes en esta y otras comedias. En este caso se presenta el atardecer con un sol mortecino, oculto entre nubes de humo («negros tapetes») que se sitúan delante del sol como si fueran una roca, eclipsándolo. La misma imagen se repite casi en los mismos términos en *La industria contra el peligro* (v. 1790) y *Cómo se engaña el demonio* (v. 1143).

* 2105 El título de la comedia suele repetirse en varios versos a lo largo de la comedia (v. 2225). Es un recurso frecuente en todo el teatro áureo y también en Aguirre, quien pudo inspirarse en el modelo calderoniano, como puede verse, por ejemplo, en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652).

gozar de su honor ilustre
y dar a mi hermano muerte,
porque homicida mi brazo
sea de dos cosas siempre.
En esta casa inhumano
me engañó, tirano aleve,
fingiéndose don Rodrigo,
y pues tirano pretende
gozar de tanta hermosura,
ha de ocuparle la suerte.
La cuadra toda está obscura,
ya la ocasión me previene
la dicha. Yo me retiro
a esperar lo que sucede.

Sale Clara y Julia

JULIA No puede tardar, señora.
CLARA ¿Y si la puerta estuviese
cerrada?
JULIA Yo la he dejado
abierta. No te receles
descuidos de mi cuidado.
CLARA El papel dice le espere
a las diez, pero ya han dado.
JULIA (Yo no entiendo estos papeles. *Aparte todo*
El que a Garapiña hallaron
era para Clara y tiene
esperanzas de que venga,
porque un papel, y sin verle,
me le dio un hombre a las ocho).

Sale Ramiro

RAMIRO (Yo salgo pues me previene
dicha la ocasión agora).

JULIA Un hombre entra aquí. ¿Si es este?
CLARA Él es, Julia. Señor mío.
RAMIRO La voz al labio entorpece.
JULIA Yo salgo a cerrar la puerta.

Apaga la luz

La luz se apagó.
CLARA ¡Que intentes
darme, Julia, tanta pena!
Otra luz al punto enciende.
RAMIRO No te espantes, Clara hermosa.
JULIA Luego voy a obedecerte.

Vase

RAMIRO (Ya que las sombras me ocultan,
tengo agora de valerme
del intento que he traído).
Clara, perdona, que siempre
mi hermano ha sido ocasión
de que en tu cuarto, imprudente,
sacara la espada osado.
CLARA Mucho, Fortunio, me ofendes.
A casa Teodora fuiste.
RAMIRO Fui por dar celos crüeles
a mi hermano don Ramiro.
CLARA Ya satisfecha me tienes,
pues ya he sabido la causa.
Pero tú, Fortunio, advierte
que tu hermano es un tirano,
es un ingrato, un aleve
que tiranamente finge,
que alevosamente quiere.
Y así, Fortunio, te pido
que con él nunca te empeñes,

pues lo que él tiene de necio
tú has de tener de prudente.

Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO (Tú el vestido me has hurtado.
GARAPIÑA No quieras, señor, hacerme
desbautizar.*
FORTUNIO Tú, tirano,
eres mi enemigo siempre.
GARAPIÑA Si yo fuera tu enemigo,
era imposible viviese
tantos años.
FORTUNIO ¿Y el papel?
GARAPIÑA Ya lo di, señor.
FORTUNIO Tú mientes.
GARAPIÑA ¿Pues por qué me lo preguntas?
FORTUNIO Porque después no lo niegues.
GARAPIÑA En manos dio de don Juan.
FORTUNIO ¡Que así mi pesar intentes!
GARAPIÑA Teodora lo hizo pedazos.
FORTUNIO ¡Mil pedazos he de hacerte!
GARAPIÑA Mira, señor, dónde estás.
FORTUNIO Eso solo me detiene.
GARAPIÑA Perdona, por vida tuya,
que una crïada me tiene,
de Teodora, enquillotrado).*

* 2171 Desbautizar: palabra no recogida en el *DA,* ni en ningún otro diccionario. Parece ser una invención del gracioso, utilizada con el mismo sentido de «excomulgar» o más bien de «romper la crisma», ya que «crisma» es el aceite con el que se unge a los bautizados.

* 2187 Enquillotrado: participio del verbo «enquillotrarse». «Mudarse un cosa en otra, y en cierta manera transformarse y pasar de un estado u calidad, a otra diferente. Es término bárbaro y rústico, de que usan los Labradores de Sayago y otras partes para dar a entender que las

CLARA Tuya seré eternamente.
GARAPIÑA (¿Oyes, Fortunio? ¿Qué es esto?
«Tuya seré», dijo.
FORTUNIO Atiende).
CLARA En ti confía mi amor,
siempre tengo de quererte,
y de tu alevoso hermano
ningún afecto receles,
porque le aborrece el alma
tanto como a ti te quiere.
FORTUNIO (A darle quejas venía
y hallo las culpas presentes.
Muerto estoy, tirana ingrata.
¡Ah, mujeres, ah mujeres,
desta manera pagáis
a quien por vosotras muere!).
RAMIRO Tuyo he de ser.
CLARA Yo confío
que gozaré los laureles
de Florencia en tu poder.
FORTUNIO (Mi hermano es.
GARAPIÑA Esta sierpe
nos sale agora con esto.
FORTUNIO No la ofendas, que no quiere
oir el alma sus agravios
aunque sus ofensas siente.
¿Qué aguardo, que con mi espada
no le doy tirana muerte?

cosas se han mudado y no son las que solían». *(DA: s. v.)*. Procede de la voz «quillotro» recogida en el *Diálogo de la lengua* de Valdés (2010): «[…] Un *quillotro* decían antiguamente en Castilla por lo que acá decís *un cotal*; ya no se dice de ninguna manera. […] porque aquel *quillotro* no servía sino de arrimadero para los que no sabían o no se acordaban del vocablo de la cosa que querrían decir».

Que castigar una ofensa
gloria es del que la padece).
CLARA Él pensó hablar a mi hermano.
RAMIRO Sin duda vino a valerse
de Rodrigo para darme,
osados, los dos la muerte.
CLARA Dichoso fuiste en saber
su traición.
FORTUNIO (¿Qué me sucede?
Conmigo piensa que habla
doña Clara. ¡Pena fuerte!
Yo la disculpo de todo).

Sale Julia con la luz

JULIA Ya la luz, señora, tienes.
FORTUNIO El engaño es el vestido.
Él le tomó.
GARAPIÑA «Ladrón eres.»*
Él hizo el cofre pedazos.
FORTUNIO Muera la luz, y tú, aleve,
has de acabar en mis manos.
CLARA ¡Ay, desdicha!
JULIA ¡Lance fuerte!

Riñe con él Fortunio y apaga la luz

RAMIRO Soy hombre de gran poder.
FORTUNIO Procura, pues, defenderte.
CLARA La voz de Ramiro es.
Aquí por vengarse viene.
¡Qué tragedia!

* 2226 Garapiña parece reproducir las palabras de acusación que le había dicho Fortunio en la conversación anterior (la que llevaban ya comenzada cuando aparecen en escena en el v. 2170).

JULIA ¡Qué pesar!
GARAPIÑA ¡Por Dios, que mi espada siempre
vive ajustada a la vaina!
RAMIRO ¡Muerto soy!
CLARA Tirano, advierte…
FORTUNIO (Sin decir a Clara nada
he de irme).
GARAPIÑA (Y mis pies vuelen).

Vase los dos

CLARA Vete, ingrato don Ramiro.
Una luz al punto enciende.
JULIA Yo voy, señora.

Vase

CLARA No tardes.

Sale Rodrigo con la espada desnuda

RODRIGO ¿Qué es esto? Ruido se siente.
¿Quién anda por esta sala?

Ande Rodrigo tentando con la espada y mójela en el rostro de Ramiro*

Fortunio es este que viene
por el papel que don Juan
tomó a Garapiña. ¡Fuerte
caso! De honor es el mal.
CLARA ¡Muerta estoy, mi hermano es este!
DUQUE Subid los dos allá riba.* *Dentro*

* *Acot.* 2246 Quiere decir la acotación que tocará el rostro ensangrentado de don Rodrigo y por eso se moja en sangre, como se aclara en los versos 2275-2280.

* 2252 Allá riba: forma contraída de «allá arriba». Era común en el lenguaje de la época. Sirva como ejemplo este tomado de *La famosa*

Salen dos criados y el Duque

RODRIGO Más gente a mi casa viene.
¿Quién es?
DUQUE Aleve, atrevido,
este acero responderte
podrá.
RODRIGO El Duque es sin duda.
Yo me salgo, ¡lance fuerte!,
porque no piense que riño
con él.
CLARA Mas el Duque es este.

Sale Julia con luz

JULIA Ya esta aquí la luz, señora.
DUQUE ¡Qué miro!
CRIADO 1 Que le dio muerte,
Vuecelencia.
CLARA A tus pies sacros,
invicto señor, me tienes.
DUQUE Yo le he muerto, ¡qué pesar!
No me hables más. ¡Pena fuerte!
¡Mal haya el tirano acero!
CRIADO 2 El rostro sangriento tiene,
señor, con muchas heridas.
CRIADO 1 No hay quien pueda conocerle
si no es por el vestido
que más ordinario suele
llevar.

Sale Rodrigo
con la espada sangrienta

comedia del Galán Castrucho (1614) de Lope de Vega: «al punto de aquí se abaxe / que viene acá riba».

RODRIGO Señor, ¿a estas horas?
DUQUE Prendedle todos, prendedle.
RODRIGO Señor, ¿Vuecelencia a mí?
CLARA Quien le dio, señor, la muerte
fue Ramiro, vuestro hijo,
pues anoche vino aleve
a buscar a don Rodrigo
para matarle.
DUQUE Pues tiene
Rodrigo en sangre la espada,
él le mató.
RODRIGO ¡Triste suerte!
DUQUE Ya sé todo lo que pasa.
RODRIGO Él me quiso dar la muerte,
(ya de mi duda salí), *Aparte*
y entre pesares crüeles
yo le maté, que lo dudo,
razón será lo confiese,
pero advierta Vuecencia
que mi honor…
DUQUE Justo es se observe,
pero modos hay mejores;
son modos estos muy fuertes.
RODRIGO No supe con quién reñía.
DUQUE Ese cadáver se lleve
a palacio y vos, Rodrigo,
venid.
RODRIGO Estoy obediente.

Cogen el cuerpo y se van

DUQUE Confuso voy y turbado.
El alma sintió perderle.
CLARA A llorar, a llorar penas.
¡Valedme, cielos, valedme!*

* 2298 Esta última frase figura en el texto impreso en boca de la criada Julia, lo que resulta un tanto extraño, además de indecoroso, ya

JORNADA TERCERA

Sale Fortunio de villano con una escopeta

FORTUNIO Rústico albergue cuyas verdes ramas
el sol corona de encendidas llamas,*
donde el bruto feroz, de mi destreza
fugitivo, fatiga la aspereza
de estos escollos, cuyas cumbres bellas
se toman por remates las estrellas;
donde el tigre más fiero y colmilludo
corre erizado con acento mudo,
y el más altivo hueco
de sus plantas repite el rudo eco,
y tal vez irritado en ansia sube,
si ve preñada la pardosa nube,
que, antes que opaca sus volantes rompa,
rayos dispara en fulminante trompa;
donde el tosco villano,
con rudo ingenio e industriosa mano,
tiraniza la tierra con el yerro,
orlando* en flores el altivo cerro

que no es una expresión típica para el lenguaje de una criada. Por todo ello prefiero considerar que se trata de una errata e incluyo la frase en el parlamento de Clara. Además, esta misma frase aparece en el verso 1883 de *La vida es sueño* (Calderón, 1994: 232) y la dice Rosaura en un contexto parecido, lo que resulta un argumento más a favor de que la frase sea de Clara y no de la criada.

* 2300 La imagen del sol rojo fuego proyectándose sobre las ramas o las hojas verdes del rústico monte se repite mucho en el lenguaje gongorino y, cómo no, en el teatro calderoniano. Recuerdan mucho estos versos a los siguientes de *El mágico prodigioso:* «Con el sol perdí el camino, / y vagando tristemente / en lo intrincado del monte, / me hallé en un oculto albergue, / donde los trémulos rayos / de tanta antorcha viviente, / aun no se dejaban ya / ver, porque confusamente / servían de nubes pardas / las que fueron verdes hojas». (Calderón, 1985: 83).

* 2316 Orlando: gerundio del verbo «orlar». «Poner y adornar un vestido u otra cosa con guarnición al canto». *(DA: s. v.).* El villano, con el

que engazado* de plata
en líquidos arroyos se desata,
y en míseras corrientes
se viste en perlas, se desnuda en fuentes,
y en potencia absoluta,
líquido sale arroyo de una gruta,
y en erizada espuma repetida,
cisne de plata, al despreciar su vida,
délfico canta con felice suerte,
siendo respuesta de su voz la muerte,
y en urna breve y en arena oculta,*
su orgullo pierde y su altivez sepulta;*
y como el suelo su arrogancia bebe,
túmulos forma de erizada nieve,
fingiendo cómo altivos los dilata,
bóvedas de cristal, montes de plata.
Mas ¿por qué me divierto
en pintar este mísero desierto
si el hado me condena

arado («tiraniza la tierra con el yerro»), consigue sembrar de flores el cerro bañado por los arroyos de aguas cristalinas. La silva está plagada de las habituales metáforas gongorinas tan presentes en Aguirre, y que tan bien ha estudiado Aurora Egido (1979*a*: 233-247) a propósito del análisis de otra silva presente en la *Noche III*.

* 2317 Engazado: «[…] del verbo ENGAZAR. Lo así unido, trabado y encadenado con algún hilo de oro, plata, o alambre». *(DA: s. v.)*. Se registra, como vemos, esta variante en lugar de la actual «engarzar».

* 2327 La «urna breve y arena oculta» es una clara reminiscencia gongorina pues se refiere a «la enorme roca que Polifemo arroja sobre el cuerpo de Acis, el cual queda sepultado bajo su inmensa mole, y que como urna funeraria que ha de guardar sus restos, resulta demasiado grande por sus proporciones desmesuradas». (Vilanova, 1992: 929 y 751-753).

* 2328 La bella imagen que desarrolla es la del arroyo, que saliendo de una gruta, recorre el cerro y acaba ocultándose en la tierra. El arroyo es comparado con la imagen del cisne, muy presente en el lenguaje gongorino. Recuerdan mucho algunos versos al *Polifemo:* «la sonorosa plata / bullir sintió del arroyuelo penas». (Góngora, 1990: 142).

a larga vida y dilatada pena?
¡Que en tan mísera suerte
alivia el corazón la propia muerte!
Ya que dejé el laurel de mi cabeza
cubriendo entre sayales mi nobleza,
salgo al bosque furïoso,
midiendo el aire en plomo venenoso,
para que instancias graves
besen la tierra las altivas aves.
En casa de Marín me he recogido
donde humilde de tres lustros he vivido
entre toscos y rústicos sayales.
Agora, en la fortuna de mis males,
me retiro a su venta y aspereza,
borrando mi nobleza
con el rústico paño donde vivo
por mi venganza mísero cautivo.
Pero ¿por qué me agravio
si los montes se rinden a mi labio?
Pues ¿por qué digo males
si hombres, plantas, arroyos y animales
todos me han respetado
por rey del monte y príncipe del prado?
Maté a mi hermano: fue justa venganza,
pues que loco, con bárbara arrogancia,
darme muerte quería, y aun colijo
que me dijo su intento; no lo dijo,
porque si lo dijera,
de pronunciarlo solo se muriera.
Aquí me dicen todos
el caso en varios modos:
unos, con falso acierto,
dicen vive Ramiro y yo soy muerto;
otros, que don Rodrigo
a mí me dio la muerte por castigo
de atreverme a su casa,

¡y qué contrario a lo que dicen pasa!
De Clara no he tenido
noticia alguna, y estoy tan atrevido
que, si de ella no sé, en tiempo breve,
iré a su casa, pues amor me mueve,
y la sacaré de ella
para que sea deste monte estrella.

Sale Marín

MARÍN ¿Qué haces, Fortunio, en el bosque?
FORTUNIO Bajé a él, del altivo cerro,
de cazar.
MARÍN El cielo quiera
que vuelvas, hijo, a tu imperio.
FORTUNIO Ya agora estás conocido*
que mi corazón soberbio
altivo pronosticaba
mis estados y mis reinos.
Duque he de ser de Florencia,
que aquel soldado, mintiendo,
la historia me contó falsa.
MARÍN Verdad te salió tu agüero,
más agora vivirás
en esta venta encubierto
por haber muerto a tu hermano.
Yo de ampararte prometo.
FORTUNIO Yo también te pagaré
las finezas que te debo.

Sale Garapiña

* 2383 El sentido de «estás conocido» parece ser más que «saber o tener noticia», el equivalente a «estás prevenido» de que, según pronosticaba el «corazón soberbio y altivo», Fortunio será Duque de Florencia, siguiendo una de las acepciones de «conocer»: «antever, prevenir, tener presente lo que ha de suceder». *(DA: s. v.).*

GARAPIÑA Ah, señor, ¿a dónde has ido?
Gracias a Dios que te veo.
¿Has cogido mucha caza?
Porque ya las tripas tengo
bien vacías para el caso.
FORTUNIO No, Garapiña, no he muerto
ave alguna, mas verás,
si subes a este hemisferio
de piedra enriscado y duro,
muchas aves por el suelo
que mirando mi altivez
desde la esfera del viento,
erizándose la pluma
y faltándoles el vuelo,
con el temor y el asombro
hasta la tierra cayeron.
Fieras hallarás dormidas,
que esta mañana, saliendo
a mirar del claro sol
los resplandores primeros,
me encontraron en el bosque,
y al levantar este yerro,
que con bélico artificio
corta el aire en rudo estruendo,
del amago solamente,
haciendo tercero al sueño,
rústicos globos de piedra
se quedaron con el miedo.*
GARAPIÑA Yo quiero ir, pues, por la caza.
MARÍN Espérate, que ya iremos

* 2424 Las fieras se petrifican del miedo que les causa su altivez. En toda la tradición literaria desde la épica, los animales feroces reconocen siempre la nobleza del héroe y se someten a él; como en el caso de Fortunio, así sucedía, por citar algún ejemplo ampliamente conocido, en *El cantar de Mio Cid*.

los dos.
GARAPIÑA ¿Y si se la llevan?
FORTUNIO ¿Hay más de volver al puesto*
y, levantando la mano
con horrible y rostro fiero,
hacerlas bajar del aire
y con el mortal extremo
que hagan en el risco duro
y en este peñasco excelso,
movible cumbre de pluma,
ronco canto en breve aliento?
GARAPIÑA Dices bien, pero, señor,
dime, ¿dónde está el secreto
para hacer bajar las aves?
FORTUNIO ¡Dónde ha de estar! En mi pecho,
que, imán de todos los montes,
atrae el pesado acero
que entre esas rústicas peñas
en polvo conserva el tiempo.
MARÍN Yo voy, Fortunio, a la venta.

Vase

FORTUNIO Guárdete, Marín, el cielo.
GARAPIÑA Yo me voy, señor, de aquí.
FORTUNIO Pues ¿qué recelas?
GARAPIÑA Recelo
que se irán tras ti los montes,
y si ellos ven que yo quiero
ir tras ti, me enterrarán
atrevidos en sus huecos,
y porque soy enemigo
de tener topes con ellos;

* 2428 Hay más de: expresión de significado similar a «no hay más que hacer que». (Ken.: 462).

que encontrarse con un monte
es muy peligroso encuentro.
FORTUNIO Espera, aguarda, detente,
que un hombre por este espeso
bosque, pisando esmeraldas,
pasa atrevido y resuelto.
Cúbrete el rostro.
GARAPIÑA Esta gorra
que a donde quiero la vuelvo
hará su oficio.
FORTUNIO También
yo tengo de hacer lo mesmo.
GARAPIÑA Pues ¿por qué quieres cubrirte?
FORTUNIO Por fingirme bandolero,
que así todos me dirán
lo que pasa con acierto,
porque, aunque oculto lo lleven,
les hará decirlo el miedo.

Sale Paritoque con alforjas

PARITOQUE (Desde que mató mi amo
a Fortunio quiere el cielo
que vaya rondando yo,
con infelices sucesos,
muerto de hambre por el mundo.
Pero aquí sentarme quiero
y escudriñar las alforjas).

Siéntase

GARAPIÑA Paritoque es.
FORTUNIO Buen asiento.
Más vale enviarlo a servir
a su amo a los infiernos.
GARAPIÑA No le mates, que es pobrete.
FORTUNIO Por cosa humilde lo dejo.

Vuélvese

PARITOQUE (Gente suena. Mas ¿qué miro?,
sin duda son bandoleros.
¡Ay de mí!).
FORTUNIO ¿Por qué no come?
PARITOQUE Porque me hará mal provecho.
FORTUNIO Ea, prosiga vusced
que todos le serviremos
a la mesa.
PARITOQUE Yo, señor,
que no me matéis os ruego.
FORTUNIO Si no os morís de mirarme,
de no mataros prometo.
PARITOQUE No me haga vuscé otra cosa,
que nunca por ver me muero.
GARAPIÑA Si yo me quito esta gorra,
al punto quedaréis muerto.
PARITOQUE No se la quite, si es caso
que tiene allí algún veneno.
FORTUNIO Como* nos digáis agora
lo que en Florencia de nuevo
hay, os dejaré al instante.
PARITOQUE Pues yo lo diré al momento.
Ya habréis sabido, señor,
que don Ramiro resuelto
mató a Fortunio, que era
del Duque un hijo soberbio
que se crió entre estas peñas
con un humilde ventero,
y que Ramiro se fue,
y no se sabe de cierto
dónde pueda estar.

* 2499 Como: hay que entenderlo con un valor condicional (Ken.: 400).

FORTUNIO En mucho
mentís, pero libre os dejo
porque una verdad dijisteis.
Ya lo supe todo eso;
decid agora otra cosa.
(Sin duda que todo el reino
se engañó por el vestido).
PARITOQUE Que las guerras se volvieron
a encender contra Milán.
FORTUNIO Eso es lo que yo deseo.
Ya de eso tuve noticia.
PARITOQUE Que don Rodrigo está preso
por la muerte de Fortunio.
FORTUNIO ¿Él le mató?
PARITOQUE No está cierto,
mas por hallar con [su] sangre
la espada fue preso.
FORTUNIO Bueno,
él hizo como señor.
Pasa adelante.
PARITOQUE Y que luego
que don Ramiro se fue,
se metió en un monasterio
doña Clara.
FORTUNIO Aguarda, espera.
GARAPIÑA Malos años te prometo.
FORTUNIO Eso no supe. ¡Ay de mí!
¿Sabrás cuál es el convento?
PARITOQUE Cerca de aquí está, señor.
FORTUNIO Alivio me den los cielos.
No tengo más que saber
a dónde pasáis.
PARITOQUE Yo cierto
no sé por dónde me voy.
A servir por aquí vengo
a algún mesón de crïado.

FORTUNIO Idos pues. ¡De penas muero!
PARITOQUE Quédense con Dios, señores.

[Vase]

GARAPIÑA Vaya vuscé con su miedo,
que mal olor ha dejado.
FORTUNIO Él me trujo el sentimiento.
¡Válgame el cielo! ¡En qué penas
estoy, estraño suceso!
Si de aquí cerca le miro,
he de escalar el convento,
he de sacar su hermosura
de la prisión, que los cielos
no quieren tener mujeres
que tienen esposo y dueño.
He de penetrar los montes,
ruidoso gimirá el viento,
si le ayudan mis suspiros.
Los brutos desde sus huecos,
con alaridos rugientes
y con rústicos estruendos,
harán movibles las peñas,
harán que esos mares fieros
entre la erizada espuma,
trompa salada de acero,
lleven de nieve las velas
y de cristales los remos.
Las entenas* quebradizas
romperán el duro leño
y las encontradas olas,
orlando en cristal el seco

* 2567 Entenas: viene a ser lo mismo que «antenas». «Antena en la nave se dice un palo que está atravesado en el mástil del que cuelga la vela». *(DA: s. v. antena).*

tronco que vuela los aires,
con el artificio diestro,
en hombros de altiva espuma,
serán escalas del viento.
Y en golfos de espuma cana*
esas banderas de lienzo
sorberán verdes cristales,
y entre sus hilos espesos,
llevarán un mar de arena
y un océano encubierto
que el sol sorberá en la playa.*
Cuando se apague mi incendio,
iré penetrando el bosque,
y el duro robre* sintiendo
mis venas, sus verdes hojas
harán que tiemblen los vientos.
Haré que griten las aves,
haré que crujan los cielos,

* 2575 Estamos ante uno de los pasajes más significativos de lenguaje gongorino. Se repiten reiteradamente imágenes como la «espuma cana», «duro leño», «escollo duro», «cristales», arroyos y ríos en movimiento, etc. Para todos estos elementos enumerados y comentados véase el capítulo «Imágenes acuáticas» de Aurora Egido (1979*a*: 173-188). La descripción recuerda mucho al comienzo del *Polifemo* de Góngora, en especial en los versos 2582-2596 («aborto de sus entrañas / y horrible monstruo de suelo»). Igualmente recuerda el inicio de las *Soledades* algunos versos con verbos tan gongorinos como «sorber» («el sol sorberá verdes cristales»). Para todas estas expresiones habituales en Góngora (escollo duro, espumas del freno del caballo o fatigar la selva) véase Vilanova (1992: 895-897).

* 2581 Nótese el paralelismo de estos versos con el comienzo de las *Soledades*: «Del Océano pues antes sorbido / y luego vomitado / […] Besa la arena, y de la rota nave / […] que le expuso en la playa…». (Góngora, 1984: 76 y 77). Todo el pasaje es un claro ejemplo de imitación del lenguaje gongorino.

* 2584 Robre: es la forma antigua del nombre de esa especie de encina dura que hoy se denomina «roble». Según Sebastián de Covarrubias (2006, *s. v. robre*) ya en la época se decía roble.

haré que la tierra toda,
en sus cóncavos y senos,
otro caos se levante
todos los montes partiendo,
irritada en sangre ardiente
de aquel enemigo feo,*
aborto de sus entrañas
y horrible monstruo del suelo.
Haré que el excelso pino
que saluda el sol primero,
rompa la verde cenefa
que por dosel le da el tiempo,
y, en túmulos de esmeralda,
forme gigantes de yelo
para que en urnas de piedra
sepulte mi sentimiento.

GARAPIÑA No, señor, te irrites tanto;
no sientas tanto el suceso,
que si te sigue la suerte
más mujeres hallaremos
que aves dejaste en el risco.

* 2594 El sentido de estos versos no está del todo claro. Fortunio se presenta, cual Polifemo furioso, sometiendo a su poder a toda la naturaleza. Se muestra lleno de ira y, por ello, hará que griten los animales, se abran cielos y tierra y se levante «otro caos», como un maremoto, que arrase los montes y apague el fuego. El fuego es metáfora de su «fuego de ira» («irritada sangre ardiente») y es, como él mismo, un «enemigo feo», «aborto de las entrañas» y «horrible monstruo del suelo». Los versos siguientes prolongan esta idea. Cuando el mar, respondiendo a su furiosa llamada, apague el fuego y arrase con montes y pinos, formará el agua entonces «gigantes de yelo» (el gigante pino que tapa el sol será sustituido por el gigante de hielo), es decir, que su ira se habrá entonces consumido y se congelará su furor: una vez apagado el fuego interior y exterior por la naturaleza obediente, vendrá el hielo, «urna de piedra» en la que se sepulta todo sentimiento. Recuerdan mucho estos versos a uno de los sonetos de las *Rimas* de Lope de Vega (2002: 125): «El pastor que en el monte anduvo al hielo, / al pie del mismo derribando un pino, / en saliendo el lucero vespertino, / enciende lumbre y duerme sin recelo».

FORTUNIO ¡Qué importa si a mi deseo
no le satisface el gusto,
si no goza este portento
de hermosura que rendido
me tiene a su noble aspecto!
Dicen que son las ausencias* 2615
olvidos, ¡viven los cielos
que es engaño!; el mundo miente
si tal dijere, supuesto
que hago experiencias contrarias,
pues el amor que, asistiendo 2620
a sus ojos, fue asomo
del amor que agora tengo…*
Mas, Garapiña, ¿qué miro?
¿No adviertes aquel incendio
que dispara nubes de humo 2625
a los aires?
GARAPIÑA Ya lo veo.
No está muy lejos de aquí.
FORTUNIO Es verdad que no está lejos
pues se divisa una casa
que, otra Troya,* se está ardiendo. 2630

* 2615 La ausencia como causa del olvido de los amantes es tópico literario bien presente en la lírica del Barroco, sirva como ejemplo el soneto 75 de las *Rimas* de Lope (2002): «No me quejara yo de larga ausencia, / si, como todos dicen, / fuera muerte; / […] ¡Oh ausencia peligrosa y mal segura, / valiente con rendidos, que un ausente / en sí vuelve la espada a su enemigo!». Es un tópico tan manido que llega hasta nuestros días en letras populares de boleros, como aquel que plasma la misma idea que aquí declara Fortunio: «Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón…».

* 2622 La frase debería continuar para completar la sintaxis pero el discurso de Fortunio es interrumpido por la visión del convento en llamas.

* 2630 Troya: el convento de Clara se quema cual si fuera la ciudad de Troya, cuyo famoso incendio fue relatado, además de por Homero, por Virgilio en *La Eneida* (*PS:* 541). La escena de la quema del

Etna* dispara centellas,
rayos arroja a los vientos,
que entre las sobras del humo
y entre los volantes negros,
por ocultarse del aire,
supuran su ardiente incendio.
Ya con pálidas cenizas
que en polvo convierte el cierzo,*
eclipsan al sol luciente,
y, por los altivos cerros,
minas de llama bosteza,
y entre los rústicos miembros
de aquel deshecho edificio,
brama el aire, tumba el fuego,
gime el risco, ruge el bruto,

convento recuerda mucho a la del incendio del acto primero de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. El incendio del convento donde se encuentra la amada es proyección de «incendio de amor» interior. La naturaleza como imagen de los sentimientos del poeta es tópico literario y la misma imagen de Troya ardiendo la encontramos en Lope: «Cayó la Troya de mi alma en tierra, / abrasada de aquella griega hermosa / […] Mas como las reliquias dentro encierra / de la soberbia máquina famosa, / la llama en cenizas vitoriosa / renueva el fuego y la pasada guerra. / […] Mas, ¡ay de mí!, que con estar perdida, / aun no puedo decir: "Aquí fue Troya", / siendo el alma inmortal y eterno el fuego». (Molina, 1978: 135).

* 2631 Etna: volcán del sur de Italia. Aparece citado en numerosas ocasiones en infinidad de comedias de los Siglos de Oro (y también en la poesía gongorina), como en *La fiera, el rayo y la piedra* (Calderón, 1989*c*: 187). Nuevamente en Lope encontramos la imagen del Etna ardiente como metáfora del fuego de la pasión de amor: «Belleza singular, ingenio raro / fuera del natural curso del cielo, / Etna de amor, que de tu mismo hielo / despides llamas, entre mármol paro». (Lope de Vega, 2002: 140).

* 2638 Las referencias al cierzo son abundantes en la poesía y en la prosa de Aguirre. En muchas ocasiones equipara el viento aragonés al nivel poético de los céfiros y otros vientos tan habituales en el lenguaje gongorino. Nótese igualmente en todo el pasaje la abundancia de metáforas tan gongorinas como «sorber» (vv. 2577 y 2581), «bostezar» (v. 2641), «desatar» (v. 2670) o «fatigar» (v. 2661).

tiembla el monte, espanta el eco,
arde el tronco, ruge el robre,
gruñe el humo, corre el yelo,
ciega el polvo, turba el ruido,
quema el rayo, juega el trueno.*
Y ya el edificio altivo,
torciendo el quemado cuello,
forma a Troya en rubio giro,
monte rojo en campo negro,
humo pardo en nube breve,
guerra ardiente en tosco leño.
¡Válgame el cielo, qué penas!
Parece que con afecto
cariñoso da llamadas
el artificio a mi pecho.
Iré fatigando el bosque.
Sígueme…

GARAPIÑA Nunca te dejo.

FORTUNIO … que mi pecho, Etna abrasante,*
podrá apagar el incendio,

* 2650 El proceso de diseminación y recolección es muy habitual en el lenguaje barroco en especial en autores como Calderón o Pérez de Montalbán. Para el análisis de este recurso véase Dámaso Alonso (1951). No obstante, parece tratarse más bien de una enumeración.

* 2663 Fortunio sigue el tópico de proyectar en la naturaleza su propio interior. Él, como el bosque, está ardiendo de amor, y, al igual que hiciera en el verso 2631 con el convento, se define como «Etna abrasante». La naturaleza, como el personaje, se precipita en la vorágine del incendio, tal y como intenta recrear en los versos 2644-2650, con esa repetición rápida y acelerada de verbo y sujeto. El fuego de amor de Fortunio se opone al dolor de «helada nieve fría», «arroyo desatado», que manifiesta Clara en su parlamento siguiente («principio fúnebre de la muerte mía»). La intervención de Fortunio y la de Clara funcionan muy bien dentro del juego de antítesis, que es una muestra más del lenguaje gongorino al que se adscribe el autor. El fuego exterior va a hacer que Fortunio se olvide por un momento de su «fuego interior», lo que se expresa mediante la frase, ya entonces proverbial, del verso 2666: «un fuego apaga otro fuego».

pues se ve muy de ordinario,
que un fuego apaga otro fuego.*

Vase Fortunio y sale ansiosa Clara*

CLARA Fugitiva del fuego
salgo a este bosque que, galón de plata,
con mísero sosiego,
un arroyo entre flores se desata,
y, oyendo mi gemido,
corre ligero porque va corrido.
Ya que con triste suerte,
en cariñosos y amorosos lazos,
le dio a mi esposo muerte
don Ramiro, dejándole en mis brazos
helada nieve fría,
principio fúnebre de la muerte mía,
y a mi hermano Rodrigo
el Duque le prendió, y en un convento,
para mayor castigo,
que fuera de Florencia tuvo asiento,
me puso por mi ruego,
que hoy en cenizas lo convierte el fuego;
ya el peligro temiendo,
con pena grave y torpe ligereza,
vine a este bosque, huyendo,

* 2666 Expresión refranesca muy utilizada en literatura. Recuérdese en *Romeo y Julieta*: «Pues calla, hombre, un fuego apaga otro fuego, / un clavo saca otro clavo». (Shakespeare, 1998: 72).

* *Acot.* 2667 Nótese que Garapiña también sale de escena. Aunque no se indique aquí, se da a entender mediante la acotación explícita en el verso 2662. Cuando vuelven a salir Fortunio y Garapiña hablan sin que les escuche Clara, quien, a partir del momento en el que estos se encuentran nuevamente en escena, también habla aparte, por lo que indico ambas conversaciones, como viene ya siendo habitual, entre paréntesis. Después volverá a salir Garapiña sin que haya acotación que lo indique (se sobreentiende por sus palabras en los vv. 2724-2725).

que oculta un risco en rústica maleza,
para que mis desdichas
sean mayores mientras no son dichas.

Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO (Ya sin atender mi ruego,
con incendio y fuego sumo,
el convento se hizo humo
a la violencia del fuego.
Mas no me atormentes fuerte,
dolor, pues si se quemó,
aseguras que llegó
por la hermosura la muerte.
Y es engaño mi pesar,
porque, si en la llama fiera
la muerte a mi esposa viera,
no se atreviera a llegar.
Siguiendo, al bosque llegué,*
una deidad que corría
y como el alma la vía,*
el cuerpo tras ella fue).
CLARA Gente oigo. ¡Válgame el cielo!
GARAPIÑA (Aquí una mujer está.
FORTUNIO Ella sin duda será).
CLARA A mi rostro estiendo el velo.
FORTUNIO (Mas en gozo tan incierto,
¡si fuese ella, por ventura!,
y con su voz me asegura

* 2703 Presenta este verso y el siguiente un hipérbaton que dificulta el sentido de la frase. Entiéndase «siguiendo una deidad que corría, llegué al bosque».

* 2705 Vía: forma usada en lugar del actual pretérito imperfecto «veía». Forma peculiar (Ken: 429), pero presente en otros textos de la época como en Calderón de la Barca, así en su obra *La devoción de la cruz* (1716): «Yo, ay de mí, quando le vía / el cuidado con que andava».

que don Ramiro me ha muerto.
Intento disimular
sin dármele a conocer;
que también mata un placer,
si es grande, como un pesar.
Y pues que nunca ha sabido
que yo el villano fui,
direle que no salí
deste monte y que otro ha sido
su amante. Déjame agora.
Ve a la venta.

GARAPIÑA Yo me voy,
que mal en pasos estoy
de pasión.

FORTUNIO El alma ignora
si conseguirá el acierto.
Yo he de llegar).

CLARA ¡Ay de mí!
Un villano llega aquí.

FORTUNIO (Muerto voy).

CLARA Mi mal es cierto.
Ya se allega. Muerte espero.

FORTUNIO No receles, ninfa bella,
el riesgo, pues en tu estrella
no luce el mejor lucero.
Quita el embozo.

CLARA (¡Qué advierto!).

FORTUNIO Quita en tu hermoso arrebol
la nube de tanto sol,*
que en este tosco desierto,
aunque villano, ya sé

* 2737 El sol oculto por una nube como imagen de la hermosa dama oculta bajo el manto se repite hasta la saciedad en las comedias de Aguirre, en especial en *La industria contra el peligro,* versos 16, 132 y 1146.

dar a las damas favor
pues, con ansioso dolor,
una en la guerra encontré
y le alivié su pesar
con valor muy esforzado.

CLARA (En buenas manos he dado,
no tengo que recelar.
Siempre pensé que el soldado
que vida y favor me dio
fue el hijo que el Duque halló,
ocasión de mi cuidado.
Mas dél engañada estoy,
pues veo que he recibido
engaño, que parecido
es a él. Felice soy
en encontrarle).

FORTUNIO Señora,
quita ese velo atrevido.

CLARA Pues que ya te he conocido,
he de obedecerte agora.

Quítase el velo

FORTUNIO (Ella es, ¡dichoso fui!
Pídeme albricias, amor,
que no publique mi ardor
el incendio que hay en mí).

CLARA Yo soy aquella mujer
a quien tú favoreciste.

FORTUNIO ¿Tú del convento saliste?

CLARA Yo, con ansioso poder,
del fuego salí obligada.

FORTUNIO ¿Eres monja?

CLARA No lo soy,
sino que infelice estoy
por un caso retirada.

FORTUNIO (¡Vuelve a vivir, corazón!).
CLARA (Si este fuera de mí igual,
con él hallara mi mal
alivio de mi pasión).
FORTUNIO Vamos a mi venta agora
y descansarás allí.
CLARA (Desde el punto que le vi *Aparte*
el alma firme le adora.
Seguirle forzoso es,
sin que parezca indecente,
que quien nace tan valiente
también sabrá ser cortés).
FORTUNIO ¡Montes, dadme el parabién!
¿Qué te admiras?
CLARA No os asombre,
que contemplo en vos un hombre
a quien siempre quise bien.

Vanse. Sale Teodora y Rodrigo

RODRIGO Ya, Teodora, hemos llegado
a la venta.
TEODORA Viviremos
en ella y encubriremos
nuestro amoroso cuidado.
RODRIGO ¿Está cierto que saldrá
tu padre a la guerra agora?
TEODORA El alma su intento ignora.
RODRIGO Mas el Duque en mí verá
el más valiente soldado
que lleva en toda la armada,
y así estará disculpada
la osadía de un cuidado.
De tu casa te saqué
muy amante y atrevido.
TEODORA Feliz e infeliz he sido.

RODRIGO No agraviarte imaginé.
TEODORA Yo siempre firme te sigo.
RODRIGO Mucho estimo tu pasión.
TEODORA Si rompiste la prisión,
¿cómo pretendes, Rodrigo,
perdón del Duque alcanzar?
RODRIGO Dando con altiva gloria
a su estado una victoria
y a su enemigo un pesar,
que nunca pierde un soldado
acostumbrado a la guerra,
porque en su patria y su tierra
tenga acciones de arrojado.
Si halló la espada teñida
de su púrpura real,
fue desdicha de mi mal
si no desgracia, mi vida,
pues mi hermana doña Clara
vio, con infelice suerte,
que le dio Ramiro muerte
osado.
TEODORA ¡Venganza rara!
RODRIGO Y si muerte mi rigor
le dio con mano atrevida,
fue justo quitar la vida
a quien quitaba el honor.
TEODORA ¿Y de Clara no has tenido
noticia desde el convento?
RODRIGO Nunca en tan grave tormento
sus nuevas he admitido.

Sale Marín y Paritoque

MARÍN (¿En eso queda ajustado?
PARITOQUE Sí, señor, en eso está.
MARÍN ¿Y a pastor aprenderá?

PARITOQUE Por llegar a ser ganado.*
MARÍN Más gente está aquí.
PARITOQUE ¡Ay de mí!
Quedaos vos con los dos.
¡Qué miro! ¡Válgame Dios,
Rodrigo y Teodora aquí!

Vase

MARÍN ¿Por qué te vas?).
RODRIGO Sor* ventero,
¿hay posada?
MARÍN Sí, señor.
RODRIGO Denos el cuarto mejor,
que estar en su venta quiero
algunos días.
MARÍN Lo haré,
señor, lo mejor que pueda.
¿Y esta señora se queda
con vos?
RODRIGO Bien claro se ve.
MARÍN Pues entren a descansar,
señores, porque ya es tarde.
RODRIGO (¡En fuego el pecho se arde!
¡Que esto me haya de pasar!)

Sale Fortunio y Clara

FORTUNIO (Ya a la venta hemos llegado
y gente en la puerta está.

* 2834 El juego de palabras con la polisemia de «ganado» (aludiendo también al sentido contrario de «perdido») es tópico. Lo encontramos repetidas ocasiones en Garcilaso o san Juan de la Cruz entre otros: «el ganado perdí que antes seguía. / […] que, andando enamorada, me hize perdediza y fuy ganada». (Cruz, 1987: 255).

* 2839 «Sor» es forma abreviada de «señor». Su uso, propio del lenguaje vulgar, aparece en muchas comedias del Siglo de Oro, entre ellas *La hija del aire* (1664) de Calderón: «Valamos Dios, sor soldado…».

Cúbrete, señora.

Cúbrese

CLARA Ya
lo previno mi cuidado).
FORTUNIO (Rodrigo y Teodora son.
Yo me cubro. ¡Qué pesar!

Cúbrese

Forzoso es disimular).
CLARA (Mi hermano es. ¡Triste aflición!).
RODRIGO (De buen aire es la mujer.
TEODORA El rostro lleva cubierto).
CLARA (Rodrigo es; mi mal es cierto). *Aparte*
FORTUNIO (No hay señora qué temer,
[.....]
mirad que conmigo estáis.
CLARA Ya sé que vos me amparáis.
FORTUNIO Tengo yo mucho poder.
Vamos, que el día se pasa
y se ha de cerrar la venta).
CLARA Ventero, justo es no sienta
el pesar en vuestra casa,
mas temo.
FORTUNIO No hay que temer.
Vamos, Gila,* que esta gente
es de la corte y no siente
nuestro pesar.
CLARA (Gran placer *Aparte*
si su dama es esta acaso).

* 2872 Gila: era un nombre habitual usado para las villanas rústicas de comedia. El personaje de la villana Gila aparece en varias obras de Calderón entre ellas *El postrer duelo de España* (1672) y la *Loa para el auto sacramental «El arbol del mejor fruto»* (1717).

RODRIGO Entremos todos, entremos.
TEODORA Amor, porque escarmentemos.*
CLARA Seguro tenéis el paso.

Vanse. Sale Garapiña y Paritoque

GARAPIÑA Ya nos hemos conocido.
PARITOQUE Ya nos juntamos aquí.
¡Cuántas desdichas sufrí!
GARAPIÑA ¿Por eso estás tan sentido?
Pero no sientas agora
tanto pesar.
PARITOQUE ¡Ay de mí!
¿No ves que ha venido aquí
don Rodrigo con Teodora?
Mas esta silla ha mandado
Marín que entremos aquí
y este bufete.
GARAPIÑA De allí
parece un poco pesado.
Si ha venido don Rodrigo,
no te arriendo la ganancia.*
PARITOQUE Yo estaré con vigilancia.
GARAPIÑA Él te dará su castigo.
PARITOQUE Una luz puedes traer.

* 2877 El sentido de la frase no parece muy claro. El vocativo, *amor,* se refiere a Rodrigo y la conjunción *porque* tiene el habitual sentido final: «Entremos, amor, para que escarmentemos». Tal vez podría tratarse del estribillo de una cancioncilla popular traída a colación por Teodora, aunque no se recoge en el *Corpus de la antigua lírica popular histórica (siglos XV a XVII)* (Frenk, 1987).

* 2892 Arrendar la ganancia: expresión popular para expresar que no se envidia la situación en la que se encuentra el otro. Aparece en muchas comedias áureas y, en especial, en Calderón, en concreto *El maestrazgo del Toyson* (1717) y en la segunda parte de *La hija del aire* (1664): «Muy bien despachado va, / no le arriendo la ganancia, / a mi librança me atengo».

GARAPIÑA Una dama aquí ha de estar
y ella luces podrá dar.
PARITOQUE Yo nunca he podido ver,
con amor o sin amor,
estas luces o estas llamas.
GARAPIÑA Antes llevan muchas damas
el rostro con resplandor.
PARITOQUE ¿Cómo por la luz no vas?
GARAPIÑA Ya prevenida la tengo.

Vase

PARITOQUE Ya que a esta fortuna vengo,
sufrir más por ganar más,
viviré así con placer
pues es fuerza en mi pesar
comer para trabajar,
trabajar para comer.

Saca la luz Garapiña y
*la pone en el bufete**

GARAPIÑA Ya la luz tienes aquí.
PARITOQUE Pues vámonos de aquí luego.
Yo, Garapiña, te ruego
no digas nada de mí,
porque recelo el castigo.
GARAPIÑA No tienes, pues, que temer,
que aunque lo llegue a saber,
no te matará Rodrigo.

* *Acot.* 2911 Nuevamente se producirá una escena de confusión cuando la candela, que ha sido puesta por un criado (el gracioso en este caso), caiga desde el bufete puesto en el centro de la escena. Era un procedimiento habitual para crear escenas de enredo en el teatro calderoniano. Sirva como ejemplo una de las escenas de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*: «*Sale Celia, con luces, pónelas en un bufete*». (Calderón, 1989*b*: 179).

PARITOQUE Tú el secreto has de guardar.
GARAPIÑA Mucho pides, mas lo haré.
PARITOQUE Eso más te deberé.
GARAPIÑA Y tendrás más que pagar.

Vanse y sale Clara

CLARA Corazón, que solo estás
entre penas afligido,
mi fortuna callarás,
pues ya que infelice he sido,
con callar me aliviarás.
En aquesta venta hallé
mi hermano con una dama
y aunque de su amor juzgué
es Teodora, pues la ama,
mayor desdicha miré.
Menos que sentir tendrás,
si ves pesares ajenos,
y así, corazón, verás,
que lo que es en ellos menos,
en sí llegará a ser más.
Si ya en tan mortal herida
miro la fortuna fuerte,
viviré siempre afligida,
pues no hay más penosa muerte
que tener penosa vida.
Y así, en rendidos despojos,
he de mostrar mi tormento,
que en tan adversos enojos,
aún no todo lo que siente
es lo que dicen mis ojos.
En un villano encontré
un amor muy bien pagado,
y si en verle me abrasé,
como el oro acrisolado

con el carbón mezclaré.*
Ciego es amor que se atreve
a empresas de este valor,
mas si un afecto le mueve,
¿por qué no ha de hacer amor
igualmente lo que debe?
En él con amor incierto
contemplo mi amante altivo,
y aunque tengo mi mal cierto,
a veces lo pienso vivo,
y a veces lo pienso muerto.
Mas apláquese mi fuego
con el sueño divertido,
que en tan mísero sosiego,
justo es que viva dormido
el amor, pues está ciego.*
Mas ya con tantos enojos
me rinde el pesado sueño,
que en amantes antojos
mejor fuera en este empeño
tener abiertos los ojos.

* 2952 El «oro acrisolado mezclado con carbón» es una imagen plástica que se mueve en la línea de «el sol oculto por negra nube» (v. 2737). Es el juego de colores opuestos, antitéticos, que se va a repetir en los parlamentos siguientes con las imágenes del «ardiente fuego»-«cándida nieve» (vv. 2991-2992).

* 2967 El sueño se equipara con la oscuridad y, por consiguiente, con la ceguedad, que es tópico para el amor. Las teorías sobre el sueño están muy presentes en esta y las otras comedias de Aguirre. El sueño se equipara al amor, porque es ciego, y también porque es reflejo de la muerte, y «amar es morir»: «mas razón es que despierte / la hermosura que está muerta / sin conocer a la muerte» (vv. 3010-3012). El sueño como imagen de la muerte está muy presente en la poesía barroca, como muy bien muestra el poema de Lupercio Leonardo de Argensona titulado *Al sueño:* «Imagen espantosa de la muerte, / sueño cruel, no turbes más mi pecho…». (Blecua, 1980: 31).

Duérmese y sale Fortunio

FORTUNIO Ya el silencio de la casa
aumenta el amante ardor,
pero si el fuego me abrasa,
¿cómo ha de hacer el amor
que por estos lances pasa?
Su hermosura está dormida,
rendida al letargo fuerte,
mas en pena tan debida,
¿cómo puede estar con muerte
la que sabe dar la vida?
Ya con felices antojos
contemplo su grave ardor,
que aun con sentidos enojos
siente la pena de amor,
pues sabe cerrar los ojos.
Ya el rostro que al alma mueve
lo miro en su pena ciego,
mas admirarlo se debe,
pues en tan ardiente fuego
se ve tan cándida nieve.
La luz, con grave esplendor,
luce a vista de su cielo,
mas que luzca es gran primor
al lado de tanto yelo
y al lado de tanto ardor.

Clara soñando

CLARA Fortunio será mi dueño.
Tú vives, no, no lo creo.
Advierta mi grave empeño,
que este es frenesí del sueño
o es ilusión del deseo.

FORTUNIO ¿Qué es esto, cielos, que he oído?
¿Cómo en tan ardiente herida

tan fuerte flecha he sufrido?
CLARA Tú, Fortunio, tienes vida
y yo el pecho tan dormido.
FORTUNIO Yo vivo para quererte
y oigo mi prisión incierta,
mas razón es que despierte
la hermosura que está muerta
sin conocer a la muerte.
Cuando ella muere, recibo
de su sueño amante herida,
pero, en ardor tan altivo,
mira que estando dormida
es cuando me tiene vivo.
Ya mi consuelo está cierto,
ya mi esperanza adquirida,
pues con un pesar incierto,
en volver a tener vida
he de volver a ser muerto.
Mas en tan grave pasión
y en tan fina voluntad,
no le engaña la ilusión
y no dirán con verdad,
que los sueños, sueños son.*
CLARA Dueño, amante, ¿ya te vas
y me dejas deste modo
entre el fuego, entre las llamas,
entre el ardor y el asombro?
Iré siguiéndote agora
por el valle, por el soto.*

* 3027 El paralelismo frecuente con la obra de Calderón que hemos venido notando se hace claramente evidente en esta cita textual de *La vida es sueño.*

* 3033 Resuena en estos versos el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (1987: 252): «Mi amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos…».

Levántase

¡Válgame el cielo! ¿Qué miro?
¿Qué intentas, villano loco?
Tú en mi cuarto, tú a estas horas,
tú atrevido, tú alevoso.
(Mas ¿por qué afrentas te digo? *Aparte*
Mas ¿por qué te digo oprobios,*
si lo que vía dormida
veo despierta en ti proprio?).

FORTUNIO No te espantes, no te alteres;
no estrañes, señora, el modo
que vengo a darte una nueva
que te ha de servir de gozo.

CLARA ¿Qué quieres decirme agora?
¿No sabes que en este ahogo
desdichadas las palabras
sirven de llanto forzoso?
No me digas cosa alguna.

FORTUNIO Esperé a este rato osado
donde el silencio y el sueño
unidos entre sí propios
me ofrecen libre la entrada
hasta el cielo de tus ojos
para decirte que vive
tu amante.

CLARA ¿Pues cómo, cómo
es posible si en mis brazos
a manos de un hombre loco
murió embebiendo en su sangre,
aquellos licores rojos

* 3039 Oprobios: tiene el mismo significado que en la actualidad de «afrenta o insultos». En otras obras de la misma época se recoge la misma forma, sin embargo, en el *DA* no aparece esa forma sino la variante «oprobrio».

que con las venas salían
unos desunidos de otros,
y después, con ansia grave
y con el mortal ahogo,
se volvían por la boca
para salir por los ojos?*

FORTUNIO Él vive, pues yo le hablé
dos horas ha en este tosco
monte que, enriscado y duro,
tiene por gradas escollos,
donde vive por la muerte
de don Ramiro.

CLARA ¡Qué oigo!
¿Don Ramiro ha muerto ya?
¿Cómo estas cosas ignoro?

FORTUNIO En vuestros brazos murió.

CLARA ¿En mis brazos? ¡Triste gozo!
¿Cómo es posible si nunca
le vi desde que alevoso
le dio a mi amante la muerte?

FORTUNIO Aquel que murió fue el otro,
vuestro amante el homicida.

CLARA ¿Mas si el vestido conozco
y yo le veo morir?

FORTUNIO ¿Le visteis, señora, el rostro?

CLARA No le vi, que las heridas
le cubrieron de tal modo
que quedó desconocido.

* 3067 Es característico de Aguirre, así como de otros autores barrocos como María de Zayas, el gusto por la descripción de un cadáver resaltando los detalles más morbosos y sangrientos como en este caso. También destaca la visión del cadáver de la comedia *La industria contra el peligro* (v. 799). Además, aquí sirve para justificar la confusión, pues el rostro sangriento impide reconocer a Ramiro y hace creer, por el vestido, que el muerto ha sido Fortunio.

FORTUNIO Pues el vestido industrioso,
por fingir su alevosía,
se tomó a su hermano propio
y el engaño fue el vestido.
CLARA ¿Qué es esto, villano tosco?
¿Cómo en tu rudeza sabes
estas cosas que yo ignoro?
Llevadme pues donde está,
que en pago de tanto gozo,
te haré igual con mi riqueza,
te haré dueño de mi oro,
serás señor de mis joyas,
serás igual de mi esposo,
que ofrecemos las mujeres
alhajas de un escritorio.
FORTUNIO Espera, pues, en tu cuarto,
que Fortunio, antes que el rojo
sol estendiendo las banderas
de reflejos luminosos*
vista de luces las lumbres,
estará en tu cuarto propio.
Yo aseguro esta promesa,
yo la cumpliré del modo
que lo dicen las palabras
y te prevengo y te informo
que no me has de ver jamás
ni me han de mirar tus ojos,
porque si vivo en la corte,
sea amante o cariñoso,
sea pobre, sea rico,
sea noble, sea tosco,
será fácil que me tenga,
señora, celos tu esposo,

* 3107 Es habitual imagen gongorina para el amanecer.

pues tú me quieres constante
y yo muy firme te adoro.

Vase

CLARA ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
Amor, pues tu dicha logro,
pues vives con esperanza,
discurre en tu dicha un poco.
Si amor es incendio fuerte
y es del alma dulce herida,
¿cómo se alivia en la vida
y se enciende con la muerte?
Si este villano me advierte
y no de propio motivo
que de mi amante recibo
esperanza, gozo es cierto,
pues si le buscaba muerto,
¿cómo no le busco vivo?
Es hoy mi desdicha tal
y tan corta mi ventura,
que aunque el hado me asegura,
el bien lo tengo por mal.
En pena tan inmortal
y en llantos tan desiguales,
hoy son mis consuelos tales
que ya presumo vivir,
pues se suelen impidir
las desdichas con los males.
Dejadme de dar tormento,
penas, en tanto pesar,
que quien no puede llorar
tiene mayor sufrimiento.
Agora mis males siento
y estoy mi dicha esperando.
Por mi amante estoy penando
y estos afectos no entiendo,

pues amante estoy temiendo
lo que estoy más deseando.
Ver a mi amante quisiera,
y en tan amoroso estremo,
mirarle en mis penas temo
porque de gozo no muera.
Pero ¿quién, cielos, pudiera
mirarle en mi desventura?
Que aunque el hado me asegura
le veré, no estoy confiada,
pues quien nace desdichada
no puede esperar ventura.
El sueño vuelve a incitar

Siéntase

el alma con dulce calma,
que es justo que duerma el alma
cuando desea soñar.
Vuelva a dormir y a gozar
en el letargo a mi dueño,
que en tan recíproco empeño
y en tan amante cuidado,
lo que está más deseado
es lo que se ve en el sueño.*

Duérmese

FORTUNIO Ya que la aurora ha salido
llorando perlas en nieve,*

* 3177 Las teorías del sueño están muy presentes en las comedias de Aguirre y están tomadas de la disertación sobre el sueño a propósito del enigma propuesto en la *Noche I*. En el sueño se hacen realidad los deseos y se recrean las situaciones vividas durante el día. Para todas estas cuestiones véase Acebrón Ruiz (2004).

* 3179 Imagen poética que se repite en el lenguaje gongorino. De los ojos se llora agua o nieve, como en este caso. Véase también en el verso 1562 de *Cómo se engaña el demonio*.

el alma a mirar se mueve
el sol que está más dormido;
que salga es fuerza, lucido,
siguiendo el claro farol
que ofrece el blanco arrebol.
Mas pues tanta dicha tuve,
no sea yo negra nube
para desmayar el sol.*
Ya con el disfraz vistoso
de gala a mirarla vengo,
pues en el vestido tengo
celos para ser esposo.
De mí mismo estoy celoso
y en mis penas afligido,
mas pues dicha he merecido
con la guerra y la mujer,
disculpas debe tener
el engaño en el vestido.

CLARA Dueño, señor, ¿a qué vienes?
No entres en mi cuarto, no.

FORTUNIO Soñando está. ¿Quién oyó
del alma los parabienes?

CLARA Villano, presta me tienes.
Ya no deseo a mi dueño;
contigo amante me empeño,
pues, en tan penosa herida,
a ti te tengo en la vida
y a él solamente en el sueño.

FORTUNIO ¿Qué es esto que oigo, cïelos?
Suspende, sueño, el pesar.
¡Que llegue un hombre a averiguar
de sí mismo crueles celos!

* 3187 La negra nube de humo que sube para ocultar o eclipsar el sol se repite en numerosas ocasiones (vv. 2087 y 2639 en esta misma comedia y vv. 64 y 701 de la comedia *Cómo se engaña el demonio*).

Tan en fúnebres desvelos
no me da muerte el tormento,
que en grave sentimiento
el pecho en zozobras muere,
pues que sueña lo que quiere
y yo lo que sueña siento.

CLARA Villano, no, no te vayas
por mi amante, deja agora
de buscarle por las cumbres.
El alma a ti se apasiona.
¿Te vas sin decirme nada?
Iré tras ti; mujer loca,
te seguiré por los montes,
por los valles, por las rocas,

Levántese

por las selvas… Mas ¿qué miro?
¿Fortunio, señor?

FORTUNIO ¡Qué cosas
le pasan a un desdichado!
Doña Clara, amante esposa,
¿qué ilusión seguir querías?
Yo vivo; no en tu memoria
me pierdas. Deja el villano
y si le quieres ansiosa,
yo iré a buscarle a ese monte.
¿Qué me respondes, señora?

CLARA Que lo que el sueño fingía
era ilusión de una sombra.
Tuya soy.

FORTUNIO Tuyo he de ser.
Dame los brazos, esposa.

Sale Rodrigo al paño

RODRIGO (Curioso quiero saber
si esta mujer es hermosa.

¿Qué es esto, cielos, que veo?
Mi hermana es. Clara, traidora,
no sé quién sea este hombre
que ha intentado mi deshonra.

Sale del paño

Del convento se ha salido,
tirana, infame, alevosa).
¡Necio, loco, atrevido,
saca el acero, que sombra
eres!

FORTUNIO ¡Espera, detente!
No te ofendo. ¡Triste cosa!

RODRIGO Fortunio, ¿cómo, si muerto
caíste en mi casa propia,
de la otra vida has venido
para quitarme la honra?

FORTUNIO Aguarda, aguarda, detente
que ya, don Rodrigo, es hora
que te dé satisfaciones,
y ten mucha vanagloria,
porque estas son las primeras
que di en mi vida a persona.
Algunas no son por ti,
sí por tu hermana y mi esposa:
Ramiro es el muerto, yo…

Toca clarines y caja

Mas ¿qué caja triste y ronca
pronostica una desdicha?

RODRIGO El Duque es, que tendrá agora
en el campo algún pesar.

FORTUNIO Rodrigo, ya al arma tocan.
Sígueme y este suceso
te diré con mi victoria.

Perdona, Clara; aquí espera.
RODRIGO Ya te sigo. ¿Cómo, loca,
del convento te has salido?
FORTUNIO Sígueme, Rodrigo, agora,
no te detengas.
RODRIGO Tirana,
voy a volver por mi honra.
CLARA Ya pues que el sol ha salido
para hacerme más dichosa,
quiero mirar la batalla,
pues, según las cajas roncas,
el Duque va de vencida.
El alma tengo dudosa.
Yo entiendo que es el villano
Fortunio, y el alma ignora
la verdad de este suceso,
pero él es, que se transforma
con vestidos diferentes.
Turbada voy, voy absorta
que el engaño en el vestido
causa [es] de mis penas todas.

Vase y sale el Duque y don Juan

DUQUE Ya que vencidos estamos,
don Juan, ¿qué hacer podemos?
DON JUAN Señor, que nos retiremos.
DUQUE No será razón que huigamos.
DON JUAN El convento se quemó
donde estaba doña Clara.
DUQUE Supe la desdicha rara.
DON JUAN Dijéronme se escapó.
DUQUE Verá Rodrigo el castigo
con que pago su osadía.
DON JUAN Señor, la venganza es mía,
yo he de matar a Rodrigo,

pues a vos, noble señor,
alevoso y atrevido,
una cárcel ha rompido,
pero a mí todo el honor.
Y agora se verá así
a cuál más loco ofendió,
a Vuecelencia si huyó,
si el honor me quitó, a mí.
Y ansí* en esta diferencia
y en este pesar que advierto,
cuando yo le tenga muerto,
castíguelo Vuecelencia.

DUQUE Siempre, don Juan, yo deseo
vuestro honor, pero me admiro
de no saber de Ramiro.

DON JUAN Señor, a lo que yo creo
él se fue embarcado a España.
[.....]
[.....]
[.....]
¿Qué es esto, señor, que miro?
Dos hombres de ardor valiente
volvieron toda la gente
en orden.

DUQUE Mas ¡si es Ramiro
y Rodrigo!

DON JUAN Ya peleando
con el enemigo chocan.

Tocan

Ya los soldados provocan
a la guerra. Estoy penando

* 3312 Ansí: «Lo mismo que Assí. […] Es voz antigua, y de poco uso en lo moderno». *(DA: s. v.).*

del gozo con que los veo.
DUQUE Vamos allá. ¿Qué esperamos?
DON JUAN Duque y señor, acudamos.
DUQUE Yo he de cumplir mi deseo.

Vanse y sale Fortunio riñendo con los que pueda

FORTUNIO Villanos, ¿no me teméis?
¿No os espanta mi valor?
Fortunio soy, y al temor
de mi nombre moriréis.

Vase tras ellos y sale Rodrigo peleando con otros

RODRIGO Así alcanzo mayor suerte.
[SOLDADO 1] ¡Aguarda, detente, espera!
RODRIGO ¡Muera vuestra gente, muera!
[SOLDADO 2] Ya nos has dado la muerte.

Sale el Duque

DUQUE ¡Rodrigo, espera, detente!
RODRIGO Déjame, señor, agora.
DUQUE El alma mi dicha ignora.

Vase y sale Fortunio*

FORTUNIO Ya maté toda la gente.
DUQUE (¿Qué es lo que miro? Si es cierto,
a Fortunio miro allí.
Cielos, ¿qué es esto? ¡Ay de mí!
Aún quiso después de muerto

* *Acot.* 3347 Debe entenderse que el personaje que abandona la escena es don Rodrigo.

dar la valiente victoria.
Pero aquí una venta está.
Gente sale.

Sale Clara, Teodora, Marín, Garapiña y Paritoque

CLARA El alma ya
alcanzó felice gloria.
MARÍN Aquí os habéis de esperar.
CLARA Gran gozo tuve en mirarte,
Teodora.
TEODORA Yo en encontrarte.
GARAPIÑA Aquí está el Duque. ¡Ah, pesar!
DUQUE ¿Clara? ¿Teodora? ¿Qué hacéis
en esta venta?
CLARA ¡Ay de mí!
Mi esposo me tiene aquí.
TEODORA Por mí también respondéis.
CLARA Rendidas a Vuecelencia
las dos estamos, señor.
DUQUE ¿Quién tuvo dicha mayor?
Ya vencí.
[UNO] ¡Viva Florencia! *Dentro*

Sale Rodrigo y Fortunio

RODRIGO Con vos tengo de averiguar
otra contienda mayor.
FORTUNIO Yo no ofendí vuestro honor.
DUQUE Rodrigo es, ¡grave pesar!
¡Qué miro!
¿Fortunio, hijo?
FORTUNIO A tus pies, señor, estoy.
DUQUE ¿Qué es esto? Dichoso soy.
CLARA Ya mi victoria colijo.
FORTUNIO Yo soy Fortunio.

DUQUE ¿Qué he oído?
FORTUNIO No os admiréis que despierte,
pues dormido con la muerte
estuve por un vestido.

Sale don Juan

DON JUAN ¿Señor? ¿Teodora? ¿Rodrigo? 3380
¿Fortunio? ¿Qué es lo que veo?
Es ilusión del deseo.
Ingrata, grave castigo
te he de dar.
FORTUNIO Señor, espera.
Digo pues, que disfrazado 3385
don Ramiro, loco, osado,
con una pretensión fiera,
entró a doña Clara a hablar.
DUQUE (Ya de mi dicha confío).
FORTUNIO Y con un vestido mío 3390
le pretendía engañar.
Yo castigué su traición
cuerpo a cuerpo. Luego oí
que él me dio la muerte a mí
y que estaba en la prisión 3395
don Rodrigo por mi muerte,
y así él culpa no ha tenido,
pues fue el engaño el vestido.
Y viendo corta mi suerte,
a esta venta me retiro 3400
donde seis meses pasé,*
que es en la que me crié

* 3401 Las referencias temporales son continuas en esta comedia (vv. 2867 y 3069). Tiene mucha importancia para Aguirre localizar continuamente el momento en el que transcurren las comedias, como se observa también en *La industria contra el peligro* y *Cómo se engaña el demonio* (vv. 267 y 880, respectivamente).

de villano. Don Ramiro
hijo fue vuestro, señor.
Yo también soy vuestro hijo,
y de vuestro amor colijo
perdonaréis un error.
Yo con Clara me casé.

CLARA (Ya de mis dudas salí).

FORTUNIO Don Rodrigo vino aquí
y con él hoy te gané
una victoria en campaña.
El perdón, señor, te pido.

DUQUE Ya lo tenéis concedido
¡Oh, cuánto un vestido engaña!
Dale a Teodora, Rodrigo,
la mano.

RODRIGO Siempre soy
su amante.

TEODORA Obediente estoy.

DON JUAN Así escusas tu castigo.

DUQUE Sin duda Clara salió
del convento por el fuego.

RODRIGO Ya lo supe.

FORTUNIO Yo te ruego
me des tu brazo.

CLARA ¿Quién vio
mayor dicha? Tuya soy.
[.....]
[.....]
[.....]

FORTUNIO Este es, señor, el ventero,
el padre de mi niñez.

DUQUE En Florencia su vejez
acabará.

MARÍN Siempre quiero
obedecerte, señor.

DUQUE Allí en palacio estaréis.

MARÍN Obediente me tenéis.
FORTUNIO Yo pagaré vuestro amor.
GARAPIÑA Julia, Inés, vive Dios,
que se han de casar también.
PARITOQUE Yo a Inés he querido bien.
GARAPIÑA Ya escogeremos los dos.
Y a vuestras plantas rendido,*
de vuestra amistad confiado,
el poeta fin ha dado
al engaño en el vestido.

* 3440 La frase «a vuestras plantas rendido» parafrasea el verso 3363 en el que Clara también se muestra «rendida» a la voluntad del Duque. Es habitual que el gracioso imite el lenguaje de los señores pero, además, podemos encontrar en esta frase un guiño a una de las comedias de Calderón en la que también aparece esta misma frase: *La dama duende,* comedia que, como hemos podido comprobar, está detrás de algunos pasajes de esta de Aguirre que aquí concluye (Calderón, 1989*b*: 124).

Habiéndose dado fin a la comedia con grandes víctores[1] y aplausos de los circunstantes, comenzaron las damas a darles muchos parabienes de su buen gusto en discurrir tan dulce tragedia[2] a los oídos de todos, mas para dar fin a la fiesta y para quietar el aplauso, que ya servía de descomposición en todos, bajó de lo alto una ninfa, desplegando ricos tafetanes sobre una peña,[3] con una arpa en las manos, y tocándola dulcemente, cantó así quejándose de su amante:

En este monte cautiva
lloro un amor que perdí,
que amor gozado y perdido
siempre tiene qué sentir.
Las peñas me son consuelo
pues que no saben fingir,

1 Víctores: «Interjección de alegría, con que se aplaude a algún sujeto, u alguna acción». *(DA: s. v. víctor).*

2 La comedia *El engaño en el vestido* se califica como tal puesto que sigue los esquemas del nuevo arte concebido por Lope. Sin embargo, dos renglones después, califica la obra como tragedia, puesto que desde el punto de vista de la trama es un drama de honor y quizá podría englobarse en la denominada por algunos como «tragedia a la española». Para todas estas cuestiones terminológicas sobre preceptiva dramática véase el apartado correspondiente del estudio dedicado al teatro.

3 Habitual apariencia de la ninfa que baja de lo alto y con telas que caen desde arriba. Tafetán: «Tela de seda muy unida, que cruje y hace ruido […] Covarrubias dice se llamó así del sonido que hace *Tif.Taf* por la figura Onomatopeya». *(D .A.: s. v.).*

que quien es constante aún gusta
de ver la fineza así.
Peñas hay que son como hombres
y hombres como peñas vi,
que hay riscos que hurtan el alma
y hombres su dureza vil.
Despreciada estoy, señores,
tengan lástima de mí,
mas quise bien y esto basta
para llorar y morir.
Los cristales y la nieve[4]
con lengua hablan de jazmín,
mas son sus palabras flores
que ya no hacen fruto en mí.
Los arroyos y yo estamos
siempre encontrados aquí.
Yo siempre aprisa llorar
y ellos a espacio reír.
Doseles la encina umbrosa[5]
me ofrece en verde matiz,
que tal vez los troncos saben
más que los hombres servir.
Muera yo, pues fui constante,
y escarmentad y sentid,
que la que tiene firmeza
no puede amando vivir.

Fuese subiendo en aquella peña tocando dulcemente y, pareciendo a todos que ya la fiesta de aquella noche era acabada, se fueron saliendo los criados y gente que habían concurrido a las voces de la fama. Las embozadas se salieron

4 Tópico de la naturaleza que va contraria a los sentimientos del poeta que canta, la ninfa en este caso.

5 «Encina umbrosa» es tópico del lenguaje gongorino. Recuérdese el epíteto tan repetido en el lenguaje barroco de «selva umbrosa».

y acompañadas de sus gentiles hombres se fueron a sus casas en los coches que habían traído. Otras desgraciadas que no los hallaron se fueron tomando la fresca de diciembre. Levantáronse las damas y cortejadas de los caballeros entraron al otro estrado de más adentro y las que habían representado la comedia, también en su compañía, estuvieron hablando un rato sobre la disposición de la fiesta. Previnoles Solardo una espléndida cena que no me detendré a contar sus principios por no poder dar al cabo con sus fines. Sirviéronles los caballeros y con muchas músicas y festejos acabaron la cena. Sosegaronse un poco en las almohadas hasta que conocieron que los criados se habían desocupado del agasajo que Solardo a todos les hizo y entonces, cortejadas de los caballeros, se fueron bajando del palacio, convocándose todas para la siguiente noche en el propio puesto a donde Marcelo había de salir a ganar sus lucimientos con otra comedia que discurrió su ingenio. Llegaron las damas a su casa con el mismo acompañamiento que vinieron y todos fueron acompañando a Solardo a la suya dándole parabienes justos de su desempeño, dejando ya orden a confidentes criados para la solicitud del palacio.

Yo, que a todo atendía, vi que Marcelo se encaminó a él, sin duda a prevenir las cosas urgentes para la siguiente noche, por librarse de los momos[6] maldicientes que se alimentan de la novedad y de la mentira, mormurando y re-

6 Momos: «El Momo fingieron los poetas ser un dios muy holgazán, que no acostumbraba entender en otra cosa sino en reprehender las obras y trabajos ajenos, así de los hombres como de los dioses. Hesiodo le hace hijo del Sueño y de la Noche. […] Dijeron ser hijo del Sueño y de la Noche, porque es de perezosos y de gente obscura murmurar y juzgar en lo que no saben y aunque lo sepan, porque cosa averiguada es que no se puede dar con un solo potaje contento a todos los gustos. Por este fingimiento quisieron dar a entender los antiguos no haber cosa humana, ni buena o mala hazaña, que pueda escaparse de alguna reprehensión de enemigos o invidiosos». (*PS:* 347-349). En la tradición literaria son los murmuradores por excelencia.

prehendiendo muchas cosas, que están ellos en ellas más ocupados que aquellos a quienes calumnian. Aténgome a lo que dijo Salustio: «Omni vitio careri debet qui in alterum dicere paratus est»,[7] que el que ha de reprehender a otro no ha de tener vicio alguno —pocos hay, pues, que puedan hacerlo—, y así los mormuradores miren primero por sí y atiendan al discurso de Anaxarco,[8] que ofreciéndose un día hablar de la lengua dijo que la naturaleza a todos los sentidos los hizo dobles sino[9] a la lengua, pues tenemos dos ojos, dos orejas, dos manos, dos cañones de narices y la lengua sola una y esa encerrada con dos cerraduras como son los dientes y labios, y así, si se ha de hablar por fuerza del natural, hablar en alabanza de todos y no vituperando las ajenas acciones. Confusa la cabeza me entregué al sueño aquella noche y encerrando en la fantasía las cosas que habían pasado, a la mañana tomé tinta y pluma y fui notando algunas dellas y después, pidiendo las enigmas a las damas y la comedia a Solardo, conseguí el sacar a luz la célebre fiesta desta noche.

7 La cita está contenida en una oración contra Salustio atribuida a Cicerón en *Declamatio in Sallustium*. En muchos lugares se atribuye la cita a Salustio y además aparece recogida en la *Opera Omnia* de este autor. Dice así este proverbio: «*Quien se aposta a criticar a otro no debe carecer de vicios*». La cita exacta, a propósito de los maldicientes la reproduce Suárez de Figueroa en el *Discurso IV* (1733: 200): «Mas siendo gente colmada de maldad, jamás saben tener la lengua a freno, olvidándose de aquel insigne dicho de Plutarco […] y la sentencia más que verdadera de Salustio que, *Omni vitio careri debet is, qui in alterum dicere paratus est*».

8 El dicho de Anaxarco lo toma Aguirre de Suárez de Figueroa (1733: 201). Lo encontramos atribuido a Zenón en Juan de Aranda (1595: 93). Gracián lo recuerda también en la Crisi Nona «Moral anotomía del hombre» de la Primera Parte de *El Criticón* (2016: 144): «la naturaleza […] la lengua la recluyó entre una y otra muralla con razón, porque una fiera bien es que esté entre verjas de dientes y puertas tan ajustadas de los labios».

9 Sino: con el significado de «excepto».

NOCHE SEGUNDA

Dedicada a don Antonio de Urriés, señor de Nisano[1]

1 El personaje al que se le dedica esta *Noche* guarda relación con otros de los personajes del ámbito político tal y como testimonian los documentos de la época. La relación de Matías de Aguirre con Antonio Urriés fue estrecha como lo atestigua el hecho de que nuestro autor lo nombrase testamentario según se señaló en el estudio preliminar.*

Los que valen menos son muy de ordinario los que se atreven más. Arrojo aquí solo, sin visos de ambición, pues deben buscar más vivamente amparo los más conocidamente expuestos a riesgos. Sirva esta verdad de disculpa a la osadía de dar aliento tan grande a una ofrend[a] tan pequeña, que no dude verse sin cortedad en sus manos de vuestra merced la que aún a su sombra —y cuando no fuera noche—, debiera estar asombrada. En la misma humildad suya, que había de hacerle miedo, esfuerza esta noche el ánimo haciéndola, con encontrados afectos, lo poco ambiciosa de lo mucho, y lo humilde alentada a lo heroico. Si perdiera fama con ella, pudiera parecer arbitrio sobrescribirla el nombre de vuestra merced, cuya esclarecida sangre, nobleza antigua, calidad ilustre —¡oh, qué elemento se desplegara aquí en estender mi pluma el vuelo!—, que dio a la iglesia príncipes, a Aragón gobernadores, a sus ejércitos generales, asegura lucimientos a las sombras desta noche que se acogen a su sombra, y mereciera en su patrocinio de vuestra merced los aplausos que están lejos de conseguir a méritos. Pero ni aun a tanta luz se puede presumir tan lucida que merezca ser alabada. Fijarle su protección de vuestra merced solo es para recomendarle mi voluntad, certificar mi inclinación y asegurar mi reconocimiento. Cuya vida guarde Nuestro Señor felices años.

Don Matías de Aguirre

NOCHE SEGUNDA

Alientos bizarros infunde a un generoso ánimo la competencia, ostentosas grandezas ocasionan a un pecho galante las públicas acciones y novedades famosas solicita el ingenio para salir glorioso y triunfante de la censura. Diligencias no escusó el cuidado de Marcelo para conseguir desempeños honrosos de su persona ilustre; riquezas no negó su galantería para excesivos gastos de tan admirables disposiciones. Antes bien, las sobras de su galantería quedaban en su generosidad apesaradas de no gastarse y consumirse en nobles lucimientos de su adorado dueño, fieles testigos estos de su prudencia, pues cuando a tan disformes gastos sobran las rentas es cierto que hay cuidado prudente en la hacienda y ánimo generoso en el empeño. Divertimientos torpes no se juzgan, superfluas vanidades no se advierten, desordenados juegos no se consideran si virtud se conoce, entendimiento se halla y buen juicio se mira, aunque en poeta cómico se admire.[1] Deseoso, pues, previno su cuidado la puntualidad de la fiesta, pues habiendo ya dos horas que los febeos caballos habían dejado desamparado de luces nuestro horizonte,[2] salí yo de mi

1 Prudencia y consideración de los poetas cómicos. Aguirre se considera ante todo un dramaturgo y defiende el virtuosismo de estos en el comienzo de esta noche, a modo de *captatio benevolentiae*.

2 Los febeos caballos son una imagen gongorina ampliamente repetida (véase, por ejemplo, el v. 37 de *El príncipe de su estrella*).

casa con ánimo de ver la entrada que Marcelo hacía en el palacio augusto, pero llegaron tarde mis deseos, pues ya había pasado aquella bizarra ostentación que aplaudían las lenguas sin lisonja y alababa la fama sin cumplimiento de adoración. Con acelerado movimiento subí al palacio porque no se principiase la fiesta, sino que con quietud atendiera a ella mi discurso para los intentos que ocupaban mi consideración. Miré ya con diferentes tapicerías las salas con extraordinarios escritorios, los hermosos bufetillos de plata y con bordadas alfombras los helados suelos de las piezas. Admiré en la sala principal la confusión de apariencias que el generoso pecho de Marcelo había dispuesto, pues habiendo sabido que la comedia que para esta ocasión había compuesto era de capa y espada, estrañé mucho aquel grande aparato de ingeniosas trazas para las cuales tenía el salón famoso dilaciones[3] grandes y subidos techos, fabricado para semejantes ocasiones.[4] Por no molestar mi discurso dejé la consideración para la vista y, habiendo oído los instrumentos músicos, pronósticos fieles del principio de la fiesta, tomé seguro asiento para poder con sosiego atender a aquellas costosas apariencias y considerar los famosos versos que me prometía de tan naturales ingenios.

Salieron las damas cortejadas de los caballeros y tomaron asiento en el estrado, apartándose las cuatro principales de esta fiesta a un señalado lugar en donde a todas precedía Aurora, por ser la dama que más a Marcelo favorecía. Entraron las embozadas seguidas del bullicio de la gente que había concurrido a aquella ostentación, deseosa de emplear la vista y el discurso en las grandezas de aquella noche. Tomaron asiento los caballeros, precediendo a

3 Dilaciones: se usa aquí con el significado de extensión espacial, no temporal.

4 El teatro es el núcleo central de la miscelánea, como revelan estas consideraciones sobre las apariencias y el *atrezzo*.

todos Marcelo como dueño de aquella noche, y cuando conoció que ya era la ocasión oportuna para que se comenzase la fiesta, hizo señal a los artífices que, sin que los viera persona, miraban las acciones de Marcelo, y al instante que le entendieron salió por un lado de la sala un deleitosísimo jardín[5] donde se veían las flores tan hermosas y lucientes como pudieran en el mes de mayo en los imperios más copiosos de Flora.[6] Mirábanse en este muchas fuentes y surtidores que aplaudían con ruidoso socorro las generosidades de Marcelo, donde había un hermoso mancebo a la vista de todos, mas a la verdad una hermosura en breves años, cautiva en tierra de infieles, que, por no perder la honra que a su esposo debía, estaba disfrazada en varonil traje, sirviendo encubierta al rey moro, bañando las purpúreas y doradas flores con sus cristalinos arroyos que servían de guarnición de plata a las floridas alfombras que la tierra labraba con el favor del tiempo.[7] Por divertir sus

5 Nótese la importancia que tiene la recreación escénica del jardín que es la primera vez que aparece en la obra y que después será escenario fundamental para el teatro. Cumple una función muy destacada como marco en el que se funde la naturaleza con la poesía siguiendo el tópico de la *natura naturata*.

6 Flora: «Famosa ramera que los romanos canonizaron por deesa, llamada Flora. Esta, siendo en gran manera hermosa, vendía su cuerpo a cuantos querían, mas si no la daban gran suma de dinero, no admitía a nadie; y como con este torpe oficio hubiese allegado mucho, cuando murió, dejando gran cantidad de dinero, dejó al pueblo romano por su heredero, mandando comprar rentas para que cada año le hiciesen solemnes fiestas en memoria suya. El pueblo romano aceptó la herencia con cargo y obligación de solemnizar la fiesta […] y como después de mejor mirado considerasen ser afrenta tener por deesa una mujer pública, por quitar el mal sonido, mandaron que la llamasen la deesa de las flores, y que presidiese a ellas, y que tuviese cargo de que los árboles floreciesen bien, para que dello procediesen frutos en abundancia». (*PS*: 422-423).

7 La mujer vestida de hombre que huye a la naturaleza a llorar sus penas y cuyas lágrimas riegan las flores es un personaje tópico que aparece en muchos otros lugares de esta misma obra. Sirvan como ejemplo las protagonistas femeninas de *El engaño en el vestido* y *Cómo se engaña el demonio* (vv. 494 y 763 y *Acot.* 432, respectivamente). El disfraz

ansias la disfrazada hermosura tomó una vigüela y, después de haber sonoramente tocado sus templadas cuerdas, cantó así:

Clara fuentecilla,
escucha y advierte
las que un pecho noble
desdichas padece.
Sabrás que soy tan dichosa
que por amar vine a verte,
mas quien ama por antojos
en las finezas se pierde.
De un yerro nacieron muchos
tan graves y tan crüeles
que a la cara me han salido
y siempre los tengo enfrente.[8]
Imperio gozo en las flores
y aún ellas mi pena entienden,
que es grande el llanto de amor
cuando las plantas lo sienten.
En este humilde disfraz
hoy una pasión me tiene,
que yo, por ser más constante,
me he mudado desta suerte.
Las rigurosas desdichas
a darme culpa se atreven,
pues por arrojarme a amar
me cautivaron infieles.
Temiendo estoy la fortuna
que la belleza me ofrece,
que es difícil la defensa
cuando hay violencia de reyes.

de hombre en las damas era un recurso muy habitual en las novelas de cautivos para salvaguardar el honor.

8 Nótese el juego de palabras con «cara» – «en frente».

Quisiera que el sol mi rostro
con pardas sombras cubriese
porque siempre la hermosura
el honor más noble pierde.
Deseo mirarme libre
destas pasiones aleves,
mas, como quien ama, pide
que la libertad le entreguen.
Ya el rey mujer me imagina,
pues el rostro nunca miente,
y es ya daño del honor
cuando tiene quien sospeche.
Clara fuentecilla,
escucha y advierte,
que quien está libre
cautivarse quiere.
Pero mira agora
en el mal presente,
que libertad pide
quien cautiva muere.

Habiendo dado fin a sus acentos huyó de la vista de todos aquel amenísimo jardín tan curiosamente dispuesto, y Marcelo entonces, como principal en la fiesta, dijo que por no molestar el ingenio de las damas había dispuesto una fábula de la gentilidad[9] para que allí al vivo se representase como los antiguos la fingieron, que como la comedia que había compuesto era de lances de amor adonde no se podían formar apariencias —aunque sí tramoyas—,[10] había to-

9 Recuerda al *Teatro de la gentilidad* del padre Vitoria (1646), fuente que, como ya se puede apreciar en la *Noche I,* maneja Aguirre. La mitología está muy presente y es fundamental en el género misceláneo. A continuación se va a representar una fábula pero a modo de drama mitológico, para equilibrar, como declara a continuación, la representación teatral, ya que la comedia que cerrará la velada es de capa y espada.

10 Se diferencia aquí entre tramoya y apariencia. Tramoya: «Máquina, que usan en las farsas para la representación de algún lance en las

mado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible. Vinieron todas las damas con su parecer; los caballeros le solemnizaron la buena elección que había hecho para pasar un rato de la noche, y así, conociendo en todos el deseo de que se principiase aquella fiesta, se dio la orden con los ojos a los artífices y al instante salió por un lado de la sala un trono majestuoso a donde estaba sentado Minos, rey de Creta, con un laurel que ceñía su frente, con un cetro que ocupaba su mano, causando veneración a muchos de los circunstantes, aunque consideraban la ficción de su imperio y, habiéndose pasado el bullicio laudable que causó su venida, dijo así:

De Creta rey valiente y poderoso,
Gigantea[11] me aclama sin segundo,
Minos me dice, que en el más ruidoso
universal prodigio, fin del mundo,
de enemigos azote riguroso,
y hoy en mi corta suerte me confundo,
pues al dios de las aguas he ofrecido
lo que después mi gusto ha apetecido.
Un toro hermoso de grandeza suma
la piel dorada, no erizado el pelo,
trueno el bramido, relámpago la espuma,[12]

comedias, figurándole en el lugar, sitio u circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella». *(DA: s. v.)*. Apariencia: «Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los Theatros de comedias que se mudan, y forman diferentes mutaciones o representaciones». *(DA: s. v.)*. La apariencia requiere una mayor técnica y amplitud de espacios.*

11 Gigantea: «Era deesa de la fama; dícese Gigantea porque era hija de la tierra y del linaje de los Gigantes. Tenía mil orejas y otros tantos ojos y alas para volar». (*PS:* 425).

12 La espuma por la saliva. La descripción del toro es la misma que la de los otros brutos que aparecen espumando saliva por la boca y sin freno. Véase la descripción del caballo desbocado, por ejemplo, en la comedia de la noche anterior (v. 340).

rayo el aliento, matador el celo,
ave con cuatro pies, bruto de pluma
que el aire corre cuando vuela el suelo
y disparando chispas y centellas,
signo se hace de abril, paciendo estrellas.[13]
Sacrifiqué su orgullo a su grandeza
ignorando su hermosa bizarría,
y al prado lo volvieron con presteza
para que fuese de las vacas guía,
y en pago deste la mejor cabeza
le di a Neptuno que ofrecer podía,
y está muy ofendido e irritado
porque el toro ofrecido no le ha dado.

Después que dijo el poderoso rey estas razones, apareció en la pieza un mar dilatado que confundió con admiraciones a los circunstantes, pues en él se veían tal vez los peces nadar sobre las aguas; los ruidosos golpes de las olas se sentían con suave rumor en toda la noble estancia y las damas se apartaban imaginando que pasarían el límite que el arte les había puesto;[14] y, acabado el bullicioso movimiento que causó esta apacible visita, salió sobre las olas Neptuno,[15]

13 Referencia a la constelación de Tauro, signo del horóscopo que rige el mes de abril. Juega con la expresión «paciendo estrellas» en un verso de impronta claramente gongorina.

14 La apariencia de mar con peces saltando es tan realista que las damas lo confunden con real. Sabbatini (1638: 120-124) ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines, etc.) y de barcos navegando o naufragando.

15 Neptuno: «Dios del mar, fue hijo de Saturno y Opis y hermano de Júpiter. […] Píntale Cicerón desnudo, el medio cuerpo fuera del agua, con una concha en la una mano y el tridente en la otra, de ojos verdinegros, y sobre un caballo. […] Pintarle desnudo denota la naturaleza del agua dulce, o en cuanto elemento puro y limpio sin mextura. La concha en la mano denota el ruido de las aguas. La forma o figura de Neptuno o de sus ojos, declara la naturaleza del mar, y su color ser verde azul. Pín-

desnudo el medio cuerpo que sobre las aguas sacaba con una concha en la una mano y en la otra un tridente; los ojos verdinegros, puesto en un caballo que de medio abajo se cubría en la mar y, habiendo mirado sentado en su trono al rey Minos, le dijo así:

Seas a Creta, Minos, bien llegado,
y el parabién recibe en este día
de un hijo, monstruo horrible, mal formado,
que beberá sediento sangre fría
del cadáver más fiero y más helado.
Sustenta su rigor, su furia cría,
y porque prevenido no te asombres,
te advierto que su pasto han de ser hombres.

Atónito se quedó Minos habiendo oído aquella infelice nueva de Neptuno, pues aún no sabía el infelice parto de su esposa Pasifae,[16] pues esta, habiendo aborrecido a Minos por las ausencias que le hacía, se enamoró de un toro, bruta y bestialmente. Y torpe, deseando cumplir los infames deseos, se valió de Dédalo,[17] famoso hombre e ingenioso

tanle sobre un caballo, por ser tan ligera como la corriente de la galera o navío que va por la mar, o porque los que navegan van sobre el navío como sobre caballos, o porque uno de Thesalia llamado Neptuno fue el primero que mostró subir a caballo y usar dél». (*PS:* 162-163 y 167-168).

16 La representación de la historia del rey Minos, Pasifae y el Minotauro sigue con bastante fidelidad el relato mitológico de diversas fuentes según lo recoge Pérez de Moya en el capítulo XXVI del libro IV dedicado a estos personajes. (*PS:* 482-483).*

17 Dédalo: «[…] fue varón claro por la variedad de sus sucesos y excelencias de sus artes y sabiduría; fue el que primero hizo retratos […]; hizo el laberinto de Creta. Mató a su sobrino Attalo, que otros dicen Ealo, inventor de la rueda de los olleros y de la sierra, por lo cual se pasó a Creta, donde se hizo muy familiar de Minos y de Pasipha, su mujer. Deste cuentan los poetas que hizo una vaca de madera, tan hermosa y tan natural, que puesta dentro Pasipha, adulteró con un toro, de cuyo ayuntamiento nació Minotauro. Otros dicen que dio industria cómo Theseo entrase en el labirinto y matase al Minotauro. Por cualquiera cosa

carpintero, para que este le diese modo para concluir con tan desordenado apetito. Por dar gusto a su reina, aunque en ofensa grave de su rey, tomó un madero del cual hizo una famosa vaca, adonde hizo entrar a la reina. Púsola a la vista del toro y, enamorado de su hermosura, cooperó con ella, del cual ajuntamiento concibió al Minotauro, y del nacimiento deste le vino a dar la desdichada nueva el vengativo Neptuno, y así trata Virgilio desta Fábula, comenzando:[18]

> Hic crudelis amor tauri suppostaque furto,
> Pasiphae mitumque genus prolesque biformis,
> Minotaurus inest, veneris monumenta nefandae.
> Hic labor ille domus, etc.

Algunos dicen que esta fábula nació de una verdad que cuenta Servio[19] y que fue que, teniendo Minos un secreta-

destas, dicen que sospechando Minos que Dédalo había dado orden para ello, le mandó prender juntamente con su hijo Ýcaro, y poner en gran prisión. […] Que Dédalo fuese ingenioso artífice y que matase a su sobrino Attalo, y que por esto se pasase a Creta, en donde se hizo muy familiar de Minos, que Pasipha adulterase con aquel capitán Tauro, que no sólo Dédalo fuese sabidor deste adulterio, mas aun fue adjutor, por lo cual le puso en prisiones Minos juntamente con su hijo Ýcaro: todo es historia verdadera y nada fabulosa». (*PS:* 486-488).

18 Al margen: «*Liber 6. Aeneis*». Corresponde a *Aeneis,* VI, 24-27. La cita la toma de Vitoria, quien ofrece también la traducción: «El amor crudo del fingido toro / y la Reina Pasifae en hurto infame / con él cumpliendo su apetito torpe / estaba el Minotauro, estraño monstruo, / compuesto de dos formas diferentes, / por testimonio del placer nefando». (Vitoria, 1646: 627).

19 Al margen: «*Eglo. 6*». Hace referencia a la obra del autor Maurus Servius, *Comentarii in carmina Vergilii* (1884), el pasaje referido al comentario del libro 6 de la obra de Virgilio. La interpretación del sentido histórico de la fábula mitológica es la recogida por Pérez de Moya: «La verdad es que estando Minos en guerra contra atenienses dejó por gobernador un su secretario llamado Toro, y Pasipha se enamoró dél, y por medio de un su camarero gozó dél, y quedó preñada, y parió un hijo, que en parte se parecía a Minos y en parte a Toro el adúltero, y por eso le llamaron Minotauro». (*PS:* 484). La misma interpretación la atribuye Vitoria (1646: 626) a una fuente diversa: «Esta fábula está fundada en una historia verdadera que cuenta Pineda […]».

rio llamado Toro, se enamoró deste su esposa y para gozarlo se valió de Dédalo, del cual[20] se hizo preñada, y parió dos hijos de un parto, de los cuales el uno parecía mucho a Minos y el otro al secretario Toro.

Lleno de impaciencia se juzgaba Minos en la sala por tan infelice nueva y así, refrenando la cólera, dijo:

Ya, del tridente dios, se ha conocido
que ocupas tu poder en tu venganza,
y no es la hazaña noble haber vencido
con amparo del cielo mi arrogancia.
En venganza el castigo has traducido
arrojándome infiel de tu pr[i]vanza,
mas desde el cielo Júpiter sagrado
castigará con fuego al mar salado.

Enojado se sintió Neptuno, inquietas se juzgaron las aguas con las amenazas de Minos; bulliciosos los peces se apartaban de las olas con amagos de subir a derribarlo del trono, mas disimulando su pesar, Neptuno dijo:

La amenaza no invoques, porque es cosa
de humildad o temor siempre nacida
y prevén hoy tu espada valerosa
para pelear, que Atenas, homicida
con acción inhumana y afrentosa,
quitó a Androgeo[21] la bizarra vida

20 Entiéndase como antecedente Toro y no Dédalo.

21 Androgeo: «La razón de por qué le cebaban [al Minotauro] de atenienses era que este rey Minos tenía un hijo llamado Amdrogeo *[sic]*, el cual vino a vivir a la ciudad de Athenas, con consentimiento y voluntad de Egeo, rey de los atenienses. Este Amdrogeo fue mancebo muy esforzado, y en los ejercicios de la lucha y los demás juegos paléstricos vencía a todos los atenienses, lo cual viendo el rey Egeo, temiendo que en algún tiempo los hijos de Pallante, su hermano, con el amistad de Amdrogeo y ayuda de Minos, su padre, le echasen del reino, mató a Amdrogeo. Enojado dello, Minos vino con gran poder y cercó a Athenas,

y en falta suya para tu desdoro,
otro hijo tienes ya que es hombre y toro.

Con esto se sumergió Neptuno en las aguas y desapareció aquel artificioso mar, quedando el rey Minos con el pesar tan forzoso de semejantes nuevas que verdaderamente eran las más infelices que podían darle a un hombre al volver a su patria, mas, aunque se había ido, juzgando que lo oía, dijo así:

¡Oh, Neptuno traidor, aleve y fiero,
que así triunfaste de mi pecho fuerte!
Rey de Atenas ingrato y lisonjero,
ya te llamo a campaña, y así advierte
que vengará la fuerza deste acero
la más aleve acción e injusta muerte,
y cansada en tus tierras atrevidas
verás la muerte de quitar las vidas.

Con grandes aplausos de todos desapareció aquel trono, esperando ver el fin de aquella batalla que prometían los valientes esfuerzos del ofendido rey, y así, después de haberse sosegado el murmurio, salió Egeo, rey de Atenas, en un caballo blanco,[22] defendido de todas armas, con una apariencia tan famosa que todos juzgaban que se sustentaba en el aire, por no ver ni discurrir el modo con que venía asido, y atendiendo el silencio en todos, dijo:

y púsola en tanto estrecho que los atenienses se dieron a merced. Minos púsoles este tributo, que cada año le enviasen a Creta siete hijos y otras tantas hijas, para que comiese el Minotauro». (*PS:* 483). La representación de la lucha entre los ejércitos de estos dos reyes es lo que presencia el público de la *Noche* a continuación.

22 Egeo, rey de Atenas, se presenta sobre un mítico caballo blanco preparado para la batalla. La construcción de la escenografía a través de la indumentaria de los personajes era un recurso habitual en el teatro.

Por Egeo, rey de Atenas,
hoy la fortuna me ofrece
victorias de mi enemigo,
coronas de mis laureles.
Minos, valeroso rey
de Creta, irritado viene
contra Atenas, y ofendido,
que es lo mismo que valiente,
pero me hallarán sus bríos
armado en campaña siempre,
que quien aguardó al contrario
más sosegado acomete.
La causa pues, que a la guerra
tan vengativo le mueve,
es de su hijo Androgeo
la bien merecida muerte,
pues quien en reinos estraños
soberbia arrogancia tiene,
si no le mata la envidia,
a filos de acero muere.
En competencias de luchas
vencía a los atenienses,
blasonando de soberbio
con afectos descorteses,
y es error muy conocido
e imprudencia ha sido siempre,
hacerse soberbio un hombre
porque valeroso acierte.[23]
Llegó a gozar la amistad
por sus vencimientos fuertes
de los hijos de Pallante,[24]

23 El castigo de la soberbia es tema recurrente en los protagonistas de las piezas tetrales. Recuérdese el caso de Fortunio en *El engaño en el vestido*.

24 Pallante: hermano del rey Egeo cuyos hijos entablaron gran amistad con Androgeo.

mi hermano, y como crüeles,
usurparme el reino griego
con mil cautelas pretenden.
Quisieron con el amparo
de ese príncipe imprudente
arrojarme del imperio
y coronarse por reyes.
Yo, recelando el peligro,
quise atajarlo prudente,
que para poder vivir
entre tiranos aleves,
se han de recelar los males
y se han de temer los bienes.
Con esta culpa Androgeo
murió porque viva siempre
respetada mi justicia
y coronadas mis sienes.
Su padre, el rey, lo ha sabido
y me escribe que le espere
en las campañas de Atenas
defendido de mi gente.
Yo valeroso le aguardo
con doce mil atenienses
que la muerte se ha escogido
para matar fácilmente.
Mas ya los parches sonoros[25]
se oyen en el campo alegre
y los furiosos caballos[26]
relinchando se enfurecen

25 Sustitución de la escenografía por la palabra. Imaginamos que se oyen los tambores que llaman a batalla por el discurso del personaje.

26 Imágenes gongorinas del caballo desbocado y enfurecido. Cfr. con la descripción del personaje del rey de Hungría de *El príncipe de su estrella* que se presenta para la batalla sobre un caballo desbocado y colérico (vv. 1150-1170).

expeliendo el fuego en humo,
vertiendo el ardor en nieve,
y la pegajosa espuma
dilatada en copos breves,
de cada pecho matiza
los hermosos gallardetes[27]
con perlas de humor cuajado
y cintas de plata ardiente.
Mas ya se retiran todos
obedeciendo a sus leyes
y el rey de valor armado
llegar a mi sitio quiere.

Salió por la parte contraria en un hermoso alazán[28] el rey Minos con el propio artificio que Egeo, armado de punta en blanco, y cuando se pasó el aplauso que nació de su venida dijo así:

Valeroso ateniense, juez aleve,
a quien nombre de rey no se le debe,
porque con la traición y la arrogancia
das el castigo y tomas la venganza,
¿cómo tan atrevido y valeroso
la muerte diste a un joven prodigioso
que luchando cortés, fiero y valiente,
nombre eterno ganó desde el oriente
hasta donde el luciente y claro coche[29]

27 Gallardetes: «Cierto género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcación, o en otra parte, para adorno, o para demonstración de algún regocijo». *(DA: s. v.)*.

28 Alazán: «Lo que es de color rojo. Aplícase comúnmente al caballo que tiene la piel de ese color. […] Si toma fuego (el caballo) es colérico y saltador, y su color alazán». *(DA: s. v.)*.

29 Referencia al carro del sol cuando se pone, caminando hacia el ocaso. Metáforas muy frecuentes y reiterativas en el lenguaje gongorino para el anochecer (véase *El engaño en el vestido*, v. 1396).

imperios de tinieblas da a la noche?
¿Por qué, si necio y mal aconsejado
ofendió a tu grandeza, no me has dado
noticia fiel de su infelice suerte
para que yo por ti le diera muerte?[30]
Ya el mal ha sucedido y pues severo
a Creta le quitaste su heredero,
hoy verás la destroza[31] que mis guerras
harán horribles por tus ricas tierras.

Habiendo oído Egeo las amenazas de Minos, con encendido coraje mostró en los ojos el sentimiento y así le respondió:

Arrogante de Creta rey valiente,
calle la lengua ya, que no consiente
tu venganza y mi mengua
que antes de obrar la espada hable la lengua.
Es verdad, por mi suerte,
que di a Androgeo rigurosa muerte,
pero también te digo
que venganza no fue, sino castigo,
pues nunca los traidores
son buenos para reyes y señores.

30 En estas palabras del rey Minos se vislumbra el tema del honor que rige a reyes y príncipes. La falta de lealtad a un rey se castiga, pero debe hacerlo el padre, pues de lo contrario, si se ejecuta por otro, como en este caso, se convierte en un asesinato por venganza y no en un castigo según regían las leyes del código del honor. La discusión entre si el acto de Egeo fue venganza o castigo es cuestionada por este en su parlamento posterior.

31 Destroza: como sustantivo femenino, variante de «destrozo», no se registra en el *DA* ni en otras obras de la misma época. La variante existe como término técnico de la ingeniería y significa «excavación del abanico y, en general el descombro de tierras». (Terradas, 1946: 75). Sin embargo, cabe pensar que se trate de un error común en el género de la palabra.

Mas si estás ofendido y temerario,
ya en la campaña estás con tu contrario.
Choquen las dos armadas
de sus graves ofensas incitadas,
para que, a instancias de sus fuertes bríos,
sorban olas de sangre aquesos ríos
y entrándose a la mar en copia suma,
formen montañas de sangrienta espuma
que explayándola el viento rimbombante
vuelvan rubí la esfera de diamante.[32]

Apenas acabó de decir los últimos versos Egeo, cuando salieron de una y otra parte dos ejércitos poderosos, que, aunque solamente eran cuatro personas, parecían millares con unas claras perspectivas de cristal.[33] Aquí toda la gente quedó admirada, aplaudiendo a Marcelo con risueños semblantes. Chocaron los dos ejércitos dándose a la vista de todos fieros golpes en los arneses[34] y celadas.[35] El rey Minos acometió a Egeo y entre los dos tuvieron reñidas contiendas y animosos sus soldados peleaban con grande esfuerzo —que infunde valor la presencia de los reyes en la guerra—. Tiró Egeo un golpe y Minos, reparándolo, le sacudió otro en la cabeza tan fuerte que, perdiendo los sentidos, se torció en el caballo. Acercósele Minos valeroso y le quitó

32 Nótese el cúmulo de metáforas gongorinas. La esfera de diamante es la luna que se va a teñir de color rojo como el rubí por la sangre derramada en la batalla.

33 Ingeniosa apariencia. Los juegos de espejos como engaño a la vista para simular multiplicidad de personajes gustaban mucho en el teatro barroco, como nos traslada la miscelánea con la nota de los aplausos del público. La recreación de grandes batallas no era habitual en los corrales de comedias por las limitaciones escenográficas, pero sí en las apariencias que llenaban los salones y los juegos lúdicos cortesanos.

34 Arneses: «Armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese». *(DA: s. v.)*.

35 Celadas: «Armadura para la defensa de la cabeza». *(DA: s. v.)*.

las doradas armas que bruñidas hacían resistencia a los reflejos de Faetonte.[36] Viendo, pues, a su rey rendido, los atenienses clamaron a una voz lamentándose de su desdicha. Recordó Egeo, y viéndose en poder de su enemigo, tuvo pesar de la vida que lo alentaba. Mandaron pues los dos retirar los ejércitos y, obedientes a su precepto, desaparecieron dejando a todos los circustantes[37] ocupados en admiraciones y aplausos. Estándose, pues, solos los belicosos príncipes, conversaron entre ellos las razones siguientes:

MINOS Vencido a mis pies estás
con ventura y con süerte.
EGEO Pues no me has dado la muerte,
con desventura la dirás.
MINOS Si vives podrás vencer
peleando con más razón.
EGEO Quien castiga una traición
¿qué culpa puede tener?
MINOS Castigarla también digo
que es razón y justa ley,

36 Faetonte: se refiere al dios griego Faetón. Fue hijo del dios Sol (llamado Apolo o Faetón) y de la ninfa Climene. Faetón pidió a su padre guiar el carro celestial y «entrando en el carro y tomando las riendas en su mano, los caballos subieron por el aire [...] y como sintieron el carro no tener la carga acostumbrada, comenzaron a correr, desviándose a un lado». (*PS:* 241-247). Faetón, asustado, soltó las riendas, y los caballos de carro, recorriendo desbocados tan cerca de la tierra, iban quemando todo a su paso. Ante las plegarias venidas de la tierra, su padre envió un rayo contra Faetón «el cual del alma y del carro le privó; y Phaetón, cayendo ardiendo, fue a dar lejos de su tierra, en el río Eridano». Faetón se cita en numerosas obras literarias: «¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol su padre!». (Cervantes, 1998: 961). Es una metáfora muy manida para hablar del sol al amanecer o al atardecer.

37 Circustantes: variante no recogida en el *DA* pero habitual en la lengua de la época como en la *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha:* «a las razones del loco estuvieron los circustantes atentos». *(CORDE).*

mas siempre se ha dado a un rey
con más honor el castigo.

EGEO Dame muerte, que no intento
tus acciones impedir.

MINOS Dejándote más vivir,
te doy mayor el tormento.

EGEO Véngate, pues tu enemigo
está a tus plantas postrado.

MINOS Venganza nunca he tomado,
mas daré justo castigo.

EGEO No podrá muy justo ser,
pues apasionado estás.

MINOS En el castigo verás
la justicia que he de hacer.

EGEO Si ofendido estás conmigo,
no juzgarás con templanza,
y será en todos venganza
lo que en ti será castigo.

MINOS No puede caer en error
mi juicio si te condena,
pues para la mayor pena
será la culpa mayor.
Y así considera sabio
que solamente intento
dar a muchos escarmiento
y castigar un agravio.

EGEO Yo me rindo a tu concierto.
Venga tu enfado y tu ira,
que, quien vencido se mira,
dicha será verse muerto.

MINOS Sabrás, pues, cómo me ha dado
el cielo un monstruo por hijo,
y sospechoso colijo
que con él me ha castigado.
Y tan voraz se alimenta,
tan aleve y tan tirano,

que solo con cuerpo humano
su arrogancia se sustenta.
Por castigo te he de dar,
para que de mí te asombres,
que cada año siete hombres
para su pasto has de inviar
con otras tantas doncellas,
y en esa conformidad
se mitiga mi crueldad
y se aplacan mis querellas.
Tributo, Egeo, será
muy fácil, pero se advierte
que estos se saquen por suerte
y nadie se ofenderá,
y si a este fiero bruto
vencen con osado aliento,
quedará este reino esento
de tan pesado tributo,
mas todos habéis de estar
a esta desdicha postrados,
porque os maten los cuidados
de imaginar el sortear.
Con esto que ofrezcas hoy,
como rey prudente y sabio,
castigo todo mi agravio
y la libertad te doy.

EGEO Aunque el tributo es aleve
y de bárbara crueldad,
por gozar la libertad
otorgarlo se te debe,
y así yo ofrezco desde hoy
cumplir lo que has ordenado,
y de ir a Creta esforzado
si uno de los siete soy.

MINOS Fiado, pues, en tu nobleza,
libre te puedes partir.

EGEO Sin pesar podrás vivir,
que lo haré con entereza.

Habiendo acabado su coloquio, desaparecieron aquellos irritados príncipes, sin que quedara en la sala señal alguna por donde podían haberse ido, que era lo que causaba más confusión a todos.[38] Después, para que se confundieran con más admiraciones los ánimos, apareció al lado de la sala un laberinto[39] formado con grande arte e industria, por cuyas puertas se veía el feroz Minotauro, que de medio cuerpo arriba era hombre y lo demás toro. Estábase aún entre sí mismo mordiendo con encendido coraje y solicitando la salida de aquella prisión, pero tantas puertas abiertas le cerraban el paso, pues por cada una dellas hallaba dificultades a sus intentos. Había a un lado del la-

38 La desaparición súbita de las apariencias era habitual para crear sorpresa. El modo de conseguirlo era mediante un sistema de bastidores y poleas que permitían mudar de escenario con gran rapidez. (Sabbatini, 1638).

39 El laberinto es una imagen de la que se gusta mucho en la iconografía barroca. Los jardines solían tener laberintos y en una fiesta tan llena de juegos de apariencias el laberinto no podía faltar y más en este caso en el que es el núcleo central de la representación de la fábula mitológica del Minotauro. Recuerda a la entrada de las apariencias acompañadas de motes en los momos cortesanos. El laberinto de Creta fue obra de Dédalo: «Minos [...] mandó a Dédalo hiciese una casa de madera, de maravillosa grandeza, muy tenebrosa y de muchos apartamientos y enredos, de manera que el que dentro una vez entrase, no supiese por dónde salir. Hizo Dédalo una obra tan intrincada y difícil y llena de tantos embarazos que no le acertando los hombres la salida, andaban en aquel enredo o laberinto metidos hasta que del todo se perdía. En este lugar encerraron aquella horrenda criatura, nombrada Minotauro, que su sustento era carne humana de atenienses. [...] Por este labirinto quisieron los antiguos declarar ser vida del hombre intrincada e impedida con muchos desasosiegos, que de unos menores nacen otros mayores. O el mundo lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos, sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas, atados en contentamientos que no hartan, olvidados de sí, embebidos en sus vicios, aficionados a su perdición; finalmente rendidos a sus desfrenados apetitos». (*PS:* 483 y 485).

berinto una tarjeta con este mote al lado, que con dorados caracteres decía:

Con tal arte edificadas
formó Dédalo estas puertas,
que estándose siempre abiertas,
están siempre muy cerradas.

En la parte contraria había otra tarjeta que también con doradas letras decía:

Es mi forma parecida
al infierno, bien mirada,
que tiene fácil la entrada
e imposible la salida.

Había en medio destas dos otra tarjeta a donde estaba pintado el Minotauro, y de su boca salían unas letras que decían:

Quien aquí entre valeroso
sepa conmigo reñir,
que por fuerza ha de salir
si es que sale vitorioso.

Estábanse a un lado de la sala puesto el laberinto y, junto a él, apareció un hermoso dosel de brocado en donde estaba sentada Ariadna[40] en un trono, hija del rey Minos,

40 Ariadna: «Hija del rey Minos; viendo su gentileza [la de Teseo] y sabiendo ser hijo de rey, enamorose dél, y habiendo lástima de que tan gentilhombre y valeroso pereciese de tan desastrada muerte [le había tocado en suerte ser devorado por el Minotauro], deseando librarle, dicen que pidió consejo a Dédalo, y así, por su industria, dejando Theseo a la puerta del laberinto atado un hilo de un ovillo que Ariadna le dio, y llevando consigo el ovillo, penetró en el laberinto, y peleó con el Minotauro, y alcanzada la victoria, se salió siguiendo su hilo en la mano con mucha gloria. Otros dicen que después que el sol declaró el adulterio de Venus y Marte, se hizo Venus muy cruel contra la generación del Sol; y por esto Ariadna, hija del Sol, fue menospreciada de Theseo». (*PS:* 484).

y Dédalo ya canoso y venerable en pie y descubierto. Sosegada ya la plebe, dijo así Ariadna:

De Eopalamio[41] ingenioso
hijo feliz, a quien el mundo llama
prudente y prodigioso,
con resonantes trompas de la fama,
da alivio a un desconsuelo
que en el gusto mayor me causó el cielo.
Ya sabrás advertido
que mi padre, de Creta rey triunfante,
al de Atenas vencido
lo tuvo en la campaña, y tan galante
se mostró con su suerte,
que estimó más su vida que su muerte.
Pidiole por tributo
siete mancebos para pasto humano
deste espantoso bruto
que me dio mi desdicha por hermano,
y que el treudo[42] pagara
aquel a quien la suerte le tocara.
Dos años han venido
doncellas y mancebos a su muerte
y a todos ha comido
no faciendo[43] voraz el hambre fuerte
que dio naturaleza

41 Eopalamio: fue el padre de Dédalo. «Y para esto dize Plinio, que hizo llamar al ingenioso Dédalo, arquitecto famoso, que fue hijo de Eopalamio y Alcipa, como lo afirma Zezes». (Vitoria, 1646: 628).

42 Treudo: «Lo mismo que CATASTRO». *(NTL)*. Catastro: «En la acepción común es la contribución real común a nobles y plebeyos, que se impone sobre todas las rentas fijas […]». *(DA: s. v.)*. Para Correas es sinónimo de tributo (1967: 177).

43 Es voz arcaica. Entiéndase que ha comido a todos, aunque no haciendo excesivamente voraz, el hambre fuerte del que le dotó la naturaleza. Es decir, que en su «espantosa y bárbara fiereza», durante los dos primeros años no ha sido su hambre todo lo voraz que cabría esperar.

a su espantosa y bárbara fiereza.
Este tercero año
a Teseo[44] la suerte rigurosa
cayó para su daño.
Desde un balcón miré su forma hermosa
y quedé tan herida,
que me obliga mi amor a darle vida.
Tú este enredo has formado
para prisión de aqueste bruto fiero,
y los que a él han entrado
nunca han vuelto a salir, pero yo infiero
que si a ti te importara
modos para salir tu industria hallara.
Yo pues, ahora quisiera
que Teseo valiente y esforzado
el tributo cumpliera
que su reino ofreció desesperado,
mas que tu industria cierta
le diera a su salida libre puerta.
Esto has de hacer discreto
porque importa a tu vida y a mi suerte
remediar mi mal cierto,
que la herida de amor siempre es de muerte,
y pues me ves herida,
da remedio a mi vida con su vida.

Suspenso se quedó Dédalo de haber oído las razones de Ariadna y considerando el peligro que tenía por las dos partes, pues si ofendía a Minos estaba condenado a morir, si no daba gusto a la princesa, también le amenazaba con

44 Teseo: «Cuando los atenienses habían de enviar estos hombres [para que comiese el Minotauro], juntábanse a suertes, y a los que les cabía habían de ir; por esta razón, al tercero año cayó en suerte a Theseo, hijo del rey Egeo (según Plutarcho), mancebo muy esforzado y valiente». (*PS:* 483-484). Los ascendentes familiares y las hazañas de la vida de Teseo son ampliamente relatadas por Plutarco (2000: 3-11).

la muerte. Quiso fiar de la fortuna el secreto, pues también le guardaba otro que le importaba la vida, pues si Minos hubiera sabido que él fue la ocasión de que su esposa Pasifae pariese aquel monstruo, sería cierta su muerte, y así quiso atajar el presente daño respondiendo:

¿Qué puedo yo responderte
en tan amante propuesta
si la más cruel respuesta
será agora obedecerte?
Que calles solo te advierte,
señora, mi fe nacida
de temor, que es muy debida
acción, que con noble palma
a quien entregaste el alma
le des agora la vida.
Miro en tus ojos, señora,
muy constante un grave ardor,
y pues él te dio el amor,
dale tú la vida agora.
No se duda, no se ignora
de tu hermosura y belleza
que cumplirás con firmeza
la obligación del querer,
pues siempre el favorecer
pertenece a la nobleza.
Por aquí luego vendrá
para la empresa cruel,
y cuando te mire él,
¿quién duda se detendrá?
Tu industria entonces podrá
este hilo darle y decir
que para poder salir
después por él bien guiado,
en la puerta con cuidado
del hilo un cabo ha de asir.

Con el otro se entrará
a probar su buena suerte,
que siendo mancebo fuerte
del cruel monstruo triunfará.
Después, guïado saldrá
de aquel hilo y, vitorioso,
tus ojos verá gozoso,
y atento al bien que le has hecho,
estará siempre a tu pecho
muy rendido y cariñoso.

Habiendo dicho Dédalo estas razones, le dio un ovillo de hilo. Él se apartó de la vista de todos con una vistosa apariencia y antes de dar lugar a la inquietud que causó su artificio, apareció Teseo por un lado de la sala con un desnudo alfanje[45] en la mano, y antes que llegase al laberinto, vio la hermosura de Ariadna, a quien hizo galante cortesía con la cabeza y cortés rendimiento con el alma. Ella, ciega en su pasión, le llamó, y él, admirado y confuso, oyó de su boca estos favores:

Antes, príncipe famoso,
que te arrojes a la lucha
a que aleve y rigurosa
te ha obligado la fortuna,
advierte el puesto donde entras,
lee sus sentencias agudas
y verás cómo tus pasos
la entrada infelice dudan.
Aunque armado de valor
venzas la horrible figura
del monstruo más inhumano

45 Alfanje: «Especie de espada ancha y corva, que tiene corte solo por un lado, y remata en punta, y solo hiere de cuchillada». *(DA: s. v.).*

que las campañas abruma,
no podrás hallar salida
en esta estancia confusa
para publicar la gloria
que tus bríos aseguran.
Y así, admite aqueste ovillo
para lograr la ventura
que te promete tu brazo
en la guerra más injusta.
En esa primera puerta
el cabo primero añuda
y el otro lleva contigo
por adbitrio[46] de mi industria.
Cuando al monstruo hayas vencido,
por él te guiarás sin duda,
para que de tu vitoria
oigas alabanzas justas.

Viéndose Teseo tan favorecido, no cesaba entre sí de darse parabienes de su buena fortuna, y así le respondió:

En la senda de los daños
se halla tal vez el alivio,
y buscando un mal a veces
se mira el bien más vecino.
Para cumplir, como noble,
la obligación de mí mismo,
vengo esforzado a esta lucha
que tan peligrosa admiro.
Pero si vuestra belleza
me muestra tanto cariño,
¿qué más dicha puede hallar

46 Adbitrio: variante de «arbitrio» no recogida en el *DA* pero sí en otros textos, aunque de época posterior *(CORDE).* Con la variante «advitrio» aparece en la comedia de Moreto *El Santo Cristo de Cabrilla,* de 1657.

quien va arrojado al peligro?
Aunque deste monstruo fiero
presumo fuertes los bríos,
no temo ya sus rigores
ni recelo su apetito,
pues por prueba de mi pecho
otra batalla resisto
tan grande que ha de ser nada
la que en el monstruo imagino.
Pero ya no hay resistencia
al amor, cuando propicio
a un tiempo hiere cruel
y favorece benigno.
Mira, pues, beldad hermosa,
si me confieso vencido,
cómo podré entrar ahora
en riesgos tan conocidos.
Pero al fin una esperanza
me dan vuestros ojos mismos,
que me alienta a la pelea
y me anima al desafío.
Y con eso la vitoria
menor la juzgo y la miro,
pues no vence con aplausos
quien está favorecido.
Dadme, pues, noble señora,
esa industria o ese ovillo
para que ayudarme pueda
en riesgos que solicito.
Con esto me voy gozoso
sin temer el riesgo mío,
aunque es grande, pues la vida
está pendiente de un hilo.
Quiera el cielo que yo alcance
vitoria de mi enemigo,
para estar a vuestros ojos
más victorioso y rendido.

Entrose pues, por una de aquellas puertas Teseo, guiándose por el ovillo que Ariadna le había dado, la cual, por no hacer la acción sospechosa, desapareció de la vista de todos. Paseó, pues, los enredos del laberinto Teseo con grandes muestras de valeroso esfuerzo. Encontró al Minotauro que tendido en el suelo estaba voraz, esperando el cretense pasto que cada año le contribuía la ley a su apetito. Volvió los ojos y viendo aquel galán mancebo, holgose mucho, juzgándole por manjar regalado que partir en sus dientes esperaba. Levantose feroz y, arrojando la mano al desnudo alfanje, movió a tanta cólera al esforzado príncipe que, tirándole una horrible cuchillada, le cortó el atrevido brazo que se aventuraba a tan arrogante osadía. Encendido, pues, en sangre y fuego el monstruo, le acometió desesperado y fue a hacerle presa en el cuello y el animoso caballero se retiró dos pasos atrás y le sacudió tan fiero golpe en la cabeza que lo tendió en el suelo con grande turbación de sus sentidos. No quiso acabarlo de matar entonces Teseo, por conocer su feroz rendimiento, sino, por hacer más loable su vitoria, esperó que volviese a cobrar las perdidas fuerzas —galantería escusada con semejante monstruo—. Alevoso, pues, el Minotauro, haciendo fingidos rendimientos, le asió de un brazo tan fuertemente que le puso en grande peligro la vida, pero ayudole constante la fortuna, pues, tomando el afilado acero con la mano libre, le dio tan mortal golpe que le dividió la cabeza de los hombros, la cual, saltando por aquel intrincado laberinto, guarnecía sus suelos de encendidos corales.[47] Grandemente pareció a la vista de todos esta pelea pues por las puertas deste artificio se veía lo que dentro pasaba. Aquí fue el

47 Nótese la gran teatralidad del pasaje que se representa ante el público de la academia que ha acudido a la velada. La cabeza que sale volando sobre la apariencia del laberinto y que deja el suelo manchado de sangre, lo que se expresa en la narración recurriendo a las metáforas habituales de corte gongorino.

mayor aplauso de Marcelo, pues artificiosamente había dispuesto aquella fábula tan presente y verdadera a los ojos cuanto a la verdad engañosa.

Saliose, pues, guiado del ovillo Teseo, dando mil gracias aquella hermosura, la cual a los principios de su voluntad le hizo entrar por cuerda[48] para remediar su vida. Fuese a buscarla con ánimo de coronarla por reina de Creta, agradecido a tan amantes beneficios, y aún dice Ovidio[49] que le dio una sopa empapada en una misteriosa bebida que causaba sueño, advirtiéndole que cuando el monstruo fuese a acometerle se la diese para que con ella embriagado y dormido pudiese fácilmente matarlo. Otros dicen[50] que siendo tan esforzado Teseo, no quiso darle la sopa por no rendir cautelosamente, sino tan solo valerse del ovi-

48 Entrar por cuerda: expresión lexicalizada. «Entrar por cuerda derecha. Ir derechamente. Hacer entrar por cuerda derecha. Reducir a camino y razón». (Correas, 1967: 622).

49 En las *Metamorfosis* Ovidio no hace ninguna referencia al modo en que Teseo mató al Minotauro, sin embargo, el padre Vitoria sí que recoge este detalle y lo atribuye en nota al margen a Juan de Mena, cap. 63: «Llegó Teseo con mucha prosperidad a Creta, y luego que le vio Ariadna, hija del Rey Minos, se enamoró dél, y dio orden cómo poder liberarle del fiero Minotauro y del entrincado laberinto […] y diole un ovillo de hilo, que luego en entrando le atasse a la puerta, y le fuesse descogiendo, para que aquel le sirviesse de guía, para bolver a salir; y para matar al Minotauro, su hermana Fedra le dio una sopa, con tales confecciones que al tiempo que la comiesse el monstruo se adormeciesse luego, para que en viéndole dormido le acometiesse y matasse. Él lo hizo todo según la orden que le fue dada, y súpose dar tan buena maña, que salió con su empresa, dexando muerto al Minotauro tragador de tanta gente. De passo cuenta Ovidio este sucesso». (Vitoria, 1646: 480).

50 Todos los autores clásicos refieren la historia de cómo Teseo mata al Minotauro (sin especificar el modo) y escapa del laberinto gracias al ovillo. Así lo recoge Plutarco en la parte dedicada a la *Vida de Teseo,* 19. La fábula de Teseo y el Minotauro fue tratada por multitud de autores en los siglos XVI y XVII. Estos siguen fundamentalmente el relato ovidiano y la historia de Plutarco, con algunas anotaciones tomadas de Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria aunque añaden, como en el caso de Aguirre, nuevos elementos, como este de la sopa para dormir al Minotauro.*

llo, por ser cosa de adbitrio a su vida. Grande aliento fue el que en esta ocasión mostró su esfuerzo, mas no fue menor el que tuvo en la competencia con Hércules[51] en querer desterrar de su patria a los ladrones que se atrevían a asaltar las casas y a empobrecer los desvalidos lugares. Siendo, pues, niño, habiendo visto la piel del león que por arnés Hércules traía, imaginando que era viviente, le fue a matar, y todos los demás niños que con él estaban, de solo verle, huyeron atemorizados.[52] Creció en el valor y, después de haber hecho

51 La figura de Hércules, emblema de fortaleza y valentía, se presenta aquí en competencia con Teseo. Hércules recibió fama al matar a Caco, salvaje hijo de Vulcano y famoso ladrón, según lo refiere Ovidio en el libro IX de sus *Metamorfosis* (*PS:* 462). La fama de Hércules también se debió a la valentía con que mató en su juventud al león Nemeo (*PS:* 448-449), al que arrancó la piel para vestirse con ella a modo de armadura. Hércules y Teseo son figuras paralelas en la mitología. Vitoria relata la historia de Hércules y el león en el libro II de la *II Parte del Teatro de los dioses* (1646: 90) y otras hazañas de este personaje, como cuando vence a un toro en Creta, según fuente de Virgilio, y añade «algunos dizen» que este toro fue el Minotauro, lo que corrobora la confusión de ambos personajes a los que se les atribuyen las mismas hazañas (Vitoria, 1646: 120). Otro paralelismo entre ambos personajes es que recorren distintas poblaciones castigando a ladrones y malhechores. Así lo señala Plutarco de Hércules: «recorría la tierra castigando a los tiranos injustos y crueles». (Vitoria, 1646: 136). Y del mismo modo, relata de Teseo que en su viaje hacia Atenas combate con muchos gigantes, hombres o ladrones que atemorizan a las ciudades, como Cerción o Escirón, ladrón y malhechor al que expulsó (Vitoria, 1646: 11). Estas hazañas paralelas le valen a Teseo para ser denominado, según Plutarco, «otro Heracles» (Hércules en la mitología griega).

52 La anécdota la refiere Natal Comite siguiendo a Pausanias en su obra *Los asuntos del Ática:* «Se cuenta que este, siendo todavía un niño, en la época en que Hércules llegó a Trezén a casa de Piteo, vio la piel de león que Hércules llevaba y quitó un hacha de las manos de un siervo con la intención de matar aquella fiera, porque pensaba que era un león, mientras los restantes niños de Trezén huyeron nada más ver aquella piel. Este después, cuando llegó a la edad adulta, imitando el valor y la fortaleza de Hércules, eliminó por todas partes a muchos ladrones y hombres malvados recorriendo el orbe de las tierras». (Comite, 2006: 524). Según veíamos en la nota anterior, el paralelismo entre Hércules y Teseo es constante, ya en la *Vida de Teseo,* 18: «[Teseo] alegre, con la

famosas hazañas, mató al Minotauro, que no fue la que le añadió menos fama a sus blasones, y se escribe, por crédito de su valeroso esfuerzo, que él no estaba sujeto al tributo que consintió su padre, pues este solo incumbía a la plebeya gente, quedando los nobles esentos de tan penoso enfado y pensión tan peligrosa. Mas la causa que tuvo para emprender tan fiera batalla fue que, pasando un día por una plaza, oyó unos hombres plebeyos que estaban murmurando las acciones del rey, su padre, por haber querido que solos[53] los pobres estuviesen sujetos a aquella desdicha. Tomolo tanto a reputación que le dijo públicamente que, para que viesen si comprehendía el tributo a los nobles, él había de ir aquel año a dar la muerte al Minotauro con los que cayesen en la desdicha de la suerte —que a muchos les sirve de daño el sortear—. Comenzó a publicar su partida, cuando todos los nobles se le irritaron porque no querían exponer a tanto riesgo a su legítimo príncipe. Llegó a noticia de Egeo la determinación de su hijo y con grandes esfuerzos procuraba quitárselo de la cabeza, por mirar tan evidente el peligro, pero Teseo siempre estaba firme en lo que había intentado, sin que bastasen mandatos de su padre ni súplicas de sus vasallos para apartarlo de su pretensión. Viendo, pues, Egeo que eran en balde todos sus preceptos,[54] le permitió que fuese con las siete doncellas y los seis mancebos para cumplimiento del tributo. Helanico dice, según refiere Plutarco,[55]

maza, la hizo también su arma, y siempre andaba con ella, al modo que Heracles con la piel de león: y así como en este era aquel adorno una demostración de cuál era la fiera de que había triunfado, de la misma manera la maza significaba en Teseo que la había vencido, y que en su mano era invencible». (Plutarco, 2000: 10).

53 En plural tiene valor adverbial, como es habitual en la lengua áurea.

54 En efecto, Teseo decide ir voluntariamente y no por sorteo, a pesar de la negativa de su padre y de sus intentos por disuadirlo, según lo refiere Plutarco en la *Vida de Teseo,* 17.

55 Al margen: *«In vita Tesei».* En efecto, así lo señala Plutarco en el libro I de sus *Vidas paralelas*, dedicado a Teseo: «Mas Helanico es de

que las treguas que dio Minos a Egeo fue con pacto que las vírgenes y mancebos que le habían de contribuir cada año no habían de salir por suerte, sino que habían de ser por elección suya y que así, informado del esfuerzo de Teseo, lo quiso elegir el tercer año para que muriese a manos del Minotauro, pero en esto hay diferentes opiniones, y así, cualquiere dellas que sea es suficiente para mi intento.

Partiose, pues, con grande sentimiento de todos Teseo, y su cariñoso padre le acompaña hasta la mar, en donde mandó poner las velas de la nave negras, pues era razón que llevase la nave el luto anticipado, pues llevaba su hijo segura la muerte y la vitoria imposible, pero previno al piloto, que se llamaba Amarsíade Fercelo,[56] que si acaso la fortuna milagrosamente permitía que Teseo venciese los bárbaros esfuerzos del Minotauro, que a la vuelta pusiese las velas blancas y quitase las negras, para que tuviese anticipado el

opinión que no eran sorteados los jóvenes y las jóvenes que la ciudad entregaba, sino que el mismo Minos pasaba allá y los elegía, y que el primero eligió a Teseo conforme al convenio; siendo lo convenido que los Atenienses darían la nave; que embarcándose los mancebos con Minos, no llevarían consigo ninguna arma de guerra, y que muerto el Minotauro, cesaría la pena». (*Vida de Teseo,* 17). No obstante, otros autores disienten, como señala Plutarco y recoge Aguirre a continuación, pues consideran que las doncellas y mancebos que debían ser sacrificados al Minotauro se elegían por sorteo.

56 En todos los ejemplares aparece «Amarsíade Phercelo» como el nombre del conductor de la nave que lleva a Teseo hasta el laberinto del Minotauro. El nombre dado por Plutarco (a quien sigue en todo el pasaje Aguirre), tomado a su vez de Simónides, es Amarsíada Fereclo: «En los principios, pues, ninguna esperanza de salud había; por tanto, como en una calamidad manifiesta, ponían en la nave vela negra; pero entonces, alentando Teseo a su padre, y gloriándose de que había de sujetar al Minotauro, dio el padre al comandante de la nave otra vela blanca, previniéndole que a la vuelta, si Teseo regresaba salvo, enarbolase la vela blanca, y si no, navegase con la negra, como indicio de su desgracia. Simónides dice que la vela entregada por Egeo no fue blanca, sino purpúrea, *teñida con el jugo de una encina que estaba en su mayor lozanía,* y que esta fue la que dio por señal de volver con bien. Fue gobernador de la nave Amarsíada Fereclo, según Simónides». (*Vida de Teseo,* 17).

contento, pues estaba en una altiva torre desde donde podía descubrir todo aquel mar; pero que si acaso Teseo muriese, que las dejase negras para tener también anticipado el sentimiento. Con este concierto se partió Teseo muy confiado en su vitoria, dejando a su reino muy lastimado y cariñoso de su peligrosa ausencia. Llegó, pues, a Creta y, como he dicho, por haberle visto Ariadna, salió vitorioso de tan feroz enemigo. Trató, pues, de volverse a su patria con las siete doncellas y seis mancebos, dejando a Minos con grande sentimiento de la muerte del Minotauro, y a su reino libre de tan pesado feudo. Llevose consigo a Ariadna y Fedra, su hermana, que también quiso seguirle, sin considerar el pesar que su padre había de tener de su osadía.

Y así, en la sala deste palacio augusto desapareció el laberinto y al instante salió a la vista de todos un mar dilatado por el cual navegaba la enlutada nave, olvidado el piloto, con el contento de volver a su príncipe, del concierto que había hecho con Egeo. En esta iban las siete doncellas y seis mancebos y las dos hijas de Minos. Luego, al punto, apareció a la playa deste mar una encumbrada torre,[57] en cuyas altas galerías estaba el amante Egeo esperando la venida de su hijo o la nueva de su muerte, y así, desde ella, dijo:

Triste fortuna mía, y rigurosa,
del humano poder mudable diosa,
da alivio a mi cuidado
en el mayor pesar que te he llamado.
A ver la nave atento
subo a esta torre que resiste el viento

57 La importancia de las apariencias en notable en este pasaje de la representación de la fábula mitológica. Las apariencias se suceden y una deja paso a la otra (gracias a la compleja maquinaria de los bastidores), como en el caso de la del mar que surge cuando desaparece el laberinto; sin embargo, también las apariencias se unen o acoplan, como sucede con la de la torre, que se suma a la de la playa.

para que de sus velas la mudanza
dé a mi consuelo firme la esperanza.
Pero ya entre las olas del mar veo
volver la nave que llevó Teseo
y se viene enlutada,
por darme desde lejos la embajada
más rigurosa y fuerte
que pudo ocasionar la infeliz muerte.
Ya en las cerúleas[58] ondas se dilata
rompiendo riscos de vidriosa plata,
y el mar, porque el pesar no me presuma,
cubrir quiere las velas con la espuma;
mas el viento se mueve
y derritiendo la espumante nieve
en copos fríos y con formas bellas,
a negros lienzos da blancas estrellas,
conque la espuma que a mi bien salía
a luchar vuelve con la nieve fría,
dejando el lienzo en mi pesar mojado,
para que lleve luto más pesado
la nave diligente
que gimiendo tal vez mis ansias siente.
Ya el sabio marinero
pliega el luto grosero
restituyendo el agua al mar salado
que le habían las olas usurpado
para aliviar la pena
que a desdichada muerte me condena.
¿Para que, pues, mi vida
ha de estar de los cielos ofendida
por la muerte de un hijo, el más valiente
que el sol miró desde el balcón de oriente?

58 Cerúleas: palabra no recogida en el *DA* pero presente en numerosos textos de la época. Es habitual del lenguaje gongorino: «daba estrellas su cerúlea piel al día». (Góngora, 1984: 549).

Recibe, mar salado, mi persona
y, soberbio, blasona[59]
con tus fieros cristales[60]
de[61] sepulcro feliz a tantos males.
Congrega, pues, tus no paradas olas;
dilas mi muerte a solas
para que, unidas con violencia suma,
túmulos formen de erizada espuma
y, ostentando su altivo amante celo,
gigantes de cristal llamen al cielo,
porque[62] Júpiter salga con presteza
a recibir triunfante a mi grandeza.
Ea, pues, mar profundo,
recibe en ti el asombro deste mundo
y tu salado acero
brame enojado, te enfurezca fiero,
se inquiete riguroso,
y elevando cristales espantoso,
y alentando vapores
húmedos de sus senos inferiores,
engendre nubes que en obscura guerra
entapicen de sombras a la tierra
y hagan morir a ese primer lucero,
que no ha de lucir él cuando yo muero.
A ti me arrojo, mar, pero te advierte

59 La oración presenta un fuerte hipérbaton y encabalgamiento que dificultan seriamente su comprensión. Entiéndase «Mar salado, recibe y blasona, soberbio, mi persona». Blasonar: «Alabar, engrandecer, ensalzar». *(DA: s. v.).*

60 Los fieros cristales es nuevamente metáfora gongorina. El lamento de Egeo está plagado de ellas, como los «túmulos de erizada espuma».

61 Entiéndase que el mar «blasona de sepulcro feliz a tantos males» con sus «fieros cristales», es decir, que puede enorgullecerse de ser un inmenso sepulcro.

62 Porque: nuevamente con el sentido de «para que».

hoy mi infelice suerte
que, pues acaba en ti mi altiva gloria,
tengan tus aguas de quien soy memoria.
Y así te mando, como a imperio mío,
en este lance que de ti me fío,
que Egeo siempre por mi amor te nombres,
porque no olviden este amor los hombres.[63]

Arrojose desesperado desde la altiva torre, cubriéndose luego entre aquellas artificiosas olas y algunos de los circunstantes gritaron a una voz, por hacérseles a la vista tan verdadera aquella ficción. Siempre, pues, en este mismo mar paseaba la enlutada nave, pero a esta ocasión se acercó a descansar a una isla llamada Quío.[64] Desembarcaron

63 Este pasaje de *plancto* del padre por la muerte de un hijo es tópico de la literatura (recuérdese, por ejemplo, el lamento del padre de Melibea). La densidad narrativa, aun en un pasaje teatralizado como este, es muy grande ya que, mediante el discurso de Egeo, se nos relata la etimología del mar al que este personaje da nombre: «Con la codicia y gana que tenían de llegar a Atenas […] olvidósele a Amarsiado Fercelo Piloto mayor, del concierto que avía hecho de poner velas blancas al navío: y como el padre conociede el baxel, que estaba en atalaya viendo si venía su hijo, y viesse las velas negras, coligió algún mal suceso y que devía de quedar muerto Teseo: y de pura pena y sentimiento se arrojó en la mar, y desde entonces se llamó el mar Egeo, del nombre del Rey, que por otro nombre se llamó el Archipiélago, y es una parte del mar Mediterráneo azia Grecia, y divide a Europa de Asia». (Vitoria, 1646: 481).

64 La isla en la que desembarcan los personajes y en la que será abandonada Ariadna es la actual isla de Quíos, transcrita como Chío o Choo por Vitoria, siguiendo a Ovidio y Petrarca (Vitoria, 1646: 480), aunque identifica esta isla con la de Naxos. Para Plutarco, sobre los sucesos del abandono de Ariadna «corren otras relaciones en las que nada hay de cierto ni averiguado: porque unos dicen que con un lazo se quitó la vida viéndose abandonada por Teseo; y otros, que, conducida a Naxos por unos marineros, se ayuntó con Ónaro […]. Lo que en esta materia refieren como más corriente los mitólogos, anda, como suele decirse, en boca de todos; pero Peón Amatusio hizo un tratado particular, en el que cuenta que Teseo fue arrojado por la tempestad a Chipre en ocasión que llevaba consigo a Ariadna, que estaba encinta, la cual llegó en muy

todos y Ariadna, fatigada del movimiento, quiso sosegarse con el sueño, al tiempo que Teseo, ingrato, se enamoró de Fedra y olvidó los beneficios que a Ariadna debía.[65] Llamó al piloto y le dijo que importaba luego partirse y él, sin replicarle, aprestó la nave y en ella, estando todos metidos, comenzó a cortar las cristalinas olas, dejando a la infelice princesa en aquella soledad desamparada, merecido castigo de las que empeñan tanto su voluntad que les obliga a dejar su patria. La razón que dan los poetas para que despreciase Teseo a Ariadna es que, teniéndola por hija del Sol y habiendo sido el Sol el que declaró el adulterio de Venus y Marte, Venus, como diosa del amor, por vengarse de su agravio, le dio a Teseo con Fedra un amoroso incendio para que, obligado a su pasión, olvidase a la que tan justamente quería.[66] Estaba la infelice dama bien descuidada de su traición y al parecer de todos podía estarlo por haber visto en Teseo la voluntad constante a que la obligaba la ley del agradecimiento, mas no hay que fiar del más

mal estado por la navegación, y muy disgustada porque se la ponía en tierra sola (puesto que Teseo se hubo de hacer de nuevo a la mar en socorro del barco)». (Plutarco, 2000: 20-21).

65 Del abandono de Ariadna, habla así Vitoria: «No se contentó Teseo con esta empresa tan gloriosa, sino que para más vengarse de Minos, le sacó aquella noche sus dos hijas, Ariadna y Fedra: y como él se lo tenía prometido a ellas, y se embarcó la buelta de Athenas. Viniendo por la mar, gozoso de la vitoria y de las presas ricas que traía, se vino entreteniendo con Ariadna, aprovechándose de sus amores, mas cansándose della, dio orden de que en llegando a la Isla de Coo, a tomar refrescos y descansar, la dexassen allí burlada como lo hizo: porque a la media noche, quando estava Ariadna al mejor sueño, se levantó de la cama, y con todo secreto mandó embarcar su gente, y alçar velas, dexándola burlada, desamparada y sola. […] Luego que llegó el Príncipe Teseo a Atenas, fue muy bien recebido de todos los atenienses, y por muerte de su padre le dieron la investidura del Reyno, y algunos dizen que luego se casó con Fedra, hermana de Ariadna». (Vitoria, 1646: 480-481).

66 «Otros dicen que después que el Sol declaró el adulterio de Venus y Marte, se hizo Venus muy cruel contra la generación del Sol; y por eso Ariadna, hija del Sol, fue menospreciada de Theseo». (*PS:* 484).

seguro, pues no hay firmeza donde no hay deseo, y no hay deseo donde hay logro del amor. Despertó, pues, Ariadna, y viéndose sola, conoció luego el engaño de Teseo y de su hermana y así dijo:

¡Qué soledades admiro
cuando del sueño confusa
rompo la feroz violencia
que tiranamente turba
los más despiertos sentidos
con sus valerosas luchas,
divirtiendo el pensamiento
en las apariencias suyas
mientras una traición fiera
y alevosa le ejecuta!
¿Para qué, sueño atrevido,
me deseaste por tuya,
si sabes que estoy amando
con pasión y sin ventura,
y sabes que amor no admite
los letargos que tú buscas?[67]
Mi hermana también se fue
para que mejor presuma
unos celos que me maten
y una ofensa que me encubra
entre esos floridos valles,
que son ricas sepulturas
de pasiones indiscretas
que se empeñan sin cordura.
¡Oh amantes falsos y aleves

67 La idea de que el enamorado no debe dejarse abandonar al sueño está también presente en otros pasajes de la *Navidad,* como se comprobará más adelante en *El príncipe de su estrella*. El tema del sueño es recurrente, sobre todo en la materia teatral, pues da mucho juego para las intrigas dramáticas.

que con habladas industrias
escupís siempre en el viento
amores que el alma ocupan
para conseguir mudanzas
con las finezas difuntas!
Fuentes que nacéis muriendo
en esas doradas urnas,[68]
mormurad un falso amor
antes que el mar os encubra
en las prisiones de nieve
y en las cárceles de espuma.
Sentid mi desgracia todos,
y con mi llanto y angustia
aumentad vuestros raudales
para morir más fecundas.[69]
¡Oh amor ingrato y aleve,
qué presto diste la injusta
solución de tus efetos
para hacer mayor mi culpa!
Mas mi constancia y cariño
conservan de amor las luchas,
si no helado, favorable,
y la infelice fortuna
granjean las voluntades
y descuidos disimulan.

68 Las doradas urnas son imagen que también procede de la poesía gongorina. Este parlamento de Ariadna es una clarísima muestra más de la filiación gongorina de la poesía de Aguirre. El soliloquio de la amante y abandonada Ariadna ha tenido un reflejo amplísimo en la literatura y en la música, estudiado a propósito de la versión de la fábula en la tragicomedia de Lope por Soriano García (2008: 255).

69 La naturaleza es el lugar en el que el poeta que llora proyecta sus sentimientos y la naturaleza se conmueve con él. Ya había aparecido este tópico literario en *El engaño en el vestido*. El ambiente pastoril y bucólico que enmarca el lamento de Ariadna aparece ya en *El laberinto de Creta* de Lope.

¿Quién pensara de Teseo
esta cautelosa injuria
cuando con locos cariños
me solicitaba suya?
Mas bien pudo mi prudencia
prevenir mi desventura,
pues siempre locos amantes
muestran el amor en burlas,
y lo que más siente el alma
y lo que al pecho más turba
es que hay amores tan locos
que con el agravio luchan
y aunque el desengaño vean,
no se desengañan nunca.
Cual Pan, dios de los pastores,
sigue a Siringa[70] importuna,
y porque nunca la alcance,
en caña su forma muda,
y es su amor tan abrasante
y tan necia su locura,
que la misma caña adora
y sus guirnaldas saluda.
Cual Apolo sigue a Dafne[71]

70 La historia de la ninfa Siringa de la que se enamora el dios Pan es relatada en *Metamorphoses,* I, 689-712: «La ninfa, insensible a esta aspiración [amorosa de Pan], se limita a huir; y como Pan se lance en su persecución llega hasta el arroyo Ladon y allí suplica a sus hermanas las ninfas que la socorran; convirtiéndola en cañas, y cuando Pan llega no puede abrazar sino un manojo de canutillos cuyo rumor tanto le agrada que decidió adaptar sus armonías a ellos. […] Y desde ese día, un nuevo instrumento de música asombra al mundo, y lleva su nombre evocador, el de la ninfa Siringa». (Ovidio, 2007: 33). Recoge la misma historia Vitoria (1646: 34-36).

71 La historia de Apolo y Dafne, junto con la de Pan y Siringa, son mitos que sirven para explicar el pernicioso amor que destruye y desengaña pero al que, aún así, no se puede renunciar, por más que se compruebe el engaño. Ovidio los incluye en sus *Metamorphoses,* I, 457-566. Para la historia de Apolo y Dafne, véase *El engaño en el vestido*, verso 1245.

y ella, huyendo de sus furias,
en los valles del Peneo
vuelve en laurel su hermosura,
y aunque mira el desengaño,
al mismo laurel se junta.
Así yo, que aunque Teseo
de mí cauteloso huya,
siempre el amor lo desea
y firme la fe lo busca.

Habiendo dejado las justas lamentaciones la infelice dama, se abrió la sala por lo excelso[72] y bajó una cristalina nube que, partiéndose por medio,[73] salió el dios Baco, coronado de pámpanos, con alegre rostro, sin pelo de barba, con una corona de oro en la mano,[74] y allegándose a la misma isla en donde admiraba este prodigio la infelice Ariadna, le dijo:

Suspende el pesar, no llores,
Ariadna, tanto un olvido,

72 Excelso: es cultismo latino que se utiliza como sinónimo de «elevado, alto, eminente, encumbrado». *(DA: s. v.).*

73 Apariencia de la nube que se parte por la mitad para que aparezca y descienda un personaje. El mecanismo para que la nube baje desde arriba y se abra por en medio es explicado por Sabbatini y es una apariencia muy utilizada, como ya vimos en la *Noche I*.

74 Baco tiene una iconografía muy diversa, desde un anciano con barba larga a otras de hermoso mancebo, tal y como lo pinta Velázquez y según aquí aparece: «Píntanle unas veces con figura muy severa […]; otras con cara alegre de mozo y sin barba [...]; otras desnudo y coronado de pámpanos de vides […]». (*PS:* 305). La historia del rescate de Ariadna abandonada la relata Ovidio en *Metamorphoses,* VIII, 176-182: «Mientras Ariadna se entregaba a la más profunda desesperación, Baco, para consolarla de la infidelidad de su amante, le ofreció su corazón y su mano. En el deseo de hacer inmortal el recuerdo de una princesa tan virtuosa, este dios colocó en el cielo la corona que le había dado. De pronto se la vio elevarse, y las perlas de que se hallaba compuesta se cambiaron en astros y formaron esa corona celeste que se ve entre la constelación del Dragón y la de la Serpiente». (2007: 152).

porque un desagradecido
no merece esos favores.
Tu pasión agora advierta
de un traidor la fe fingida,
y a quien te deja dormida
no quieras buscar despierta.
Niégate ya los enojos
cuando la ofensa te toca,
que no ha de llamar tu boca
al que ha ofendido a tus ojos.
Yo desde el cielo he venido
para aliviar tu dolor,
que nunca niega el favor
el cielo a quien lo ha pedido.
Baco soy, tan poderoso
como mi fama lo dice,
y es dicha de una infelice
encontrar con un dichoso.
No rehuses hacerme dueño
de tu bizarra hermosura,
pues estarás más segura
que lo estuviste en el sueño.
De Teseo agora arguye
la traición y no le quieras,
porque ofende muy de veras
quien con tanta prisa huye.
Admite, oh Ariadna bella,
esta corona dorada,
pues por ti estará clavada
en el cielo por estrella.
Ven a mi imperio dichoso
y desampara estas flores,
que no es razón que tú llores
la culpa de un alevoso.

Ariadna, llena de turbación y de espanto por verse allí sola con una majestad, comenzó a atemorizarse, pero después, considerando los favores que Baco le hacía y cono-

ciéndose perdida, sin ánimo de volver a casa de su padre, le respondió así:

Pues noticia habéis tenido,
señor, de mi ofensa ya,
en vano negar será
la pena que he padecido.
Sentí amor, y su rigor
tan fuerte abrasó mi pecho,
que no estuvo satisfecho
hasta que murió de amor.
Mi fe, viendo el desengaño,
a la pena solicita,
y el mismo deseo quita
la memoria deste daño.
Mírome ya tan querida
de vuestro afecto galante,
que perderé de constante
por ganar de agradecida.
A tal ocasión venís
para vencer mi beldad,
que no habrá dificultad
en el bien que me pidís,[75]
pues humilde mi belleza,
otorgará ese favor
que le concierta mejor
cuando media la pobreza.
Vamos, pues, no hay que esperar
cuando cesa mi tormento,
que más segura en el viento
correré, que no en la mar.

75 Pidís: esta variante aparece repetida en varias ocasiones en la *Navidad* (véase, por ejemplo, v. 2829 de *La industria contra el peligro*) y la mantengo como rasgo lingüístico peculiar. «Pidir» es variante habitual en la lengua de la época entre autores como Ana Abarca de Bolea, Castillo Solórzano o Quevedo *(CORDE)*.

Apenas dijo estas razones cuando, tomándola en sus brazos el dios Baco, se subió con ella y, metiéndose en la nube, desapareció maravillosamente de aquella augusta sala. Apartáronse las aguas que cercaban la isla, pero al propio instante salió otra vistosa apariencia de otro mar dilatado con una altiva torre donde estaba el sabio Dédalo con su hijo Ícaro, preso por haber sabido Minos que había él sido causa de que su esposa Pasifae torpemente gozase del toro, pero él presumía que Ariadna había sido la ocasión por haber dicho que él le había dado industria para matar al Minotauro. Por muchas razones merecía este castigo Dédalo, pues también con alevosa traición había muerto a Átalo, sobrino suyo,[76] y aunque él era el más célebre artífice del mundo, no obstante, por sus maldades vino a estar condenado a muerte por el rey Minos, que no puede haber ciencia de célebre nombre si juntamente es el hombre sabio y traidor, porque donde no hay virtud sirve el ingenio de mayor perdición.[77] Apretado pues, cuanto conocido Dédalo de sus errores, intentó escaparse de aquella prisión con una industria que ya muchos días trazaba, y era, juntando algunas plumas de las aves que sus amigos para alimento le traían con cera, y hacer unas alas con las cuales volar los aires y pasar el dilatado mar. Determinado, pues, a ponerlo en una ejecución, llamó a su hijo Ícaro —a quien también quería llevar consigo—, y le dio estos consejos:[78]

76 Dédalo da muerte a su sobrino Átalo, según Pérez de Moya: «Mató a su sobrino Attalo, que otros dicen Ealo, inventor de la rueda de los olleros y de la sierra, por lo cual se pasó a Creta» (p. 486).

77 Subyace aquí la cuestión de distinción entre prudencia e ingenio. El ingenio utilizado para bien es prudencia, pero el hombre, aun siendo ingenioso, puede dejarse llevar para el mal siendo entonces imprudente. Sobre las cuestiones de la prudencia véanse, como ya se señaló, Aubenque (1999) y Egido (2000).

78 Historia de Dédalo y su hijo Ícaro (aparece también en el v. 111 de *El engaño en el vestido* siguiendo a Ovidio, *Metamorphoses,* VIII, 183-

Ah, Ícaro, hijo amado,
que infelice naciste y desdichado,
pues te contemplo muerto
en esta torre que sirvió de puerto
tal vez al navegante
que cortando las olas de diamante
a fuerzas de sus brazos se movía
y a este castillo amparo le pidía.
Si mi industria no alcanza
con este ardid el logro a mi esperanza,
fortuna inexpugnable
que tan constante estás siendo mudable[79]
persiguiendo mi suerte,
dame infelice muerte,
porque se diga ya con entereza
que cuando has de hacerme mal tienes firmeza.
Mi patria me negaste
porque a la infeliz muerte me obligaste
de Átalo, y me has traído
a Creta rigurosa
para que por mis artes alcanzara
una aleve prisión que me acabara
porque le di a la reina un modo injusto
para cumplir su gusto

235): «Ýcaro, habiéndose ejercitado en volar y viendo que podían imitar a las aves, comenzaron a alzarse sobre la tierra, como si fueran águilas. Yendo así bien altos, Dédalo amonestaba a su hijo diciéndole: Mira, hijo, te mando que vayas cerca de mí […] porque si volares más alto el calor del Sol derretirá la cera con que están ayuntadas las plumas de tus alas; y si volares más bajo, las nieblas del mar te mojarán las plumas […]. Ýcaro, con la presunción de las alas, olvidado del consejo, desamparó a su padre y comenzó a volar alto; mas a poco se arrepintió porque el Sol ablandó la cera con la que las alas estaban plegadas, y forzosamente, y contra su voluntad, se dejó caer en el mar, que de su nombre de ahí en adelante se llamó Ycareo». (*PS:* 487).

79 Nótese el juego de antítesis en el tópico de la mudable fortuna que se mantiene siempre constante en su mutabilidad.

con un hermoso toro,
sin advertir de Minos el desdoro,
y porque di a Teseo,
obediente a un deseo,
un largo ovillo. Minos poderoso,
de la ofensa celoso,
aquí mi ingenio encierra y con prisiones
quiere borrar el lustre a mis blasones.
Advierte, Ícaro, agora
en el peligro que mi mal te llora,
que ya las voluntades
del todo despreciaron las lealtades,
pues aquel que más ruega,
cumplido su deseo, olvida y niega.
Ariadna a Venus aspirando ansiosa,
me pidió cariñosa
que a Teseo librara de la muerte,
y por hacer un bien perdí una suerte.
Supliquele el secreto
porque ignorara Minos mi osadía
y la ofensa mayor que hacer podía,
pero ella ha publicado
lo que por suerte instantes fue callado,
que es suerte muy constante
que calle una mujer solo un instante.
Mas la culpa mayor, hijo, no ha sido
haber desleal a Minos ofendido,
sino fiar el secreto
de quien nunca lo guarda por decreto.
Poco mi ingenio vale
y a mi discurso poca fe le debo,
pues quien de mujer fía,
no créditos de sabio merecía,[80]

80 El tópico misógino de no fiar secreto alguno a una mujer es uno de los más repetidos en la literatura desde la Antigüedad clásica. Veremos los mismos argumentos en *La industria contra el peligro.*

y la culpa es doblada
por ser mujer y verla enamorada.
Ya no la fe se observa
y el agradecimiento se ha perdido,
pues no hay quien sepa ser agradecido
y quien favores hace desmerece,
pues tal vez le agradece
un beneficio hecho
de un generoso pecho
con un aleve agravio,
y así, prudente, considera, y sabio,
que el poderoso que favores hace
compra por su castigo
con cualquiera favor un enemigo.
Palabras lisonjeras
se usan ya muy de veras
y la palabra ya no satisface,
pues lo que más se dice, menos se hace,
y es tanta la cautela
de este mundo infelice,
que si algo se ha de hacer, poco se dice.
Muchos ofenden con risueño modo
y con palabras dulces y verbosas,
ocultan el veneno sus labios
lisonjeando tal vez con los agravios,
y tú verás en muchas ocasiones
que tiene más razones
quien menos razón tiene,
y así, en la lengua la malicia viene.
Por mis culpas aleves fui cautivo
en este sitio altivo
que cárcel afligida
de muros de cristal está ceñida,
donde hierros plateados
resisten de las olas la costumbre
como el risco en la cumbre

la agitación de fuentes
que en míseras corrientes
le dan un manso arroyo al verde prado,
que por tener más vida está parado
entre céspedes duros
que a sus pasos de plata les son muros,
rústico impedimento,
lastre a su movimiento,
de arena unida, ya del sol tostada,
que de sus mismas aguas fue guiada.
El arroyo ofendido,
sin saber que su muerte ha dilatado,
busca por donde huirse
para no sujetarse ni rendirse.
Después, rompiendo su embarazo leve
con la cobrada fuerza, ya se mueve
más ruidoso y gorjero,[81]
y va a su muerte entonces más ligero,
hallando un río que, cristal del orbe,
fuentes sepulta y arroyuelos sorbe.
Tal vez, oh Ícaro amado,
alguno pensarás que te ha agraviado
porque tu paso acorta
o tus acciones míseras reporta,
y aquel es quien te advierte
muchas veces la senda de la muerte.
Ama a quien te reprehende tus acciones
y no a aquel que te da buenas razones
teniendo por tu gusto
por cosa justa el hecho más injusto,
que quien habla a medida del deseo,
participar pretende en el empleo

81 Gorjero: de gorjear. Variante no recogida en el *DA* De «gorgear»: «Hacer quiebros con la voz o la garganta». *(DA: s. v.).* Se forma a partir de *gorja,* que «es lo mismo que garganta». *(DA: s. v.).*

y su interés aleve
a persuadir el mal siempre le mueve.
Toma, pues, estas alas
que mi industria formó con muchas plumas
de pocas muertas aves,
que hemos de navegar este elemento
en chalupa[82] de pluma, olas de viento.
Advierte con prudencia
el camino que sigo
y ven siempre conmigo
siguiéndome en el vuelo.
No te acerques al cielo
porque los rayos de Faetón dorado[83]
desunirán la cera de tu pluma,
ni propincuo[84] a la espuma
pases del aire el golfo riguroso,
pues la niebla, con húmedos vapores,
te mojará las alas con exceso
y te vendrá a rendir el tosco peso.
El medio elige ya, de mí guiado,
y libre quedarás desta fatiga,

82 Chalupa: «Barco prolongado mayor que esquife o bote, el qual tiene dos árboles pequeños para el uso de las velas y suele tener seis u ocho remos por banda». *(DA: s. v.).*

83 Faetón: fue hijo del dios Sol (llamado también Apolo) y de la ninfa Climene. Faetón pidió a su padre guiar el carro celestial y «entrando en el carro y tomando las riendas en su mano, los caballos subieron por el aire […] y como sintieron el carro no tener la carga acostumbrada, comenzaron a correr, desviándose a un lado». Faetón, asustado, soltó las riendas, y los caballos del carro, recorriendo desbocados tan cerca de la tierra, iban quemando todo a su paso. Ante las plegarias venidas de la tierra, su padre envió un rayo contra Faetón «el cual del alma y del carro le privó; y Phaetón, cayendo ardiendo, fue a dar lejos de su tierra, en el río Eridano» (*PS:* 241-247). En los poemas Faetón se utiliza como alusión al sol, así más adelante, en el poema siguiente: «cuando huye Faetón [sol]…» (v. 26).

84 Propincuo: «Allegado, cercano, inmediato y próximo». *(DA: s. v.).*

pues más dicha ha alcanzado
el que naciendo con riqueza suma
ni se vuela al cielo ni se va a la espuma,
sino que el medio de vivir elige,[85]
con esto no le aflige
la fatiga y cansancio del gobierno,
la ambición de riqueza
ni tampoco le inquieta la pobreza,
pues tiene con medida
lo que pide su vida
en su próspero estado,
y así tú, con cuidado,
siguirasme en el vuelo
y verás cómo el medio siempre fijo,
por no caer ni subir, constante elijo.
Vuélvete, pues, ahora
y te pondré con estas cuerdas fuertes
las alas bien ceñidas
porque de industria sirvan a dos vidas.

Admirados estaban todos mirando aquella subida torre en medio de aquel dilatado mar y aplaudiendo constantes el modo con que a la verdad Marcelo había dispuesto esta fábula en el breve destricto[86] de una sala. Atole, pues, Dédalo las alas, y mientras él se ataba las suyas, le habló así Ícaro:

85 Uno de los principios básicos de la prudencia ya desde la formulación aristotélica: elegir el justo medio entre dos extremos. El *aurea mediocritas* aparece formulado por Horacio y de ahí lo retoman los principales autores españoles de los Siglos de Oro como Fray Luis y Gracián. Este tema se trató anteriormente a propósito de la elección del medio entre la avaricia y la limosna. La emblemática, según vimos, recoge también el ideal de la dorada medianía (Alciato, 1985: 118).

86 Destricto: variante no recogida en el *DA* pero habitual en la época. Así: «¿quién es el que ha entrado en mi destricto y tan humilde azia nosotros viene?». (Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*).

Ya que la infeliz suerte
quiso, señor, traerte
a esta prisión a cuya hermosa cumbre
dispara por costumbre
el sol de luces rayos con reflejos,
pintando sombras cuando está de lejos,
y las de azogue alfombras
bordando lejos cuando está de sombras,
yo seguiré tu paso diligente;
ni al cielo transparente,
cristalino y sonoro
me llegaré atrevido,
ni a las olas del mar enfurecido
abajaré mi vuelo,
conque seguir recelo
tu camino seguro,
llevándote por muro
del peligro del viento,
sin que su movimiento
venza las alas con injerta pluma
ni atrevido presuma
ocuparnos la suerte,
que es felice embarazo a nuestra muerte.

Estando, pues, Dédalo fiado en sus alas, se arrojó a los aires y Ícaro le siguió con gallardo espíritu. Volaban delante de todos por la pieza sin poder discurrir ni saber el modo con que había dispuesto el arte aquella prodigiosa apariencia.[87] A poco trecho comenzó el imprudente mozo a levantarse hacia lo más sublime. Volvía Dédalo la cabeza y le decía: «Sígueme, no te acerques a los rayos del sol», y a él, pareciéndole que no tenía peligro —porque la mocedad no lo repara—, siempre iba prosiguiendo por el camino que no le convenía. Dédalo siempre le voceaba, aun-

87 Explicación de la apariencia de personajes que vuelan, como el grifo de la comedia *El príncipe de su estrella* (v. 1686).

que ya lo tenía por perdido. Al fin quiso tanto andar a subir que, separada la cera, cayó a la vista de todos en el mar que estaba artificiosamente en aquella sala formado, y Dédalo, llorando su muerte, fue siguiendo su camino y desapareció con aplausos de todos.[88] Con esto se escondió el mar, quedando la sala del propio modo que antes de comenzar la fiesta estaba, sin que se conociera que allí había pasado tanta diferencia de artificiosas trazas. Marcelo, pues, conoció ya en los circunstantes deseo de que se comenzase la comedia y, habiendo sido de todos aplaudido, dio la orden, y así salieron a cantar unas damas de las que habían de representarla:

Belisa a la selva
ya se retiró
porque entre las flores
viva sin temor.
Arroyos y fuentes
le hacen dulce son,
que a la beldad todos
sirven con amor.
Ya dejó la corte,
dulce confusión,
que escarmiento tuvo
pues que la dejó.
Aquí será reina
del ave y la flor
porque su hermosura
los avasalló.

88 Termina aquí el conjunto de apariencias que han configurado el drama mitológico intercalado en medio de la narración como si de otra obra teatral se tratase. En este caso, la representación de las fábulas mitológicas ha sido una tragedia al más puro estilo griego, como muy bien desvela el desenlace de esta última apariencia. La tragedia mitológica es el contrapunto ideal a la comedia del Arte Nuevo, como es la comedia de enredo amoroso de capa y espada que se va a representar a continuación en la velada.

Allá, aunque era noble,
si el amor pasó,
todo fue cuidados
y libertad no.
La hermosa carrasca
luego se estendió
por cubrir su rostro
si la ofende el sol.
A los campos sale
cuando huye Faetón,
que no es buen imperio
cuando hay reyes dos.
En los montes sigue
la fiera veloz,
y ella, hermosa, mata,
pero fiera no.
Con Mengas y Giles[89]
tiene lindo humor,
porque la llaneza
rinde el corazón.
Los brutos le buscan
y alguno murió
mejor de sus ojos
que no de su arpón.[90]

89 Son nombres habituales de villanos, según testimonian algunos documentos, como el anónimo de 1303 titulado *Becerro de visitaciones de casa y heredades* (Barrios García, 1981: ¶19), en el que se citan muchas personas con esos nombres y diferentes apellidos: «Gil Fortún e Menga Viceynte en otra tierra obrada y media». La abundancia de estos nombres entre villanos hace que se hagan tópicos, especialmente en refranes y poemas de carácter burlesco y satírico, como en las medievales *Coplas de la Capilla o de Gil y Menga* (Gómez de Baquero, 1926: 32). Resulta interesante consultar la frecuencia de aparición de estos nombres en las distintas épocas que ofrece el *CORDE*.

90 Este poema a modo de loa reduce el aire trágico con el que concluían la serie de apariencias mitológicas y anticipa el ambiente cómico y de enredo amoroso de la comedia.

Entráronse pues, las damas, y luego salieron a representar la comedia que Marcelo para esta ocasión había compuesto, y es la siguiente:

COMEDIA NUEVA
LA INDUSTRIA CONTRA EL PELIGRO

Hablan en ella las personas siguientes:

Don Fernando	Leonido, criado
El Conde	Aurora, dama hermana del conde
Don Diego de Luna	Isabel, dama hermana de don Fernando
Don Juan, padre del Conde	Julia, criada
Cascabel, gracioso	Inés, criada

JORNADA PRIMERA

Sale Aurora y don Fernando
y Julia con mantos, y Cascabel, criado

AURORA — No me sigas, don Fernando.
FERNANDO — Es en vano tu porfía.
AURORA — Es grande tu grosería.
FERNANDO — Quien firme te está adorando,
bella Aurora, no te ofende.
AURORA — Pero mi hermano volvió
esta esquina; él se paró.
CASCABEL — ¡Qué va que mi amo pretende
que agora lo encuentre el Conde!
AURORA — Él se allega, ¡qué pesar!
FERNANDO — Mas yo te sabré sacar
de este riesgo.
El rostro esconde
en este atrevido velo,
que, aunque lustroso borrón,
tiene el altivo blasón
de poder cubrir al cielo,*
y vete a casa, que agora
tu peligro evitaré.

* 16 Aparece la misma imagen del borrón del cielo en la comedia *Cómo se engaña el demonio* (v. 1143). Es muy frecuente esta semejanza entre el negro velo que cubre el rostro y la oscura nube que tapa al sol.

Vase. Sale el Conde

AURORA Huyendo me libraré,
pues soy de tu sol aurora.
CONDE (Estorbo a mi intento hallé). *Aparte*
FERNANDO ¿Conde?
CONDE ¿Amigo don Fernando?
FERNANDO Turbado vais.
CONDE Voy penando,
pero después volveré
a deciros mi pesar.
Dejadme agora.
FERNANDO Esperaos.
CONDE Ea, dejadme, apartaos.
FERNANDO De aquí no habéis de pasar.
CONDE En vano es vuestra porfía.
CASCABEL (Ellos riñen, ¿cuánto va? *Aparte*
Mi espada en aceite está
untada* para este día).
FERNANDO Advertid, que yo os lo ruego.
CONDE (Así mi sospecha crece). *Aparte*
FERNANDO Si mi súplica merece
que os esperéis…
CONDE (Ardo en fuego). *Aparte*
Mas decidme la razón
que para esto habéis tenido.
FERNANDO No haberme parecido
que de pendencia ocasión
teníais, y con cuidado
agora os hice esperar
por quitaros un pesar

* 32 La espada se untaba en aceite para impedir que se oxidara y para que fuera más fácil desenvainar rápidamente llegado el caso de la pelea. Para estas cuestiones sobre el cuidado de las armas en la época véanse Pacheco de Narváez (1991) y Leguina Vidal (1914).

y escusaros un enfado.
CONDE ¿Quién os lo ha dicho?
FERNANDO El color,
que lo purpéreo* escondiendo
quedose en blanco diciendo
sin voces vuestro furor.
(Aurora ya se ausentó, *Aparte*
dejarle pasar importa).
CONDE Mal mi pesar se reporta.
FERNANDO Pero ya el color volvió
a su ser y así podéis
iros, Conde, sin pesar,
que no os dejaré pasar
nunca si reñir queréis.*
CONDE Pues si me habéis dicho ya

* 46 Purpéreo: alterna con la forma purpúreo en otras partes de la comedia. Debido a la frecuente variación vocálica en la lengua de la época no lo considero errata. Se registra esta variante en comedias como *La lepra de Constantino* (1717) de Calderón: «y cogiendo el purpéreo candor en vasos […]».

* 56 Fernando juega continuamente a la provocación del colérico Conde, pues este aparece ya en escena con ganas de reñir. Según la medicina antigua, el exceso de un humor, en este caso el colérico, era considerado como enfermedad y como tal se presenta el Conde, con el rostro pálido (vv. 61 a 64). Cuando pasa la ira y se le templan los humores recupera la salud y, por consiguiente, el color del rostro. Todas estas teorías sobre los humores, tomadas de la medicina antigua (Hipócrates y Galeno, fundamentalmente), las desarrolla Huarte de San Juan en el *Segundo Proemio* (1594) de su *Examen de ingenios* (1989: 166-183). El comienzo de la obra, así como el resto del argumento (juego entre el honor de los amantes y hermanos y equívocos al ir oculto el rostro) recuerdan mucho a *La dama duende* de Calderón (1989*b*: 10), en especial en este pasaje, en el que también se juega con el sentido de los humores cuando Cosme entretiene en la calle a un Luis con ganas de reñir para que no descubra a la dama embozada, Beatriz, que acaba de salir de escena: «LUIS: "No voy agora con flema. / *(Detiénele)*. COSME: Pues si flema agora os falta, / yo tengo cantidad della, / y podré partir con vos. / LUIS: Apartad. […] ¡Vive Dios, que sois pesado, / y os romperé la cabeza, / si mucho me hacéis…!».

que no pase con cuidado,
¿cómo sabréis que el enfado
agora le evitará?

FERNANDO Conocilo en el color,
pues cuando blanco lo vi,
vuestro enfado presumí
y advertí vuestro furor.
Pero agora ya colijo
que no lo habéis de tener,
pues vuelto el rostro en su ser
que le dejasteis me dijo,
y solo en esta mudanza
conocí vuestro furor,
pues quien me dijo el rencor
ya me ha dicho la templanza.

CONDE Decís bien. Guardeos el cielo.

FERNANDO Id con Dios.

CONDE (Mi hermana fue, *Aparte*
pero yo apenas sabré
si fue verdad mi recelo).

Vase

CASCABEL ¿Este Conde sospechoso,
discreto, Fernando, fue?

FERNANDO Sí, Cascabel.

CASCABEL Yo creeré
que se fue un poco celoso.

FERNANDO Él supo disimular.

CASCABEL Tú se la hiciste beber.*

* 82 Se la hiciste beber: «Dársela a beber» es «frase metafórica para expresar que uno en venganza, y por satisfacer su agravio, o perjuicio recibido de otro, le procuró y dispuso con arte algún sinsabor, disgusto, u desazón, de calidad que le hizo inquietar y alterar, y le disgustó». (*DA: s. v. beber*). Con la expresión «tú se la hiciste beber», Cascabel hace referencia a cómo Fernando ha sabido jugar con el Conde. La expresión

FERNANDO Sin venirse puede hacer
al más valiente esperar.
CASCABEL Yo te aseguro, señor,
que si sacaras la espada,
que a la primera estocada
de mi brazo y mi valor
cayera muerto a mis pies.
FERNANDO Eres necio presumido.
CASCABEL Soy valiente y muy temido,
y tan magnánimo es
mi esfuerzo que si te viera
por aquestas fantasías
sacar la espada…
FERNANDO ¿Qué harías?
CASCABEL Sacarla.
FERNANDO ¿Y después?
CASCABEL Huyera.
FERNANDO Se conoce tu valor,
pues aún no sabes hablar*.
CASCABEL Antes quien sabe callar
es el valiente mejor.
Pero digo, ¿y esa Aurora

«hacer beber» o «dársela a beber» es similar a la expresión «hacérselo tragar» que aún hoy se utiliza.

* 98 Hay un juego latente en estas palabras. El valor es una cualidad mayor en jóvenes, que son más arrojados, mientras que la vejez sería una edad más sabia y prudente (Egido, 2000: 91-116). Al decir que Cascabel no sabe hablar, se produce un juego de palabras. Por un lado el criado, como es característico, usa un registro vulgar y, por tanto, «no sabe hablar» correctamente (como se mostrará en varios pasajes de la comedia en los que se aprecia lo inapropiado de su lenguaje); pero, además, el no saber aún hablar es propio de niños, que en su inocencia y escasez de sabiduría se muestran más imprudentes y arrojados, como Cascabel, hecho por el cual Fernando «conoce su valor». El criado queda, por consiguiente, un tanto ridiculizado al ser caracterizado por su amo como un niño, aunque él mismo demuestre su agudeza en la pronta e ingeniosa réplica «antes quien sabe callar / es el valiente mejor».

que sigues enamorado*,
te adora?

FERNANDO Es escusado
preguntarme si me adora,
pues que siempre la nobleza
que se ha empeñado en querer
sabe bien corresponder
con el amor y fineza.

Salen al paño doña Isabel
y Inés con mantos

ISABEL (Hoy de casa, Inés, salimos
sin que lo sepa Fernando.
INÉS Pues muy bien vamos andando
pues con él al punto dimos.
ISABEL Cúbrete agora).
CASCABEL Señor,
Aurora vuelve ahí a hablarte.
INÉS (¡Que así quieras arriesgarte!
ISABEL Calla, y muestra más valor).
FERNANDO Bella luz, Aurora bella,
que en ese obscuro arrebol
ocultas brillante al sol
para que luzc[a] una estrella,

* 102 Entiéndase «a la que sigues (persigues) enamorado». Es un uso peculiar del «que» como relativo en expresiones en las que se elide la preposición por cercanía del antecedente (Ken.: 188-192). Recoge los valores de «que» como relativo en estos casos en los que sería más habitual encontrar «cual» o «quien». Para Alvar y Pottier (1993: 138) este uso del «que» en lugar de «quien» y con ausencia de preposición se justifica por razones etimológicas (del *quĕm* latino): «en el habla popular, *que* cubre con frecuencia el campo semántico de *quien,* en España («aquel hombre viejo *que* ['a quien'] le di un achuchón», Granada) y en América […]». Esta estructura se repite en otros pasajes de la comedia: «Esta es la lóbrega estancia / que ['en la que'] entre ricas bordaduras / espera el amor su dicha» (vv. 464-466).

no con infelice suerte
vuelvas a mirarme agora,
pues cuando sale el aurora
lágrimas el yelo vierte.
Y así en ese obscuro velo
con apacibles enojos,
con el llanto de tus ojos
se abre de perlas el cielo.
Ya, obedeciendo, detuve
al Conde y, si tú eres sol,
rompe ese negro arrebol,
pues se ha pasado la nube.*

ISABEL (Inés, ¿qué es esto?

INÉS Señora,
con otra ha pensado h[a]blar.

ISABEL La voz tengo de mudar
por librarme dél agora).
No tengáis por grosería,
Fernando, el estar así,*

* 132 Nuevamente se repite la imagen del rostro de la dama (con el juego de palabras que supone a su vez que esta se llame Aurora), como el sol, que es tapado por la nube o negro borrón del velo dejando en este caso visible uno de los ojos al que se refiere como «estrella». El juego «Aurora», con su empleo como nombre propio y común se repite en varios lugares de la comedia (v. 354).

* 138 Se refiere al hecho de ir tapada con el manto. Las tapadas eran un personaje muy característico de las comedias de capa y espada (Varey, 1985: 111-112). El uso de mantos para los enredos nocturnos también cumplía la misión de indicar al público que la acción transcurría de noche, ya que las obras se representaban a plena luz del día. La práctica de las damas de salir de casa de noche, ocultas bajo los mantos, debió ser habitual en la época. Matías de Aguirre refleja esta realidad en la *Navidad de Zaragoza,* en donde relata cómo las tapadas acuden a la fiesta del palacio del Coso. Quevedo satiriza a las tapadas en el romance *Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres,* con motivo de una de las disposiciones que hubo en el siglo XVII (la última de 1639) contra esta práctica en la que se obligaba a «todas las mujeres, de cualquier estado y calidad que sean, anden descubiertos

que hay ocasiones aquí
forzosas.
CASCABEL (Rara porfía).
FERNANDO De todos modos, mi bien,
dichas mirándote gano.
ISABEL (¡Oh, qué bien sabe mi hermano *Aparte*
enamorar!).
CASCABEL Yo también,*
Julia, te adoro constante.
INÉS Yo le quiero, pero quiero…
CASCABEL ¿Qué quieres? Si no es dinero,
pide, porque no hay amante
en este tiempo mendigo
que no diga a quien adora
que pidir desenamora,*
que el ruego es grande enemigo,
la súplica es interés,
y finalmente verás
que aquel que te ofrece más
y el que cada día ves

los rostros, de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que de ninguna suerte puedan tapar el rostro en todo ni en parte con mantos ni otra cosa». (Quevedo, 1990: 738).

* 144-145 Todo el parlamento que comienza aquí entre Inés y Cascabel es en aparte respecto a la conversación entre Fernando e Isabel.

* 151 Las mujeres pedigüeñas son un tópico en la literatura de la época. Quevedo las ridiculiza en su poesía satírica, como reza el último verso de su poema titulado *Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas*: «y muerta pide, y enterrada engaña». La misma crítica misógina aparece en el soneto *A una roma, pedigüeña además* o en las letrillas *La morena que yo adoro / y más que a mi vida quiero, / en verano toma el acero / y en todos los tiempos el oro* y *Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que más quiero / que hay dinero* pero sobre todo, en los romances *Quejas al abuso de dar a las mujeres* y *Significa su amor a una dama y procura introducir la doctrina del no dar a las mujeres* (Quevedo, 1990: 519, 558, 667, 673, 793 y 803, respectivamente). También está presente este reproche al vicio femenino de pedir en Andrés de Uztarroz en su *Universidad de amor* y *Escuela del interés* (1645).

es el que menos dará,
pues hay quien dice, aunque ama,
que, si le pide su dama,
todo el amor se le va,
y que dice bien infiero,
pues en tan grave rigor,
siempre, aunque firme, el amor
se va detrás del dinero.

INÉS Sois ya tan interesados
los hombres, que es menester
pediros para comer.

CASCABEL Los tenéis tan apurados
con vuestro loco interés,
y tan necias os mostráis
que en Zaragoza pasáis
muchas con un mal francés.*
Pero podéis escusar
ese tan difícil medio,
pues para hallar un remedio
primero os hacen sudar,

* 171-175 Pasar en Zaragoza con un mal francés: además del localismo, presente en otras partes de esta comedia, como cuando cita la calle del Coso (v. 215) o el Ebro (v. 370), nótese la expresión «mal francés» para referirse a la sífilis, enfermedad conocida en la época como buba o bubas. «Enfermedad bien conocida y contagiosa, llamada también mal Francés, y Gálico, porque (según algunos) la contrajeron los Franceses, cuando entraron en Italia con el Rey Carlos Octavo, por medio del comercio ilícito que tuvieron con las mujeres de aquel País; pero otros dicen haberla padecido los Españoles en el descubrimiento de las Indias, también con el motivo del trato inhonesto, que frecuentaron con las mujeres de aquellas Regiones. Lo cierto es ser enfermedad sumamente antigua, cuyo conocimiento llegó a unas Provincias más tarde que a otras, y que por indecente, ninguna quiere confesar haber sido la primera a sentirla y comunicarla». *(DA: s. v. bubas).* El remedio para curar la enfermedad era «sudarla» (sudar todo lo posible para expulsar el mal). Juega en el verso con el significado de esta expresión que bien podría interpretarse como que las mujeres se conforman con un hombre francés.

y el francés es un tirano*
que publica vuestra mengua,
mas siempre gana en la lengua
lo que pierde con la mano.

INÉS Estás, Cascabel, muy loco,
siendo siempre interesado.

CASCABEL Estoy muy enamorado,
pero tengo, Julia, poco.
(Parece que Julia está
mudada de pensamiento).

INÉS Yo sin que des un sustento
constante te querré ya,
porque no estimo el dinero.

CASCABEL Eso no lo puedo creer,
que no hay quien llegue a tener
amor sin tomar primero.
Y cuando entre sí se ensaya
para cumplir su pasión,
importa la ejecución
sin que el dinero se vaya.

INÉS Los hombres exageráis
las cosas con mucho estremo.

CASCABEL Yo siempre que os hablo os temo,
y es porque no me pidáis.

FERNANDO Tu hermano muy diligente
viene por la calle agora,
mas no receles, Aurora,
este peligro presente,
que con muy estraño modo
te evitaré este pesar,
y que viéndote mirar

* 177 Subyace en estos versos un desprecio hacia los franceses (visible igualmente en vv. 1830-1834) explicable posiblemente por la presencia de franceses en Zaragoza durante la época en que Aguirre redacta su obra. La inmigración francesa en Aragón fue una constante durante los siglos XVI y XVII (Langé, 1993).

te pienso librar de todo.
ISABEL Con tu amor estoy segura.
CASCABEL ¡Otra tenemos, por Dios!
Aquí se matan los dos
y harán una gran locura.

Sale el Conde y Leonido, su criado.

CONDE A doña Isabel miré
agora el Coso pasar.
LEONIDO Y que se llegó a encontrar
con su hermano recelé.
FERNANDO El manto al punto te quita,
no me hagas ser descortés.
CASCABEL (Él hace el paso al revés).
CONDE Fernando, el furor limita;
no con las damas grosero
seáis agora y porfiado,
que dar a damas enfado
no es acción de caballero.
FERNANDO Curiosidad solo ha sido,
Conde, de saber quién es,
que sin ser hoy descortés
quise mostrarme atrevido.
CONDE Dejadla pasar, Fernando,
no agora la detengáis.
FERNANDO Idos pues, ¿a qué esperáis?
ISABEL (Ya estaba, cielos, penando).

Vase

FERNANDO Palabra no respondió.
CONDE ¿Cómo responder podía,
si vos con tal tiranía
la tratáis agora?
FERNANDO Yo
cosa no la dije alguna,
sino que hay raras mujeres.

CONDE Si conocerla quisieres,
fácil será, pues a una
puerta vive de la mía,
con lindo porte de casa.
CASCABEL Más cerca está, pues que pasa
dentro della todo el día.
FERNANDO No deseo conocerla,
Conde amigo, de verdad,
que solo curiosidad
fue el querer reconocerla.
CONDE Guardeos, don Fernando, el cielo.
FERNANDO Idos, Conde.
CONDE (Así evitar
pude a Isabel un pesar).

Vase

FERNANDO ¿Hay hombre de más recelo?
¿Pero si ha sido ficción
del Conde esta, Cascabel?
CASCABEL Sí, señor, porque yo dél
creeré cualquiera traición.
FERNANDO Ella se libró y así
podrá negar que ella fue.
CASCABEL Yo, señor, de cierto sé
que no habrá ruido por ti,
mas no creyó mi temor
que del Conde te libraras.
FERNANDO Cascabel, son cosas raras.
Todo es dicha de mi amor.
CASCABEL Grande día se ha pasado
con regocijo y pesar.*

* 267 Acotación temporal explícita en boca del personaje, en concreto del gracioso, lo que suele ser habitual en todas las comedias (véase también en *Cómo se engaña el demonio,* v. 880).

FERNANDO Se suele a veces juntar
el gusto con el enfado.
Y pues que la noche obscura,
con pardo y obscuro velo
pone volantes al cielo
y mi dicha me asegura,
vamos a gozar, amor,
de la noche.

CASCABEL Ya te sigo,
que siempre he sido contigo
duende de muy lindo humor.

Vanse y salen don Diego de Luna y Julia, criada

DON DIEGO Ya que la noche obediente
en su carrera nocturna
en pirámides de luto
formó invisibles colunas
que el viento en nieblas convierte
y en pardas nubes la luna,
espero mirar la aurora,*
pues quien de noche la busca
es forzoso que la vea
antes que Faetonte* luzca.

* 284 Se repite una vez más el juego con la «aurora» como nombre común y propio que ya había aparecido en el verso 132 y que vuelve a estar presente más adelante en el verso 354.

* 287 Faetonte es el dios griego Faetón (*PS:* 241-247). Faetón se cita en numerosas obras literarias: «¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol su padre!». (Cervantes, 1998: 961). Es una metáfora muy manida para hablar del sol al amanecer o al atardecer. Las más famosas descripciones del amanecer tópicas en toda la tradición grecolatina son las del *Quijote:* «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos…». (Cervantes, 1998: 46).

JULIA Don Diego de Luna, en mucho
te empeñas.
DON DIEGO Entra, ¿qué dudas?
JULIA El paso libre te ofrezco.
DON DIEGO ¡Oh, cuánto te debo, Julia!
JULIA Sabe el cielo que quisiera
gozaras de la hermosura
de Aurora, mas don Fernando
está celoso, que nunca
le deja libre las horas
porque los tiempos le cumplan.
DON DIEGO Atrevido seré tanto,
que a pesar de sus injustas
visitas seré su dueño.
JULIA Dios te dé buena fortuna.
DON DIEGO Si amor me mueve, ¿qué espero?
Qué aguardo si amor me ayuda,
si esta luz que sin sol luce
tanto me hiere y deslumbra?
¿Qué mucho* que ciego amante
me arroje esta noche obscura
a la dicha de una estrella
o a la estrella de mi luna?*
¿Quién porfía que no vence
y quién vence que no acuda
al logro de la ocasión
en sus pasiones confusas?
JULIA No, pues, Don Diego, te admires,
que mi señora no sufra
tus finezas, tus halagos,
tus pasiones, tus ternuras,

* 306 ¿Qué mucho...?: Es una expresión habitual en oraciones interrogativas, al igual que «¿Qué tanto que…?». (Ken.: 162).

* 309 Nótese el juego de significados con «luna», apellido de don Diego, que se repite también más adelante (v. 1666).

tus amores, tus paseos,
pues no hay cosa más injusta
que pretender a quien tiene
empeñada su hermosura.

DON DIEGO Suspende, Julia, la lengua.
¿Cómo mi esperanza frustras
cuando en tus trazas me ofreces
posesión de mi ventura?
No quieras darme la muerte,
pues que no hay pena más cruda
que en la esperanza de amor
hacer la esperanza nula.

JULIA Don Diego, mucho te debo,
y aunque mi osadía es mucha,
podrás conocer agora
este peligro que buscas,
que quien antes mira el riesgo
se empeña con más cordura.
Silencio solo te pido,
porque, callada la culpa,
nunca llega a ser agravio
ni pena llega a ser nunca.
Pero te aviso que adviertas
cómo al riesgo te aventuras,
que de empeños que se ignoran,
ansiosas penas resultan.

DON DIEGO Ya sé que el empeño es grande
y aunque mi dicha no cumpla,
siempre el blasón del intento
esmalta mi sangre augusta,
pues es gloria el empeñarse
y el conseguir es ventura.

JULIA En este cuarto podrás
esperar.

DON DIEGO Amante luna,
entre tus sombras opacas,

pálidamente difusas
espero mirar la aurora
que entre la madeja rubia
del oriente de sus ojos
perlas de aljófar* sacuda.
Mas si me mira constante
en menguante, mi ventura
querrá que crezca a su vista,
pues aún en el cielo nunca,
si no es que en menguante sea,
se ven la aurora y la luna.

JULIA Entra, don Diego, conmigo.

DON DIEGO Ya sigue el ánimo y duda
si a este amante atrevimiento
prevendrá el amor disculpas.

Éntranse y sale don Fernando y Cascabel

FERNANDO Ya, Cascabel, en la calle
estamos de la hermosura
mayor que el Ebro introdujo
en las pasiones augustas.
Ya mi dicha solicitan
las nubes, porque confusas
corren ellas y parece
que va corriendo la luna
para prevenir al sol,
que en orientales espumas
nacerá de Ebro la Venus,
la aurora de su luz rubia.
Ya el furioso Noto* ofrece

* 357 Las perlas tienen forma de aljófar, es decir, asemejan una gota de agua o lágrima.

* 380 Noto: junto a Céfiro, es uno de los vientos presentes en la rosa de los vientos. Era el viento del sur: «Uno de los quatro vientos car-

dicha grande a mi fortuna,
pues ruidoso y alterado
rompe las peñas más duras,
repelando en las montañas
de un fresno la greña inculta
para templar mis incendios
y dilatar mi ventura.
Y también las dulces aves,
laudes parleros de pluma,*
señas dieron a los oidos
que el aurora más augusta
nacerá en purpúreo oriente
con pabellones de espuma
que en la holanda del vestido,
lino abate y cambray suda.*

CASCABEL ¿Adónde estamos, señor?
Mira que el cielo se enluta
una rebozada nube

dinales, que es el que viene de la parte del Mediodía, según la división de la rosa náutica en doce vientos, y en veinte y quatro según los antiguos. Lámase también Austro». *(DA: s. v.)*. Aparece citado, junto a Céfiro, otro de los vientos que, personificado, es protagonista de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón: «dejo aparte el horror del terremoto, / en cuya lid la cólera del Noto /, de tierra y mar con dos violencias sumas, / los riscos postra, eleva las espumas». (1989*c*: 138). Este viento tiene una presencia importantísima en todo el lenguaje gongorino puesto que aparece en la *Soledad primera:* «Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto». (Góngora, 1991: 253). En este caso, puesto que se localiza a orillas del Ebro, podría identificarse el Noto con el cierzo (al que cita en otros lugares).

* 395 Holanda en el vestido / lino abate y cambray suda: La voz «holanda» para designar tela ya había aparecido en la primera comedia (véase *El engaño en el vestido,* v. 282). «Abatir» es un verbo muy frecuente en el lenguaje gongorino. Ha de entenderse que «abate» el lino en la «holanda del vestido» y «suda el cambray». El cambray es «cierta tela de lienzo mui delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díjose así por haber venido de la Ciudad de Cambray, donde por lo regular se fabrica». *(DA: s. v.)*.

y las estrellas ocultas
amenazan mil desdichas,
pronostican recias lluvias.
El cielo miro y no sé
por dónde me voy.

FERNANDO ¿Qué dudas?

CASCABEL La calle en que estoy, señor,
que está mi vista confusa.

FERNANDO ¿En las señales no estamos?

CASCABEL Malas señales me anuncia
esta calle, pues si voy
por ella esta noche obscura
yo quedaré señalado.

FERNANDO Estos empeños procura
mi amor, porque en pago de ellos
logré felices fortunas.

CASCABEL ¿Los empeños ya pasados
lograrás?

FERNANDO Sí.

CASCABEL Pues escucha
un cuento que se me ofrece*
de indulgencïas. Un cura
de una ciudad de Aragón
fue recogiendo las bulas
desde el año de catorce
hasta el de cincuenta, y juntas
en un bolsón las tenía
por indulgencïas suyas.
Faltáronle los dineros

* 416-445 El cuento que aquí se relata del cura y las indulgencias es de fuente desconocida. No se recoge en la *Floresta española* (Zaragoza, 1646) de Melchor de Santa Cruz (1997), ni es ninguno de los cuentos utilizados por otros autores como Lope o Calderón en sus obras, según los estudios de Maxime Chevalier en su libro *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (1975).*

por ciertas desenvolturas
y pensando su remedio
sacó las treinta y seis bulas
que guardaba su codicia.
Llevolas con tanta industria
a casa de un mercader
y le dijo: «Cada una
dos reales, señor, me cuesta.
Mi necesidad es mucha.
Déjeme cuarenta reales
y en prenda tome las bulas,
que yo volveré por ellas
antes que se hagan difuntas».
El mercader, enfadado,
le respondió: «Señor cura,
guárdelas para otro año,
porque este ya no se usan».
Conque el cura se volvió
a su casa con angustias
sin que lo gracioso en él
fuera provecho y disculpa.
Tú, señor, dices agora
que los peligros que sufras
en los años de galán
te sirvirán de ventura;
y yo digo es necedad,
como la de este, la tuya,
pues los favores que se hacen
se pasan como las bulas.

FERNANDO Basta, necio, pues la puerta
abierta alienta a mis dudas
y admiro que tantas dichas
vengan en un tiempo juntas.
Sígueme.

CASCABEL Temblando voy.

FERNANDO Ya subimos.

*Dan una vuelta por adentro**

CASCABEL Pero a escuras.
FERNANDO No hagas ruido.
CASCABEL Es imposible,
pues que no habrá cosa muda
si traes a lances de amor
un cascabel en tu ayuda.*
FERNANDO Esta es la lóbrega estancia
que entre ricas bordaduras
espera el amor su dicha.
CASCABEL ¡Y mi temor halla brujas!
Yo digo, señor, que Aurora
y esa picaña* de Julia
duermen como unos lirones
y no se acuerda ninguna
de Fernando y Cascabel,

* *Acot.* 459 En escena se representa la calle en la que está la casa de Aurora, como localiza, mediante acotación explícita puesta en boca de don Fernando, en los versos 368-369: «Ya, Casacabel, en la calle / estamos de la hermosura / mayor que el Ebro…». Los modos de representación de una calle rodeada de edificios son explicados por Sabbatini (1638: 26-34). El hecho de que los personajes entren dentro del vestuario, den una vuelta y aparezcan tras la cortina del lado opuesto al que salieron implica un cambio de escenario. Cuando Fernando y Cascabel vuelven a aparecer en escena ya se encuentran dentro de la casa de Aurora: «Esta es la lóbrega estancia…» (v. 464). Durante unos instantes el escenario queda vacío y ello permite, con pocos medios escenográficos y aprovechándose de la imaginación del espectador, un cambio de escenario del exterior al interior. Este era un recurso habitual en las «comedias pobres» que no requerían más decorado que la cortina del fondo para separar del vestuario. (Ruano de la Haza, 2000: 131).*

* 463 El juego de la sinonimia con el nombre del gracioso era un recurso habitual en las comedias (recuérdese el «Clarín» de *La vida es sueño*). Este juego lo habíamos encontrado ya en la primera comedia *El engaño en el vestido* con el significado del nombre «Garapiña» (vv. 1348 y 1670).

* 469 Picaña: es adjetivo que viene de picar y significa «pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza». *(NTL).*

que andan galanteando a escuras.
FERNANDO Parece, cielos, que miro,
por apariencia o por duda,
un reflejo de una luz,
y ya la admiración muda
habla callando en Aurora,
que sale a esta cuadra obscura
con una luz que se enciende
a vista de su hermosura.
CASCABEL Es candela de buen gusto.
FERNANDO Todas las dichas me buscan.

Sale Aurora con una bujía en la mano y la deja luego en un bufete que allí habrá

AURORA Fernando, esposo, mi dueño,
tanto a mi amor has debido
que, por ser el sueño olvido,
no quiso esperar al sueño.
Hoy en el pasado empeño
conocí tu fino amor
sin imaginar, señor,
mi desdicha con tu dicha,
porque esperar la desdicha,
es la desdicha mayor.
FERNANDO Rica luz, Aurora bella,
que entre tu blanco arrebol,
todo lo que luce el sol
es lo que quiere tu estrella.
Mi dicha fue merecella,
la dicha para agradarte
valiente puede librarte;

* *Acot.* 484 Bujía: «Vela de cera blanca como de media vara de largo. Las hay de diferente grueso». También es, por extensión, «el candelero en que se pone la bujía o vela manual». *(DA: s. v.).*

y así en un tiempo he ofrecido
mis cuidados a Cupido
y mis deseos a Marte.

AURORA Ya, pues que llegó a mirar
mi dicha esta noche obscura,
no se eclipse mi ventura,
Fernando, con mi pesar.
Firme y constante has de amar
sin darme tibios recelos,
que en los amantes desvelos
y en la recíproca calma,
lo que más ofende al alma
es la opinión de los celos.

FERNANDO A tu belleza rendido
y a tu favor obligado
seré un diamante labrado,
seré un risco endurecido;
monte seré tan subido
que llegue al claro farol,
horizonte a tu arrebol
y polo de tu luz bella,
para que campe mi estrella
en presencias de tu sol.

AURORA Pero, Fernando, tratemos
de nuestra suerte indecisa
que la noche muy aprisa
quiere mostrar sus extremos.
¿Cómo engañaste a mi hermano?
Pues que celoso me habló
y, aunque bien disimuló,
sentí su trato tirano.

FERNANDO La primera vez ignora
mi pecho si tuvo enojo,
mas la segunda fue arrojo
el volver a hablarme, Aurora,
porque entonces, con pesar,
se fue muy disimulado,

y sin duda te ha causado
la pena el volver a hablar.

AURORA Aguarda, repara, espera
en lo que dices agora,
porque la segunda ignora
mi pasión.

CASCABEL Si no volviera
Vuesa Merced codiciosa,
otra vez a hablar tapada,
no hubiera estado culpada,
ni estuviera recelosa;
pero pues quiso volver
para dar más que pensar,
agora habrá de callar
si le dan en qué entender.

AURORA Calla necio, que imagino
oyendo tan grande error
que está loco tu señor
y tú.

CASCABEL ¿Muy harto de vino
no es este el intento?

AURORA Sí.
Tú has conocido tu mengua.

CASCABEL Díjelo porque tu lengua
no se emborrachara aquí,
que las damas que han de amar
y firmes han de querer
el vino no han de beber
y menos lo han de nombrar.

AURORA Dices bien. Hombre eres sabio.

FERNANDO Calla, loco, impertinente.

AURORA Mas, Fernando, solamente
una vez te habló mi labio.

FERNANDO Cuando tu hermano se fue
una embozada me habló.
O ella a mi amor engañó,
o yo a mi amor engañé,

y, como en tantos antojos
y en tan riguroso fuego
estoy de mis ojos ciego,
pude engañar a mis ojos.

AURORA Sin duda bien os querría,
pues con cariño os habló.

FERNANDO Mas si de vos se valió,
¿qué culpa hablándola había?

AURORA Si ella os habla y con buen trato
le habláis, os querréis los dos.

FERNANDO Mas si se vale de vos,
¿cómo puedo ser ingrato?

AURORA ¿Os habló celosa?

FERNANDO No.

AURORA ¿Y muy amorosa?

FERNANDO Sí.

AURORA Pues si se valió de mí,
¿cómo celos no os pidió?

FERNANDO Porque yo no conociera
el engaño que traía.

AURORA Luego al punto perdería
su amor si celos pidiera.

FERNANDO Al instante que el engaño
conociera mi pasión,
en breve y cortés razón
le daría el desengaño.

AURORA Pues ya satisfecha estoy,
y te advierto en esta parte
que si otra vez vuelve a hablarte
no imagines que yo soy.

FERNANDO Obedeceros me toca,
constante en mi pretensión,
que no ofendió el corazón
si ofendió, errada, la boca.

Sale Julia asustada

JULIA ¡Mas mi señor ha llegado,
señora!
AURORA ¡Grave pesar!
Aquí te has de retirar.
JULIA (¡Ay de mí! ¡Triste cuidado!
Don Diego allí está escondido
y allí esconderlo procura.
¡Qué corta fue mi ventura!).
FERNANDO ¡Que esto me haya sucedido!
Ya entro, Aurora.
CASCABEL Yo también.

Éntranse

JULIA ¡Quién se vio en tragedia igual!
AURORA ¡Que haya de llegar el mal
estando gozando el bien!

Sale don Juan, viejo

DON JUAN Aurora.
AURORA Padre y señor.
DON JUAN ¿No es hora de reposar?
AURORA (Mejor dirás de penar, *Aparte*
que es el sosiego de amor).
Ya, señor, hacerlo quiero.
DON JUAN Yo en escribir ocupado
para la estafeta he estado…
AURORA (¡Cómo dormiré si muero!).
DON JUAN … que en Zaragoza muy tarde
de Madrid llega el correo.
AURORA (Pena fue el primer deseo).
JULIA (En llamas el pecho arde.
¡Ay de mí!, parece que
ruido hacia esta parte siento.

Suena ruido

Así remediarlo intento).

Va a espabilar la luz y la apaga*

DON JUAN ¡Hay tal descuido! Anda, ve.
Trae luces.
AURORA ¡Qué inadvertencia!
JULIA (¡Ay de mí! Muriendo voy).
AURORA (Con ansiosa pena estoy).

Salen acuchillándose don Diego de Luna, don Fernando y Cascabel y saca la espada don Juan

DON JUAN ¿En esta casa pendencia?
FERNANDO Caballero, hacia esta parte
seguidme, que yo os diré
Hable con don Diego
mi amor, mi fineza, y fe
con lenguas del mismo Marte.
DON DIEGO Ya os seguiré.

Vanse don Diego y don Fernando

AURORA ¡Ay de mí!
DON JUAN La muerte os tengo de dar.
CASCABEL Yo me quisiera escapar,
que estoy en gran riesgo aquí.

Vase Cascabel y salen el Conde y Leonido y echan mano a las espadas y riñen con don Juan a tientas

CONDE ¡Pasos aquí! ¡Qué pesar!
¡Morirás, crüel traidor!

* *Acot.* 631 Espabilar: lo mismo que «despabilar», significa «limpiar o quitar la pavesa o pábilo a la vela, velón o candil». *(DA: s. v. despabilar).* El pabilo es el «hilo o cuerda de algodón, u otra cosa, que se pone en medio de la vela u antorcha, para que encendido alumbre». *(DA: s. v.).* Por luz se entendía la «vela, velón, o candil con que se alumbra de noche». *(DA: s. v.).*

DON JUAN Entrambos tenéis valor.
LEONIDO ¡Así, aleve, has de acabar!

Sale Julia con luz

CONDE ¿Padre, aquí?
DON JUAN ¿Conde, Leonido?
CONDE ¡Que esto haya de suceder!
JULIA (Mi estrella me ha de valer).
AURORA (Grande dicha he conseguido).
CONDE Subí a este cuarto, señor,
y, como dentro sentí
ruido y obscuro lo vi,
apelé de mi valor,
saqué la espada valiente
y al fin con vos he reñido.
DON JUAN ¿Los dos solo habéis subido?
CONDE Leonido y yo solamente.
AURORA (Mi hermano riñó sin duda *Aparte*
con Fernando, ¡qué pesar!).
JULIA (Del riesgo me he de librar).
DON JUAN La admiración habla muda.
Vamos todos, que ya llevo
el alma sin pena alguna.
CONDE Triste voy.
AURORA (¡Rara fortuna!).
JULIA (Esto a mi industria le debo).
LEONIDO Triste veo lo que pasa.
CONDE Confuso voy, ¡qué pesar!;
que no puede descuidar
quien tiene una hermana en casa.

Vanse y salen Cascabel y don Fernando

CASCABEL Dar gracias puedes al cielo,
Fernando, de tu ventura.
FERNANDO Siempre el valor asegura

la vitoria en el recelo.
CASCABEL ¿Y nunca le conociste?
FERNANDO Solo, Cascabel, en parte;
le tuve por el dios Marte.
CASCABEL ¿Celoso estás?
FERNANDO Estoy triste,
pues en el cuarto de Aurora
encontré a este hombre escondido.
CASCABEL ¿Y al fin no le has conocido?
FERNANDO El alma quién sea ignora.
CASCABEL Su padre don Juan sacó
el acero en tu defensa.
FERNANDO Aquel hombre le hizo ofensa,
pues tan encubierto entró.
Mas yo, mirando su trato,
a estocadas lo saqué
de la pieza y le dejé
poca vida de barato.*
CASCABEL No hables tantas valentías
que a eso de que diste intento…
FERNANDO ¿Qué intentas?

* 691 De barato: expresión que hace referencia a los juegos de cartas. Según Covarrubias significa «sacar los que juegan del montón común, o del suyo, para dar a los que sirven o asisten al juego» y según el *DA* es también «la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han servido en el juego». (Étienvre, 1987: 131). Además de este sentido literal, se entiende metafóricamente «es conceder, u dar demás alguna cosa de gracia y sin precisión, o porque no sea del caso, o porque puedo hacer poco daño». *(DA: s. v.)*. Con este uso metafórico aparece en diversas obras de teatro como *La Santa Juana* (1614) de Tirso («entenderé que en el juego / con esa dama has perdido; / y más habiéndome dado / ella de barato un gusto…»), *La dama duende* (1629) («hoy andáis los dos amantes, / pues me dais de barato / tantos favores») o *Los cabellos de Absalón* (1634) de Calderón («acaba el juego, traydor, / dame la muerte en barato»). (Étienvre, 1987: 141-142).

CASCABEL Contarte un cuento.*
FERNANDO Siempre en cansarme porfías.
CASCABEL Se le ofreció a un ginovés
de Zaragoza ausentarse
y para poder librarse
del cambio, que es su interés,
recogió muchos dineros
y consigo los llevó.
En el camino encontró
un tercio de bandoleros.
Dijéronle se apeara
del pollino mal domado
y él, del temor obligado,
medio difunto se para.
La bolsa le piden luego
y, como un Judas, volvió
la mano atrás y escondió
el mal ganado talego.
Uno vio en sus turbaciones,
que no son malas señales,
que iba cargado de reales
o descansado en doblones.
Y habiéndole interrogado
para que la bolsa diera,
entre su justicia fiera,

* 694-740 Este cuento tampoco aparece recogido en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1997) ni en las otras colecciones de cuentos consultadas anteriormente. En este caso parece tratarse de dos cuentos distintos unidos, por un lado el cuento de los bandoleros y por otro el de la sortija. Tanto en el caso del primer cuento como de este, el autor maneja motivos folclóricos como las bulas, las sortijas o los bandoleros muy presentes en muchas facecias y cuentecillos tradicionales (Aarne y Thompson, 1995). Esta es la única comedia en la que Aguirre intercala cuentos con una finalidad moralizadora del gracioso al amo. Calderón emplea esta técnica de inserción de cuentecillos en algunas de sus comedias como *Amar después de la muerte* (1682), *La cisma de Inglaterra* (1682) o *El pintor de su deshonra* (1682).

lo miraron muy cargado.
Sacáronle en un momento
dos mil doblas que negaba,
pero de cambio pagaba
entonces a mil por ciento.
Hallose muy irritado
y en su suceso afligido,
por ver que a un hurto ha perdido
lo que en tantos ha ganado.
Él llevaba una sortija
y otro a tomarla llegó.
El primero que la vio
dijo: «Porque no se aflija,
la sortija le he de dar,
y esto más me deberéis».
«Si es mía, ¿qué mucho hacéis?»,
dijo con grande pesar.
Respondiole el bandolero:
«Pues que tan dichoso soy,
claro está que yo os la doy,
pues quitárosla no quiero».*
Tú deste modo prefieres
al bandolero y dirás
que tú la vida le das,
pues quitársela no quieres.

FERNANDO Grandemente has discurrido.
Mucho el cuento me ha agradado.

CASCABEL Siempre pago de contado
lo que de ti he recibido.
Finalmente no has de hablar
a Aurora más.

FERNANDO Calla agora,

* 739 Esta historia recuerda mucho al cuento de un bandolero que solo roba «su parte» recogido por Maxime Chevalier (1983: 79).

Cascabel, que sin la aurora
no puede el día pasar.

CASCABEL Esa es grande bobería,
pues en tu celosa estrella,
si aurora la haces a ella,
tú también te haces el día.

FERNANDO Déjame con mi tormento.
No me des necios enojos,
que aún no publican mis ojos
todo el pesar que yo siento.

Llaman

CASCABEL Pero a la puerta han llamado.

FERNANDO Mira quién es.

Va Cascabel

CASCABEL Ya lo miro.

FERNANDO En estos tiempos admiro
que busquen a un desdichado.

Sale Cascabel

CASCABEL Dos hechiceras de amor
quieren hablarte.

FERNANDO ¿A mí?

CASCABEL A ti,
que cuando llegan aquí
a ti te buscan, señor.

FERNANDO Dilas que entren.

CASCABEL Que entren digo.

FERNANDO El alma esta dicha ignora.

CASCABEL Esta es, Fernando, el aurora
que la noche hace contigo.

Salen Aurora y Julia con mantos

AURORA (Aquí me siguió mi hermano *Aparte*

y por hallarme afligida
vengo a hablar, ofendida,
a este valiente inhumano).
¿Conoceisme?
FERNANDO No, señora.
De mi dicha estoy dudoso;
mejor dijera celoso.
CASCABEL Mira, señor, que es Aurora.
Vive ya con más sosiego.
AURORA ¿No me conocéis?
FERNANDO No y sí.
No, porque al punto que os vi
a vuestra luz quedé ciego;
sí, porque constante y firme
en mi noble proceder
no pudiera de mujer,
si no es de vos, persuadirme
que a esta casa hubiera entrado,
y porque suele atrevido
llegar, aquel que ha ofendido,
a mirar al desdichado.
¿No oísteis tal vez decir
de un traidor, si bien se advierte,
que después de dar la muerte
a un hombre comienza a huir?
Y cuando la gente está
viendo la aleve traición,
por más disimulación,
a ver el cadáver va.*

* 799 La aparición del cadáver en escena, alrededor del cual se reúnen los demás personajes, es tópico en la literatura en general y del teatro en particular (lo mismo sucede en *Cómo se engaña el demonio* cuando al final de la jornada tercera todos acuden a ver el cadáver de san Alejo para comprobar que ha muerto). La descripción del cadáver con detalles morbosos como la que tenemos en los versos siguientes es

Pues así es vuestro rigor,
que, en aqueste pesar cierto,
después que me tenéis muerto,
disimuláis vuestro error.
Mas que sucede mirad,
por verdad muy aparente,
que, si está el traidor presente,
por señalar su crueldad,
arroja el cadáver yerto
sangre helada por la herida,
y a quien le quitó la vida
tal vez le señala muerto.
Pues así si vos, Aurora,
por acorzarme la suerte*
a traición me distéis muerte,
no vengáis a verme agora,
porque mi sangre ofendida
podrá ser, si lo repara,
que saltar quiera a la cara
a quien le quitó la vida.

AURORA Ofendido estáis, Fernando,
cuando a daros quejas vengo;
no es malo estarme riñendo
cuando me estáis agraviando.

característica de novelas como las de María de Zayas en las que describe con pormenores la truculencia de la muerte por desangramiento, caso del *Desengaño segundo* de *Desengaños amorosos* (2000). Además de la fijación por la descripción de las heridas y la visión del cadáver, encontramos aquí la creencia popular en la época de que las heridas del cadáver vuelven a sangran cuando se encuentra presente el asesino con el objeto de delatarlo: «Por señalar su crueldad, arroja el cadáver yerto / sangre helada por la herida» (vv. 808-809). Para todas estas cuestiones sobre los cadáveres véase Redondo (1993), en especial el artículo allí recogido de José Enrique Laplana, «Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro».

* 813 Acorzarme la suerte: «Acorzar es lo mismo que acortar. […] Es voz baja, y usada en Aragón». *(DA: s. v. acorzar).*

¿Es bien que estando escondido
en mi casa te atrevieras
a reñir? ¡Que no murieras
de amante y no de atrevido!
CASCABEL (Buena es esa, ¡vive Dios!,
que es Aurora muy tacaña.
Ella sin duda lo engaña
y se han de engañar los dos).
AURORA A un tan grande desacierto,
¿qué disculpa me darás?
FERNANDO ¿Y qué descargo tendrás
a tener, falsa, encubierto
a un hombre dentro tu casa?
AURORA Fernando, ¿qué estás diciendo?
FERNANDO Lo que me está sucediendo.
CASCABEL Él ha dicho lo que pasa.
FERNANDO Sí, ingrata, toda mi mengua
anoche en tu casa vi,
pero, ¿por qué consentí
que pronunciara la lengua
mi ofensa, si con rigor
la fortuna en mi resabio
no ha castigado un agravio
que me ocasiona un traidor?
AURORA Julia, ¿qué es esto?
FERNANDO ¡Ah, tirana!,
no a Julia digas agora
si lo sabe o si lo ignora,
pues tú, aleve e inhumana,
le escondiste, claro está,
que nadie pudiera ser
quien me supiera ofender
sino tú.
CASCABEL (¡Qué bueno va!).
AURORA Julia, ¿qué es esto que dice?
¿Qué hombre fue? ¡Grave rigor!

FERNANDO A conocerle el furor
que a mi afecto contradice,
ya sin esperar tus brazos,
en tan amantes desvelos,
con las ansias de mis celos
le hubiera hecho mil pedazos.
Y cuando allí le encontré
ofendiendo mi pasión,
por sacarle el corazón
con la vida le dejé.
Que en tan infelice suerte
tan valiente y loco soy,
que nunca a donde yo estoy
se atrevió a llegar la muerte.
Y por eso en el pesar,
que en él mi acero templó,
por estar tan cerca yo
la muerte no osó llegar.
Pero bien claro se advierte
en la prisa que le di
que apartándose de mí
le cogería la muerte.
AURORA Ignorante estoy, Fernando,
de lo que me estás diciendo.
FERNANDO Claro está que estás fingiendo
cuando estás disimulando.
No, no prevengas disculpa
que no admitirla podré.
AURORA Nunca disculpa daré
cuando me mire sin culpa.
FERNANDO ¿Quién era? Dímelo a mí.
AURORA Sacarme de juicio quieres.
FERNANDO Que si tú por él te mueres,
yo haré que él muera por ti.
Mas es mi pena mortal
y mi desdicha también,

que si tú le quieres bien,
¿cómo le he de hacer yo mal?
AURORA Julia, ingrata, tú, atrevida,
la culpa desto tuviste.
¡Tú, aleve, tú le escondiste!
CASCABEL Es alcahueta fingida.
JULIA Señora, yo… ¡Qué pesar!
CASCABEL Ella ha sido la culpada.
FERNANDO Deja, Aurora, a la crïada.
No te quieras disculpar,
que ya yo sé tu mudanza.
Yo sé que sabes fingir.
AURORA ¿Que te atreviste a encubrir
a un hombre, ingrata?
JULIA Si alcanza
mi rendimiento contigo
el perdón de mi maldad,
yo te diré la verdad.
AURORA Escusarás tu castigo.
JULIA Un galán que a mí me adora
a hablarme, señora, entró,
y como a mi amo oyó
le retiré, y así agora
perdón rendida te pido.
AURORA ¡Que me des tanto pesar!
CASCABEL Yo se lo tengo de dar
pues que soy yo el ofendido.
¿Hombres en casa escondéis?
¿Celos, ingrata, me dais?
FERNANDO ¡Qué mal, Julia, os disculpáis!
Mentir y engañar sabéis.
AURORA Por tu amor juro, señor,
que estoy sin culpa.
FERNANDO ¡Ay, enojos!
Que no estuvieran sus ojos
tan claros si hubiera error.

(Y bien claro se repara *Aparte*
en su rostro su disculpa,
pues no ha salido su culpa
a la nieve de su cara).

AURORA ¿Estás, mi bien, satisfecho?

FERNANDO Ya, Aurora, sin pena estoy.

CASCABEL Yo soy, Fernando, yo soy,
el más cargado del hecho.
Yo lo tengo de saber
quién fue el hombre que escondió.

AURORA ¿Cómo puedo ofender yo
a quien tanto sé querer?

FERNANDO Es muy cierto, Aurora bella,
que no puede haber traición
en tu constante afición
y en mi venturosa estrella.

CASCABEL (Ya están los dos sin enojos,
gloria a Dios que tienen paz,
que como es amor rapaz
luego enternece los ojos).

FERNANDO Pero dime, Aurora bella,
¿cómo de aqueste pesar
te has de poder hoy librar
de tu padre?

AURORA Fue mi estrella
tanta que, habiendo salido
tú riñendo con pasión
con este hombre, que a ocasión
de Julia estaba escondido,
mi hermano entonces llegó
con Leonido receloso,
sacó la espada brïoso
y con mi padre riñó.
Saca Julia el resplandor
de la luz y ve advertido
mi padre que el Conde ha sido

la causa de tu furor.
Mi hermano también advierte
que mi padre ocasión fue
de reñir, y así quedé
yo sin culpa y con más suerte
y de turbaciones llena.
Cuando esperaba acabarme,
vengo, don Fernando, a hallarme
con padre, hermano y sin pena.

FERNANDO Dicha fue y feliz ventura,
Aurora, el llegar el Conde.

AURORA Quien a tu amor corresponde
en el riesgo se asegura.

FERNANDO Yo inadvertido me hallé
en tener más mis desvelos,
viendo tan claros sus celos,
no conocieron mi fe.*
Pero aún consuelo le daba
mi pesar a mi pasión
y es que, si hubiera traición,
¿cómo adonde el otro estaba,
me esconderías a mí?
Y así, oyendo tu disculpa,
veo que no tienes culpa
en la pena que sentí.

Salen doña Isabel y Inés con mantos

ISABEL A casa ya, Inés, llegamos.

INÉS Mi señor visita tiene.

ISABEL Estorbarle me conviene.

INÉS Pues a hablarle salgamos.

* 976-980 No está demasiado claro el sentido de estos versos. Fernando, que ya está convencido de la fidelidad de Aurora por las explicaciones que esta le ha dado, recuerda cómo se sintió.

ISABEL Hermano, bien ocupado
con tanta belleza estáis.
AURORA Doña Isabel, ¿qué admiráis?
De amor es este cuidado.
FERNANDO Aurora, siempre el honor
acredita en esta casa.
CASCABEL ¡Qué lindo rato se pasa
con el juego del amor!
ISABEL Prevenir, señor, te quiero
el peligro en que te miro.
CASCABEL Estos avisos admiro.
ISABEL El Conde, celoso y fiero,
en casa me ha visto entrar,
y como aqueste tejido
es semejante al vestido
de Aurora, pudo pensar
que era yo su hermana, pues
me dijo: «¡Ah, ingrata fiera!
Tus pasos errantes sigo,
y ya prevengo el castigo
de la osadía más fiera.»
Yo subí sin responder
a sus palabras y así,
aparta el riesgo.
AURORA ¡Ay de mí!
FERNANDO La industria me ha de valer.*
Éntrate aquí.
CASCABEL ¡Qué crüel
viene el Conde! ¡Vive Dios,
que aquí se matan los dos!
FERNANDO Cúbrete agora, Isabel.
ISABEL Ya estás, hermano, entendido.

* 1016 Como en todas las comedias, el título se repite en múltiples versos, a veces, como en este caso, parafraseado (véase también el v. 1097).

Yo te libraré de todo.
INÉS ¿Hay más industrioso modo?

Sale el Conde

CONDE Don Fernando, ¿entretenido
con esta señora estáis?
FERNANDO No sé qué señora es.
Si os toca algún interés,
dichoso sois, pues la halláis.
CONDE Dadle la mano de esposo
y, si no, sacad la espada.
FERNANDO ¿Pues qué os toca esta embozada?
CONDE Mucho, pues me veis celoso.
FERNANDO Como sea quién pensáis,
yo de casarme os ofrezco.
CONDE Siempre, Fernando, agradezco,
el modo con que me honráis.
¡Ea, Aurora rigurosa,
descubre el rostro al instante,
que si es Fernando tu amante
hoy has de ser tú su esposa!

Descúbrese Isabel

ISABEL Tan necio Vueseñoría*
conmigo en mi casa ha estado,

* 1041 Vueseñoría: en el original aparece la forma «V. Señoría» pero ni está sin abreviar, ni las abreviaturas más frecuentes «Usía» o «Vuesa Señoría» cuadran en el cómputo silábico. Por ello opto por la forma «Vueseñoría» que, si bien no se registra en ninguna otra parte de la comedia, está hecha a semejanza de la abreviatura de «V. Excelencia» en «Vuecelencia» que aparecía en la comedia anterior. La forma «Vueseñoría» se registra ya en comedias de Lope, como en el verso 328 de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1990: 74), alternando también con «Vusiñoría» en el verso 941 de *Fuenteovejuna* (1993: 88), y de Calderón en *Como se comunican dos estrellas contrarias* (1676): «En fin, señor, como agora / Vueseñoría…»).

que una burla que he trazado
a mi hermano con porfía,
la he pretendido anular.

CONDE Corrido estoy, ¡vive Dios!

CASCABEL (¡Qué bien lo hicieron los dos!).

FERNANDO Hermana, ¿cómo llegar
sabes a casa embozada,
fingiéndote otra mujer?

ISABEL Quise contigo tener
una chanza limitada.

CONDE (¡Que me dijeran a mí *Aparte*
que en casa Fernando entró
y que sospechara yo,
que yo mismo entrar la vi!).
Don Fernando, perdonad,
que esta necia presunción
fue una aparente ilusión
sin asomos de verdad.

FERNANDO Mil años os guarde el cielo,
Conde, y nunca os arrojéis
a estas cosas, pues sabéis
que no es verdad el recelo.

CONDE Estimo vuestro consejo.
Quedad con Dios.

FERNANDO Dios os guarde.

CASCABEL (Él es, por Dios, gran cobarde,
con su cara de abadejo).*

CONDE Guardeos el cielo, señora.

*Vase el Conde**

* 1068 Abadejo: nombre que puede designar a distintos animales como aves o distintos insectos como el gusano o el escarabajo. Sin embargo, era el nombre que se le daba habitualmente en Castilla al bacalao seco. *(DA: s. v.).*

* *Acot.* 1070 Aunque parecería más lógico que la acotación estuviese situada justo después del verso 1073, es habitual que el personaje salga

ISABEL Idos, Conde, no penséis,
aunque otra vez me miréis,
que puede aquí entrar Aurora.
FERNANDO (Pero si mi hermana fue *Aparte*
la que Aurora se fingió,
y el Conde la defendió
cuando librarla pensé…)

Sale Aurora y Julia

AURORA Lindamente se ha trazado.
FERNANDO Todo muy bien ha salido.
(Mas ¿si a Isabel ha seguido…?). *Aparte**
AURORA (Mas ¿si por su hermana ha entrado…?).
CASCABEL Industria todos tenéis.
Todo es ardid y primor
este embeleco de amor.
AURORA Mucho a Isabel le debéis,
Fernando.
FERNANDO Mucho la debo.
AURORA Quedad con Dios.
FERNANDO Dios te guarde.
CASCABEL Váyanse porque es ya tarde.
AURORA El alma asustada llevo.

Vase

CASCABEL Vete tú, Julia, en mal hora.
JULIA Y quédese él en mal día.

Vase

CASCABEL Será cuando seas mía.

primero de escena y que el interlocutor que queda se dirija a él mientras ya está saliendo. Sucede lo mismo al final de la jornada (*Acot.* 1092).

* 1079 El Conde va saliendo de escena mientras Isabel continúa hablando y despidiéndose aunque este ya no esté escuchando.

FERNANDO Vamos, Isabel, agora,
pues tan bien hemos salido
deste lance no escusado.
ISABEL Pues dél nos hemos librado,
industria al peligro ha sido.
CASCABEL Mucho hay que discurrir
en mi malicia crüel,
que sabe mucho Isabel
y el Conde sabe fingir.

Vase

JORNADA SEGUNDA

Salen don Diego de Luna y Julia

JULIA Lance fue muy apretado,
don Diego, el que sucedió,
pero todo se libró
con el Conde y su crïado.
DON DIEGO Digo que ha sido ventura
libraros de tanto empeño.
JULIA Mi ardid siempre el desempeño
destos lances me asegura.
¿Y que Fernando, señor,
dices no te ha conocido?
DON DIEGO Esa dicha he conseguido
para proseguir mi amor,
¿qué disculpa Aurora ha dado
a don Fernando?
JULIA Yo fui
la culpada, pues por mí
dije un hombre había entrado.
DON DIEGO Este papel le has de dar.
JULIA Siempre pienso obedecerte.

DON DIEGO Que la desdicha o la suerte
en un papel suele estar
y viéndome mal pagado,
tan ofendido y celoso,
quiero ser siempre dichoso
o ser luego desdichado.
Un retrato envío en él
de mi rostro y, claro está,
que Aurora se ofenderá
si me ve dentro un papel,
porque, en tan penosa herida,
nunca entre lances de amor
quiere ver el ofensor
al que ha quitado la vida.
A otra parte del retrato
Fernando pintado está,
porque si a mirarlo va,
con cariño y con recato,
mire en sus necias locuras
lo que con él está hablando,
pues mirará de Fernando
las espaldas mal seguras.
Pero es cierto, si lo ve,
se encenderá su pasión,
y con aquella afición,
constancia, firmeza y fe,
el mío después verá
y con tanto gozo estando,
con el amor de Fernando
algún favor me dará.
Y deste modo pretendo
el imposible vencer
de esta tirana mujer.

JULIA Nunca tus cosas entiendo.
¿Y así admitirlo querrá?

DON DIEGO Sí, Julia, ¿que estás dudando,

que como está allí Fernando,
a leerlo le inclinará?

JULIA Lindo ardid llevas contigo.

DON DIEGO Todo es industria de amor.
¡Que llevar pueda mi ardor
retratado a mi enemigo!

JULIA Idos, don Diego de Luna,
que yo el papel le daré.

DON DIEGO Con él, Julia, subiré
al trono de mi fortuna,
y recibe este diamante
en pago de tu afición.*

Vase

JULIA Dios cumpla tu pretensión,
pues sabes ser tan galante,
que es desdicha y es rigor
del hado, y triste pesar,
que al hombre que sabe dar
no le tengan mucho amor;
mas mientras a mí me den
seré tercera leal,
pues que no merece mal
quien siempre está haciendo el bien.

Sale Aurora

AURORA Julia.

JULIA Señora.

AURORA ¿Ha venido
don Fernando a visitarme?

* 1167 El pago a los criados con joyas por su mediación en asuntos amorosos es un tópico repetido en la literatura. También el gracioso Mollete es pagado con sortijas por sus servicios en *Cómo se engaña el demonio* (v. 29).

JULIA ¿Eso habéis de preguntarme?,
pues si hubiera aquí subido
ya, ¿no os hubiera avisado?
AURORA No, Julia, de ti lo creo,
porque tienes el deseo
por don Diego interesado.
JULIA Señora, si bien se advierte,
¿no es don Diego más galán?
AURORA Ya tus palabras querrán
ser estorbo de mi suerte.
Calla, y busca mi sosiego,
no ocasiones mi pesar,
que puedes mi mal causar
con pronunciar a don Diego,
y si hoy está aborrecido
de mí, ¿por qué me le acuerdas?
JULIA Señora, porque no pierdas
su especie* con el olvido,
que en tan gozoso ardimiento
y en tan amante pesar,
no hay remedio al olvidar,
mas sí al aborrecimiento.
AURORA Mucho me estás ofendiendo
y, necia, me estás cansando
porque me estás acordando
al que estoy aborreciendo.
JULIA (Ya ven, señores, mi vicio*
de tercera bien fundado,

* 1197 Especie: viene a ser, desde la concepción filosófica, la esencia o «imagen o representación de sí que envía el objeto, y concurre y coadyuba a la Potencia para su conocimiento u percepción». *(DA: s. v.)*.

* 1206 Lo habitual en las comedias del teatro calderoniano, como hemos visto en la comedia anterior, es que el gracioso apele al público, al que dirige una de sus reflexiones metateatrales. También es frecuente que otros criados (no propiamente el gracioso) se dirijan al público, como en este caso Julia.

no dirán de mi cuidado
que no cumplo con mi oficio,
pero Aurora enamorada
vive y se muestra crüel).
Para ti me dio un papel.

AURORA Estás, Julia, muy cansada.
Déjame, déjame agora.

JULIA Léele.

AURORA Ni quiero mirarle.

JULIA Tómalo y podrás rasgarle.

AURORA Dame pues.

JULIA Toma, señora.

AURORA Mas abrirlo y leerlo quiero
por solo curiosidad.

JULIA (Ya he vencido su crueldad.
De gozo y de gusto muero).

AURORA Un retrato viene aquí.

JULIA (Ya le he vencido a mi ruego).

AURORA ¿De quién será?

JULIA De don Diego.

AURORA ¿Y para quién?

JULIA Para ti.

AURORA Es en vano tu cuidado
y es mucha tu grosería,
pues sabes que la fe mía
no le puede ver pintado.

JULIA (Decir no quiero que viene
don Fernando en el retrato).

AURORA ¿Cómo mi mano a un ingrato
con tantos pesares tiene?

JULIA No te muestres tan crüel.

AURORA Harasme que pierda el juicio.

JULIA (Yo he de cumplir con mi oficio).

AURORA Así dice este papel:

Lee

«Quien ama favorecido,
Aurora, quiere obligado,
mas quien ama despreciado
y quien vive aborrecido
ama desinteresado».
No puede tener amor
quien olvidado se ve,
pues el amor yo creeré
se alimenta del favor.
Mas si con grave rigor
hoy le estoy aborreciendo,
no puede estarme queriendo
este amante retratado,
pues por mirarse agraviado
me estará siempre ofendiendo.

JULIA Pero, dime, ¿y al papel
has de responder, señora?

AURORA ¿Ya no te respondo agora?

Échaselo y ella lo coge

JULIA Siempre te muestras crüel.

AURORA Mas don Fernando ha llegado.

Quédase Aurora con el retrato sin podérselo dar a Julia y sale don Fernando y Cascabel

FERNANDO Dichoso a verte he venido.

CASCABEL Y ya, Julia, ha conocido
aquel hombre mi cuidado.

AURORA Fernando, siempre constante
estoy en tu amor.

FERNANDO ¿Así
qué retrato huyes de mí?

AURORA (Muerta estoy).

CASCABEL Es de otro amante.

FERNANDO No le ocultes de mis ojos.
AURORA No le has de ver.
FERNANDO Es porfiar,
que yo gusto de alcanzar
en tus manos mis enojos.
AURORA Toma, señor, mas advierte…

Dáselo

FERNANDO ¿Qué quieres que advierta, Aurora?
¿Por qué ocultabas agora
mi retrato?
AURORA (Triste suerte).
FERNANDO Mucho me ha favorecido,
Aurora, el pintor fiel.
AURORA Pudo ofenderte el pincel,
pero yo no te he ofendido.
FERNANDO Digo que soy muy dichoso;
mucho estimo tu cuidado.
AURORA Si te sientes agraviado,
no quieras estar celoso.
FERNANDO Aurora, pues ¿qué te admira?
Mi bien, ¿por qué triste estás?
¿El retrato guardarás?
JULIA (Sin duda que el suyo mira.
¿Hay dicha en el mundo igual
a la que a Aurora sucede?
Por esto solo se puede
a don Diego querer mal).
AURORA (¡Qué miro, cielos, qué veo!
¿Qué es lo que pasa por mí?
Don Fernando miro aquí.
Si lo trocó su deseo…).
Dame el retrato, señor,
que a este solo guardaré.
FERNANDO Ya, Aurora, te lo dejé.

AURORA (Es en vano mi temor,
pues la dicha me asegura
mi fortuna, viva en ella,
que esta es dicha de mi estrella
o estrella de mi ventura).
Fueron, señor, tus recelos
en vano y tu presunción,
que no puede mi pasión
pagar tu amor con los celos.
Y amante, Fernando, arguyo,
en mi noble y firme trato,
que, si yo tengo retrato,
no puede ser sino tuyo.
FERNANDO Es cierto, que me asegura
tu nobleza mi esperanza.
AURORA No puede estar la mudanza
donde reina la ventura.
CASCABEL Julia, un celoso pesar
tengo que reñir contigo.
JULIA En pedirme celos, digo
que se los tengo de dar.
CASCABEL Eres tú sin interés
mujer de trato fingido,
que no todo lo que pido
quiero, Julia, que me des.
JULIA Es en vano pedir celos
a mi constancia y firmeza.
CASCABEL Ya yo tengo la cabeza
sentida y saben los cielos
que te adoro por mujer
sabia, y, si te he de sufrir,
bien me puedo presumir
que me harás presto correr.
Leonido se esconde en casa
y sé que mucho te quiere.
JULIA Él me dice por mí muere,

pero presto se le pasa.
CASCABEL Es un falso en el amor
que a Inés hablándole está.
JULIA Ella, pues, lo engañará.
CASCABEL Es falso y es muy traidor.
Parece que lo has sentido.
JULIA Sí, Cascabel, que lo siento.
CASCABEL Tienes buen entendimiento.
JULIA Has de advertir que Leonido
buscarme el gusto procura.
Él cortés conmigo pasa
y es cosa, por lo de casa,
enfadosa, mas segura.
CASCABEL Pues sin duda que él ha sido
aquel que en el cuarto halló
Fernando.
JULIA ¿Lo conoció?
CASCABEL No, por Dios.
JULIA Pues fue Leonido.
CASCABEL Espera, aguarda, crüel,
¿qué es esto, Julia, que miro?
Rayos a tus ojos tiro,
¿por qué escondes el papel?
Dámelo, no lo retires,
que quiero leerle al instante.
¿Es de Leonido, tu amante?
JULIA No tan sospechoso admires
un papel.
CASCABEL Dámele luego.
JULIA Toma, y no me estés cansando.
(Si él se lo entrega a Fernando, *Aparte*
pierde su dicha don Diego).
CASCABEL Amante soy muy felice.
JULIA Léelo bajo, por tu vida.
CASCABEL Tengo la voz muy subida
para ser bajo. Así dice:

Lee recio

«Quien ama favorecido,
Aurora, quiere obligado,
mas quien ama despreciado
y quien vive aborrecido
ama desinteresado».

FERNANDO ¿Qué infelicidad previene
tu voz en tristes recelos?

CASCABEL Un papel es de los celos;
para don Fernando viene
y yo el parabién me doy
de mi dicha.

FERNANDO Yo el pesar.

AURORA ¡Que esto un necio ha de causar!

CASCABEL Ya libre del riesgo estoy.

FERNANDO Dame el papel, infelice
mortaja de mi pasión.

JULIA ¡Quién se vio en tanta aflición!

AURORA Turbada estoy.

FERNANDO Así dice:

Lee

«Quien ama favorecido,
Aurora, quiere obligado,
mas quien ama despreciado
y quien vive aborrecido
ama desinteresado».
¿Qué es esto, cielos, que escucho?
¡Qué poco duró mi gozo!

CASCABEL Ya dio tu gozo en el pozo.*

FERNANDO (Entre mil congojas lucho). *Aparte*

* 1389 «El gozo en el pozo» es un refrán muy común: «Refrán con que se da a entender haberse desvanecido alguna cosa, que seguramente se esperaba: como una pretensión o noticia alegre». *(DA: s. v. gozo).*

¿Qué puedes decir agora,
Aurora, en defensa tuya?
¿Cómo quieres que no arguya
de mi amor celos, Aurora,
si este galán indiscreto,
para que yo más me asombre,
no quiso escusar tu nombre
por no guardar el secreto?
Sino que* con pena agora,
tan infelice yo soy
que, si a disculparte voy,
me detiene aquella Aurora.*
¡Volved a matarme, celos!
¡Volved, penas, a ofenderme!
¿Esto es, tirano, quererme
constante? ¡Viven los cielos,
que por mejorar mi suerte
en esta mortal herida,
ha de ser celosa vida
el principio de mi muerte!
¡Dame mi retrato, aleve,

* 1399 Sino que: para que la frase tenga sentido ha de interpretarse como una conjunción adversativa, con el mismo significado de «pero», introduciendo oración principal. (Ken.: 632).

* 1402 El sentido de estos versos no está muy claro en los originales. En los ejemplares manejados aparece interrogante después de Aurora en los versos 1394 y 1402. Parece más lógico que el primer interrogante abarque toda la condicional (¿Cómo quieres […] si…?), hasta el verso 1308. La siguiente frase no sería, por consiguiente, una interrogativa sino una oración enunciativa introducida por una conjunción adversativa («sino que»). Juega nuevamente con el doble significado cuando con «aquella Aurora» se refiere al nombre de su amada que ha leído en la carta.

* 1405 El uso del masculino para referirse a la dama es reminiscencia de la tradición del amor cortés (el *midons*). Alterna con el empleo del femenino «tirana» (v. 1452).

pues está mal admitido*
que despreciará al fingido
quien al natural se atreve!

Dale el retrato y lo mira por el otro lado donde está don Diego

AURORA Toma pues.
FERNANDO Celoso vivo.
AURORA Mucho lo mira.
FERNANDO ¡Ah, pesar!
JULIA Mil palos os haré dar.
CASCABEL Yo daré dellos recibo.
FERNANDO Este, según mi fortuna
me dice, en tanto dolor,
es el ingrato y traidor
de aquel don Diego de Luna
que, alevoso y atrevido,
quiere seguir mi cuidado.
AURORA (Don Fernando está turbado).
FERNANDO Sin duda fue el que escondido
en casa de Aurora hallé.
¿Por qué me añades más fuego?
El retrato es de don Diego.
El mío solo podré
pedirte con mi rigor,
en pena tan inmortal,
porque está un hombre muy mal
tan cerca de su ofensor.
Dos retratos has tomado
agora en tu pecho impío,
vuélveme, tirana, el mío,
porque quizá lo has trocado,

* 1412 Entiéndase que lo que está admitido comúnmente («que despreciará al fingido / quien al natural se atreve») es lo que se califica como «mal».

que admiro mucho, por Dios,
si en tu corazón fingido
entrambos los has tenido,
no se han borrado los dos,
porque en la dulce pasión
y en la amante y tierna calma,
dos retratos en una alma
son retrato de un borrón.*

AURORA Yo, Fernando, no he tenido
sino el que mirando estás.

FERNANDO Tómale, pues, y verás
que si este ingrato ha podido
quitarme tan feliz suerte
aunque te pierda, tirana,

Dale el retrato

antes que pase mañana
le tengo de dar la muerte.

AURORA ¡Aguarda, señor, espera!

JULIA (Nadie, cielos, ha sabido
que hay dos pinturas).

FERNANDO Ha sido
agora tu culpa fiera.
Queda a Dios. Guárdete el cielo.

AURORA No ha sido mía la culpa.

FERNANDO El intentar tu disculpa
es aumentar mi recelo.

CASCABEL A Dios, Julia.

JULIA Es un villano.

CASCABEL Di lo que mandes agora.
¿Y los palos?

* 1446 El retrato con borrón es una imagen tópica que se repite en las comedias de Aguirre (véase *Cómo se engaña el demonio,* v. 1143 y el v. 132 de esta misma comedia).

JULIA Aún no es hora,
mas serán de buena mano.

Vanse

AURORA ¿Es posible, Julia, di,
que me causes tal pesar?
¿Cuándo, ingrata, has de pagar
lo que he perdido por ti?
¡Que con tan bárbaro ruego
frustres de mi amor la gloria!
No tengas en la memoria
a ese tirano don Diego
y vuelve luego al ingrato
su retrato. Mas ¡qué miro!
La forma otra vez admiro
de Fernando en el retrato.
Laberinto es este ciego.*
¿Qué es esto que estoy mirando?

Vuélvelo

Por aquí es el de Fernando,
por aquí es el de don Diego.
¿Qué es esto, Julia?

JULIA Señora,
yo de mi entender arguyo
que don Diego ha puesto el suyo
y el de Fernando.

AURORA Y agora,
entre celoso sentir
y entre dolor tan crüel,
¿cómo en un proprio papel
los dos se pueden sufrir?

* 1479 La imagen del laberinto ciego es habitual en el lenguaje gongorino (Egido, 1979*a*: 67).

¿Qué misterio esto contiene,
Julia?

JULIA Señora, no sé;
yo de don Diego creeré
que como celos te tiene,
querrá que le des favor
cuando vive retratado,
siquiera porque a su lado
está el dueño de tu amor.

AURORA Pues ¿no considerarás
que quien adora constante,
si ve ofender a su amante,
se ha de ofender mucho más?

JULIA Yo de cierto no lo sé
el intento que ha tenido.

AURORA Mil veces te he prevenido
que no le hables de mi fe,
y agora vuelvo a decir
a tu pasión mal fundada,
que no me seas cansada
ni me quieras impedir
esta dicha que los cielos
me previenen en Fernando.
Entra dentro.

JULIA Voy penando.

AURORA Mucho he sentido sus celos.

JULIA (Pero si don Diego da *Aparte*
los diamantes a mi empeño,
hasta que sea tu dueño
la industria le ayudará.
Y para ganar más suerte,
juzgo en mi feliz estrella
que se ha de casar con ella
si no lo impide la muerte).

Vanse todos. Sale don Diego de Luna de ronda

DON DIEGO Ya que la obscura hija de Cupido*
los fúnebres volantes ha tendido
por la bizarra esfera de los cielos,
saldré a vengar mis celos,
que lo que el pecho del amor recibe
en láminas de bronce impreso vive;
ya pues, que los planetas uno a uno
están rodeando en círculos a Juno*
por esa esfera que dejó nocturna
entre horrores la lámpara dïurna
cuyo pabilo entre el cristal metido
humea a los antípodas lucido;
ya el edificio en sombras levantado
está en tinieblas tristes sepultado,
ignorando con trágico desvelo
cuál es la tierra o cuál se ilustra el cielo.
Vengaré mis ofensas si Fortuna
me da la noche y la embozada luna,
que atendiendo a mi ira
entre embozadas nubes se retira
no siéndole contrarias
las estrellas, nocturnas luminarias,
que entre su ardiente fuego
se recogen con tácito sosiego.
Esta es la casa, pues, que voy buscando.

* 1523 Hija de Cupido: se refiere a la noche. «No fue pequeño el honor y honra que los antiguos dieron a la Noche, la cual creyeron ser más antigua que ninguno de los dioses. […] Otros la hacen hija de Cupido, o de la Tierra: píntanla vestida de negro […]». (*PS:* 641-642).

* 1530 Juno es nombre con el que, por extensión, se designa a la luna. Uno de los nombres habituales de la luna es Lucina pero, por ser la luna atributo de las parturientas, «escribe Ovidio, introduciendo a Almena, madre de Hércules, cuando le parió, cómo se hubo Iuno con ella, en donde pone a la Luna, y por esto entre los poetas gentiles las mujeres que estaban con dolores de parto llamaban a Iuno Lucina, quiero decir entendiendo por Iuno a Lucina». (*PS:* 367-368).

Esta es la estancia noble de Fernando
que, loco y atrevido,
mi amor tiene con penas afligido,
y para hallar mi suerte
forzosa es mi venganza con su muerte.

Sale doña Isabel a una reja

ISABEL (Al Conde avisé esta tarde
que a verme a las diez viniese,
pues mi hermano, enamorado
de Aurora, se sale siempre
a estas horas de su casa.
Pero aquí he sentido gente.
Sin duda es el Conde. Amor,
vence el peligro pues debes
al incendio de tu llama
atrevimientos corteses).
DON DIEGO (Una reja miro abierta
de Isabel. Sin duda viene
el Conde a hablarla esta noche).
ISABEL Ya me admiro que no llegue.
¿Conde y señor?
DON DIEGO (Conde dicen.
Por él agora me tienen.
¿Llegaré a hablar? ¿Qué reparo,
pues ya la ocasión me ofrece
esta dicha?). ¿Dueño mío?*

Llégase

ISABEL Era hora, Conde, que oyeses
entre las sombras opacas
y entre los negros tapetes

* 1571 «¿Dueño mío?» es el *midons* del amor cortés. Es otro ejemplo del uso del masculino para referirse a la dama.

que arroja la noche al mundo
y el aire a las nubes tiende,
las finezas de mi labio
y de amor los parabienes.

DON DIEGO Ya, doña Isabel, que el cielo
tantas dichas me previene,
justo es que tú, amante y firme,
en la noche no los niegues.
Perdona de la osadía
que tuve en reconocerte
en tu casa, pues el alma
sospechas del viento tiene,
y como el honor es fuego
que al corazón noble enciende,
antes que la llama arroje
es necesario se temple.
(Esto de Julia he sabido *Aparte*
y con este engaño breve
pensará que el Conde soy).

ISABEL Nunca tú, señor, me ofendes,
aunque no es prudencia noble
ser con damas imprudente.
Mas deja enfados agora,
que pues para hablarme vienes
no es justo tomes pesar.

DON DIEGO Dices bien; discreta eres.

ISABEL Ya, señor, habrás sabido
cómo mi hermano pretende
casarme y para este aviso
envié a decirte vinieses
a hablarme, Conde, esta noche.

DON DIEGO ¿Quién se vio en lance como este?
¿Y a quién esposo te elige?
(Bien mi ingenio se defiende). *Aparte*

ISABEL A un don Diego de Luna,
hombre principal, mas tiene

un no sé qué de indiscreto
que, si me habla, me ofende
y si me mira, me engaña,
y me finge si me quiere.
Y aunque mi hermano, celoso,
casarme con él intente,
seré un risco a su propuesta,
rompiendo a preceptos leyes.
Seré escollo inexpugnable,
seré obelisco muy fuerte
y al fin mujer, que es lo más,
pues no hay cosa más valiente
que el rigor de una mujer
cuando mucha razón tiene.*
Mira, Conde, señor mío,
este riesgo, y sin que empeñes
tu brazo que temió el turco,
tu acero que sangre vierte
de la arrogancia francesa,
dando esmalte a tus laureles,
la nobleza que te ilustra,
la calidad que obedece
Aragón por la más noble
que tuvo en sus casas siete;*

* 1624 Las cuatro comedias de Aguirre están llenas de comentarios y consideraciones sobre las mujeres (v. 151 de esta misma comedia). En este caso se destaca una cualidad positiva como la valentía. La mujer valiente, representada por Cenobia, también aparece en varias comedias (*El engaño en el vestido,* v. 299).

* 1634 Referencia histórica a las casas nobles de Aragón. Don Diego se apellida de Luna, apellido de noble linaje aragonés. En Aragón llevaban renombre las casas nobles como las de Luna, Villahermosa, Híjar, Urrea y Aranda entre otras (quizá aluda a las siete casas principales en el v. 1634). Isabel define la casta noble del Conde, personaje que bien puede tener un referente real (los propios condes de Lemos, Aranda o Andrade que albergaban en sus palacios academias literarias como la que refleja la *Navidad*). Don Diego posee también un apellido

yo sola, yo soy bastante
para procurar la muerte
de ese alevoso don Diego
que ingrato, necio, imprudente,
no hay nobleza que no borra
ni dama que no pretende.

DON DIEGO (Nunca hablé desto a Fernando. *Aparte*
¿Qué es esto que me sucede?
Muy buena va mi opinión).
Espera, Isabel, suspende
tu plática, pues un hombre
se llega aquí.

ISABEL Conde, vuelve,
que aquí te espero en la reja,
pero señor mío, advierte
que mi hermano puede ser
y, si por desdicha fuese,
triunfa aquí de enamorado
y no triunfes de valiente.

Apártase

de renombre más allá de los límites de Aragón: el más famoso fue el castellano Álvaro de Luna, que aparece en diversos cuentecillos como este que recoge Melchor de Santa Cruz en la *Floresta española:* «El maestre don Álvaro de Luna traía por armas media luna. Puso un paje esta letra en una pared donde estaba la media luna: "Nunca llena". Sabido por el maestre de Santiago, quiso saber el paje a qué fin había puesto aquella letra. Respondió: —Porque, estando llena, de necesidad ha de menguar». (Santa Cruz, 1997: 103). La referencia al número siete responde al juego con el doble significado de «luna». Por un lado es un astro mayor (lo que sirve para «elevar» igualmente la categoría de don Diego). En el sistema de Ptolomeo, la tierra era el centro del universo y estaba rodeada por siete planetas, que giraban en círculos perfectos alrededor de ella. El primero de esos siete planetas era la luna (Armas, «Esferas celestes» en *DCSO:* 137-138). Pero, por otra parte, Luna es el apellido de una de las casas principales de Aragón, cuya figura más destacada fue don Pedro de Luna, el famoso Papa Luna.

DON DIEGO Ya verás cómo obedezco.
Mayor cólera me mueve
contra Fernando. ¡Ah, traidor!,
porque quitarle no intente
su dama quiere casarme
con Isabel y no entiende
que, aunque mi padre lo mande,
he de ser inobediente.
El hombre se va allegando,
y aunque el peligro no teme,
el acero de mi brazo
sus necios pasos detiene.

Sale el Conde de ronda

CONDE Ligero viento que con negras nubes
a turbar a Dïana su luz subes*
borrándole sus rayos
con míseros desmayos,
ocultando la luz que el sol le deja
cuando peina en la mar rubia madeja,
que, despreciando el más dorado pelo,
tierra ilumina poca en mucho cielo,
ampara a mi fortuna
si para más favor cubres la luna,
pues das más esperanza
quitando de mis ojos su mudanza.

* 1666 Diana es otro de los nombres de la luna: «En las silvas le dicen Diana, en el cielo, Luna […]. Quiere decir: La virgen Diana tiene tres gestos, porque la pintan los antiguos con tres hábitos, esto es: que cuando nueva, muestra una cara muy delgada, y cuando media muestra otra diversa, y cuando llena, otra diversa de todas». (*PS:* 371). El viento que arrastra negras nubes para eclipsar el sol es tópico muy repetido en el lenguaje gongorino que Aguirre muestra en estas comedias. La imagen tiene su origen en un emblema (*Cómo se engaña el demonio,* v. 1143). En este caso es una variación de ese motivo, ya que la que aparece eclipsada es la luna («ocultando la luz que el sol le deja»).

Detente, sol, en este mar salado,
imperio de Neptuno alborotado,
donde en tumbas de plata
tu brillante madeja se desata
y en escollo, que el agua a llorar mueve,
haces perlas llorar la fría nieve
que, con curso sonoro y gala suma,
montes levanta de erizada espuma
que, de céspedes llena,
sepulcros forma de mezclada arena
y en túmulo dorado y urna verde,
perlas sepulta y esmeraldas pierde,
porque goce mi amor que se desvela
en la noche más tiempo de Isabela,
y porque mi fortuna
mire en creciente la dorada luna.
De Isabel soy llamado
y a hablarla vengo con algún cuidado,
porque hoy he sabido
que casarla su hermano ha pretendido.
¡Oh, quieran mis desvelos
que amando viva sin averiguar celos!
Mas un hombre parado
aumenta mi cuidado
y en mi pesar ansioso
estoy de verle, con pesar celoso.
Hablarele, ¿qué aguardo?
¿Cómo en matarle con mis celos tardo?

DON DIEGO Parece este Fernando,
según en mi persona está dudando.
Matarele, ¿qué espero?
Triunfe el amor en timbres del acero.

CONDE ¿Quién el paso me impide en esta calle?

DON DIEGO Quien tu müerte procura.

CONDE Es embarazo
para mi valor, poco.

DON DIEGO Aqueste brazo,
agora vengativo,
dará a tu libertad fiero castigo.

Riñen

CONDE Así importa vengarme,
mas fuerza es a otra calle retirarme,
que el hombre que prudente quiere y [ama
no ha de reñir en calle de su dama.
DON DIEGO Si de mí huyes, aleve,
a matarte mi espada ya se mueve.
CONDE Sígueme.
DON DIEGO Ya te sigo.

Vanse

CONDE Y verás la ejecución de tu castigo.

En la reja, Isabel

ISABEL Ya el Conde, cielos, se mostró valiente.
De aquí me aparto, porque el alma [siente,
en el pesar que triste está escuchando,
que colérico riñe con Fernando.

Vase. Sale don Fernando

FERNANDO Nocturna esfera, que con negro manto
das a las aves de ese imperio espanto,
cuyo rebozo de su tela obscura
a un amante los pasos asegura,
cuyas torres altivas en el viento
negros blandones son de su elemento,
da alivio a mi cuidado,
pues vivo enamorado
y, con poco reposo,

vivo en amor con mi pesar celoso.
Pero ya mi discurso ha prevenido
un ardid a mi pena rigurosa
y es que don Diego, loco y atrevido,
que estorbo puede ser a mi ventura,
se case con mi hermana, y se asegura
de ese modo mi amor, y mis desvelos
ya no serán de honor. Valedme, cielos,
que al fin es desdichado
quien de su honor flaquezas ha pensado.
Ya he hablado a una persona
que al padre de don Diego comunica
para que, sin decirle mis intentos,
le dé noticia de estos pensamientos,
con que estará mi honor sin pena alguna
y correrá mi amor buena fortuna.

Sale Cascabel

CASCABEL ¿A dónde sales, señor,
tan tarde?
FERNANDO A buscar la muerte.
CASCABEL Es cosa que no se halla,
Fernando, cuando se quiere.
Mas, tan sentido y tan triste,
¿qué será?
FERNANDO Celos crüeles.
A quien las desdichas sobran,
¿para qué las penas vienen?
CASCABEL ¿Quieres ir a ver a Aurora?
FERNANDO ¿Cómo he de hablarla si aleve
don Diego de Luna y loco*

* 1761 Entiéndase «si don Diego de Luna, aleve y loco, / en la pretensión me ofende». El hipérbaton es también una figura muy usual en el lenguaje gongorino (Egido, 1979*a*: 84-91).

en la pretensión me ofende?
CASCABEL No dejes, señor, de hablarla.
FERNANDO Si el cielo ocasión me ofrece,
esta noche la veré.
CASCABEL ¿Y haréis paces?
FERNANDO ¿Cómo puede
un pecho que está ofendido
rendirse tan fácilmente?
CASCABEL Ea, que lances de celos
no faltan donde se quieren.
FERNANDO Es verdad, mas son ofensas
las que mi cólera siente.
Mas ya que la obscura noche
con sombras me favorece,
he de averiguar mis sospechas.
CASCABEL Poco el peligro previenes.
FERNANDO No teme el peligro amor.*
CASCABEL Yo tengo amor que lo teme.
FERNANDO Antes que el sol luminoso
beba perlas del oriente,
que el alba sudó en diamantes*
y que granizó en claveques,*
he de conseguir venganzas
o he de aceptar parabienes.
Yo he de ir a hablar a Aurora

* 1777 Entiéndase a pesar del hipérbaton como «el amor no teme peligro».

* 1781 perlas del oriente / que alba sudó en diamantes: El alba que suda perlas del oriente o diamantes es metáfora ampliamente desarrollada en el lenguaje gongorino (Egido, 1979*a*: 68).

* 1782 claveques: «Perla semejante al diamante, pero de poco valor». *(DA: s. v.)*. Palabra habitual también en las obras de Calderón. El *DA* recoge precisamente como ejemplo un pasaje de la jornada tercera de *El purgatorio de San Patricio:* «Las puertas eran de oro / tachonadas sutilmente / de diamantes, esmeraldas, / topacios, rubíes y claveques». *(TESO)*.

para más satisfacerme.
Pero, Cascabel, ¿qué miro?
CASCABEL ¿Solo estás? ¡El diablo lleve
tanta flema! ¿Qué has de ver,
si aún visten esos dos ejes*
negros volantes de luto
entre fúnebres tapetes?
FERNANDO La ventana de la reja
está abierta.
CASCABEL No te alteres,
que descuido fue de Inés.
FERNANDO Cuidado suyo ser puede.
Estoy, Cascabel, celoso
de amor y honor juntamente,
que nunca celos de amor
a venir solos se atreven.
Ya es más grande mi cuidado,
ya mi pesar es más fuerte.
¡Oh, cielos, cuántas penas
a un desdichado acometen!
Pero siempre suelen ir
a donde no está la suerte,
que aun las cosas de fortuna
huir de su enemigo quieren.

Tocan dentro y cantan

[VOCES] *Celoso de una hermosura,*
Fabio dicen que se muere,
pero si al honor no tocan
no serán celos de muerte.

* 1790 Los dos ejes son los dos polos de la tierra: «Qualquiera de los dos extermos de los exes de la Esphera. Llámanse assí por significación famosa de la Esphera celeste, sobre que se mueve la máchina de los Cielos: y se nombran también los Polos del mundo, considerando los puntos que en la tierra corresponden a ellos». *(DA: s. v. polo).*

FERNANDO ¿Qué es esto, cielos, que escucho?
Voz atrevida, detente,
aguarda, que pronosticas
lo que sucederme puede.
¿Quién se vio tan afligido?
¿Adónde el acento aleve
se oculta de mi desdicha?
¿Cómo el aire la voz siente
y no brama vengativo?
¿Cómo la noche no vuelve
por mí y, levantando sombras,
el paso a la voz ofrece?
¿Dónde cantan, Cascabel?
CASCABEL En la calle. Me parece
que es capón, según entona,*
que, por no gastar aceite,
se sale a pasar la noche
con cuatro o seis cascabeles,
que hacen más ruido ellos solos
que una armada de franceses,
sin perdonar a fregona
que su copla no le echen.
FERNANDO ¡No me respondas gracias,
necio, loco, impertinente,
cuando ofendido me miras,
cuando celoso me adviertes!
CASCABEL Digo, señor, que en la calle
un médico balbuciente
galantea a la cuñada
de su tía del pariente
más cercano de su abuelo.

* 1827 Capón: «Dícese del hombre y animal castrado». *(DA: s. v.).* Alude a la tradición bien presente en el siglo XVII de los *castrati,* niños con gran voz de infantes que eran castrados para mantener la voz con registro infantil.

FERNANDO Ya me cansas.
CASCABEL Y ya vuelven
a cantar, que este doctor
hace cantados los récipes.*

Cantan

[VOCES] *Quien tiene del honor celos*
no siga de amor las leyes,
porque antes es lo que es proprio
que aquello que aún no se tiene.
FERNANDO Esta voz habla conmigo.
CASCABEL Y quizá sin conocerte.
FERNANDO Iré a estorbar sus acentos.
CASCABEL Déjalos, no los inquietes,
pues que no hacen mal a nadie.
FERNANDO A mí con la voz me ofenden.
CASCABEL Antes, Fernando, te dicen
lo que hacer agora debes.
FERNANDO Ese es el mayor agravio,
esa es la ofensa más fuerte;
pues en las cosas de honor
y en sus mal fundadas leyes,
tanto ofende quien avisa
como aquel propio que ofende.
CASCABEL Ya parece que se han ido
pues bulto ya no parece.
Cantando van por la calle
y dando avisos prudentes.
Quédate, señor, aquí
a esperar lo que sucede.
FERNANDO No es cordura, no es prudencia

* 1846 Récipes: «Voz puramente Latina, introducida en nuestra Lengua, que significa lo mismo que Receta de Médico. Dícese así por empezar todas con esta voz». *(DA: s. v.).*

de mi honor, pues no se debe
esperar a la desdicha
cuando indecisa se teme.
CASCABEL Quédate a guardar la reja.
FERNANDO Mejor es que tú te quedes
y me dirás lo que pasa.
CASCABEL Es cosa muy contingente,
señor, que no te lo diga.
FERNANDO ¿Por qué?
CASCABEL Porque alguno puede
quitarme la lengua a coces
y a bofetadas los dientes.
FERNANDO Ninguno te ofenderá.
CASCABEL ¿Y si alguno me ofendiese?
FERNANDO Matalde.*
CASCABEL ¡Lindo consejo!
He hecho voto muy solemne
de no matar a persona
y sobre esto soy valiente.
FERNANDO Si no has de matar, menguado,
¿cómo tan valiente eres?
CASCABEL Nunca valientes honrados
tienen hechas muchas muertes
pero al fin no te dé pena,
ve a hablar a Aurora.
FERNANDO Advierte
que eres Argos de mi casa.*

* 1885 Matalde: es metátesis habitual por «matadle». La forma con metátesis se registra una vez en la comedia de Calderón *Saber del mal y el bien* (1635): «Muera, matalde».

* 1896 Argos / serpiente: Argos es sinónimo de vigilante o guardián de la casa: «Era Argos un pastor que tenía cien ojos a la redonda de la cabeza, y cuando unos de ellos dormían, otros velaban. Argos con mucha diligencia guardaba a Yo [Ío que fue convertida en vaca], dejándola de día en su presencia en los campos pacer; de noche la encerraba en una áspera cárcel». (*PS:* 415). Cascabel realiza un juego de palabras

CASCABEL Soy Argos y soy serpiente.
FERNANDO Pues no hay sino andar brïoso.
Yo me voy.

Vase

CASCABEL El diablo lleve
crïados de enamorados,
pues no salen de alcahuetes.
Válgame Dios, ¿qué he de hacer
si agora alguno viniese
y me cansara de palos?
Mas buen remedio se ofrece
a mi industria. Yo me duermo
y venga lo que viniere.
Duros colchones poseo,
húmeda la lana tienen.
Estas almohadas, por Dios,
a tierra y escama huelen.
Ea, sueño, ¿qué esperáis?
¿Aguardáis que con vos juegue?
Pues barajemos los naipes.*

cuando alude a «serpiente», a la serpiente cascabel, como él, que alerta con el ruido sibilante de su presencia. El juego evidente con su nombre hace referencia a su indiscreción como vigilante. Además, algunos emblemas recuerdan que uno de los atributos de Mercurio (que roba la vaca de Juno o Ío) es la serpiente, concretamente dos serpientes entrelazadas (Vistarini y Cull, 1999: emblema 1058). Por tanto, se amplía el juego de palabras, pues Cascabel, aparentando ser Argos vigilante, será a la vez ladrón (serpiente de Mercurio), y traicionará a su amo, pues, en su cobardía, no piensa estar siempre al acecho.

* 1913 En el español del XVII se usaban los dos sinónimos (naipe y cartas) para referirse al juego de la baraja. La utilización de una palabra u otra dependía, en cierta medida, del contexto, así era más frecuente el empleo de «carta» cuando se hablaba de barajar. El *DA* define naipe como «cartón cortado a la proporción de la vigésima cuarta parte de pliego común [...] formando un número de cuarenta u cuarenta y ocho cartas, divididas en cuatro palos o manjares, que son oros, copas, espadas u bas-

Sale Leonido de ronda

LEONIDO Mi amo me dijo viniese
a esperarle en este puesto.
CASCABEL (Un hombre a espertarme* viene;
él sin duda me castiga
al descuido, ¡lance fuerte!
¡Que haya hombre que venga agora
a despertar a quien duerme!).*
LEONIDO Un hombre echado está aquí.
¿Quién va?
CASCABEL (Catorce de reyes).
LEONIDO Parece que está soñando.
Tahúr* dormido parece.

tos […]» y carta serían los «naipes que componen la baraja». *(DA: s. v.)*. La etimología de la palabra «naipe» se viene discutiendo desde el siglo XVII (se discute su origen hebreo, vasco, italiano o catalán). Covarrubias atribuye el origen de esta palabra a las siglas N. P. (iniciales del supuesto inventor Nicolao Pepín) que aparecían en el reverso de las cartas. En el siglo XVII alternan ambos sinónimos aunque autores como Gracián prefieren claramente la palabra carta a naipe. A partir del XVIII se sustituye, como tendencia general, el uso de carta frente a naipe (Étienvre, 1987: 55-119).

* 1916 Espertarme: Es lo mismo que «despertar» o «dispertar». No aparece en el *DA* pero sí lo recoge la Real Academia en el *Diccionario Usual* de 1791 *(s. v.)*.

* 1920 Despertar a quien duerme: es una frase lexicalizada que da título a una de las comedias de Lope de Vega, *El despertar a quien duerme* (2009).

* 1924 Tahúr, además de ser jugador de naipes (en *La casa del tahúr* de Mira de Amescua se repite la expresión «tahúr de naipes») era una palabra llena de connotaciones negativas en la época, tal y como señala Étienvre (1987: 242-261). Se asociaba a vagabundo (así aparece en Lope en *El alcalde mayor* donde identifica «tahures y vagamundos»), blasfemo, tramposo y, sobre todo, ladrón. Gracián, siguiendo el dicho «en casa del tahúr poco dura la alegría», dice: «Advierte, le decía al tahúr, que pierdes tres cosas: el precioso tiempo, la hacienda y la conciencia». (Étienvre, 1987: 255-256). Muchos cuentos folclóricos abundan en estas connotaciones del jugador o tahúr. Valga como ejemplo este tomado de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1997: 180): «Decía un tahúr que los dados tenían la propiedad del bocado con que se purgan, que, con pequeño bocado,

CASCABEL (Cincuenta y cinco.* Gallina es el mancebo. Tres sietes. Capadillo.* La derecha* *Aparte** 1925

purgan mucho. Y así con los dados, con poco punto, vacíanle la bolsa». Nótese este sentido de tahúr como ladrón, ruin y tramposo en el verso 1955.

* 1925 Cincuenta y cinco, como antes catorce de reyes, son números que hacen referencia al juego de cartas que se conocía en la época con el nombre de primera: «Juego de naipes, que se juega dando cuatro cartas a cada uno: el siete vale veinte y un puntos; el seis vale diez y ocho; el as diez y seis; el dos doce; el tres trece; el cuatro catorce; el cinco quince y la figura diez. La mejor suerte, y con que se gana todo, es el flux, que son cuatro cartas de un palo, después el cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis y as de un palo, después la quínola o primera, que son cuatro cartas, una de cada palo. Si hay dos que tengan flux, gana el que le tiene mayor, y lo mismo sucede con la primera; pero si no hay cosa desto, gana el que tiene más puntos en dos o tres cartas de un palo». *(DA: s. v.)*. Parece que Cascabel simula estar jugando en sueños a la primera aunque, como veremos, mezcla muy variados juegos, pues confunde jugadas. De este modo, si está jugando a la primera, no puede sumar, según acabamos de ver, solo con reyes catorce (v. 1922).

* 1925 Gallina es el mancebo: no he encontrado ninguna significación especial de gallina con respecto al juego de cartas. Viene a significar cobarde, en el sentido opuesto al de tahúr. En *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo (1972: 27) aparece el empleo de «gallina» con un significado dudoso, que Blecua interpreta como «amable pero soso y monótono», como el caldo de gallina que comían los enfermos. Este sentido también podría aplicarse en relación con el modo de jugar. También podría hacer referencia a otro juego de cartas, menos usual, de la época denominado «polla», que viene a ser sinónimo de gallina; lo cita, sin explicar en qué consistía, Étienvre (1987: 218). Polla: «En el juego del hombre [hombre es el que entra la polla para jugarla solo contra los otros] y otros, se llama así aquella porción, que se pone y apuesta entre los que juegan». *(DA: s. v.)*. No obstante, parece más lógico interpretar que utiliza el término *gallina* con el sentido de cobarde.

* 1925 Solo lo indica aquí pero deben ser aparte todas las intervenciones de Cascabel mientras finge estar dormido, por ello las indico entre paréntesis.

* 1927 Capadillo: es todo «juego de naipes, que se juega quitando los ochos y nueves de la baraja: y porque se quitan estas cartas debió de llamarse así». *(DA: s. v.)*.

* 1927 Deber la derecha: expresión que tiene que ver en el juego de naipes con «dar de barato» (v. 691). Se refiere a quien debe sacar cartas del montón común. En la mayoría de los juegos el primero en sacar o «dar de barato» es el jugador de la derecha del que ha repartido las cartas (Étienvre, 1987: 136).

Vueseñoría me debe).
LEONIDO Hombre parece de prendas,*
pues el que sueña refiere
entre el letargo lo que
en el día le sucede.*
CASCABEL (Triunfo.* Codillo* le he dado).
LEONIDO Todos los juegos revuelve.*
CASCABEL (Dos y dos y deuda en quinta.
Reparolo, buena suerte.
Aquí una dobla. Cien reales,
que no hace ronda).*

* 1929 Hombre de prendas: «Se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto: y así se dice, que es hombre de prendas, o tiene buenas prendas». *(DA: s. v. prenda).*

* 1932 El sueño tiene mucha importancia en varias comedias de Aguirre como *El engaño en el vestido* (v. 3177) o *El príncipe de su estrella* (que tiene como fuente inspiradora *La vida es sueño* de Calderón). Aquí desarrolla una de las teorías sobre el sueño vigentes en la época y aún en nuestros días: el sueño reproduce y recrea lo que ha vivido durante el día. Estas concepciones oníricas han sido muy bien analizadas a propósito del *Quijote* por Aurora Egido en su libro *Cervantes y las puertas del sueño* (1987*c*). También resulta muy útil para estas cuestiones *El libro de los sueños* de Gerolano Cardano (1999).

* 1933 Triunfo es un valor especial que se da a determinadas cartas. La regla del triunfo se utiliza en infinidad de juegos, incluso en algunos vigentes como el guiñote, en los que cartas como el as de oros o copas, aún siendo menos numéricamente, pueden valer más que ninguna otra carta (Étienvre, 1987: 331).

* 1933 Codillo: «En el juego del hombre [o polla] se llama así el perder la polla [lo apostado] el que la ha entrado, ganándosela alguno de los compañeros, por haber hecho más bazas que cualquiera de los otros». *(DA: s. v.).*

* 1934 Referencias mezcladas de distintos juegos de naipes. Antes jugaba al flux o primera pero después se ha referido al capadillo y ahora al codillo, que pertenecen a otro juego distinto: el denominado del hombre o polla.

* 1938 La mezcla continua de juegos que hace Cascabel en todo este pasaje se explica también por la propia confusión que había en la denominación de los juegos. En el juego de la primera existían varias combinaciones posibles de cartas como el flux y la quínola, pero, en

LEONIDO ¡Que juegue
un hombre estando durmiendo!
CASCABEL (Truco, retruco* no quiere, 1940
pues tengo dos juegos ya.
A querer estoy dos veces.
Catorce de mano. Gano).
LEONIDO Al flux* se mudó.

origen, estos eran nombres de juegos diversos que acabaron confluyendo en la primera. Por ello, no es de extrañar, que se mezclen términos diferentes como en este caso, en el que «quinta» se refiere a otro juego distinto: el de los cientos. Quinta: «Se llama en el juego de los cientos, cinco cartas de un palo seguidas en orden. Si empiezan desde el As, se llama mayor; si desde el Rey, real, y así las demás, tomando el nombre de la principal carta por donde empiezan». *(DA: s. v.)*. En este juego de la quinta, Cascabel apuesta una dobla, que era lo que habitualmente se apostaba en este tipo de juegos, tal y como aparece en *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), según señala Étienvre (1987: 201): «Desafiáronme a jugar a la primera; y sacando en lugar de tantos, cada uno un puñado de doblas las hicieron de resto». Dobla: «Moneda de oro de Castilla, […] en tiempo del señor Rey Phelipe Segundo valía 365 maravedís. Covarrubias las hace escudos de a dos, como a los doblones, pero no parece tiene fundamento». *(DA: s. v.)*. El resto es lo que queda de dinero tras la apuesta (aparece en el v. 1950). Una ronda es un juego entre mano y mano, siendo la mano cada vez que se reparten nuevas cartas. En esta ronda soñada, lo que se está es envidando, término técnico de juegos de cartas como el mus que significa según Covarrubias «combidar al compañero con quien se juega con el dinero, y no para dárselo sino para llevárselo si puede». (Étienvre, 1987: 169). Se envida en total a cien reales que serían unas dos mil pesetas de antes. Alberto Blecua en su edición de *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo (1972: 29) apunta este dato y añade que Cervantes ganaba en Sevilla hacia el año 1590 diez reales diarios, y que una edición de las poesías de Garcilaso costaba por la misma época de dos a tres reales. Real: «Moneda del valor de treinta y cuatro maravedís». *(DA: s. v.)*.

* 1940 Retruco: se refiere al hecho de «retrucar», que, «en el juego de naipes que llaman truque, vale envidar en contra, sobre el primer envite hecho». *(DA: s. v.)*. Es un ejemplo más de que Cascabel revuelve en sueños muchos juegos distintos de naipes.

* 1944 El flux, como se ha indicado en la nota al verso 1925, es una combinación de cartas del mismo palo en varios juegos de cartas. Covarrubias lo define como «[en el juego de la quínola] las cuatro cartas de un manjar, a *fluendo,* porque corre una carta tras otra sin interposición

CASCABEL (Yo veinte.
¡Por vida del as de copas, 1945
que pueda a un hombre caerle
una sota y un caballo
de un comer llevando sietes!
Gana Vuecelencia. Naipes.

de otro palo o pinta». (Étienvre, 1987: 199). En la primera era una combinación de cuatro cartas del mismo palo. No obstante, en origen, el flux no era solo una combinación de cartas sino un juego distinto de la quínola o la primera. Era uno de los más jugados en Europa durante el siglo XVII. Nació en Italia, donde se registra por primera vez su existencia en 1470 con el nombre de *flusso* o *frusso* (de donde deriva fonéticamente en español *flux*) y de ahí pasó a Alemania y Francia y de esta última a España, por Cataluña. Fue un juego muy conocido que llegó hasta América y que se atestigua en infinidad de documentos u obras literarias como el *Arte de marear* (1539) de Antonio de Guevara, en el que se cita el «flux catalán». No obstante, para Étienvre (1987: 198) el flux como juego independiente se practicó relativamente poco tiempo en España, hasta finales del XVI, pues en fechas posteriores no se recogen testimonios del flux más que como combinación de cartas. Sin embargo, por las palabras de Leonido, parece claro que sí que se tenía conciencia, al menos en el Aragón del XVII, del flux como juego diferenciado de la primera o de otros con los que confunde jugadas Cascabel. Pocos son los datos que tenemos de lo que pudo ser este juego, que luego se fusionó con la quínola y confluyó en la primera, pero está claro que es el ancestro del póker y del mus. Los «trucos y retrucos» a los que alude en el verso 1940 serían similares a las señas con las que se advierte en este tipo de juegos de las posibles cartas con las que se pretende ganar cada mano o juego (ya que el ganador final depende del número de juegos ganados, entendiendo por juego cada una de las rondas o manos). Con la expresión «a querer estoy dos veces» parece referirse al hecho de que en el flux, como en el mus, al envite del contrincante se respondía afirmativamente («quiero») o negativamente («paso»). Con un total de «catorce» puntos sumados con las cartas que posee en esa mano, Cascabel ganaría en sueños la partida (vv. 1942-1943), si no fuera porque el supuesto contrincante llevaría veinte puntos al haber obtenido en esa mano, sota y caballo (vv. 1947-1948). Se explica la jugada si consideramos que en el flux las cartas tendrían el mismo valor que en la primera, esto es, las figuras diez puntos. Sin embargo, el siete debía tener en el flux menos valor que en la primera (en la que valía veintiún puntos) porque de otro modo no se explica que con sota y caballo sume veinte. Este es otro argumento más a favor de que todavía a mediados del XVII el flux era un juego distinto de otros que aún seguía vigente.

Bastante resto no tiene.*
Quinientas doblas me gana.
Vuscé cien reales me debe).

LEONIDO Hombre es de mucho dinero.

CASCABEL (¡Mal haya el hombre que quiere
ser tahúr! Es un ruin hombre.
No he de jugar. Si tuviese
toda la flota del rey…*
Me huelgo que me los niegue
estando perdiendo tanto.
¿A mí me ha de decir miente?
¡Voto al sol! ¡Es un menguado,
un descortés, un aleve
y esta espada le dirá
el respeto que se debe
a señores de mis prendas!).*

Levántase y le da de palos

LEONIDO Mirad que soñáis.

CASCABEL (Él miente.
¡Vaya de aquí noramala*
y estos palillos se lleve
para hacer randas de hilo*
o para limpiar los dientes!).

* 1950 Se refiere a que no tiene bastante resto para apostar. Hace referencia al hecho de envidar el resto que es, según Covarrubias, «cuando ofrece uno al naipe todo lo que le queda en la mesa de caudal». (Étienvre, 1987: 169).

* 1957 La flota del rey son las figuras que acompañan siempre al rey, esto es, sota y caballo.

* 1965 Entiéndase a señores «como yo», «con los mismos atributos».

* 1967 Noramala: «Lo mismo que Enhoramala: Expresión de desprecio, y a veces de enfado, y como deseando mal suceso y desdicha a otro». *(DA: s. v. enhoramala).*

* 1969 Randas de hilo: «Adorno que se suele poner en vestidos y ropas: y es una especie de encaje, labrado con aguja o tejido, el cual es más grueso, y los nudos mas apretados que los que se hacen con palillos. Las hay de hilo, lana, o seda». *(DA: s. v. randa).*

*[Vase Leonido]**

Lindamente me ha salido
la industria. Huyó diligente.
Mas un hombre, esternudando,*
con asomos de valiente,
se va llegando hacia aquí.
Basta un juego, que no siempre
salen las burlas y chanzas
del modo que un hombre quiere.

Sale el Conde

CONDE Herido vengo en el brazo,
pero mi enemigo aleve
huyó, pensando dichoso
que pudo darme la muerte.
Y, no obstante, vengo hablar
a Isabel. Estorbos tiene
esta noche mi fineza.
¿Quién va?
CASCABEL Quien ir no se puede.
CONDE Esta reja he menester.
CASCABEL Pues por mí que se la lleve,
si es que la puede arrancar.
CONDE Váyase al punto.
CASCABEL Obediente
estoy a lo que me ordena.
CONDE Pues sea al momento.
CASCABEL Espere
que recoja una baraja.

* *Acot.* 1971 Incluyo esta acotación que no se encuentra en el original para que resulte más claro que Leonido ya no aparece en escena y, por tanto, Cascabel deja de hablar en aparte.

* 1973 Esternudando: variante culta de «estornudar», de *sternutare*. Se recoge en el *Diccionario Usual* de la Real Academia de 1791.

CONDE ¿A escuras juega?
CASCABEL Yo siempre
jüego sin luces, porque
tirarme las luces suelen*
y es porque conozco el naipe
por el tacto.
CONDE Lo merece.
CASCABEL Sí, señor, mas bien lo pago.
CONDE Las necedades abrevie.
(Cascabel me ha parecido). *Aparte*
CASCABEL (En este azaguán* de enfrente
he de esperar lo que pasa).

Quede al paño

CONDE Ya se fue. En la reja hay gente.

Sale Isabel a la reja

ISABEL (Sin duda el Conde ha venido,
pues Inés ruido sintió
en la calle).
CONDE (Suerte halló
mi amor si Isabel ha sido
la que la ventana ha abierto).
ISABEL Llega, señor, ¿qué recelas
cuando amante te desvelas?

* 1996 Tirar las luces: la expresión podría tener alguna significación específica en el contexto del juego. Lo más factible es interpretar «tirar» en el sentido de «enviar o disparar» y «luces» como «noticias, avisos o señas». *(DA: s. v.).* Se refiere a que durante el juego le hacen señas para que revele de qué carta se trata, pues debe tener la baraja trucada, por lo que conoce cada naipe por el tacto. También es viable la interpretación de luces como velas o candelabros y entonces significaría que suele terminar el juego cuando le arrojan las «luces» a la cabeza por tramposo.

* 2002 Azaguán: es voz antigua que significa «lo mismo que zaguán». *(DA: s. v.).*

CONDE Ella es. Mi gozo es cierto.
ISABEL Muy poco te puedo hablar,
porque vendrá don Fernando.
CASCABEL (Esto estaba recelando).
ISABEL Solo quiero preguntar
si con Fernando reñiste.
CONDE No sé, Isabel, con quién fue.
Herido un poco quedé.
ISABEL ¡Buena nueva me trujiste!
CONDE No es cosa que dé pesar.
ISABEL Quiera el cielo sea así.
CONDE (Sin duda que estaba aquí
Isabel).*
ISABEL En el hablar
estás triste.
CONDE Estoy celoso.
ISABEL Pues, señor mío, ¿por qué?
CONDE ¿Cómo alegrarme podré
si don Diego es ya tu esposo?
ISABEL Suspende, señor, el labio
y no pronuncies mi mengua;
no publiques con la lengua
mi disgusto con tu agravio.
Ya te he dicho que contigo
solamente he de casarme,
y al que intentare estorbarme
daré terrible castigo.
¿Por qué estás tan sospechoso?

* 2024 No está del todo claro el sentido de estos versos. Los interpreto como aparte porque si el Conde se dirigiese a Isabel mediante el vocativo no tendría sentido, ya que deberían referirse a otra persona que «sin duda estaba aquí». Es más lógico interpretar que el Conde reflexione en voz alta para sí acerca del hecho de que ya Isabel llevara rato en la reja observándolo todo y, quizá, hablando con otro hombre, lo que provoca los celos del Conde.

¿No estabas antes contento?
CONDE ¿Quién no tendrá sentimiento
si se confiesa celoso?
El hombre que aquí encontré
hablarte a solas quería,
mas fue la desdicha mía
que ni lo oí ni maté.
ISABEL Si tú le fuiste a matar,
colérico e indignado,
¿por qué piensa tu cuidado
que a mí me venía a hablar?
CONDE Otro hombre viene atrevido
los pasos acelerando.
ISABEL Voyme, y mira que Fernando
puede ser esté advertido.

Vase. Sale don Fernando

FERNANDO (A Cascabel he dejado
aquí. Veré su valor,
que a quien le fío mi honor
lo he de mirar esforzado).
¡Huye, atrevido, de aquí!*
¿Cómo en esta calle estás?
CONDE ¡Alevoso, así verás
la burla que haces de mí!

Riñen

FERNANDO (Valiente riñe y veloz.
¿Quién esto creyera de él?).

Al paño Cascabel

CASCABEL (Él piensa que es Cascabel).

* 2057 Fernando confunde al Conde con Cascabel, a quien pretende asustar para probar su valor.

CONDE (De Fernando es esta voz.
Huir importa de aquí,
que no es mengua del valor
huir si importa al amor).*

[Vase]

CASCABEL (El Conde se fue y así
yo con mi amo riñiré
con valor muy esforzado,
y lo que él ha trabajado
por mío lo venderé).
¡Así mi valor se advierte
tirano, loco, crüel!
FERNANDO ¡Basta, basta, Cascabel!
CASCABEL Si no hablas te doy la muerte.
Con un hombre aquí he peleado
y bien mi esfuerzo se vio.
FERNANDO ¿Y le conociste?
CASCABEL No,
mas le dejé señalado.
(El Conde se sintió herido *Aparte*
sin conocer su homicida;
que yo le he dado la herida
diré para ser temido).
FERNANDO ¿A la reja se llegó?
CASCABEL No, señor, ni lo pensaba,
que solo porque pasaba
por la calle le herí yo,
que, si por algún concierto
se llegara de su amor,

* 2067 Todas estas intervenciones van en aparte pues Cascabel está al paño y Fernando y el Conde expresan sus pensamientos en voz alta, pero sin intención de que los escuchen los demás personajes que están en escena. La acotación anterior se añade para clarificar la escena aunque no figura en los originales.

¿no te parece, señor,
que yo lo hubiera ya muerto?
Y ¿finalmente has hablado
a Aurora?

FERNANDO Sí, ya la hablé,
y satisfecho quedé
de mi penoso cuidado.
Julia la culpa ha tenido
de la sospecha que yo
tuve, porque ella llevó
el papel de un atrevido.

CASCABEL Tú habrás tenido buen rato.

FERNANDO Sí.

CASCABEL ¿Y el retrato, señor?

FERNANDO Fue todo ardid de un traidor,
porque puso mi retrato
don Diego, bien advertido,
en una lámina y luego
en la otra parte don Diego
se hizo retratar, y ha sido
confusión porque miré
yo el retrato de ese modo.
Conque, Cascabel, de todo
muy satisfecho quedé.

CASCABEL ¿Y cómo Aurora se halló
el retrato de don Diego?

FERNANDO Porque por dinero o ruego
la crïada lo llevó.

CASCABEL (¿A Fernando he de callar
que gente en la reja ha habido?).

FERNANDO Entremos, pues he venido
una noche sin pesar,
que yo trataré mañana,
para gozar mi sosiego,
o dar la muerte a don Diego
o casarlo con mi hermana.

Vanse

JORNADA TERCERA

Sale doña Isabel y Inés, criada

INÉS Muy triste Fernando está,
mi señora, todo el día.
ISABEL Presume la pena mía
si del Conde sabe ya
los bien fundados deseos.
INÉS Eso presumo, señora.
ISABEL ¡Oh, cuántos pesares llora
quien tiene amantes empleos!
INÉS Sin duda Fernando fue
con quien anoche riñó
el Conde.
ISABEL Herido quedó.
INÉS Es muy constante en su fe.
ISABEL Pero causan sus enojos
mi pesar y mi tormento
y lo que en el alma siento
se me conoce en los ojos.

Salen al paño Aurora
y Julia con mantos

AURORA (Aquí habemos de esperar
en esta cuadra a Fernando.
JULIA Señora, estoy recelando
tu desdicha y mi pesar).
INÉS ¿Hablaste al Conde?
ISABEL Sí hablé,
y celoso se mostró.
INÉS ¿Celos don Diego le dio?
ISABEL Inés, sí, que yo no sé
el intento de Fernando,
que para templar su fuego
me case a mí con don Diego.

AURORA (Julia, ¿qué estoy escuchando?
Por la puerta del jardín
Fernando aquí nos entró,
y pues ya Isabel habló,
hemos de esperar el fin.
JULIA Oigamos, señora, más.
AURORA ¿Si don Fernando la casa,
celoso de lo que pasa…?
JULIA Nunca tal cosa verás).

*Sale don Diego de Luna al paño**

DON DIEGO (A Aurora en casa Fernando
vi por el jardín entrar.
Celos la tengo de dar,
que sin duda está escuchando).

Sale

Atrevimientos de amor
merecen ser perdonados,
que, con amantes cuidados,
no es atrevimiento error.
Subí a veros atrevido,
osado a veros subí,
pero al instante que os vi,
quedé a vuestra luz corrido.
Vi la región de mi ardor
en blanca esfera, y no debe
en campo de tanta nieve
dar tanta llama el calor.
Mas en tan hermoso cielo,

* *Acot.* 2161 Como es habitual, confluyen es escena muchos personajes hablando. Don Diego aparecería al paño por el lado contrario del vestuario, en el lugar opuesto al de Aurora y Julia, que también se encuentran «al paño».

amante y cortés presumo
que el incendio todo es humo,
que la nieve toda es yelo,
pues entre matices rojos,
si os miro más propiamente,
tenéis el yelo en la frente
y el ardor en vuestros ojos.
Y como os estoy mirando
me miro dentro de ellos;
con el cariño de vellos
no siento estarme abrasando.
Mas si el incendio se atreve
a darme forzosa herida,
de vuestra frente lucida
me saldrá a templar la nieve.

*Sale el Conde al paño**

CONDE (¿Don Diego de Luna aquí?
Cielos, ¿qué es esto que veo?).
AURORA (Este es, Julia, su deseo).
ISABEL Admiro, señor, que así
a mi casa os atreváis,
mas juzgo en vuestra fortuna
que tenéis mucho de Luna*
por lo presto que os mudáis.
A Aurora amante queréis
y con nocturnos desvelos…
DON DIEGO (Amor para darla celos *Aparte*
aquí subís, y sabéis
que está en casa de Fernando).

* *Acot.* 2193 El Conde sale al paño por el mismo sitio que antes había aparecido don Diego.

* 2199 Se repite el juego de significados de Luna, apellido de don Diego, que ya habíamos visto en el verso 1666.

Es verdad que a Aurora amé,
mas soy luna y me mudé.
CONDE (Penas, ¿qué estoy escuchando?).
DON DIEGO Y aunque me mostraba amante
soy luna de amor ardiente,
que agora voy en creciente
y entonces iba en menguante.
AURORA (¿Este es, Julia, el que me adora?).
CONDE (¡Que así publique mi mengua!).
JULIA (Aunque te ofende la lengua
no el alma ofende, señora).
ISABEL Pues que tan mudable amante
en mí crecéis la fortuna,
a la mudanza de luna
volveréis a ser menguante.
Y así en vano pretendéis
ocasiones que buscáis,
que si a muchas galanteáis,
nunca una fija tendréis.
DON DIEGO Como estáis apasionada
del Conde, a nadie queréis.
ISABEL ¿Cómo, ingrato, lo sabéis?
DON DIEGO (Anoche de una estocada *Aparte*
cayó a mis plantas rendido.
Disimularlo pretendo).
AURORA (Julia, a este hombre no entiendo.
JULIA Es hombre poco entendido).
ISABEL Pues, don Diego, si sabéis
que el Conde firme me adora,
¿cómo tan aleve agora
en mi casa le ofendéis?
DON DIEGO Porque sé que vuestro hermano
me casa con vos, señora.
ISABEL Mi hermano mi amor ignora,
que, si lo supiera, es llano
que tal cosa no intentara.

(¡Cuál este secreto va,
pues don Diego, ingrato, ya
su pretensión me declara!).

DON DIEGO (¡Que Aurora atrevida venga
a casa Fernando, cielos!
Quiera amor que en estos celos
algunos favores tenga).

INÉS Señora, tu hermano viene.

ISABEL ¡Ay de mí! Cielos, ¿qué escucho?
Entre mil congojas lucho.

DON DIEGO Si por tu esposo me tiene,
no importa que me halle a mí.

ISABEL Retírate a este aposento.

DON DIEGO Siempre obedecerte intento.

Éntrase

AURORA (Julia, ¿que lo esconde aquí?*

JULIA ¿No lo ves claro, señora?).
[.....]
[.....]
[.....]

Sale Fernando y Cascabel

FERNANDO Fue gran dicha.

CASCABEL Fue gran suerte,
pues él herido quedó.

CONDE (¿Si este la herida me dio…?).

CASCABEL Si no hablas te doy la muerte.

FERNANDO ¿Hermana?

ISABEL Seas, Fernando,
a tu casa bienvenido.

FERNANDO (Aurora ya habrá subido;

* 2256 Entiéndase como parte de la frase elidida «¿[es verdad] que lo esconde aquí?».

fuerza es que me esté esperando.
Entraré en este aposento
a donde por el jardín
Aurora entró. Será fin
que le dio su lucimiento).
Aquí entro, hermana, y te advierto
que digas no estoy en casa
si alguno a buscarme pasa.

ISABEL (¡Gran peligro!).

CONDE (Yo estoy muerto.
¿Cómo a Isabel libraré
deste riesgo? Industria, agora
ayudadme).

FERNANDO (Veré a Aurora
y mi fortuna veré).

*Sale el Conde con banda**

CONDE ¿Don Fernando?

FERNANDO ¿Conde amigo?

ISABEL (¡Que esto agora sucediera!).

FERNANDO (¡Que el Conde agora viniera!).

CASCABEL (Por Dios, viene buen testigo).

CONDE Huélgome, doña Isabel,
pues que con salud os veo.

FERNANDO (¿Qué pretende su deseo?).

CASCABEL (Si vio a Aurora hay buen papel).

ISABEL Para serviros estoy.

FERNANDO Conde, pues ¿qué me mandáis?
Herido en el brazo vais.

CONDE Bien para serviros voy.

Sale don Diego al paño por donde había entrado

* *Acot.* 2281 Banda: equivale a «venda». Es lo que indica que el Conde va herido en un brazo.

DON DIEGO (Aquí al Conde he sentido
y Aurora, cuando lo oyó,
desmayada se quedó
de temor. Dichoso he sido,
pues por el jardín podré
saltar y estorbar su intento).
[.....]
[.....]

FERNANDO (¿Hay más confuso pesar?).
Al fin, Conde, ¿qué queréis?

CONDE En vuestra casa escondéis
a un hombre y lo he de sacar.

FERNANDO El alma mi pena llora.
¿Hombre yo?

CONDE Sí, don Fernando.

FERNANDO (Estoy agora pensando *Aparte*
si vio el Conde entrar a Aurora.
Claro está, no hay que pensar,
él la ha visto, ¡qué tormento!).

CONDE Para entrar a este aposento
dadme, Fernando, lugar.

CASCABEL (En la trampa lo han cogido).
[.....]
[.....]
[.....]

FERNANDO Esperaos, Conde, aquí
que yo el hombre os sacaré.

Sale don Diego al paño contrario que estaba

DON DIEGO (Ya por el jardín entré
y lo he de atajar así).

CONDE Dejadme, dejadme digo,
porque solo mi pesar
a este aleve ha de matar.

DON DIEGO (Aurora temió el castigo).

CONDE (Hoy con esta acción alcanza *Aparte*
mi pasión felice suerte.
Daré a don Diego la muerte
y consigo mi venganza;
a doña Isabel evito
un pesar). Ea, dejadme.

Sale don Diego

DON DIEGO ¿Conde?
CONDE ¿Don Diego?
FERNANDO (Matadme,
penas, pues mi ardor limito).
DON DIEGO El hombre que vais buscando
en otra casa se entró.
CONDE Aquí le vi esconder yo.
DON DIEGO En casa de don Fernando
quiso entrar, pero al instante
que le siguisteis se fue.
Vamos los dos. Yo os diré
donde está. (Sin duda amante
así quería estorbar
a doña Isabel un daño
y no sabe del engaño
que Aurora sabe causar).
CONDE (El intento fue no entrara
Fernando a ver a don Diego.
Ya está libre, ya sosiego,
pues no hay peligro).
CASCABEL (Repara
en la heridilla, señor).
CONDE (Por el jardín ha saltado
y aquí a buscarme ha llegado).
CASCABEL ¿Quién vio tan grande frior?*

* 2352 Frior: «Lo mismo que Frío. Es voz anticuada». *(DA: s. v.).*

CONDE A Dios, Fernando.
DON DIEGO Señora,
perdonad mi desenfado.
ISABEL (Por el jardín ha saltado.
Libre estoy de pena agora).
Yo estimo vuestro cuidado.
CONDE Guardeos el cielo, Isabel.
FERNANDO (¡Quién vio lance más crüel!).
Idos, Conde, estoy turbado.
Don Diego, ¿también os vais?
DON DIEGO Si es que licencia consigo.
FERNANDO Dios os guarde, sois mi amigo.
DON DIEGO Siempre, Fernando, me honráis.

Vanse

ISABEL Fernando, ¿qué os suspendéis?
¡Vos triste, vos afligido,
vos turbado, vos sentido!
FERNANDO Isabel, no me canséis.
Entraos al cuarto agora;
no me queráis irritar.
ISABEL Ignoro vuestro pesar.
FERNANDO El alma mi pena ignora.
¡Venir el Conde agraviado,
ser en mi calle el herido,
venir don Diego afligido
y llevársele turbado!
¡Qué puede ser, santos cielos!
ISABEL No tanta pena paséis.
FERNANDO Ya os digo que me dejéis
en mis tristes desconsuelos.
ISABEL Ya os obedezco, señor.

Vanse Inés e Isabel

FERNANDO Dejadme, dejadme pues,

que siempre una hermana es
nave en que sulca* el honor
expuesto a todo pesar.
Si el Conde supiera agora
que escondida estaba Aurora,
no dejaría de entrar,
pues en ocasión tan clara,
tal cosa no presumía
porque tan necio quería
entrar. ¿Confusión más rara
a hombre humano ha sucedido?

CASCABEL Deja discursos agora
pues te está esperando Aurora.

FERNANDO Con tristeza aquí ha salido.

Sale Aurora y Julia

AURORA En esta estancia,* Fernando,
entre el jazmín y la rosa,
con el alma temerosa,
te estuve, amante, esperando.
Mi pena estuve escuchando,
mi pesar y descontento,
y con tan gran sentimiento
en tan forzosos enojos

* 2384 «Sulca» era variante habitual en la época pues también aparece en algunos textos como se observa en la edición de Aurora Egido de *La fiera, el rayo y la piedra* (1989c: 145) y de igual modo se registra en el *DA (s. v. sulcar):* «Lo mismo que surcar, que es como más comúnmente se dice, aunque esta voz es más conforme a su origen, del Latino *sulcare*».

* 2397 y ss. En este pasaje se desarrolla una imagen tópica de la poesía gongorina: el jardín. «El palacio de la primavera» de Góngora acaba convirtiéndose en el Barroco en escenario fundamental, tanto para la poesía descriptiva como para el teatro. La presencia del jardín en el teatro de Aguirre es muy significativa y redunda en la imagen del jardín como teatro-escenario, como se puede comprobar en la comedia *El príncipe de su estrella,* en la que el protagonista se disfraza de jardinero, lo que hace proliferar imágenes muy similares a las que encontramos en este pasaje.*

aún no pudieron mis ojos,
dar muestras de su tormento.
Miré el jardín que, vestido
de árboles, frutos y flores
sufrió del viento rigores
y del sol fuego encendido.
Vi que el clavel estendido
nácar desprecia en él
y el cierzo más crüel,
cuando más purpúreo estaba,
negro borrón lo dejaba
sobre tumbas de laurel.
Vi que la rosa lozana,
reina imperiosa de flores,
entre diversos colores
vestía púrpura y grana.
Vi la reina en la mañana
abrir el cogollo verde
y el sol, porque yo me acuerde
de la vida de la flor,
con el fogoso calor
sus purpúreas hojas pierde.
Vi que el cierzo muy aleve
la flor abre más vistosa
y que la azucena hermosa
a romper cárcel se atreve,
derritiendo entre la nieve
oro en el blanco crisol
que, entre pajizo arrebol
y entre guirnaldas muy bellas,
esparce a la nieve estrellas
y campanillas al sol.
Vi que el jazmín coronado
blancas flores ostentaba
y cuando el sol lo miraba
se desunía abrasado.

La abejuela con cuidado
del acierto que procura
le bebía la dulzura
y al fin, en un punto breve,
túmulos le dio la nieve
y la arena sepultura.
En esto, Fernando, estaba
pensando entre mis enojos
y, como entonces los ojos
mirando los ocupaba,
mis lágrimas no les daba,
mas en tanto desconsuelo
sentí en el alma el recelo
y por darme qué sentir,
no quiso el llanto salir,
sino convertirse en yelo.
En las flores admiré
la brevedad del vivir,
allí comencé a sentir
lo que en mi amor recelé.
Estos portentos miré
y, como el alma atendía,
con pasión a lo que veía,
en la admiración y espanto
quiso detener el llanto
por doblar la pena mía.
Yo soy una triste flor
que un pajarillo enamora
en los brazos del aurora,
que es la querella de amor.
Miro al dueño de mi honor,
que es mi hermano sol fogoso,
muero al verle receloso
según lo dice su labio.
Muestrase discreto y sabio,
[.....]

pues en tan noble esperanza
hasta tomar la venganza
no se publica el agravio.
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
Agora en pena mortal
ya no soy flor ni soy rosa;
decir que no soy hermosa
es error en pena tal,
pues en sentimiento igual,
la desdicha me asegura
el hado y mi mal procura,
y así mi discurso advierte,
que en lo corto de mi suerte
se acredita mi hermosura.
Peña soy que no se mueve
a los contrastes del viento,
y hoy, con frío tan violento,
me he coronado de nieve.
Helose mi pecho leve;
con el temeroso espanto
salgo agora en pesar tanto,
y como sol te miré,
nieve a correr empecé
deshecha en fúnebre llanto.*

Llora

* 2506 El parlamento de Aurora está plagado de tópicos del lenguaje gongorino: el sol que derrite la nieve del helado pecho, juego de palabras con el doble significado de aurora, la rústica peña que soporta los contrastes del viento, además de todas las imágenes de las flores del jardín.

FERNANDO Mi bien, suspende el pesar,
alivia tanto dolor.
AURORA Alíviase mi temor
con la queja del llorar.
FERNANDO No publiques tus enojos
ni la pena sientas tanto.
AURORA Saldrá convertida en llanto
a tu vista por mis ojos.
FERNANDO No receles riesgo ahora,
que si tu hermano agraviado
está de que hayas entrado
en mi casa, dile, Aurora,
que desposado contigo
de secreto ha un mes que estoy.
AURORA Con ese intento me voy
para escusar mi castigo.
¿Eres firme?
FERNANDO Soy tu amante.
AURORA ¿Olvidarasme?
FERNANDO No puedo.
AURORA A Dios, pues contigo quedo.
FERNANDO Yo adorándote constante.

Vanse y quede Cascabel

CASCABEL Por Dios que se la ha tragado
mi amo la valentía,
mas siempre la industria mía
destos riesgos me ha librado.
Yo no entiendo estos embustes;
todo anda muy revuelto.*
Don Fernando está resuelto

* 2532 Esta comedia presenta una trama más complicada, llena de equívocos y confusiones entre personajes, por lo que se hace necesario recapitular lo sucedido antes del desenlace para que el público no pierda el hilo. Esta función de recapitulación la realiza el gracioso, que es el que suele dirigirse al auditorio.

de hacer luego los ajustes
de don Diego e Isabel,
porque no le quite a Aurora.
Don Diego aquí vino ahora
y al Conde, cuando crüel
a buscar su hermana entraba,
le sacó de aquel empeño.
El Conde muy halagüeño
a doña Isabel hablaba.
Mi amo con él riñó
y él se fue; porque pensara
mi osadía, cara a cara
me le puse entonces yo.
Mi industria a Fernando encubre
lo que aquella noche vi,
porque le digo que oí
hablar con su hermana al Conde.
Dirá que fui un mengüado,
y que fui un grande gallina,
y así mi ardid determina
ser un discreto crïado,
si acaso me da lugar
el uso que reina hoy,
pues si criado al uso soy
secreto no he de guardar.*

Vase y sale Aurora y Julia

AURORA Ya a casa, Julia, he llegado
cuando en el rubio arrebol
se apaga la luz del sol
entre el cristal alterado.*

* 2558 El gracioso suele ser indiscreto, como el resto de los criados (caso de Julia). Cascabel ya se ha caracterizado como poco valiente y fiel a su amo cuando le manda vigilar la calle (ya desde el v. 1896).

* 2562 El cristal alterado es imagen habitual en el lenguaje gongorino (Alemany y Selfa, 1930: *s. v.*).

Mas yo vivo sin sosiego,
Julia, y tú la culpa tienes.
Hoy he oído los desdenes
de ese alevoso don Diego
y agora con fantasía
me estás, imprudente, instando,
cuando sabes que Fernando
es dueño de la fe mía.
Ya sé que don Diego hoy
supo evitarme un pesar,
mas yo, sin llegarle a amar,
agradecida le estoy.
Y así no intentes, crüel,
que a él se sujete mi amor.

JULIA Es ese mucho rigor.
En la calle este papel
un criado suyo me dio.
Mira qué bien corresponde.

AURORA Tú, Julia, al papel responde,
que quizá a ti te le envió.

JULIA ¿Si agora lo quieres leer?

AURORA Sí Julia, pero al momento
daré sus letras al viento.

JULIA (¿Quién vio tan firme mujer?
Y yo juzgo en mi pesar
que si me viera en su esfera
a todos los admitiera
solamente por mudar).

AURORA Dice así el papel agora:

Lee

«Aurora, necia porfía
es este papel. El día
que comienza por la aurora…».

Sale don Juan al paño

DON JUAN (Un papel está leyendo
Aurora, ¡grave pesar!
Aquí tengo de escuchar
la pena que estoy temiendo).

Lee

[AURORA] «Aurora, si mi favor
y beneficio merece
tu voluntad, agradece
mis finezas con amor.
Dichas ofrecí a tu honor
y así con contento vive.
Hoy mi disculpa apercibe,
pues no es error de mi trato
acordarlo, si es ingrato
el dueño que lo recibe».

Sale don Juan

DON JUAN ¿Qué es esto, ingrata, atrevida,
hija tirana, crüel?
Dame luego ese papel.
AURORA (Aquí di fin a mi vida).
Padre, repara, señor,
en mi disculpa y advierte
que es mudanza de mi suerte
y no es culpa de mi honor.
DON JUAN ¿De quién, Julia, es el papel?
JULIA Es de don Diego de Luna.
AURORA (Acabose mi fortuna). *Aparte*
¡Ya lo dijiste, crüel!
DON JUAN Con él estaréis casada
mañana. No hay qué decir,
que si él se atreve a escribir,
estaréis enamorada.
Pensad lo que habéis de hacer,
mirad cómo os empeñáis,

que, pues constante le amáis,
su mujer habéis de ser.

Vase

AURORA ¿Qué es lo que pasa por mí?
¿Ya, Julia, lo has descubierto?
JULIA (Sí, que con eso está cierto
lo que a don Diego ofrecí).
AURORA ¿No oíste que en esta esfera
del mar una ave de pino*
que con banderas de lino
corta las aguas ligera,
y retirándose a solas
de la arena en golfo breve
palacios forma de nieve,
con las alteradas olas
y, volando con la pluma
que ofrece el viento a su planta,
montañas de agua levanta,
riscos graniza de espuma,
ligeras velas desata,
y favorable corriendo,
los cristales va rompiendo
y derritiendo la plata,
y en breves horas el puerto
halla, con fortuna y bien,
donde le da el parabién
el que consigue el acierto?
Ya en tanto favor se advierte
por el piloto que sabe

* 2634 Las imágenes de barco como ave cuyas alas son las velas («banderas de lino») y como esfera que surca el mar son habituales en el lenguaje gongorino y se repiten en otras comedias de la *Navidad* (*Cómo se engaña el demonio,* v. 806). Véase también Egido (1979*a*: 93-94).

gobernar la hermosa nave,
montaña de pino fuerte.
Pero si el capitán de ella,
porque algún favor adquiere,
dársela a un piloto quiere
que no puede merecella,
verás que engolfada vuela
sin arte ni sin primor*
dándole el aire rigor,
siéndole el cristal espuela,
y por ir mal gobernada
y mal entonces regida,
se halla entre moros perdida
y empieza a ser desdichada.
Pues así yo nave soy
que ando por el mar de amar.*
Mi padre quiere mudar
el piloto con que estoy
en mi ser bien gobernada,
y si en eso consintiera,
presto en el mar me perdiera
infeliz y desdichada.
Y así no me estés instando
y trae luz a mis desvelos,

* 2648 Sin arte ni sin: en la época era frecuente la doble negación, ya que «sin» procede de «un cruce con *nin*» (Alvar y Pottier, 1993: 294), y «nin» era variante en la época de «ni». (Ken.: 627). Además, en general, *sin* iba acompañado habitualmente por *no,* como en este caso (puesto que *ni* es *y no*). (Ken.: 626).

* 2670 El «mar de amar» es una rima en eco además de una imagen tópica de la literatura. Forma parte también de las paronomasias habituales entre los poetas gongorinos (Egido, 1979*a*: 104-105). La misma imagen aparece en una poesía de Lope titulada *A un peine que no sabía el poeta si era de boj o de marfil* (2002: 159): «sulca del mar de amor las rubias ondas». Recuérdese además el título de la novela que ofrece Aguirre en la *Noche IV* y que repite el mismo juego de palabras: *Riesgo del mar y de amar.*

porque no es justo dar celos
al que estoy más adorando.
JULIA Confusa estoy y perdida.
Yo te obedezco, señora.

Vase

AURORA ¡Que una crïada, ah traidora,
pueda quitarme la vida!
Mi padre, cielos, entiende
que a don Diego estoy amando
y no sabe que Fernando
para dueño me pretende.
El cielo me valga agora,
pues ya pienso en su arrebol
antes que amanezca el sol
llorar verdadera aurora.

Sale Julia con luz

JULIA Ya la luz tienes aquí.
AURORA Pues Julia, no me hables más.
JULIA Obediente me verás.
(Ya mi dicha conseguí). *Aparte*

Sale don Diego

DON DIEGO Fïado en vuestra nobleza,
ausente el febeo coche,
vengo a hablaros esta noche.
Agradeced mi fineza.

Salen Fernando y Cascabel al paño

FERNANDO (No hagas, Cascabel, rüido.
Don Diego está aquí, de Luna.
CASCABEL Le sigue mala fortuna).
AURORA Mucho admiro que atrevido
aquí, don Diego, subáis.

Decidme, ¿qué pretendéis?
Si ofendiendo me queréis,
¿no conocéis que agraviáis?
Pues si miráis vuestro error,
¿por qué me dais qué sentir?
Y si yo no os he de oír,
¿por qué me tenéis amor?

CASCABEL (Bueno va esto, Fernando.

FERNANDO Es mujer constante y firme).

DON DIEGO Si yo pudiera eximirme
del fuego que está incitando
mi pecho, claro se ve,
señora, que no os quisiera,
pues en vuestros ojos viera
el olvido de mi fe.
Mas aunque ingrata seáis,
he de poder conquistaros,
si para poder gozaros
algún favor no me dais.

AURORA ¡Cómo en tal atrevimiento
no os mata vuestra arrogancia!

FERNANDO (Esta noche la venganza
de mis finezas intento).

DON DIEGO Perdonad a mi pasión
el descuido de mi labio,
que sufrir puede un agravio
quien conoce mi afición.
¿No visteis tal vez, señora,
el crepúsculo del día
que perlas al campo envía
destiladas del aurora?
¿No veis que la bella aurora
sale a la noche ofendiendo
porque la está esclareciendo
con los cristales que llora?
Pero, aunque la noche obscura

se reconoce agraviada,
como se ve enamorada
de su celeste hermosura,
permite que triunfe della
y le espera en su arrebol,
en donde le ofrece un sol
y le da luego una estrella.
Yo soy la noche, señora,
y aunque me miro ofendido,
gozoso estaré y vencido
a luces de vuestra aurora.
Y oferta haciendo el favor,
que es el sol que ha de nacer,
el amor ha de ofrecer,
que es la estrella de mi ardor.
Y así, aunque estéis inhumana,
sabréis que al amanecer
juntos nos hemos de ver
en la luz de la mañana.

AURORA Será contraria la suerte,
pues, si noche sois agora,
la noche, en viendo la aurora,
luego se rinde a la muerte.
Bien comparáis vuestro amor
al sol, pues cuando le veo
se eclipsa mi luz y creo
por causa vuestra, señor.
Y vuestra fineza es una
estrella del cielo errante
que se pasa en un instante
sin tener firmeza alguna.
Y así, pues que sois agora
luna, sol, noche y estrella,
no es blasón de luz tan bella
competir con una aurora.

DON DIEGO Rendido estoy, mas diréis

que mi fineza es fingida
pues a Isabel…
FERNANDO (Otra herida.
Penas de honor sufriréis).
DON DIEGO … la adoro firme y constante
con amorosos desvelos;
solo fue por daros celos
enamorado y amante.
Y cuando en casa Fernando,
señora, escondida os vi,
cuando penoso sentí
que Fernando iba llegando,
entré en vuestro aposento
a donde Isabel me esconde,
miro que pretende el Conde
entrar allí y al momento
salto al jardín, y atrevido
vuelvo y lo saco de allí.
Quiso reñir, mas le vi
ya de otra pendencia herido.
Anoche con Isabel
hablé a las diez, y pensaba
que con vuestro hermano hablaba.
Llegó el Conde y yo, crüel,
el brazo un poco le herí.
CASCABEL (Descubriose mi mentira).
DON DIEGO Aparteme de su ira
y a mi casa me volví.
También fui el que escondido
Fernando una noche halló,
y a todos Julia engañó
diciendo que era Leonido.
FERNANDO (Verdadera Aurora fue.
¿Tu le heriste? ¡Di, villano!
CASCABEL Sí, señor, que yo en la mano
solamente le pegué).

JULIA Tu padre viene, señora.
AURORA Aquí te esconde al momento.

Sale don Juan

DON JUAN (Bien viene para mi intento
que esté aquí don Diego agora.
Turbado estoy y celoso
pues gente vi al ir a entrar).
DON DIEGO (Turbado estoy, ¡qué pesar!).
AURORA (¿Hay lance tan peligroso?).
DON JUAN Dad la mano a Aurora luego,
señor don Diego de Luna.
DON DIEGO ¡Qué feliz es mi fortuna!
DON JUAN No hay que pensarlo, don Diego.
Bastante tiempo ha tenido
para esto vuestro cuidado.
FERNANDO (¿Hay hombre más desdichado?).
DON DIEGO Siempre mi deseo ha sido
lo que me pidís, señor,
mas para casarme agora
importa, señor, que Aurora
deje algún presente amor.
Y obedecer ahora quiero
vuestro gusto con fineza,
pero, señor, esta pieza
reconoceré primero.

Toma la vela don Diego y cáese la luz y sacan las espadas

DON JUAN ¡Ay, alevoso!
AURORA ¡Qué rigor!
DON JUAN ¿Así pretendes huir?
FERNANDO (Aquí tengo de salir.
CASCABEL Y yo me he de entrar mejor).
JULIA Yo voy por luz al instante.

[Vase]

DON DIEGO Así mi defensa intento.
AURORA ¿Quién se vio en mayor tormento?
CASCABEL (¡Dios me guarde de un montante!).*
DON DIEGO ¡Muerto soy!
CASCABEL (Llamen al cura).
DON JUAN Ya conseguí mi deseo.
FERNANDO (Pues que difunto le veo
yo me voy.
CASCABEL ¡Qué desventura!
Con mayor temor estoy.
FERNANDO Anda, Cascabel, conmigo.

Vase

CASCABEL No sé por dónde te sigo.
Por otra parte me voy).

Vase. Sale el Conde y Leonido

CONDE ¡Qué es esto, grave temor!
[.....]
[.....]
[.....]
Un hombre pisé en el suelo.

AURORA ¡Que esto me haya sucedido!

Sale Julia con luz

JULIA (¡Qué pesar! Desdicha ha sido.
Acábase mi consuelo).
CONDE Señor, ¿cómo desta suerte?

* 2844 Montante: «Espada ancha, y con gavilanes muy largos [...]. Tomose su forma y nombre de las espadas antiguas, que se jugaba con dos manos». La expresión «meter el montante» a la que parece hacer referencia este verso era «ponerse de por medio en alguna disputa, o riña, para cortarla o suspenderla». *(DA: s. v.).*

DON JUAN Callad y no admiréis
a ese hombre que así lo veis.
Yo solo le di la muerte
porque en mi casa lo he hallado,
no sé con cuál intención.
CONDE (Así vive mi pasión).
AURORA (Así cesó mi cuidado).
DON JUAN Entrad el cadáver frío
y al Coso le bajaréis.
CONDE ¿Crüel mostraros queréis?
DON JUAN Encubro el deshonor mío,
porque, si por mala suerte
se publica mi rigor,
dirá que fue por mi honor
darle a don Diego la muerte.
Y así, ponedlo en el Coso.
CONDE Pagó su arrogancia loca.
DON JUAN Y se tapará la boca
a este vulgo malicioso,
y callad toda mi mengua
pues podéis disimularla,
que si queréis publicarla,
os sabré cortar la lengua.
Entraos todos conmigo,
y el usar este rigor
es por conservar mi honor,
no por temer mi castigo.
Tú, Aurora, aleve, atrevida,
la culpa desto tuviste,
yo haré que con pena triste
veas el fin de tu vida.
CONDE Vamos, señor, ¡grande suerte!
AURORA Temiendo tus pasos sigo.
CONDE Mi padre le dio castigo
por muchos con una muerte.

Vanse y salen don Fernando y Cascabel

CASCABEL Temprano, señor, saliste
esta mañana de casa.
FERNANDO El alma en llamas se abrasa
desde anoche.
CASCABEL Feliz fuiste
en que muriera don Diego.
FERNANDO Pagó pena de su amor.
CASCABEL Y ahora ¿qué intentas, señor?
FERNANDO Templar con Aurora el fuego.
CASCABEL Agora estará dormida,
que es de mañana.
FERNANDO Eso no,
que nunca el alma durmió
cuando zozobra la vida.
CASCABEL ¿Aquí has entrado atrevido
y el riesgo no estás temiendo?
FERNANDO Estoy, Cascabel, sintiendo
mi pesar.
CASCABEL Dichoso has sido.
Parece que nos sintió
cuando mirar pretendía
el cuarto.
FERNANDO La dicha mía
en caer la luz consistió.
CASCABEL ¿Aurora no supo que
estabas allí encubierto?
FERNANDO No, Cascabel, mas fue acierto
el entrar.
CASCABEL Ventura fue.
Mas Aurora sale ya
más linda en blanco arrebol
que los reflejos del sol.
FERNANDO Luces y vida me da.

Sale Aurora y Julia

AURORA ¿Cómo, Fernando, has venido

tan de mañana? ¡Ay, dolor!
FERNANDO Madrugar me hizo el amor.
¿Qué tienes?¿Qué ha sucedido?
AURORA Señor, anoche…
FERNANDO Detente,
ya supe lo que pasó,
que viéndolo estaba yo
desde esa pieza de enfrente,
mas eres firme.
AURORA ¡Ay de mí!
Fernando, infeliz he sido.
FERNANDO Dicha, Aurora, has conseguido.
AURORA Por mi padre lo sentí.
CASCABEL Y en ti, Julia, ¿no se advierte
algún dolor lisonjero?
Sí habrá, pues por tu dinero
anoche vino la muerte.
JULIA Cascabel, no estés gozoso
cuando me miras sentida.
CASCABEL Tú le has dado, por mi vida,
a don Diego buen reposo.
FERNANDO Pena fue de su pecado.
Libre de ese modo estás.
AURORA Siempre amante me tendrás.
CASCABEL Al fin tú le has sepultado.
AURORA El cadáver bajar hizo
mi padre a la calle.
FERNANDO Así
me hizo más dichoso a mí.
AURORA De ese modo satisfizo
a su honor.
FERNANDO ¡Qué grande ruido
en Zaragoza se advierte
desta merecida muerte!
AURORA ¿Decir, Fernando, has oído
alguna cosa?
FERNANDO Sí, oí

que a don Diego muerto hallaron
esta mañana.
AURORA ¿Y juzgaron
que le dieron muerte aquí?
FERNANDO Nadie se presume tal.
CASCABEL Yo lo mismo oí también.
FERNANDO A todos nos vino bien.
CASCABEL Solo a Julia vino mal.
AURORA Agora estás satisfecho
de mi firme y noble trato.
FERNANDO Y, Aurora, sé que este ingrato
fue homicida de mi pecho.
Él me lo supo decir,
porque en ansioso pesar
siempre quiere confesar
quien piensa presto morir.
Y así, Aurora, yo colijo
que cuando contigo hablaba
su muerte se recelaba,
pues que sus culpas te dijo.
JULIA Tu hermano viene, señora.
AURORA Retírate aquí, Fernando.
FERNANDO Ven, Cascabel.
CASCABEL Voy temblando.

Éntranse. Sale el Conde y Leonido

CONDE Hermana y hermosa Aurora,
no del suceso pasado
tomes pesar ni disgusto,
que cosas de amor no es justo
que te den tanto cuidado.
¿Querías bien a don Diego?
¿Le amabas firme y constante?
AURORA Señor, muy ingrato amante
se mostró.
CONDE Busca el sosiego.

No con el pesar te aflijas,
que en Zaragoza tendrás
igual con quien casarás.
AURORA Como tú, señor, lo elijas
muy obediente estaré.

[Salen al paño Fernando y Cascabel]

FERNANDO (Mi pena quiero escuchar).
CONDE (Con Fernando ha de casar
y a su hermana alcanzaré).
¿Óiste, Leonido, decir
desta muerte alguna cosa?
LEONIDO La gente toda está ansiosa
por poderlo descubrir,
mas no sabe cosa alguna
pues que todos, con cuidado,
solo dicen que han hallado
muerto a don Diego de Luna
y no saben quién de cierto
le haya muerto.
CONDE Así ha de ser,
que ninguno ha de saber
que por nuestra causa ha muerto.

Salen doña Isabel y Inés con mantos

ISABEL Conde, seáis muy bien hallado.
CONDE Seáis, Isabel, bienvenida
a esta casa.
FERNANDO (¡Oh, atrevida!
De honor es este cuidado).
ISABEL Ya es tiempo que oigas mi ruego.
Don Fernando, inadvertido,
desposarme ha pretendido
con ese infeliz don Diego
que muerto en el Coso hallaron.
Mis füerzas con empeño,

por tenerte a ti por dueño,
a mi hermano replicaron.
Al fin quiso la fortuna,
por mejorar nuestra suerte,
que le dieron ayer muerte
a ese don Diego de Luna.
Con lo cual digo, señor,
que por vivir sin pesar
llegues a mi hermano a hablar
y le publiques tu amor.
Perdonad, hermosa Aurora,
de mi descortés descuido,
que quien amante ha venido
todo sin su amor lo ignora.

AURORA Siempre aquesta casa honráis,
doña Isabel, y no hacéis
falta aunque a mí no me habléis,
puesto que a mi hermano habláis.
Doña Isabel ya te dice,
hermano, lo que has de hacer.

CASCABEL (Consejos son de mujer).

CONDE Digo, Isabel, que felice
soy con esta suerte agora.
Yo a don Fernando hablaré.

AURORA ¡Cielos, si descubriré
que amante el alma le adora!

CONDE Ya sabes, Isabel bella,
que cuando don Diego entró
en tu casa y se escondió
te di venturosa estrella,
pues tu hermano pretendía
entrar allí y yo, celoso,
vencí el peligro forzoso,
y don Diego con porfía
saltó el jardín y después
a tu casa se volvió,
y porque herido me vio

no quiso reñir.
FERNANDO (¡Cuál es
la industria del pensamiento,
pues también este ignoraba
que Aurora allí dentro estaba!
CASCABEL Él fue muy estraño cuento).
CONDE Yo fui quien estuvo hablando
aquella noche contigo.
Fernando encontró conmigo
y yo reñí con Fernando.
A Cascabel encontré,
que a don Fernando esperaba,
y como allí me estorbaba
con voces de allí lo eché.
Conocí a tu hermano al punto
y huí entonces diligente.
CASCABEL (Y yo, para ser valiente,
señor, contigo me ajusto,
y te digo que a uno he herido
y que la calle he guardado.
FERNANDO Tú eres, al fin, un menguado.
CASCABEL Eso yo siempre lo he sido).
CONDE Don Diego el primero fue
el que en la reja te habló.
ISABEL Ya supe que me engañó.
CONDE Con él allí me encontré
y en otra calle reñí
y me hirió muy valeroso.
CASCABEL (Y yo, por ser más dichoso,
te digo que yo lo herí).
CONDE Cuando tu hermano intentó
descubrirte sospechoso
aquella tarde en el Coso
mi industria bien te libró.
FERNANDO (Pues sin duda la que hablé
después del lance primero
fue mi hermana.

CASCABEL Así lo infiero).
ISABEL Ya, Conde, todo lo sé.
Entonces por otra dama
don Fernando me tenía.

Llaman

FERNANDO (Ya quito la duda mía).
CONDE Mira, Leonido, quién llama.
LEONIDO Tu padre, señor, ha sido.
CONDE Isabel, éntrate aquí
y déjame hablar a mí
con mi padre.
ISABEL Así he salido
ya de pesar tan tirano.
AURORA Espera, Isabel, y mira
que mi hermano te dirá
adónde oculto a tu hermano.

Éntrase

¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
Ya se ha entrado. Yo estoy muerta.

Sale don Juan

DON JUAN ¿Por qué cerrabais la puerta?
CONDE Que fue por descuido creo.
DON JUAN Ya se consuela mi honor.
Zaragoza está dudando
quién le dio muerte.

Sale Isabel y don Fernando con una daga y los demás le detienen

ISABEL Fernando,
suspende tanto rigor.
[.....]
FERNANDO ¿Tú en casa el Conde escondida?

CONDE ¿Fernando?
DON JUAN Toda la vida
tengo llena de temor.
CONDE Reportaos.
DON JUAN ¿Cómo aquí
don Fernando oculto está?
FERNANDO Así el mundo admirará
el honor que se halla en mí.
CONDE Decid, pues, ¿cómo, atrevido,
en casa mi hermana estáis?
FERNANDO Y ¿cómo, Conde, agraviáis
mi honor?
CONDE Pues habéis oído
ya los lances de mi amor,
quedará este empeño llano
dándole a Isabel la mano.
DON JUAN ¿Y cómo dejas tu honor?
CONDE Con que Fernando y Aurora
se casen.
AURORA Esa admití.
FERNANDO Esta es mi mano.
AURORA Así
el alma te rindo agora.
CONDE Isabel, tu mano pido.
ISABEL Tuya soy.
CASCABEL Y Julia, ¿a mí
no me das la mano?
JULIA Sí.
INÉS Y yo también a Leonido.
LEONIDO Tuyo soy sin galanteos.
DON JUAN Así mis penas están
libres del penoso afán
que ocasionan mis deseos.
CASCABEL No del todo mal peligro.
FERNANDO Y el poeta fin ha dado,
pidiendo un vítor prestado,
a la industria en el peligro.

Diose fin a la comedia cuando principio a los aplausos de Marcelo por el buen gusto que tuvo eligiendo lances de amor tan sazonados y peligros tan bien evitados con las industrias que previno su ingenio. Ya estaban las damas para levantarse cuando, por dar fin más lucido a la fiesta, Marcelo dispuso unas famosas apariencias y así salieron por tres partes de la sala, sustentadas en el aire, tres ninfas que eran las tres musas Clío, Polimnia y Talía,[1] muy coronadas de laurel y con instrumentos músicos en las manos, y después de haber dulcemente tañido cantaron así:

Ya más feliz vive Apolo
en las cumbres del Parnaso,
pues las deidades del Ebro
le dan honrosos aplausos.

1 Las ninfas Clío, Polimnia y Talía eran tres de las ninfas celestes que los antiguos denominaron musas: «Estas dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón, y habitar en él; traían sceptros en sus manos; nómbranse Urania, Plymnia, Terpsícore, Clío, Melpómene, Erato, Euterpe, Thalía, Calíope. A estas tuvieron los antiguos por el gobierno de todo canto y de la poesía y de las demás sciencias». (*PS:* 432 y 434). Los personajes de la mitología, como hemos visto en las apariencias previas a la comedia, suelen descender volando desde las alturas. La aparición de las ninfas, que sitúa en el Ebro, contribuye aún más a destacar el ambiente académico de la fiesta. El ambiente del Parnaso remite a otras composiciones misceláneas del mismo cariz como la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía (2000).

Toque siete dulces cuerdas[2]
con acentos bien templados
y verá mover los cielos
en la esfera de sus rayos.
Dé más imperio a la Aurora
para matizar los prados;
deje que rían contentos
mientras que sale llorando.
Pierda la helicona fuente
y súbase a su Pegaso[3]
que aunque tiene pies de hierro
aquí lo traerá volando.
Hay tantos soles que saben
deslucirlo y afrentarlo
que ha de mirarse vencido
si viene de luz armado.
Llegue humilde y dé sus luces;
por esta vez no haga caso,
que podrá ser, si se rinde,
que salga más bien librado.
Las tres somos de las nueve
y este consejo le damos:
que con la hermosura nunca
el pleitear es acertado.
¡Apolo nuestro viva, viva dichoso,

2 Nótese la identificación que se hace de las siete cuerdas con los siete planetas que se mueven con la música de Apolo-Sol.

3 Pegaso: «Dicen los poetas que del ayuntamiento que hubo Neptuno con Medusa en el templo de Minerva, o de cuando Perseo mató a Medusa, de la sangre de la cabeza nació un caballo que llaman Pegaso, que tiene alas y cuernos y los pies de hierro, el cual luego que nació, voló, y de una patada que dio en el monte Parnaso, rompiendo mucho la tierra, hizo la fuente Castalia, que tiene virtud de traer a los hombres pensamientos, y darles saber, cerca de la cual fingen habitar las Musas, y estar Pegaso en el cielo; y es una constelación de estrellas, cerca de Andrómeda y Perseo». (*PS:* 492-493).

pues vencido consigue mayores logros!
Cántenle glorias
pues el Parnaso tiene ya en Zaragoza.[4]

No habían acabado las voces los últimos acentos cuando salió de un lado de la pieza Apolo en la Pegaso,[5] sobre un monte y una fuente que por ocho partes arrojaba cristalinas aguas, y, después de haber cesado el ruido que se originó de su venida y los instrumentos que le tañeron las musas, dijo así:

Bellas deidades del Íbero hermosas,
célebres ninfas y bizarras diosas,
ricas beldades que con pompa ufana
auroras os hacéis de la mañana,
vosotras todas con gozoso vuelo
me sacasteis del solio de mi cielo,
que es el monte Parnaso,
soberbia estancia donde excelso paso,
caduco monte donde en copia breve
perlas desata la erizada nieve,[6]
tosco peñasco cuya piedra dura

4 Algunos autores han querido ver en este verso una alusión a una posible academia real llamada Parnaso de cuya existencia no hay ningún testimonio, por lo que no parece más que un juego, habitual en la poesía aragonesa, de equiparar el Ebro y la ciudad de Zaragoza con el mítico Parnaso, como señala W. F. King (1963: 142).*

5 Pegaso, con el artículo en femenino podría hacer referencia a la fuente Castalia que Pegaso creó con su pezuña en el monte Parnaso. Sin embargo, parece más lógico pensar que Apolo desciende sobre la criatura Pegaso, es decir, montando a lomos del caballo alado, y a su vez subido en un monte (el monte Parnaso) y en este monte se encuentra la fuente Castalia. La fuente en torno a la que se canta responde a la imagen del arte en medio de la naturaleza, esto es, el tópico de la *natura naturata*. Son muy habituales las representaciones escenográficas del Parnaso y de Apolo en las reuniones académicas.

6 «Perlas desata la nieve» es metáfora gongorina que se repite hasta la saciedad entre los versos insertados en la *Navidad*. Sucede lo mismo con otros versos claramente gongorinos de este poema (v. 23).

desatados cristales me asegura
para que beba cariñoso el labio
de aquel que aspira a pretensión de sabio.
En sonoras corrientes
bosteza allí tan líquidas las fuentes
que, mormurando al viento,
con sonoro instrumento
acompañan süaves
a los alados coros de las aves
que son entre su espuma
volantes cítaras de argentada pluma,
y en bulliciosa guerra,
arrojando las perlas por la tierra,
a los vientos volaban
y nubes de cristal en él formaban.
Allí, en sus duras peñas,
aljófar[7] rinden las plateadas breñas[8]
que en bellos obeliscos
ya son alfombras si nacieron riscos.
En este monte estaba
sin saber lo que el cielo me negaba,
pues Júpiter, corrido y admirado,
quiso al gusto negar tan dulce agrado,
y a no tener sujeta a mi poesía
la sabia astrología,
gozar de tanta fiesta no pudiera,
ni ver al cielo en tanta hermosa esfera.
Sabido, pues, el caso,
la espuela aplico al Céfiro Pegaso,

7 Aljófar: «Especie de perla, que según Covarrubias se llaman así las que son menudas; […] Se suele llamar por semejanza a las gotas de agua, o rocío: y regularmente los Poetas llaman así también a las lágrimas, y a los dientes de las Damas». *(DA: s. v.)*.

8 Breñas: «Generalmente usado en plural. Los matorrales, malezas o espesuras, que crecen en la tierra inculta y fragosa». *(DA: s. v.)*.

que, adornado de galas,
corría por la tierra con sus alas,
y bostezando espuma,[9]
orgulloso volaba con la pluma.
Llegó ligero a la arenosa playa
del cristalino Ebro, y tan furïoso,
tan colérico, ardiente y espantoso,
tan trépido[10] y sonante,
tan rápido, valiente y arrogante
que su corta cerviz,[11] su breve planta,
tan iguales a un tiempo los levanta,
que extremos son con argulloso[12] anhelo,
que el uno toca tierra, el otro cielo.
Pasa valiente por la arena fría,
bolla[13] el cristal, las olas desafía,
colérico a las aguas se despeña,
arroja a un lado la rizada greña,
la clin[14] eriza y el acero muerde,
cobra cristales si diamantes pierde.
La arena pisa con el hierro helado,

9 Compárese este pasaje con otros similares de corte gongorino, muy frecuentes en la comedia *El engaño en el vestido,* en los que se describe a un caballo desbocado «bostezando espuma» (vv. 339-349 y 2641).

10 Trépido: «Lo mismo que trémulo. Es del latino *Trepidus,* y tiene muy poco uso. (Da como ejemplo unos versos de la *Arcadia* de Lope)». *(DA: s. v.).*

11 El bruto que agacha la cerviz al ser sometido después de ser imagen de la soberbia también se repite en diversos lugares de la miscelánea (véase el parlamento de Fortunio en *El engaño en el vestido,* vv. 2549-2604 y la misma imagen del bruto soberbio en *El príncipe de su estrella,* vv. 666-667).

12 Argulloso: «Lo mismo que orgulloso, que es como se debe decir según el uso, aunque Covarrubias le difine *[sic]* aquí, y en la palabra Orgullo». *(DA: s. v.).* Convive en el poema con la variante «orgulloso» (verso 44).

13 Bolla: «Forma bollos en alguna pieza de metal u otra materia flexible. Lo mismo que abollar, como hoy se dice». *(DA: s. v. bollar).* «Bollar el cristal» es, nuevamente, metáfora gongorina.

14 Clin: «Dícese también Crin, y con más propiedad». *(DA: s. v.).*

bravoso, soberbio y erizado,
que desplegando al mar su cola rubia,
la arena esparce y el cristal enturbia.
Molesto deja el sitio
y en su pesar se enoja, al viento llama,
bosteza por la boca obscura llama
y con su ardiente aliento
templó la furia del helado viento.
Sangre arrojaba por los ojos fría,
y tan cuajada al suelo se caía
que en la noche confusa
volvió a nacer de sangre de Medusa[15]
sin que a su rostro enfurecido y feo
se atreviera el cuchillo de Perseo.
Entró, pues, valeroso
a la augusta ciudad, discurrió el Coso,
y viendo en él un coche
que átomo de las sombras fue en la noche,
le hice seguir su brío,
cuyas ruedas partiendo el yelo frío
surtidores formaban
y flechas de cristal al aire daban,
que volviéndose al suelo,

15 Hace referencia a la historia mitológica de la Medusa, que es vencida por Perseo, narrada por Ovidio (*Metamorphoses,* IV, 772-803): «[…] cuentan que Neptuno, enamorado de los cabellos de Medusa, que eran como hebras de fino oro, hubo ayuntamiento carnal con ella en el templo de Minerva. De lo cual Minerva muy enojada, como no pudiese castigar a Neptuno, castigó a Medusa, convirtiéndole sus cabellos, que eran causa de su hermosura, en culebras, para que de todos fuese aborrecida, y le dio después virtud que cualquiera que la mirase se convirtiese en piedra. […] los dioses movieron a Perseo que la matase. […] Perseo, para salir con su empresa, pidió a Mercurio sus alas y alfanje, y a Palas su escudo; y subiendo en el caballo Pegaso, que tenía alas, de un golpe cortó la cabeza a Medusa […]. Dicen más: que cuando Perseo cortó la cabeza a Medusa, de las gotas de sangre que de ella caían sobre la tierra de Libia nacieron muchos y diversos linajes de serpientes». (*PS:* 497-498).

tornó a ser agua lo que ya fue yelo.
Vi, siguiendo su curso acelerado,
que a la parte paró deste adornado
palacio cuyas galas
afrenta rica son de Juno[16] y Palas,[17]
y pidiendo a los vientos ligereza,
la feroz gentileza
de mi hermoso Pegaso
llegó a romper de una muralla el paso
que de gente impidía
el gozo que esta noche prevenía
para eterna memoria
del que se empeña a tan festiva gloria.
Yo en la sala escondido
con tres musas he estado divertido,
rindiendo lauros de alabanza justa
a las beldades desta sala augusta.
Ya, pues, que vi estimada
la sabia poesía, y adornada
de tanto lucimiento,
vuelvo a mi corte con mayor contento
porque a mis musas nueve[18]

16 Juno, hermana y mujer de Júpiter con quien tuvo a Vulcano y a Marte, entre otros. «Es señora de riquezas y de los reinos». (*PS:* 152-153)

17 Palas Atenea o Minerva, para los romanos, nació de la cabeza de Júpiter. Recibe varios nombres y la pintan siempre con ricas vestiduras y diversos colores: «[…] fingen los poetas que viendo Júpiter que en su mujer Iuno no podía haber hijos, por no carecer dellos, movió la cabeza y del movimiento salió Minerva armada. […] la pintaban los antiguos armada, con los ojos turbados, con una lanza larga y un escudo de cristal en los pechos, y en él la cabeza de Gorgon o Medusa, y un yelmo en la cabeza. […] Acompañaba Minerva a Perseo en sus aventuras y a las nueve Musas». (*PS:* 389-391).

18 Resuena en este pasaje la idea de la pobreza ligada a la poesía. Las musas, inspiradoras de la poesía se visten de galas al infundir su «sabia poesía», pero, en ocasiones, la fortuna las hace «rodar por la pobreza» y mostrarse en su «llaneza» ante aquellos autores que, envidiosos,

agasajos tan nobles se les debe,
sino que la fortuna maliciosa
la suerte les quitó por su llaneza
y las hizo rodar por la pobreza,
y todo al fin ha sido
envidia del que poeta no ha nacido.
Y así, pues, la fortuna
quiso volver lo que usurpó importuna.
Viva en vuestros ingenios el cuidado
del verso deleitoso
que fiel ocupa al caballero ocioso,
pues yo desde mi imperio cristalino
ayudar la nobleza determino
porque se logre mi bizarro intento
dando la inclinación al nacimiento.

Cantando dulces y suaves acentos desaparecieron aquellas vistosas apariencias y habiéndose con esto dado fin a la fiesta, saliose toda la gente, aplaudiendo con voces a Marcelo y alabando su generosidad. Las damas se levantaron y, cortejadas de los caballeros, entraron a su primer estrado donde tuvieron espléndida cena. Después de ellas se sentaron los caballeros a conversación y habiéndose introducido en alabanza de Marcelo, pidió el perdón de los descuidos que podía haber tenido en aquel empeño. Y Nerencio, a quien le tocaba la fiesta de la siguiente noche, dijo que él pretendía que así damas como caballeros escribiesen algu-

poetas «no han nacido». La misma idea la refleja Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (2001, vv. 190-204): «La nuestra, en esto, universal señora, / digo la Poesía verdadera, / que con Timbreo y las Musas mora, / en vestido sucinto a la ligera, / el monte discurrió y abrazó a todos / hermosa sobremodo y placentera. / […] dijo de aquí adelante ser tratada / con más süaves y discretos modos / espero ser, y siempre [r]espectada / del ignorante vulgo, que no alcanza / que, puesto que soy pobre, soy honrada. / Las riquezas os dejo en esperanza, / pero no en posesión, premio seguro / que al reino aspira de la inmensa holganza».

nos versos a los asuntos que él les daría para que en la siguiente fiesta se pudiese celebrar una academia. Todos tuvieron mucho gusto de la propuesta, por ser un rato deleitosísimo, y así a Nerencio le dijeron que diese los asuntos y él, comenzando por Aminta, que era la dama que con amoroso afecto estimaba, le dio por asunto que escribiese en cuatro estancias si es necesario para amar un caballero haber visto primero a una dama, y si puede enamorarse de un retrato. A Diabella le dio por asunto que escribiese un soneto a la quema de los olivos de Zaragoza. A Aurora, que en cuatro décimas satirizase a una dama que tenía el galán poeta y era ella larga de uñas y poco entendida y le hablaba por la mano pidiendo dineros, glosando esta copla:

Hablando estás por la mano
lo que tienes de aguda,
que discurre poco quien
jamás se muerde las uñas.

A Lisarda, que hiciese una relación de una dama que llegó a pedir al rey justicia, engañada de un caballero. A Solardo le pidió escribiese una relación a un galán que saliendo a un monte a cazar encontró a una dama estando tratado con otra su casamiento. A Marcelo le dijo que hiciese un romance a una dama tuerta que, siendo solicitada de muchos, nunca llevaba el manto al ojete y se preciaba de hermosa. A Justino, que respondiese a una dama en cuatro décimas, la cual había inviado a su galán un ramo verde atado con un lazo negro. Él pidió que le diesen las damas asunto y comunicándose entre ellos le dijeron que escribiese en cuatro octavas si el olvido del amor consiste en la memoria.

Algunos otros caballeros aficionados quisieron tomar asuntos, y así Justino le dio a uno llamado Reselio que escribiese unas quintillas a un ciego rico y miserable. A otro llamado Lisardo le dio por asunto que escribiese un soneto reprehendiendo a un amante que se iba a embarcar con su dama. A otro llamado Felicio le dijo escribiese unas siguidi-

llas a un galán que festejaba a una hechicera. A otro llamado Celio le dijo que escribiese un soneto en que un hombre que había sido rico [y] se quejaba de su pobreza. Yo, que estaba atendiendo cuidadoso a los asuntos que a todos daban, ya temía no me hiciesen a mí también escribir algunos versos para la siguiente noche. No lo pensé que no lo vi ya ejecutado, mas Nerencio me dijo que no me quería cansar en nuevas poesías, pues sabía ya la ocupación que tenía entre manos, mas que llevase una silva que tenía hecha a los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza por la peste. En todos conocí grande deseo de oírla y así ofrecí la siguiente noche llevarla aquella academia.[19]

Dados, pues, a los más aficionados los asuntos y siendo ya la hora oportuna para el reposo, se levantaron las damas y, cortejadas de los caballeros, con el mismo acompañamiento que la pasada noche, las llevaron a sus casas, y los caballeros fueron acompañando a Marcelo a la suya, yéndose después cada uno a buscar el sueño, admirado de aquellas grandes apariencias que Marcelo había dispuesto, y yo también me fui a solicitarlo y con el recreo de imaginar en[20] lo que había visto me quedé dormido, en cuyo sueño lo volví a ver tan a mi entender verdadero cuanto a la verdad fingido.[21]

19 Se hace referencia a la reunión como academia. No es tan solo una fiesta sino una reunión académica en la que los asistentes deben dar rienda suelta a su ingenio para huir de la ociosidad, propósito este habitual en los encuentros académicos. La aparición de las ninfas y de Apolo al cierre de esta noche viene a ratificar aún más el carácter académico de esta miscelánea.

20 Imaginar en: la construcción del verbo «imaginar» con la preposición «en» era habitual en el lenguaje de la época, según lo testimonian diversos ejemplos recogidos en *CORDE,* como el tomado de *La Diana* de Montemayor: «[...] comencé de imaginar en lo que allí podría venir». (1991: 198).

21 Concluye esta noche con un juego del autor entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño. La velada de la academia posiblemente tenga un origen real, puesto que sabemos que Aguirre participó en algunas academias de su época. Sin embargo, la recreación en la novela no deja de ser, como la literatura, una falsa realidad por lo que el sueño, como el relato, resultan «a la verdad fingidos».

NOCHE TERCERA

Dedicada a don Fernando Antonio de Sayas Pedroso y Zapata,[1] caballerizo de su majestad y comisario general en el reino de Aragón

1 Este personaje fue hijo de D. Francisco Diego de Sayas y Ortubia, destacado historiador que ostentó el cargo de cronista de Aragón hasta 1669. Tuvo cinco hijos, entre ellos Fernando Antonio de Sayas, que fue comisario general del Reino de Aragón, como reza la dedicatoria. Destaca especialmente la figura de su padre por algunas similitudes vitales con el propio Matías de Aguirre. Francisco Diego de Sayas fue natural de La Almunia de Doña Godina pero pasó la mayor parte de su vida en Zaragoza, donde murió en 1680. Fallecida su mujer, se ordenó sacerdote y mantuvo estrechas relaciones amistosas con Lope de Vega y Lastanosa, entre otros. (Véase *GEA: s. v.* y *Ador*).

Culpado se siente quien a sagrados se acoge;[2] temeroso se juzga quien nobles apoyos solicita; culpa de atrevimiento me incumbe, temor de cometidos yerros me sujeta, ¿pues quién, culpado y temeroso, no asegurará en la protección de vuestra merced perdón de osada culpa, espíritu gallardo de pavorosos miedos? ¿Quién pues, sino yo, se atreviera a sacar a luz las sombras desta noche fiado en que el ilustre protector que me asiste en vuestra merced esclarecerá las nocturnas tinieblas con brillantes reflejos de nobleza, con resplandecientes rayos de calidad antigua atajará la envidia cautelosa, cerrará la boca a la mordaz calumnia, quitará las fuerzas al odio miserable? Y si antes uniéndose se armaban de sombras para acabar de obscurecer esta noche, agora, viendo la asistencia en vuestra merced, procuraron resplandores para que luzca su estrella, porque ¿quién se atreverá osado, mirando su nombre al principio de esta noche, a pasar adelante con intentos motejarla, con amagos de ofenderla, con ánimos de deslucirla

2 Se refiere a la antigua tradición de pedir asilo en un templo sagrado, ya que la justicia eclesiástica amparaba a quienes traspasaban el umbral del recinto frente a la acción de la justicia civil. Esta costumbre se recoge en numerosos textos de la época como en *El Buscón* de Quevedo (1996: 306): «El alguacil puso la justicia en sus pies, y apeló calle arriba dando voces. […] nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia». Calderón tiene precisamente un auto sacramental en el que aparece el personaje alegórico de la Culpa titulado *La inmunidad del sagrado* (1997).

si atiende que los castellanos ejércitos no se atrevieron a entrar en su noble patria mirando por caudillo y gobernador a ascendiente noble de vuestra merced, cuyos gloriosos hechos venera el mundo, y, a pesar del tiempo, se eternizarán en la memoria de los hombres sin que el olvido se atreva a profanar licenciosamente su valor tantas veces victorioso? Pues si treinta mil hombres le temieron en aquel bilbilitano sitio,[3] ¿cómo no temerán agora, aunque otros tantos sean los mordaces, teniendo esta obra por patrocinio y capitán el heredado amparo de tan magnánimo esfuerzo? Por escaparme, pues, destos riesgos, he elegido la persona de vuestra merced para aurora de esta noche, pues, lucida con la nobleza de Sayas, resplandeciente con los rayos de Pedroso y matizada con la púrpura de Zapata, brillará a todas luces por los dilatados ámbitos de España. Vuestra merced admita mis afectos y no pierda de la memoria los deseos que tengo de servirle, a quien Dios guarde los años de mi deseo.

Don Matías de Aguirre

3 El sitio castellano de Calatayud tuvo lugar en el año 1362 durante la llamada *guerra de los Pedros,* entre Pedro I de Castilla y Pedro IV el Ceremonioso de Aragón. En este y otros sitios de la ciudad la familia Sayas, una de las más poderosas de Calatayud, tuvo un papel relevante siempre en competencia con el linaje de los Liñán. (Tobajas Gallego, 2013).*

NOCHE TERCERA

Ya la celeste y superior antorcha había dejado nuestro horizonte cubierto en sombras, sepultado en nubes, cuando Nerencio —a quien pertenecía el empeño de la tercera noche—, salió de su casa acompañado de algunos caballeros para que se diese principio a la nocturna fiesta. Fácil fue de juntarse, pues la prevención de la antecedente la tenían los llamados a aquel noble entretenimiento y otros géneros de gente, deseosos de gozar de aquella ostentación ingeniosa. Ya habían concurrido en tanta copia[1] que cerraban el paso a las dos anchurosas entradas sin dar lugar aún al viento para que llegase a sus umbrales. Yo también, deseoso de cumplir con la obligación en que me había puesto mi voluntad, me salí a la calle de Coso para mirar atentamente la ostentosa entrada que Nerencio hacía. No estuvo mucho tiempo mi atención vacante, pues al instante oí unas sonoras músicas que pronosticaban la llegada de aquella insigne grandeza. Salieron, pues, por la parte inferior del Coso los clarines, tocando dulcemente; siguiendo a estos hasta veinte coches de damas, cortejadas de muchos caballeros. Venía después una carroza lucida de labrada plata, vaso terrestre de las cuatro damas que, armadas de discursos, favorecidas de su ingenio, peleaban

1 Copia: «Abundancia y muchedumbre de alguna cosa. Es voz puramente latina *copia*». *(DA: s. v.).*

valerosas para engrandecer los famosos lucimientos de Nerencio. Deste tiraban seis rucios rodados, tan compuestos y bulliciosos que dando saltos de placer no rompían al freno la obediencia, sino que se sujetaban a su límite. Llevaba toda esta grandeza muchos pajes de a caballo con encendidas hachas para que gozara la vista de todos de aquel debido acompañamiento. Cortejaban, pues, a la luciente carroza los cuatro caballeros, vestidos de ricas galas, con corteses agasajos y debidos cumplimientos, a quienes seguía grande multitud de coches de embozadas damas y no les faltaba el cortejo de caballeros que deseaban conocerlas. Venía últimamente una carroza coronada de luces de suma grandeza, pues la ocupaban con comodidad algunos músicos que dulce y sonoramente tañían diferentes instrumentos. También iban en esta las damas y caballeros que habían fiado a su memoria los versos de la comedia de Nerencio, y en medio de la carroza había un monte, a donde sobre el Pegaso[2] estaba Apolo con su cabalina fuente, que arrojaba cristales deshechos y sonoros sin causar molestia a los que propincuos a ella participaban de su vista, y, habiendo pasado la cruz del Coso,[3] paró esta

2 Apolo sobre el caballo Pegaso y la fuente Castalia del monte Parnaso habían aparecido en un poema al finalizar la velada anterior. Esta imagen sirve, por tanto, de enlace entre ambas noches.

3 Cruz del Coso y Hospital: localismo y localización exacta de los lugares en la Zaragoza de la época. «El Coso, el cinturón exterior del casco urbano en tiempos pasados, llegó a ser a fines de la Edad Media una de las calles principales de la ciudad, y en el siglo XVI la más elogiada por su belleza. En 1391 la parte sur todavía debía ser entendida como las afueras; esta zona —junto a la puerta Cinejia y el Hospital de Gracia, la actual plaza de España y entonces de San Francisco— fue una de las señaladas para instalar puestos de venta [...]. En el primer tercio del siglo XVI el Coso comenzó a engalanarse con edificios notables y se destacó ya como el emplazamiento preferido para la construcción de las mejores casas de la ciudad». (Gómez Urdáñez, 1987: 45). Nótese el uso de la escenografía en el espacio urbano. La propia ciudad se convierte en escenario, como el balcón del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia en el Coso, donde se ubicaba el corral de comedias en

hermosa máquina y todo lo demás del acompañamiento se descompuso, pues ya había llegado la palabra que había allí de haber famosos artificios de fuego.[4] Y así, cuando la triunfante carroza se sosegó, partió desde el balcón del Hospital el dios Júpiter, coronado de rayos,[5] y a la vista de todos venía por el aire sin que pudiera alguno conocer la delicadeza del arte, y habiendo llegado a la carroza, le dijo así a Apolo:

> Pues de tu altivez presumo,
> Apolo, aquesta traición,
> hoy verás tu ostentación
> convertida en fuego y humo.

Atónito se quedó Apolo de aquella amenaza, y confuso, por no saber ciertamente la causa que le movía a Júpiter para venir tan indignado, mas pudo juzgar que, por haberse venido del cielo sin licencia suya, había querido castigar

el lugar que hoy ocupa el Banco de España, desde el que el dios Júpiter intervendrá volando al paso de las carrozas.

4 El comienzo es similar al de otras misceláneas de este tipo. Recuérdese la introducción de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, en el que la comitiva que llega a la fiesta disfruta de la contemplación de fuegos artificiales y de diversas apariencias, entre ellas la de monte que simula al Parnaso, con apariencia de Apolo y mote «Parnaso crítico» incluidos (Molina, 1994*a*: 73-89). La aparición de carrozas triunfales y de apariencias que vuelan desde adornadas fachadas de edificios, como en este caso la de Júpiter, acompañadas de fuegos artificiales y estruendo de cohetes para simular una batalla, eran muy frecuentes y habituales en las fiestas ciudadanas del Barroco y respondían a ese gusto por la ostentación y por el denominado *arte efímero*. (Bonet Correa, 2004: 30-31).*

5 Júpiter: «los autores, con grande ingenio, diéronle por padre a Aether, que significa el celestial fuego. […] cuanto mal o bien venía del cielo creyeron sucedería por Iúpiter, y que él lo enviaba; y así, los rayos, y piedras, y lluvias, lo recibían como cosa de su mano. […] Pintaban a Iúpiter, unas veces sin orejas y otras con ellas; otras con tres ojos; otras como carnero, o con cuernos de carnero; dedicáronle el águila y traíala por divisa, y servíale de subirle rayos de los que hacía Vulcano y sus criados los cíclopes». (*PS:* 128-134).

su demasía y, apartando el temor y armándose de esfuerzo, le respondió:

> Ni de Vulcano las fraguas
> temo, ni tu gran poder,
> porque siempre han de vencer
> estas ingeniosas aguas.

Al punto, pues, que dijo estas razones, con una espada brillante que Júpiter traía, le dio un fiero golpe en la cabeza, de donde salieron tantas bombas de fuego que, sin ofender a las damas de la carroza ni a la gente congregada a aquella ocasión festiva, armaban luchas de incendios en los aires, rematando con lucidos reflejos y brillantes resplandores. Picó la espuela al Pegaso con grande fuerza Apolo para su defensa, pero le hizo una herida para su daño, pues salieron por ella tronantes rayos de encendido fuego,[6] ardientes chispas de fogosas llamas, pues contra el valor de Júpiter valieron poco sus defensas y reparos. Habiendo, pues, por espacio de una hora vertido luciente fuego aquel alado bruto, se volvió Júpiter por su camino y Apolo, bostezando incendios y alentando instrumentos voladores de fuego, desapareció de la vista de todos por el lado del convento de San Francisco[7], dejando los ánimos confusos por aquellas ingeniosas invenciones.

6 Nuevamente destaca la apariencia de Júpiter con sus «tronantes rayos» realizada mediante fuegos artificiales como era frecuente en los festejos de la época según relata, por ejemplo, Gabriel Abás y Nicolau en sus *Narraciones de las fiestas en Zaragoza en septiembre de* MDCLIX *a la canonización de Santo Tomás de Villanueva* (1660: 25-30). Sobre el modo de realizar estas apariencias con figuras de madera con brazos y piernas de yeso que después se vestían y se rellenaban de cohetes que se prendían en el momento oportuno véase Varey (1975: 619-633).

7 El convento de San Francisco se encontraba muy cerca del palacio de Sástago, hoy día en la actual calle del Coso. Fue destruido durante la guerra de la Independencia durante el sitio de Zaragoza. (Salas Auséns, 1998).

Púsose el acompañamiento de Nerencio en orden sin que en el Coso se conociera que tal cosa había pasado. Llegaron las damas al palacio y, fiadas en los caballeros, fueron subiendo con la misma orden que las pasadas noches. Admiraron en él la nobleza, pues las salas todas estaban adornadas con diferentes tapicerías y extraordinarias colgaduras, no de menor riqueza que las otras. Tomaron asiento en la cuarta pieza con poco sosiego, pues como se había pasado parte de la noche en las invenciones de fuego, temían que fuese el tiempo nocturno limitado para la fiesta de aquella noche y así, fueron saliendo con la misma orden que las antecedentes noches y se sentaron en el estrado de la principal sala, teniendo las cuatro señalado puesto, precediendo a estas Aminta, dama a quien Nerencio cortejaba. Sentáronse los cuatro caballeros en cuatro sillas de terciopelo y tenían delante un bufete adonde ya estaban recogidos los versos de las damas y de los caballeros. Tocaron los instrumentos músicos y luego entraron las embozadas beldades, los encubiertos caballeros y a estos siguió toda la demás turba de gente. Alcanzado el sosiego que deseaba Nerencio en los circunstantes, hizo señal para que se principiase la fiesta, y fue obedecido, pues por los dos lados de la sala salieron dos ninfas en el aire, la una vestida con ricas galas y coronada de plumas con un sol en medio el pecho,[8] una arpa en las manos y este mote al lado con caracteres de oro decía:

La Soberbia en mí verás,
pues siempre abrasando estoy

8 La aparición sorprendente al inicio de la velada de personajes mitológicos que se descuelgan desde el techo es habitual, como ya hemos tenido ocasión de comprobar. En este caso, la ninfa lleva en su pecho un sol, imagen que, acompañada del mote, recuerda mucho a ciertos emblemas, al igual que la otra ninfa con la estrella en el pecho. Las ninfas son, además, personajes alegóricos que encarnan la soberbia y la humildad y van a representar un breve auto sacramental.

y más enemiga soy
de aquel que me imita más.

La otra iba pobremente vestida y llevaba una estrella en el pecho, su instrumento músico en las manos y este mote al lado:

Yo, la Humildad, sin arder
venzo al mundo con lucir,
pues es más valor sufrir
que llegar a acometer.

Mirándose las dos y después de haber tocado sonoramente los acordes instrumentos, cantaron interpoladamente deste modo:

Soberbia Venid, venid, que os ofrezco
rayos de mi sol ardiente.
Humildad Llegad, llegad, que mi estrella
da luces que nunca mueren.
Soberbia Tú eres pobre y la pobreza,
aunque ofrezca, dar no puede.
Humildad Tú eres rica y no das nada,
aunque a cada instante ofreces.
Soberbia Soy noble, pues en el cielo
nací de un ángel luciente.[9]
Humildad Mas pues te arrojaron dél,
volver a subir no puedes.
Soberbia Aunque puedas tú subir,
temerosa no te atreves.
Humildad Pero si subo una vez,
estareme para siempre.

9 Como «ángel luciente» se refiere al demonio bajo la advocación de Lucifer que, en su uso metafórico, significa «el soberbio, encolerizado y maligno». *(DA: s. v. Lucifer).* En sentido general se nombra como Lucifer a cualquier «cosa que trae luz o a lo menos la pronostica», como señala Aguirre más adelante, cuando habla de uno de los nombres de Venus, que fue lucero de la mañana o *Lucifer*.

Soberbia Yo mando y gobierno al mundo.
Humildad Yo olvido lo que tú quieres.[10]
Soberbia Yo gozo lo que ya miro.
Humildad Yo tengo fe solamente.
Soberbia Yo doy alegre vida.
Humildad Yo sosegada la muerte.
Soberbia Yo doy bien y tú das mal.
Humildad Sosiego en el mal es suerte.
Soberbia Gusto en el bien es más dicha.
Humildad Es verdad, si eterno fuese.
Soberbia Será mientras haya mundo.
Humildad Será lo que Dios quisiere.

Rematando con suaves acentos, desaparecieron de la sala aquellas dos vistosas apariencias, habiendo a todos causado mucho recreo a la vista y grande agrado a los oídos con sus delicadas voces. Pasado ya de los aplausos el mormullo, conoció Nerencio el deseo de que se leyesen los versos de la academia. Como presidente della, tomó el primer papel, y fue el de Aminta, y un paje que ya para esto estaba prevenido, se lo llevó con cortés rendimiento y ella, tomándolo, dijo así:

En defensa de que no puede un caballero amar que no haya visto a su dama y cómo no es un retrato suyo bastante causa para amar con firmeza[11]

Aunque el constante amor nace del alma
y en el hombre acrecienta su deseo

10 Nótese la construcción paralelística, tan habitual en los autos sacramentales calderonianos. Para las cuestiones de la estructura correlativa véase Dámaso Alonso (1951: 109-705).

11 Desarrolla el tópico neoplatónico de enamoramiento *de visu*. La contemplación de la imagen del amado hace que esta se imprima en el alma y acreciente así el deseo. Recuérdese el soneto de Garcilaso «De aquella vista pura y excelente». Para todas estas cuestiones véase Serés (1996).

con el contento que gozar procura,
no puede salir della estando en calma
el sentido de amor y sin empleo,
pues mirando tal vez a una hermosura
luego el alma asegura
una pasión por parto de su vida
de la vista engendrada
y del alma después ciega nacida,
luego, si no se viera
la hermosura primero, no naciera.
Cosa es vulgar que nadie fue nacido
sin que de otro primero esté engendrado,
y así los ojos, viendo a la hermosura,
engendran en el alma un fiel Cupido
que nace ardiente en brazos del cuidado,
en esperanzas vive de ventura.
Luego, si no procura
un hombre ver primero a la belleza
porque el alma engendre
la pasión, el cariño y la fineza,
no alcanzará la palma
que ocupada de amor le ofrece el alma.
Enamorar se ha visto de un retrato
a muchos que, atendiendo a la belleza,
sin mirar que el pincel añadir puede
y sin pensar de la hermosura el trato,
emplean en su copia su fineza
sin que libre albedrío en ellos quede.
No habrá ya quien les vede
la vista de sus sombras, pues en ellas
hallan todo su alivio
y les dicen de amor dulces querellas,[12]

12 El dulce lamentar de las querellas de amor es tópico desde Garcilaso y es recurrente también en Góngora, de quien Aguirre toma y reproduce el verso 10 de la *Soledad primera:* «lagrimosas de amor, dulces querellas». (1991: 253).

mas es un devaneo
porque aquel no es amor sino deseo.
Para ser fino amor de ardiente llama
ha de estar entre dos correspondido
y que el uno del otro esté obligado,
mas quien la forma de un retrato ama,
del rostro material solo movido,
no puede verse de su amor pagado,
solo será pintado
conforme al que tendrá mirando al dueño.
Luego, si entonces crece
y el original viendo hay nuevo empeño,
la pasión que tenía
nunca fue amor sino una fantasía.

Al instante que dio fin a su poesía, bajó de lo excelso de la sala una hermosa nube, la cual, abriéndose por medio, abortó a la diosa Venus que, desplegando bordados tafetanes de estrellas lucientes, ropas de resplandor brillante, con unas flechas en la mano y en la diestra una rosa fina con el tronquillo guarnecido de esmeraldas, las hojas cubiertas de rubíes, y allegándose a Aminta, le dio esta bizarra joya diciéndole:[13]

Deidad del Íbero hermosa,
pues tanto sabes de amor,
en las hojas desta rosa
leerás la muerte penosa
de mi amante cazador.

Diole aquella preciosa dádiva y luego desapareció la diosa Venus dejando a todos los circunstantes admirados

13 La amplitud de este periodo sintáctico dificulta la puntuación y la comprensión de esta oración. Entiéndase que la diosa Venus, desplegando tafetanes, ropas, llevando unas flechas en la mano y en la diestra una rosa con el tronquillo guarnecido de esmeraldas y las hojas cubiertas de rubíes, y allegándose a Aminta le da esta última «bizarra joya».

[de] la novedad. Quiso en esta quintilla decirle Venus la desdicha de Adonis, que por no creer sus avisos había sido muerto a las fieras manos de un jabalí, y así le avisó que si se empeñaba amor, contemplase en las hojas de aquella rosa purpúrea la poca fortuna de Adonis para su escarmiento, pues es la razón que dan los poetas para que las rosas sean coloradas, pues se tiñeran con la sangre de Adonis, y otras que escaparon de ella se quedaran blancas, como hasta agora en los jardines permanecen, y así, no puede haber mayor ocasión para el escarmiento como es mirar la sangre de un desdichado.[14]

De tres Venus hace mención Tulio.[15] La primera dice fue hija de Celio y del Día, muy honrada en Grecia, y a esta la llamaron Venus la grande y la tuvieron por madre de las tres Gracias. La segunda Venus fue hija también de Celio, pero sin madre, aunque los poetas a esta la llaman hija de la espuma del mar, según dice Ovidio, introduciendo a Venus que habla con Neptuno: «Aliqua mihi gratia, etc.».[16] Y por haber nacido así los griegos la llamaron Afrodita, de *aphros,* que quiere decir espuma. Esta es la que comenzó a juntar muchas muje-

14 La muerte de Adonis es relatada por Ovidio en el libro x de las *Metamorfosis* (vv. 708-739). «De Adonis, hijo de Mirra, escribe Ovidio […] que como fuese muy gentil mozo, fue tan amado de Venus que por montes y bosque, y de día y de noche, jamás se apartaba de su compañía, y gozando de sus amores, mostrábale cazar, amonestándole cuanto podía que siempre se guardase de ir a caza de leones, lobos, osos, puercos monteses; […] y esto hacía Venus porque ella gran miedo tenía le hiciesen algún mal. Aconteció que en el menor día del año, Adonis, olvidado del consejo de Venus, acomentiendo un fiero jabalí, fue dél muerto. […] Dicen que de la sangre que de la muerte de Adonis se vertió se volvieron las rosas coloradas como primero fuesen blancas». (*PS:* 386). Véanse los *Fragmentos del Adonis* de Pedro Soto de Rojas en las *Fábulas mitológicas* (Cossío, 1998: 113-117).

15 Al margen: «*Lib. 3. Natura deorum*». En este pasaje sigue casi al pie de la letra a Pérez de Moya, que comienza así el capítulo v del libro III (*PS:* 378-379). La fuente es, en efecto, *De natura deorum,* III, 59.*

16 Al margen: «*Liber 4. Meta*». Responde a *Metamorphoses*, IV, 536 y sigue la misma cita anterior de Pérez de Moya (*PS:* 378-379).

res públicas en el Chipre, siendo ella una mujer virgen de mucha nobleza. Tuvo tan ardiente el deseo sensual que no solamente le dio lasciva a algunos, sino a todos los que podía atraer a su voluntad, y por celar su deshonesto trato, hizo que sus hijas doncellas ganasen con los estranjeros para que, estendiéndose este infame vicio, no fuera ella mormuradora, pues todas estarían con el propio defecto. Saliole bien el modo, pues, según escribe Teodoncio, se comunicó por toda la tierra de Ampulia y Calabria esta torpeza, y usaron della públicamente —¡qué fácilmente los vicios se estienden!—. La tercera fue hija de Júpiter y Dión,[17] y esta es la que fue mujer de Vulcano, y enfadada de la suciedad y hollín de su oficio y de la fealdad de su persona, se enamoró del valiente Marte, gozándole, mientras el tosco herrero se ejercitaba con los martillos en la fragua. Amándose, pues, en adelante, para que no se descubriesen sus amores, dejaban de guarda al Gallo, mancebo vigilantísimo y muy amigo de Marte.[18] Este

17 Al igual que en los dos casos anteriores, Aguirre sigue con bastante fidelidad a Pérez de Moya: «La tercera de las nombradas Venus fue hija de Iúpiter y de Dion, y esta es la que fue dada por mujer a Vulcano y la que amó a Marte». (*PS:* 379). La historia del adulterio entre Venus y Marte es citada por Ovidio en *Metamorphoses*, IV, 169-189. La misma historia está recogida en la *Odisea* de Homero (canto VIII, vv. 266 y ss.). (*PS:* 222-223).*

18 El relato de la metamorfosis del gallo no está recogido ni por Ovidio ni por Pérez de Moya. La fuente que maneja es seguramente el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria, quien a su vez sigue la fábula 148 recogida en el libro I de Higinio: «Marte tenía un page de amor, que se llamava Galo, de quien se fiava mucho, y él era vigilantíssimo de su condición, a lo que se añadió que su amo le avía encargado tuviesse mucho cuydado, quando Marte estava con su amiga Venus: y de quien más se avía de recatar era del Sol, porque dél era de quien Marte más se temía, por ser descubridor de ocultos secretos y porque también era imbidioso de semejantes gustos, y por ser muy amigo de Vulcano, y si sabía algo se lo avía de descubrir. Y así fue que estando los dos amantes entretenidos en sus gustos, el page de muy desvelado se adormeció, y entró el Sol y vio la mala obra que se le hazía a su amigo Vulcano y fue luego a darle las nuevas de la gran trayción que su muger hazía. […] y por el descuido que tuvo su page, le convirtió en gallo, quedándose con

les daba aviso de los que venían y estaba más particular a su cargo avisarle de la venida del Sol, a quien el adúltero tenía grande miedo por ser naturalmente descubridor de secretos y tenerle por persona envidiosa de semejantes entretenimientos, y mayormente le temía porque era muy amigo de Vulcano. Acaeció pues, que una vez el Gallo se durmió y el Sol, sin ser sentido, vino y cogió a los amantes en el hecho, y al instante dio cuenta a Vulcano de su deshonra. Viose Marte corrido y, conociendo que el Gallo había sido causa de que allí entrara el Sol por haberse dormido, lo convirtió en ave de su mismo nombre y hoy día, a grandes voces, escarmentado el gallo, anuncia la venida del sol —que no ha de dormirse quien se empeña a guardar las espaldas a dos amantes—. Habiendo pues, Vulcano sabido tan pesada burla, fabricó de hierro unas subtilísimas cadenas casi invisibles y armadas con estraño artificio. Asió a Venus y a Marte desnudos y abrazados y mostrolos de aquella suerte a todos los dioses, especialmente a Neptuno, Mercurio y Apolo, al cual espectáculo se cubrieron los dioses el rostro de vergüenza. En fin, Neptuno solo tomó la mano para rogar al agraviado, y tanto valieron con Vulcano sus súplicas que fueron por ellas sueltos, y Marte se fue a Tracia y Venus a Chipre, teniendo desde entonces tal aborrecimiento al Sol que, por vengarse dél, hizo que adulterasen todas sus hijas.

También llamaron Venus a un planeta que es el que dicen lucero.[19] Su movimiento propio es en igual cielo que es

el mismo nombre, y con más cuydado del que tuvo para que su amo no se viera en la afrenta que se vio: y así quando entiende que viene el sol, luego da voces y canta, anunciando su venida a todos los de la casa donde vive». (Vitoria, 1646: 723-724).

19 Al margen: «*Moya. P. 2 fol. 25*». Así lo refiere Pérez de Moya en el apartado del capítulo v del libro iii dedicado a los *Varios nombres de Venus:* «Hesperus y Vespurgo y Lucifer, le conviene a Venus en cuanto es planeta que más luz tiene que los otros después del Sol y la Luna; llámase Hesperus entre los griegos, el cual nombre le conviene del tiempo en que parece, porque en unos tiempos del año parece antes que salga el

del sol y muévese de occidente en oriente y es mensajero y pronóstico de día, que es aquella estrella que en el dilúculo[20] se mira arrojando más luces que las otras, y a la tarde también se ve de las primeras en el crepúsculo y le tienen dos nombres los astrólogos. A la de la mañana la llaman *Lucifer,* que quiere decir cosa que trae luz o a lo menos la pronostica; a la de la tarde le llaman *Vesper* porque anuncia la noche. También Virgilio[21] la llama Hesperus, nombre griego, y nosotros la llamamos lucero de la tarde. El primero que advirtió su movimiento, dice Plinio[22] que fue Pitágoras. Esta es la estrella de mayor grandeza que todas las otras estrellas y de tanto resplandor que solos sus rayos hacen sombra. Llamáronla Isis y otros, madre de los dioses. Su cielo está compuesto de tres orbes y un epiciclo[23] —como el cielo de Saturno—, da una vuelta el zodiaco en trecientos y cuarenta y ocho días, sin apartarse jamás del sol de cuarenta y seis grados cuando más lejos,

Sol, y en otros después de puesto. Cuando parece después del Sol puesto la llaman los griegos Hesperus, y el latino Vesper; así la llama Virgilio, donde comienza: *Ante diem clauso componet vesper Olympo* [*Aeneis,* I, 374]». (*PS:* 385). El planeta Venus era denominado también «estrella de Venus» y según Vitoria (PS: 425) otros autores como Marciano Capella también la denominan *Vesper* porque se ve cuando se pone el sol.

20 Dilúculo: «La sexta parte en que se divide la noche». *(NTL: s. v.).* Es latinismo usado para señalar el alba, aunque no es una palabra de uso muy habitual.

21 Al margen: *«En la églog. 10».* Se refiere a Virgilio, *Bucolica, X,* 77: «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae».

22 Al margen: *«Lib. 2. cap. 8».* La cita, en efecto, procede de Plinio el Viejo, VI, 36-37: «Infra solem ambit ingens sidus appelatum Veneris, alternum meatu vagum ipsisque cognominibus aemulum solis ac lunae. [...] quam naturam eius Pythagoras Samius primus deprehendit». (Plinio, 1624: §36-37). Más adelante, en el capítulo VIII, analiza el movimiento de la luna y de este astro.

23 Orbe: «Redondez o círculo. Significa también la esphera celeste o terrestre». *(DA: s. v.).* Epiciclo: «es un círculo o redondez pequeño fijado en el excéntrico [círculo que tiene su centro apartado del centro del mundo], en el cual el planeta fijado y acerca de su centro es movido circularmente». (Cortés Albacar, 1999: 26).

como dice Timeo,[24] y según Ptolomeo,[25] da una vuelta al cielo en trecientos y sesenta y cinco días, cinco horas, cincuenta y cinco minutos, moviéndose en cada día de su mediano movimiento cincuenta y nueve minutos y ocho segundos y diecisiete tercios largos. Es planeta frío y húmedo muy templadamente, aunque viéndose en la mañana es muy húmeda y en la tarde es algo caliente. Muy aficionada a los amantes por su templanza e influencia. La crio Dios para la propagación y continuo suceso de las especies. Tiene dominio sobre el elemento del agua, levantando subtiles vapores con que hace el aire apacible y a las mañanas la humedad del rocío la engendra de sus vapores formando agradables lluvias con que no solamente da fecundidad a la tierra, sino que también incita a los animales a la generación.[26]

24 En todas estas afirmaciones sigue fielmente la traducción de Plinio el Viejo, II, 37-38: «Esta es de mayor grandeza que todas las otras estrellas, y de tanto resplandor, que solos los rayos desta estrella hazen sombra, y por esto es honrada de muchos nombres, unos la llamaron Iuno, otros de Isis, y otros de la madre de los dioses. […] haze su curso por el Zodiaco, en trezientos y quarenta y ocho días, sin apartarse jamás del Sol más de quarenta y seis grados quando más lejos, como quiere Timeo». (Plinio, 1624: 69).

25 Tolomeo, en efecto estableció el movimiento de algunos astros: «La luna, con su cielo, de su proprio movimiento da buelta de poniente en levante en veynte y siete días y siete horas y quarenta y cinco minutos. Movimiento de la luna. Movimiento de la luna en 27 días, 7 oras y 45 minutos. […] Venus, Mercurio y el sol en un año, que es espacio de trezientos y sesenta y cinco días, cinco horas y xlix minutos». (Cortés Albacar, 2003: f. xv). Sin embargo, las citas exactas que Aguirre atribuye a Ptolomeo no se localizan en ninguna de las fuentes manejadas.

26 Que sea fría y húmeda hace que sea propicia para la fecundidad. Esta concepción se repite en casi todos los tratados sobre astrología: «generalmente hablando calienta poco y humedesse *[sic]* mucho; por lo que muestra en su temperamento ser fría y húmida. Y quando fuere Oriental será más húmida; y Occidental un tanto cálida. Causa vientos templados […] y lluvias blandas y fecundas, y algunas vezes copiosas prouechosas a los frutos de la tierra, y a los pastos de los campos, con abundancia de criación de todo género de ganado, y animales domésticos al seruicio del hombre; buena disposición en los cuerpos humanos». (Nájera, 1632: 21).

Aparte, pues, dejando las varias cosas que significa Venus, diré cómo ya Nerencio había tomado el segundo papel y siendo de Diabella, se lo envió con el paje, y ella, tomándolo con risueño semblante, dijo así:

A la quema de los olivos de la ciudad de Zaragoza

Soneto

Al rígido furor del tiempo fuerte,
de Minerva desnudo el árbol[27] yace
y en abrasadas hojas se deshace
cuando en rústico leño se convierte.
Niega a su dueño el feudo de su [suerte
ofreciendo pagar si otra vez nace,
pero al más duro pecho satisface
el deudor obligado con su muerte.
¡Oh, inútil tronco en tu pesar [violento!
Sin la fertilidad ya cortezudo,
caduco aún tu provecho no produces,
pero sírvate ya de lucimiento
el saber que, aunque estás pobre y [desnudo,
al mundo diste en sus tinieblas luces.[28]

27 El olivo es el árbol de Minerva, según la fábula que relata Ovidio (*Metamorphoses,* VI, 70-82) de la contienda entre esta diosa y Neptuno para poner nombre a la ciudad de Atenas: «[…] mandaron luego que mostrase cada uno de los contendientes alguna señal, y el que mostrase mejor señal hubiese derecho de nombrar la ciudad. Neptuno hirió luego las rocas del mar con su real sceptro de los tres dientes y hizo saltar un fiero caballo. Espantados los dioses jueces, querían por él sentenciar; entonces Minerva, con la lanza que en la mano tenía, hirió la tierra, y hizo luego salir una oliva con sus hojas y fructo. Esta señal plugo más a todos los dioses, y a Minerva otorgaron el poder poner nombre a la ciudad». (*PS:* 398-399).

28 Entiéndase el verso como una alusión al aceite de oliva que de empleaba para los candiles que alumbraban durante la noche.

Al instante pues, que acabó de leer su papel Diabella, salió en un trono la diosa de la Fama tocando un dorado clarín con tan sonoro ruido que causó grande alborozo a toda la plebe y grande aplauso a Nerencio. Estaba ostentosa con doradas alas y tenía siempre el rostro inconstante, volviéndolo a una parte y otra.[29] Llevaba en la diestra una corona de laurel que había prevenido Nerencio para premio de aquella hermosura que guarnecida de ricas esmeraldas de finísimos diamantes, hacían mayor la dádiva generosa de tan galante caballero, y bajando hasta la misma almohada donde estaba Diabella, dijo así, poniéndole el laurel en la cabeza:

Ya que se ve coronada
por mí tu frente lucida,
aunque estés siempre dormida
siempre serás alabada.

Al punto que dijo el último verso, sin esperar agradecidas razones de la dama, se volvió a esconder, desapareciendo de la vista de todos con grandes aplausos y alabanzas. Encerrose en el verso que le dijo el común adagio que dice «cobra buena fama y échate a dormir»[30] y así, favoreciendo a su ingenio, le previno que ya había ganado tanto nombre

29 Nótese la iconografía de la Fama, a la que habitualmente se la pintaba con alas, como el dios Mercurio, por la facilidad con que se extiende y difunde (Ripa: emblema 119). Resulta curiosa la representación de la diosa con el rostro voluble, asemejando a la inconstancia de la Fortuna, ya que la fama puede ser buena o mala y puede sonreír o dar la espalda, lo que equivale a girar el rostro (cfr. *Poly.: s. v. Fama, Poeticae Sententiae*). La iconografía es una variación de la de Fortuna: «[...] hacían una estatua con dos caras, la una blanca, que denotaba la buena, y la otra negra, que denotaba la mala». (*PS:* 429).

30 «Cobra buena fama y échate a dormir» es todavía hoy un conocido refrán. La sentencia procede de la Antigüedad; así, ya en Eurípides se recoge una expresión similar (Caro y Cejudo, 1792: 61). También aparece recogido por Correas (1967: 114).

de sabia que siempre lo tendría aunque en adelante durmiera. La fama no es otra cosa que una común opinión en que toman a los hombres por sus hazañas malas o buenas. Los poetas la llamaron Gigantea,[31] porque era hija de la tierra y les pareció que también ese nombre le pertenecía a la fama, pues de cosas terrenas se levanta y entre los hombres se cría. Pintábanla con mil orejas y otros tantos ojos porque ve y oye diversas cosas, de donde se estiende el crédito del malo o buen hechor y, conforme a sus acciones, así tiene la reputación y la fama. Grande cosa es tenerla buena, pues con ella muchas acciones impensadas se disculpan y no se motejan, que, teniéndola mala, fueran aquellas de mucho daño al que las hacía y le causaran mucha mormuración y descrédito. Y aún el que es bueno no se ha de contentar con serlo, sino también con tener buena fama, porque si no solo es bueno para sí y no para la opinión de los demás, que bien dijo san Agustín que dos cosas son necesarias para el hombre: la conciencia y la fama.[32] La conciencia para sí; la fama para los otros, porque con eso puede servir la fama de ejemplo para muchos. Para adquirir esta no es necesario buscarla ni solicitarla con vanidades, puestos, cargos y ostentaciones, sino con buenas hazañas, y el mejor modo de buscarla, dice Alano,[33] es huir della y lo entiende porque aquel que se aparta de las vanidades del mundo —con las cuales a muchos les parece granjean

31 La diosa Gigantea simbolizaba, como hemos visto, con sus mil ojos y orejas y sus alas para volar a la fama.

32 Vitoria recoge otras consideraciones de san Agustín a propósito de la fama y al margen anota san Agustín, libro 5 *De Consecrat. Evang.,* c. 23 (1646: 533). En concreto se trata de la cita del *Sermo* 355, 1, *De moribus clericorum sermo primus,* perteneciente a los *Sermones ad Populum*. La consideración de la fama como un aspecto necesario en la vida del hombre aparece en diversas obras del santo *(Poly.: s. v. Fama, Patrum Sententiae).*

33 La cita pertenece a la obra *De complactu Natura* de Alano de Lille, según la *Polyanthea:* «[…] famam fugiendo consequitur, quam perderet in consequendo». *(Poly.: s. v. Fama, Patrum Sententiae).*

nombre y opinión buena—, aquel es el que gana mayor fama entre los buenos; porque aún no consiste en tener buena fama, sino en mirar esta buena o mala fama de dónde viene, porque tener buena fama entre los malos no es ventaja, pues estos siempre más alaban al que conocen galante gastador, vanaglorioso y valiente, que no al humilde, virtuoso y recogido, y tener mala fama entre los malos es gloria, porque aquellos dicen mal de ti no porque tú no seas bueno, sino porque ellos de nadie dicen bien y así hablan conforme ellos son y no conforme tú eres.

Pasaré, pues, adelante, diciendo cómo Nerencio tomó otro papel, y con el prevenido criado se lo envió a Aurora, la cual dijo así:

Sátira

A una dama que le pidía dineros a su galán hablándole por la mano y él era poeta y ella hermosa y poco entendida y larga de uñas[34]

Hablando estás por la mano[35]
lo que no tienes de aguda,
que discurre poco quien
jamás se muerde las uñas.

Glosa

Tanto, Tirse, en ti ha crecido
la virtud de no cortar

34 La sátira a las mujeres pedigüeñas es una constante en toda la *Navidad de Zaragoza,* como ya hemos tenido ocasión de comprobar con anterioridad en la *Noche I.* Además, en este caso se une a otro tópico misógino: la mujer hermosa es «poco entendida».

35 Hablar por la mano: «Invención que se ha hallado para darse a entender desde lejos sin hablar, la cual se reduce a haber inventado un abecedario con diferentes figuras que se forman con los dedos de la mano, teniendo cada letra su figura particular». *(DA: s. v.).* Debe tratarse de una dama sordomuda que utiliza este tipo de lenguaje gestual que describe Juan Pablo Bonet en su obra *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos* (1930: 228).

que aún tus uñas pueden dar
fe que no les has mordido.
Sin duda no has discurrido,
y es en ti el ingenio vano
para el discurso, y no en vano
es tu prosa muda y poca,
pues por no errar por la boca
hablando estás por la mano.
Con mano pides crecida,
mas yo no te entiendo cosa
y te considero hermosa,
pues eres poco entendida.
Yo no me admiro que pida
tu pasión con seña muda,
porque es justo que se acuda
a tu ruego con presteza
si es que tienes de belleza
lo que no tienes de aguda.
A quien de pobre se queja
tal vez que pidas le amarga,
tú, que eres de uñas tan larga,
siendo tan sorda de oreja.
Y así, por tu vida, deja
la esperanza que te den,
porque hay hombre que muy bien
comerse las uñas sabe,
y es hoy tu ingenio tan grave
que discurre poco quién.
Mas ya me puedo pensar
porqué me hablas con la mano
y es que con trato tirano,
con ella quieres tomar.
A ti te habré de imitar
en las uñas aunque gruñas,
que yo, si dinero empuñas,
tomártelo solo espero,

pues poeta con dinero
jamás se muerde las uñas. 40

Cuando acabó de leer su papel se oyeron sonoros instrumentos y abriéndose el cielo de la sala, bajó la Aurora desplegando azules tafetanes al aire, sentada en una silla de oro, nacida de una mar[36] que a la vista de todos era verdadero. Llevaba en la una mano a la noche con un rostro obscuro, recogiendo negros velos, y en la otra bajaba un hermoso sol, muy guarnecidos sus brillantes rayos de preciosos diamantes, y cuando cesó el bullicio que en todos ocasionó tan vistosa apariencia, dijo así:

Desde mi azul arrebol
te traigo este premio agora,
pues solo te falta, Aurora,
tener en tu mano un sol.

Tomó aquel premio la sabia Aurora y dio con los ojos debidas gracias a Nerencio y, al instante, plegando aquellos ricos velos, se fue subiendo la ninfa hermosa y desapareció de la sala. Quiso Nerencio que fuese la Aurora la que premiase el trabajo de aquella dama por ser de su mismo nombre. Esta Aurora,[37] dice Ovidio, fue hija de Pallante,[38] pero Hesiodo dice fue hija de Hiperión. Ho-

36 La aparición de un personaje alegórico que baja desde lo alto desplegando telas y la apariencia realista de mar se repiten nuevamente, pues ya habían aparecido en las noches anteriores. En este caso, la aparición de la Aurora majestuosa desde lo alto se combina en el eje vertical con la apariencia del mar, desde el que sale su trono, haciendo alusión a su nacimiento según la versión mitológica de Homero que cita más abajo.

37 Aurora: «Según Hesiodo, fue hija de Hyperíon y Thía, hermana de la Luna y del Sol; y según Paulo Perusino, fue hija de Titano y de la Tierra. […] Homero dice que sale del Océano, como el Sol y las demás estrellas». (*PS:* 427).

38 Ovidio en *Metamorphoses,* XV, 190, la llama «Pallantias» o hija de Palante.

mero, en el libro de Mercurio[39] dice sale del océano como las demás estrellas. Atribúyele Virgilio[40] cuatro caballos bermejos. Casó con Titón,[41] hijo de Laomedón y hermano de Príamo, y enamorada de su gentileza y bizarría, lo llevó al cielo. Pidió a las Parcas que lo hiciesen inmortal. Otorgáronselo, pero pasando el tiempo vino a ser tan viejo que se sustentaba como niño. Conociendo Aurora la inadvertencia de no haber pidido que no envejeciese, tuvo grande sentimiento y viendo, pues, que de solo enfado le servía, lo convirtió en cigarra y ella quedó llorando su muerte, por eso dicen algunos que el rocío que cae a la mañana son lágrimas de la Aurora por la muerte de Titón.

Tomó Nerencio otro papel y, siendo de Lisarda, se lo envió con el paje, la cual, admitiéndolo con muestras de gusto, dijo así:

39 Se refiere a los *Himnos* de Homero, concretamente al Himno 4, 184, dedicado al dios Hermes (Mercurio para los romanos) del que está tomada la cita según señala Pérez de Moya (*PS:* 427).

40 Al margen «*Enei. Lib. 6*». La cita exacta es *Aeneis,* VI, 535. Así lo recoge Pérez de Moya: «Dicen los poetas que anda en un carro que le traen cuatro caballos bermejos, como atestigua Vergilio, donde comienza: *Haec vice sermonum,* etc.». (*PS:* 427).

41 Titón-Aurora: Así reproduce el relato Vitoria: «Titón, hijo de Laomedonte, hermano del Rey Príamo, [Aurora] aficionada grandemente de su mucha hermosura y gentil talle, como lo da a entender Natal Comite […] y Virgilio: […] Ya a la Aurora cercano el nuevo día / Dexa el lecho de su Titón y luego / las tierrras con sus lumbres esparzia. / […] Para gozar ella de sus nuevos amores más a su salvo, arrebató a su querido Titón y se le llevó al cielo: y para poderle conservar más en su amor, pidió a las Parcas le hiziessen inmortal, la qual gracia le fue concedida fácilmente, pero olvidose de pedirles de camino que no envegeciesse, que todo se lo concedieran, pero anduvo inadvertida, y assí Titón con la muchedumbre de años, vino a estar tan viejo, que como a niño le briçaban, y últimamente se convirtió en cigarra, como lo dicen Ovidio (al margen: «*Libro 9 Metamorfosis*») y Stacio». (Vitoria, 1646: 579).

Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad

Gran monarca de Castilla,
príncipe invicto de España
a cuyo nombre se rinden
cetros de muchos monarcas
y a cuyo acero se humillan
las francesas arrogancias,
sirviendo sus lises todas
de despojo en tus campañas
y arrojando hasta tus sienes
los estandartes que alzaban
para gloria de los suyos,
y porque la eterna fama,
invicto señor, te aclame
de la corona cristiana;
así triunfen, gran señor,
en todo el orbe tus armas
y así las crestas altivas,
cortes del gallo de Francia,
porque cante tu vitoria
cuando sol al campo salgas,
que ampares a una mujer
que a tus plantas arrojada
llora una pasión que tuvo
pocos días en el alma,
porque tirano el amor,
sin consentir mi tardanza,
quiso darme el escarmiento
antes de darme la palma.
Rendida, señor, te pido,
y puesta a tu augusta planta,
justicia de mis agravios
pues has sabido la causa.

Ya sabes que mi nobleza
con los filos de su espada
defendió tu monarquía
con esfuerzo en las batallas
de aquel Felipe Segundo
cuyo valor en las armas,
cuya espera en el consejo,
cuyo acero en las campañas
hizo mil veces temblar
la tierra que lo adoraba
y con quejosos gemidos
las eminentes montañas
cuando a la guerra salía
le hacían corteses salvas,
y los arrugados troncos,
echando a sus pies sus ramas,
por señor le conocían
y por su rey le aclamaban.
También al gran Carlos Quinto
en las guerras de Navarra
mis pasados asistieron
y dos nobles de mi casa
en la batalla de Túnez[42]
perecieron por su causa.
Díganlo, señor, papeles
de tu abuelo[43] y no palabras
de mi pasión que, ofendida,
sus propios hechos relata,
que en semejantes peligros

42 La victoria de Carlos V en Túnez tuvo lugar en 1535 tal y como lo recoge el cronista fray Prudencio de Sandoval en su *Segunda parte de la vida y hechos del emperador Carlos V* (1606: 237).

43 Con este dato se deduce que el rey es Felipe III, a quien precisamente fray Prudencio de Sandoval dirige y dedica su obra sobre la vida de Carlos V (1606: 237).

el repetir las hazañas
es honor de quien las dice,
pues por su honor las declara.
A ti, gran señor, también
te sirvió en Flandes bizarra
la nobleza de mi hermano
cuya memoria se guarda
impresa en los corazones
de la corte castellana.
Y así, volved por mi honor,
acordaos de mis ansias,
atended a mi nobleza,
dadle logro a mi esperanza,
pues los de vuestro consejo
publican en sus estancias
las razones que yo tengo,
pues fácil, como engañada,
puse el peso del honor
en una frágil palabra,
mas quien nace noble debe
satisfacerla y pagarla,
pues la palabra en el noble
es ya razón obligada.
Temo, señor, que Castilla,
estando mal informada,
publique mi deshonor
y solicite mi infamia,
pues aquel que sabe menos
es, a veces, quien más habla.
Mañana se va don Pedro;
suspendedle la jornada,
que es peligrosa la ausencia
cuando una mujer la causa.
Dilatad, pues, su partida,
mandadle que no se vaya,
porque estando él en Madrid,

será mayor mi confianza,
porque viéndose se logra
una pasión, aunque tarda.
Ya no es amor, rey invicto,
lo que mis ojos declaran,
honra sí, pues son los ojos
los intérpretes del alma,
y estando el alma ofendida
y en el honor agraviada,
por no morir con deshonra
parte a los ojos sus ansias.
Piadoso señor, no os quiero
justiciero, si os aguarda
mi corazón, pues os pido
una justicia bien clara
que no me estuviera mal,
que fuera más recatada.
Claro está que yo confío
de vuestra nobleza sacra
la victoria de mi guerra,
el logro de mi esperanza,
porque un rey a quien Dios guía
nunca a la justicia falta,
y así, señor, perdonad
estas razones que os cansan,
porque un triste sentimiento
se aumenta cuando se calla,
y así, mientras lo relato
y mi labio lo declara,
sale el alivio a los ojos
y la queja a vuestras plantas.
Señor, mil veces repito
mis razones, mis hazañas,
mi nobleza, mis pesares,
mis servicios, mis desgracias,
mis descuidos, mis finezas,

mis engaños, mi constancia,
mi deshonor, mi justicia,
mis disculpas y mis causas,
mis desventuras, mis penas,
mi voluntad y mi fama
y, finalmente, señor,
mi honor vuestro amparo aguarda
que pide a un noble que pague
las deudas de su palabra,
pues es ley de la nobleza
satisfacerla y pagarla.

Dio fin a su relación Lisarda y al punto se desprendió de lo alto de la sala un verde tafetán guarnecido de ricas puntas de donde pendía la diosa Juno, cubierto el rostro, con un cetro en la mano donde remontaba un diamante de sumo valor y grandeza ceñido en una flor de lis,[44] y llegando a la almohada, se descubrió y dijo:

Arda amor en la gallarda
sala, traslado del cielo,
más esta flor en mi anhelo
que en vuestra mano, Lisarda.

Tomó Lisarda el cetro y la diosa se subió con grandes músicas y sonoras voces, desapareciendo de la vista de todos, quedando admirados de aquella generosidad y rica ostentación que con primor y arte había dispuesto Nerencio, pues parecía que del mismo cielo milagrosamente descendían aquellas diosas a darles las insignias de su nobleza con el premio precioso de su ilustre ingenio. Estaban las cuatro damas tan confusas de agradecidas que no sabían cómo

44 Obsérvese el juego de palabras, cercano al calambur, entre el «lis» de la flor que aparece como atributo de la diosa y la primera palabra del verso «arda» que configura el nombre de la dama a la que Juno entrega su cetro.

podían pagar aquel agasajo a tan galante caballero, y ya que con la boca no les daba lugar a la ocasión, por entonces con los ojos mostraban el agradecimiento afectuoso. Juno[45] fue, según Ovidio, hija de Saturno y [O]pis, hermana y mujer de Júpiter.[46] Criáronla las hijas del río Asterión que se llamaban Eubea, Porsimna y Acrea, según Estrabón, *lib.* 9. Nació Juno en Argos,[47] pero Pausanias dice que nació en Samo. Para haberse de casar Júpiter con ella, usó de un modo estraño y fue que, estando un día Juno en la asperidad de unas montañas sola y pacífica, se convirtió Júpiter en cuquillo[48] y or-

45 Juno-Júpiter: «Iuno fue hija de Saturno y de Opis; nació de un mismo parto con Iúpiter, y mostrándola a Saturno y diciéndole que había nacido sola, se escapó Iúpiter. Del lugar donde nació hay diversas opiniones. Pausanias dice que en tierra de los samios; Homero en Argos […]. Las amas que criaron a Iuno fueron: Eubaea y Porsimna y Acrea, hijas del río Asterión. […] Del cómo la engañó su hermano Iúpiter y casó con él, dicen los poetas, que amándola Iúpiter por su extremada hermosura, viéndola un día sola en el monte, apartada de todas las deesas, se mudó en el ave que dicen cuquillo, y incitando primero gran tempestad de agua y fingiéndose muy mojado, se le fue a sentar en las rodillas; Iuno, viendo aquella avecilla tan mojada y arrecida de frío, movida de compasión, metióla entre la ropa con intento de abrigalla; después Iúpiter, convirtiéndose en su primera forma y prometiéndole casamiento, gozó de su hermana, y de allí en adelante quedó por su mujer, hubieron por hijos a Vulcano, y a Hebe, y a Mars, y otros. […] Pintan a Juno con un sceptro en la mano y un cuquillo, y cubierta la cabeza». (*PS:* 151-152).

46 Ovidio, *Fasti,* VI, 285-286: «ex Ope Iunonem memorant Cereremque crectas / semine Saturni».

47 Al margen: «*Liber 9*». Para la controversia sobre el lugar de nacimiento de Juno y sobre quiénes la criaron sigue a Natal Comite: «Estrabón en el libro IX (2, 36, C413) dice que nació en Argos […]. Sin embargo, escribe Pausanias en *Los asuntos de Acaya* (VII 4,4) que esta Juno era de Samos […]. Dicen que sus nodrizas fueron Eubea, Porsimna y Acrea, hijas del río Asterión, según confió a la posteridad Pausanias en *Los asuntos de Corinto*». (Comite, 1602: 128).

48 Cuclillo: «Ave conocida del tamaño de un pollo: las plumas matizadas de varios colores, el pico largo, y en la cabeza tiene un copete como el de la cugujada. La voz que forma es cu, cu, de donde por la figura Onomatopeya tomó el nombre. Tiene la propiedad la hembra de poner sus huevos en el nido de otra ave, para que se los empolle y críe. Otros le llaman cuquillo». *(DA: s. v.).*

denó a las nubes que juntándose pavorosas arrojasen lanzas de agua a los campos, moviendo tempestuosos ímpetus en los vientos. Viéndose, pues, obedecido, se puso en lo encumbrado de la montaña para recibir los cristales, abortos de la nube, y cuando vio mojadas sus plumas, fatigadas sus alas del peso de la lluvia, comenzó a volar por los árboles del monte de rama en rama y fue a parar a las faldas de Juno, la cual, compadeciéndose de la mojada avecilla, la abrigó con sus manos y entonces se volvió Júpiter en su propia forma y ofreciéndole casarse con ella la gozó y en este puesto, según Doroteo,[49] se hizo un sumptuoso templo a donde le hacían bárbaramente sacrificios y estaba con un cetro en la mano y sobre él un cuquillo. Pasando pues, adelante, diré cómo Nerencio tomó su papel y dijo así:

Pruébase cómo el olvido del amor
no consiste en la memoria

Octavas

Quien al amor estuvo ya rendido
y de aquella pasión está olvidado,
no pagando tributo al dios Cupido
de pena, de inquietud y de cuidado,
tiene en el alma aquel confuso olvido
sin olvidar finezas que ha pasado,
porque es la del amor tan viva historia
que no puede olvidarla la memoria.
De la noche el que nace cuando
[muere[50]

49 Al margen: «*Par. 2 de las Transfor*». La misma historia la refiere Natal Comite en su *Mitología* (1602: 129), atribuyendo la historia al libro II de las *Metamorfosis* de Doroteo.

50 Para interpretar estos versos que resultan un tanto oscuros, hay que entender que «nacer» y «morir» hacen referencia al sueño, así el que nace de la noche (el sueño), cuando muere, provoca que todo se olvide (al dormir y al despertarse).

y al nacer y al morir todo lo olvida,
aunque su curso fúnebre acelere
y alguna voluntad Letes[51] le impida,
a un amante lo vence cuando quiere
confundiendo en letargos a su vida,
y aunque duerme, si tuvo amante empeño,
tal vez lo que él olvida dice el sueño,
pues si el sueño es imagen de la muerte[52]
y no olvida de amor suaves ardores,
quien amante una vez, si no se advierte,
no se ha de sujetar a los rigores
de una frágil memoria que divierte
el pensamiento por causar errores,
pero con el amor no adquiere palma
porque solo su olvido está en el alma.
Olvida amor a quien le dio esperanza
en las dulces especies del objeto.
Olvido llama amor a una templanza,
que el amante tal vez tiene discreto,
perdiendo de su logro la confianza;
mas mirando tal vez aquel sujeto,

51 Letes: también nombrado Lete o Leteo, era en la mitología griega el río del olvido. «Fingen los poetas que el que bebía de las aguas del río Letheo olvidaba todas las cosas pasadas, y que en él anda el hombre como en una barca sin remos. Por este río se entiende el olvido […]». (*PS:* 637). También lo refiere Vitoria (1646: 398): «Leteo quiere decir olvido. […] Eliano dize que este río Leteo corre por junto a la ciudad del sueño, en cuyas llanas riberas se cría grande multitud de adormideras, mandrágoras y otras muchas yervas y flores, que sacado con su çumo y aguas, provocan grandemente a sueño: quien quisiere ver la descripción del sitio desta ciudad, que cerca este río, lea a Luciano o a Natal Comite».

52 El sueño como olvido e imagen de la muerte se repite en numerosos pasajes de la *Navidad*. Véase el pasaje del enigma del sueño en la *Noche I* y la comedia *El engaño en el vestido* (v. 2967).

se acuerda, sin querer, que lo ha querido
y así, no en la memoria está su olvido.

Alabaron todos el sentir de Nerencio y luego tomó otro papel y se lo dio a Solardo, y él dijo así:

Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa con el padre de otra con quien se quería casar

Salí, señor, una tarde,
tratado mi casamiento,
de la ilustre Zaragoza
a un monte de yerba lleno,
que para pasto de fieras
fertilizó, alegre, el tiempo,
en un orgulloso bruto,
rayo con alma de trueno,
piedra con fuego de rayo,
risco con alas de viento
que al freno, humilde y rendido,
se sujetaba compuesto,
que hay humildes muy valientes
y cobardes muy soberbios.
Subiome su ligereza
a lo inculto de un espeso
bosque, que de una altivez
de un rústico y tosco cerro
se despeñaba a un arroyo,
cristal corrido y deshecho
que acercándose a las fuentes
de aquellos riscos excelsos
si no atajaran los montes
a sus raudales ligeros
tomarían sus cristales
con atrevidos alientos
posesión de manso río

y esperanzas de mar fiero.
Estaba, pues, esperando
la ocasión de los cabellos
para hacer valiente, osado,
experiencias de mi esfuerzo
en los brutos que encubrían
los cóncavos y los senos
de aquella altiva montaña
que se acercaba a los cielos,
cuando un fiero jabalí
se le ofreció a mi deseo
que, destrozando una mata,
se estaba arañando el cuello.
Yo, entonces, con mi escopeta
fui a tirarle, pero al tiempo
que el acierto me ofrecía
entonces el mismo yerro,
oigo una quejosa voz
que decía en breve aliento:
«¡Detente, no tires, oye!»;
y al instante el instrumento
que provocando a su muerte
le amenazó con el fuego,
se me cayó de las manos
cuando el caballo, sintiendo
las voces —que hasta los brutos
sienten las quejas de un pecho—,
se me enfurece atrevido,
todas las leyes rompiendo,
que por su gala tenía
en la sujeción del freno,
y me saca de la silla
haciéndome perder luego
los estribos de jinete
y los de mi sufrimiento,
y caigo en tierra sin que

me hiciera daño el tropiezo,
mas tomando la escopeta
con más ánimo y denuedo,
le fui a tirar otra vez,
cuando una hermosura veo
que escondida entre las ramas
iba llorando y gimiendo.
Dejo el caballo, fiando
de su lealtad mi suceso
y voy a seguirla y ella,
por infelice temiendo
su desdicha, se apartaba
de mis ojos y mis ruegos,
que quien nace con desdichas
y las está padeciendo,
la ventura más felice
le sirve de desconsuelo.
Alcancela y conocila
por su nobleza y mi ingenio
y quedé admirado entonces
por el gemido y el puesto.
Comencé a hablarla, mas ella
con unos ojos severos
me pasó flechas al alma
sin dar heridas al cuerpo,
como tal vez suele el rayo,
disparado de los vientos,
dar en una espada, y vuelve
ceniza su claro acero
sin que a la vaina le ofenda
lo abrasante de su incendio.
Hablela cortés y amante,
respondiome su respeto
con poca voz mesurado,
con la púrpura de Venus
por gala de sus mejillas

que entre rizados cabellos
se deleitaba la nieve
y estaba el nácar riyendo.[53]
Perlas, para ser testigos
de sus pesares, salieron
a las luces de sus ojos,
pero discurrí, soberbio,
que eran lágrimas de gusto
y abortos de su contento.
Conocilo en que al instante
que dos o tres se cayeron
las demás, apesaradas
de decir su sentimiento,
se entraron dentro del alma,
y otras se iban cayendo,
por no mojar sus mejillas
se convirtieron en hielo
y lágrimas de pesar
muy aprisa van saliendo.
Llevado de su hermosura,
galantemente me ofrezco
a servirla, y admitido
mi debido ofrecimiento,
me relató sus tragedias
que por tristes no refiero.
Y después de haber estado
sus graves quejas oyendo,
en la grupa del caballo
a Zaragoza la vuelvo.
Y siendo entrambos iguales,

53 Riyendo: variante registrada en la época. Así en Pérez de Moya: «Estábanse riyendo porque los que dan deben mostrar el rostro alegre». (*PS:* 424) y Quevedo (1954: 167): «pues los unos os andais riyendo de los otros».

traté de hacerla mi dueño
porque mi palabra entonces
no pudo escusar mi empeño.
Y esta es, señor, la causa
porque casarme no puedo
con Violante, vuestra hija,
y pues conocéis que el riesgo
él se me vino a las manos
sin buscarlo yo, fue cierto
que el cielo para más dicha
mía y vuestra lo ha dispuesto.
Y así, pues sois tan prudente
y ganáis fama de cuerdo,
no me deis culpas de ingrato
ni me culpéis de grosero,
porque nunca un hombre sabe
lo que ha de causar el tiempo.

Los aplausos servían de premios a los caballeros, que no hay mayor interese que el acierto de una pretensión, y así, tomó otro papel Nerencio, y siendo el de Marcelo, se lo entregó, y dijo así:

A una dama tuerta que se preciaba
de hermosa y amada de muchos,
mas nunca llevaba el manto al ojete

Romance

Cloris, ¿para qué presumes
de tan hermosa y bizarra,
pues saben todos que llevas
tan a la vista tus faltas?
Con tu defecto te miras
y eres mujer desdichada,
pues por un mirar tan solo
vienes a perder la gracia.

Bien haces de ir descubierta
si el manto no te disfraza,
que eres descubierta tú
lo mismo que otras tapadas.[54]
Por reina de la belleza
te tienen los que te aman,
mas claro está que están ciegos,
pues por reina te levantan.[55]
Pondraste el manto al ojete,
pues, caminando embozada,
podrás parecer derecha
aunque más torcida vayas.
Ya sé que a todos respondes
que has de engañar a las claras,
pues no ha de cubrirse un rostro
porque se oculte una falta.
Dices que tu cara tiene
a todas grande ventaja,
pues aunque le falta un ojo
se hacen ojos de mirarla.
A todos mucho los quieres,
pero mira cómo andas,
que no podrás ver a alguno
si el otro ojo se te salta.

Grande gusto causó a todos la poesía burlesca de Marcelo y al instante que a todos dio las gracias de los aplau-

54 Hace referencia a las mujeres tapadas con el manto que tanta importancia tienen en toda la *Navidad*. Juega aquí con las tapadas y Cloris, que al ser tuerta, es «tapada de medio ojo».

55 Estos dos versos remiten claramente al popular refrán «en la tierra de los ciegos el tuerto es el rey»: «Con este refrán significamos que entre los malos y defectuosos, el menos malo y defectuoso es tenido por superior. *Inter coecos regnat strabo*. Erasm. *vel Inter indoctos etiam Corydus sonat*. Eurípides. *Corydus* significa cierto género de ave que canta muy mal». (Caro y Cejudo, 1792: 120).

sos que se hicieron, tomó Nerencio otro papel, y siendo el de Justino, se lo dio, el cual dijo así:

Respuesta a una dama
que había enviado a su galán un ramo verde
atado con un lazo negro[56]

Amante y agradecido,
Belisa, estoy del favor,
mas la esperanza de amor
con mal agüero ha venido;
con pesar la he recibido,
sospechoso de tu intento,
y así, mi amante contento
dicha con tu favor pierde,
pues vio su confianza verde
con los lazos del tormento.
Perder quiero mi confianza,
pues en tan contraria suerte
ya de amor llegó la muerte
cuando enlutas mi esperanza.
Solo ya dolor alcanza
mi pasión con sus enojos,
mas dando negros despojos
será hazaña muy debida
que quien me quita la vida
me ponga el luto en los ojos.
Si solo verde tomara
el favor de tu poder,
se asegurara mi ser
y mi esperanza alentara;
mas hoy, Belisa, repara

56 Nótese la simbología de los colores: el ramo verde como símbolo de vida y esperanza (ya desde la tradición bíblica en el pasaje del arca de Noé) frente al lazo negro identificado como luto a modo de crespón.

en tan pesados rigores,
pues me dicen los colores
que es justo en tan fino ardor
que cuando muere el amor
lleven luto los favores.
Pero ya mi pensamiento
le juzga al lado mejor,
que aunque esté negro el favor
no pierde merecimiento.
Ya se me dijo tu intento
cuando el ramo recibí,
llevara luto por ti,
porque en tan amante herida,
rindiendo al amor la vida,
estabas muerta por mí.

Pasadas las alabanzas que consiguió Justino con sus décimas, tomó Nerencio otro papel y siendo de Reselio, se lo remitió con el prevenido criado y él dijo así:

A un ciego rico y miserable

De un ciego el humor diré
por satisfacer a un ruego
y el verso no mudaré
porque a un ciego es justo que
se hable en quintillas de ciego.[57]
Sabe mucho su malicia
pues tiene un ingenio loco
y admiran de su codicia
que tenga tanta noticia
habiendo visto tan poco.

57 El personaje de esta sátira es un ciego rezador (así se observa en el v. 11), como el del *Lazarillo* y, puesto que se trata de un ciego, el poema se va a componer en quintillas, que era la métrica habitual utilizada en los pliegos de cordel que vendían los ciegos (Baranda, 1986: 9-36).

Rezando con buena fe
por la ciudad hace ruido,
gasta y anda con buen pie
pues nunca se sabe que
le hayan hallado perdido.
El dinero siempre aumenta,
aunque no lo puede ver,
y tiene con él gran cuenta
pues, aunque siempre lo tienta,
nunca lo deja caer.
Por las calles con porfías
las fiestas suele cantar,
mas tiene unas fantasías
en que son todos los días
para él fiestas de guardar.
Estima tanto el dinero
siendo tan grande cosario,[58]
que lleva con modo fiero
un real de a ocho perulero[59]
para rezar el rosario.
Cosa es de poca vitoria
que tenga intereses tantos,

58 Cosario: «Lo mismo que corsario. […] usado por lo mismo que pirata». También es el «arriero que conduce géneros u otras cosas de un pueblo a otro». *(DA: s. v.)*.

59 Perulero: «Se aplica a la moneda fabricada en Perú». Por extensión de denomina así al «sujeto adinerado». *(DA: s. v.)*. El real de a ocho se acuñaba en el Perú y era fabricado con menor cantidad de plata durante la primera mitad del siglo XVII. Hubo una devaluación de tales monedas en 1650. En el reino de Aragón esta moneda castellana se introdujo entre los años 1650 y 1654, dato este que nos ayuda nuevamente a situar la fecha de edición de la *Navidad*. «Entre 1650 y 1654 [la armonía entre la moneda castellana y aragonesa] se vio turbada por la llegada al reino aragonés de los reales de a cuatro y a ocho acuñados en la ceca de Potosí faltos de ley». (Mateos Royo, 2004: 174). Para estas cuestiones véase también Redondo Veintemillas (1986). Entiéndase que este real perulero es lo que pide que le paguen para rezar el rosario por alguien.

hombre que para su gloria
siempre lleva en la memoria
la vida de todos santos.
Su caudal ha recogido
con sus acentos veloces
y tan arrojado ha sido
que todo cuanto ha adquirido
lo ha llevado siempre a voces.

Aplauso grande se siguió a la sátira de Reselio, pues todos con risueño semblante alababan sus pensamientos. Este pasado, tomó Nerencio otro papel y, siendo de Lisardo, se lo invió y él dijo así:

Reprehensión a un amante
que se iba a embarcar con su dama

Soneto

De los rayos de amor estás ya ciego
y de sus flechas hoy vives herido.
Ten prudencia en amor si no has perdido
la libertad que a tu albedrío niego.
Imposible pensión a tu amor ruego,
pues Venus en su lazo te ha cogido
y es mucho de admirar que haya salido
de la espuma del mar tan vivo fuego.
Arroyo eres ligero y así advierte
que procuras morir acelerado
siguiendo fiel de Venus la fortuna.
A donde ella nació verás tu muerte,
y pues vas al amar[60] tan arrojado,
te servirá de túmulo su cuna.

60 Nótese el calambur «al amar», «a la mar».

Desempeñose a gusto de todos Lisardo y luego tomó Nerencio otro papel, el cual era de Celio, y se lo envió a su asiento y él dijo así:

A un hombre que habiendo sido rico
se quejaba de su miserable fortuna

Soneto

La riqueza gocé soberbio y loco
y la prosperidad me daba aliento,
no temí de la rueda[61] el movimiento
teniendo su mudanza siempre en poco.
¡Oh infelice de mí! Pues ahora toco
sin alivio el pesar y el descontento
y como sirvo a todos de escarmiento
a cólera indignada me provoco.
No hacía caso ayer del que hoy [quisiera.
Ayer quien hoy me deja me buscaba
y quien firme me amó ya me aborrece.
Pues escarmiente en mí la rica esfera,
porque si la riqueza se le acaba
todo trabajo es ya, todo perece.

Aplaudieron todos el discurso prudente de Celio y luego, tomando otro papel Nerencio, se lo envió a Felicio, el cual dijo así:

A un galán que tenía su dama hechicera

Siguidillas

En siguidillas, Fabio,
diré prodigios

61 Se refiere a la rueda de la Fortuna: «diosa a quien atribuían el poder de mover de arriba a abajo a las cosas humanas a su arbitrio, teniendo dominio entre los hombres para darles todos los sucesos y acaescimientos prósperos y adversos, como riquezas, reinos y pobreza [...]. Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que están en ella, otros que van cayendo». (*PS:* 429).

del amor de tu dama,
que es un hechizo.
De noche te visita
con grande esfuerzo
y aunque haga calor grande
no sale en cuerpo,[62]
y desta acción arguyo
grande ignorancia,
pues quieres tú su cuerpo
más que su alma.
Tanto para sus ojos
tu amor ha sido
que por ir a mirarte
pierde el sentido.
Pues a tu amor se inclina,
justo es que adviertas
que hace muchas más formas
que no materias.
Adórala muy fino,
pues es bien claro
que por solo mirarte
la lleva el diablo.
Obediente la tienes,
—¡felice amante!—,
pues si la mandas algo
va por los aires.
Es pálida y hermosa
por tu ventura,

62 La dama se describe en términos de bruja, que aparece fría y con el cuerpo cubierto y que es capaz de volar (v. 28). En la concepción sobre las brujas y la brujería era habitual la atribución de estas a volar por los aires en una sustancia diversa, en ocasiones incluso no corpórea (Caro Baroja, 1992: 143). Nunca salían «a cuerpo», aunque hiciese calor, porque se untaban con ungüentos muy fríos de diversas sustancias: «Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo estremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos». (Cervantes, 1997: 95).

mas en siendo de noche
luego se unta.
De tan pequeña forma
a verte llega
que si a deshora viene
la brujuleas.[63]
En la ciudad la temen
a todas horas.
A unos toma de ojo[64]
y a otros de bolsa.
Dila, Fabio, que baste
lo que ha rompido,
que morirá si acaso
pasa el Portillo.[65]

63 Brujulear: «Adivinar, acechar, descubrir por indicios y conjeturas algún suceso o negocio que se está tratando». *(DA: s. v.)*. Juega con la expresión ya que la palabra tiene la misma raíz que «bruja».

64 Tomar de ojo: juego de palabras con la expresión «mal de ojo» y con el sentido del enamoramiento de *visum* o por la vista. Quiere decir que a algunos los engaña haciendo que se enamoren de ella a través de la contemplación de sus ojos con el único objeto de robarles («tomarles la bolsa») pero, además, puesto que se trata de una bruja, es lógico que quien la mira tenga mala suerte pues les echa mal de ojo. Otra posible interpretación sería considerar el significado de ojo como «malla de que se componen las redes». *(DA: s. v.)* y entonces se jugaría con el significado de «enamoramiento por la vista», como si los atrapase con las redes de sus ojos y que a otros los atrapa por la bolsa (utilizando una bolsa en lugar de una red, esto es, robándoles o sacándoles dinero de la bolsa en la que lo guardan). Muy cercana también a la expresión «traer de ojo» que denota «que a alguno le observan los pasos que da, para aprovecharse de su descuido y prenderle, matarle o robarle». *(DA: s. v.)*.

65 En el Portillo se situaba una de las puertas de la muralla de acceso a la ciudad de Zaragoza, como vimos en la *Noche I*. La condena de brujas y hechiceras dependía de la jurisdicción civil y de la Inquisición, que, en especial en las ciudades o en núcleos de población importantes, encarcelaba y juzgaba conjuntamente (a través de comisarios de ambos brazos de jurisprudencia) las penas a ejecutar en cada caso. En zonas rurales más alejadas de núcleos urbanos el proceso era más lento, ya que allí no solía intervenir la Inquisición, salvo en asuntos muy graves y a requerimiento (Gari Lacruz, 1978: 204-206). Por tanto, se advierte a

Deja ya de quererla,
no hables a damas
que en probándolas algo
luego se abrasan.
Yo te advierto que vivas
con más cuidado,
porque a muchos los tiene
muy hechizados.

Solemnizose con risas el concepto chancero de Felicio y pasado el murmurio laudable en todos, tomó Nerencio el último papel y, siendo el mío, me lo invió a mi asiento con el paje y yo, pidiendo anticipado el perdón de sus faltas y paciencia de la prolijidad, dije:

A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio

Silva

Cuando el día a la noche aventajaba
y el sol luciente entraba
en el signo que a Hércules[66] brïoso

Fabia, se guarde de entrar en la ciudad (de romper o quebrar sus puertas o muros) ya que, una vez en la ciudad, su captura, condena y ejecución serían mucho más rápidas. Podría referirse también a que la bruja iría directamente al cadalso si salía por el Portillo hacia la Aljafería.*

66 Hércules: con la perífrasis «signo que a Hércules […] mordió del pie furioso» alude al cangrejo que mordía el pie de Hércules mientras este luchaba con la Hidra de Lerna. Ese fue el segundo de los doce trabajos de Hércules (Apolodoro, 1985: cap. 5, §2). De este modo se está refiriendo al signo zodiacal de Cáncer, que es el que rige en el momento en que se desarrolla la acción (entre el 22 de junio y el 22 de julio, como se localiza con la referencia posterior al contagio. En las descripciones astrológicas, el signo de Hércules formaba parte de las constelaciones fijas de estrellas que ocupaban la octava esfera (una de las partes en las que se dividía la bóveda celeste) (Ferrer Maldonado, 1626: 18-20) y sus doce trabajos parecen referirse a los doce signos del Zodiaco: «Macrobio quiere entender que Hércules sea el Sol y que las

en los argivos[67] valles
mordió del pie furioso
en luchas de la Hidra[68]
y después, por su aleve desacierto,
siendo de Hércules muerto,
fue de Venus honrado
y en el octavo cielo trasladado,[69]
se publicó la desventura grave

doce hazañas más celebradas suyas sean los doce signos del Zodíaco, sobrepujados del Sol, pasando por ellos en un año». (*PS:* 444). En este caso, por tanto, el signo de Hércules hace referencia al signo estival de Cáncer y así nos sitúa el poema en el primer periodo veraniego (así lo hará explícito en el v. 479), en el que «el día a la noche aventaja» y en el que todos los campos están floridos pues ya ha pasado la primavera y el mes de mayo (verso 331).

67 Argivos: «Lo perteneciente a la provincia de los Argivos, o pueblos de cierta parte de Acaya, y el natural dellos». *(DA: s. v.)*. Lo natural de Argos, ciudad griega *(DEL: s. v.)*.

68 Hidra: «Los poetas dicen que Hércules fue a Thesalia a librar aquella tierra de mucho daño que la serpiente Hidra hacía, que estaba en la laguna Lernea, que tenía, según Naucrates, siete cabezas, y según Cenodoto, nueve, y según Heráclito, cincuenta. El cual, llegado a ella, echó mano a la espada y diole en el pescuezo de la una cabeza y cortósela; mas luego, en lugar de aquella le nacieron otras dos. Viendo esto Hércules, no quiso más pelear con el espada, y echando mano a su arco y flechas, tiróle una saeta en el derecho del corazón, y tras aquélla otras dos». (*PS:* 446). Nótese además la gran perífrasis gongorina para referirse al signo del Zodiaco. Es sin duda esta silva la manifestación más notable del gongorismo al que se afilia Matías de Aguirre.

69 Según vimos, el signo de Hércules que recuerda su hazaña con la Hidra, por la gracia de Venus, es trasladado al octavo cielo, que se identifica con la octava esfera, una de las partes en las que se divide el universo y en el que se sitúan las constelaciones del Zodiaco, que son, en la octava esfera o cielo, reflejos de la novena: «Siempre que se dize estar alguna constelación o Planeta en algún signo, se ha de entender en signo del Zodiaco de la nouena esfera, y no de la octaua esfera, la qual contiene un Zodiaco imaginado de doze signos, que son doze partes en las quales todo el Zodiaco se divide. […] y por la mesma orden es el movimiento […] del Zodiaco de la octaua esfera, porque se mueve al movimiento de la novena: y porque el movimiento veloz de la décima esfera mueue a la octaua y nona». (Ferrer Maldonado, 1626: 14-17).

del contagio temido[70]
en la augusta ciudad, y no creído
de todos igualmente,
aun mirando sus daños,
atribuyendo a engaños
verdaderas señales,
poco temor a tan adversos males.
Parte, pues, de nobleza temerosa
se niega a los peligros
y es hazaña forzosa,
no entonces cobardía,
porque el riesgo presente conocía,
que en tales ocasiones,
quien huye gana de valor blasones.
La humildad y pobreza
se vio en fatal tristeza
pues, huyendo del fuego,
daba en las llamas con pesar más vivo[71]

70 El riesgo grave de contagio de la ciudad de Zaragoza se divulgó mediante pregón municipal ya el 28 de junio de 1651 (Maiso, 1982: 36). Es decir, la acción se sitúa entre el 22 de junio y el 22 julio, precisamente las fechas del signo de Cáncer.

71 Ante la llegada de la peste, la nobleza y las clases acomodadas que tenían posibilidades huían de la ciudad, mientras los pobres y la gente humilde tenían que permanecer en ella. Como medidas para evitar el contagio se quemaban todas las ropas, muebles y utensilios o salas de las casas en las que había algún individuo afectado. Del mismo modo, como solución desinfectante en invierno se quemaba romero, enebro, sabina y pólvora y se rociaban las habitaciones con vinagre y agua (Maiso, 1982: 24 y 98). Estos versos vienen a significar que los pobres que intentaban huir de estas prácticas crematorias acababan infectados y morían, terminando sus cadáveres también en el fuego. El destino para los muertos era o bien enterrarlos en fosas comunes muy profundas en zonas alejadas de las ciudades, o bien quemarlos (Maiso, 1982: 25). En cualquiera de los casos, era un remedio duro, pues los muertos no podían descansar en su patria, en el lugar en el que vivieron, pero no había otra solución para salvaguardar el daño de la enfermedad y el elevado riesgo de contagio. También podría estar jugando con la alusión al refrán

y su noticia entonces envidiaba
el afecto y cuidado que mostraba
su patria en el remedio
que al daño se le debe.
La pena a quejas lamentables mueve
al ánimo afligido
que de Altea[72] la industria no esperaba
el curso de su vida
por estar ya encendida
la tea en fuego ardiente,
término que la Parca diligente
a su pena le puso sin que hubiera
cristal deshecho, lastre de la hoguera.[73]

de origen latino «huir del fuego y caer en las brasas»: «*De calcaria in carbonariam pervenire*». (Cantera Ortiz, 2005: 314).

72 Altea: esposa de Oeneo, rey de Calidonia y madre de Meleagro. «Cuentan los poetas que cuando nació, estaban las tres Hadas o Parcas sentadas al fuego torciendo estambre de su vida, las cuales un pequeño madero verde en el fuego poniendo, dijeron: Tanta será la vida deste niño cuanto dure este madero en quemarse. Acabando de hacer esto, las Parcas se fueron, el madero verde en el fuego dejando. Althea, madre de Meleagro, que las oía, apresuradamente se levantó, y apagando el fuego del fatal tizón, en secreta parte con diligencia guardó, como cosa en que la vida de su amado hijo consitía. […] [Por causa de unas luchas con dos hermanos de Altea que fueron asesinados por Meleagro], Althea dio grandes voces y por vengar la vida de los hermanos, quiso echar el tizón que guardado tenía en el fuego; mas todavía antes de echarlo estaba confusa, como la nave combatida de contrarios vientos, que no sabe a qué parte se inclinar; desta manera, Althea, a las veces metiendo el tizón en el fuego y otras tantas tirándole, hasta que todavía afirmándose en lo peor, queriendo ser más vengativa hermana que piadosa madre, echó el fatal tizón al fuego, por lo cual Meleagro, su hijo, poco a poco enflaqueciendo, espiró». (*PS:* 582-583). El dolor y la disyuntiva de Altea simboliza el sufrimiento que producía la quema de cadáveres en la ciudad.

73 El fuerte hipérbaton de estos versos dificulta la comprensión. Entiéndase, siguiendo la metáfora de la historia de Altea, que el destino hace que no haya ninguna solución para evitar la hoguera, idea expresada a través de la metáfora gongorina de los cristales (agua) que deshagan o apaguen el fuego. El orden sintáctico lógico sería: «El ánimo afligido de Altea a quejas lamentables mueve, que el curso de su vida [la de su hijo]

Por mi mal me obligaba mi obediencia
a dejar en la pena mi contento
considerando atento,
¡oh ciudad vitoriosa!,
en mi contraria suerte
que para mí no hay mal como el no verte.
La ocasión apretaba
aunque el daño adelante no pasaba,
porque ya publicado
se hizo el temor doblado
y así, partí obediente,
dejando a Venus y aspirando a Palas,
cuando Apolo corrido[74]
deja nuestro hemisferio obscurecido
sin que la clara luna
saliera a darle luz a mi fortuna.
Por obscuro camino
seguía mi destino,
montes haciendo llanos un Pegaso
que sin alas volaba con el paso.
La hija del dios ciego[75]

no esperaba, por estar ya encendida la tea en fuego ardiente, término que la Parca diligente le puso, lastre de la hoguera, sin que hubiera cristal deshecho».

74 Metáforas mitológicas frecuentes en el lenguaje gongorino. Apolo, como ya venimos viendo, se identifica con el sol. Venus es la oposición de Palas. La primera simboliza el ocio, el deseo; la segunda la sabiduría y la prudencia. Así, Palas Atenea (uno de los nombres con que se designa a la diosa Minerva) es considerada como diosa de muchas artes y de la sabiduría, además de hermana de Marte, dios de la guerra: «y así difiere Pallas de Marsa, en que por el uno entienden la sabiduría y por el otro el esfuerzo». El vocabulario y las imágenes, además de otras muchas figuras retóricas, han sido estudiadas en comparación con las *Soledades* de Góngora por Aurora Egido (1979*a*: 233-246).

75 Se refiere a la noche como hija de Cupido, dios ciego (igualmente sucedía en el v. 1523 de *La industria contra el peligro*).

acompañome fiel en mi jornada,
pues fue luego acabada
que llegué a la quietud o inquietud fiera
de una posada que de todos era.
Pasé el sol y a la tarde
desamparé este sitio, no cobarde,
y en el camino en sombras, indeciso,
por nuncio de mi mal tuve un aviso
que mi patria celosa,[76]
y aún algo temerosa
del contagioso daño,
cerró la puerta a mi esperanza justa;
y, el paso detenido,
albergue me dio un monte divertido,
que si a cuidado fuera,
aun el monte quizá no me admitiera.
A quietud el cansancio me obligaba
disolviendo el cuidado del discurso
y la lealtad de mi alazán brioso
me obliga a no prender sus arrogancias
en leño no limado
y así, alivié fatigas al cuidado.
Radiante el sol en el oriente estaba,
Lampo y Faetón[77] mordiendo el claro
[freno
no para sujeción, sí para adorno
de sus erguidos cuellos,
cuando mis ojos, abrasados de ellos,
la pestaña rompían fatigados
en rústicos collados,
lecho paciente y duro,

76 Se refiere a Calatayud, lugar de nacimiento de Matías de Aguirre.

77 Lampo y Faetón: son los caballos que tiran del carro del sol, que eran para Homero solo dos. «Este carro del sol, según Ovidio […], era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón. Homero le da solos dos caballos, llamados Lampo y Phaetón». (*PS:* 237).

mas por la soledad mejor seguro
que el habitado pueblo, receloso
del daño contagioso
ya de España vecino,
por celestial destino
habitante en su tierra,
mezclado siempre con el hambre y guerra.
Descubrí la campaña en prados de oro
y desamparé el lecho bien dormido
sin que me molestara
la forzosa pensión de mi vestido,
que del llanto crecido
que una vejez causaba
por el amor a Aurora,[78]
húmedo se aspiraba
y a los rayos de Febo se enjugaba
con el vapor caliente
que rojas nubes tributó al oriente.
Nunca el fragoso sitio
del aladro[79] torcido sufrió el peso,
labores despreció dando en tributo
de su tosca rudeza
del astuto conejo la cabeza;
Nunca el dorado fruto[80]
ni la hermosa manzana
de Hipómenes, adbitrio prodigioso
de Venus ayudado
con el color dorado,
suspensión de la planta

78 Con la perífrasis mitológica señala que su ropa está empapada por el rocío, que es el llanto que Aurora derrama por su anciano marido Titón y que se secará con los cálidos rayos del sol (Febo).

79 Aladro: «Lo mismo que arado. Es voz baja usada en Aragón». *(DA: s. v.).*

80 Sobreentiéndase el verbo elidido «sufrió».

de la ligera y bárbara Atalanta.[81]
Sí la montaña dura
de Adonis[82] encubría
el matador valiente
a quien Marte inclinó celoso y fiero
por su fineza ardiente,
no Venus, si viniera
a darle aquí favor, el pie se hiriera
en espinas de rosas no teñidas,
sí en algún risco del cristal limado
que suspendiera el curso a su cuidado;
sí también en prisión de pedernales
volantes escuadrones sustentaba,
que, sin temer sus males,
su orgullo altivo la prisión dejaba,
y elevándose al viento,
Ícaros en el riesgo, no en la cera,
un ruidoso instrumento
con pelotas de plomo derretido
les quemaba las alas atrevido
y en duros pedernales
la muerte hallaban que Ícaro en cristales.[83]

81 Hipómenes-Atalanta: la historia de Atalanta, que retó al que quisiera casarse con ella a vencerla en una carrera ya la comentamos a propósito del verso 494 de *El engaño en el vestido* (*PS:* 622-623).

82 La fábula de Adonis a la que se hace referencia ya ha sido relatada con anterioridad y vuelve a hacer referencia aquí al jabalí «matador valiente» que acaba con la vida de Adonis. Su sangre será la que tiña las rosas cuyas espinas no hieren los pies de Venus sino algún pedrusco afilado por la erosión de la lluvia («algún risco del cristal limado»). Nótese la dificultad de un lenguaje tan puramente gongorino.

83 Sobreentiéndase «hallaban la misma muerte que Ícaro en cristales», refiriéndose a la fábula de Ícaro relatada en la misma *Navidad* en la *Noche II*. Los que encuentran la muerte son los «volantes escuadrones» (v. 135) de aves que hay en el monte y que echan a volar cuando son disparadas por los cazadores con las «pelotas de plomo derretido» (v. 141) de su escopeta («un ruidoso instrumento», v. 140). La misma metáfora

También consume el oso
el treudo de la peña
y con rizada greña,
cuando desprevenido,
juguetonas las manos, alto el pelo,
cerril la planta, el cuello con arrugas,
el plomo mortal ruido,
saeta poco aguda pero ardiente
se avecina a su pecho,
siendo a su herida el risco mortal lecho.
El sitio inhabitable
vencí con pie seguro
rompiendo con la industria el tosco
[muro
de la sierra florida,
y al descender la cumbre el paso breve,
un arroyo se mueve
perezoso en su asiento
y con el paso de cristal sonoro
olmos abraza que robustos besa,
guijas[84] de cristal pisa
en su senda süave.
Seguí su orgullo grave
hasta un pedroso paso
donde con el pie escaso
el correr recelaba,
al riesgo se arrojaba,
y a veces se volvía
porque aún allí temía
su forzoso despeño,
justa desdicha a su escusado empeño.

del plomo para las escopetas se repite en la caza del oso de los versos siguientes (v. 151).

84 Guijas: «La piedra pelada, que se cría ordinariamente en las riberas de los ríos o arroyos». *(DA: s. v.).*

Precipitose al valle;
ya sin reparo alguno
iba ligero lisonjeando sendas,
admitiendo otras fuentes
que ya le veneraban
y por rey de sus ondas le aclamaban.
Viéndose, pues, rodeado
y de tantos cristales lisonjeado,
soberbio le miraba
y no de su principio se acordaba,
que quien humilde nace,
si ocupa puestos, muy soberbio se hace.
Altivo en ira suma
riscos formaba de erizada espuma,
y para más anhelo,
flechas de plata le tiraba al cielo.
Ambicioso corría
más de lo que su furia requería,
y de mí retirado,
le vi desde un collado
que en un río ruidoso,
—hijo ya de Neptuno proceloso—,[85]
halló su ruina, y porque más me
[asombre,
donde pierde la vida pierde el nombre.
Ya lo vi despojado
de su cristal soberbio y alterado,
ya su altivez se pierde,
que es justo que se acuerde
quien aprisa ha subido

85 Hijo de Neptuno proceloso: Neptuno era el dios del mar, hermano de Júpiter al que se le atribuyen muchos hijos que son todas las aguas: «a lo que de agua se engendraba llamaban hijos de Neptuno». (*PS:* 165). Proceloso: «Lo que frecuentemente padece tempestades y tormentas». *(DA: s. v.).*

del origen humilde que ha nacido,
porque si no, como subió violento,
tendrá poca firmeza en el aumento.[86]
Discurrí la montaña
que al más astuto engaña
en diferentes pasos,
cuando un tosco sonido
me da esperanza firme
por tan de cerca oído,
con posesión de mi camino cierto
que con sus golpes me asegura el
[puerto.
El can enfurecido
voces levanta al viento
y ocupa el instrumento,
campana no pesada
que de lana pendiente
por todo el prado en la quietud se
[siente.[87]
Miré el rústico traje
en el corvo cayado,
en un joven caudillo de su armada,
rojo el pelo, el vestido
no a su cuerpo ceñido,
antes franco por dicha de su estrella;
el rostro pardo, ya del sol tostado,
tosca la mano mas el pie ligero;
el lenguaje grosero,
aunque cortés a su intención sencilla,
a mi vista se humilla

86 La soberbia, como la de Polifemo, es también un tema recurrente en Aguirre, en especial en los pasajes en los que se sirve de un lenguaje más gongorino.

87 Presta atención en estos versos a los sonidos de la naturaleza. El ladrido del perro se sobrepone al sonido de los cencerros de las ovejas.

con generosa oferta
de lo que allí llevaba
por regalo a la vida que pasaba
con quietud y sosiego
sin ambición alguna,
dicha feliz de la menor fortuna,
pues intentando usar de sus rigores,
hace a la vida de un pastor favores
que reina en los collados
sin ambición, lisonjas y cuidados.
La noticia le ruego al paso errante,[88]
y la admiración muda
en su rostro miraba
y en la misma respuesta se turbaba.
Venció al encogimiento el tosco estilo
y el camino me amostra
con señas mal habladas,
mas de mí nunca fueron admiradas,
que quien menos de hablar tiene noticia
es el que vive con menor malicia.
A mis dudas repiten sus verdades
la razón, por vencer dificultades
de mi poca noticia, y obligado,
perdió temor de pérdida el cuidado.[89]
Habiendo, pues, sus dichos aprendido,
me mostré agradecido

88 La imagen del pastor feliz (asociado al tópico de la alabanza de aldea de los versos anteriores) y sin ambición, que contrasta con la anteriormente descrita soberbia del arroyo, está presente también en Góngora. A este pastor le pide el poeta, perdido por el monte, que le indique el camino.

89 Debe entenderse que el pastor le muestra el camino con señas mal habladas. Es decir, la preocupación que le causa el temor de perderse se desvanece gracias a las indicaciones del pastor.

con víctima que le hice de un escudo[90]
que por armas llevaba y por blasones,
y como me venció con sus razones,
después de estar vencido y él glorioso,
quise darle las armas generoso.
Despidime dejando
triste ya a Pan, no en Marte traducido,[91]
aunque le dejé armado
por el favor debido,
nunca dél esperado,
que aquel que no pretende los favores
los consigue mayores,
y el que con ambición los solicita
con el mismo deseo se los quita.
Rato, pues, melancólico esperaba
el prudente cabrero
por el gozo pasado,
que está experimentado,
que es el propio contento
el agüero más fiel del sentimiento.
La pena conocí que en sí mostraba
y, apesarado, a veces lo miraba
del de plata favor liberal treudo,
porque no recibido,
no le fuera pesar verme perdido,[92]

90 Por «víctima» debe entenderse la ofrenda que le hace de un escudo. En los versos siguientes compara el encuentro con un torneo.

91 Pan traducido en Marte: Pan es el dios de la Arcadia. Con su nombre designa al mancebo pastor del que se está despidiendo y al que le ha dado con anterioridad un escudo, de ahí la alusión a que no se ha traducido del todo en Marte, dios de la guerra (jugando con la polisemia de escudo). Este verso recuerda mucho a los versos 233-234 de la *Soledad I,* como señala Aurora Egido (1979*a*: 239): «se despide después del mancebo que le señala el camino "con señas mal habladas", que nos lleva a […] "bajaba entre sí el joven admirado / armando a Pan, o semicapro a Marte"».

92 Se refiere a que se muestra apesadumbrado por el regalo de la moneda que le ha dado. Sin dicha dádiva ni le hubiese importado que se hubiese perdido.

que de aquel que a una ausencia se
[condena
es alivio el agravio, el favor, pena.
Negueme a su deseo
por mi empeño forzoso
y del monte empinado y carrascoso
desciendo al rico valle donde veo
su verdad bien fundada.
Del tosco labrador la mies dorada
al paso me salía
y la confusa senda me encubría.
Trilló la espiga el hierro bien limado
de mi alazán brïoso.
Disminuyó el provecho
del ágrico escultor siempre sudado
por su oficio cansado,
mas no con daño de su fruto grave,
sino forzoso a quien el paso sabe.
Oí los que cortaban
el dorado tributo de la tierra
con media luna de acerada sierra,
la mano bien guardada,
de dura piel vestida
y de tosca costura defendida.
Las puertas, pues, de Jano[93] miré abiertas

93 Jano: «Iano fue un hombre el más excelente entre los aruncos y más antiguo rey de Italia, […] y el que comenzó a hacer templos en honor de los dioses, y ordenó el modo de los sacrificios, en donde después fue adorado por Dios y como hallador de los sacrificios usaban los romanos, que jamás hacían sacrificio a los dioses que primero no llamasen o invocasen a Iano […], y por esto mismo le sacrificaron el primer mes del año […]. Iano estaba de continuo en la puerta del cielo, de modo que no podían los ruegos y preces de los mortales pasar a otros dioses si Iano no les concedía la entrada, y por esto le dijeron Iano, de *ianua,* que quiere decir puerta». (*PS:* 323). Hace referencia a que ve ánimo belicoso en los segadores pues, el templo de Jano en Roma, mantenía abiertas sus puertas en tiempo de guerra para pedir la paz, y cerradas en tiempo de

en sus ánimos todos
y con corteses modos
la paz solicité, y muy tranquilos,
del acero los filos
dejan en césped duro a su reposo
y a Baco lo rodean,
que con rústica envidia lo desean.
La leche congelada
con el molde de mimbres bien salada
y por lo antiguo dura,
apetito feliz les asegura,
y viendo su mudanza,
seguí el camino antipocado[94] de ellos,
aunque bien conocía
según atento sus acciones veia,
que a Baco por su parte
con sus guerras lo harían el dios Marte.
Errante el paso violentaba Febo
con el calor ardiente,
habiéndose ausentado del oriente
tres horas en el día,
cuando una vaquería
subía a la alta peña
a repelar la corta y verde greña
que el mayo le dio en feudo bien florido

paz: «Era asimismo tenido Iano por dios de la guerra y de la paz; y estas dos cosas tenían estar en su mano, y a este fin edificó Numa Pompilio en Roma un templo a Iano. Y cuando se determinaba en el Senado tener guerra, un cónsul abría las puertas deste templo, y estaban abiertas mientras la guerra duraba, y esto era por dar buen agüero a los que hacían la guerra, para la vuelta. Y cuando estaban cerradas era señal de paz, denotando por ello que la guerra estaba encerrada y presa en aquel templo». (*PS:* 325-326).

94 Antipocado: de antipocar: «Por translación vale volver de nuevo a hacer alguna cosa, que es, o parece ser de la obligación de alguno, la cual en muchos días no se había hecho y estaba suspensa. Es usado en Aragón, aunque es término bajo». *(DA: s. v.).*

al campo alegre, al monte más subido.
Entre las vacas, pues, muchos había
robadores de Europa[95]
con gala y bizarría,
trepando pedernales
y se iban allegando a los cristales
para templar el fuego,
imitación de Júpiter[96] tirano
que al mar se arroja en sus pasiones
[ciego
con su prenda querida,
que de una punta de su frente asida
olas pasaba de temores llena,
llorando siempre la perdida arena.

95 Robadores de Europa: «Los toros le asustan y se retira. […] Inevitable alusión al mito de Júpiter». (Egido, 1979*a:* 240). Europa era hija del rey Agenor. Se enamoró de ella Júpiter quien «mandó a Mercurio que fuese a la tierra de Phenicia, y llevase las vacas del rey Agenor cerca de la ribera, a un lugar donde Europa, con otras doncellas, solía ir a holgar; lo cual hecho, […] Iúpiter mudose en un hermoso y blanco toro, y juntose con las vacas. Europa, admirada de la belleza del toro, llegábase a él, y aunque le parece manso; tiene miedo; mas poco a poco, perdiendo el temor, comenzó a regalarle y a ponerle flores en la cabeza. El toro muy humilde, lamíale las manos y jugaba con ella; la doncella perdiendo del todo el miedo, subióse sobre él. El toro, viéndola sobre sí, vase poco a poco hacia el mar. Cuando Europa se sintió dentro del agua, hubo miedo, y por no caer asiose fuertemente de los cuernos; y así, llena de pavor, fue llevada a Creta, en donde tornándose Iúpiter en su primera figura, y conociéndola, se hizo preñada de Minos; después parió otros. Y por eterna memoria desta doncella se llamó la tercera parte del mundo Europa». (*PS:* 554). El verso está copiado literalmente de las *Soledades* de Góngora.

96 Se refiere, siguiendo con la imagen de Júpiter para designar a los toros, a los cuernos con los que se solía representar a este dios: «Pintaban a Iúpiter unas veces sin orejas y otras con ellas; otras con tres ojos; otras como carnero, o con cuernos de carnero; dedicáronle el águila y traíala por divisa, y servíale para subirle rayos de los que hacía Vulcano». (*PS:* 134). Los toros se acercan al agua a beber, al igual que Júpiter se arrojó al agua del mar cuando raptó a Europa («su prenda querida», v. 341) que se agarró de sus cuernos llorando por la arena de la playa en la que había sido raptada.

Destos, pues, no en lo manso imitadores
de Júpiter mudado,
me aparté con cuidado
y de lejos miraba,
que el albergue seguro me ofrecía
una vecina aldea
noble y antigua, aunque de gente poca
en su sitio habitada.
Al término llegué de mi jornada
del sol algo ofendido,
mas estuvo a mi fuego prevenido
un blanco vidro[97] helado,
favor entonces frío y estimado.
Por mi cansacio[98] Letes me convida
a un lecho diligente
con ostentosa gala, no decente
a la sencilla aldea,
sí al palacio en torreones levantado,[99]
de cruces todo armado,
laureles de su dueño.
Dejé la holanda y me aparté del sueño
cuando perdiendo el sol lucientes rayos
dispara los reflejos con desmayos,
madejas refulgentes
que Pirois y Aetón[100] rigen valientes.
Delicia a mi paseo
de Flora alegre imperio me ofrecía
con bien florido aseo,

97 Vidro: «Lo mismo que vidrio». *(DA: s. v.).*

98 Cansacio: variante no recogida en *DA* pero sí en *CORDE,* en donde se señala su aparición en obras como el *Quijote* de Avellaneda.

99 Entiéndase «Letes me convida no a la sencilla aldea decente, sí al palacio en torreones levantado», es decir, a un lecho cuya gala no es propia de una aldea sino de un palacio.

100 Pirois y Aetón: nombres de dos de los cuatro caballos que según Ovidio tiraban del carro del sol.

vestido todo de jazmines castos
en una estirpe fría,
fuente más lisonjera
que arroyo fue callado:
su pureza nacía
competidora de la luz del día.
La rosa, guarnecida de guirnaldas
con el pie de esmeraldas,
el rostro de rubíes
y las hojas de hermosos carmesíes,
con rico broche de oro
su belleza ostentaba con decoro
por su propincuo ocaso
que le ofrecía término a su paso,
pues siempre la hermosura
está segura cuando poco dura.
El clavel encarnado,
príncipe de las flores en el prado,
con matices de plata
se corona ostentoso de escarlata
y en fragantes olores
de aromas superiores
a la rosa requiebra
y su hermosura cándida celebra,
pero también atento
admira sin amar aquel portento,
pues el cielo constante
dice a su pompa hermosa
que ha de estar, para pena de su vida,
ya deshojada cuando aún no nacida.
Pues ¿quien con la belleza se divierte
si contempla la muerte?
¿Quién puede amar si ve que la
[hermosura
es flor que poco dura
inconstante e impía,

que nace y muere en término de un día?
También las blancas rosas vi plateadas[101]
que de sangre de Adonis se escaparon
y apartadas miraron
el mortal sufrimiento,
que por no estar atento
al consejo prudente,
vencido del feroz y liso diente
entre las venenosas puntas frías
que con el licor matan,
se quedó amante muerto
con celoso concierto
de Prosepina,[102] diosa
que el tributo pagó de enamorada
en lo que fue robada
con industria mañosa,
treudo perpetuo de la que es hermosa.
Divertía la vista en la campaña
florida aunque con fruto sazonado;
desamparé un nogal tosco arrugado
que en el viento crecido,
del pájaro cantor inculto nido
entonces encubría
y con el ruido rígido impidía

101 En estos versos vuelve a repetirse la referencia mitológica de la muerte de Adonis «vencido del feroz y liso diente» del jabalí.

102 Prosepina o Proserpina: «Era Prosérpina una deesa entre los gentiles, hija de Iúpiter y de Ceres, que según Ovidio, significaba tres cosas: las simientes o mieses; la Luna; y la reina de los infiernos. […] Del cómo la robó Plutón escriben los poetas que considerando que todas las deesas rehusaban de recibirle por marido, así por su fealdad como por la escuridad de su reino, subió en un carro […] y llegando a una floresta de arboleda muy hermosa, en donde a la sazón Prosérpina estaba holgando, cogiendo flores en compañía de otras vírgines, la cual, como a las demás excediese en gentileza de cuerpo y hermosura, vista de Plutón, enamorándose della y tomándola súbitamente de sobresalto, la llevó consigo». (*PS:* 187-188).

tal vez del jilguerillo los acentos,
que con la verde rama hacen los vientos.
No de Arión[103] la fortuna este alcanzaba
en la música dulce que tocaba,
pues delfines los troncos
tal vez no le impidían por su suerte
la descuidada muerte,
¡oh prisión muy estrecha!,
pues el saber a muchos no aprovecha
porque no hay dicha alguna
si no está favorable la fortuna.
Las bisagras atónito miraba
que al palacio suspenden la caída
con bien formados Titanes[104] que vida

103 Arión: «Desta Isla de Lesbos, y desta ciudad, fue natural Arion, insigne Poeta lyrico, y músico aventajadíssimo. […] se partió para Italia, donde ganó a su arte innumerable tesoro, y bolviendo con su riqueza a embarcarse a Lesbos, los marineros que le traían en su Navío, dieron orden de matarle y quedarse con lo que traía. Y viéndolos determinados, y resueltos, y que sus ruegos y peticiones podían tan poco con ellos, para ablandar su dureza, pidioles de merced, que ya que le querían quitar la vida, que antes que le lançassen en la mar, le dexassen tañer vn poco su instrumento, y cantar una canción triste y fúnebre, como el Cisne cuando muere. Y siéndole concedido, tomó su cítara, y començando a cantar, se arrojó con ella al mar: y luego un Delfín, que estaba atento a su canto, le recibió sobre sí y le llevó al puerto deseado, assí lo dize San Agustín». (Vitoria, 1646: 242).

104 Titanes: «Cuenta Ovidio, que los Titanos o Gigantes, que tenían los pies de serpientes, desearon subir a los reinos celestiales, por echar de allí a Iúpiter y a los demás dioses, y para ponello por obra amontonaron montes unos sobre otros; conviene a saber: el monte Osa sobre el monte Pelión, y sobre estos pusieron el monte Olimpo, hasta que con ellos llegaron a las estrellas, para después prender a todos los dioses y echarlos de sus aposentos. Entonces Iúpiter, indignado de tan gran soberbia, arrojó un rayo del cielo, con que hirió a estos Gigantes, y abriendo la tierra, los puso debajo de ella, poniéndoles encima unos grandes y pesados montes; mas de la sangre de ellos caliente, mezclada con la tierra, se engendraron otros, y por esto se dice gigante, que es el nombre griego, que quiere decir nacido de la tierra. Gigante también quiere decir disforme y fuerte más que los otros». (*PS:* 140-141). Se usa aquí para designar a los montes

le faltaba tan solo a su modelo
para escalar segunda vez el cielo.
No el Osa les faltara
ni el Olimpo y Pelión[105] en su districto
para juntar con su violencia rara,
mas tampoco castigo a su delito
de rayo disparado
por Júpiter valiente y enojado.
Sin duda que miraron no advertidos
los gigantes más fieros a Medusa[106]
en este sitio ameno y deleitoso,
pues en piedra quedaron convertidos,
que el arte no pudiera misterioso
formar tanta fiereza
con la aprendida y natural destreza.
La del sueño consorte, pues, llegada,
y la fatal esfinge de la vida,[107]

que va observando en su paseo a los que compara con los empleados por los titanes en su lucha contra los dioses (las «bisagras» que unen cielo y tierra).

105 Osa, Olimpo y Pelión son los nombres de los montes que pusieron los Titanes.

106 Los gigantes de piedra son los montes, convertidos por Medusa, como fue el caso de Atlante a quien Perseo, mostrándole la cabeza que había cortado de la Medusa, convirtió en «un alto monte de su mismo nombre […] que era tan grande que sustentaba los cielos sobre sus hombros». (*PS:* 503).

107 La consorte o esposa del sueño es tradicionalmente considerada Pasitea, una de las tres Gracias: «Queriendo los antiguos exhortar a los hombres a que tuviesen entre si Amor, Paz y Amistad, inventaron una deesa en figura de tres doncellas, asidas de las manos las unas de las otras, todas desnudas, que se estaban riyendo. […] Pasythea, que otros dicen Aglaia, y Euphrosyne y Acgialis; decían proceder dellas las riquezas y sosiego y descanso de los hombres». (*PS:* 424). Pasitea se identifica con el descanso, la tranquilidad o las horas: «[…] atestigua Meleagro en este verso: *Pues son tres las Gracias, tres las Horas, benévolas doncellas.* […]». (Comite, 1602: 304). Las Gracias unas veces se identifican con las Horas y otras se diferencian pero siempre van unidas (Comite, 1602: 307). La hora del sueño y del descanso se identifican en muchos poetas

desamparé la estancia enarbolada
y la estación de Dafne[108] bien florida
cuando el nogal cubierto,[109] no de
[holanda
con flamencas labores,
sí de lino delgado,
de la misma familia trebajados,
me ofrece cena suave
con una sencilla ave
cándida y no ambiciosa
que doméstica cría
sin pesquisar montañas cada día.
El agua limpia y pura
no la bruñida plata me asegura,
sino el vidro curioso a mi deseo
que con la misma pena da recreo.
De esta vista agradado,
pasé de julio diez ardientes días
y ya deseando estaba
mirar lo que la suerte me negaba,
que siempre es deseado
lo que está más vedado.

con Pasitea, esposa del Sueño: «¡Oh, sueño venturoso, / ven ya, ven dulçe amor de Pasitea, / a quien rendirse de tu amor desea!». (Herrera, 1986: 108). El sueño se asocia también indisolublemente a la vida, por el obligado descanso. Se alude a él con otra metáfora mitológica, la de la Esfinge: «este monstruo tenía la cabeza y pechos de mujer, la voz humana, la cola de dragón, alas de ave y uñas de león». (*PS:* 594). La Esfinge proponía enigmas y se la condenó a morir cuando alguno los descifrase. Su relación con lo enigmático, hace que se califique al descanso y al sueño con la esfinge, por la misteriosa necesidad que de ellos tienen los seres humanos.

108 Estación de Dafne: entiéndase por estación «estancia, sitio, lugar señalado para algún fin o efecto». *(DA: s. v.).* Dafne es el laurel o árbol en el que ha encontrado cobijo para dormir.

109 Hace referencia a la mesa de nogal que se encuentra cubierta con manteles humildes de lino.

Ver mi patria quería,
que ya benigna se mostraba a veces,
e, informado que abría
a sus hijos la puerta,
quise mirarla a mi deseo abierta.
Por librarme del sol busqué la noche
y, de la luna no favorecido,
discurrí la campaña
escalando confuso una montaña
que de encinas umbrosas asistida
rasgos tiraba con la rama herida
del borrascoso y rimbombante acento,
trompa del monte, bucina[110] del viento,
que de un cetro alentado
peñas rompiendo visitó al collado.
Errante el paso a la cerviz del monte,
peligroso destino de Aqueronte,[111]
aunque no de cristales,
de duros pedernales
que del tiempo labrados
no están caídos cuando están pisados;
Sísifo,[112] aunque sin culpa, parecía

110 Bucina: variación vocálica de «bocina» término muy utilizado en el lenguaje gongorino.

111 Aqueronte o Acheronte: «Opinión fue de Platón que las ánimas, después que se apartaban de los cuerpos, iban a un lugar no conocido debajo de la tierra, donde estaba el reino de Plutón, y que antes que a los palacios llegasen, habían de pasar por un río llamado Acheronte […]. Es su agua muy desabrida. Fingen ser viejo, aunque robusto y feroz, y andar vestido de negro y sucio». (*PS:* 629). Vale aquí por camino lleno de piedras en lugar de río, como explica en el siguiente verso, que es Aqueronte (río), «aunque no de cristales».

112 Sísifo: «Escriben deste que Iúpiter llevó a Aegina, hija de Asopo, a un lugar que llaman Phliunte, para della se aprovechar, a la cual, buscando Asopo, no solo Sísypho le dijo dónde estaba, mas aún le declaró el agravio que le había hecho Iúpiter. Asopo entonces, por certificarse del caso, fue allá; Iúpiter, entendiéndolo, por no ser tomado por el hurto en

y sin pesada y tosca pesadumbre,
subiendo la alta y carrascosa cumbre
cuyas verdes alfombras
cobran negros matices de las sombras;
pasos perdidos mucho rato diera
si una tropa de reses no saliera
a encontrarme en el monte
que era estación primera de Faetonte,
guiada de pastores cuidadosos
que pierden de la noche los reposos
por mudar el ganado
a sitio acomodado.
Saludado fui de ellos
con el sencillo modo
y el indignado perro,
acompañando al rústico cencerro,
surge la voz, furioso,
respondiendo a su acento riguroso
la enamorada ninfa de Narciso[113]

las manos, convirtió a Aegina en un alto monte de su mismo nombre, y a Sísypho diole que subiese una grande piedra a cuestas el monte arriba desde los infiernos, y que llegando a la cumbre se volviese hasta la raíz del monte, no pudiendo esto ningunas fuerzas impedirlo, y así volvía luego por ella, y esta es su perpetua pena en culpa de su pecado». (*PS:* 569).

113 Narciso: «Siendo ya mozo y adornado de grande hermosura de rostro, fue amado de muchas dueñas y ninfas, y principalmente de Eco […]. Aconteció que un día, andando a caza, cansado y caluroso, se fue a una muy clara y grande fuente, y queriendo della beber, mirando el agua, se enamoró de una figura que de la suya recudía en el agua. Narciso, creyendo ser alguna ninfa de la misma fuente, tanto della se enamoró y encendió que después de muy tristes palabras de congoja, de no poderla haber a sus manos, murió. Y como después las ninfas, buscando su cuerpo, no le hallasen donde muriera, y viesen una flor que dicen lirio, dijeron el cuerpo de Narciso ser convertido en aquella flor». (*PS:* 585). Así, según Vitoria, relata Ovidio la historia de la ninfa Eco antes de la muerte de Narciso: «Diose Narciso al exercicio de la caça; y como do *[sic]* ordinario anduviese tras de la ninfa Eco sin le dezir cosa alguna, quando exclamava, animando y açorando a sus perros […] ella le repetía

que sujetarse quiso
a aquella beldad luego acabada
que en una fuente se miró admirada.
Para acierto seguro del camino
pidí un joven de tantos que regían
la lana no cortada
para la ahuja de Aracnes[114] escusada

las últimas palabras, y al fin como ella le amasse tanto y no le supiese con palabras manifestar su amor porque no las tenía hechas, vínose a consumir y a convertir en peñas como no le quedando más que la voz, y esa imperfecta y manca, como dize el mesmo Ovidio: […] Escóndese en las selvas de su grado, / nadie la ve, de todos es oída, / que la voz sola le ha restado». (Vitoria, 1646: 47-48).

114 Aracne o Aracnes: joven hilandera que compitió con Minerva (o Palas Atenea) en la elaboración de un tapiz, según relata Ovidio en el comienzo del libro VI de las *Metamorfosis*. «Vencida de Minerva la convirtió en araña para significar el saber de Minerva y de Aragnes en el arte de tejer». (*PS:* 402). La historia completa la relata Vitoria: «En su tiempo de Palas, o Minerva, uvo otras que supieron mucho del arte del hilar, texer y bordar: principalmente Aragnes […] y viendo que Minerva se le quería adelantar en esto, tuvo con ella sus competencias. Pusieron para esto sus juezes, como lo dice Landino, y Ovidio en sus transformaciones. Començó la diosa su ingeniosa tela. En el primer quadro entretexió aquella competencia tan grande que ella tuvo con el dios Neptuno sobre poner el nombre a la famosa ciudad de Atenas. […] En otra esquina de la tela dibujó aquella tan necia como temeraria competencia de Hemo y su mujer Rodope […]. En el tercero texió la historia de Antigone, convertida en grulla. […] En el último […] retrató aquellas soberbias hijas de Cinara. […] Bien pudiera Aragne desistir de su loca y temeraria competencia, lo uno por ver que la labor de la diosa Palas era muy rara y peregrina y agena de alguna igualdad […]. Pero ciega Arachne de su loca ambición, no quiso rendir ventajas. […] Començó a texer el rapto que hizo el dios Iúpiter de la hermosa Europa. […] En otra parte labró cómo Iúpiter se enamoró de Astrea […], los amores de Iúpiter y Leda. […] Texió también Archne en su ingeniosa tela, tomando muy a destajo el descubrir las libiandades del dios Iúpiter y juntamente de otros dioses [así Ovidio en el libro VI de las *Metamorfosis* según lo reproduce y traduce Vitoria]. Acabó la competidora Argne su gallarda tela, de suerte que dize Ovidio, que ni la inbidia, ni el momo hallaran en toda ella un sí no. Pero ofendida Minerva del atrevimiento grande que Aragne avía tenido de dibujar en la tela las torpezas y deshonestidades de los dioses, arrebató la tela y rompiéndola rasgó todos los deshonestos sucesos que Arachne avía hecho. Se la tiró y dándole con

por su poca fineza,
impedimento grande a su destreza
soberbia y presumida,
ya castigada cuando ya vencida
de la divina Palas,
viviendo siempre entre paredes malas.
Presto fue conseguido
del mayor de ellos el menor mancebo
y luego despedido,
sin gastar cumplimiento,
vencí la cumbre y me aparté del viento.
Guiado, pues, de su noticia cierta,
al pisar de los valles las alfombras,
se retiran las sombras
y la noche cubierta
huye del son propincuo. Temerosa
nace la estrella hermosa,
Lucifer peregrino[115]
que abre el azul camino
a la Aurora luciente
para esparcir rubíes al oriente.
Miré una aldea y despidí al cabrero
pagando su trabajo voluntario
y en ella me detuve pasajero,
teniendo el sol en julio por contrario,
hasta que, viendo desmayar sus luces,
salí de la posada
para acabar con gusto mi jornada.

ella en la frente la hirió muy mal. Corrida y afrentada Arachne se echó un lazo al cuello y se ahorcó. Al fin, compadeciéndose della Minerva, la vino a sostener y soliviar porque no muriese y rociándola con cierta agua de hierva de Hecates, la convirtió en araña, y aunque perdió la naturaleza humana que tenía, no se le olvidó la costumbre que tenía de tejer y hilar». (Vitoria, 1646: 275-279).

115 Se refiere al planeta o estrella de Venus, uno de cuyos nombres ya señalamos que era Lucifer.

Llegué a la antigua Bílbilis augusta
cuando por razón justa
la entrada niega a mi propincuo paso,
estando el sol en su purpúreo ocaso,
y a una de Venus quinta, ilustre torre
donde el arroyo delicioso corre
y ligero se mueve
con tornos de cristal, rizos de nieve,
me dicen me retire,
y obedeciendo a su precepto grave,
tomé por gusto suave
aquel castigo igual a mi deseo,
pues estaba ocupando el himeneo[116]
la quinta hermosa que de ilustres Sayas[117]
sus prados sirven a Jalón de playas,
retiro ameno de la gran nobleza
que a su dueño rindió naturaleza,
en cuyo sitio hermoso
forzosa hallé belleza en años trece,
augusta hija del Ebro desatado
que tierra muda por mudar de estado.
De quién esta nació decir pudiera
elogios graves mi discurso atento,
mas es justo presuma
que tanto sol me abrasará la pluma
si a pintarlo me allego,
y así me sirva por escusa el fuego.
Amante liberal bilbilitano

116 Himeneo: «Fue hijo de Bacho y Venus. Teníanle por dios de los padrinos o de los casamientos. […] Llevaban con cantares su estatua en las bodas». (*PS:* 314).

117 Sayas, familia ilustre aragonesa a quien Aguirre dedica esta *Noche III*. Debían de ser de procedencia bilbilitana, según refiere en este pasaje en el que describe la villa que tenían a las afueras de Calatayud, al lado del río Jalón que baña estas tierras.

el himeneo fino procuraba
con pompa grave, con aplauso humano,
donde a un tiempo mostraba
su pecho generoso
y la constante fe de nuevo esposo.
A la Venus, pues, hija de la espuma,
que a las ricas grandezas atendía,
la belleza admirada le asistía
en otras damas por favor debido
que habían a sus bodas concurrido.
Los nogales limados ya cubiertos,
siendo en su origen grandes,
con tapetes de Flandes,
lienzos bien delicados
con bélicas historias damascados,
a la mesa se asientan
y a mí ofrecida luego
y por no ser al ruego
importuno y contrario,
admití aquel favor por voluntario.
Al apetito gustos diferentes
rindió espléndidamente larga mesa;
de Baco dulces regaladas fuentes
cumplieron de las bodas la promesa
y al fin, reinando con su lira Orfeo,[118]
Venus creció pasiones al deseo,
Letes, por el cansancio del camino
me rendía con música sonora.
Llegada, pues, la hora,
unos se van al lecho reposado
y otros a Eolo buscan con cuidado

118 Orfeo: «Hijo de Apolo y la musa Calíope, escribe Rabano que fue tan excelente en la lira o guitarra que de Mercurio recibió que no solo a los hombres sacaba fuera de sí, mas aun a las peñas hacía correr, y a los ríos estar, y a las fieras bestias amansar». (*PS:* 514).

porque el calor fogoso
impidía a sus vidas el reposo.
Quedó la que antes fue palestra bella
de Diana, de Venus y de Palas,
palenque[119] de criados
que inquietos, bulliciosos y turbados,
últimas gotas al cristal le usurpan
y entre su ambición lidia
el rencor y el coraje con la envidia.
La noche pasé aprisa bien dormido
y cuando al sueño lo dejé vencido,
me subo de la quinta a una azotea,
árbitro natural de Gigantea,
donde a una voz su ostentación aclama,
bucina el viento si clarín la fama,
y donde el rubio Apolo refulgente
cuando da carmesíes al oriente
a un tiempo adorna por ceder favores,
sus cumbres de oro, su jardín de flores.
Desde allí miro atento
de Calatayud noble el rico asiento,
sus torres levantadas
que fueran de Titán más estimadas
que los collados de Osa[120]
para su acción aleve y peligrosa;
sus castillos de peña fabricados
contra el tiempo soldados
valerosos de piedra
que ni la flor admiten ni la yedra,
sino que émulos firmes de enemigos,
amenazando están con los castigos,

119 Palenque: «La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública». *(DA: s. v.)*.

120 El monte Osa fue uno de los que colocaron los Titanes. (*PS:* 140-141).

pedrosos y cerrudos,[121]
dando asunto a las lenguas aunque [mudos;
sus edificios graves,
palacïos deleitosos y suaves
que a Tempe[122] en sus jardines
forman con verdes y plateados fines,
donde el cristal en surtidores ata
cabellos de oro con listón de plata,
de Midas[123] estas fuentes

121 Cerrudos: es una palabra de escaso uso derivada de «cerro». En *CORDE* solo se registra en la obra de 1580 *Espejo de príncipes y caballeros,* de Pedro de la Sierra. El *NTL l*a registra con el sentido de «alomado».

122 Tempe: valle que era el principal paso entre Macedonia y la Grecia meridional. El rey Perseo lo llenó de fortificaciones. Su belleza fue alabada por Virgilio en sus *Geórgicas* (libro VI, vv. 316 y ss.). Por su especial fertilidad, el valle estaba consagrado al dios Apolo y a las musas motivo por el cual los habitantes de Delfos recogían en este los laureles para realizar las «laureas» o coronas que se daban a los triunfadores en los Juegos. Se situaba también en el Tempe el nacimiento de Eurídice. Su situación se localiza entre los montes Osa y Olimpo: «Estuvieron allí muy de asiento todo el invierno sin que hubiese quien los molestase; y en la primavera, fortificándose en las alturas de aquellos montes y en los valles que los griegos llaman Tempe —que están entre el monte Ossa y el Olimpo por distancia de cinco millas de largo de arboleda y boscaje hermosísimo— pasaron a los campos y tierra llana de Tesalia. Y reconociendo ser la tierra y comarca muy abundosa y fértil, repararon en ella por un año entero sin que hallasen ninguna resistencia». (Zurita, 1967: §22).

123 Midas: «hijo de Gordio y nieto de Oriconio, rey de Dardania, que después se dijo Troya, fue el más rico de todos los reyes de su tiempo». Midas recogió a Sileno, un criado de Baco que se había perdido, y cuando este fue a recoger a su criado fue muy bien tratado por el rey, por lo que le concedió el deseo que le pidiese, que no fue otro que le diese el don de convertir en oro todo lo que tocase. «Mucho pesó a Baco de tan loco y desatinado don […], mas como lo había prometido, otorgóselo. Midas, muy alegre, no veía la hora de ir a hacer experiencia. […] asió una vara de fresno y a la hora se tornó oro; […] y llegando a su casa mandó que le diesen de comer, y […] cuando vino a comer del pan y de las viandas, como todo se le tornaba oro, moría de hambre, de lo cual se halló muy afligido; y teniéndose por engañado, viendo que de

son lisonjas caducas y aparentes
sin que sus manos doren sus cristales,
ambición loca para eternos males,
pues las flores y rosas,
aunque en el agua mueren mariposas,
siempre por su decoro
cristales cubren con matices de oro;
sus templos tan hermosos,
del arte admiración, tan sumptuosos
que, mirando sus torres mi desvelo,
me pareció pendían desde el cielo
sus claros chapiteles,
sirviéndoles los astros de doseles
y las nubes de alfombras
con rubios cejos[124] y con negras sombras.
Su río, pues, miraba
con la vista dudosa, pues estaba
opuesto a sus cristales deliciosos,
celosía de árboles frondosos
a Alcides[125] consagrados,

oro no podía sustentarse ni vivir, hubo de volver a Baco y suplicarle le quitase tal virtud. [Baco le dijo bajase a la tierra de los sardos y se lavase la cabeza con lo cual se le quitaría el don]. Y dicen los poetas que la virtud de Midas aun quedó en el río, que allí hallan hoy día oro, y que a Midas aun todavía le quedaron las manos temblantes». (*PS:* 317-318).

124 Cejos: con el sentido que se recoge aquí no aparece recogido en el *DA,* pero sí en el diccionario de 1780: «Banda o faja de nubes que suele levantarse sobre los ríos». *(NTL: s. v.).*

125 Alcides: Es uno de los nombres de Hércules, ya que algunos lo consideraban hijo de Júpiter y Alcmena o Alcumena, hija de Amphitrión, «de cuyo nacimiento cuentan que estando Amphitrión ausente, ocupado en guerra, Iúpiter tomó forma de Amphitrión, y una noche se fue a casa de Alcmena, a quien recibió, creyendo ser su marido, como dice Plauto, y así con este engaño usó della, y deste ayuntamiento nació Hércules». (*PS:* 442 y 443). Los árboles a Alcides consagrados son los álamos, según Virgilio en su *Égloga* VII: «A Hércules el álamo le agrada». (Vitoria, 1646: 373). Es metáfora para el álamo muy usada, por Garcilaso y también por Góngora.

que del cristal se lucen argentados
y la arena dorada
con el calor del sol más abrasada
en sus olas se mueve
derritiendo oro en el crisol de nieve,
y cuando fugitivo se desata,
surtidores de oro hace en la plata
y en ligereza suma
hierve a su fuego en borbollón de
[espuma.
Mas, finalmente, cuando yo atendía
a la desdicha y desventura mía,
mayor ansia me daba
mirar lo que la suerte me negaba,
pues Tántalo[126] me hacían sus rigores
de fuentes, edificios y de flores,
y cuanto más sus altas torres veo,
crece su furia y crece mi deseo.

126 Tántalo: «Fue hijo de Iúpiter y de la ninfa Plote. […] escribe Ovidio que un día hizo un convite a los dioses y mató un hijo suyo, y partido en piezas le hizo cocer, queriendo así saber si los dioses tenían divinal virtud, porque si no conocían la vianda que les daba, no sería ninguna su virtud. Puesto el manjar delante de los dioses, ninguno quiso comer dél, si no fue Ceres, la cual, como más golosa y fatigada de hambre, sin advertir, comió un hombrillo. Iúpiter dijo a los demás dioses: Por cierto, razón es que a hombre de tan rico manjar nos dio le demos algún galardón, y que sea tal que no le aproveche ni harte más que a nosotros el suyo. Y así fue condenado para el infierno a perpetua pena, en esta manera: que estuviese metido en las aguas hasta el bezo más bajo de la boca, y árboles cargados de fruta le cuelguen hasta el bezo más alto, y cuando comer quisiere de la fruta, se le alcen los árboles, y cuando beber del agua, se le baje; y por tal triste condición, Tántalo fue puesto entre frutas y bebida, padeciendo continua hambre y sed. Y habiendo los dioses compasión del inocente muerto, juntaron todos los miembros y tornaron al mozo a su primera forma; y porque vieron le faltaba un hombrillo, en su lugar le pusieron otro de blanco marfil, y como aún le faltaba ánima, que por la muerte se había ausentado, traída por Mercurio del infierno, se la pusieron». (*PS:* 570).

Divirtiendo la vista por el prado
del tributo dorado
que julio corta, que el agosto encierra
sacando el oro de la tosca tierra,
en la quinta pasaba
y también al oído deleitaba
la música süave
que celebran las bodas
con juegos bien hablados,
que del pesar divierten los cuidados.
No del montés empleo
la libertad tenía
que el risco, el monte y la montaña dura
con la pelada encina más segura,
que con espinas de hojas
es puesto muy excelso y levantado,
para que a pisar llegue un desdichado;
y aún entre la arboleda
el engaño no falta
con vil adulación no instituida
entre la mies dorada,
si en aquella ocasión de alguno usada,
donde está conocido,
que aún la humilde cabaña
entre la sencillez que le acompaña
no se libra feliz destos rigores
si admite aduladores
que, su alma de engaños siempre llena,
ni tienen razón mala ni obra buena,
y destos que se ven con tal penuria
peor es la lisonja que la injuria,
porque ¿quién más me daña
como el que ingrato con hablar me
[engaña?
Y a las buenas palabras deste aleve
crédito no se le debe

sino cuando con sobras
lo que tiene ya ganado con sus obras.
Del siempre en la campaña opuesto Febo,
en el del León signo,[127]
gozo al morir y cuando más me abrasa,
con defensa no escasa
nunca al nacer le miro,
porque en la soledad que me divierte,
no al nacimiento atienda, sí a la muerte.
Émulos muchos a mi entrada miro,
mas solicitadores no me faltan,
aunque estos no me adulan
porque el favor que me hacen disimulan,
que no se han de decir, haciendo errores,
antes de efectuarse los favores,
que, si se disimula aquel empleo,
se debe agradecer el buen deseo
aunque la pretensión no se consiga;
pues si es justo no diga

127 Signo del León: hace referencia a la constelación de Leo o León. Uno de los trabajos de Hércules fue matar al león Nemeo, fiera brava que destrozaba los ganados. Hércules lo estranguló y tomó su piel como escudo. Iúpiter convirtió al león muerto en constelación para honrar a su hijo y que todos recordasen así su hazaña (*PS:* 449). La constelación del león o Leo se localiza en el noveno cielo y es «el quinto signo del Zodiaco, según la orden natural es llamado Leo, que es el León; porque assí como este animal es de su natural ardentíssimo, y de implacable ira, assí el Sol cuando entra en este signo (que es a los veynte y quatro de Iulio, y en su imagen a los veynte y ocho) son grandes los calores implacables, por ser en estos días los caniculares. […] Quieren algunos decir, que fue assí llamado este signo, porque haze a los hombres de gran corazón, y de rostros leoninos, mas esto será según se hallaren con él otras configuraciones que ayuden a semejante influxo. […] La parte Boreal deste signo es ignea inestable, y la Austral húmeda. Su primera parte es calurosa y pestilente; la media templada, declinante algo a humedad […] y los poetas fingieron ser este signo el León que mató Hércules en la selva Nemea, según tiene Boecio, donde trata de las doze fatigas de Hércules». (Maldonado, 1626: 154-155).

un hombre lo que hace,
¿cómo aquel satisface
que dice que mi gusto solicita,
siendo el que cauteloso me lo quita?
Mi afecto está dudoso
viendo que el que se muestra más celoso,
el que ordena prudente
que aparte esté la gente
por riesgo retirada,
ese mismo a la quinta se nos llega
y al riesgo del contagio no se entrega,
sí al peligro mordaz del fiero diente
que el menor desahogo no consiente,
Momo[128] murmurador nunca contento,
que siempre está de mormurar
[hambriento.
A la noche rendido,
más olvidado y menos vigilante,
la vida doy al sueño
y aunque me solicita suave holanda
quietud a mi fatiga,
no tienen por seguros mis enojos
que cierre aquel los ojos
que émulos imagina en su deseo
y así en la queja mi quietud empleo.
¡Oh felices montañas
que os coronáis de humildes espadañas
donde en la cueva umbrosa
reina hacéis a una esposa
y donde el ronco y cencerril acento
es rústico instrumento,

128 La figura mitológica de Momo para designar a los murmuradores y maldicientes ya ha aparecido anteriormente en la *Noche I*. Aguirre presta mucha atención al tema de la maledicencia, que en la *Noche I* se presta para introducir una digresión erudita sobre la cuestión.

más entonces süave,
templado bien sin triangulo[129] de llave!
Allí el pastor sencillo,
entre el útil tomillo
de lejos ya mirado
por lo menos olido,
las bodas hace alegres
sin cansancio y fatiga
porque la adulación no le castiga.
El cortado nogal, nunca limado
y menos refulgente,
es mesa no sobrada,
sí por la paz de muchos envidiada.
El boj torneado[130] sorbe
sin pausas de cuchara
y el de Baco licor en otro adquiere
sin mezcla siempre alguna.
¡Oh dichosa fortuna
y sencillez estraña
merecedora de mejor cabaña!
Las guijas son a veces
su músico instrumento
de una mano agitadas
y dejando la mesa,
buscan la sombra en la carrasca umbrosa,

129 Se refiere a un instrumento musical bien afinado que no tenía «triángulo de llave». Parece estar señalando a algún tipo de instrumento de viento usado tradicionalmente en la música popular como la dulzaina. Precisamente, «la dulzaina sin llaves era el gran "oboe" del siglo XVI y XVII» y su caña era de forma triangular aunque menos triangular que el oboe moderno. (Castrillo Hernández, 1950: 39).

130 La metáfora del «boj torneado» para referirse al cuenco en el que beben los rústicos pastores está tomada del *Polifemo* de Góngora (vv. 85-87): «"Y en boj, aunque rebelde": perífrasis del dornillo, plato de rústicos; hácese de boj por la suavidad que tiene para tornearse». (Osuna Cabezas, 2008: 212).

que de hojas bien copiosa
al sol detiene el fuego
y tomando sosiego,
sobre el tronco salido, raíz pisada,
tocan con piedras música bailada
y cuando el sol les niega su luz toda
a espacio se levantan
y el amante cabrero
deja la compañía no grosero
por estar obligado
a cerrar en el puesto su ganado.
No aquí las bodas entre el campo ameno
usan destas llanezas
sino que añaden a su ser grandezas,
breves ostentaciones
que son exhalaciones
que se deshacen luego,
movidas siempre del calor y fuego.
Cumplido el plazo del destierro breve,
la obligación me mueve
de mi casa a dejar la quinta hermosa
que a cortes llama la purpúrea rosa
y a los suaves claveles
de diversos colores
con todo el brazo de las nobles flores,
que aun en ellas hay fines,
tal vez, para juntarse en los jardines.
A la licencia sigue mi esperanza,
y facultad alcanza
de los que solemnizan a Himeneo,
y esta alcanzada, conseguí el deseo
que en esperanza estaba,
y la posesión dulce dilataba
a mi pasión constante,
que natural amante
nunca en ausencia olvida

y en ella pasa deseosa la vida
de ver lo que ha perdido,
pues no se ha conocido
que tierra al hombre más gustosa place
como la mesma tierra donde nace.
Gracias del beneficio di al gobierno
de mi feliz entrada,
y mi silva acabada
no a mi afecto se escusa
rendirle gracias a mi firme musa,
que nunca en los peligros me ha dejado,
sino que a feliz puerto me ha sacado.
Solo me falta agora
que a la fortuna pida sus favores,
porque ya no se ignora
que las cosas más tristes y más malas
consiguen lauros si les da sus alas.

Tal vez por su fortuna, a quien menos merece le agasajan más. Así puedo yo decir que, en esta sala, sin hallar méritos, aplaudieron mis dictámenes, pero era cierto que no arriesgaba mi pluma el vuelo de su lucimiento adonde con tantas ventajas sabían disimular los defectos y aplaudir el trabajo del discurso. Ya, pues, les pareció que sería hora de empezar la comedia y así Nerencio, dando a todos las gracias de los agasajos que le habían hecho en aquella academia, ordenó que saliesen a representar la comedia que a lo divino había compuesto de la vida de san Alejo, y así se representó la siguiente:

COMEDIA NUEVA
CÓMO SE ENGAÑA EL DEMONIO

Hablan en ella las personas siguientes:

La Virgen Nuestra Señora	Clarinda, dama
Alejo	Aldora, dama
El Demonio	Porcia, criada
Teodoro	Lucrecia, criada
Eufemiano, padre de Alejo	Dos hombres de acompañamiento*
Mollete, gracioso	Dos Ángeles
Arnesto, criado	

* Parece referirse al acompañamiento que sale junto con Eufemiano, Mollete, Aldora, Porcia y Arnesto al final de la jornada tercera para ver el cuerpo muerto de Alejo, aunque la acotación indica «grande acompañamiento». En cualquier caso, estos personajes no hablan ni tampoco realizan la acción de llevarse el cadáver, ya que esto lo hacen Mollete y Arnesto.

JORNADA PRIMERA

Sale Mollete con un papel en la mano
y se lo va dando a Alejo

MOLLETE Déjame decir, señor,
lo que mi afecto recela.
ALEJO Si el amor no me desvela,
¿por qué he de escuchar de amor?*

* 4 La comedia recoge con bastante fidelidad (aunque adaptando el argumento a los moldes de la comedia nueva y de santos) la leyenda de san Alejo, hijo del senador romano Eufemiano que, para servir a Dios con humildad, abandonó la misma noche de bodas a su mujer y partió a la ciudad de Edesa disfrazado de mendigo, donde permaneció diecisiete años viviendo de limosnas. Una imagen de la Virgen lo dio a conocer como «el hombre de Dios» al que se veneraba por aquellos lugares. Para evitar la aclamación popular cuando comenzó a difundirse el rumor de su santidad regresó a Roma, a la casa de su padre, donde vivió de incógnito bajo la escalera (símbolo con el que se le representa en la iconografía), haciéndose pasar por criado. La leyenda, que se difundió ampliamente en la Edad Media, cuenta que no fue reconocido hasta que, después de muerto, el papa (Inocencio o Bonifacio I, dependiendo de distintas tradiciones legendarias), movido por una visión, fue a ver el cadáver y pudo liberar un papel que guardaba en sus manos y que ninguno había sido capaz de quitarle. En el papel revelaba su verdadera identidad (Giorgi, 2000: 22 y Réau, 1997: 56-59). La fama del suceso se extendió rápidamente según el testimonio más fiel conservado: la edición de A. Amiaud de *La légende syriaque de S. Alexis* (1889), texto sirio del siglo v. Calderón recoge la iconografía de san Alejo en *El escondido, y la tapada* (1682): «[…] todo el tiempo que mi hermano / dentro de casa

MOLLETE ¡Que hayas de ser tan crüel
con tan bizarra hermosura!
ALEJO Soy crüel porque asegura
mucho ardor en el papel,
y así, si la letra leo,
puedo tropezar como hombre
y, viendo escrito su nombre,
puede nacer mi deseo.
MOLLETE ¿El papel no quieres leer?
ALEJO Ni lerlo ni verlo quiero
porque de tu acción infiero
que es de amor y ha de vencer;
y así, en tan fuerte pesar
y en tan terrible ocasión,
cobre aliento la razón
para poderme librar.
MOLLETE Pues si Clarinda te adora,

no esté / y en estando en casa, dentro / desta escalera. / […] Pardiez, / que avrá lindo San Alexo». Aguirre podía tener conocimiento de la vida de este santo a través de hagiografías castellanas que gozaron de mucha popularidad desde la Edad Media como la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine que daría lugar a una de las compilaciones más importantes del siglo XVI: el *Flos sanctorum* (impresa la versión castellana en Zaragoza en 1521). Precisamente inspirada en esta fuente surgió una de las leyendas ascéticas medievales más conocidas y que es el antecedente claro de la comedia de Aguirre: *Vida de San Alejo*. La *Vie de Saint Alexis* del siglo XI cuenta con varias versiones que parten de la obra de la Vorágine. Los testimonios que nos han llegado hasta nuestros días proceden de impresiones del XVI y nos permiten ver la tradición teatral de esta leyenda: *La comedia de San Alejo* de Juan López de Úbeda o el *Auto de San Alejo* de Balthasar Dias. Aguirre sigue con mucha seguridad la versión del *Flos sanctorum* del hagiógrafo del XVI Alonso de Villegas, quien traslada la versión de la vida de san Alejo en la que el demonio seduce tanto al santo como a su esposa (denominada Sabina), aunque las tentaciones son impedidas por intervención divina a través de un ángel que hace huir al demonio, como sucedía al final de la jornada primera. Esta misma versión subyace como fuente de *La vida de San Alejo* de Agustín Moreto. (Lucía y Alvar, 2002: 1000-1003).

¿por qué la has de despreciar?
ALEJO Porque mi padre casar
me quiere.
MOLLETE Con una Aldora
santurrona y presumida.
Muy enamorado estás.
ALEJO De amores no me hables más.
MOLLETE (No he de poder, por mi vida,
mientras sortijas me den;*
y porque soy tan leal,
que, si no te sirvo mal,
creo que no me harás bien).

Sale el Demonio en forma de Eufemiano, viejo, al paño

DEMONIO (Ya que fui tan arrojado
de aquella celeste esfera,
busco al hombre porque muera
entre mi fuego abrasado,
y cayendo hasta la tierra
de aquella pasada gloria,
tengo por feliz victoria
lo continuo de la guerra).
MOLLETE Señor, aunque mal te cuadre,
de lo que dice te informa.
DEMONIO (Yo le engaño, pues la forma
he tomado de su padre).
ALEJO Deja, Mollete, el papel.

* 29 Que el criado intervenga, a cambio de joyas o dinero para conseguir que su señor se enamore de una dama es tópico ya desde *La Celestina*. El motivo de las dádivas a los criados está presente también en *La industria contra el peligro* y en otras muchas comedias áureas, como señala, a propósito de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, Aurora Egido: «Las dádivas que por tradición ovidiana y celestinesca abren puertas en las comedias de amor y honra, también se ven en *La fiera*. Después de la cadena, vendrá la sortija». (1989*c*: 276).

Tómale

DEMONIO (Yo te veré entre mis brazos).
ALEJO Hacerle quiero pedazos.

Vale a romper y sale por un lado el Demonio en forma de Eufemiano, y por el otro lado sale Clarinda y Lucrecia

DEMONIO ¿Hijo?
CLARINDA Tirano, crüel,
¿así estimas mi favor?
¿Así a mi amor correspondes?
DEMONIO ¿Cómo, Alejo, no respondes
con fineza a tanto amor?
MOLLETE Es hombre muy inhumano
y con el papel se enoja,
pero quien le da una hoja
darle quisiera una mano.*
DEMONIO Dame el papel, pues naciste
tan grosero con las damas.

*Al punto que se lo quite el Demonio de la mano, eche llamas el papel**

Ya se ha convertido en llamas.

* 56 Se produce uno de los habituales juegos de palabras característicos del lenguaje gongorino entre «dar la hoja de papel» que es lo que le pide, y «dar la mano» de esposo, que es lo que parece desear en realidad. Además, la expresión «mano» juega también con la «hoja de papel», pues «mano» es también «una de las partes en que se divide la resma de papel, que contiene veinte y cinco pliegos». *(DA: s. v.).*

* *Acot.* 59 El procedimiento de que aparezcan en escena llamas y fuego era habitual en el teatro de la época, en especial en las comedias de santos o de magia. Sabbatini (1638: 71) ofrece trucos para la representación del fuego en escena en el capítulo 39 del libro I. El fuego se solía conseguir mediante lámparas de aceite o pequeñas hachas que podían estar escondidas en alguna parte no visible para el público y que podían surgir en escena a través de algún elemento móvil del decorado.*

MOLLETE ¿Esto, Clarinda, me diste?
ALEJO Si aquí, señor, al momento
que en la mano lo tomaste
con su fuego te abrasaste,
nubes ofreciendo al viento,*
no te admires que rehusara
leerle en amante conquista,
pues me quitara la vista
si en mi mano se abrasara.
CLARINDA Lucrecia, ¿qué me previenes
de este suceso?
LUCRECIA Señora,
admirada estoy.
MOLLETE Agora
humo es todo cuanto tienes.
CLARINDA ¿Hay maravilla mayor?
DEMONIO Rabiando estoy deste caso.
CLARINDA (Entre discursos me abraso). *Aparte*
ALEJO Pena me ha dado el ardor.
¡Que esta mujer me persiga
cuando solo a Aldora quiero!
DEMONIO (Que le he de vencer infiero *Aparte*
aunque el cielo me castiga).
A Clarinda da la mano,
hijo, pues en su belleza,
en su honor y en su nobleza,
tantas calidades gano.
ALEJO Obedecer no es razón
cuando es el precepto injusto,
que no puedo a vuestro gusto
sujetar mi inclinación,
porque con autoridad,

* 64 Nubes al viento es metáfora de humo. El empleo de palabras como nube y humo es habitual en Aguirre y responde al gusto gongorino por ese tipo de metáforas (véase el v. 701).

en ocasión tan perdida,
dueño seréis de mi vida,
mas no de mi libertad.

MOLLETE (Nunca han riñido los dos).

CLARINDA ¿Cómo a tanto os atrevéis?

ALEJO Clarinda, ¿no conocéis
que son auxilios de Dios?
Dejadme en mi sentimiento,
no tanto me persigáis,
que es cierto que no me amáis
pues me dais tanto tormento.
Dejadme con mi pesar
en mis amantes desvelos;
no deis a Teodoro celos
pues sabe constante amar,
que yo con dichosa suerte,
para más segura gloria,
solo tendré en la memoria
los peligros de la muerte.

DEMONIO Tú eres muy inobediente,
Alejo, y muy atrevido.

MOLLETE Este viejo está vencido
de algún vulgar accidente.*

ALEJO Humilde, señor, no agravio
vuestro culto en mi tormento,
que tanto merecimiento

* 112 Vulgar accidente: «Accidente llaman los Médicos la enfermedad, o indisposición, que sobreviene y acomete, o repentinamente, o causada de nuevo por la mala disposición del paciente». *(DA: s. v.)*. El «accidente» puede ser «grave», «mortal» o «raro», y así aparece calificado por Calderón: «[…] de este mortal accidente, / que nuestra Princesa siente».; «que de este grave Accidente / se dispusiere a sanarla». (*El veneno y la triaca*, 1676); «vn grave accidente / vio su perfeccion postrada». (*El médico de su honra*, 1637, *TESO*). «Vulgar» viene a ser sinónimo de «común», contrario, pues, a enfermedad grave o rara, tal y como recoge este significado el *DA:* «común, o generalmente admitido, usado, u sabido».

no puede usurpar el labio.
Mas admirado contemplo
en vuestra intención fingida,
que habéis mudado de vida,
pues me dais tan mal ejemplo;
y entre tan varios antojos
cuando pronunciáis mi mengua,
lo que dice vuestra lengua
lo van sintiendo mis ojos,
pues en tan confuso encanto
y en tan ardiente pesar,
lo que vos habéis de hablar
lo va diciendo mi llanto.

DEMONIO (Aquí me importa el huir
y buscar otro poder,
porque al hombre hasta caer
lo tengo de perseguir;
mas, en infernal desvelo
que me promete la palma,
veo que está por esta alma*
muy apasionado el cielo.
Voyme, Alejo, y no me alejo,*

* 135 Debe entenderse que el demonio desea el alma de Alejo por la que está «muy apasionado el cielo», lo que convierte su victoria (la palma) «en infernal desvelo». Palma: es símbolo, desde los romanos, de victoria y triunfo y «se toma por el mismo triunfo y se extiende a otras materias: y así se dice la Palma del martirio, y se pone por insignia de la perpetua virginidad». *(DA: s. v.).*

* 137 El juego de palabras entre Alejo-lejos, se repite en varias partes de la comedia (v. 1157). Este juego de palabras se encuentra en otros autores como Gracián, quien en la crisi séptima de la Segunda Parte de *El Criticón* titulada *El yermo de Hipocrinda,* cita a san Alejo, del que son devotas algunas «profesas de enredo», puesto que son más amigas de estar de romería y «lejos» del convento que en su debida clausura: «Vieron ya unas muy devotas, aunque no de San Lino ni de San Hilario, que no gustan de devociones al uso; sí de San Alejos y de toda romería». (Gracián, 2016: 401).

aunque advierto mi pesar.
¡Oh, cuánto me ha de costar
la conquista deste Alejo!).

Vase

MOLLETE ¡Vive Dios que si el demonio
fuera tu padre, señor,
no levantara a tu amor
tan aleve testimonio!
ALEJO Ya mi temor lo recela.
CLARINDA ¿Es posible que mi amor,
mi fineza y mi favor,
no te rinde o te desvela?
¿En qué romana mujer
viste tanta voluntad?
ALEJO La misma facilidad
es causa de no querer.*
MOLLETE Y tú, mujercita necia
de las del rostro severo,
¿me quieres?
LUCRECIA Yo no le quiero.
MOLLETE ¿Por qué?
LUCRECIA Porque soy Lucrecia.*

* 152 El tema de que la voluntad amorosa se inclina siempre por el amante que no le corresponde es un tópico que se repite en muchísimas comedias áureas. La mujer, esquiva por naturaleza, atrae más al hombre al rechazarlo. Es tópico ya desde los clásicos, y subyace en fábulas mitológicas como la de Apolo y Dafne. Precisamente este tema se desarrolla en la larga conversación entre Diana y Cintia en el primer acto de *El desdén, con el desdén* de Moreto (1654). También aparece el tema en *Fuenteovejuna* (1618) y está presente en otras comedias de Aguirre, como *El príncipe de su estrella* (en el caso del Rey de Hungría que ama a Feruarda porque no le corresponde y rechaza en un principio a Celinda porque esta sí que le ama). Son todo ejemplos de la afirmación de Alejo: «la misma facilidad / es causa de no querer».

* 156 Lucrecia: es el ejemplo de «romana mujer» (v. 149) que destaca precisamente por su firme voluntad ante los hombres. «Lucrecia —nos

MOLLETE Pues yo te pretendo amar,
que tu hermosura me agrada,
mas, en viéndote gozada,
Lucrecia, te has de matar.
ALEJO Obedecer es razón
a Dios, al padre y al rey,
mas si se rompe la ley,
se rompe la obligación.
CLARINDA ¿Qué peña enriscada y dura
no se sujeta a una fuente?
¿Y qué hombre, aunque muy prudente,
no se rinde a una hermosura?
Yo te adoro en mi desvelo
con amorosa querella,
y pues me inclina una estrella,
inclinación es del cielo.*

refiere Valerio Máximo— es el primer modelo de castidad del pueblo romano. […] Obligada a la fuerza por Sexto Tarquinio […] a consentir en su brutal pasión, después de haber deplorado, ante el consejo de familia con palabras llenas de indignación, la injuria que con ella se había cometido, se suicidó haciendo uso de un puñal que llevaba oculto bajo sus vestidos». (Acera, 1988: 336-337). A esta anécdota hace referencia Mollete en su intervención siguiente (vv. 157-160). La selección de los nombres de Lucrecia y Porcia para las criadas no es arbitrario, sino que se mueve en esta línea de interpretación, ya que Porcia también es nombre de mujer firme que prefiere el suicidio a la deshonra, como señala Calderón en *El amor, honor y poder* (1637): «Callen Porcia, y Lucrecia, / que ofendidas despreciaron las vidas…». También Calderón se sirve de estos nombres para dos criadas en *El galán fantasma,* otra de las comedias que forman parte de la *Primera parte de las comedias de Calderón* publicadas en 1637. El hecho de que Aguirre seleccione esos nombres para las criadas hace que estas eleven en cierto modo su condición social, lo cual no deja de ser una parodia de los amos (y de la tradición del amor cortés) a través de los criados. Igualmente el tratamiento en tercera persona entre los criados (v. 155) resulta en cierta medida cómico, y era práctica habitual en las comedias del Siglo de Oro y, en concreto, en las de Calderón.

* 172 La inclinación amorosa por influjo de las estrellas es una constante en el teatro de Lope de Vega (Andrés, 1993: 24-26).

Sale Teodoro al paño

Pues si el mismo me asegura
una dicha en tu poder,
¿por qué, ingrato, has de querer
usurparme la ventura?

Teodoro, al paño

TEODORO (¡Vive Dios, Clarinda ingrata,
que por quitarte la suerte
a Alejo le daré muerte,
pues con su vida me mata!).

ALEJO Si pides que en recompensa
de tu amor te ame constante,
¿cómo teniendo otro amante
quieres que intente una ofensa?

CLARINDA (Ya con mayores consuelos
está mi pasión agora,
pues claro está que me adora
cuando me ha pidido celos).

*Salen al paño Aldora y Porcia con mantos al otro lado contrario al que está Teodoro**

ALDORA (Porcia, prevén el oído
porque está Alejo ocupado.

* *Acot.*189 Las acotaciones indican la complicada representación tan característica del teatro de Aguirre, que gusta hasta el exceso de los apartes y de la aparición en escena de numerosos personajes hablando al mismo tiempo, tanto en aparte como al paño. El uso de apartes e indicaciones «al paño» lo aprende del teatro calderoniano, pero en estas comedias alcanza un uso que complica mucho la interpretación del texto. Marco con paréntesis las intervenciones de los personajes que hablan al paño por ambos lados del escenario (Aldora y Porcia estarían al paño por la derecha del escenario y Teodoro por la izquierda, o viceversa). La conversación principal en escena es la de Clarinda y Alejo, mientras Mollete y Lucrecia hablan en otra conversación aparte.

PORCIA Con Clarinda está.
ALDORA Ya el hado
del todo me ha perseguido).
ALEJO Clarinda, por Dios te ruego
que apagues tu ardiente fragua.
CLARINDA Si yo la apago con agua,
vuelves tú a encender el fuego.
ALEJO Tú te muestras más crüel
con tu ardor, pues Eufemiano
tu papel tomó en su mano
y se abrasó en el papel.
MOLLETE (Muy enamorada aquí
está esta mujer, y necia.
¿Oyes, amiga Lucrecia?
Dime alguna cosa a mí.
LUCRECIA Yo no le he de menester,
que es un amante fingido.
MOLLETE ¿Ya que me tienes perdido
te echas, Lucrecia, a perder?).
CLARINDA Alejo, dueño y señor,
¿cómo tan crüel te miro?
¿No te rindes a un suspiro?
¿No te vences a un dolor?
ALDORA (No puedo, Porcia, sufrir
tan aleve desacato.
TEODORO Por dar lugar al recato
desta ingrata, he de salir).

Sale por un lado Teodoro del paño y, por el otro, Aldora y Porcia

ALDORA ¿Alejo?
ALEJO ¿Aldora bella?
TEODORO ¿Clarinda?
CLARINDA ¿Señor Teodoro?
TEODORO ¿Sabes que amante te adoro?
CLARINDA Amor a amor atropella.

ALDORA ¿Cómo, Clarinda alevosa,
entras aquí desta suerte?
CLARINDA No te ofendo, Aldora, advierte
que lo hice por ser dichosa,
pues sabiendo que Teodoro
escuchaba mis desvelos,
quise abrasarlo con celos
aunque constante lo adoro;
que un amante que ha empezado
a enamorar a su dama,
más voluntario la ama
cuando ella celos le ha dado.
Y así quedaos con Dios
entre confusos recelos,
que pues os he dado celos,
firmes amaréis los dos.

Vase

MOLLETE A Dios, Lucrecia.
PORCIA Atrevido,
¿qué os importa que se vaya?
MOLLETE Ya sé que pasé de raya.
Perdona, Porcia, el olvido.
TEODORO Perdonad de la osadía,
Alejo, que por mí pasa,
que el entrar en vuestra casa
causa a un amante porfía,
mas al entrar vi la mengua
que intenta una mujer loca.
Pero ciérrele la boca
agora el paso a la lengua,
que un hombre que tiene honor,
aunque conozca su agravio,
ha de cerrar con el labio
aún el recelo menor.

Sale Eufemiano

EUFEMIANO ¿Alejo?
ALEJO ¿Padre y señor?
EUFEMIANO Estás muy favorecido.
ALEJO Siempre venturoso he sido
en tan recíproco amor.
EUFEMIANO Vamos, hijos, pues que gana
mi voluntad vuestros brazos,
que con los divinos lazos
os desposaréis mañana.
MOLLETE (¡Qué presto Eufemiano muda
de intención!
ALEJO ¡Qué verdad fue *Aparte*
lo que temí y recelé!
MOLLETE El diablo fue aquel, sin duda).
ALEJO Obediente a todo estoy.
ALDORA Confío en vuestro poder.
EUFEMIANO Siempre os tengo de valer.
ALEJO (Turbado del lance voy).

Vanse y solos queden Porcia y Mollete

MOLLETE Ya solos hemos quedado.
PORCIA Ya estamos solos los dos.
MOLLETE Pues Porcia, quédate. A Dios.
PORCIA Ves, Mollete, bien guiado.

*Vanse y sale el Demonio en forma de Eufemiano**

* *Acot.* 273 El Demonio se transforma o disfraza de otro personaje continuamente en esta comedia. Para simular la apariencia de otro personaje lo habitual era que saliera el actor que hacía de demonio disfrazado con la ropa propia del personaje. En este caso, y puesto que así lo indica la acotación, debe salir el mismo actor que hace de Demonio y, para que identifiquen bien los espectadores que ha tomado la forma de Eufemiano, lo dice claramente en su intervención: «he llegado / tomando la forma, osado / de Eufemiano». Es habitual en otros momentos de la comedia que el Demonio se disfrace como el viejo Eufemiano o como mujer (como Aldora en el v. 822).

DEMONIO Si nací luz en el cielo,
con angélico blasón,
hoy soy tiznado borrón
del blanco papel del suelo,
y con nocturno desvelo,
a casa Aldora he llegado
tomando la forma, osado,
de Eufemiano, pues he sido
desde que me vi caído,
el monstruo más arrojado.*
Así vencerle procuro,
aunque él rendirme a mí piensa;
cometa solo una ofensa
que yo le tendré seguro.
Rompa de su pecho el muro
mi ardor abrasante y ciego,
que, si se rinde a mi ruego
sin contemplar en mi fragua,
aunque le eche el cielo agua,
no podrá apagar su fuego.

Retírase el Demonio al paño y sale Teodoro al paño contrario

TEODORO (Hasta esta pieza he subido
entre nocturnos desvelos,
y solo para dar celos
he de mostrarme atrevido.
Mas ya que infeliz he sido
con mi estrella y mi pasión,
será mejor corazón,
para adquirir mayor suerte,

* 282 Hay un cierto chiste gracias al equívoco producido por los dos significados de «arrojado», por un lado es sinónimo de «atrevido e intrépido». *(DA: s. v.),* pero, por otro, como participio del verbo arrojar, se refiere a que es un monstruo que fue expulsado o echado abajo desde el cielo.

a Alejo darle la muerte
si me ayuda la ocasión).

Sale Alejo y Mollete

ALDORA Hablar a Aldora quisiera
ya que la celeste alfombra,
cayendo de sombra en sombra,
quiere que la luz se muera.*
MOLLETE Aldora, señor, te espera
para su esposo.
ALEJO Colijo
que aunque su intento te dijo
y mi padre lo ha de hacer,
que no podré obedecer.
MOLLETE Tú lo harás como buen hijo.
DEMONIO (Este es Alejo).
TEODORO (Ya vino
Alejo con corta suerte).
DEMONIO (¡Qué cerca tiene la muerte
Alejo! Mas determino
ayudarle en esta calma
y en esta riña primera,
que no me está bien que muera
cuando está sin culpa el alma;*
y así los que desigual

* 306 Habitual imagen gongorina para el anochecer. (Egido, 1979*a*: 188-192).

* 320 El alma que muere en pecado, sin confesión, va directamente al infierno. Por este motivo, más adelante, cuando Mollete se cree morir, pide confesión, para no ir al infierno (v. 607). Es una cuestión teológica que está muy presente en el teatro, y en especial en esta, que es una comedia de santo. El Demonio no quiere que Alejo muera sin culpa porque entonces iría directamente al cielo y perdería la posesión de su alma. Los graciosos se caracterizan en las comedias por su cobardía, rasgo que manifiestan pidiendo siempre confesión, ante el menor peligro de muerte (recuérdese la misma actitud en Garapiña en la primera comedia, *El engaño en el vestido,* v. 1921).

en mis acciones me ven,
conozcan que el hacer bien
es por hacer mayor mal).

Sale Aldora y Porcia con una luz

ALDORA Ya esperando, amado dueño,
tu venida con pasión,
suspendí la turbación
que me iba ofreciendo el sueño.
Mas ya que te llego a ver
tan firme y constante, Alejo,
todas las quietudes dejo
por ser tú el mayor placer.
Pero en mi amante cuidado
estoy con dolor penoso,
por ver que alcanzarte esposo
dos días se ha dilatado;
porque a quien constante adora,
sin falsedades ni engaños,
los días se le hacen años,
muchos meses, una hora.

ALEJO No te cause desconsuelo,
Aldora, la dilación;
considera en tu pasión
que será la causa el cielo.
Y yo a mi Dios agradezco
la memoria en mi cuidado,
mas si Dios lo ha dilatado,
será que no te merezco.

DEMONIO (¿Hay tan cansada humildad?
¿Hay tan honesta pasión?).

TEODORO (Quitarele el corazón). *Aparte*

Sale del todo

DEMONIO (Así finjo mi piedad).
¡Alejo, bizarra Aldora!

TEODORO (Pero su padre llegó
y ya que su ser le dio,
la vida le ha dado agora).
DEMONIO (Así a Teodoro suspendo
el intento que ha tenido).
ALEJO ¿Cómo habéis, señor, venido
tan tarde?
MOLLETE (Yo no lo entiendo).
ALEJO (¿Mi padre tan a deshora *Aparte*
en esta casa?).
ALDORA Turbado
Eufemiano se ha mostrado.
DEMONIO No admiréis, hermosa Aldora,
tan de noche mi venida,
que por huir un pesar
en las manos vengo a dar
de una pena mal nacida.
Alejo, aunque mi dolor
lo siente, quiero avisaros
que no será bien casaros
sin virtud y sin honor.
Aldora mucho os adora;
yo como padre os adoro;
mirad que es rico Teodoro
y ved que es mujer Aldora.
Y pues que la pena pasa
de mi pecho a vuestro pecho,
yo me veré satisfecho
si os miro solo en su casa.
Esto es verdad. Voyme agora.
ALDORA Esta novedad ignoro.*

* 382 La lógica del discurso del Demonio parece pedir otra ordenación de los versos. Tal cual aparecen ordenados, por motivos de rima, no tiene mucho sentido ni la intervención de Aldora ni los dos últimos versos del Demonio. Sería mucho más lógico y comprensible que tras

DEMONIO Porque es muy rico Teodoro,
y al fin es mujer Aldora.*

Vase

MOLLETE ¡Valga el diablo al embustero,
chismero y enredador,
caduco viejo!
ALEJO ¡Ay, honor!
ALDORA Entre mil congojas muero.
ALEJO No temáis, hermosa Aldora,
estos caducos desvelos,
que no he de teneros celos
por este testigo agora.
Vuestra santidad ignora,
sin respetar vuestro honor,
mas en tan fogoso ardor,
aunque oiga decir mi mengua,
no ha de usurpar una lengua
lo que ha granjeado un amor.
ALDORA Estoy tan agradecida,
señor, de lo que me habláis,
que, aunque la pena quitáis,
dais más pasión a la vida.
No, pues, admiréis que pida
vuestro padre ese consuelo.
Mirad con todo desvelo

el verso 380, Aldora expresase su sorpresa («Esta novedad ignoro») y después concluyese el Demonio: «Esto es verdad. Voyme ahora. / Porque es muy rico Teodoro / y al fin es mujer Aldora», siendo la oración causal justificación de todas las razones anteriores reiteradas en la afirmación «esto es verdad».

* 384 El Demonio intenta sembrar celos en Alejo (sin éxito), insinuando que se le alegra de verlo a solas con Aldora, porque Teodoro también la pretende, y como es muy rico, y Aldora es mujer, seguro que gusta de su dinero. Se aprecia en estas palabras del Demonio una cierta misoginia que también está pesente en otras comedias de Aguirre.

toda mi casa, señor,
que es tan luciente mi honor,
que se mancha con un pelo.
Venid pues, señor, agora.

Toma la luz

Mirad mi casa curioso,
que es bien que esté celoso
el que tan constante adora.
Quien os dio celos ignora
mi amante resolución.
Tomad la satisfación,
pues ya me he visto afrentada,
que no importa ser honrada
cuando es mala la opinión.

Cáesele la luz

Pero la luz se ha caído.

MOLLETE Muy buenas noches tengáis.

ALDORA Si ya la luz me quitáis,
penas, mi honor es perdido.

ALEJO La luz murió y afligido
el pecho agora se advierte,
pues en tan contraria suerte
y en tan dudoso pesar,
siempre el dolor ha de estar
muy al lado de la muerte.

TEODORO (La ocasión me brinda agora
para mi fatal intento).

ALEJO ¿Qué me anunciáis, pensamiento?

*Sale Clarinda vestida de hombre con espada y rodela**

* *Acot.* 432 Clarinda se presenta vestida de hombre para hacerse pasar por un amante de Aldora. Las disfrazadas de varones son muy

CLARINDA (Como tan constante adora
el alma a Alejo, he llegado,
entre tan graves desvelos,
para que se abrase en celos
y aborrezca aquel cuidado).

Sale Teodoro

TEODORO Así aseguro mi suerte.*
ALDORA ¡Quién vio lance tan crüel!

Sale el Demonio de ronda con espada y broquel en forma de Eufemiano

DEMONIO (¡Que por ganar un laurel
haya de estorbar la muerte!).

Riñe Teodoro con Alejo y el Demonio ayuda a Alejo, y Clarinda saca la espada

ALEJO ¡Tirano, aleve, atrevido!
MOLLETE ¡Jesús, Jesús, qué pesar!
DEMONIO ¡Que me pueda atormentar
este necio inadvertido!
PORCIA Mayores males recelo.
ALDORA Muriendo de pena estoy.

frecuentes en todo el teatro áureo y tienen un papel muy destacado en el desarrollo de las tramas de las comedias de la *Navidad* (véase *El engaño en el vestido,* v. 494).

* 437 Teodoro ha salido con la espada en la mano dispuesto a reñir, como hace a continuación. No lo indica la acotación pero se sobreentiende con las palabras de este verso. Comienza aquí el conato de lucha, al que luego se suman el Demonio y Clarinda. Esta situación es la que provoca la exclamación de Aldora: «¡Quién vio lance tan cruel!» (v. 438). La escena resulta nuevamente muy compleja porque se presentan en escena siete personajes, en medio de la lucha, a oscuras, y hablando en aparte y en conversaciones dos a dos también en aparte (Porcia y Aldora). Mollete va, en cierto modo, narrando lo que sucede en la pelea (vv. 442 y 452-453).

CLARINDA ¡Por Dios que dichosa soy
en tan amante desvelo!
ALDORA (Una luz al punto enciende,
Porcia.
PORCIA Luego voy por ella).
CLARINDA Yo tengo muy buena estrella.
TEODORO Sígueme aquí.
MOLLETE Más se enciende
esta guerra entre los dos.
CLARINDA Este, sin duda, es Teodoro.
Yo lo tengo de seguir.
DEMONIO ¡Que tanto pueda sufrir!
ALDORA Ya mis desventuras lloro.
CLARINDA Contigo voy.
TEODORO Soy felice.

Vanse Clarinda y Teodoro y dale el Demonio al gracioso un golpe

DEMONIO Mas ya se fueron los dos.
MOLLETE Que es de la mano de Dios
este golpe Alejo dice.
DEMONIO Así matarte recelo.
ALEJO Yo, aunque contemplo mi ofensa,
solo busco mi defensa.
Castigo te dará el cielo.

Sale Porcia con una luz

MOLLETE ¿Quién vio a Eufemiano valiente?
¿Qué novedades son estas?
ALDORA ¡Ah, noche! ¡Y cuánto me cuestas!*
PORCIA El alma este lance siente.

* 468 El sentido de este verso no es del todo claro. Aldora parece quejarse de la gran oscuridad que ocasiona confusión en la escena, ya que ella es la responsable de haber tirado y apagado la luz (*Acot.* v. 418).

DEMONIO Hijo, ¿qué es esto?
ALDORA ¡Ay, dolor!
ALEJO No conozco vuestro intento,
pues cesará mi tormento
si vos me matáis, señor,
porque en tan penosa suerte,
si con deshonor me veis,
matarme agora podéis.
No me dilatéis la muerte,
que si mi pena es debida
y yo merezco morir,
no será bien encubrir
que vos me quitéis la vida.
Pero ya la ley dispensa,
según aquel sabio dijo,*
que el padre castigue al hijo
llevando oculta su ofensa.
Pero señor, aunque sabio,
mi amor errado os advierte,
¿por qué así ocultáis la muerte

* 483 El sabio podría ser Salomón aunque no se localiza la cita en los Proverbios. También podría ser una interpretación de Aguirre de algún pasaje de la Sagrada Escritura, como el del capítulo 30 del Eclesiastés, en el que se dan recomendaciones sobre cómo educar a un hijo y, entre ellas: «El que ama a su hijo tiene siempre dispuesto el azote para que al fin pueda complacerse en él», le debe reprender pero «ante sus amigos se regocijará en él». Tampoco he encontrado citas similares que hagan referencia a la cita del sabio en otras comedias de Calderón o de otros dramaturgos del Siglo de Oro, pero sí se sobreentienden contextos parecidos en los que el padre debe castigar al hijo pero manteniendo oculta la falta en dramas de honor como en *El castigo sin venganza* de Lope (1998). Alejo se muestra ya desde el principio como hijo santo y modélico, que acata la decisión del padre aunque este sea injusto. No obstante, como sabio prudente se acaba alejando de la injusticia (demonio disfrazado de su padre que se comporta de manera cruel) y de la tentación (el amor de Aldora al que el demonio también pretendía incitarle).

y publicáis vuestro agravio?
Si vos sois el que escondido
en casa de Aldora estáis,
¿por qué a la luz me matáis
con un agravio fingido?
Y viendo en tan corta suerte
la luz caer y morir,
¿oculto queréis salir
para dar así la muerte?
Pero señor, no agradezco
lo que agora usáis conmigo;
dadme a la luz el castigo,
si a vuestra luz lo merezco.
Y al fin, mirá* mi pasión
aunque, mal, señor, os cuadre,
que no puede ser mi padre
quien me mata con traición.
Y en tan confusos recelos,
huir de entrambos es suerte:
de ti, porque me das muerte;
de ti, por si me das celos.

Vase

MOLLETE A Dios, Porcia de mi vida.
PORCIA ¡Qué cortesía tan necia!
Vaya a querer a Lucrecia,
pues la tiene merecida.

Vase Mollete

* 502 Se trata del empleo del imperativo de segunda persona del plural, documentada en numerosos textos de la época como en la *Segunda Parte* de *El Criticón* de Gracián: «[…] mirá que no lo estiméis más que el alma». *(CORDE).*

DEMONIO (¡Que esté el cielo contra mí *Aparte*
deshaciendo con presteza
la industria que a mi destreza
dejó desde que caí?).
Aldora, voyme también,
que esta es prevención de honrado.
(Corrido voy y turbado.
Fuego mis llamas me den).

Vase

ALDORA Vete, aleve e inhumano,
loco ya y caduco viejo,
que no eres padre de Alejo
ni tú naciste Eufemiano,
que pues tan gran testimonio
me levantó tu poder,
no me sacarán de creer
que eres el mismo demonio.
Vamos, Porcia, y quiera el cielo
dar alivio a mi cuidado.

PORCIA Mal, señora, lo has pasado
en tan fúnebre desvelo.

ALDORA El cielo querrá piadoso,
pues me conoce sin culpa,
dar a Alejo la disculpa
para que no esté celoso.

Vanse y salen Teodoro y Clarinda vestida de hombre, riñendo

TEODORO De tu defensa me espanto,
Alejo, y de tu poder;
mas ¿cómo te he de vencer
si naciste para santo?

CLARINDA Villano, aleve, atrevido,
no soy santo, pero advierte

que es tu muerte poca suerte
para mi pecho ofendido.
Vuelve a reñir si te acosa
mi arrogancia y bizarría,
que basta que sea mía
para salir vitoriosa.
(Pues por Alejo me tiene *Aparte*
bien ha salido mi intento,
que siempre en tal sentimiento
disimular me conviene).

Riñen. Sale Mollete con espada

MOLLETE Pendencias aquí he sentido.
¿Qué tengo de hacer de mí?
No puedo pasar de aquí.
TEODORO ¡Vive Dios que me has herido!
CLARINDA ¡Herido está, vive el cielo!
¿Dónde es la herida?
TEODORO En el brazo.
MOLLETE ¿Hay más reñido embarazo?
TEODORO Que no es de pena recelo.
Alejo, ¿por qué ofendido
estás conmigo? Si entré
a hablar a Aldora no erré,
pues es amor atrevido.
CLARINDA Esa es bastante ocasión
para matarte, tirano,
que falso, leve, inhumano,
quieres borrar su opinión.
MOLLETE (¡Vive Dios que Alejo es este!
Ya del lance no me altero.
Probarle las fuerzas quiero,
aunque otra herida me cueste…)
CLARINDA Ya dejarte determina
mi corazón receloso.

MOLLETE (… que no ha de ser el gracioso*
todas las veces gallina,
y esto lo hago por saber
si es Alejo hombre esforzado.
Mas, en viéndome apretado,
me he de dar a conocer).
CLARINDA Un hombre llega con ruido,
mas nunca el riesgo recelo.
MOLLETE Oye, valentón del cielo
que mata tan atrevido,
el herido es un amigo,
el mayor que tengo yo,
y pues osado lo hirió
ha de ajustarse conmigo.
CLARINDA No de tu valor me espanto.
Procura estar bien con Dios.
MOLLETE ¿No digo yo que sois vos
un valentísimo santo?
TEODORO (¡Que no pueda mi pasión
estorbar este disgusto!).
MOLLETE ¡No me acabes, que no es justo
que muera sin confesión!
CLARINDA No soy Alejo, que miente
tu cobarde presunción.
MOLLETE Basta, que mis quejas son
de Alejos tan solamente.*

* 576 Es habitual, también en el teatro calderoniano, que el gracioso realice reflexiones metateatrales, sobre la comedia en sí, o sobre el personaje del gracioso. Lo hemos visto ya en otras comedias (*El engaño en el vestido,* v. 906) y en esta misma aparece una reflexión similar más adelante, en el verso 1915. Este tipo de reflexiones del gracioso sobre su propio personaje produce un efecto de distanciamiento que ha sido señalado por numerosos críticos como Valbuena Prat, Bravo Villasante o Leavitt, cuyos testimonios recoge Pailler (1980: 41).

* 601 Este verso incluye la variante etimológica del nombre del protagonista, «Alejos» (de *Alexius*), lo que le sirve para realizar un juego de palabras habitual en los graciosos. Encontramos un juego similar en

CLARINDA Más con eso me ofendí
y te he de matar, crüel,
porque quien ofende a él
me ofende también a mí.
TEODORO (¡Que así la herida me impida
esta ocasión!).
MOLLETE ¡Muerto soy!
¡Confesión!

Sale el Demonio en forma de Eufemiano

DEMONIO Contigo estoy.
MOLLETE Soy hombre de mala vida.
DEMONIO (En la forma de Eufemiano
he de andar en este afán).
MOLLETE Ya muero.
DEMONIO No te valdrán
tus memorias.*
MOLLETE ¡Ah, tirano!
CLARINDA (Huir me importa, pues de cierto
quedó a mi valor rendido).

Vase

TEODORO Vive Dios, voy afligido
de la confusión que advierto.

Vase

DEMONIO Ya estás, hombre, condenado.
MOLLETE ¿Es vuesarced confesor?

La vida es sueño, en boca del gracioso Clarín: «Señor, / soy un grande agradador / de Segismundos». (Calderón, 1994: 194).

* 613 Memorias: «Se llama también la obra pía, aniversario u otra cosa, que instituye o funda alguno, en que se conserva su memoria». *(DA: s. v. memoria).* Se toma por este sentido, ya que el Demonio pretende llevarse a Mollete directamente al infierno y, una vez allí, no sirven de nada ni las obras pías que él pudiera haber realizado, ni las misas en su memoria que le puedan hacer (que solo tienen validez para las almas del purgatorio).

DEMONIO En vano pides favor.
MOLLETE ¿Luego ya estoy desahuciado?
DEMONIO Ya lo estás.
MOLLETE Es testimonio.
DEMONIO Ya no confíes en Dios.
MOLLETE Decidme, hombre, ¿hacéis vos
el oficio de demonio?
DEMONIO Soy quien muy bien ha sabido
los pecados de tu vida.
Ya está cerrada la herida.
MOLLETE ¿Mas la sangre ya ha salido?
DEMONIO Ya se ha salido del todo.
MOLLETE ¡Mi amo me dé* buena palma!
DEMONIO ¡Qué peligrosa está el alma,
que la cojo de este modo!
MOLLETE Pero ¿qué admiro? ¡Ay de mí!
Pidiendo a Alejo favor
se me ha quitado el dolor
y la herida no sentí.
¿Hay más rara novedad?
No hallo en mi cuerpo la herida.
DEMONIO (¡Que de este modo me impida
el cielo mi potestad!).

Levántase Mollete

MOLLETE Hombre, ya bueno me siento.
Alejo alivio me ha dado.
DEMONIO (¡Que el cielo me haya causado
tan impensado tormento!).
MOLLETE Así a mi amo acredito
de santo por esta tierra.
DEMONIO (¡Que me haga el cielo tal guerra!
¿Cómo mi furor limito?).

* 631 Mollete implora a san Alejo («Mi amo me dé buena palma») y este le concede el milagro de que sane la herida («Pidiendo a Alejo favor / se me ha quitado el dolor»).

Sale Alejo de ronda

Con este acero indignado
he de usurparte la suerte,
que yo te daré la muerte
si Alejo vida te ha dado.

MOLLETE Yo me voy sin esperar
otra punta de dos juntos*
y otra herida, que a diez puntos
no se ha de querer cerrar.

Vase

ALEJO ¿Qué es lo que oigo, desvelos?

DEMONIO Así matarte procuro.

Riñen

ALEJO No estarás, hombre, seguro
si no te amparan los cielos.

Dan una vuelta al teatro

DEMONIO Bien te defiendes, traidor.
Ya me hiciste retirar
a otra calle, ¡qué pesar!
Válgame el eterno ardor.

Dentro Arnesto

ARNESTO Dame el hacha, baja al ruido
porque algún pesar recelo.

DEMONIO ¡Que así me suspenda el cielo!
Turbado estoy y corrido.

* 655 Punta de dos juntos: punta se refiere al «extremo agudo de algún instrumento, con que se puede herir: como la espada…». *(DA: s. v.)*. Una espada con punta de dos juntos viene a ser como una espada de hoja doble o doble filo.

Sale Arnesto con un hacha

ARNESTO Alejo, señor, ¿qué miro?
Esta ilusión no es en vano.
¿En casa no está Eufemiano?
DEMONIO Abrasantes rayos tiro.
ALEJO Ya segunda vez, señor,
los dos habemos reñido,
mas si Dios me ha defendido,
¿queréis ir vos contra Dios?
¿Mi padre en casa no está?
ARNESTO Escribiendo lo he dejado.
ALEJO Esto está ya declarado.
DEMONIO Infierno todo será.
¡Que entendiendo que riñía
con Mollete haya riñido
con Alejo! ¡Estoy corrido!
ALEJO Qué grande suerte es la mía.
DEMONIO Ya, pues, que el cielo ha querido
castigarme de este modo,
desde hoy el infierno todo
ha de estar más encendido.
ALEJO Ya vencido en esta guerra
estás en el fuego eterno.
DEMONIO Ya las llamas del infierno
de fuego visten la tierra,
y ya humeando el viento sube
con abrasantes centellas
a obscurecer las estrellas
y con el incendio sumo,
la noche se arde a mi ruego,
bostezando en poco fuego
pálidas nubes de humo.*

* 701 El humo que sube en forma de nube y tapa al sol es habitual en el lenguaje gongorino y está bien presente en el teatro calderoniano como en *El mayor encanto amor* (1637): «[…] y della escupe /

Vase

ARNESTO Confuso voy de este paso.
ALEJO Admiro esta novedad.
Entremos pues, y callad,
Arnesto, siempre este caso.

Vanse y sale Eufemiano

EUFEMIANO Ya que favorable el cielo
para aliviar mi pesar
un hijo me quiso dar,
que es mi continuo consuelo,
concluí su casamiento
con una noble señora
a quien cariñoso adora
solo por darme contento.
Pero ya a casa ha venido.

Sale Alejo

ALEJO ¿Cómo tan tarde, señor,
os desveláis?
EUFEMIANO Porque amor,
hijo, al sueño no ha admitido,
que estando en honrado empeño,
entre amorosos antojos,
no es razón que estén mis ojos
abrazados con el sueño.

pardas nubes de humo, y fuego […] / Vn mongibelo suceda / en su lugar, que bomite / fuego, que à la Luna abrase / entre humo que al Sol eclipse». *(TESO)*. La nube de humo producida por fuego que sube hasta tapar el sol aparece en un emblema recogido en la enciclopedia de emblemas con el número 1526 (Vistarini y Cull, 1999) cuya *inscriptio* es «Sic nigricat aether» y se glosa: «ya el negro humo a la mayor altura / con nuve tan obscura / que al sol le quita el resplandor sagrado», aunque en este caso no hay una referencia directa entre este emblema que se interpreta como imagen de la gula.

ALEJO Pues si tanta pena pasa
vuestro cuidado, señor,
nunca a pasiones de amor
saldré en la noche de casa.
EUFEMIANO Ya con Aldora os casé.
¿Estáis gustoso?
ALEJO Señor,
como es vuestro mi amor,
claro está que lo estaré.
EUFEMIANO Quédate en tu cuarto agora,
busca en el lecho el reposo
pues mañana, fiel esposo,
tendrás por consorte a Aldora.

[Vase]

ALEJO Yo me quedo en mis desvelos,
de mis sucesos turbado,
que fiel salió mi cuidado.
Verdad fueron mis recelos,
porque atendiendo a mi suerte
y a su acción aleve y fiera,
nunca creí que mi padre era,
pues me quiso dar muerte.
Discurramos, alma, agora,
pues que ya se cumplió el plazo
en que con divino lazo
esposo seré de Aldora.
Amante el alma la adora
con afición merecida,
mas es acción muy debida,
en tan recíproca suerte,
que haya de temer la muerte
quien ha de mudar de vida.
Si morir es el llegar
a casarse, muerte espero,

mas por casarme no muero,
aunque muero por casar.
Si yo pudiera alcanzar
de sacerdote la palma,
y en tan amorosa calma,
aunque mi esposa perdiera,
por esta vida muriera
con mucho gusto el alma.
Si mi afecto determina
casarse en este desvelo,
es claro que quiere el cielo,
cuando a esa parte me inclina.
Si es inspiración divina,
no es justo el alma se asombre
ni espere el cielo la nombre
para esto en divina calma,
que lo que le importa al alma
debe procurarlo el hombre.
Cielos, pues que me entendéis,
y ya mi intento advertís,
piadosos, ¿qué me decís?;
firmes, ¿qué me respondéis?

UNA VOZ Alejo, que os ausentéis.

ALEJO Pero en ese viento atroz,
rompiendo el aire veloz,
una voz dice me ausente.
Harelo así, pues que siente
el alma que es vuestra voz.
Ya, pues, que sé vuestro intento,
de Roma me partiré
y a mi esposa dejaré
después de hecho el casamiento,
porque mi amor, mi contento,
esté todo reservado
para Dios, que quien ha dado
al mundo su voluntad

ha hecho una grande maldad
pues a Dios se la ha quitado.

Sale el Demonio en forma de Aldora al paño

DEMONIO (Así pretendo evitar
la resolución que toma,
porque si sale de Roma
no lo he de saber hallar.
En forma quiero llegar
de Aldora, pues ha de ser
su esposa, que mi poder
para estar más satisfecho
vencerá al más duro pecho
solo con una mujer).

ALEJO Cielos, tan solo quisiera,
pues tanto el alma la adora,
hablar a mi esposa Aldora
antes que de aquí saliera
en una trágica esfera*
por aqueste mar profundo.
Mas si en mi pasión me fundo
han de decir desde hoy
que por el mundo me voy
por ir huyendo del mundo.

Sale el Demonio

DEMONIO Aquí rendida me tienes;

* 806 «Trágica esfera» es la metáfora muy usual en Góngora para referirse al cielo o al conjunto de los astros: «esfera celestial de su cuidado». (1998: 57). En este caso se refiere al momento trágico en el que, por designio de los astros o confluencia astral, se produce el naufragio. En este mismo sentido utiliza la palabra «esfera» en el verso 1212 y, con anterioridad, ya había aparecido en *La industria contra el peligro* (vv. 1525 y 1531).

sujeta estoy a tus brazos.
ALEJO (¡Oh, qué grandes embarazos! *Aparte*
Ilusión, ¿qué me previenes?).
Aldora, ya sé que vienes
muy prontamente a mi ruego.
Al mirarte quedé ciego,
pero celoso presumo
que ya nuestro amor es humo
levantado de tu fuego.
DEMONIO ¿No te muestras cariñoso,
Alejo, con quien te adora?
ALEJO Me disgusta que a esta hora
no estés con mayor reposo.

Apareció en esta ocasión una nube hermosísima en el aire a donde se oían diferentes instrumentos y suaves voces y abriéndose salió de ella un ángel hermoso y bajó hasta el suelo

Mas ¿qué paraninfo* hermoso
con luz rica y gloria suma
llega aquí porque presuma
el alma, viendo sus galas,
que para darme sus alas
viene vestido de pluma?
DEMONIO ¡Que así me castigue el cielo!
¡Que tan mal salgan mis formas!
ÁNGEL ¿Por qué, ingrato, te transformas?
DEMONIO Por ser asombro del suelo.
ÁNGEL Alejo, ya mi desvelo
y mi pasión se ha logrado.

* 826 Paraninfo: sinónimo de mensajero, nuncio o embajador. Ese es el significado habitual en las obras de Calderón como *El purgatorio de San Patricio* (1635): «Nuncio hermoso, / Paraninfo venturoso…». *(TESO).*

Llega a mí, que mi cuidado
te dirá lo que has de hacer,
que a Dios has de obedecer,
aunque hoy has de estar casado.

ALEJO Ya quién eres imagino.
DEMONIO ¡Que así entre cóleras arda!
ÁNGEL El ángel soy de tu guarda.
ALEJO Ya pues, custodio divino,
el seguirte determino.
ÁNGEL Llega a mí.
ALEJO A tus pies llego.
ÁNGEL El cielo ha oído tu ruego.

*Con sonoras músicas se fueron el ángel y Alejo y cubriéndose en la nube desapareció aquella vistosa apariencia.**
Sale Mollete

MOLLETE Pero aquí está triste Aldora.
Su pesar el alma ignora.
DEMONIO A Dios se queje mi fuego.
No puedo hablar de corrido;
¡todo el mundo he de abrasar!
Contigo me he de vengar.
MOLLETE Aldora, ¿qué ha sucedido?
¿Qué culpa te tengo yo?
Oye, advierte mi disculpa.
DEMONIO Antes, porque estás sin culpa,

* *Acot.* 849 La apariencia consiste en una complicada tramoya que simula una nube en la que desciende del cielo el ángel y en la que vuelven a subirse Alejo y el ángel para abandonar la escena por el cielo. La apariencia se construye, tal y como especifica Sabbatini en el capítulo 43 del libro II titulado «Come si possa fare calare una nuvola sopra il palco dal cielo per dritto con persone dentro» (1638*b*: 107-108), con un artilugio de madera, que es subido entre las nubes que simulan el cielo, a modo de ascensor mediante un sistema de poleas.

más mi fuego se encendió.

Tócale la mano

MOLLETE Déjame, loca mujer,
que me quemas, que me abrasas;*
si conmigo no te casas
no te quieras encender.
Atiende, Aldora, mi ruego.

DEMONIO Yo, Alejo, podré buscarte
y no tengo de dejarte
hasta mirarte en mi fuego.

MOLLETE ¡Ay, qué locura le da
a esta mujer inhumana!
Espera, Aldora, a mañana.

DEMONIO ¡Qué he de esperar si se va!

MOLLETE Yo voy huyendo de aquí,
que el juicio Aldora ha perdido.

Vase Mollete

DEMONIO Yo me vuelvo enfurecido
por la ocasión que pedí.
Y verán con testimonio
lo que advierte mi pesar
que el mundo se ha de engañar
como se engaña el demonio.

* 861 El incendio ya había aparecido como metáfora del amor en el que se abrasan los amantes (*El engaño en el vestido,* v. 2663). Además del incendio de amor, y muchas veces en relación con él, el fuego infernal es también motivo recurrente en la literatura. En el teatro áureo el incendio está muy presente, no solo simbólicamente, sino que se representa también escenográficamente, como en el caso de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1978). Recuerda mucho esta escena de Mollete a aquella de la obra de Tirso en la que el Comendador da la mano a don Juan y siente que se abrasa.

JORNADA SEGUNDA

Salen Eufemiano, Arnesto, Porcia y Aldora

EUFEMIANO Doce años ha,* Aldora bella, 880
que Alejo salió de Roma.
ALDORA Nunca a quien constante ama
la ausencia el amor le borra.
EUFEMIANO Si entre dolores y penas
vivo con caducas honras, 885
¿qué esperas, muerte?, ¿qué aguardas?
¿Cómo, Átropos* , no cortas
el estambre de la vida?
Si esperas que las fogosas
llamas supuren el palo* 890

* 880 Las referencias temporales en boca de los personajes funcionan como acotaciones para delimitar el tiempo transcurrido entre una jornada y otra. En esta comedia se repiten las referencias temporales (v. 1187) para situar la auténtica historia de san Alejo y hacer más veraz el relato.

* 887 Átropos: es el nombre de una de las Parcas de la mitología. Las Parcas vivían en una cueva en la que se dedicaban a tejer el hilo de la vida de los hombres en la rueca del destino: «Dícense Parcas, por antífrasis, porque a ninguno perdonan, porque dicen que en naciendo el hombre hilan su vida en una rueca: Clotho da la estopa, o tiene la rueca: Lachesis la hila: Atropos corta el hilo». (*PS:* 639). Aparecen como personajes principales en *La fiera, el rayo y la piedra* (Calderón, 1989*c*: 161-162). Allí aparece también la vida como antorcha que se quema y el fuego y el humo, asociados a las Parcas, como sacrificio a ellas: «¡Oh tú, Cloto que, severa, / de la ya pasada edad, / deshacer el copo a vueltas…! […] ¡Oh tú, Átropos que horrible, la inexorable tijera, / que es el fiel de los alientos, / a arbitrio tuyo gobiernas…! / […] … Yo, de ciprés, una hoguera / cuyo humo desde este altar / hasta empañar al sol crezca / […] … Yo en la hoguera y en el ara, / porque haya víctima en ellas…». (Calderón, 1989*c*: 163-164). Compárese con los versos 889-890. Las imágenes de fuego e incendio siguen en la línea simbólica del incendio infernal que habíamos visto en el final de la primera jornada.

* 890 Hace referencia al tizón fatal de la historia mitológica de Meleagro que ya mencionamos a propósito de Altea, madre de Melea-

en que la vida se acorta,
no le aguardes, que la nieve
de este cabello que forma
montaña altiva de plata,
monte erizado de aljófar,
ya con las perlas caducas
que en azoteas vidriosas
se destilaron en agua,
siendo a un tiempo pena y gloria,
apagaron el madero
que, negro tizón, se postra
enviando nubes al viento
del humo obscuro que arroja.
Vuélvele, pues, a encender
para que acabe penosa
la vida que me atormenta.
No temas que el llanto agora
apagar podrá las llamas,
pues empedernido llora
dentro del cuerpo sus penas,
sin dar a los ojos otras;
o porque, ausente aquel sol
que arriesgados puertos toma,
no tendrá peligro ya
la nieve que me acongoja
de deshacerle a sus rayos
para volver a su forma.

ALDORA Señor, no tanto a las penas
te entregues, pues que dichosa

gro. Además, la imagen del palo incendiado remite también a algunos emblemas ligados a la idea de la fugacidad y brevedad de la vida como el emblema, el de Creso, Rey de Lydia atado a un palo mientras Ciro y otros encienden la hoguera (Vistarini y Cull, 1999: emblema 485). La *inscriptio* es *Ultima semper expectanda dies*. Tomado de Ovidio, significa «siempre debe esperarse el último día».

la fortuna ya, y mudable,
con esperanzas no pocas
de hallar a Alejo nos guía
a esta ciudad.

EUFEMIANO Ay, Aldora,
que en toda Edesa* no tuve
noticia de su persona,
cuando informado de muchos
he venido desde Roma,
fiando la vida a una tabla
que afligida de las olas,
entre montañas de plata,
palacios de lienzo forma.

ARNESTO Señor, aquí me dijeron
que una imagen milagrosa
a un clérigo reveló
que era santo.

EUFEMIANO ¡Feliz cosa!,
si te dejó a ti por Dios,
no pudo ofenderte, Aldora.

ALDORA El cielo pague su afecto.
¿Y tú no has sabido, Porcia,
de su vida?

PORCIA Nunca oí
hablar de Alejo, señora,
solo lo que Arnesto dice,
porque aquí la plebe toda
conociendo este milagro
por santo en vida le nombra.
Y aún dice que se ausentó
fugitivo destas honras,
que nunca, quien las merece,
se paga de escuchar glorias.

* 924 Edesa: ciudad de Siria. A esta ciudad, según la leyenda mencionada a propósito del verso 4, huyó san Alejo en su noche de bodas disfrazado de mendigo para servir a Dios con humildad.

EUFEMIANO Pues mejor, Aldora bella,
nos será volver a Roma
que al fin el cielo querrá,
viendo mi vida penosa,
darle el alivio del gozo
y dar consuelo a la poca
vida, que con corto aliento
en esta edad enfadosa
me sustenta con las penas
y alivios de escuchar otras.

Sale Alejo vestido de pobre por un lado al paño

ALEJO (Después que aquel sol del cielo,
ángel custodio divino,
me dio luz de este camino,
pasé con mortal desvelo.
Díjome que convenía
que de Roma me ausentara
y que a mi esposa dejara
toda la riqueza mía.
Hícelo así y fuime luego
a embarcar en esta empresa,
y hoy en la ciudad de Edesa
limosna pide mi ruego.
Ya que el cielo me ha traído
a esta mendiga humildad,
hágase la voluntad
de Dios, pues que lo ha querido.
Solo afligido lamento
las honras que aquí me dan,
porque así me quitarán
mi poco merecimiento,
que quien vive tan honrado
en la tierra y con tal suerte,
viene a sentir en la muerte
lo que en la vida ha gozado.

Mas gente de porte es esta.
Pidirle limosna quiero,
que para hallar un dinero
mucha vergüenza me cuesta).

Sale del todo

Por amor de Dios os pido
que una limosna me deis.
(Pero alma, ¿qué suspendéis? *Aparte*
Golpe muy furioso ha sido:
mi padre y mi esposa son).

EUFEMIANO Aqueste bolsillo toma.

ALEJO (¡Que haya venido de Roma
mi padre a Edesa! Esta acción
estimará mucho el cielo).
[.....]
[.....]
[.....]

ALDORA (¡Qué caridad!). *Aparte*

ALEJO Una palma
hoy en el cielo has ganado.

ALDORA (Después que al pobre he mirado
vive sin tormento el alma).

EUFEMIANO Esta limosna se da
porque con ella colijo
que si la pide mi hijo,
Dios también se la dará.

ALEJO (¡Que pueda el alma mirar *Aparte*
aquel que su ser le dio
y que esté tan tibio yo
sin quererme declarar!).

EUFEMIANO Con admiración alguna
miro a este pobre y colijo
que puede correr mi hijo
aquí su propia fortuna.

ALEJO (Pues la pasión no me empeña

a declarar mi tormento,
pues este lance no siento
más que una rústica peña,
seré un diamante muy fuerte,
porque en tan amante herida,
no puede tener la vida
quien no apadrina la suerte).

ALDORA ¿Tal vez oíste nombrar
a Alejo por esta tierra?

ALEJO (Aquí tengo buena guerra.
Pues, corazón, a pelear).
Mi amigo en Edesa ha sido;
tan amigo que vivía
yo de lo que él recogía:
mirad si le he conocido.
Con él en los hospitales
dormía en el suelo duro
para vivir más seguro
pensando siempre en sus males.

EUFEMIANO De su pobreza me espanto.

ALEJO Solo en una necedad
ha caído esta ciudad.

EUFEMIANO ¿En qué?

ALEJO En decir que era santo.

ALDORA Pues santo bien puede ser.

ALEJO Sí, pero mientras es hombre
no se le debe ese nombre,
porque al fin puede caer.

EUFEMIANO Si me dices dónde está
te daré mucha riqueza.

ALEJO Más estimo mi pobreza
que lo que tu amor me da,
porque, si yo la he dejado
porque me daba pesar,
el que me la vuelve a dar
me causa el pesar doblado.

Y así, poco logro adquiere
quien soborna y lisonjea
dando a quien rendir desea
aquello que menos quiere.
Mormura el pobre impaciente
que Dios dél no se acordó,
pues a tantos bienes dio
y a él mendiguez solamente,
y que con desigualdad
distribuye la riqueza,
pues a unos da gran pobreza
y a otros gran prosperidad.
Pero si el que rico ves
lo sobrado repartiera,
pobre en el mundo no hubiera,
luego igual con todos es.*
Y así, Dios a todos dio
riqueza con igualdad

* 1067 En todo este pasaje Aguirre desarrolla los mismos argumentos sobre la ecuanimidad divina con pobres y ricos que Calderón en *El gran teatro del mundo* (1981). Allí el pobre se presenta, como en este pasaje, «impaciente», quejándose ante Dios del reparto desigual de riquezas: «Si yo pudiera escusarme / deste papel, me escusara […] / Cuando este papel me dio / tu mano, ¿no me dio en él / igual alma a la de aquel / que hace al Rey? ¿Igual sentido? / ¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido / tan desigual mi papel? […] / parece rigor, / perdona decir cruel, / el ser mejor su papel, / no siendo su ser mejor». (Calderón, 1981: 142-143). Los argumentos que propone Alejo son los mismos que los que el Autor da seguidamente al Pobre: «En la representación, / igualmente satisface / el que bien al pobre hace, / con afecto, alma y acción, / como el que hace al Rey, y son / iguales este y aquel / en acabando su papel: / haz tú bien el tuyo, y piensa / que para la recompensa / yo te igualaré con él». Todas estas consideraciones sobre la pobreza como manifestación de la justicia divina eran interpretaciones sostenidas en el sistema social imperante en el Barroco, como muy bien analiza Egido (2004*a*: 151-192). Además, recuérdese el interés particular de Matías de Aguirre por el tema de la pobreza que le lleva a escribir, ya siendo sacerdote, el *Consuelo de pobres, remedio de ricos*.

y está la culpa y maldad
en quien no la repartió,
    que aquel que fiel distribuye
la riqueza no dirá
con prudencia que él la da,
sino que la restituye.
    Pues si estos repartidores
que puso Dios para dar,
ellos la quieren guardar
avarientos y traidores,
    ¡qué mucho que aquel dinero
atajado y detenido
haga falta al que ha nacido
pobremente su heredero!
    Y así, pobres impacientes,
conocerán que el rigor
no está en el divino amor,
si no es en sus confidentes.
    Pero si el pobre mirara
la merced que Dios le ha hecho,
quedaría satisfecho
y su pobreza estimara,
    pues con el pobre mostró
muy constante amor en todo,
pues nace del mismo modo
que Jesucristo nació.
    Y es obra en Dios natural
de su afecto y de su amor,
pues a un pobre pecador
lo hizo en el nacer su igual.
    Yo tan rico me crié
como Alejo, y con regalo,
pero conocí lo malo
y así lo malo dejé.
    Si Cristo con tal pesar
quiso en el mundo nacer,

¿qué hombre tan loco ha de haber
que no le quiera imitar?
Se vive así sin enfado,
sin la vana adulación,
sin codiciosa intención,
sin avariento cuidado,
porque el que llega a vivir
rico tiene más pesar,
pues es más pena el guardar
que lo ha sido el adquirir.

EUFEMIANO Sabio sois y virtüoso.

ALEJO Vivo haciendo penitencia
de mis culpas.

ALDORA (Su presencia
tiene al corazón gozoso).

EUFEMIANO A Alejo vamos buscando
por estos espesos valles.

ALEJO Es difícil que lo halles
porque él se va retirando.
Ni te admires de no ver
a Alejo, pues tal está
que no le conocen ya
los que le vieron ayer.
Es la pobreza un borrón
del hombre, que, aunque presuma
de noble, la negra pluma
le quita la presunción,
como un pintor que pinta
un rostro con gran desvelo
y al ir a pintar el pelo,
le borra el rostro la tinta,
y aunque lucido pidía
su alabanza y su blasón,
ya con el negro borrón
perdió lo que merecía.
Y aún el sol que tanto sube
por esferas de zafir

viene tal vez a sentir
la oposición de una nube,*
pues entre pardas alfombras
le hace la nube tal guerra
que dando sombra a la tierra
quita a los hombres las sombras,
pues con ser tal su poder
y tan fulgentes sus rayos,
entre tan fuertes desmayos
nunca se ha podido ver.
Pues ¿qué admiras de no hallar
a Alejo por esta tierra,
si le hace una nube guerra
y lo pretende ocultar?
Pues si un rostro con un pelo
no se ve en blanco arrebol,
si con una nube el sol
no se conoce en el cielo,
¿qué mucho que pobre, Alejos,*
sol entre pardas alfombras,

* 1143 La imagen del pintor que crea un borrón que desluce el rostro se equipara al sol oculto por una nube. El motivo del sol eclipsado por una nube o del oro mezclado con carbón aparece en repetidas ocasiones en las comedias de Aguirre (*El engaño en el vestido,* v. 2952), lo que hace pensar que se trate de un emblema conocido. El lema del sol oculto por nubes aparece en multitud de emblemas (Vistarini y Cull, 1999: emblemas 1535-1537). En este caso parece estar detrás de los versos 1140-1151 el emblema del sol eclipsado por las nubes, recogido con el número 1518, cuya *inscriptio* reza: «Nisi cum deficit, spectatorem non habet». Viene a decir que no hay quien mire el sol cuanto más luminoso, grande y resplandeciente, pues ciega, sino cuando está con falta, con negras nubes que lo ocultan. El emblema está glosado como símbolo de los defectos: los hombres, como el sol, cuando más brillan no pueden ser mirados, pero cuando deslucen, cuando tienen una falta, entonces son punto de mira de todos. Aquí el emblema funciona de modo parecido, pero con el matiz de que la falta (la nube que oculta el sol o el borrón que tacha el rostro) sirve también para castigar la soberbia.

* 1160 «Alejos» es variante etimológica (del latín *Alexius*). Ya la ha usado con anterioridad para realizar el juego de palabras Alejos-lejos.

sea retrato con sombras,
sea pintura con lejos?
Y así, para más laurel,
agora os quiero advertir
que antes él ha de morir
que lo conozcáis a él.

Vase

EUFEMIANO Cielos, ¿qué es esto que he oído?
Aguarda, espera, detente,
que tú sabes solamente
dónde está mi bien perdido.

ALDORA Si este hombre nos asegura
que él le ha visto en esta tierra,
subamos por esa sierra
a buscar nuestra ventura.

EUFEMIANO Vamos a Roma y allí
esperaremos la suerte.

ALDORA Si la dicha ha de ser muerte,
¿qué hemos de esperar así?

EUFEMIANO Vamos, que ya querrá el cielo
sacarnos de este pesar.

ALDORA Vamos, señor, a llorar
nuestro triste desconsuelo.

*Vanse todos. Por lo alto del teatro bajando una rústica montaña salga Mollete**

* *Acot.* 1184 La escenografía del monte es habitual en el teatro de Calderón y fundamental en las comedias de Aguirre. Aparece en un contexto muy similar en el comienzo de *El engaño en el vestido*. Es la escenografía que comúnmente acompaña a estos versos de corte gongorino. En la siguiente acotación Alejo baja desde la parte más alta del tablado que simulaba el monte y que no era otra cosa sino una «rampa escalonada cubierta de ramas y yedra que permitía a los actores descender desde el primer corredor al tablado y volver a subir al primer corredor». (*DCSO:* 131). No obstante, en los corrales de comedias se solía distinguir

MOLLETE Tosco peñasco y montaña dura,
rústico escollo y sonorosa fuente,
loco horizonte, risco levantado,
estate sin mover muy eminente
para que mi persona esté segura
pues por el risco, por la selva y prado,
doce años ha que busco con cuidado
a mi dueño con hambre y con tristeza,
andando como duende todo el día,
y tan corta la suerte, como mía,
nunca descubrir puede su cabeza,
y entre aquesta aspereza
como liebre escondida en duro centro,
nunca de hallarle la victoria encuentro.

Sale Alejo por la eminencia del tablado, por el lado contrario, y va bajando

ALEJO Rústico monte altivo, excelsa cumbre,*

entre la escenografía de monte, que era la que se construía mediante la rampa que permitía el descenso paulatino de los personajes, y la de montaña, que aparece en esta acotación, que solía ser simplemente el «primer corredor, adornado con ramas y quizá rocas, que fingía ser cima de una montaña». (Ruano de la Haza y Allen, 1994: 432). En este caso, y a pesar de que la acotación indique montaña, está claro que se trata de la escenografía habitual del monte: «la rampa del monte era construida y colocada en posición por los carpinteros antes del comienzo de la representación, dejándose [adornada] en su lugar […] de ramas y lienzos pintados». (Ruano de la Haza y Allen, 1994: 424). Podían situarse, descendiendo desde el primer corredor, dos rampas que simulen montes, a derecha e izquierda, como en este caso, según indica la acotación siguiente (*Acot.* 1198), pues Alejo sale bajando desde «la eminencia del tablado», pero «por el lado contrario» al que ahora aparece Mollete.

* 1198 La acotación y el parlamento de Alejo son imitación de los versos de Fortunio al comienzo de *El engaño en el vestido:* «Montes altivos que de nieve helada / os coronáis en el invierno frío…». En ambos pasajes de las dos comedias encontramos una abundancia muy significativa de vocabulario gongorino como «monte cano», «céfiro», «esfera», «Etna», alusiones mitológicas para mar y fuego-volcán («elemento

escollo duro que respeta el viento,
montaña rasa que la calva fría
entre nevada copa ostenta lumbre,
y entre eminencia altiva el elemento
de Neptuno corrido desafía
con parlera inquietud dulce armonía,
el ardor encendido que Etna ardiente,
bostezando la llama por sus bocas,
de fuego visten las caducas rocas
y del humo se enturbian claras fuentes,
que en riscos eminentes,
precipitadas desde el monte cano,
túmulos son del trono de Vulcano,
amparadme en la esfera* más rendida,
aliviad mi tormento,
pues entre tan paciente sentimiento,
huyendo de la honra no debida,
el gozo espero entre arrugados troncos
que de quejarse al céfiro están roncos.

de Neptuno» y «túmulos son del trono de Vulcano») y, especialmente, las metáforas verbales más características de la poesía gongorina como «bostezar» («bostezando la llama por sus bocas») (Egido, 1979*a*: 144-148). Para las cuestiones escenográficas de la representación de una montaña por la que desciende un personaje véase Varey (1988: 162-172).

* 1212 Esfera: es un cultismo léxico tomado de Góngora que está habitualmente presente en los poetas gongorinos aragoneses como Dicastillo o Felices («cuna del sol donde en esfera breve»; «la esfera activa despeñava el suelo») (Egido, 1979*a*: 67). La alusión «amparadme en la esfera más rendida» podría referirse al monte, considerado como esfera terrestre (una microesfera que reproduciría a menor escala la macroesfera terrestre que sería la tierra). Las comedias del Siglo de Oro están plagadas de alusiones a las esferas, de las que, según la cosmología tradicional de griegos y romanos, se constituye el universo: «La estructura del universo durante el Siglo de Oro se basa en la cosmología tradicional de los griegos y romanos, resumida por Ptolomeo y cristianizada por Dante. Según este sistema, la Tierra reside en el centro del universo, rodeada de una serie de esferas concéntricas». (*DCSO:* 137).

Lleguen abajo los dos y prosiga Alejo

Pero un pobre aquí parado
está escuchando mis penas.
Pidirle limosna quiero,
pues en tan tristes miserias
pidir al que menos tiene
es humilde conveniencia.

MOLLETE Un hombre muy desgarrado
hacia mí, humilde, se llega.
Pidirle limosna quiero,
que estos pobres siempre llevan
entre pedazo y pedazo
proveidas las faltriqueras.

ALEJO ¿Podéis hacerme limosna?

MOLLETE Como yo hiciera moneda,
no dudo que yo la haría.
¿Queréis vos, por vida vuestra,
darme algún poco de pan?,
porque ha un mes que en mí no entra
más sustento que los aires,
ni más manjar que las yerbas.

ALEJO (Mas si la vista no miente
este es Mollete. ¡Que pueda
disimular este gozo!).
Tener qué darte quisiera
pero nada llevo agora.

MOLLETE Pues es cosa muy pequeña
para el hambre que yo tengo.

ALEJO Pues llévelo con paciencia,
por amor de Dios, amigo.

MOLLETE Cosa difícil es esa.

Sale el Demonio de galán

DEMONIO (Aquí mi industria me valga,
pues porfía mi fiereza

en la conquista de Alejo).
MOLLETE Un caballero se acerca
hacia nuestro puesto agora.
ALEJO Pidirle algo quisiera
y no me atrevo a llegar,
que me espanta su presencia.
DEMONIO ¿Cómo no pid[e]s limosna,
Alejo?
MOLLETE ¡Mi dicha es cierta!
Tú eres Alejo, señor.
¿Cómo estás desta manera?
¿Cómo pobre, cómo humilde?
ALEJO (¡Que este hombre me conociera!).
MOLLETE Déjame darte un abrazo.
ALEJO Ten, Mollete, más modestia.
MOLLETE ¡Saltos doy ya de contento!
ALEJO Yo estimo vuestras ofertas
pero ya tengo limosna
para hoy.
DEMONIO Pero ¿no es fuerza
comer mañana? El guardarla
es la mayor diligencia.
ALEJO Es eso desesperar
del cielo y su omnipotencia,
que me la dará mañana
pues que nunca me la niega.
DEMONIO Tanto, Alejo, me lastimas
que darte agora quisiera
los palacios que poseo,
mi casa, galas y hacienda.
Deja este impinado risco,
desampara esta maleza,
que entre colonias de plata
y entre cristalinas piedras,
en brazos del viento tira
menudos globos de perlas.

Deja este caduco monte,
pira de flores excelsa,
que entre montañas de aljófar
y entre nevadas breñas,
la dorada cumbre esconde
y la altiva punta cierra.
No con tanto dolor pases,
ni vivas con tanta pena,
mirando empinados riscos
que, escalando las estrellas,
fatigados de encumbrarse
a tan imposible empresa,
fuyan* perlas en arroyos,
que, desuniendo las peñas,
desmarañando las hojas,
sierpes de cristal parleras,
corridas bajan al valle
y en ese Éufrates* se entran
con tan sonoro corriente,
con el agua tan risueña,
que, levantando palacios
de nieve y de plata tersa,
en breve rato consiguen
sus disfrazadas finezas,
corto túmulo de espuma,
largo sepulcro de arena.

* 1296 Fuyan: de «fuir». Es, según el *DA,* lo mismo que «huir». Su uso como verbo transitivo es habitual, como metáfora verbal, en el lenguaje gongorino.

* 1301 Éufrates: río que pasa por Siria y desemboca en el Tigris. La referencia a un río real que pasa por Siria, ayuda a localizar la acción en un lugar concreto pero tiene también un valor simbólico. El Éufrates es un río de importancia en la historia de Israel. Sus resonancias bíblicas se enmarcan en un pasaje como este, la tentación de san Alejo, que recuerda mucho a otro pasaje bíblico como las tentaciones de Cristo en el desierto.

Aquí, cuando el sol, rompiendo
las orientales vidrieras,
gloria abreviada a una nube,
luz reducida a una tela,
trocando espumas y escamas
en líneas de oro y de néctar,
a las playas del oriente
luminoso se despeña,
conduciendo a los escollos
de esta rústica aspereza
un promontorio de rayos,
un piélago de azucenas,
estás fatigando el bosque
con tan grave penitencia
que los rústicos escollos
sienten tus graves miserias.
No hay ave esmaltando el viento
ni hay pez que Éufrates sustenta,
no hay garza que peina el aire
ni hay lobo que el bosque altera;
no hay león que ruge el soto,
corzo que mide la selva,
halcón que fatiga el viento,
del aire hermoso cometa,
de Apolo animada nube,
que en este sitio no tenga
sentimiento de tu vida
y pesar de tu dureza.
Aún los arrugados troncos
entre las hojas, parleras
a los combates del cierzo,
sintiendo están tus tristezas
y, apasionados, a veces
la verde y umbrosa testa
agobian para mirarte
hasta la rústica tierra.

Deja el monte, deja el valle,
deja el risco, el prado deja,
y ven conmigo gustoso
a gozar de mi riqueza,
pues sabiendo tu virtud
estendida por Diaberca,*
quise venir desde Orfa,*
—ciudad que de aquí está cerca—,
para llevarte a mi casa.
Y porque agora me debas
entre tantas aflicciones
y en tan míseras penas,
si no el afecto piadoso,
la caritativa oferta…

ALEJO Yo estimo vuestro cuidado,
mas mi pasión no desea
sino huir las vanidades,
las lisonjas, las riquezas,
y estar entre estos escollos
donde la bruta fiereza
se desnuda por vestirme
de sus erizadas cerdas,
—que permite el cielo a veces
en tan penosas empresas,
que sean las fieras hombres

* 1351 Diaberca: son ciudades cercanas a la antigua ciudad de Edesa (norte de Mesopotamia, actual Siria). Se extendió en el siglo I la religión cristiana y por toda la región alrededor de Edesa hubo gran cantidad de monasterios. Esta región cayó en manos musulmanas y fue recuperada por los cruzados hasta el 1147, año en el que sucumbió al poder turco. La región de Edesa pasó a ser denominada por los turcos «Urfa» (antigua Siria y hoy en Turquía). Diaberca debe ser el nombre castellanizado de la ciudad de Diyabakir (próxima a Urfa).

* 1352 Orfa: nombre castellanizado de Urfa. En realidad, Orfa es el nombre moderno de la ciudad de Edesa y no una ciudad cercana distinta.

cuando son los hombres fieras—.*
Mas ¿qué Atalanta brïosa
sobre un bruto se despeña
de un corto risco de plata
hasta un arroyo de perlas?
¡Válgate Dios!

DEMONIO (Él te mate. *Aparte*
¡Que por mi ocasión merezca
hoy Alejo! ¡En penas ardo!).

ALEJO Difunto pide a la tierra
el espacio más disforme.

MOLLETE Mujer que corre carreras,*
los caballos son la causa
las más veces de que muera.

DEMONIO (Aquí comienzan mis trazas).

ALEJO ¡Qué desdicha!

MOLLETE ¡Qué belleza!
Señor, yo quiero ir por agua
hasta esa fuente.

ALEJO Ya empieza

* 1371 El hombre como fiera es el motivo del salvaje, muy presente en el teatro calderoniano, como es el caso de Segismundo en *La vida es sueño*. La figura del salvaje fue muy popular en el teatro del Siglo de Oro y servía muy bien al enriquecimiento dramático (*DCSO:* 267). El tema del salvaje sirvió mucho en las comedias de santos y autos sacramentales, «vuelto a lo divino», tal y como se presenta en estos versos (el salvaje también como obra de Dios). Para estas cuestiones del salvaje y el «salvaje a lo divino» véase Madrigal (1985) y Egido (1983).

* 1381 «mujer que corre carreras»: parece tratarse de una frase proverbial pero no se registra tal cual aquí aparece en Correas (1967), aunque hay muchos refranes similares que hacen referencia a las malas caídas de los caballos al galope como «kavallo en karrera, sepultura abierta». (Correas, 1967: 380). En realidad se trata de una acotación implícita para indicar que «*Sale Clara despeñándose*» mientras habla Alejo (vv. 1379-1380) en estos versos. Nótese la similitud clarísima de este pasaje en el que Clarinda sale cayéndose del caballo, despeñándose por el monte, dispuesta a vengar su honor, con la escena inicial del despeño de Rosaura en *La vida es sueño,* pasaje muy bien analizado por Varey (1985).

a recordar del desmayo.
CLARINDA ¡Válgame el cielo!
ALEJO ¡Qué pena!
CLARINDA Libre del pesar me siento.
ALEJO ¿Quién eres, mujer, que arriesgas
así tu vida en un bruto
que por las montañas vuela?
CLARINDA Soy quien por guardar su honor
la vida valiente arriesga.
MOLLETE Otras por perder el suyo
van al riesgo más apriesa.
ALEJO Varonil mujer naciste.
CLARINDA Tengo amor y soy resuelta.
Clarinda tengo por nombre;
Roma, mi patria, cabeza
de todo el mundo, a quien rige
con soberana prudencia.*
De ella partí enamorada
de un hombre, de ardores llena
y ha trece años* que le busco
por ocultas asperezas.
Finalmente me dijeron,
tomando en la Siria lengua,*

* 1403 Roma como *caput mundi,* aparece en infinidad de obras literarias del Siglo de Oro, no solo en teatro. Roma se presenta asociada a la idea de prudencia y también a la peregrinación amorosa, puesto que es el lugar desde el que parte el problema amoroso de Clarinda y en el que tendrá solución, en la jornada tercera. Esta misma idea está muy presente en el *Persiles* de Cervantes (Egido, 2003).

* 1406 Anacronismo. No ha pasado un año y los otros personajes anteriormente han repetido que, desde los sucesos de la jornada primera han transcurrido doce años.

* 1409 Tomando en Siria lengua: «Tomar lengua» se refiere al hecho de «traducir», de servirse de un intérprete para que le traduzca de la lengua siria. Es una cuestión de verosimilitud en relación con el tema de las lenguas que está muy presente en la literatura desde Cervantes (como en el caso del *Persiles*).

que mi amante pobremente
vivía triste en Edesa.
A ella vine, mas ¡ay, cielos!,
¡perdida estoy; estoy muerta!,
Teodoro, mi necio amante
es este que aquí se llega,
el que ha pretendido osado
usurpar con la violencia
y con cautelosa industria
el honor, preciosa perla,
que entre la colcha del alma
luce joyas de nobleza.
Y así, amparadme, señores.

DEMONIO Pues el pobre es quien te lleva,
él podrá favorecerte.

Vase

CLARINDA No naciste con nobleza
pues a una mujer no amparas.

ALEJO No pases, Clarinda, pena.
Yo te libraré de todo.

CLARINDA El bruto ya lo despeña.

Sale tropezando y cae Teodoro

TEODORO ¡Válgame el santo Alejo
que es prodigio de estas selvas!

ALEJO Pídele a Dios que te ayude.

MOLLETE De buen amparo se acuerda.

CLARINDA (El pecho hirió con su voz, *Aparte*
pues que nombró a Alejo en ella).

TEODORO ¿Quién así me alivia el alma?
¿Quién eres, que en la pobreza
tanto resplandor me arrojas?

ALEJO Un pecador.

TEODORO ¿Tanta deuda,

cómo tengo de pagarte?
CLARINDA (El alma triste y suspensa
a este pobre está adorando).
TEODORO Y tú, mujer loca y necia,
¿qué castigo has de tener,
pues aquí, con diferencia,
cuando una mujer me ofende,
un pobre me da paciencia,
y cuando él me da la vida,
la muerte me causa ella?
MOLLETE (Aquí importa callar yo).
ALEJO Pues si que debes confiesas,
a mis afectos la vida,*
solo una cosa quisiera
pidirte.
TEODORO Yo te la ofrezco,
por imposible que sea.
ALEJO Es que dejes a Clarinda.
No la persigas.
TEODORO Es fuerza
no replicar tu precepto.
(Pero si este Alejo fuera…). *Aparte*
ALEJO Vuélvete, Teodoro, a Roma.
TEODORO Ya al amago de la espuma
este valeroso bruto
corre con el sol parejas.*
ALEJO Dios te guíe.
TEODORO A Dios, Clarinda,
pues el cielo me hace fuerza
para dejarte.
CLARINDA Él te guíe

* 1452 El sentido es «pues si confiesas que debes a mis afectos la vida…».

* 1463 Guiño al comienzo de *La vida es sueño* de Calderón.

y te dé feliz estrella.
[Voces] ¡Al valle! *Dentro*
[Voces] ¡Al bosque! *Dentro*
[Voces] ¡A la sierra! *Dentro*
Alejo Estas voces me suspenden.
Mollete A mí estas voces me alteran.
Clarinda Esta novedad admiro.
[Voces] Vaya al prado. *Dentro*
[Voces] Tú a la selva, *Dentro*
que en este monte le vi
hacer dura penitencia.
Alejo Yo, Clarinda, me retiro,
y así tus intentos deja
y vuélvete agora a Roma.
Clarinda Contigo vivir quisiera
entre estas asperidades.
Alejo Vete en paz.
Mollete Yo iré con ella,
señor, si tú tienes gusto.
Alejo Buena prevención es esa.
Dices bien; tú la acompaña.
Clarinda Obedecerte es ya fuerza.
Mollete A Dios, señor de mis ojos.
Vuélvete luego a tu tierra.
Alejo En cumpliendo mis intentos,
presto me verás en ella.
Clarinda (¡Si este, cielos, fuera Alejo!,
que según traigo las señas
en todo le es parecido).
Alejo Idos pues. (¡Que el cielo quiera
que todos me desconozcan!).
Clarinda A Roma vuelvo violenta.
Mollete Muy gustoso con Clarinda
iré a Roma, que no es buena
la vida por estos montes,
llenando el cuerpo de yerbas.

CLARINDA A Dios, penitente santo.
De mí en tu oración te acuerda.

Vase Clarinda

ALEJO A Dios, mujer infelice,
pues un amor te sujeta.
Yo por este inculto monte
me retiro a una aspereza
donde los riscos me ocultan,
donde me encubren las peñas
de esta inquietísima plebe,
que sin ocasión se altera
para tenerme por bueno,
¡qué importunidad tan necia!
Después me volveré a Roma
y con humildad honesta
los días que yo pasé
en regocijos y fiestas
los pienso pasar pidiendo
limosna por cada puerta,
que, pues mi esposa y mi padre
me desconocen, es fuerza
que toda la demás gente
por Alejo no me tenga.

[VOCES] Por ahí puedes tú llegar. *Dentro*

ALEJO Voyme huyendo de estas fieras,
que para inquietar mi vida
aquí el demonio me echa.

Vase y salen dos criados

CRIADO 1 Hacia esta parte no está.

CRIADO 2 La plebe toda se altera,
de estos vecinos lugares.

CRIADO 1 Lleguemos hasta la sierra.

CRIADO 2 Alejo dicen se llama.

CRIADO 1 Toda la ciudad de Edesa
por estos montes le busca
para rendirle obediencia.

*Sale Aldora sola, del mar arrojada**

ALDORA Ya la fortuna mía
me persiguió con tan contraria suerte,
que en tan adverso día,
después del gozo me ofreció la muerte,
y aunque entre penas muero,
mayor alivio con la muerte espero.
En ese mar salado
perdí a Eufemiano en mísera tormenta,
y con grave cuidado
justo será que temerosa sienta,
en tan aversa suerte,
mi eterna desventura con su muerte.
Arroyo destilado,
con labio de cristal, lengua de plata,
música haces al prado;
si tanto la corriente te maltrata,
¿por qué para tu olvido
por líneas de esmeraldas vas corrido?
Aves, que en veloz vuelo
al viento fatigáis con la armonía,

* *Acot.* 1533 Aldora y después Teodoro aparecen en escena arrojados desde el mar. Sabbatini (1638: 120-124) ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines...etc.) y de barcos navegando o naufragando. Por las acotaciones no podemos saber si se representaría escenográficamente el mar o si simplemente se aludiría a él a través del parlamento de los personajes, quienes saldrían a escena con signos de haber sufrido un naufragio. Recuérdese una escena similar en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

siendo sombras del cielo,
cantad exequias a la muerte mía,
pues será mayor suerte
si vosotras cantáis mi triste muerte.
Mar, que al sol acrisolas,
ya que me traeis aquí con ira suma,
levantando en tus olas
bóvedas de cristal, montes de espuma,
no quieran tus enojos
que aumente tus cristales con mis ojos;*
mas si de tu tormenta
salí a este bosque que bosteza fuentes,
justo será que sienta
acciones a mi amor tan delincuentes.
Y así, en mis penas graves,
lloren arroyos la fortuna, y aves.

Sale por el otro lado Teodoro

TEODORO (De ese azul elemento,
que para dar a tierra sigue al viento,
salí de mí guïado,
no con poco cuidado,
pues en los hombros de la tersa espuma
huésped he sido sin escama y pluma
de ese elemento, y en la altiva nave
fui pez del viento y de las ondas ave.
Fue confusión perdida,
pues, viendo el riesgo todos de la vida,
querellosos lloraban,

* 1562 La proyección de los sentimientos en la naturaleza, y en especial, la imagen de las lágrimas del poeta que aumentan el caudal de agua, es un tópico bien presente en la literatura desde Garcilaso, como en su *Égloga I:* «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable». (2001: 141).

y como tanto llanto derramaban,
entre tanto dolor y pesar tanto,
muchos se ahogaron del ajeno llanto.
Pero como la nave en cristal choca,
el agua se bebían por la boca,
y en mortales despojos,
volvían a arrojarla por los ojos.
Pero una beldad admiro
en esta estancia florida,
que de la pena oprimida
le da consuelo un suspiro).

ALDORA (Un hombre escuchando está
la voz de mi desventura,
y aunque alivio me asegura,
mayor cuidado me da,
pues en tu grave tristeza,
para guardar el honor,
siempre está sola mejor,
con su pesar, la belleza).

TEODORO (¡Qué dudo! ¿No es esta Aldora?
Gozarela, ¡qué ocasión!,
por hacerla una traición
a esa Clarinda traidora).

ALDORA (Teodoro es. ¡Grande rigor!
¡Que aquí el mar le haya arrojado!
Ya es más grave mi cuidado,
ya es más fuerte mi temor.
Desdichadas de mil modos
son las que hermosas nacieron,
pues naciendo consiguieron
ser perseguidas de todos).

TEODORO Aldora bizarra, bella,
ya para darme consuelo
de ese mar me trae el cielo
al puerto de tanta estrella.
¡Qué sentencia tan leal

es la que dice tan bien
que se ha de aguardar un bien
cuando se ha pasado un mal!*
Mi amor cobarde se siente
para publicar su ardor,
mas se ha de temer mejor
a un cobarde que a un valiente.
Y así, pues que se equivoca
la voz de la lengua al labio,
no publique vuestro agravio
por mi ardimiento la boca,
que para más conseguir
quien no sabe merecer,
enamorado ha de hacer
lo que no está bien decir.
Con esto, con menos mengua,
se mira vuestra beldad,
que nunca una voluntad
ofende como una lengua.

ALDORA Atrevido, loco, osado,
¿cómo al decir vuestro intento
vuestro propio pensamiento
la vida no os ha quitado?
Antes mi mano, homicida
de vuestra infame pasión,
suspenderá vuestra acción
quitándome cruel la vida.

* 1618 «se ha de aguardar un bien / cuando se ha pasado un mal»: Repite este refrán una idea proverbial presente en muchas sentencias similares: «No hay mal que cien años dure», «Después de la tormenta viene la calma» o, también relacionado en la misma línea de significación, «No hay mal que por bien no venga». No se registra la frase exactamente igual a como aquí aparece en Correas ni tampoco en *12.600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Correas ni en «Más de 21.000 refranes castellanos»* de Rodríguez Marín (1930).

TEODORO Pues no he de sufrir mi ardor;
no he de pasar tanto fuego.
ALDORA ¡Conmigo, Teodoro, ciego!
TEODORO Llevo en secreto mi amor.
ALDORA ¡Esposo, que en esas sierras
vives pobre y penitente,
remedia mal tan urgente,
da victoria a tantas guerras!
TEODORO Pues tan fogoso y tirano
mi ardor a amarte me mueve,
apágalo con la nieved
que blanquea en esa mano.

Al ir a tomarle la mano se oyen
unas cadenas y una lastimosa voz que dirá

VOZ ¡Ay de mí!
TEODORO ¡Válgame el cielo!
¡Qué acento tan lastimoso!
Pero yo estoy temeroso.
Templa mi ardor en tu yelo.
VOZ Ay de mí!
TEODORO Ya se llegó
la voz más cerca al oído.
ALDORA Amparo de Alejo ha sido.
El cielo mi queja oyó.
TEODORO Temo morir de pesar.
¿Cómo sufrir tanto puedo?
Admirado estoy que el miedo
a mí se atreva a llegar.
La misma tierra esta es
donde a Clarinda la palma
quise quitar, porque en calma
estuve en el mar un mes.

Sale Alejo con unas cadenas de hierro
por el suelo rastrando, cubierto el rostro*
y el cuerpo con unas túnicas negras

ALEJO Teme a Dios, pues que te mira.
TEODORO ¡Válgame el cielo, qué horror!
ALDORA El cielo ampara mi honor.
ALEJO Teme a mi Dios que está con ira.

Vase

TEODORO Aldora, el cielo ha querido
apagar así mi ardor.
Libre está tu noble honor.
Perdón de mi acción te pido.
Yo ofrezco de acompañarte,
si a tu patria has de venir,
donde te podré servir,
sin que puedas agraviarte;
de esposo santo te ayuda,
sígueme al mar, que él hará
que se mude el tiempo ya,
pues por él mi amor se muda.
ALDORA A Roma iremos los dos,
que de tu palabra fío
tu enmienda y el honor mío.
Mira que te mira Dios.
TEODORO Por mí no tendrás enojos
y en paz iremos los dos,
porque si yo miro a Dios,
no me cegarán tus ojos.

* *Acot.* 1671 Rastrando: «Lo mismo que Arrastrar, que es como ahora se dice». *(DA: s. v. rastrar).*

JORNADA TERCERA

Salen Arnesto y Porcia en Roma

ARNESTO ¿Qué hay de novedades, Porcia?
PORCIA No sé cosa que decir.
ARNESTO Desagradecida estás.
PORCIA No presumas mal de mí.
ARNESTO Acuérdate que ha quince años,
cuando en ese mar te vi,
ya pez que el agua sorbía,
ya ave que el viento infeliz
sobre montañas de espuma
alas te daba, y yo fui
quien dividiendo una tabla,
del mar rústico matiz,
por librarte de la vida
la media tabla te di.
Mas el cielo favorable
nos quiso sacar al fin
a Eufemiano, a Clarinda,
a mí, a Mollete y a ti,
de aquella tormenta grande
que formó el aire subtil.
Y que después vino Aldora
con Teodoro, muy feliz,
a gozar de las quietudes
que el cielo le ofrece aquí
con tantas prosperidades.
PORCIA Ya todo lo sé.
ARNESTO Y que aquí
un pobre ha trece años
que en ese portal metí
por mandado de Eufemiano,
y que Mollete…

Sale Mollete

MOLLETE (¡Ay de mí! *Aparte*
ya me nombran estos dos.
Bien daremos qué reír).
¿Qué hay Arnesto? ¿Porcia hermosa,
a qué os bajáis al jardín?
PORCIA No empieces a atormentarme
como a ese pobre infeliz,
que siempre le dais mil penas.
MOLLETE Le hago merecer así.
Mas ya mi señor ha entrado
con Aldora. Será fin
de tanta lucida flor,
de tanto hermoso pensil.
ARNESTO También Clarinda entra agora.
PORCIA Con mi señora la vi.
MOLLETE Músicos vienen.
ARNESTO Querrán
de Eufemiano divertir
las tristes melancolías.
PORCIA Demos lugar por aquí.

Salen músicos a un lado tocando sonoramente y salen después Aldora, Eufemiano, Clarinda y Lucrecia

ALDORA Ya las apacibles flores,
del campo hermosas guirnaldas,
sobre puntas de esmeraldas
causan fragantes olores.
CLARINDA Ya los suaves ruiseñores
con voz poca y gracia suma,
laudes parleros de pluma,*

* 1749 Se repite exactamente el mismo verso en *La industria contra el peligro* (v. 389). Esta expresión se refiere a la metáfora gongorina de la «cítara de pluma» de la que se ríe Lope en *La Dorotea* (1988: 371): «Así

cantan sin que les estorbe
el ruidoso mar que sorbe
montañas de altiva espuma.
EUFEMIANO Cantad vosotros, cantad,
al son del arpa sonora,
que un pecho que siempre llora
se alivia en la variedad.
CLARINDA Vuestra pena desterrad,
señor, y vuestros enojos,
porque en tan fuertes antojos
y en tan continua pasión,
lo que siente el corazón
lo van diciendo los ojos.

Sale Alejo por un lado sin ser visto, pobremente vestido

ALEJO Ya que en un pobre portal
todos me han desconocido,
lloro mi mal afligido
si por lo continuo es mal.
Ojos, ya con pena tal
lágrimas no derraméis.
Oidos que sentir tenéis,
pero si disimuláis,
lo mismo que rebozáis*
es lo que público hacéis.
CLARINDA *Amor, lo que bien se quiso,*
no se puede olvidar, no,

es verdad, porque muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor cítara de pluma que por la misma razón se había de llamar la cítara ruiseñor de palo».

* 1771 Rebozar: «Metafóricamente, encubrir, ocultar con disimulo y artificio engañoso alguna cosa, disfrazarla para que tan fácilmente no se conozca». *(DA: s. v. arrebozar).* Viene a decir que aunque sus oídos pretendan engañarlo, disimulando u ocultando lo que escuchan, es precisamente así como hacen más público lo que intentan esconder.

que donde cenizas quedan
*si no hay llamas, hay calor.**

EUFEMIANO Ya, Clarinda, respondió
esa voz con dulce acento,
que las penas que yo siento
no puedo olvidarlas, no.
Ya tu afecto conoció
que mi dolor fue preciso
y agora con este aviso
nuevo principio tendrá,
que siempre en el alma está,
amor, lo que bien se quiso.

ALDORA En tan justo sentimiento
no es el dolor escusado,
que siempre da más cuidado
la memoria que el tormento.
Siempre el triste pensamiento
al alma pena le dio,
y como entonces sintió
llanto y pena en pesar tanto,
la pena, aunque cese el llanto,
no se puede olvidar, no.

CLARINDA Fuego es la pena de amor,
ceniza su triste olvido,
y así un corazón sentido
halla alivio en el ardor.
Mas en tan grave dolor,
cuando las llamas lo vedan,
para que las penas puedan
dar con el llanto sosiego,

* 1776 Estos cuatro versos dichos por Clarinda son una cuarteta asonantada (a modo de cancioncilla) que se glosa en las décimas siguientes. Debe ser una cancioncilla inventada por el autor ya que no la registra Frenk (1987).

es mejor volver al fuego
que a donde cenizas quedan.

ALEJO Es de la pobreza tal
el mal, que, aunque en mi se ven
hoy juntos el mal y el bien,
dudo el bien y creo el mal.
En pena tan desigual
siente la causa el amor,
que, aunque en abrasante ardor
el pecho no está encendido,
como fuego en él ha habido,
si no hay llamas, hay calor.

EUFEMIANO Es tan arduo mi pesar
y tan continua mi pena,
que aún el dolor me condena
más a sentir que a llorar.
Nunca me puede matar,
y así mi mal no mejoro;
sus pretensiones ignoro,
pues en tan triste tormento,
es más la pena que siento
que no la pena que lloro.

ALDORA Para alcanzar mayor suerte
en tormento tan debido,
nunca la muerte ha querido
ser alivio siendo muerte.

CLARINDA Es que rigurosa advierte,
con afecto desigual,
en dolor tan inmortal,
y en pena tan homicida,
que hace oficio de la vida
la muerte para hacer mal.

ALEJO Es tan fuerte mi tormento
y tan grave mi aflicción,
que aun dentro del corazón
no cabe mi sentimiento;

y como rompe violento
los ojos el llanto suave,
se alivia mi pena grave.
Y así desmerece ahora,
pues no hay pena si se llora,
no hay desdicha si se sabe.

CLARINDA Ya, señor, el sol teñido
su luz a los montes sube;
púrpura le da a una nube,
a Cintia* luz le ha ofrecido,
y ya entre sombras perdido
viste de luto la flor,
pues, siendo dueño y señor
de su flor y de su fruto,
es bien que se vista luto
cuando sepulta su ardor.
Yo por la puerta saldré
del jardín.

LUCRECIA Allí está el coche.

MOLLETE Si ella sale no habrá noche.

ALEJO Yo con mi pena estaré.

EUFEMIANO Yo acompañándoos iré.

CLARINDA No lo consiente mi amor.
Sentid menos el dolor.

ALDORA Clarinda, señora, a Dios.

CLARINDA Dios os consuele a los dos.

EUFEMIANO Ven, hija.

ALDORA Vamos, señor.

* 1850 Cintia: nombre que se le da también a Diana, por haber nacido en el monte Cintio. «Dícese Cynthia de un famoso monte así llamado de la isla Delos, en donde se finge haber nacido Apolo y Diana, que es la luna». (*PS:* 371). Es metáfora para describir el anochecer, pues Diana es la luna «por cuanto así como a Diana le atribuyen saetas y arco, así la Luna tiene rayos de luz que como saetas hieren…». (*PS:* 368).

Vanse y solos queden Mollete y Alejo

ALEJO Aquí entre mi pensamiento
estaré tan desvelado
que lo grave del cuidado
aumentará mi tormento.
En tan grave sentimiento,
¿quién en el mundo ha sabido
disimular si ha querido?
Mas entre penas de amor,
quien disimula mejor
es quien más ha merecido.

MOLLETE ¿Aquí estáis rezando agora?
Pobre de mala fortuna,
¿no veis que sale la luna,
y es de la noche la aurora?

ALEJO Ya mi sentimiento llora
por hacerla verdadera,
pues en tan humilde esfera,
aunque más rayos consiga,
es mejor que poco viva
para que con dicha muera.

MOLLETE Callad, santo de pajar,*
pues en este portal duro
pensáis de mí estar seguro
y no os habéis de escapar.
Yo os tengo de atormentar
con mi gracioso poder.

ALEJO Eso te podré deber,
porque a un grande pecador
le hacen muy grande favor
cuando le hacen merecer.
(Que este no me conociera

* 1887 Santo de pajar: «Expresión irónica, con que nota a alguno de hipócrita». *(DA: s. v. santo de pajares).*

lo admiro, pues me sirvió
con lealtad mientras corrió
la fortuna lisonjera,
pero Dios quiere que muera
de todos desconocido.
Muy obediente y rendido
estoy a su pretensión,
porque a un pobre corazón
solo Dios lo ha conocido).

Vase. Salen Clarinda y Teodoro

CLARINDA De aquí no habéis de pasar.
TEODORO Yo acompañándoos he de ir.
CLARINDA Es en vano el persuadir.
MOLLETE (Aquí vienen a porfiar).
CLARINDA Mirad que Eufemiano estar
puede en el jardín agora.
TEODORO Como no esté en él Aldora
no temo sus desconsuelos.
CLARINDA Será por no darla celos.
TEODORO Será porque penas llora.
¿Es posible, ingrata bella,
que te muestres tan crüel?
MOLLETE (No embarace mi papel*
si es que mejora su estrella).

Vase

CLARINDA Crüel soy con un fingido,
y para contigo intento

* 1919 Nueva referencia metateatral puesta en boca del gracioso, que alude a «su papel» en la obra. Era habitual en las comedias que el gracioso rompiese con la ficción de la trama para destacarse como un personaje tipo de la comedia: «su ruptura de la ilusión dramática apuntala su propia consistencia ficticia como prototipo de lo cómico». (Hernández Araico, 2002: 161).

tener aborrecimiento,
que es favor tenerte olvido.
TEODORO Que me aborrezcas no temo
si firme sabes querer,
que es fácil que una mujer
se pase de estremo a estremo.
CLARINDA Dejad, Teodoro, el hablar.
Dejadme pasar de aquí.
TEODORO Pues dadme licencia a mí
de que os pueda acompañar.

Sale Aldora

ALDORA (Al jardín volver intento
para aliviar mis congojas,
que oyendo gemir sus hojas
se templa mi sentimiento).
CLARINDA No pase vuestra porfía
a demasía, señor.
TEODORO ¿Pues cuándo ha sabido amor
observar la cortesía?
ALDORA (Gente suena hacia esta parte.
Crïados sin duda son).
CLARINDA ¿Hay tan grande sinrazón?
TEODORO Yo tengo de acompañarte.
CLARINDA Pues la noche es tan obsura
que ahora me puede encubrir,
por esta parte salir
determina mi ventura.

Vase Clarinda

ALDORA Aliviaré mis enojos
llorando con mi pesar,
que quien no sabe llorar
no merece tener ojos.

Alléguese Teodoro a Aldora

TEODORO Espera, querido dueño,
de corazón inhumano.
Templa mi ardor en tu mano.*
ALDORA Yo estoy en crüel empeño.
Basta, señor, y mirad
que estáis en casa Eufemiano.
TEODORO Como me deis vuestra mano
dejaré vuestra beldad.

Sale el Demonio con espada y de ronda vestido de galán

DEMONIO (Así celos he de dar
a Eufemiano esta ocasión.
Pierda la reputación,
pues sabe el honor guardar.
Alejo vive postrado
aquí y su dolor mitiga,
y a que [a] ninguno lo diga
me tiene el cielo obligado.

Sale Eufemiano con espada

EUFEMIANO (Siguiendo un hombre aquí entré,
sospechando mi pesar,
que es prudencia recelar,
mas no al recelo dar fe).
¿Quién eres, hombre atrevido?

Encuentra con el Demonio

DEMONIO Soy quien tu deshonra advierte.
EUFEMIANO Pues si hablando me das muerte,

* 1955 Escena semejante a la de la jornada anterior. El trato a una mujer en masculino es reminiscencia del *midons* del amor cortés.

te he de tener conocido.
¡Crïados, una hacha luego
traed al jardín!
ALDORA ¡Qué pesar!
TEODORO El fin quisiera mirar.

Saca la espada Teodoro

DEMONIO Ya me atormenta mi fuego.

Sale Alejo

ALEJO (El cielo me guía aquí
para que el fiero demonio
no levante un testimonio
al honor que guardé en mí).

Sale Arnesto con el hacha y Mollete

ARNESTO A tu favor salgo ya.
MOLLETE ¡Pendencias en esta casa!

Eufemiano mire solo al Demonio

EUFEMIANO ¿Quién eres, hombre atrevido,
que con bárbara arrogancia
publicaste mi deshonra
y pregonaste mi infamia?
Y si no me satisfaces
y si mis desdichas callas,
este valeroso acero
beberá sangre tirana.
No admiréis resoluciones,
porque no impiden las canas
la venganza de una ofensa
cuando del honor se habla.
DEMONIO (¡Que así me castigue el cielo!
¡Que mi industria no me valga!
¡No pude hacerme invisible!
¿Cómo Dios así me trata?).

Mirad, señor, a ese hombre,
y, si honor os acompaña,
podéis defender honrado
lo que apasionado agravia.

Vuélvese entonces y mira a Alejo

ALEJO Yo soy quien vuelve por vos.
¡Calla, mentiroso, calla!
TEODORO (Esta es la mayor defensa).
ALDORA (Ya vive sin pena el alma).
TEODORO (Yo me voy, pues que Clarinda
se fue. ¡Qué cosas me pasan!
Aún no me ha visto persona).*
DEMONIO (¡Ya huye Teodoro! ¡Qué rabia!).
ALEJO Aldora, señor, bajó
al jardín y este trazaba
desacreditar su honor.
EUFEMIANO Pues le matará mi espada.
ALEJO Sosegáos, que ya el cielo
castigó sus arrogancias.
MOLLETE El pobre se me ha salido.
Pues, por Dios, atado estaba
con una cuerda a una reja.
Fuerzas tiene reservadas.
EUFEMIANO Yo estimo vuestro cuidado.
Gran gozo el pobre me causa.
DEMONIO ¡Ábrase el infierno todo!
¡Quemen mi rigor sus llamas,
que no ha de querer el cielo
afrentarme en esta casa!

* 2013 Persona: usado en este caso con el sentido de «nadie». Es un galicismo. «Persona se usó, sobre todo, ante cláusulas relativas, en juicios afirmativos o negativos y en oraciones independientes […]. El uso pronominal de persona, raro en el español anterior al siglo XV, debe ser galicismo». (Alvar y Pottier, 1993: 150).

*Entonces el Demonio enojado abrió una brecha en la sala y se bajó por ella, saliendo después encendidas llamas y ardiente fuego**

ALEJO ¡Véngate, enemigo, en ti!
MOLLETE El jardín ardor exhala.
ARNESTO ¡Que aquí el demonio viniera!
EUFEMIANO De gran peligro me sacas.
ALEJO Siempre luce la verdad.
EUFEMIANO Yo agradeceré tu hazaña.
ALEJO Yo me vuelvo a mi retiro.
EUFEMIANO Vete en paz. (¡Historia rara!). *Aparte*
ALEJO Allí acabaré mi vida.
ALDORA Ya te sigo.
MOLLETE Dame el hacha.
ARNESTO Manos tengo agora yo.
MOLLETE Este pícaro me enfada…
ALDORA Al pobre mi honor le debo.
MOLLETE … pero una burla estremada
tengo de darle, por Dios.
ARNESTO Él lo pagará mañana.

Vanse y sale Alejo

ALEJO Lóbrego sitio mío,
donde el menor crïado me maltrata,

* *Acot.* 2031 La indicación «abrió una brecha en la sala» parece hacer referencia al escotillón usado en el tablado o vestuario de los corrales de comedias y también en algunas representaciones en salones palaciegos. Estos mecanismos para la representación del infierno son descritos por Sabbatini en los capítulos 22 y 23 del libro II: «Come si possa fare apparire un'inferno» y «Altro modo come si possa mostrare un inferno». (1638*b*: 84-85). El fuego y las llamas, según allí se explica, serían reales, logradas mediante una marmita con tapa y un agujero en el fondo que permitía pasar una antorcha. La marmita se rellenaba de pedazos de papel para que ardiese más. Subiendo y bajando la marmita se conseguía un efecto de gran llamarada.*

donde mejor confío
del cielo que la pena me dilata,
pues aún mi culpa advierte
más grande desconsuelo con la muerte.
Aquí humilde padezco
ya el bofetón del mísero crïado,
mas, si en esto merezco,
sea todo por Dios, que si el pecado
la pena ha prevenido
alivio me dará lo que he sufrido.
Aquí rendido siento
de mi esposa el pesar y el triste llanto,
y hoy en mi padre aumento
el mío con llorar en dolor tanto,
pues siempre los enojos
para aliviarse acuden a los ojos.

Oyéronse unas dulces y suaves músicas en los aires

¿Cómo en tan tristes desvelos,
y en tan soñolientas horas
oigo músicas sonoras?
Alivio son de los cielos.

*Salió en lo alto de la sala un hermoso y lucido sol y, desplegando brillantes rayos, bajó Nuestra Señora hasta el sitio de Alejo con muy sonoras y dulces músicas**

* *Acot.* 2069 Abundan en la comedia del Siglo de Oro las apariciones de personajes sobrenaturales, y muy especialmente de la Virgen, como ha señalado Ruano de la Haza (2000: 84-85). Estos personajes, como después sucede con el ángel, bajan en una nube (ya hemos visto el procedimiento de ascenso y descenso en nube en otro momento de la comedia) desde el cielo rodeados de acompañamiento musical y de luces. El modo de representar la aparición desde arriba de estos personajes celestes viene descrita por Sabbatini en el capítulo 59 «Come si possa rappresentare un paradiso». (1638: 127).

Mas ¿qué beldad peregrina
hoy tantas honras me da
en su favor? ¿Quién es? Ya
mi fiel discurso adivina,
y pues que solos los dos
nos vemos en el portal,
no merezco de mi mal
mayores premios, mi Dios.

N. SEÑORA Alejo, para pagarte
tu continua devoción
mi agradecida pasión
agora quiere avisarte
de que, para mayor suerte,
está tu edad fenecida.
Cumplió el término tu vida,
llegó el plazo de tu muerte.
Y así te aviso obligada
a tu devota memoria,
que te has de ver en la gloria
mañana.

ALEJO Virgen Sagrada,
¿qué hombre tanto ha merecido?
¿Quién se ha visto tan pagado?
¿Cómo el cielo tanto ha honrado
a quien tan poco ha sufrido?

N. SEÑORA A Dios, Alejo.

ALEJO Señora,
mucho el aviso ha importado
porque hombre tan descuidado
bien es que sepa la hora.

Tocando sonoros instrumentos,
desapareció Nuestra Señora dejando lucida
la estancia pobre de Alejo

Ya por cristalinos vientos,
con tan música armonía,

hace de la noche día
con lustrosos lucimientos.

ARNESTO ¿Quién en el mundo se ve *Dentro*
con tan conocido honor?
MOLLETE Ya lo pagará el traidor. *Dentro*
ARNESTO Bien así lo espantaré. *Dentro*
ALEJO Ya los crïados bajaron
a dormir a su aposento.
Mas denme nuevo tormento
si tanto honor me causaron.
Agora quiero apartarme
a esta estancia limitada,
que, pues la muerte es llegada,
justo será retirarme.

*Vase. Sale Mollete vestido de mujer por un lado con una luz y sale, por el otro lado, Arnesto con una sábana cubierto y una luz en las manos**

MOLLETE (De mujer vengo vestido
y así engañarle pretendo).
ARNESTO (Como es temeroso, entiendo
que así lo tendré rendido).
¿Quién viene?

* *Acot.* 2113 El disfraz es también muy importante para el desarrollo de la acción en esta comedia. Mollete sale disfrazado de mujer, lo que dota la escena de gran comicidad, y Arnesto de fantasma o aparecido, lo crea una peculiar situación de enredo. El hombre disfrazado de mujer es bastante menos frecuente que el de mujer vestida de hombre, pero aparece en obras de Lope de Vega como *El ruiseñor de Sevilla* y de Tirso como *El Aquiles* y está ligado «al ámbito carnavalesco al que remiten». (Huerta Calvo, 2002: 109). Los disfrazados de fantasmas y aparecidos plagan el teatro áureo; así los encontramos en obras como *El galán fantasma* (1637) o *Fineza contra fineza* (1672). Los personajes que tomaban apariencia de fantasma se utilizaban en mayor número de ocasiones más que para asustar, para provocar situaciones de enredo como esta, que causaban sorpresa y la hilaridad del público, ya que «el falso fantasma es un personaje que puede dar mucho juego como elemento ingenioso y humorístico de la trama». (Laplana, 1993: 96).

MOLLETE Arnesto, mi dueño.
ARNESTO (¿Pero Porcia vino a verme?).
MOLLETE (¿Qué es esto? ¡Cielos, valedme!).
ARNESTO (Yo me puse en grande empeño).
MOLLETE (¡Ay, qué fantasma de nieve!).
ARNESTO (¡Es posible que llegara
y deste modo me hallara!).
MOLLETE (Más el pecho se me mueve).
ARNESTO Llega, no te cause espanto
esta invinción. Llega luego.
MOLLETE Tengo este ojo muy ciego
y me lo hace abrir el llanto.
ARNESTO (¿Si me quitaré el disfraz
y me daré a conocer?).
MOLLETE Cielos, ¿qué puede esto ser?
¡Vete, bruja o duende, en paz!
¡Déjame!
ARNESTO (¿Porcia es de veras?
Mas si el engaño la digo
no podré darle castigo
a Mollete).
MOLLETE ¿Pues qué esperas?
¿Cómo no te vas agora?

Lléganse

¡Ay, que me mata! ¡Ay de mí!
Siempre mi mal presumí.
ARNESTO No temas a quien te adora.
(La voz parece que muda).
MOLLETE Ya muero sin confesión.
¿No hay un cura santurrón
que a apretar la mano acuda?
ARNESTO No huigas* de mí, pues te quiero.

* 2145 Huigas: forma habitual en registro coloquial en la época: «No resultó difícil que la gran cantidad de verbos que llevaban *g* por el

MOLLETE Sí, quiero huir, Fierabrás.*
ARNESTO Espérate y me verás.
MOLLETE Ya por mirarlo me muero.
ARNESTO Pues yo te daré ese gusto.

Léganse más y apagan las luces

MOLLETE (¡Ay, que la luz se apagó! 2150
Pero si he de morir yo,
que muera ella* antes es justo).
¡Aparta de aquí, tirano!
ARNESTO No te mueras de esa suerte.
MOLLETE Muy cerca tengo la muerte 2155
pues tengo vela en la mano.*

motivo que fuera, pudieran atraer a otros que, habitualmente, tuvieron vida efímera. […] De este modo no extraña la extensión de vulgarismos como *haiga* (general), *huiga* […] (Castilla, Andalucía)». (Alvar y Pottier, 1993: 222).

* 2146 Fierabrás: es un gigante de feroces brazos, hijo del rey moro Balán. La leyenda sobre este gigante pertenece al ciclo de libros de caballerías sobre Carlomagno y los Doce Pares. Es el protagonista de un poema épico francés en el que se relata el hallazgo de Fierabrás del famoso bálsamo, el cual inspiró el capítulo x de la primera parte del *Quijote* (1998: 114). Fierabrás es personaje protagonista de la obra de Calderón *La Puente de Mantible* (1635).

* 2152 «Ella» hace referencia a «la fantasma», pues «fantasma» tiene en la época género femenino. El *DA* dice que es palabra de género ambiguo, pero en las comedias de Calderón es siempre femenino como comprobamos en *La fiera, el rayo y la piedra* (1664).

* 2156 Este verso hace referencia a la costumbre de poner una vela encendida a los enfermos agonizantes, la cual se apagaba cuando fallecían. El cuento XXXVI de la *Segunda Parte* del *Sobremesa y Alivio de caminantes* de Timoneda ilustra muy bien ese hábito: «Siendo un viejo demasiadamente avaricioso […] lo era en estremo y fuera de compás que, si veía encendidas dos lumbres, mataba la una; y si candela fuera de la mesa ardía, hazía lo mesmo. Por tiempo vino q[ue] adolesció; y no dándole vida, y estando ya *in extremis,* encendiole una candela un hijo suyo; y estándole diziendo: —Padre, acordaos de la passión de Dios. Le respondió: —Ya me acuerdo hijo; pero mira tú, hijo mío, que te acuerdes, que en acabando que acabe de dar el alma a Dios, mates la ca[n]

(Por aquí me voy rendido
a esta visión tan horrenda,
para que Arnesto no entienda
que a la fantasma he temido).

Vase

ARNESTO ¿No quieres hablar gustosa,
Porcia? Quien te adora soy,
que agora esperando estoy
en esta forma espantosa
a ese Mollete fingido.

Sale Porcia

PORCIA (También viven los cuidados
de amor entre los crïados,*
y así a este cuarto he venido
para hablar a Arnesto un poco).
ARNESTO Llega, Porcia, no te alteres.
PORCIA ¿Arnesto?
ARNESTO ¿Por qué te mueres
por verme?
PORCIA ¿Dime, estás loco?
ARNESTO No te altere el verme así,
que este disfraz no es de veras

dela». (Timoneda, 1957: 257-258). Así pues, la vela encendida, es interpretada por Mollete como signo de la cercanía de su muerte. Para todas estas cuestiones sobre aspectos de la agonía del enfermo y la muerte véanse Vovelle (1983) y Ariès (1977).

* 2167 En esta nueva reflexión metateatral se manifiesta cómo también los criados en las comedias, a imitación de sus señores, protagonizan escenas de amor. Son el contrapunto al amor idealizado de sus señores y suelen mofarse de las convenciones del amor cortés (especialmente del lenguaje). (*DCSO:* 93). Ya hemos visto escenas de cortejo amoroso entre criados en otras comedias, y en esta misma, en las que se realiza una parodia del amor idealizado, como cuando se hablan entre ellos en tercera persona.

y no es razón si te alteras
que hayas de morir por mí.

PORCIA Arnesto, ¿qué estás hablando?

ARNESTO Que no te espantes te pido.

PORCIA ¿Acaso el juicio has perdido?

ARNESTO Pues, Porcia, si estás temblando,
¿qué quieres que diga yo?
No temas. No así te mueras.

PORCIA ¡Este hombre si habla de veras!

ARNESTO Más afecto mereció
mi amor. ¿Por qué quieres irte?
No quieras darme pesar.

PORCIA Yo vine contigo a hablar
y me habré de ir por no oírte.

Sale Mollete y saca la cabeza por el paño y ponga la vela encendida por entre los paños

MOLLETE Mas ya la luz he encendido
y en la cama he mirado
que una sábana ha faltado
y Arnesto no ha parecido.
Sin duda es él. Ya no temo.
[.....]
[.....]
[.....]

PORCIA ¡Jesús, confesión! ¡Qué miro!
Muerta soy.

MOLLETE ¡Ay, qué pesar!

ARNESTO ¡Que esto me haya de pasar!

PORCIA Alivio me da un suspiro.

Sale Eufemiano

EUFEMIANO Ruido sentí. Mas ¿qué veo?
¡Qué sombra, más que mujer!

ARNESTO Esto se ha echado a perder.

PORCIA Ya he dado fin a mi empleo.

MOLLETE (Porcia es, y su señor
la ha de hallar. Yo lo remedio
y voy a buscar un medio
breve y de mucho primor.
La luz me llevo).

Llévase la luz

EUFEMIANO ¡Ay de mí!
La luz se apagó. ¿Qué dudo?
¿Cómo el labio siente mudo
lo que temeroso oí?
ARNESTO Si yo me voy soy perdido
porque a Porcia ha de reñir.

Sale Mollete sin luz vestido de mujer

MOLLETE (Así tengo de salir).
Porcia, Eufemiano ha venido.
Vete de aquí, por tu vida.
No te alteres. Sígueme.
PORCIA La vida te deberé.
MOLLETE Fuerza es agora que pida
la luz tu señor, y así
ve por ella; afuera está.
PORCIA Ya mi amor te pagará
esta fineza.

Vase Porcia y donde ella estaba
póngase Mollete

EUFEMIANO ¡Que aquí
esta visión me suspenda!
¡Traed luces, hola criados!*

* 2226 Hola: «Modo vulgar de hablar usado para llamar a otro que es inferior». *(DA: s. v.).*

MOLLETE ¡Qué lances tan estremados!
Fuerza es que agora me tienda
pues no tengo otro que hacer.

Échase Mollete

EUFEMIANO ¡No hay quien responda!
PORCIA Señor. *Dentro*
EUFEMIANO Traed luces.
ARNESTO ¿Hay más dolor?

Sale Porcia con la luz

PORCIA Ya te vengo a obedecer.
EUFEMIANO ¡Cielos, qué miro!
MOLLETE ¡Ay de mí!
ARNESTO Porcia es esta.
EUFEMIANO Quita luego
ese embozo.
MOLLETE Yo rüego
que me lo quiten a mí.
ARNESTO (Más me vale confesar).
Yo soy, señor; no admiréis
este disfraz, pues sabéis
que suele a veces pasar
entre los propios crïados.
EUFEMIANO ¿Por qué a tanto os atrevisteis?
¿Y esa mujer que encubristeis
os cuesta algunos cuidados?
¿A esto os habéis de atrever?
ARNESTO Señor, yo no sé quién sea.
EUFEMIANO Porque vuestra acción se crea
la tengo de conocer.
PORCIA (¿Hay cosa más bien fingida?).
MOLLETE Señor, mi recato advierte.
EUFEMIANO Vos sois mujer de la muerte.
MOLLETE Antes soy yo de la vida.

Descúbrese Mollete

EUFEMIANO ¿Hay más rara novedad?
¡Que a esto me levante!
Pero siempre recelé
mayor infelicidad.
Retiraos y os advierte
hoy a entrambos mi poder,
que ni tú te hagas mujer,
ni que tú finjas la muerte.
ARNESTO Obediente estoy a todo.
MOLLETE Él me espantó y yo también.
PORCIA Yo prometo hacerle bien.
ARNESTO (¡Que Mollete de este modo *Aparte*
me burlara!).
MOLLETE Yo he sabido
librarte.
PORCIA Tuya he de ser.
EUFEMIANO ¡Que esto haya de suceder!
Turbado voy y corrido.

Vanse. Sale Alejo con un papel en la mano

ALEJO Este papel escribí
de la vida que pasé.
En él mi pena diré,
pues aún en él la sentí.
Mi esposa y mi padre aquí
sabrán con noticia fiel
en los caracteres de él,
que para darles más suerte
a la hora de la muerte,
doy de la vida el papel.
Ya que la hora ha llegado
de morir, Señor, te pido,
hoy a la muerte rendido,
perdón de lo que he pecado.

Siempre me da gran cuidado,
Señor, tu justicia fuerte,
pero mi temor advierte
también tu grande piedad,
y así con conformidad,
espero feliz la muerte.
Muera yo por ti, Señor,
y si pretendes que viva
porque viviendo reciba
de mis culpas más dolor,
suspende tanto favor,
porque pueda presumir
en tan penoso sentir,
que para más merecer
es bueno vivir saber
para saber bien morir.
Yo, Señor, pobre y rendido
estoy a tus pies postrado,
que siempre está levantado
el que en el mundo ha caído.
En él habrá conocido
regocijo en el penar,
y en tan incierto pesar
y en tan fúnebre desvelo,
es fuerza para ir al cielo
primero al mundo dejar.

Oyéronse entonces unas músicas roncas y destempladas, y volviéndose Alejo vio que bajaba por un lado de la sala un ángel con mucha gala vestido, y cesando las músicas dijo así

ÁNGEL* (Lucifer soy transformado

* 2309 Nótese que el personaje que interviene es el Demonio que aparece, como explica la acotación precedente, disfrazado de ángel y al que después designará en la didascalia como Ángel Demonio.

en forma de ángel divino,
pues el último camino
para mi suerte he tomado).
Alejo, llega a mi lado,
donde podrás conocer
de Dios el grande poder,
donde podrás advertir
regocijo en el morir,
glorias en el padecer.

ALEJO Ya te sigo, ángel hermoso,
y aunque gozoso te sigo,
advierte que voy contigo
en mi pesar temeroso.
En tu mano estoy dichoso,
que está de reflejos llena.

ÁNGEL Ya mi libro te condena,
que grande tu culpa ha sido.
Baja al infierno, atrevido,
donde sufrirás la pena.

Sale por el lado contrario, acompañado de sonoras músicas, el verdadero ángel, y habiendo bajado a igualar con el otro dijo

ÁNGEL ¿Alejo?

ALEJO Hermoso señor.

ÁNGEL Ya, para inmortal ejemplo,
se ha publicado en el templo
de San Pedro tu fervor.
Ese es Lucifer traidor
que así te tiene engañado.
Llega a mí. Sube a tu estrado,
y para gozar tu palma
baje tu cuerpo, que el alma
yo le llevaré a mi lado.

ALEJO Ya, señor, he conocido
que vos sois el ángel fiel.

Va subiendo Alejo en una elevación

ÁNG. DEM.* (¡Que esté el cielo tan crüel!
¡Que así me tenga vencido!).
ÁNGEL ¡Al centro baja, atrevido!
ÁNG. DEM. Ya te obedezco agraviado.
Lucifer soy arrojado.
ÁNGEL Y digan sin testimonio,
cómo se engaña el demonio*
cuando Dios lo ha castigado.

A un mismo tiempo el ángel se sube y el cuerpo de Alejo volvió a bajar de la elevación al suelo de la sala, y el Demonio bajó al centro arrojando fogosas llamas por la abertura que le dio paso para los infiernos y sale Mollete

MOLLETE Toda Roma se ha inquietado
por una voz que se ha oído,
mas el pobre está dormido.
Cosa nueva la he juzgado;
tiene tan poco cuidado
con su gusto y su sustento,
que juzgo con sentimiento
si su santo corazón
es como el camaleón,*

* 2341 En la didascalia indica así «Ángel Demonio» para distinguirlo del verdadero Ángel.

* 2347 Como es habitual, se repite el título de la comedia en este verso. En esta comedia es fundamental que aparezca aquí el título, pues al final, parece haber un juego, debido a la interpretación de cuál es la trama principal, con un doble título (vv. 2467-2474).

* 2357 Camaleón: «Es cosa muy recebida de su particular naturaleza mantenerse del aire y mudarse de la color que se le ofrece en su presencia, excepto la rosa y la blanca, que estas no las imita». (Covarrubias, 2006: *s. v.*). El camaleón aparece en diversos emblemas pero uno en concreto destaca esta cualidad de alimentarse de aire: el que representa al camaleón en la rama de un tronco seco con un río de fondo (Vistarini

que se sustenta del viento.
Mas si es este por ventura
el santo que la voz dijo,
un papel tiene, colijo
que mi dicha me asegura.
Leerle quiero. Mas ¡qué dura
tiene la mano, y crüel!
No puedo sacarlo dél,
y entre mortales desmayos
fulminan sus ojos rayos.
Luces salen del papel.
¿Hay tan rara novedad?
¡Quién se ha visto en tal empeño!
Si es esto cosa de sueño,
¿qué finge su santidad?
Ea, hermano, despertad;
ya habéis el sueño rompido.
Muerto está, no está dormido.
A todo Roma lo advierto,
porque nunca tenté muerto
que a mí tan bien me haya olido.

Vase y sale Teodoro

TEODORO A Eufemiano vengo a hablar
para cumplir con mi intento,
pues con este casamiento
he de vivir sin pesar.
A Clarinda hablará él
para que sea mi esposa,
que es para mujer piadosa,
si es para dama crüel.

y Cull, 1999: emblema 300). Este emblema está tomado de Alciato y lleva como *subscriptio:* «Está el camaleón la boca abierta / y de aire se mantiene, / y en todos los colores se transforma […]».

Mas al pobre en el portal
al sueño miro rendido,
pero cuando está dormido
halla alivio de su mal.

Sale Clarinda y Lucrecia

CLARINDA Ya que Teodoro me adora
firme y constante en su fe,
agora cuenta daré
de mis intentos a Aldora.
Casarme con él intento
para pagar su fineza,
que no puede la belleza
ser ingrata al casamiento.

MOLLETE Aquí, señores, está. *Dentro*
Entren y verán el caso.

CLARINDA Aquí está Teodoro. Acaso
para su dicha vendrá.

Salió grande acompañamiento y
Eufemiano, Mollete, Aldora, Porcia y Arnesto

MOLLETE Este es el pobre que digo.

EUFEMIANO El papel le tomaré.
Veamos si acaso podré
quitarlo, que fiel testigo
del milagro el papel es.
No se lo puedo quitar.
Tú, Aldora, puedes llegar.

ALDORA Rendida estoy a tus pies.

EUFEMIANO ¡Teodoro y Clarinda aquí!

TEODORO A hablarte vine, señor,
para pidirte un favor.

EUFEMIANO Siempre valerte ofrecí.

MOLLETE Honorio el emperador,
a verle con fervor viene.

ALDORA Veamos lo que en él contiene.

*Entonces Alejo mismo le dio el papel moviendo la mano**

MOLLETE ¿Quién vio milagro mayor?
PORCIA ¿Hay más rara novedad?
ALDORA Ya me le dio.
TEODORO ¡Qué felice
es Eufemiano!
ALDORA Así dice.
ARNESTO ¡Gran suerte!
MOLLETE Bien dije yo.

Lea

ALDORA «Yo soy de Roma nacido.
Veinte años estuve ausente
y diez y siete* paciente
en casa mi padre he sido.
Mi esposa se llama Aldora
y mi padre es Eufemiano.
¡Cómo con la muerte gano
tal dicha!».
EUFEMIANO Bien sale agora
lo que aquel pobre nos dijo,
que la más felice suerte
la veriamos en la muerte.

* *Acot.* 2418 La visión de un muerto solía provocar curiosidad (aquí una multitud acude a observar el cadáver) y miedo (Laplana, 1993: 82), pero en este caso también provocaría en los espectadores una cierta comicidad el hecho de que el muerto forcejee con los que intentan arrancarle el papel y al final, milagrosamente, él mismo parece medio resucitar moviendo la mano para entregar la carta a Aldora. Aguirre reproduce el milagro de la leyenda de san Alejo aunque en aquella no era su mujer la que conseguía quitar el papel de su mano para leerlo y descubrir así la verdadera identidad del muerto, sino el mismísimo papa.

* 2425 Al comienzo de la jornada se dice que han transcurrido doce años desde que regresaron a Roma. Diecisiete es el número de años que indica la leyenda hagiográfica.

ALDORA ¡Ay, esposo!
EUFEMIANO ¡Ay, santo hijo!
MOLLETE Ya yo me lo presumía.
¡Ay, Alejo de mi alma!
TEODORO Él alcanzó buena palma.
EUFEMIANO Dicha felice es la mía.
ALDORA ¡Que pueda sufrir mi amor
tal desdicha en tanta suerte!
¡Que venga el gozo en la muerte,
el gusto con el dolor!
EUFEMIANO Yo tu misma pena siento.
¿Quién vio tan feliz ventura?
El cielo así me asegura
inmortal gozo y contento.
TEODORO El cuerpo allá dentro entrad,
que aquí decencia no tiene,
porque toda Roma viene
a ver esta novedad.

Entran Mollete y Arnesto el cuerpo c
orriendo una cortina y vuelve a salir*

ALDORA Vamos, señor.
EUFEMIANO Ven, Aldora.
ALDORA Muriendo voy.
EUFEMIANO Yo voy muerto.
ALDORA ¡Que sea este caso cierto
y el pecho triste no llora!

Vanse Aldora y Eufemiano

TEODORO Yo por mejorar mi suerte

* *Acot.* 2451 Vuelven a salir ambos personajes a pesar del uso del singular, frecuente en las acotaciones de las comedias de la época. Nótese que en esta ocasión la apariencia se sitúa a nivel del escenario tras una cortina.

pido, Clarinda, tu mano.
CLARINDA Yo te la doy pues que gano
por ventura el merecerte.
PORCIA Yo, Mollete, te agradezco
con ser tuya aquel favor.
MOLLETE No estoy agora de humor,
pero ser tuyo te ofrezco.
ARNESTO Siempre mi pasión se precia
de querer a la que quiso.
LUCRECIA En vano ha sido el aviso,
que tuya ha de ser Lucrecia.
TEODORO Y aquí el poeta rendido
da fin con felice suerte
al regocijo en la muerte.*
MOLLETE Ese es engaño fingido,
y es levantar testimonio
al título repetido,
porque la comedia ha sido
del engaño del Demonio.

* 2469 El título que se propone aquí es, como señala a continuación Mollete, «engaño fingido», ya que el verdadero título es, como sucede en todas las comedias de Aguirre, el «título repetido», que ya había aparecido en el verso 2347.

Diose fin a la comedia con aplauso de todos y las damas alabaron mucho el buen gusto de Nerencio, pues con la comedia había dado a todos ejemplo singular de la humana vida —que tal vez se saca de lo humano utilidad al alma—, y por dar lucido fin a la fiesta, bajó de lo alto una ninfa desplegando hermosas puntas al aire y después de haber tañido sonoramente un arpa, cantó así:

Basten los desdenes, Gila;
no des tanta pena a Bras,
pues matándolo tus ojos,
siempre los quiere mirar.
Dile, pues, que no se ausente,
aunque es corto tu lugar,
que hace grande al más humilde
una firme voluntad.
Vuelve a hablarle con caricias,
que aunque al ganado se irá,
ha de mirarse perdido
cuando no te pueda hallar.
Sube tras él hacia el monte,
vista pluma[1] tu piedad,
que es justo querer a un hombre
cuando a menudo se va.

1 Vestir pluma: vestir o calzar pluma es una expresión habitual en el léxico gongorino. Significa que su piedad se «vista de pluma» para volar hacia Bras.

No temas el no encontrarlo,
aunque tan perdido está,
que puesto entre los corderos
bien allí parecerá.
Tú tienes de eso la culpa
y andas, Gila, desleal,
pues si él en puntos te pone,[2]
tú en puntas lo dejas ya.[3]
Muy abrasado lo tienes,
no sé yo lo que será,
pues tú le das cordelejo[4]
y él se corre sin andar.[5]
No le ofendas tan aleve,
mira que se cansará,
que a veces quien siente menos
es el que castiga más.
Eres dichosa en tu gusto,
mas no entiendo tu pensar,
pues a él no se le da nada
y a ti, Gila, se te da.
Dirás que siempre te grita
cuando entra en casa, y sabrás

2 Poner en puntos: «Dirigir, la mira, intención o conato a algún fin que se desea». *(DA: s. v. punto).*

3 Dejar en puntas: No está muy claro el sentido. Parece querer decir que cuando Bras le demuestra su interés, Gila no le hace caso por llevarle la contraria, quizá jugando con la expresión «hacer puntas» que significa «contradecir con tesón la opinión de otros» o también, en relación con las aves de caza como el halcón, «desviarse». *(DA: s. v. punta).* También «puntas» podría ser sinónimo de «cuernos», jugando con el vocablo «puntos» del verso anterior (mientras Bras reclama su atención, Gila lo desdeña y «le pone los cuernos o puntas»).

4 Cordelejo: «Lo mismo que chasco, zumba o cantaleta. Lo más común es usar esta voz con el verbo dar». *(DA: s. v.).*

5 Juego de palabras entre el verbo *correr* y *correrse,* que significa «avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho». *(DA: s. v.).*

que marido que entra a voces
tiene gana de avisar.[6]

Habiendo dado fin a la música, subiose aquella hermosura por lo excelso de la sala y, al punto, los no llamados a la fiesta, aplaudiendo la bizarría de Nerencio, se fueron saliendo, a quienes siguieron las embozadas con grande prisa por considerar la hora desacomodada para aquel tiempo. Las damas se fueron entrando a la cuarta pieza, donde tuvieron espléndida cena en que se acabó de mostrar el generoso ánimo del desempeñado caballero. Tuvieron después una larga conversación en la cual Justino se ofreció para la última noche, pero rogó a Lisarda, dama a quien con afición particular miraba, que para desempeño de su fiesta que le hiciese favor de traer en la memoria una novela para que con tan gustoso rato se supliesen las faltas que él podía hacer en semejante empeño. Ella, deseosa de su lucimiento, ofreció el sí de la súplica, con que todos esperaban tener famoso fin en las fiestas de Navidad. Con esto se levantaron las damas y, acompañadas de los caballeros, llegaron a sus casas agradecidas a tantos agasajos. Todos fueron cortejando a Nerencio a la suya, dándole mil parabienes de tan lucido desempeño como había aquella noche tenido, aumentando la fama de su generosidad, y después cada uno se fue a la suya sin que permitiese cumplimientos la amistad y sin que intentase molestias la cortesía.

6 Avisar: «Vale también amonestar, advertir, aconsejar. En Germanía significa mirar con recato, advertir y observar». *(DA: s. v.)*. Cierra el poema con un chiste que desarrolla en estos últimos versos: el marido entra en casa gritando para avisar de su llegada y, así, dar tiempo al amante para huir de su presencia, con lo que se supone que Bras es un cornudo (según vimos en el v. 24) consentido.

NOCHE CUARTA

Dedicada a don Antonio Pérez de Pomar Liñán Férnandez y Heredia,[1] barón de Sigüés y mayorazgo del condado de Contamina y señorío de Cetina

1 Don Antonio Pérez de Pomar aparece reseñado en una carta del 12 de abril de 1645 dirigida a la villa del Tronchón (Teruel). También figura como caballero del Santo Hábito del Sr. San Juan de Jerusalén y comendador de la Encomienda de la villa de Trochón en un *Instrumento público de confirmación y renovación de estatutos y privilegios y libertades* a favor de la villa de Tronchón, fechado el 23 de abril de 1646 (Berella Miró, 1646). La baronía de Sigüés se incorporó al condado de Contamina precisamente en el siglo XVII. (Castán y Alegre, 2003).*

Convenciose Ausonio, para no ocultar más su encogimiento cierta obra que tenía escondida su recato, del agrado amabilísimo de Paulino.[2] Conoció en este que al paso que su autoridad llamaba a humildes veneraciones, su benignidad esforzaba a atrevimientos venerables: *Multas et frequentes mihi gratiae tuae causas et ocasio subinde nata concinnat et naturae tuae facilitas benigna conciliat*. Lava con esto, descubriendo luces de disculpa, el atrevimiento de ofrecer a las plantas de Vuestra Señoría las sombras desta noche tenebrosa. Ni debe atemorizarme a vista de tan heroica grandeza el conocimiento de mi cortedad, antes por esto, alentarme, ambición que en la yedra frágil notó el grande Tertuliano viéndola abrazarse frondosamente del más levantado tronco y ascender a su frondosa pirámide sin reparo: «Video haederas[3] quantum vellis prae-

2 Se refiere al escritor latino Ausonio, del siglo IV d. C. Fue maestro y protector de san Paulino de Nola. Durante el destierro de este último en Hispania se intercambiaron correspondencia. En algunas de esas cartas Paulino menciona algunas localidades aragonesas, entre ellas Zaragoza y *Bílbilis (GEA: s. v.)*. La cita pertenece a la epístola a su hijo Paulino de Ausonio, *Epistulae,* 26. Dice así: «*Recibo frecuentes y numerosas pruebas de tu obligación y todas estas buenas obras tienen su origen o en la benigna facilidad de tu naturaleza*».

3 El pasaje se corresponde aproximadamente con *De anima,* 19, 5: «*Observo también las yedras, que cuanto quieras aprietas y que constantemente intentan subir a lo alto y suspenderse sin que nadie las ayude*». La cita de Tertuliano a este respecto sobre la yedra es un tópico

mas statim ad superna conari et nullo praeunti suspendi».[4] Con la seguridad misma que espera, aspira esta noche mía al nobilísimo gremio[5] de vuestra señoría que en todo género de grandeza es árbol sublime. Tantas prendas vinculó en vuestra señoría unidamente la naturaleza, la virtud, la fortuna, cuantas repartió esparcidas en los demás el cielo: ingenio, ¿en quién se vio más capaz?; corazón, ¿en quién se notó más despejado?; voluntad, ¿en quién se miró más difícil?; blandura, ¿en quién se advirtió más templada?; nobleza, ¿en quién se admiró más esclarecida? ¿Qué casa hay en nuestro reino tan ilustre que merezca tan apuradas las glorias como la de Vuestra Señoría? Muchos años ha gobernado estos reinos, muchos siglos ha conquistado los estraños, pero bruman[6] las sin número excelencias que en esta parte se descubren, los intentos más briosos que se atreven. A más que para panegírico de Vuestra Señoría no es menester acordarnos de su ilustre prosapia. «Eligitur quipe in te —Teodorico[7] lo dijo— nascendi laus, vivendi gloria et cum

presente en muy diversas obras literarias: «[...] en arruinándose el muro, se arruina también el árbol que sobre él se apoya […]. Hasta aquí Tertuliano. Video hederas quantum vellis praemas statim ad superna conari et nulla praeeunte suspendi, quod malint parientibus invehi textili silva, quam humi teri voluntaria». (Zúñiga, 1823).

4 Las citas de Tertuliano sobre la yedra inspiran buena parte de la literatura que toma a la yedra que se enrosca con firmeza a un tronco como imagen del apoyo mutuo e igualmente como símbolo de la fama y de la inmortalidad, en este caso la que pretende adquirir el poeta dedicando la obra a un «tronco» nobiliario tan ilustre como el de los Pomar Fernández de Heredia. El motivo de la yedra, que equivale simbólicamente al de la vid. Esta relación ha sido muy bien estudiada por Aurora Egido (1982: 213-232). El emblema de la yedra como símbolo de unión firme aparece ya en el emblema CCV de Alciato (1985: 865-868).

5 Gremio: «En su riguroso sentido significa el regazo; pero en esta acepción tiene poco uso». *(DA: s. v.)*.

6 Brumar: «Cargar a uno demasiado, molerle y oprimirle. Dícese también Abrumar». *(DA: s. v.)*.

7 Es una sentencia del rey Teodorico hablando de la sangre de los Decios, recogida por Casiodoro, *Variae,* III, V, 5. Dice así:

multa trahas ab antiquis, meruisti placere de propiis». Guarde Dios a vuestra señoría muchos años, como deseo.

Don Matías de Aguirre

«*El mérito de nacer, la gloria de vivir se eligen, en efecto, en ti, y puesto que arrastras muchas cosas de los antiguos, mereciste gustar por las tuyas propias*». La máxima aparece recogida también en otras obras misceláneas como el *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años* (1676) de Jacinto de Evia (2000).

NOCHE CUARTA

Dichosa suerte es del hombre salir glorioso de lo que intenta, felicidad grande de un noble pecho conseguir aplausos en el riesgo de la censura, hallar alabanzas en el peligro de la mormuración, pues allí donde hay más ocasión de grandezas es adonde con más atención se mira y adonde con más delicadeza se juzga sin consentir defectos y sin absolver el más leve descuido. Libre salió de estos desaires Nerencio. Se presumía que había de salir Justino con iguales premios, pues ya se conoce en el galante modo de un caballero la generosidad con que logra el aplauso anticipado. Ya eran las ocho de la tarde cuando, pareciéndome hora de la fiesta, llegué a la calle del Coso a tiempo que con ruidoso acompañamiento de coches, con famosas tropas de bien enjaezados caballos, con lucientes arcos de encendidas luces llegaba Justino a la puerta del augusto palacio y apeándose de su caballo fue cortejando a Lisarda, por ser dama a quien con amorosa afición quería.

Llegaron, pues, las damas a las admiraciones de la compostura de las salas vestidas de ricas colgaduras, adornadas de ostentosísimos estrados y acomodadas de bordadas sillas, pero especialmente la pieza donde se había de celebrar el nocturno regocijo estaba de tal suerte compuesta que todas la engrandecieron por rara. Había tanto aparato de tramoyas, tanta muestra de apariencias que imaginaron que no habría bastante noche para que se deshiciese tanto

gustoso artificio. Tomaron asiento en la cuarta pieza y las embozadas en la segunda, pasando todas en conversación con algunos corteses caballeros el tiempo que faltaba para el principio de la fiesta. No gozaron mucho de las palabras, pues a poco rato que allí estuvieron tocaron sonoros instrumentos los músicos, llamando a todos para aquel entretenido regocijo. Salieron las damas y, cortejadas de los caballeros, hallaron sosiego en las almohadas, y las cuatro principales de la fiesta se sentaron en el señalado puesto que el cuidado de Justino previno. Las embozadas, también con deseo de mirar aquel festín tanto a la vista apacible cuanto a los oídos deleitoso, solicitaron el asiento acomodado para su quietud y después toda la turba de gente entró dando adelantados parabienes a Justino, mas no lo fueron, pues por solo la curiosidad con que tenía las salas dispuestas merecía eterno nombre de entendido y alabanzas inmortales de generoso. Sosegándose, pues, los que voceaban el aplauso en agradecimientos de su galantería, bajó violentamente de lo excelso de la pieza un hermoso mancebo con una cítara en las manos, asido de un tafetán azul de estrellas de plata que tenía una bizarra hermosura en el aire y, sosegado el aplauso que ocasionó tan vistosa apariencia, tocando aquel amante su cítara, cantó así:

Basta, no mates mirando
bella deidad, tan veloz,
que quien por mirarte muere
bien merece algún favor.
Piedad a tus ojos pido,
pues mis homicidas son,
mas no pueden dar lo que
a tu beldad se negó.
No me detengas amante,
pues me aparto de tu ardor,
que las ausencias a veces
conservan una pasión.

Fugitivo de tus rayos
tengo grande admiración
que por el aire me sigas
si por tu fuego me voy.
En las sombras de tu olvido
he de caer desde hoy,
que es fuerza encuentre las sombras
el que se parte del sol.
Si me quieres y yo muero
has de estar con aflicción
y así mi vida dilato
por escusar tu dolor.
Yo he de apartarme de ti
pues tan mal contigo estoy
que vivir con quien me mata
es locura y no es amor.
Pero ya rompí tus lazos
y así, Florisbella, adiós,
que no ha de mirar tus ojos
quien sin gozarlos murió.

Habiendo acabado de pronunciar los últimos acentos, se rompió aquel ostentoso tafetán con que desapareció aquella hermosa beldad desesperada de mirar a su amante y él se fue por un lado de la sala, escarmentado de amar sin conseguir lo que deseaba, que es gustosa pena para unos el galanteo y para otros intolerable molestia. Estando todos admirando esta grandeza, salió por entre unos ricos tapices una asperísima montaña de donde con horrible rugido descendía un fiero león,[1] y llegando a la falda del monte, se quiso llegar a las faldas de la dama sosegando su

1 La presencia de esta apariencia de un animal autómata que asusta por su apariencia de real anticipa las sorprendentes apariencias que inundarán la comedia *El príncipe de su estrella* y que ya hemos visto en anteriores ocasiones en la *Navidad*.

braveza y hermoseando su ferocidad. Inquietáronse todas de mirarlo y algunos, teniéndolo por artificioso, no le temían. Comenzó, pues, a bostezar encendidas llamas,[2] verter de sus ojos lucientes rayos y, apagándose el fuego, sacó por la boca una tarjeta que con doradas letras decía este verso:

No temáis mi natural,
pues advertís mi sosiego,
que mientras yo tenga fuego
no puedo hacer algún mal.

Volvió luego a sacar otra tarjeta —escondiendo esta primero—, la cual decía:

Si el amor es cruel ardor
y ese me tiene rendido,
¿cuál estará el que ha sufrido
el incendio del amor?

Furiosamente bravo se volvió a entrar por donde había salido y antes que se movieran los circunstantes a los aplausos, bajó una nube de lo alto de la sala y, desplegando negros ropajes al aire, cubrió las brillantes luces con que quedó la sala obscurecida y tenebrosa. Admirados estaban todos de este acaso y más lo estuvieron cuando sintieron que llovía reciamente la nube sin mojar alguno,[3]

2 El empleo de fuegos artificiales para simular fuego o estruendos era habitual en las apariencias del teatro barroco, como ya tuvimos ocasión de comprobar en el comienzo de la *Noche III*.

3 Sabbatini recomienda cómo se debe realizar una apariencia de nube en multitud de situaciones: para trasportar actores sobre la nube, para simular que se nubla, para dividir una nube en dos, etc. (1638: 102-124). También el empleo de apariencias de nubes y de telas eran procedimientos para provocar la oscuridad (capítulos 38-42, Sabbatini, 1638: 102-107). Sin embargo, no habla de ninguna nube que simule que llueve dentro de la sala pero sin llegar a mojar a ninguno, ni en los casos en los

pero no faltó quien, temeroso de la lluvia, se salió de la sala muy apriesa. Pasáronse las aguas y al instante arrojó un hermoso sol tan luciente y ardiente que pudieron creer que era el del cielo, con cuyas luces se eclipsaron las de la sala, pero ella, más brillante que estaba, y a una parte de la nube había este verso escrito:

No admiréis mi lluvia os ruego
que el agua que por mí pasa,
aunque no os moja, os abrasa,
porque es toda ardiente fuego.

En la otra parte de la nube había otro verso que decía:

Venus del agua nací
y como el sol me encontró,
toda mi lluvia abrasó
y así su fuego lloví.

Escondiose la nube y volvieron a lucir las claras antorchas que sin artificioso enredo lucían la ostentosa estancia, pero porque las admiraciones unas con otras se encontraran, salió un bravo toro por una puerta de la sala y, haciéndose lugar por la gente, llegó a pisar la alfombra del estrado y las damas ya no le temieron teniéndolo por artificio como los pasados, pero algunas no se fiaban mucho de sus

que habla del modo en que se finja una tormenta (Sabbatini, 1638: 125-127). No obstante, el modo de representar agua en un escenario sin que esta moje, sería similar a otros casos parecidos en los que se requiere la aparición de agua, como una fuente o un río de agua corriente. Estas apariencias sí son descritas por Sabbatini (capítulos 35 y 36, 1638: 99-100) y la simulación de agua siempre se realiza mediante unas telas de color azul con unos toques de color plata que, bien ligeramente mojadas o secas, se cuelgan de un extremo a otro (en este caso de arriba abajo de la apariencia de la nube) y son agitadas desde dentro de bastidores con fuerza para simular el movimiento del agua. Posiblemente se recree el efecto de lluvia a través del ruido de agua pero sin necesidad de realizar ningún efecto de mojado sobre los espectadores.

agudas puntas, que amenazaban rigurosas si se templaban benignas; llevaba pendiente de la una este verso en una tarjeta con dorados caracteres:

De vuestro favor ajeno
estoy por ser tan leal,
pues cuando yo no hago mal
me dicen que no soy bueno.

En la otra punta había otra tarjeta que decía así:

Tengo respeto y temor
por este breve intervalo,
porque más vale ser malo
agora que ser traidor.

Desapareció el toro dejando admirados a los circunstantes y cuando Justino dijo que se habían ya pasado las burlas, Lisarda quiso dar principio a su novela pero Diabella, adelantándose a todas, previno que sería razón que, pues Lisarda aquella noche estaba obligada al desempeño de todas con su historia, lo estuviese también Justino a decir alguna relación en verso de algún suceso para satisfación de todos. Pareció muy bien su propuesta y, por obedecerla luego, Justino comenzó este soliloquio:

Quejándose un padre de una hija que se le había ido fugitiva de su casa.

Desdichas, ¿qué me queréis?
¿Cuál es vuestro intento, males?,
penas, ¿por qué me buscáis?
¿Qué me atormentáis, pesares?
Si a privarme de la vida
anheláis, ea, acabadme.
Débaos siquiera mi afecto
la brevedad en matarme.

Sed menos crueles conmigo
y si queréis lisonjearme,
dadme de una vez la muerte
porque empiece a vivir antes,
que a quien alimentan penas
y vive de ansias tan graves
entonces entra a vivir
cuando de la vida sale.
Apenas, ¡ay, hado injusto!,
la vida a un hijo quitaste,
rama verde deste tronco,
clavel rojo de mi sangre,
cuando una mujer osada
que por hija me dejaste
huyó perdiendo y borrando
lo que conservé constante,
que bien dijo aquel que son
de las entrañas de un padre
trozos los hijos, pues pierde,
cuando llegan a privarle
de su presencia, la vida,
y yo agora el sustentarme
con ella es porque pretende
tantas veces muerte darme
la fortuna cuantas yo
de Teodora me acordare.
¡Ay, hija del alma! ¿Cómo
te has atrevido a ausentarte
dejando a un padre sin vida,
muerto y celoso a un amante?
Si el cerco ardiente de luces
del sol no puede ocultarse
entre las nubes sin que
rompan sus rayos celajes,
¿cómo, si eres sol hermoso,
luz de ti no puede hallarse?

¿Quién te da ocasión a que
te acredites de mudable?
Mas si eres mujer ¿qué mucho?
Eso basta a disculparte.
Si no era acción a tu gusto
con Federico casarte,
para que él no te gozara
saberlo yo era bastante.
En Sevilla hay caballeros
discretos, nobles, galanes,
mas si es el amor hechizo,
no tengo yo que culparte.
¿Pero de quién aprendiste,
Teodora, facilidades?
De ti misma, pues mujer
suena lo mismo que fácil.
Mereciérate discreta
siquiera tu noble sangre,
mas discreción y hermosura
¿cuándo supieron juntarse?
El peligro de tu honor
pudiera acaso estorbarte,
mas juveniles amores
¿cuándo los peligros saben?
Pero ¿qué afecto me rige?
Sin duda que es favorable,
pues a yerros tan enormes
quiere mi amor disculparles,
y no es bien, ingrata hija,
fementida,[4] aleve, infame,
quiera yo dorar los yerros[5]

4 Fementida: «Falto de fe y palabra. Es formado de las voces fe y mentir, porque miente o falta a la fe y palabra». *(DA: s. v. fementido).*

5 Dorar los yerros: «Metafóricamente vale encubrir los defectos de alguna cosa, refiriéndola y exornándola de tal manera que parezca buena». *(DA: s. v.).* Nótese además el juego de palabras con «yerros».

cuando tú los yerros haces.
A quien me quiere mal armas
le has dado para vengarse,
pues él de mí no pudiera
venganza mayor tomarse.
Al vulgo, monstruo[6] que siempre
se alimenta en novedades,
haces que de mí mormure
y a ti te culpe de frágil.
¿Qué importa que yo no tenga
en tus desaciertos parte,
si es la honra hermosa tela
donde si una mancha cae,
aunque sin culpa, ella pierde
de su estimación quilates?
Sin duda que aquel que hizo
pudiera el honor mancharse
por la mujer, no sabía
lo exponía a un soplo de aire.
No me pesa agora, aleve,
sino el no poder quitarte

6 El vulgo murmurador como un monstruo que se alimenta es imagen graciana, según aparece en la Segunda Parte de *El Criticón* la descripción del Vulgacho: «Mas he aquí que en un instante se conmovió toda aquella acorralada necedad, sin saber cómo ni por qué; que es tan ordinario como fácil alborotarse un vulgo […]. Fue el caso que asomó por una de sus entradas […] un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros para la carga; no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí para señalar. Era su cuerpo en todo disforme y, como no tenía ojos, daba grandes caídas. Era furioso en acometer, y luego se acobardaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola toda de tan horrible escuridad que no vieron más el sol de la verdad. […] —Este es —respondió el sabio— el hijo primogénito de la Ignorancia, el padre de la Mentira, hermano de la Necedad, casado con su Malicia: este es el tan nombrado Vulgacho». (Gracián, 2016: 364-365). Recuérdese que la deshonra se produce cuando el hecho deshonroso sale a la luz y es de conocimiento público.

el ser que te di primero,
que, a poder, el cielo sabe
que con púrpura caliente
de tus venas diera esmalte
a los filos deste acero,
mas temo que lo rehusasen,
según son ellos honrados
y según tu culpa infame,
por no mancharse dos veces
y en tu rosicler bañarse.
Mas no faltará a mis bríos
algún atrevido alfange
que divorcie de tus hombros
esa cabeza que Atlante
es de este animado cielo,[7]
luna eclipsada y mudable.
Yo sin honra, yo ofendido,
he de pisar los umbrales
de mi casa, ¡vive el cielo!,
que antes que la luz brillante
de ese rey planeta hermoso
agonice entre cristales,
esposo daré a Rosaura
porque no intente imitarte;
y pues calzado ya tengo
de mi honor el acicate,
valiente, agraviado y fiero
he de salir a buscarte
como suele hermosa garza,
jardín de pluma volante,

7 La cabeza es Atlante que sujeta el hermoso rostro. La imagen de la mujer como pequeño cielo es tópica y aparece también en *El gran teatro del mundo* de Calderón en boca de la Hermosura: «[…] que el que al hombre llamó pequeño mundo, / llamará a la mujer pequeño cielo». (Calderón, 2001: 154).

que hecha garzota[8] del viento
sirve a su frente plumaje,
si no animado bajel
que este elemento del aire
con los remos de sus alas
le surca airosa y galante,
bandolera de las fieras
y pirata de las aves,
que si acá lo vuelve al nido
donde sus polluelos yacen
y no los halla, ¡qué fiera,
qué atrevida, qué ofendida,
desenvaina los puñales
de sus uñas y esgrimiendo
de su pico el corvo alfanje
a buscar a quien le ofende
a remo y vela se sale
y barloventeando el viento
ya hace una punta hacia el valle,
ya el rumbo hacia el bosque toma
y hacia el soto vuelo abate;
ya a esta peña, ya a aquel risco,
ya a este roble, ya a aquel sauce,
piedra a piedra y hoja a hoja
examina su coraje!
Yo así que, garza atrevida,
he hallado menos la amable,
si ingrata, prenda del alma,
penetraré a darle alcance
por los más remotos reinos,

8 Garzota: «Ave muy semejante a la garza, aunque algo menor, y no vuela tan alto como ella». *(DA: s. v.)*. En este caso parece referirse más bien a otro significado que, por extensión, se da a «garzota»: «Vale también plumaje o penacho que se usa para adorno de los sombreros morriones o turbantes, y en los jaeces de los caballos».

por nunca surcados mares,
por las más raras provincias,
por nunca oídas ciudades,
por la más oculta tierra,
por nunca pisados valles,
por la más bárbara gente,
por nunca vistos parajes,
desde donde el sol hermoso
da rayos con el montante
y entre el vulgo de tinieblas
paso a su carroza le abre
hasta donde entre claveles
y matizados celajes,
en esa selva de vidro[9]
sepulta su luz brillante.
Si al cielo mismo te subes,
si el fuego te da hospedaje,
si te ocultare la tierra,
si te escondieren los aires,
si al infierno mismo bajas,
allí bajaré a buscarte
para que reinos, provincias,
naciones, pueblos, ciudades,
prados, ríos, montes, selvas,
fuentes, sotos, fieras, aves,
árboles, riscos e infierno,
cielo, fuego, tierra y aire
noten, entiendan, publiquen,
sepan, oigan y relaten
por cobrar su honor perdido
a lo que se arriesga un padre.

9 «Selva de vidrio» es metáfora repetida del mar por donde se oculta el sol. Recuérdese que «vidro» es variante común en la lengua de la época de «vidrio».

Con aplausos de todos acabó Justino su soliloquio y Lisarda quiso luego comenzar su novela por considerar que traía mucho que decir y no habría muy sobrado tiempo para representar la comedia y así, dividiendo aquel rubio clavel de su labio, sin afectadas razones y sin demasiado orgullo, dijo así:

Riesgo del mar y de amar

«En nuestra invicta y triunfante Zaragoza, cuyo nombre eterniza sus grandezas, cuyo poder conserva sus aplausos y cuyo gobierno realza su autoridad debida, nació un caballero llamado Alejandro, el cual, habiendo pasado los bulliciosos años de la niñez en el estudioso empleo de las humanas letras, quiso los floridos de la juventud pasarlos en la ceguera de amorosas pasiones. Adornaba a sus años la parte de lo entendido, lo importante de valiente, lo dichoso de noble, pero a tantos lucimientos que le granjeaban lauros de bizarro, el borrón miserable de la pobreza[10] se ponía solicitándole nombre de encogido —¿pero a quién no retira la pobreza?—, mas no bastó este para impidir los amantes deseos que tenía de comunicar a Laura, dama en quien competía lo hermoso con lo entendido, lo bello con lo prudente, solicitando, como acostumbran, no estar estas partes unidas en un sujeto; pero pasada su competencia, haciendo excepción de generales reglas a Laura, se sosegó en su hermosura, prudencia entendida, entendimiento prudente. No le faltaba a esta lo rico, aunque la nobleza no la ilustraba con iguales lucimientos que a Alejandro, pero le calificaban lo bastante para igualarle seis mil ducados de renta que le ofrecía su

10 Repetida referencia a la pobreza calificada nuevamente como «borrón», imagen muy repetida por Aguirre en distintos contextos. Véase, por ejemplo, los versos 16, 132 y 1446 de *La industria contra el peligro*.

padre en su adquirida hacienda. Fácil es la osadía en un amante caballero cuanto difícil el temor del peligro a que se expone. Alejandro, pues, deseoso de traducir a ejecución sus intentos, habló a una criada de Laura para que le diese cuenta de su amor, a quien redujo a su dictamen con una sortija de preciosas piedras —que tienen ganancia las criadas con la perdición de sus señoras—.[11] Llegó a noticia de Laura la pretensión de Alejandro y no la abrazó mal su deseo, aunque la disimuló su prudencia. Mal dije y diré en darle título de prudente, pues se lo he dado ya de deseosa.[12] Aquí acaba la discreción, aquí fenece el entendimiento para atajar los peligros; aquí da fin la consideración para los riesgos y aquí, finalmente, concluye el juicio su carrera, pues en llegando al principio del amor no tiene dominio de pasar adelante por ser diferente ya la jurisdición de la que tenía.

Las leyes encontradas —si acaso amor tal vez guarda las leyes— al paso que crecían las solicitudes de Alejandro, abrasaban el pecho de Laura los deseos de comunicarle, pero en sus pensamientos juzgaba imposible el logro de su esperanza; eso aumentaba más sus ardores, que para que una mujer desee con eficacia una cosa no es menester más de que la juzgue difícil o la contemple imposible. ¿Pero cuándo no venció a la razón amor? ¿Cuándo salió triunfante la prudencia de la mental batalla del cariño? Y ¿cuándo no atropelló la voluntad ejércitos de discursos discretos, soberbios batallones de pensamientos prudentes? A la res-

11 Nótese que el mismo motivo del criado infiel que roba a su señora o recibe una sortija en pago de servicios no demasiado lícitos es tópico literario que ha estado muy presente en la comedia anterior de *Cómo se engaña el demonio* (v. 29).

12 En efecto, la prudencia es incompatible con el deseo y la pasión de la enfermedad amorosa que nubla los sentidos pues la prudencia y la discreción son arte de saber elegir y requieren discernimiento. Para estas consideraciones de la prudencia como arte de elegir bien véase el verso 935 de *El engaño en el vestido*.

puesta obligaba la sobornada criada a Laura, instando solícita y consejera a que admitiese aquel galanteo —que malo es cuando se hacen consejeros los criados—. Acometíale por una parte a Laura su afición, embestíale por otra cada instante la servil compañera —que poco le faltaba para ser vil—,[13] y viéndose acosada y rendida, le envió favorable la resolución, señalándole hora aquella noche para que tuviese principio su conversación en los hierros de una reja, que amor que comienza con yerros,[14] con prisiones acaba. Llegó esta nueva a oídos de Alejandro. ¿Quién no le contemplaría contento? ¿Quién no le juzgaría gustoso? Entonces fue, pues, cuando con penas se templaba su regocijo, cuando con deseos atropellaba sus gustos. ¡Qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias!

Estando Alejandro aquella tarde por las riberas apacibles del cristalino Ebro, el luciente y reflejante Febo, inclinando el luminoso farol, se apartó de nuestro hemisferio y alzando de los valles cándidos resplandores, subsistían rosas su rosicler,[15] conque viendo la noche llegada, se retiró a su casa para tener sobrado el tiempo a lo que pretendía. A la asignada hora concurrió al puesto sin dar parte a amigo alguno de su empeño —que discurre bien el enamorado en algunas cosas—. Salió Laura a la reja y a las razones amantes que le decía su adquirido dueño enmudeció, de suerte que no le pudo responder en mucho rato. Oh, amor, si te pusieron venda en los ojos por-

13 Nótese el calambur.

14 La elección de transcribir «yerros» aquí viene justificada por el juego de palabras.

15 Imágenes gongorinas que plagan también la prosa novelística. Compárese con la dedicatoria al conde de Niebla de la *Fábula de Polifemo y Galatea:* «en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día, / ahora que de luz tu Niebla doras…». (2000: 337). Rosicler: «El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada. Pudo tomar el nombre de las voces Rosa y Claro». *(DA: s. v.).*

que no ves, ¿por qué no te la habían de poner en los labios, pues amando enmudeces? Rompió el silencio favoreciendo galante a Alejandro dando razones a sus oídos apacibles y deliciosos, pero la mujer que agrada, siendo dama, hablando al gusto del galán, enfadará, siendo esposa, obrando a disgusto del marido. Concluyeron su conversación, conque se volvió a su casa Alejandro sin poder hallar en tanto gozo el sueño, que amor que impide el dormir ya está muy puesto en el alma, y gusto que impide el reposo muy cerca está de ser pena. Corría la fortuna de Alejandro favorable, pues todas las noches comunicaba a su querida Laura, pero ¿qué contento no está más sujeto a ser pesar que el mismo pesar?

Entre algunos que, enamorados de la belleza desta dama o interesados de la hacienda de su padre, solicitaban tibiamente comunicarla, había uno llamado Leonardo a quien había dado naturaleza crecida hacienda e ilustre calidad, en el cual comenzaron a crecer las pasiones tanto que no salía de la calle de Laura en toda la noche, siendo continuo estorbo de Alejandro. ¡Qué presto llegan los celos a donde vive el amor! ¡Qué prontamente a donde están el dinero y la hermosura llegan los deseos y corren las voluntades! Desesperado andaba Alejandro por conocer esta fantasma que todas las noches se le ponía por embarazo de su conversación, pero nunca podía conseguir sus intentos sin escándalo de la calle, el cual escusaba a pesar de su adelantado esfuerzo. Algunos días pasaron sin conocerse estos dos continuos competidores, pero por mucho que procuró Alejandro ocultar su pasión, no pudo guardarla del vigilante Leonardo que no deseaba sino conocer quién era el que cuidadoso asistía a la calle de su afición, y así, supo era él quien tenía su voluntad empeñada con la infelice Laura —que es desdichada la que es de muchos querida—.

Entre los cuidados que ocupaban el discurso de Leonardo tenía Alejandro intentos de agasajar a Laura con

una música, pero le atajaba la cortedad de su hacienda, que no sufría gastos de galanteos. Tenía este un deudo muy rico que, a no tener un hijo mayorazgo de su hacienda, entraría Alejandro a gozarla sin disputa alguna, al cual declaró su ánimo y le pidió favor para aquella empresa. No se negó a lo que le pidía y así, viéndose ya Alejandro con poder para esto, quiso ponerlo por ejecución, fiando su secreto a la quietud y soledad de las sombras. Leonardo, como siempre, proseguía en rondar día y noche la calle; no se le escusó venir esta, a tiempo que Alejandro, con los músicos y dos amigos suyos, quería dar principio a la música, estando Laura en la reja deseosa de deleitar a los oídos con los versos de su amante. Estaba Leonardo acompañado de una tropa de valientes que le cortejaban aquella noche para pasar por todo lance, que amigos que de noche acompañan con título de valientes enemigos son grandes, pues los peligros buscan y huyen en ellos. Comenzaron los músicos a tocar y Leonardo comenzó a encenderse de cólera y rabia por mirar que Alejandro era el favorecido, pues cuando a tocar se llega, ya está el amor adelante, pero quiso oír la música sin alborotar la calle y así, después de haber tocado dulcemente los instrumentos, cantó así:»[16]

Tomó entonces Lisarda una arpa y, tañéndola diestramente, entonó lo que en la calle de Laura cantaron los músicos, que es lo siguiente:

Penas, si decís verdad,
dad a mi dolor respuesta;
esta aflicción que mata
ata con lazos la lengua.

16 Indico con estas comillas el cierre de lo que propiamente en el relato de la novela para dar paso a la escenificación dentro del relato marco de un pasaje de la novela.

Mirando a veces mi agravio
rabio con fuertes sospechas
hechas de un amor injusto:
justo será que lo sienta.
Aunque tu amor te disculpa,
culpa le daré a mi estrella,
ella es de mi amor desdicha,
dicha para alguno fuera.
Verás mis celos amantes,
antes que tu culpa fiera;
era acción para afligir
ir dando ofendido quejas.
Que en tu intento firme estés
es lo que mi amor desea,
sea el indicio mentira,
ira mis sospechas sean,
porque de tu amor confío,
fío a la vez mi querella,
ella dirá más después,
pues no es con celos discreta.

Acabó de cantar Lisarda y dejando la arpa en manos de un paje que se la había traído, prosiguió su novela diciendo:

«Ya se había del todo Leonardo abrasado con los celosos versos que había oído y uno de los secuaces, entendiendo darle un grande placer, disparó una pistola sin conseguir el acierto en alguno de la calle. Con esta novedad echó mano a su espada Alejandro y acometió brioso a todos ellos ayudado de sus amigos. Empeñose en tanto la pendencia que, afligida, Laura se fue de la reja, temerosa de que su padre despertara a los ruidosos golpes de los broqueles. A estos llegó un alguacil, pero lo que sacó de la empresa fue una señal en el rostro que le cruzaba las dos mejillas. Tuvo lugar un juez que vivía en la misma calle para salir asistido de sus criados a estorbar la pendencia, pero era en vano la justicia adonde todos estaban determi-

nados a perderse. Mucha gente acudió a tan larga riña a tiempo que Leonardo, obligado de cuatro heridas penetrantes, cayó en tierra pidiendo confesión con levantadas voces y, al instante, los compañeros que fueron causa de su escusado empeño dieron a huir, pero al intentar correr, dos de ellos cayeron muertos sin poder pidir perdón a Dios de sus culpas con la voz. A los tremendos suspiros de Leonardo acudió un clérigo llamado del juez para su remedio y confesolo sin moverlo del suelo, dándole en él los sacramentos que pidía su necesidad. Ya Alejandro se había ido a un monasterio de religiosos por librarse de las manos de la justicia, en donde estuvo el día siguiente, en el cual tuvo noticia del evidente peligro de Leonardo y de las muertes sucedidas en la calle de Laura y así, quiso atajar su descomodidad —porque viéndose pobre le parecía que duraría mucho su prisión si se entregaba a la justicia—, yéndose de Zaragoza a donde después diremos.

Llevaron a su casa a Leonardo, dándole los médicos segura muerte sin la más mínima esperanza de su vida, pero, como él era robusto y joven, resistió fuertes remedios con que llegó a cobrar alguna mejora. Pasaron más de dos meses que pudo mirarse sin peligro de su enfermedad y a poco tiempo salió de casa con determinación de no mirar a Laura y escusar amantes empeños en peligrosas horas, pero este propósito duró pocos días, que quien promete obligado del riesgo poco permanece en lo bueno. Llegó a saber cómo Laura estaba monja, obligada de su padre, el cual, honroso, habiendo llegado a tener noticia de sus travesuras, la quiso encerrar para que, apartada de los peligros, no le pusiera en mayores desdichas. Volvió pues, a nacer en el pecho de Leonardo aquella primera pasión, aquel perdido afecto que con la pena de las heridas había estado difunto en su corazón y luego comenzó a hacer grandes diligencias para comunicar a Laura, pero todas no bastaban, porque como aquel era el año del noviciado, no había lugar para cumplir sus de-

seos. Determinose, viendo que no hallaba remedio de comunicarla, a escribirla un papel, pareciéndole que sería fácil llegase a sus manos por una deuda suya que estaba en el mismo convento profesa.

Vivía Laura afligida y descontenta en aquella clausura —que no puede estar gustosa la que por fuerza está retirada—, suspirando en su pobre celda la libertad perdida, llorando la perdición de su amante y acreditando su hermosura, pues había pasado por la poca estrella que todas tienen. Afligíale la perdida voluntad de su padre, pues en tres meses que había pasado en el convento no había sabido de su persona —que tal vez el sobrado castigo de los padres arriesga a los hijos a mayores males—. Atormentábala la consideración de haber de pasar toda su vida en aquella prisión, que a quien se cría con ánimos de gozar el mundo mucho le oprime la perpetua cárcel. Estando entre estas consideraciones, llegó a su mano el papel de Leonardo y, curiosa de leerle, lo abrió y leyó así:

> Ya habéis, hermosa Laura, tenido noticia cómo fui yo el que enamorado de vuestra belleza, el que ciego de vuestros rayos y herido de las flechas que disparaban vuestros ojos, se empeñó aquella infelice noche a quitar estorbos a mis deseos. Ya conoceréis mi fineza, pues quien por vos se aventuró a morir, bastantes muestras dio de su pasión. Habiendo salido de las mortales ansias en que me puso mi alentada fineza, he sabido cómo estabais en ese convento obligada de vuestro padre con poco gusto y aflicción grande, mas no lo admiro, aunque lo siento mucho, que no es razón que se cautive vuestra hermosura pudiendo gozar los floridos años con tanta riqueza y tan buena fortuna. Yo estoy tan rendido a quereros que atropellaré imposibles, venceré montes de dificultades por daros alivio a tantos pesares y así, olvidad pasadas finezas, admitid amantes ofrecimientos pues son de amor nacidos y de nobleza engendrados. La respuesta esperaré estando a vuestras órdenes obediente y a vuestra beldad rendido, la cual conserve el cielo muchos años, como desean mis afectos.
>
> Quien firme os ama. Leonardo.

Acabó de leer su papel la afligida Laura y comenzó a nacer un discurso en su fantasía que la obligaba a grandes riesgos y la exponía a conocidas perdiciones. ¡En qué mala hora llegó el papel para no moverla a cualquiera osadía, para no arrojarla a la mayor necedad! Pues la que se ve afligida, cualquiere[17] remedio elige. Deseosa, pues, de dar al traste con su reputación, por vengarse de las esquiveces de su padre, tomó la pluma y en el mismo billete de Leonardo, por disimular más con la mensajera su acción, escribió la respuesta y cerrándole con la misma oblea,[18] se le volvió a la que se lo había entregado diciéndole que ella no quería admitir papeles de persona alguna y que así lo diera al caballero que se había arrojado a tan sacrílego atrevimiento. Como solicitaba Leonardo la respuesta, aquella tarde fue a hablar a su parienta, la cual le dio su mismo papel y él muy afligido se retiró a su casa imaginando que no le había querido leer, y abriéndolo, halló en las espaldas de sus letras las siguientes respuestas:

> Ya sabréis, oh esforzado caballero, cuán fácilmente se vence una mujer que está atormentada de pesares y vive violenta en los retiros desta soledad, y también no dudaréis que el amor acomete cualquiere empresa sin reparar en los mayores peligros y sin atender a los arriesgados empeños. Yo estoy muy satisfecha de vuestra voluntad y muy voluntaria a vuestra satisfación y así, elegid el modo esta noche que pueda prevenir vuestro discurso para que yo salga deste retiro. Solo os advierto que será fuerza ausentarnos deste reino para que no puedan estorbar nuestros designios los celosos de mi reputación y los solicita-

17 «Cualquiere» es variante antigua cuyo uso se perpetúa aún hasta el siglo XVI en Aragón. Es la variante más frecuente utilizada, por ejemplo, por Jerónimo Zurita en sus *Anales de la Corona de Aragón* (1967).

18 Oblea: «Hoja muy delgada hecha de harina y agua, que se forma en un molde, y se cuece al fuego. Sirve para diversos usos, y a la que ha de ser para cerrar las cubiertas de las cartas, se le mezcla un poco de color rojo». *(DA: s. v.).*

dores de vuestra quietud. Para poner esto en ejecución podréis subir por una galería del procurador deste convento que sale a nuestras vistas y por allí podréis entrar, pues, estando este hombre a la presente ocasión ausente de Zaragoza, será fácil vencer una mujer sirviente que tiene en su casa para que, no maliciando nuestro intento, os deje subir a ese puesto, y yo estaré esperando vuestra venida cuidadosa y en todo me tendréis a vuestro afecto rendida y a vuestra voluntad obligada.

Cuya vida guarde el cielo los años que deseo. Laura.

Confuso se quedó Leonardo de oír semejante resolución. Atónito se suspendió considerando tan peligroso empeño. ¡Cómo se conoció en Laura la poca atención a su honra, el poco reparo a su fama y el poco temor a su amigo!, pues con tanta brevedad se resolvió a escribir tan desordenado papel que aún Leonardo se admira de leerlo, imaginando a veces que sería burla de su parienta, pero siempre lo atribuía con firmeza a que sería de Laura. Todo el día siguiente estuvo casi pensando en lo que había de hacer y sacó de sus pensamientos la resolución de robarla —que de discursos amantes no pueden salir sino temeridades lascivas—. En aquel día fio de un deudo suyo su hacienda diciéndole que se le ofrecía un viaje para algunos días, y tomando las joyas más ricas que tenía y el dinero de menos bulto, hizo una cajilla de mucho valor para poder pasar mientras no daba noticia a sus deudos de su morada, para que le fuesen enviando los censos que su hacienda cada año le rendía. Aquella misma noche, cuando a todos el sueño sujetaba, cuando el silencio se hospedaba en las nocturnas sombras, salió de su casa Leonardo y fue a la que Laura le previno y, llamando a ella, respondió una mujer ya de mucha edad. Abrió la puerta y con escusa de pasar a otra casa, engañó a la caduca anciana y él se subió a la más alta galería donde ya vigilante y cuidadosa estaba Laura esperando la venida de su atrevido amante, el cual, para que los pensamientos no le hicieran volver el paso

atrás a su resuelta hazaña, le daba prisa a la fuga, o porque Laura no tuviese lugar de arrepentirse de su acción osada en el peligro de la ejecución —que al ejecutarse un intento difícil es cuando descaece el ánimo y el corazón se rinde—, o porque el día no estorbase sus designios. Dejando, pues, el sagrado traje, se vistió Laura con varoniles galas y aquella misma mañana, encubiertos de la noche, partieron de Zaragoza y no se detuvieron sino en el forzoso reposo hasta llegar a Madrid, adonde quiso Laura estar algunos días, aficionada a tanta grandeza. Ya había hecho grande ruido esta acción en Zaragoza, y fue una monja lega[19] la que primero lo movió, pues no habiendo hallado sus vestidos, comenzó a quejarse y subieron acaso al mirador algunas monjas y, hallando allí los dos vestidos, presumieron la huida de Laura, conque luego dieron cuenta a su padre de este caso y al punto hizo grandes diligencias, pues como tenía correspondencia en muchas partes, le fue fácil solicitar su causa pero difícil conseguir su intento.

A oídos llegó de Leonardo las solicitudes que el padre de Laura ponía para hallarla, y, por librarse deste riesgo, se fue con ella de Madrid y vino a parar a Cádiz con letra de dos mil ducados que había tomado en la corte de un correspondiente[20] suyo. Aquí hizo grande amistad Leonardo con el general de la flota, que estaba esperando embarcación para la India, de quien recibió tantos favores que quiso, llegada la ocasión de embarcarse, irse en su compañía con su disfrazada Laura, que ya se apesaraba muchas veces de haber llegado a vivir con tan continua pensión, pero de

19 Monja lega: «[…] en las Comunidades de Religiosas se llama Lega la que no tiene velo ni asiste al Choro». *(DA: s. v. lego).*

20 Correspondiente: «Usado como substantivo. El que tiene comercio o trato, ya sea familiar, ya sea por dependencias, con otro u otros, y que se comunica por escrito recíprocamente con ellos, o para materias conducientes a su gobierno, o para los tratos de géneros, mercaderías, y otras cosas pertenecientes a sus comercios». *(DA: s. v.).*

nadie se quejaba y así, doblaba la pena en su pecho con su aleve culpa. Mientras navegaban los dos amantes en compañía del general el cristalino elemento, de Alejandro será razón diga adónde fue a parar temeroso de la justicia y desesperado de conseguir a Laura. Después de haber estado en Valencia algunos días, le obligó a embarcar la noticia que tuvo de un amigo suyo que allí tenía que le previno el riesgo en que estaba, pues de parte de Leonardo había en la ciudad de Valencia muchos poderosos deudos que, si tenían noticia del suceso, correría peligro su vida, y así, después de haber pasado muchas desdichas, llegó a desembarcar a la gran ciudad de Lisboa en donde por lo galante, cuerdo y valeroso, consiguió estar muy bien admitido con lo más noble de aquella ciudad. Aquí pasó muchos días ayudado de una letra que trujo desde Valencia, pues habiendo vendido en Zaragoza un pedazo de hacienda que tenía, llegó a tocar seis mil ducados de plata en Valencia con que en Lisboa se lucía prudente y ganaba créditos de generoso.

Pasaba una tarde Alejandro con otros caballeros por una calle en donde vivía una dama llamada Florinda, en quien concurrían las partes de entendida, rica, noble y hermosa, que cualquiere de ellas podía mover al más tibio[21] caballero. Miró con algún afecto [a] Alejandro y, al instante, nació en su pecho una afición tan amante, un amor tan insufrible que no pudo aquella noche gozar del sueño con los pensamientos que le cercaban. Procuraba sufrir esta pasión prudente hasta que una tarde, sin poder remediar sus ardores, hizo llamar a Alejandro a quien a solas comunicó su cariño. Él, viendo en la grandeza de la casa, en la asistencia de criados y damas que era señora de gran calidad, hallábase encogido para admitir sus finezas, pero ani-

21 Tibio caballero: «Metafóricamente vale flojo, descuidado, y poco fervoroso». *(DA: s. v. tibio).*

mándole Florinda, amante le dio palabra de servirla con secreto en lo que le ordenara. No pasó esta conversación más adelante, pero para la primera bastantemente habían los dos precipitado las razones. Al punto se informó Alejandro de un caballero amigo suyo con cautela de las prendas de esta dama, sin declararle lo que le había pasado —que el que está en tierra estraña, aunque profese grande amistad con su amigo, no le ha de fiar pasiones semejantes, pues nace la envidia y la emulación cuando en algunos llega la dicha—, y este le dijo que era una dama única heredera de un mayorazgo que valía diez mil ducados de renta; su calidad, de las más ilustres de Lisboa, y que estaba debajo la tutela de un tío suyo ya muy anciano porque su padre estaba virrey en las Indias muchos días había. No quiso más informes Alejandro para conocer cuán bien le estaría el acomodarse con ella, aunque le puso temor su amigo diciéndole cómo la pretendían por esposa títulos de aquel reino, pero como él sabía lo que era amor, ya le aconsolaba[22] el pensar que todo lo atropella. Continuaba Alejandro en visitarla, conque crecía la pasión ardiente en Florinda y en él se alimentaba el amor de la vista de sus ojos, cuando murió el tío de esta dama rendido a la gota o a la vejez, conque en los días que duraron los cumplimientos del entierro, no pudo comunicar Alejandro a su amada Florinda.

En la primera conversación que tuvieron, trató Florinda de retirarse a una quinta que tenía a la vista de la mar, una legua de Lisboa, por escusarse del enfado de las visitas que se le ofrecían por la muerte de su tío y por no dar lugar a que se publicara su pasión con Alejandro, porque temía algún competidor atrevido y amante le quitase la vida, pero le previno que se había de ir con ella y que, para no

22 «Aconsolar» es en la época voz antigua, todavía usada en Aragón, «aunque es voz baja». *(DA: s. v.).*

dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro. Con esto se fue Alejandro y al instante comenzó a despidirse de todos sus amigos y al otro día llegó a la casa de su dama, adonde le esperaba un discreto gentilhombre muy valido de Florinda con un brioso caballo, y subiendo a él Alejandro y poniéndose en otro el criado, llegaron los dos a la quinta, adonde fue bien recibido de Florinda y adonde le tuvo un espléndido banquete y adonde cumplieron los dos la esperanza de su amor no pudiendo resistir el peligroso lance de tan continua asistencia. Creció el amor y aumentose la voluntad al paso que en otros descaece, pues con más amante cariño comenzaron entonces a quererse y con más encendida pasión procuraron constantes obligarse. Pasaron veinte días con muchos gustos y regalos los dos amantes en esta quinta, pero una tarde le vino carta de su padre a Florinda en la cual le daba noticia de que partía con brevedad para Lisboa, y esta fue de mucha pena para los dos, pues con eso se frustraban sus contentos y se desvanecían sus dichas. Una tarde estaba muy melancólico Alejandro, pareciéndole que si venía su padre era preciso que Florinda tomara estado con otro, porque, siendo él caballero pobre, no querría dársela por esposa. Tristes pensamientos le cercaban y, por divertirse dellos, tomó un laúd y bajándose al jardín quiso dar a entender a su querida Florinda su aflicción y darla parte de sus penosos cuidados».

Entonces tomó el arpa Lisarda y cantó los siguientes versos:

Muerte me dan los enojos,
ojos que adora mi pecho
hecho un volcán de sus llamas
a más de ser vivo incendio.
Aquí entre dulces cristales,
tales son mis desconsuelos;

suelos de esta amenidad,
dad a mi amor más sosiego.
Veo aquí en voces süaves
aves cantando y riyendo,
yendo por el monte a solas,
olas cortando en los vientos.
Todas mis penas aumentan,
en tan estraño suceso
ceso de gozar la suerte;
verte en otros brazos siento.
Lloraré penas amantes
antes que sufra recelos,
celos que el amor rematan,
matan tarde y hieren luego.
Si en otro poder te miras,
iras me acabarán presto:
esto es adorarte firme.
Irme será el mejor medio.
Acción será muy debida,
vida, buscar el remedio,
medio muy fácil es irse,
sé que si lo escuso peno.
¡Qué heridas me dan tus flechas
hechas en altivo asiento!
Siento, porque si se cierran,
yerran todos mis deseos.
En mis desdichas pensando
ando por aquí gimiendo,
yendo con voces sonoras,
horas añadiendo al tiempo.
Aquí mis quejas reclamo,
amo constante y espero,
pero si las quejas sobran,
obran poco y valen menos.
Porque a su estado conviene
viene ya su esposo, ¡cielos!

Yelos, con vuestra frialdad
dad templanza a tanto fuego.
Muero yo desesperado.
¡Hado infelice y adverso!
Verso, acaba tu porfía,
fía tu fortuna al cielo.

Dio fin Lisarda a sus voces y, sin dar lugar a los aplausos que se movían en todos, prosiguió su historia diciendo:

«Habiendo oído la enamorada Florinda los sentimientos de su querido amante, bajó al jardín y le dijo:

—Ya sabes, oh valeroso Alejandro, con las finezas que te adoro. Ya conociste que sin haberte visto en mi vida se encendió en mi pecho una pasión tan abrasante que, sin discurrir inconvenientes ni temer peligros, me obligó a declararte mis intentos. Ya has llegado a alcanzar de mí cuanto podía pretender tu cariño y yo he visto en ti cuanto podían desear mis afectos. Obligado estás, pues, a favorecerme y yo también lo estoy a ayudarte en todo cuanto a ti se te ofreciere, que quien te hizo dueño de su alma te hará también señor de tu libertad. Yo desde aquí te la ofrezco constante, y así, no tengas cuidado de la venida de mi padre, que antes que llegue a Lisboa procuraré buscar el medio para no perderte y solicitar el modo más seguro para gozarte.

Estando en esta conversación amorosa, oyeron los dos amantes un grande alboroto en la mar y, subiéndose a la más encumbrada galería, vieron que, encontradas, las procelosas olas de Neptuno habían seguido el curso de los tempestuosos vientos. Miraron el cielo que, cubriéndose de obscuras nubes, anticipaba las sombras y pronosticaba infelice tormenta. A poco rato que cuidadosos atendían a aquella pronta mudanza del tiempo comenzaron los vientos a enfurecerse con mayores ímpetus, con ruidosos estruendos. Las nubes arrojaban ardientes centellas a las aguas que, amenazando primero con el relámpago, daban

después la muerte con el rayo al que, sujeto a su desdicha, no podía librarse de la inclemencia de su astro. Se elevaban tan altivas las olas que, formando montañas de salado cristal en el viento, tragaban las nubes sus aguas para volver a arrojarlas con mayor violencia a la inquieta esfera de las cerúleas ondas, a cuyo ruidoso estruendo se retiraban los peces a lo más profundo de sus cuevas y si alguno sacaba la cabeza por encima de las olas, viendo tan indignado al cielo, se escondía apresurado por librarse de la inquietud que padecían los encontrados elementos. Entre las sentidas lamentaciones de los navegantes vieron que una nave, levantada sobre los hombros de la espuma, llegaba a parecer artificiosa nube en los aires, y después que jugaron los vientos con sus pesadas velas, de la recia lluvia cayó hecha trozos y menudos pedazos en las aguas. Enternecieron aun a los rústicos collados las lastimosas quejas de los que sin favor humano esperaban por sepulcro el vientre de algún hambriento pez que le tocaría por suerte la tragedia, y después que se sosegó algo la furia de los vientos, vieron venir un hermoso mancebo que, fiado a la inconstancia de una rota tabla que por ventura le había prevenido su estrella, llegó a tierra y adorándola con alivio grande de su fatiga, descansó en ella, mas viendo que le cogía la noche en parte que no podía anhelar su comodidad, se levantó ligero y se fue llegando a la quinta de Florinda porque no vio por allí otra población más cerca ni de más comodidad para su reposo. Bajáronse de la galería Florinda y Alejandro con deseos de favorecerle y, avisándole con un criado, le hicieron subir a las principales salas de la quinta. Aquí fue la suspensión en el infelice mancebo al parecer de todos, pero a la verdad era Laura que, navegando con su amante, la había echado la tormenta a los brazos de su primer galán. ¡Qué bien se conocen aquí los riesgos de una voluntad desenfrenada! ¡Qué bien se pintan en esta historia los peligros de un amor desordenado!, pues por haber Laura rompido la prisión en que su padre

la tenía llegó a sufrir tantos trabajos y padecer tan encontradas fortunas. Estábase atentamente mirando a Alejandro y no acababa de creer esta novedad. Veía a Florinda y, amante y celosa, le envidiaba las dichas que tenía en el poder de su amante. Alejandro alguna sospecha tuvo, pero no pasó de recelo por considerarla tan imposible. Apartando conversaciones le dieron de cenar a Laura —llamada entonces Celio—, mudáronle vestido y después le hicieron acostar en un suave lecho, pues a todos estos favores obligaba su noble presencia y su cariñoso agrado. Reposaron todos aquella noche con mucha quietud, pues a Laura le venció su cansancio y a Florinda y Alejandro sus pasados desvelos.

Recordaron a la mañana y Laura pidió a Florinda por favor le diese licencia a Alejandro para que le acompañase hasta Lisboa, pues tenía en ella un negocio preciso y no podía solo ejecutarlo. Ofreciósela Florinda y tomando una carroza con seis caballos llegaron aquella tarde a Lisboa y, apeándose della, pasearon las calles más principales, siendo Alejandro agasajado de todos sus amigos, gozándose mucho de que hubiese sido tan presto su venida. Admiraba Laura la grandeza de Lisboa y daba por bien empleado su trabajo por haber llegado a mirar tan opulenta y populosa ciudad. Consideraba ya muerto a su amante y así fue su intento saber de Alejandro los empeños que con aquella dama tenía, conque dio prisa, poniendo por escusa su cansancio, para ir a retirarse a alguna posada. Fuese, pues, Alejandro a la primera que tuvo en Lisboa, donde le dieron el mismo cuarto que tenía. Cenaron los dos gustosamente y después, entrándose a acostar, miró Laura que sola una cama había en el cuarto, conque se le ofrecieron inconvenientes, porque si se juntaba con Alejandro podía ser conocida y perder la lealtad que hasta entonces guardaba a su amante, y si reparaba en acostarse, podía calificar la sospecha que Alejandro podía tener a pesar de los disfraces. Finalmente eligió acostarse con Alejandro y disimular su reparo y, antes que se entregara al sueño, supo

de su boca los favores que le había Florinda hecho, conque Laura se entristeció de suerte que no pudo aquella noche conseguir el sueño, pero Alejandro, descuidado de lo que ella estaba cuidadosa, quedó a pocas razones dormido, hasta que a la mañana le despertó Laura, que con cuidado se vistió primero para no darse a conocer hasta haber hallado su remedio. Saliéronse de casa y a pocas calles que pasaron se encontraron con Leonardo, que a la ocasión había desembarcado en el puerto de una inconstante tabla con grande admiración de los que le favorecieron, el cual, viendo a su dama en poder de su enemigo, echó mano de la espada y acometió valientemente a Alejandro —que es valeroso el que con celos riñe—. Diéronse los dos algunos golpes y Laura estorbaba la pendencia, pero entonces vino un oficial de justicia y con grande arrogancia y prontitud asió de Leonardo y se lo llevó preso sin que pudiera declarar las razones tan suficientes que tenía; pero no basta tener razón cuando se están cometiendo culpas. A Alejandro, como estaba en Lisboa conocido por noble, no se atrevieron otros ministros a prenderle, sino antes bien le lisonjearon en su causa —que a veces está la justicia en manos de aduladores—. Retiráronse a su casa Laura y Alejandro con ánimo de volver aquella tarde a la quinta y comenzaron cada uno de por sí a considerar sobre el suceso pasado. A Laura parece que le pesaba haber visto a Leonardo, porque con eso perdía las esperanzas de gozar a su primer amante y conseguía, si volvía con Leonardo, una mala vida, pues no tenía escusa para con él ni satisfación que le bastara de haberse hallado con Alejandro, aunque dijera la verdad —que hay verdades de quienes se duda el crédito por lo que tienen de imposibles—, porque ¿cómo podía Leonardo dejar de creer que Laura amaba a Alejandro supuesto que con él la había hallado en tan estraña tierra? ¿Y cómo podía Laura darle a entender otra cosa habiéndose hallado turbada en tan reñido lance en poder de Alejandro?

Llegó la hora de partirse y Alejandro bien quería mostrarse galante con Leonardo haciéndolo sacar de la cárcel, pero juzgó que era mejor que estuviese preso algunos días porque no pudiese estorbar los intentos que ocultos hasta entonces tenía. Laura había disimulado por conquistar a su primer amante, olvidada ya de las obligaciones que a Leonardo debía —que quien fácil quiere, presto olvida, y quien por riesgos ama, pasados los riesgos, aborrece—. Pusiéronse en la carroza y en breve rato llegaron a la quinta, donde Florinda, amante y cariñosa, estaba esperando los brazos de su querido dueño, y eran tantas las finezas que le hacía que nació en el pecho de Laura una envidia tan odiosa y una cólera que casi no podía disimular su oculto furor —que mal se disimula un aborrecimiento—. Llegó la hora del reposo y Florinda no pudo conseguirlo porque tenía otra carta de su padre adonde le daba razón cómo la tenía casada con un deudo suyo que tenía un grueso pedazo de hacienda y que estaría con él pasados ocho días en Lisboa. Con esta novedad estaba la enamorada dama muy afligida, pero delante de Alejandro procuró disimular su pena haciéndole los acostumbrados halagos y los continuos favores. Laura estaba toda la noche suspirando celosa y llorando triste su infelice fortuna. Alejandro también estuvo cuidadoso del lance que con su enemigo le había pasado, pareciéndole que él había de ser estorbo de sus designios si llegaba a saber dónde estaba. Pasaron todo aquel día los tres amantes cada uno con diferentes pensamientos, pero Florinda estaba muy confusa sin saber hallar el remedio para su futuro daño. Unas veces se determinaba a descubrir a su padre su amor; otras atendía al peligro de su vida si su padre no admitía bien sus disculpas; otras temía el riesgo de una embarcación si se arrojaba a irse con Alejandro a su tierra. Mas ¡oh pensamientos humanos e inspiraciones enemigas que siempre alentáis a lo malo y quitáis las fuerzas para lo bueno, poniendo a lo uno gran facilidad para conseguirlo, a lo otro grandes dificultades para alcanzarlo!

Determinose, pues, partir con Alejandro a Zaragoza que, como sabía ya su calidad, juzgaba que, tomando grande cantidad de joyas y oro —que entonces tenía con muchas sobras por haber heredado de su tío grande pedazo de dinero—, pasaría con grande comodidad en Zaragoza, gozando con quietud los brazos de su querido esposo. Sobre esta determinación durmió aquella noche y, al salir el sol, mandó poner una carroza y, diciendo a Alejandro que no tuviera cuidado de su persona porque le importaba llegarse a Lisboa, se puso en ella y a poco rato llegó a la ciudad, adonde dio treinta mil ducados que tenía en dinero a un mercader, cobrando letra dellos para Madrid, y recogió hasta diez mil ducados en doblones y muchas ricas joyas que montaban mayor cantidad. Con esto, antes que el sol llegase con dos horas a su ocaso, estuvo en la quinta y llamando entre la verde espesura del jardín a su amante, con grande resolución le dijo:

—Ya sabes, oh Alejandro mío, que desde el primero día que mis ojos te vieron bizarro y te contemplaron galante, estando informada de tu calidad de la fama que por Lisboa corría, comencé a amarte con tan arduas finezas que sin atención de recato, sino con amoroso incendio, desde la vez primera que te hablé te di segura esperanza de la posesión que hoy gozas. Creeré no estarás apesarado de tu suceso, pues considerará tu nobleza la obligación que debes a mi firme voluntad, y es forzoso en ti lo que en otros no es sino voluntario, pues el noble por fuerza de su sangre ha de ser agradecido y el villano tal vez, por su buen natural, conoce los favores recibidos sin obligación de su sangre. En vano es representarte el amor que tengo a tu persona; superfluo es decirte mi firmeza, pues cuando las obras lo aseguran tan públicas, no es necesario que lo afirmen las palabras lisonjeras, pero no dejaré de decirte cómo, entre tantos como en Portugal me han pretendido, solo tú has sido el que violentamente te has hecho dueño de mi alma, y con tanto rigor, que aún el libre albedrío me

quitaste sin tener en mí más voluntad que la tuya ni más imperio que el que tú me quisieses dejar generoso. Ya sabes mi ilustre sangre, que es la que dio esmalte a muchas noblezas de Portugal; ya sabes la poderosa hacienda de mi padre, que esa es la que muchas veces me ha desconsolado, porque si fuera menos, seríamos más iguales, que aunque en la calificada sangre creo que lo somos, pero está ya tan interesado el mundo que estima más la inconstante riqueza que las antiguas y nobles hazañas, y así, lo que más agora me atormenta y lo que toda la noche me ha tenido desvelada, es el haber sabido cómo mi padre está muy cerca de Lisboa y viene con un caballero deudo mío, natural de Coimbra,[23] ciudad de las insignes deste reino, que, teniendo este doce mil ducados de renta, quiere con él unir mi casa para que lleve adelante nuestro antiguo apellido, y así no dudo que en llegando a Lisboa trate las bodas con toda diligencia, que serían para mí de mucho tormento si habían de impidirme tu presencia. Yo he pensado toda la noche el medio que podíamos tener para atajar el riesgo que tan aprisa va llegando y no he podido discurrir alguno suave —que un daño grande no se puede quitar con remedios leves—, sino uno seguro aunque peligroso.

23 Coimbra: ciudad insigne de Portugal que aparece como escenario en muchas novelas y relatos del XVII: «Y de súbito fue a dar con los ojos en una hermosa ciudad, que desde lo alto de una sierra, que de frente estaba, con sus hermosos edificios venía hasta tocar con el muro en el caudaloso río [...]. Las casas y los edificios de aquella ciudad insigne eran tan altos y con tan grande artificio labrados que parecía haber allí la industria humana mostrado su poder. Entre ellos había muchas torres y pirámides que de altos se levantaban a las nubes, los templos eran muchos y muy suntuosos; las casas fuertes, los superbos muros, los bravos baluartes daban gran lustre a la grande y antigua población, la cual desde allí se devisaba toda. [...] la ciudad se llamaba Coimbra, una de las más insignes y principales de aquel reino y aun de toda la Europa, así por la antigüedad y nobleza de linajes que en ella había, como por la tierra comarcana a ella, la cual aquel caudaloso río, que Mondego tenía por nombre, con sus cristalinas aguas regaba». (Montemayor, 1996: 272 y 278).

Y así, fiada en que consintirás con mi parecer, te lo diré para que lo pongas por ejecución esta misma noche, porque admitiendo tardanzas todo se malogra y nada se ejecuta. El haber yo ido hoy a Lisboa ha sido a sacar una letra de treinta mil ducados que tenía en dinero, la cual traigo para Madrid, y con el oro y joyas que mi casa tenía por grandeza podremos vivir en Zaragoza y componer la parte de tu enemigo que tantas veces me has dicho fue causa de salir de tu patria. Yo tengo un marinero vasallo mío poco distante desta quinta, que está en el célebre santuario del Belén, Monasterio de Bernardos,[24] sepulcro ostentoso de nuestros pasados reyes, que ya creo que lo habrás visto, por ser la cosa de más admiración deste reino. Allí nos hemos de embarcar esta noche, que este vasallo mío es muy diestro en la mar y nos llevará adonde nos pareciere mejor guiar nuestro destino, y de este modo podemos huir el presente peligro a toda satisfación y consiguimos lo que los dos constantes deseamos.

Atentamente oyó la determinación de Florinda y entonces acabó de conocer la constancia de su fineza. Respondiole que le parecía muy bien su resolución y que así trataran luego de ponerlo por ejecución. Llegó la noche y, después de haber cenado, le dijo:

24 Santuario de Belén, Monasterio de Bernardos: se trata del monasterio de la ciudad portuguesa de Belén perteneciente a la Orden del Císter, conocida en la época como la Orden de los Bernardos, al que pertenecían en Aragón otros monasterios como los de Piedra y Veruela: «Dormí un sábado a la noche en un lugar que se llama Alcalá, que es de un monasterio de Bernardos que se llama Veruela. […] me salí de Maluenda y me fui al monasterio de Bernardos que se llama el Monasterio de Piedra y es muy rico». (Pasamonte, 1956: § 5 y 7). El monasterio de Belén era muy relevante, como lo destaca Cervantes en el *Persiles:* «Llegó el navío a la ribera de la ciudad, y en la de Belén se desembarcaron, porque quiso Auristela, enamorada y devota de la fama de aquel santo monasterio, visitarle primero, y adorar en él al verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra». (Cervantes, 1994: 1201).

—Ya, Alejandro, ha llegado la hora de partirnos. Yo es fuerza me adelante a concertar con este marinero la embarcación, y así, pues sabes ya el camino, toma este cofrecillo de joyas y con él podrás irte de aquí a dos horas y, si quisieres, a ese caballero por ser de tu tierra llevarlo contigo podrás libremente, pues sabes que en todo te deseo dar gusto.

Diole el cofrecillo y con esto se fue Florinda a poner por ejecución su deseo. Mientras, Alejandro estaba en diferentes pensamientos y Laura con rabiosos celos. Leonardo ya quería ir a la quinta, porque ya se mormuraba que Alejandro estaba retirado con Florinda —que lo que anda por manos de criados presto se descubre—. Había ya salido de la cárcel porque a la ocasión estaba el duque de Medina Sidonia en Lisboa, a quien Leonardo conocía de Madrid, y, valiéndose de su amparo, consiguió la libertad para vengarse de su enemigo. Para esto, a un caballerizo del duque pidió un caballo y poniéndose en él, informado de la quinta y encubierto de las sombras, llegó a parar a donde estaba cuidadosa Florinda, ya metida en el vaso,[25] esperando a su amante; y habiéndole parecido que sería Alejandro el que se acercaba por allí a aquella impensada hora, le llamó por su nombre y Leonardo, oyendo el nombre de su enemigo, quiso valerse dél para descubrir los intentos de aquella voz. A pocas razones que le dijo le pareció a Leonardo embarcarse con tan rica dama y gozarla por vengarse de Alejandro, que le usurpara cautelosamente la suya. Y así, engañada la infelice Florinda, comenzó a navegar el ruidoso elemento, guiando su destino para Sevilla a tiempo que, ya deseando Alejandro partirse, le llegó a hablar a Laura y le dijo que si tenía gusto de volver a su tierra, que tenía oportuna la ocasión, pues aquella noche él se embarcaba con su dama para Sevilla, y que así viera a lo que se

25 Recuérdese la acepción de «vaso» por «barco».

determinaba. A tan pesadas razones ella, no pudiendo más encubrir su secreto, le dijo:

—¡Ay, Alejandro! Que mis [des]dichas son mayores de lo que puedes imaginar, pues has de saber que yo no soy Celio, sino Laura, la que en un tiempo adoraste, la que aficionado quisiste y la que por ti se ve en la más infeliz bajeza de la fortuna.

Al punto que le dijo estas razones, volviendo las apagadas llamas a arder en su corazón, sin dar lugar a que prosiguiera, se le echó en los brazos, ofreciéndole amarla ocultamente, pero le dijo que no era imposible[26] dejar de corresponder a Florinda por entonces, porque le debía obligaciones grandes y finezas amorosas —que aún el agradecimiento se hace tal vez con cautela—. Determinados en esto se salieron los dos de la quinta y por el camino que seguían hasta llegar al señalado puesto, le dijo Alejandro a Laura que contase el suceso que a aquella tierra la había traído y ella, obediente a su precepto, le dijo así:

Porque escuches, Alejandro,
mi fortuna y mi tragedia,
con atención más heroica
que causar la prosa pueda,
te declaro deste modo
lo infelice de mi estrella,
pero viéndome en tus brazos,
ya son contentos mis penas.
En la ilustre Zaragoza
que relatar sus grandezas
y el referir sus aplausos

26 La doble negación es una redundancia innecesaria habitual en la lengua de los Siglos de Oro: «[…] el caso de la doble negación en español, que obstinadamente mantiene un valor negativo a pesar del precedente latino». (Smith, 1998: 54). Debe entenderse «no era posible dejar de amarla».

podrá escusarlos la lengua,
porque ni tú los ignoras
ni yo olvidarlos pudiera
si no me hubiera rendido
a una forzosa obediencia,
que la obediencia a los padres
es debida aunque se sienta,
que más que cuando acertamos
hacen ellos cuando yerran.
Nací no de ilustre sangre,
ni de la mayor nobleza,
pues para que mi fortuna
por extremos no corriera,
con un noble medio quiso
honrarme naturaleza.
Yo soy Laura. No te admires
de mirarme en esta tierra;
no te asombres del disfraz,
ni por el vestido pierdas
tus memorias, porque soy
tan amante y tan resuelta
como conocerlo puedes
si mis circunstancias piensas.
Yo soy la que en algún tiempo
hermosa llamó tu lengua,
la que más se desvelaba
por asistirte a una reja,
que siempre salen a hierros
desveladas las finezas.
Tú, aficionado a mis ojos,
movido de mi riqueza,
por esposa me querías,
pero es cosa muy incierta
pensar que ha de salir todo
del modo que un hombre ordena.
Aquella trágica noche
cuando con alfombras negras

la espesura de las nubes
cubrió la rústica tierra
y cuando tú, enamorado,
con cariñosas ternezas
lisonjear quisiste al oido
con recelosas sentencias,
fue la ocasión de mi daño
y fue la causa primera
para que de la fortuna
llegara a pasar la rueda.
Confusa estuve y cobarde
cuando miré la violencia
de un plomo que disparado
del hierro de una escopeta
dio amenazas a las vidas
y arrojó el fuego en centellas.
Armose al fin una riña,
como sabes, y yo, llena
de temores y de espantos,
me retiré a toda priesa
a mi cuarto, recelosa
de que mi padre saliera,
que aún en el mayor peligro
la confusión nos remedia.
Llegó el día cuando el caso
se publica sin que sepa
Zaragoza quién fue causa
de tan infeliz pendencia
sino yo, y como mi padre
supo que las diligencias
que de justicia se hacían
ocasionaban las lenguas
para que mal informadas
de mis pasiones honestas
solicitaran su agravio
y mi deshonor dijeran,
me metió en un monasterio

porque en su clausura puesta
cerrara las viles bocas
que pronunciaban mi ofensa.
Aquí estuve pocos días
en mi retiro contenta,
pues no hay buen recogimiento
cuando se toma por fuerza,
y cuando la ociosidad
aumentaba mis tristezas,
madrastra de las virtudes
y madre de culpas fieras,
recibí un papel amante
de Leonardo, que ya fuera
se vio de mortales ansias
sin escarmentar en ellas,
donde me explicó su afecto,
donde pintó sus finezas
y donde, determinado
con resoluciones necias,
me ofreció sacarme libre
de mis prisiones molestas.
Yo entonces desesperada,
viendo en mi padre estrañezas,
mirándome sin remedio,
sin alivio de mis penas,
sin esperanza de gustos,
sin amparos de paciencia,
sin memoria de contentos,
sin olvido de tristezas,
sin libertad, sin confianza,
sin regocijo, sin huelga,[27]
me determiné a escribir
un papel —¡oh infames letras,
que cuando sois para el daño

27 Entiéndase «sin descanso». Huelga: «La cesación del trabajo». *(DA: s. v.).*

nunca un borrón os inquieta!—,
a donde le daba orden
que con la mayor presteza
que pudiese me sacase
de aquella prisión estrecha,
porque quien penosa vive
y del pesar se alimenta,
el hombre que antes la quiere
es el que antes se la lleva.
Dile noticia por dónde
podía entrar sin sospecha
al convento, que aún entonces
el discurso daba priesa.
Al punto, pues, que el papel
llegó a sus ojos, ordena
a sus propios pensamientos
determinaciones feas,
conque a la siguiente noche
por una altiva azotea
entró al convento dejando
temores de su conciencia.
Llegó a mi celda turbado,
cuando era la vez primera
que el sueño impedir quería
mis suspiros y mis quejas,
y a poco ruido que hizo
al levantar con violencia
un hierro, desperté triste,
que oyendo hierros recuerda
el alma con mucha prisa
por ver si a sus yerros llegan.
Conocilo y al instante,
con valor, con deligencia,[28]

28 Deligencia: variante no recogida en el *DA* pero sí presente en otros textos de la época: «dentro de ocho días me despachó a toda deligencia con aquel presente». (Anónimo, 1990: 229).

me vestí olvidando luego
peligros que me detengan,
desdichas que me acobarden,
temores que me suspendan,
riesgos que me atemoricen,
horrores que se me atrevan,
ilusiones que me rindan,
pensamientos que me venzan,
que quien ya se determina
a acciones tan descompuestas
todos los riesgos olvida
y a todo temor se niega.
Guïada al fin de su brazo,
llegué a la pared abierta
que ofrecía la salida
a mi pasión indiscreta,
que a quien nace desdichada,
cuando su ventura deja,
las paredes más seguras
la salida le franquean.
Dejé el hábito sagrado
encima una tosca puerta,
que todo lo bueno enfada
cuando se hace alguna ofensa,
y sin él me fui constante
en más arrojos resuelta,
porque huye con disculpa
aquel que nada se lleva.
Llegué a casa de Leonardo
y antes que el día saliera
a descubrir nuestra culpa,
subí a un caballo que, apenas
avisado fue del silbo
y picado de la espuela,
con Leonardo me sacó
de la ciudad tan apriesa
que aún no pudo el pensamiento

solicitar la prudencia.
En cinco días llegamos
a Madrid, donde contenta
gusté de admirar lo insigne
de tan ilustre grandeza.
Temeroso aquí Leonardo
de que mi padre tuviera
noticia de mi morada
por la gran correspondencia
que siempre en Madrid tenía,
a Cádiz luego me lleva
donde con un general
que iba a las Indias se empeña
a seguir una derrota
de muy grande conveniencia,
y como en tales empeños
y en desventuras tan ciertas
no hace más una mujer
de lo que un hombre le ordena,
en una nave embarcados
diez días fuimos con quejas,
porque oculta de los ojos
la robustez de la tierra,
daba sentimiento al alma
y al cuerpo inquietudes fieras,
mas una tarde… —¡ay de mí,
con cuánto dolor la lengua
quiere relatar desdichas,
quiere publicar tormentas!,
que como la relación
de los pesares se acuerda,
la memoria de los daños
hace doblada la pena—[29]

29 Resuenan en estos versos aquellos de la *Eneida* (II, 3) en los que Eneas empieza a relatar a Dido sus aventuras y con ello recuerda y reaviva el dolor: «In fandum, Regina, iubes renovare dolorem» (Virgilio, 1983).

salió una nube cubriendo
con sus obscuras tinieblas
esos celestiales globos,
esas diáfanas esferas,
cuando sepultado el sol
en tumbas de sombras negras
hizo horizontes las olas
y blancas nubes las velas.
En tan continuos horrores
y en desdichas tan horrendas,
para el vaso, brama el Noto,
gruñe el mástil, la voz suena,
surge el flujo,[30] el cristal grita,
gime el pino, el mar vocea,
brama el viento, el arte falta,
se abre el leño, el lienzo vuela,
hiere el rayo, el trueno espanta,
baña el agua, el pez se queja,
la clavazón se desune,
el trinquete[31] se menea,
las altas velas se rasgan
y se rompen las entenas.
Todo es en tanto pesar
y en tan fúnebres miserias,
lluvias, rayos, cielo, agua,
nubes, olas, sombras, cuerdas,
truenos, relámpagos, muertes,
suspiros, lástimas, quejas,
sollozos, gritos, estruendos,
lágrimas, voces, ternezas,
y ya en hombros de las aguas
subió la nave ligera,

30 Con «flujo» se refiere a la corriente fuerte o a la ola que surge en medio de la tempestad.

31 Trinquete: «El tercer árbol hacia la parte de proa en las naves mayores, y en las menores es el segundo». *(DA: s. v.).*

atropellada del Bóreas[32]
y del huracán inquieta
a dar con su punta al cielo
o a derribar las estrellas,
y como de sus cristales
se miró tan descontenta,
rompió a pedazos el lino
y, desuniendo las hebras,
dio a los míseros difuntos
ya las mortajas deshechas.
Pedazos de tablas corren
solicitando su arena,
que aún los leños procuraban
librarse de la tormenta.
Adquirí una parte poca
que buscó mi diligencia,
porque en mortales peligros
se hace astuta la más necia,
y haciendo velas mis plumas
y remo mi espada mesma,
navegué gran rato ansiosa
de llegar a tocar tierra.
Consiguilo cuando el sol
por entre unas nubes negras
disparó un luciente rayo

32 Bóreas: era uno de los vientos que, según Ovidio, se enamoró de Oritia, a la cual no quisieron entregarle y «movidas entonces sus alas, todo el aire movió con ellas y levantó el mar; y tiniendo su manto polvoriento, barriendo la tierra cubierto de escuridad, arrebató a Orithia, y no cesó de volar hasta que llegó a la tierra de Tracia, en donde la recibió el dios frío por mujer, y tuvo en ella dos hijos llamados Zetho y Calays, que si no tuvieran alas como el padre, en todo tenían figura de la madre». (*PS:* 336). También se relata la rivalidad que tuvo este viento con Apolo por el joven mancebo Jacinto, que muerto por causa de Bóreas (celoso de su relación con Apolo) fue convertido en la flor que lleva su nombre y «que Bóreas amase a Iacinto es porque este viento soplaba a menudo en los prados donde estaban estas flores que se dicen jacintos». (*PS:* 270).

—Iris[33] que estorbó la guerra—,
y vi con él esta quinta.
Cuando imaginé que en ella
podía hallar el alivio
de mis pasadas tragedias,
llegué a ella y hallo amparo
en quien causa mis sospechas.
Llevasme a ver a Lisboa[34]
y con Leonardo te encuentras
que sin duda en otra tabla
quiso librarlo su estrella.
Préndenle y, por no dejarte,
mi amor contigo se queda.
Vuelve a encender en mi pecho
aquellas llamas primeras.
Pretendes irte dejando
a mis esperanzas muertas.
Yo te detengo y te digo
las culpas de mi flaqueza.
Yo te adoro, yo te quiero.
Celosa estoy, y así, es fuerza
que si contigo me embarco,
si con tu dama me llevas,
que halle sepulcro en la mar,
que pues la borrasca fiera
no quiso darme la muerte,
solo estimo sus finezas
porque me ha dado lugar
a que por tu causa muera.

33 Iris: personaje mitológico. Hermana de las Harpías: «hijas de Taumanto y de Electra, hija del Océano y hermanas de Iris, según escribe Hesíodo. Algunos a Celeno la llamaban Iris». (*PS:* 452). «Hija de Taumente, a la cual fingen los poetas haber tenido Juno por su embajadora, y en realidad de verdad no es otra cosa que el arco celeste, y por Junón entendemos el aire, dando a entender ser Iris la que anunciaba la pluvia, y eso significa su nombre». (Covarrubias, 2006: *s. v.*).

34 El cómputo silábico motiva el uso peculiar de la preposición *a*.

A poco rato que había acabado su relación la infelice Laura, llegó con ella Alejandro, admirado y confuso, al puesto que le había señalado Florinda y no habiendo en él señales de embarcación preguntó a unos marineros que estaban en la playa si habían visto acaso a una dama por aquellas riberas. Ellos le dieron razón de lo que pasaba pues se hallaron presentes al embarcarse Florinda y, habiendole dicho iba en poder de un caballero, creyó que fueron engaños sus amores y que había querido con aquel cofrecillo de preciosas joyas pagarle la voluntad pasada, y así, concertó un pequeño vaso con intentos de volverse a su patria y con ánimo de amar constante a su querida Laura, que ya había con sus llamas encendido el fuego en el pecho de Alejandro, que aún estaban las cenizas calientes del incendio pasado. Mientras con favorable viento corrían estos dos amantes la esfera de Neptuno, diré que al punto que la estrella de Venus[35] se vio salir sobre las aguas y comenzó la noche a desarmarse de las nocturnas sombras, conoció Florinda que no era Alejandro con quien navegaba y al instante, indignada y colérica, se irritó con Leonardo fieramente. Él, viéndose casi concluido de sus razones, le dijo así:

—No admiréis, oh hermosa señora, mi atrevimiento, pues que la suerte ha permitido hacerme dichoso por tan extraordinario camino. No queráis frustrar mis esperanzas cuando favorable mi estrella me ha agasajado con tantas dichas como en vuestra compañía me promete. Yo soy un caballero aragonés no de menos nobleza que Alejandro, a

35 La esfera de Neptuno es el mar. La estrella de Venus es el planeta Venus que por su gran cantidad de luz parece estrella llamada *Vesper* porque se ve justo después de que se ponga el sol. Recibía también muchos otros nombres, entre ellos Lucifer, como ya se vio en la *Noche III*. A esta estrella le dedica Lope el comienzo de uno de sus romances más conocidos: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone / y la enemiga del día / su negro manto descoge». (Lope de Vega, 1999: 73).

quien he venido siguiendo en poder de su dama, pues, habiéndola los dos galanteado a un mismo tiempo, tuvimos una noche una reñida contienda de la cual salí sin esperanzas de vida: esta fue la ocasión porque Alejandro se ausentó de Zaragoza. Convalecí de mi enfermedad y, enamorado de Laura, la saqué de un monasterio donde su padre la tenía violenta y la truje conmigo hasta que una tormenta nos dividió a los dos. Después la vi en Lisboa en poder de Alejandro, mi enemigo, con quien reñí indignado, pero llegó la justicia y me prendió, ocupándome la venganza que pretendía. Tuve noticia que vuestra hermosura se había querido emplear en favorecer a Alejandro e, invidioso de sus dichas por llegar a vuestro retiro, vine a encontraros deleitoso, al tiempo que fiabais de este elemento y así, pues Alejandro se ha mostrado con vos tan poco galante, no sintáis haberle perdido, pues él lo ha debido de procurar por llevarse a Laura que, como estaba vestida de hombre, creeré que no habréis conocido el engaño, y pues el cielo ha permitido este suceso, está muy conforme con su voluntad, pues os ha librado de muchos pesares que en poder de Laura y Alejandro tendríais.

Consolose por una parte Florinda y, por otra, se indignó contra Alejandro, pues cuando un amante se ha ausentado, la misma ofensa alivia y el propio agravio consuela. Ya había tenido Florinda alguna sospecha por atender que Celio —que era el nombre con que Laura se disfrazaba—, era muy blanco y afeminado, con que creyó todo cuanto Leonardo le había dicho, que la verdad, aunque parezca imposible, hace fuerza para ser creída. Navegaron con favor de la fortuna algunos días y después llegaron a desembarcar al puerto de Sevilla, en cuya ciudad quisieron asistir conformes por gozar despacio sus grandezas, que fácilmente se vence una mujer cuando se ve perdida. A este tiempo llegó el padre de Florinda a Lisboa y, habiendo sabido de los criados el suceso de su atrevimiento, comenzó a hacer grandes diligencias por hallarla, pero todas ce-

saron con su muerte, pues, obligado a tan continuos pesares que desta acción se ofrecieron, en pocos días dio fin a su vida, dejando heredero de su hacienda al que había de ser esposo de su hija.

Paseaba Ricardo, hijo de un gran señor de Sevilla, en un alazán brioso por la calle donde Florinda vivía y, levantando los ojos, la admiró por hermosa y la deseó por rara.[36] Procuró informarse quién era y luego comenzó a solicitarla con grandes agasajos pero con mucho secreto. Nunca Florinda quería admitir sus festejos ni corresponder a sus pasiones, sino, antes bien, constante se negaba a sus ruegos, no dándole la más mínima esperanza, que tal vez está firme la que ha sido más fácil. No hacía caso de grandes ofrecimientos ni admitía dádivas de precioso valor, sino que todo lo despreciaba con desvío, que no vence el oro a la que no es codiciosa. Enamorado estaba Ricardo en tanto extremo que, viendo que no bastaban sus diligencias y mirando que no aprovechaban sus ofertas ni eran admitidas sus dádivas, se determinó negociar con violencia lo que había de ser con voluntad cariñosa, que quien tiene poder y dinero todo lo acomete y en todo es aplaudido. Comunicó su intento con dos criados suyos, de quien más se fiaba, y ellos juzgaron la acción muy debida y ofrecieron ayudarle en la empresa, que no aconsejan bien juventudes lozanas. Dispuso, pues, Ricardo con unos amigos suyos que se llevasen aquella noche a Leonardo a una casa de entretenimiento y, viéndose ya libre de aquel estorbo, mandó prevenir una carroza con seis caballos, y con los dos criados y dos lacayos que tenía briosos se fue a la casa de Florinda a donde, entrando cautelosos, la hallaron solamente asistida de dos criadas y, cerrándolas a ellas en un obscuro aposento, tomaron en sus brazos la desmayada

36 Rara: «Significa también extraordinario, poco común o frecuente». *(DA: s. v. raro).*

beldad y la bajaron a la carroza que corriendo ligera llegó a Gelves,[37] una villa a media legua distante de Sevilla, del duque de Veraguas.

Ya estaba Ricardo esperándola en una casa con un dorado lecho y muchos discursos para consolarla. Subiéronsela los criados a su cuarto y quedose con ella solo y afligido, pues advirtió en ella un fiero desmayo que lo purpúreo de sus mejillas lo convirtió en blancas azucenas, el clavel de sus labios lo volvió en cárdeno lirio, lo bullicioso de sus ojos lo tradujo a una suspensión quieta y lo risueño de su boca a un melancólico sosiego. Atónito se miró Ricardo en esta ocasión mirando tan difunta su belleza, que ataja al más valiente enamorado contemplar el recato de la muerte. Saliose de la pieza y pareciéndole que volviendo del accidente intentaría la fuga, cerró la puerta y fue a buscar un vaso de agua para remediar su daño. Recordó entonces Florinda y viéndose en un cuarto tan curiosamente alhajado, en un lecho tan rico, siempre creyó segura su perdición. Abrió una ventana y pareciéndole fácil el saltar por ella, se arrojó valiente por librarse de aquel riesgo, que el que se determina todo lo juzga fácil. Cayó a un jardín dilatado desta misma casa sin hacer algún daño ni haber conocido ningún dolor en su cuerpo. Levantose de la caída animosa y, siguiendo una larga calle del jardín, llegó a encontrar con una puerta que, corriendo un hierro, la miró abierta para escaparse del peligro. Halló una estrecha senda, a su parecer camino de ganado, y corriendo

37 Gelves: se trata en efecto de una ciudad vecina a Sevilla, a la que pertenecían los famosos condes de Gelves: «Requería que dejase a don Gonzalo de Guzmán conde de Gelbes la su villa y castillo de Torija y hiciese salir la gente que había en Logroño». (Zurita, 1967: §16). Estos condes influenciaron la poesía de Fernando de Herrera: «Su amistad con los Condes de Gelbes, que llegaron a Sevilla por el año 1559, influyó en su poesía, sobre todo en sus sonetos, al enamorarse platónicamente de la Condesa de Gelbes, Leonor de Millán, que muere en 1581. A ella y con diferentes apelativos le dedicó parte de sus sonetos». (Herrera, 2005).

errante y confusa por ella, encontró un pastor a quien rogó le acompañara a Sevilla. Hízolo piadoso, que aún los villanos respetan la belleza, y habiéndole dicho el nombre de la calle, consiguió hallar su casa adonde con tremendas voces estaban sus criadas encerradas. Abrioles la puerta y pagándole galante al pastor su trabajo, comenzó a contarles su vitoria mientras no llegaba Leonardo a su sosiego, bien segura y cerrada por no volver a verse en el peligro pasado.

Aquella misma noche, viendo que a las dos de la mañana no venía Leonardo y que el poder de Ricardo era grande, se determinó a una ocasión que solo mujer de su arrojo podía acometerla. Tomó todo el dinero que tenía y, celosa que Laura gozase de los brazos de Alejandro, se fue al puerto sin decir su intento a las criadas, en donde, hallando embarcación para Valencia, se metió en un vaso desesperada, con ánimos de llegar a Zaragoza para vengarse de Alejandro. Estaba pues, a esta ocasión Ricardo tan confuso y cansado de buscar a Florinda por todo el lugar que no sabía qué poder hacer ni a dónde poder irse; pareciéndole que estaría por aquellos bosques retirada, montó en un caballo, dividiendo por diferentes partes sus criados para hacer todas las posibles diligencias, que a todas estas cosas obliga una pasión desenfrenada. Apartose con esta empresa media legua de Ge[l]ves y se fue metiendo por unos espesos bosques y frondosas amenidades que fertilizaban las aguas del fecundo Guadalquivir. Viendose perdido, sin haber a qué lado volverse, se desmandó el caballo enfurecido al ímpetu furioso de la espuela y sacándolo de aquel bosque lo llevó inobediente al freno a un montecillo de donde, precipitado, lo arrojó a las floridas faldas de las altivas cumbres, y hallando encuentro con un risco su cabeza, quedó herido de ella gravemente sin poder levantarse del suelo ni dar al viento las lastimosas quejas a que le obligaba la herida, que es grande el daño cuando no puede quejarse una persona. ¡Qué buen ejemplar para los que

intentan temeridades, para los que llevados de una imprudente pasión se arrojan a una vil hazaña y se aventuran a una difucu[l]tosa empresa! Pues siempre se ve que quien busca peligros en ellos perece.[38]

Estaba pues, Ricardo tendido en la tierra, arrojando un arroyo de sangre de su herida que, estendiéndose por las asperidades, teñía las piedras y daba color de nácar a las montuosas yerbas que producía la rústica maleza. Volvió a su acuerdo cuando conoció su culpa y atribuyó a castigo del cielo su desdicha, apesarado de su pasión lasciva. ¡Qué presto se conoce a un buen entendimiento cuando con lamentables voces solicitaba el amparo de algún pastor y enternecía las endurecidas peñas que, recibiendo sus voces en sus huecas entrañas, respondían a sus acentos por consolar sus miserables tragedias, que tal vez las peñas consuelan! Espantaba los brutos con sus quejas que, pacíficos en sus toscas grutas, aguardaban la salida del luciente Febo que ya les pronosticaba la confusa Aurora. Despertaba las aves que estaban gozando en sus ocultos nidos de la gustosa confusión del sueño y, saliendo a mirar los reflejos del planeta que les inclina a su fecundidad,[39] se paraban a las voces y sentían piadosamente lástimas del escarmentado caballero.

A esta ocasión, Laura, que con su amante Alejandro navegaba, sufría segunda vez los ímpetus del cristalino elemento y, arrojada de la borrasca en una tabla, llegó a tomar tierra a estas asperidades, quizá guiada del cielo para remediar la vida de Ricardo, que estaba pidiendo a los cielos

38 «Quien busca el peligro perece en él» es un refrán popular muy conocido, puesto en boca de Sancho en la aventura de los batanes de la primera parte del *Quijote*. (Coll y Vehí, 1874: 39 y 232).

39 El planeta que inclina a la fecundidad es el de Venus, citado con anterioridad, ya que Venus era la diosa de la fecundidad, pues «se entiende la inclinación natural que todo animal tiene por orden de Dios, mediante lo cual se mueva a engendrar su semejante, para la conservación de los individuos». (*PS:* 381).

misericordia y a la tierra amparo. Caminaba confusa Laura por los ocultos bosques y amenísimas selvas en donde oye un «¡ay!» quejoso que le enternecía el pecho con humana piedad. Por otra parte le causaba grande horror y miedo a su fantasía. Detúvole los pasos el recelo y le sirvió de lastre el temor a su ligero orgullo. Estando temerosa y parada, oyó otro suspiro que le pidía amparo y, pareciéndole que sería la voz de alguno necesitado de favor, se determinó esforzada y movida de su piedad a llegar al puesto que se oía clara la voz. Habiendo salido de la espesura de aquella selva, miró a Ricardo que anegado en su sangre pidía favor a los cielos lastimoso y suspiraba el alivio a los hombres. Sintió el ruido de los pasos Ricardo y consolose viendo tan hermoso mancebo entre aquellas confusas soledades, a quien dijo con pausa de su voz la bruta inobediencia del caballo. Respondiole Laura que él era un caballero aragonés que, obligado de una tormenta, lo había el cielo conducido allí para aliviarle su pena y, sacando una sabanilla, con yerbas de aquellos campos le limpió la sangre y se la ciñó a la herida. Quedó Ricardo muy aliviado con tan cortés medicina y tuvo valor para subir a su caballo, que en el peligro todos se alientan, y, subiendo a Laura en la grupa, en una hora llegó a Sevilla, donde fue llorado de su hermana Fénix y agasajado de su sentido padre y luego con grandes remedios le aliviaron el dolor que en la cabeza tenía de tan fiero golpe. Agradeciéronle a Celio —que era el nombre que Laura tomaba en sus ocasiones—, la piadosa caridad que con Ricardo tuvo, previniéronle un cuarto ostentoso, conociendo en su porte sería de ilustre sangre, y llegó a tanto el amor que Ricardo cobró a Celio que le obligó a pidirle le asistiera en su enfermedad.

Pasaron algunos días mejorando siempre Ricardo, pero enfermando su hermana Fénix de una pasión amorosa que había en su pecho nacido a la vista de Celio y no sabía cómo explicarle este afecto, aunque ya Celio lo había conocido, que es fácil conocer una voluntad y difícil

que un amante sepa que la conocen. Llegó, no pudiendo sufrir sus ardores, a declararse arrojada, pero Celio le respondió muy tibio por qué no podía corresponderla. Sufría la infelice Laura con título de Celio los acometimientos grandes de esta enamorada hermosura al tiempo que Ricardo, libre de su enfermedad, comenzaba a salir de casa, pero fue tanta la melancolía que le quedó del accidente que no podía con muchos entretenimientos divertirse. Viendo su padre tan continua aflición, hizo que en su casa a las noches se celebrasen comedias, saraos y otros entretenimientos que pudieran aliviar sus melancólicas pasiones. Una noche se juntaron las damas más principales de Sevilla y muchos grandes títulos y caballeros y entre estos concurrió Leonardo que, habiendo hallado menos a Florinda, se estaba en Sevilla muy hallado con las mercedes y favores que muchos caballeros de aquella ciudad le hacían, sin saber que por robar a Florinda había sucedido el daño de Ricardo y sin haber llegado a su noticia el suceso, pues, al punto que Florinda se salió de casa, las criadas, tomando todo cuanto pudieron, se mudaron a otra posada, conque era lo mismo que haberse ido a las Indias para el hallarlas Leonardo. Al punto, pues, que vio a Laura disfrazada con nombre de Celio, comenzó a admirarse y a disimular prudente. Cuando Laura lo conoció también estuvo confusa y admirada de hallarle en aquel festín. Disimularon los dos y después de haberse dado principio a la fiesta y haber las damas unas cantado dulcemente, otras diestramente danzado, le dijeron a Fénix los caballeros tocase una arpa y cantase algunos versos y ella, con deseos de darle a entender a su amante su desenfrenado amor, cantó así:»

Entonces tomó Lisarda el arpa y, como las pasadas veces, cantó las coplas que Fénix cantó en Sevilla:

Cupido arrojó una flecha
a una infeliz hermosura,
no sé yo si estando herida

los dolores disimula.
Sagrado pide al amor,
pues ha muerto en sus angustias,
mas fue tan desesperada[40]
que le niega sepultura.
Quien puede resucitarla
ya sus desdichas escucha,
que por remediar la vida
son las finezas muy justas.
Si se muestra riguroso
y las piedades renuncia,
morirá de los temores
que le ha de causar difunta.
Si por otra causa vuelve
a vivir con desventuras,
envidiará ajenas glorias
y llorará penas suyas.
Dejarla, pues, padecer
no es la ofensa más segura,
porque el amor, si se indigna,
hace del halago furia.
Su pena está conocida
y, aunque muerta, no está muda,
pues dice su amor a voces
porque después no haya escusas.
Si se admiten sus deseos,
aunque está abierta la urna,
renacerá en sus cenizas
Fénix para dos venturas.

Dejó el arpa Lisarda al paje y luego se volvió a proseguir diciendo cómo Fénix había acabado de decirle sus

40 Su muerte «desesperada» ha sido un suicidio y por ello se le niega sepultura. Es similar al caso del difunto pastor Grisóstomo y su *Canción desesperada* en la *Primera Parte* del *Quijote* (2004: 119-124).

intentos a Laura, «pero todos eran vanos y sin fundamento pues no podían servir de alguno en ella. Alabaron todos la letra y la voz. Después le dieron el arpa a Celio para que también mostrase su destreza y, armándose de discursos, después de haberla sonoramente tocado, cantó así:»

Volvió a tomar el arpa Lisarda y cantó lo que Laura había cantado, que es lo siguiente:

El amor, niño atrevido,
quiso subirse muy alto
a disparar una flecha
pero dio con ella en vago.[41]
Hirió a una beldad ilustre
de tan amante cuidado
que por ser ciego su amor
dice sus penas cantando.
¡Oh, quién pudiera aliviarla
con amantes agasajos!,
mas muy humilde nacimiento
me tiene desobligado.
Sus cartas he recibido,
y respondo a sus enfados
que toda la culpa tiene
de su queja el ordinario.[42]
Ella imagina, engañada,
que soy hombre muy ingrato

41 Vago: se refiere a la expresión «dar golpe en vago», que significa dar un golpe no dirigido, «sin el sujeto u objeto a que se dirige la acción». En este mismo sentido, metafóricamente, también significa «en vano». *(DA: s. v.)*.

42 No está claro el sentido de «ordinario» en este verso. Por un lado, podría hacer referencia a las cartas a través de las cuales manifiesta su amor, tomando «ordinario» en su acepción de «correo que viene todas las semanas, a distinción del extraordinario que se despacha cuando conviene». *(DA: s. v.)*. Sin embargo, también podría hacer referencia a su humilde nacimiento, tomando «ordinario» por «bajo, vulgar y de poca estimación» o «por lo que no tiene grado o distinción en su línea».

y a fe que mi noble origen
viene de hueso[43] y no es barro.
No piense que con mi sangre
a su persona no igualo,
que antes, por ser como ella,
dejo de admitir su halago.

Dejó el arpa Lisarda y volvió a proseguir su novela diciendo:

«Habiéndose aplaudido mucho la voz de Celio, se dio fin al sarao y, levantándose todas las damas de sus asientos, se despidieron de Fénix y, puestas en sus carrozas, llegaron a sus casas acompañadas de algunos caballeros que por obligación les tocaba aquel cortejo. Fuese Leonardo y en toda la noche halló el sueño, discurriendo cómo sacaría a Laura del poder de Ricardo, pareciéndole que con ella tenía algún empeño amoroso. Laura toda la noche pasó desvelada sacando determinación de sus desvelos partirse con Leonardo, pareciéndole que faltaba con él si luego no se declaraba y considerando de las locas finezas de Fénix alguna mala salida si no se daba a conocer.

Con esto, a la mañana, sin decir a Fénix cosa alguna, se despidió de Ricardo y de su padre, siendo los dos muy agradecidos al partirse, con dádiva de quinientas doblas para el gasto del camino. Con esto, de uno de los caballeros amigos suyos que había granjeado en compañía de Ricardo, supo la casa de Leonardo y al punto se fue a ella y, hallándole admirado del suceso, le dijo:

43 Hueso y no es barro: quiere decir que la nobleza viene de sangre, de familia, ya que el hueso se asocia a la carne y a la sangre (así en expresiones como «el hueso y la carne se duele de su sangre», recogida en el *DA*). «No es barro» es una expresión hecho que, al igual que «es barro» eran «modos de hablar para dar a entender que alguna cosa es de entidad y estimación, y que no es digna de despreciarse». *(DA: s. v. barro).*

—Ya sabes, Leonardo, las amantes finezas que te debo. Ya conociste que, fiada en tu amor, salí de las comodidades de mi patria, que, aunque entonces no las tenía, podía con el tiempo gozarlas seguras y así, dispón tu jornada para que esta tarde partamos para Zaragoza donde con tu hacienda viviremos y, humillándonos a mi padre, le sacaremos un pedazo de hacienda para que con mayores lucimientos puedas esmaltar tu ilustre calidad y en el camino sabrás las tragedias que he pasado desde que nos dividió la tormenta en Lisboa y en ellas conocerás cómo siempre he sido constante en tu amor ayudada de este disfraz y favorecida del cielo.

Con esto se determinó Leonardo a partirse con Laura pero, habiendo llegado esto a oídos de Fénix, se dio tanto a la tristeza que en pocos días le acabaron la vida los amantes sentimientos sin que quisiera declarar la enfermedad a su padre, sino encubrirla del todo con su muerte.

Mientras Laura y Leonardo corrían por el mar para llegar a Valencia, ya estaba en ella Alejandro con ánimo de pasar luego a Zaragoza, determinado, si no le favorecía la fortuna, echarse a pies de su tío para que le sustentara, pues ya había concluido todo el dinero que sacó de su hacienda. Con esta determinación partió de Valencia a las tres de la tarde pensando llegar aquella noche a descansar a la villa de Morviedro[44] y a poco rato que acompañado de dos criados y otros camaradas pasaba su camino, comenzó

44 Morviedro: con variación vocálica, se trata de la villa de Murviedro, vecina a Segorbe, toma su nombre del río valenciano. Fue una ciudad de gran importancia estratégica en muchas batallas y sufrió varios sitios, uno de los cuales atestigua Zurita (1967: 512): «Valor de Juan de Vilaragut y cerco de la villa de Murviedro. Y de allí pasó el rey a la vega de Morviedro y puso cerco a la villa. Diose el combate muy bravamente porque el rey llevaba muy escogidas compañías de ballesteros; pero dentro había tantos y tan buenos caballeros que defendieron el lugar varonilmente; […] El rey [de Aragón] se fue en sus galeras a Barcelona. Levantó el rey su real de Morviedro a 12 del mes de julio».

a formarse un obscuro nublado en el aire, ocasionado de unas preñadas nubes que por la parte del mediodía se levantaron y comenzó a llover tan reciamente que le fue preciso retirarse a una villa que de allí vio cerca llamada Almenara, poco distante de la mar, a donde le cogió la noche retirado en un convento de freiles dominicos cuyo superior, conociendo la calidad de Alejandro, le dio acomodado lecho y muy espléndida cena para la ocasión acelerada. A la mañana, dando gracias a los religiosos de los favores recibidos, partió antes que el sol saliera con intento de comer en Segorbe[45] temprano y pasar a Teruel a dormir, adonde tenía un grande amigo y quería, de paso, contarle sus tragedias. Iba pensando en su poca fortuna, pues no tenía noticia de Laura desde que la perdió en la tormenta de Sevilla, ni de Florinda sabía cosa alguna.

Mientras estos pensamientos le afligían, se levantó en la mar una borrasca que causaba lástima y admiración a todos los que propincuos a su furia participaban de sus ruidosos estruendos. Llegose Alejandro a la costa y todos sus compañeros, por mirarla más de cerca, vieron venir un pequeño vaso contrastado[46] de los vientos, y antes de llegar a tierra se hizo en un escollo pedazos. En este, pues, navegaba la infelice Florinda, sujeta a las borrascas de la mar y celosa de Alejandro. Salió ayudada de un marinero, luchando con las aguas hacia la parte donde Alejandro estaba lastimándose de tanta desdicha, y cuando llegó a mirar aquella desmayada belleza, conoció que era Florinda, que el cielo se la arrojaba a sus brazos para que la fa-

45 Segorbe: ciudad de Valencia a la que pertenecían los duques de Segorbe, a los que tradicionalmente se les concedía el título de gran condestable de Aragón: «S. M. le ha hecho merced del título de gran condestable de Aragon, que siempre se ha dado a los duques de Segorbe, de donde desciende el dicho Duque». (Cabrera de Córdoba, 1857).

46 Contrastado: participio del verbo *contrastar* en su acepción de «resistir, estar con firmeza y constancia, manteniéndose contra alguna cosa. Viene de las palabras latinas *Contra y Stare». (DA: s. v. contrastar).*

voreciera en lo más infelice de sus fortunas. Recordó de la turbación y, viéndose en poder de Alejandro, lo tuvo por sueño o lo atribuyó, confirmándolo por verdad, a prodigioso milagro que el cielo ejecutaba para su quietud y remedio. Contó Alejandro a todos la verdad del suceso, con que Florinda se satisfizo y ellos quedaron admirados de oír tan infelices fortunas como en tan poco tiempo había pasado. Agradeció Alejandro la piadosa hazaña al marinero y, tomándola en los brazos a su querida Florinda, la puso con comodidad para que pudiese seguirle en la jornada.

Con mucha quietud del tiempo, pasados seis días llegaron a Zaragoza, donde miró Florinda sus hermosos edificios, su caudaloso río, sus encumbradas torres, sus dilatadas calles, pareciéndole que allí se cifraban todas las ciudades que en su vida había visto. Fue bien recibida de las principales damas desta ciudad, habiendo sabido su fortuna y estando informadas de su calidad. Había muerto aquel deudo de Alejandro que le dio, liberal, bastante dinero para los gastos que se le ofrecieron en su galanteo y, habiéndose hallado a la hora de su muerte sin heredero, dispuso su hacienda en Alejandro, al cual, para darle nueva desta ventura, no habían podido conseguir el hallarle. Viose Alejandro con más de cuatro mil ducados de renta desta herencia con la letra de Florinda de treinta mil de propiedad, con que celebró en Zaragoza sus bodas con grandes ostentaciones y fiestas, allanando[47] con todos los pasados sucesos. Al tiempo, pues, que se daba fina a tan regocijados entretenimientos, llegaron a su patria Laura y Leonardo con próspera fortuna y, restituyendo al monasterio a Laura,

47 Allanando los sucesos: uso peculiar de la acepción de allanar: «Poner igual la superficie de un terreno, suelo, u de cualquiera otra cosa, dejándola sin embarazo ni tropiezo. Metafóricamente significa vencer reparos, dificultades o inconvenientes para conseguir o alcanzar alguna cosa que se desea». *(DA: s. v.)*. Viene a significar que con la boda se superan y vencen todos los peligrosos sucesos anteriores.

apesarado de su acción, pidió después facultad al prelado para sacarla, supuesto que su voluntad no era profesar en la religión. Con estos rendimientos consiguió alcanzarla por esposa, habiendo llegado a sus manos la hacienda de su padre que, junta con la de Leonardo, pudieron igualar las grandezas de Alejandro.[48] Habiéndose publicado por Zaragoza tan prodigiosos sucesos como a estas dos damas y a estos caballeros habían pasado, solicitaron sus deudos la paz y concordia en todos, a donde estuvieron gozando de la vida muchos años con muy continuos gustos y prósperas felicidades».

Dio fin a su novela Lisarda con grande aplauso de los circunstantes y grande crédito de su buen discurso y desempeño honroso de todas las damas. Luego mostraron todas deseos de que se principiase la comedia y, conociéndolo Justino, avisó a sus sirvientes y luego se vio obedecido saliendo a representar la comedia siguiente:

48 Parece realizar un juego de palabras entre «las grandezas» de Alejandro Magno y de Alejandro como personaje de la novela.

COMEDIA NUEVA
DEL PRÍNCIPE DE SU ESTRELLA

Las personas que hablan en ella son las siguientes:*

FELISARDO	CELINDA, dama
EL REY DE HUNGRÍA	LAURENCIA, criada
EL REY DE FRANCIA, viejo	CELIA, criada
EL REY DE GRECIA, viejo	VENUS
REMOLINO, gracioso	Criados del de Francia
FERUARDA, dama	Acompañamiento del de Hungría

* Faltan en el *dramatis personae* los personajes de la Ninfa y dos Sibilas.

JORNADA PRIMERA

*Había un bufete cubierto de terciopelo carmesí bordado de hilo de oro, y a sus dos lados dos sillas de la misma riqueza y en medio un dorado libro abierto y un dosel encima, y una cortina de damasco pendiente de lo alto, y salieron Feruarda y Celinda, sin verse, cada una por su lado**

FERUARDA Altivo, eminente sitio
que, respetado del viento,
aunque eres mudo, respondes
a mis quejas y preceptos…

CELINDA Apacible y rica estancia
que repites con tus ecos
de esa volante capilla
los sonorosos acentos…

FERUARDA … en ti rendida me hallo
a tus encantos, perdiendo
ya memorias del que pudo
cautivar mi altivo esfuerzo.

* *Acot.* 1 Nótese en el comienzo de la comedia cómo dos personajes hablan alternativa e independientemente en la escena. Este recurso ha sido utilizado esporádicamente por Aguirre en alguna de sus comedias anteriores y está tomado de Calderón, quien gusta en su teatro de estas estructuras correlativas (Dámaso Alonso, 1951: 346-347).

CELINDA … aquí sujeta me rindo
a tu prisión, y te debo
más finezas, siendo risco,
que al que me dio el ser primero.
FERUARDA Libros aquí me dejó*
mágicos, para que el tiempo
me diera algunas señales
de la corona que espero.
CELINDA Estudiando varios libros,
tal dicha tuvo mi ingenio
que mágicamente alcanzó
los más ocultos secretos.
FERUARDA Estudié tanto estas artes,
y con tan grave desvelo,
que a la fuerza de mis voces
están los astros sujetos.

Mírense

¿Celinda?
CELINDA Señora mía,
¿qué ordenas?
FERUARDA ¿Cómo tan presto
rompes la muerta quietud

* 17 En relación con los versos 11-12, no resulta claro el sentido de este verso. El sujeto de ese verbo podría ser «el que pudo cautivar mi altivo esfuerzo» (v. 12), aunque no está claro a quién puede referirse, podría interpretarse como una mención a dios, desde una concepción neoplatónica, y en correlación a la intervención de Celinda, quien también parece referirse a él («el que me dio el ser primero»), o bien el «altivo, eminente sitio» (v. 1), si admitimos una personificación. La hipótesis más probable es que se refiera al difunto maestro que yace en el mismo palacio en que se encuentran y que, según cuenta Feruarda en la segunda jornada, les enseño «muchas ciencias que escritas / dejó en dorados anales» (vv. 1602-1603), aunque en ningún momento se refiere a que este les enseñara la nigromancia pero, por una cuestión de verosimilitud, lo más probable es que fuera el maestro el portador del libro.

que a esta hora ocasiona el sueño?
CELINDA Salí, Feruarda, a mirar
a esta pieza cómo Febo,
rizando montes, se bebe,
con boca de ardiente fuego,
las perlas que, destiladas*
de un amante sentimiento,
sobre floridos tapetes
bordaban de luz el suelo.
FERUARDA Yo a gozar salí, Celinda,
de esos dulces arroyuelos
que entre lazadas azules
se están gorjeando* y riñendo,
flechando en arcos de espuma
perlas al clavel bermejo.
CELINDA (Siempre oculta de Feruarda *Aparte*
mi ciencia mágica llevo,
porque en imperios tan cortos
no alcance la envidia imperio).
Feruarda, ya que aprendiste
los más oscuros misterios
del arte de astrología,
¿por qué no quieres que luego

* 37 «Las perlas destiladas que Febo se bebe con boca de ardiente fuego» es una metáfora muy gongorina para el amanecer. Febo es el sol que devora las perlas destiladas del rocío que cubre los «floridos tapetes». Encontramos en todas las comedias abundantes metáforas muy similares. También está muy presente este tipo de metáfora en la poesía de Aguirre, como se ve en el poema de la *Noche III* titulado *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio,* cuyo lenguaje, de clarísima influencia gongorina, ha sido muy bien estudiado por Aurora Egido: «húmedo se aspiraba / y a los rayos de Febo se enjuagaba / con el vapor caliente / que rojas nubes tributó al Oriente». La similitud [con las *Soledades* de Góngora] es evidente, aunque ha sufrido una reelaboración en Aguirre». (Egido, 1979*a*: 237).

* 44 Gorjeando: «Gorjear es quebrar blandamente la voz con la garganta». *(D. A: s. v. gorjear).*

sepamos quién fue la causa
de este oculto cautiverio?

FERUARDA Sentarme pues, quiero agora,
y en ese libro pretendo
saber de nuestra nobleza,
pero la tuya no quiero
la sepas hasta que goces
la libertad que te ofrezco.

CELINDA (Aunque no quieras, podrá *Aparte*
saberlo mi estudio presto).
Siéntate pues, a estudiar.

FERUARDA No estés en pie mientras leo.

Corriose una cortina y sentose Feruarda
en la silla que estaba arrimada al dosel
y Celinda en la otra de al lado, y,
volviendo las hojas del libro, dijo

FERUARDA Decidme, cielos hermosos,
y vosotros, astros bellos,
lo que ahora os preguntaré,
con verdad y con acierto.

Al punto que dijo estas razones se abrió la sala
por el dorado techo y salió una nube hermosísima,
desplegando al aire diferentes ramos,
y de allí salió una ninfa ricamente vestida,
con una arpa en las manos, y con sonoros acentos
fue respondiendo a lo que Feruarda le preguntó

FERUARDA ¿Quién me puso aquí arrogante?

NINFA Un amante.

FERUARDA ¿Amante mío que arguyo?

NINFA Tuyo.

FERUARDA ¿Y es de mí favorecido?

NINFA Ha sido.

FERUARDA Pues ¿cómo, acento atrevido,
conociendo mi poder,

te atreves a responder
«un amante tuyo ha sido»?
¿Y ese tal me quiso a mí?

NINFA Sí.

FERUARDA ¿Y sé sus afectos suaves?

NINFA No los sabes.

FERUARDA ¿Puedo darme el parabién?

NINFA Muy bien.

FERUARDA No quiero, pues, que me den
ese contento veloces
los acentos de tus voces
«si no los sabes muy bien».
¿Con qué pagaré el favor?

NINFA Con amor.

FERUARDA ¿Qué cosa es amor me advierte?*

NINFA Suerte.

FERUARDA ¿Y mi dicha me asegura?

NINFA Y ventura.

FERUARDA ¿Cómo podrá mi hermosura
estar al pesar rendida
si ha de gozar de la vida
«con amor, suerte y ventura»?
¿Quién es, di, aunque mal te cuadre?

NINFA Tu padre.

FERUARDA ¿Y sabe que estoy aquí?

NINFA Sí.

FERUARDA ¿Y qué sabes dél agora?

NINFA Que te adora.

FERUARDA ¿Cómo sosegada mora
el alma en esta prisión
si oyes decir, corazón,
«tu padre sí que te adora»?

* 93 Sintaxis compleja provocada por los fuertes hipérbatos habituales del lenguaje gongorino. Viene a ser «Adviérteme: ¿qué cosa es amor?».

Cesa, voz, que afectuosa
en gran cuidado me has puesto,
y cantad músicas graves,
voces que ocupáis los vientos.

Tocando dulces y suaves instrumentos, se fue subiendo aquella hermosa deidad y, cubriéndose en la nube, desapareció de la vista de todos, causando a los circunstantes ruidosos aplausos

CELINDA Justo es te canten las voces
con los sonoros acentos
músicas, pues te obedecen
por la reina de este espeso
bosque que esmeraldas viste
con guarniciones de acero.

Salió por un lado de la sala una sibila hermosa en un trono sentada hasta la metad del teatro, y habiendo cesado la inquietud que causó su venida, con una cítara que traía tocó dulcemente y cantó así

[SIBILA] *Reina de Grecia serás, Canta*
y de Francia podrás ser.
Hungría te ha de querer
y tú le aborrecerás.

FERUARDA ¡Reina de Grecia serás
y de Francia podrás ser!
¡Hungría te ha de querer
y tú le aborrecerás!
¿Cómo me anuncias agora
seré reina, pues que leo
a veces que son los reyes
esclavos de su gobierno?
No me agrada ese dictamen.
Otro más justo agüero
quiero que a mi majestad
pronostique vuestro afecto.

Salió por el otro lado otra sibila, desplegando al aire ricos tafetanes de estrellas bordados de puntas de oro guarnecidos, y al emparejar con la otra cantó así, tocando un laúd con grande destreza

[SIBILA 2] *La más hermosa mujer* *Canta*
eres que en Grecia nació,
y te pronostico yo
que muy dichosa has de ser.

FERUARDA ¡Basta!, no me digas más,
pues noté en libros discretos
que suelen ser desdichadas
las que con beldad nacieron.
Y así crédito no doy
a pronósticos inciertos,
pues no puedo ser dichosa
si la hermosura no pierdo.

SIBILA 1 Reinando tendrás ventura,
si un rey tu amor no venciere.

SIBILA 2 Tú lo vencerás, si quiere
ser constante tu hermosura.

Cantando estos dulces acentos desaparecieron aquellas sibilas dejando a todos muy gustosos de tan vistosas apariencias

FERUARDA El que desea saber
lo que ha de causar el tiempo,
cuando consigue por suerte
o por desdicha saberlo,
con más confusión está,
con más cuidado lo advierto,
siendo ya la posesión
de más pesar que el deseo.

Mira al libro

Pero Celinda, ya miro
en este libro y comprehendo*
que me sigue buena estrella.
Mas, altivo pensamiento,
no Ícaro quieras llegar
a los rayos del sol bello
para hallar sepulcro frío
entre la cuna de Venus.*
Mas subir hasta caer,
esta opinión seguir quiero,
que quien una vez subió
de humilde estado a gran puesto,
cuando baja siempre queda
de la fortuna en un medio.
Suba yo con mi peligro,
que si acaso a bajar vuelvo
como ya sabré los pasos,
no admiraré los tropiezos.
Mas, Celinda, ya parece
que obedientes los luceros
ocupan con resplandores
la vaga región del viento,
y, pronosticando dichas,
desde la esfera del fuego
se precipitan furiosos
embajadores del cielo.

* 162 Comprehendo: «Comprehender» es forma etimológica (del latín *comprehendere*) tal y como se recoge en el *DA*.

* 168 Ícaro / cuna de Venus: Contraposición de cielo (en el que vuela Ícaro) y el mar (cuna de Venus). Recuérdese la fábula de Ícaro escenificada durante la velada de la *Noche II*. Venus nace del mar. «Así lo dice Ovidio, […] diciendo que ella tiene parentesco con el mar, por cuanto dél nació». (*PS:* 378).

Bajaron por lo excelso de la sala con una vistosa apariencia, un león, signo del cielo, una águila, reina de las aves, y Venus, diosa de la hermosura, y al llegar al sitio donde estaba Feruarda se allegó el león y le puso una corona de oro en sus sienes, y el águila le dio un dorado cetro, y la diosa le ofreció un espejo cristalino, diciéndole estas palabras*

VENUS

Bella deidad destos bosques,
a quien los brutos más fieros
te agasajan por galantes
y veneran, conociendo
en tu felice hermosura
grande majestad e imperio.
Feliz e infeliz del que
llegue a ver tus ojos bellos,
pues te ha de amar cariñoso,
rendido a mi cruel incendio.
Las diosas todas te envían
hoy la corona y el cetro,
para que felice goces
los dos dilatados reinos
de Francia y Grecia, aunque Francia
se resiste a mis agüeros.
Empuña el cetro que esta ave

* *Acot.* 186 Las referencias a los atributos que ofrecen el león, el águila y Venus están tomados de la mitología y eran símbolos habituales en la iconografía de la época, según aparecen en infinidad de comedias de Calderón como en *El laurel de Apolo* («lealtad vio en él dos veces, hijo del águila y del león») o en *La fiera, el rayo y la piedra*, en la que el león como fiera es símbolo de Cupido, hijo de Venus. Los atributos de león y águila, unidos a la alusión a Venus, parecen referirse a Cupido, al que se le representaba, según recoge Pérez de Moya (*PS:* 298-299) como una fiera «con pies de grifo y otros miembros», formado con parte de hombre, de ave y de bestia «muy grande y fuerte, y de grandes presas y uñas […] porque el amor tan fuertemente prende y tiene al que una vez posee que no se podrá dél sin trabajo apartar».

te ofrece y cíñete luego
la corona que te rinde
este león, signo nuestro.
Y yo, para que conozcas
lo que te amo, te ofrezco
este espejo; en él verás
tierras varias, ricos reinos,
diversas gentes, y en él
han de nacer tus deseos,
pues habiendo yo nacido
del cristal* y, siendo incendio,
quiero que tu amor hoy nazca
del cristal para ser fuego.

FERUARDA Agradecida estoy tanto,
diosa, de tu ofrecimiento,
que no me será posible
pagarte lo que te debo,
porque un bien que es tan divino,
no está humano satisfecho.

VENUS Ya merecido le tienes.
Guárdete, Feruarda, el cielo,
para que siempre prosigas
firme en el amor primero.

FERUARDA Vete, deidad, la más bella,
que entre estos dos monstros bellos
luce tanto tu hermosura
como los rayos de Febo,
que yo te ofrezco ser firme
en mi amor, y yo te ofrezco
rendirme a tu voluntad
y obedecer tus preceptos.

* 214 «Cristal» hace referencia al mar, del que nace Venus. Juega con los elementos agua-fuego, muy presentes en el teatro calderoniano. (Flasche, 1980: 636-644).

*Subiéronse estas tres apariencias causando a todos los circunstantes grandes aplausos y admiraciones por la disposición tan ingeniosa del arte**

CELINDA De reina te han coronado
las estrellas.
FERUARDA Son agüeros
de mi nobleza, Celinda.
Mas déjame en este espejo
contemplar, para que pueda
decirte a ti lo que veo.

*Levántese y mire en el espejo**

Hombres se ven paseando
en las riberas de un bello
río cuyas olas graves,
unas con otras riñendo,
flechas de cristal se tiran
hiriendo algunas al yelo
que a las márgenes de arena
arrojó el frígido enero.
Según la grandeza dice,
miro al rey en el paseo
que en nave de cristal surca
el rico golfo sin remos.
Un criado el coche sigue;
galán es, ¡válgame el cielo!
¿Quién vio mayor perfección?

* Nótese que coincide esta narración con la general de las cuatro noches y en la que interviene el autor como el mismo narrador.

* *Acot.* 241 El espejo mágico suele ser un elemento habitual en obras alegóricas y vejámenes académicos. En este caso el espejo actúa como una especie de libro donde «leer» el porvenir. Esta imagen del espejo como libro que se refuerza cuando Feruarda cierra la tapa del espejo (v. 327).

¿Cómo, corazón, tan presto
te inclinas a un hombre que
a otro hombre vive sujeto?
Celinda, llega a mirarle.

Mira

CELINDA Señora, yo solo veo
tu rostro en ese cristal
y el mío.
FERUARDA ¿No ves el pelo
que para abrasar mi alma
nació de color de fuego?
CELINDA Señora, el cielo no quiere
que yo lo vea.
FERUARDA Ya entiendo
que esta dicha solamente
a mí me dan los luceros
para más suerte. Y ya suben
el Rey y este en quien mi pecho
de admiración y de amor
equivocó los afectos,
y un crïado más humilde,
en tres hijos de tres vientos,
y el río pasan valientes,
feroces bajeles hechos,
porque la mayor fiereza
es más perfección en ellos.
No sufren, no, por humildes
la sujeción de los frenos,
sino por mirar su adorno
en la compostura de ellos;
el de mi amante es un monstruo
horrible de color negro:
noche las ancas, tinieblas
los lomos, nubes el cuerpo,
signos las güellas, la clin

azabache, láctea el hierro,*
Noto* el relincho; la boca
caverna obscura de un hueco,
sombras la cola, los ojos
radiantes rubios luceros,
corto, obediente, sañudo,
ceñido, erizado el cuello;
preñada nube en un junto
parece, y está fingiendo
una tempestad, adonde
es gran lluvia el sudor recio,
es relámpago la vista,
viento ardoso* el grave aliento,
fuego cruel la negra boca,
rayo ardiente el pie ligero,
sombra la frente, humo el polvo
y el fuerte relincho trueno.
Mas un cielo de saliva
espuma el bruto en el freno,
que muestra auroras de nieve
en la noche de su pelo,
y como caen de su boca
los blancos copos deshechos,
se serenaron de luces
los gallardetes* del pecho.
Montes pasta, valles mueve,
arroyos pisa risueños,

* 288 Se refiere a la espuma del freno (hierro) que se asemeja a la Vía Láctea.

* 289 Noto: es el viento del sur que ya había aparecido personificado en la comedia *La industria contra el peligro* (v. 380).

* 300 Ardoso: no se recoge esta palabra en ninguno de los diccionarios consultados (los incluidos en el *NTL*). Debe ser licencia del autor (nada hace suponer que se trate de una errata) por «ardoroso».

* 312 Los gallardetes son las banderas que se colocaban en lo alto del mástil de la nave.

arrojando al [a]ire aljófar
con la robustez del peso.
Y ya ausente de mis ojos
su nocturno movimiento
va a amanecer a otra parte,
porque la aurora saliendo
por su pecho le dará
noticias del sol muy presto.

CELINDA Deja, Feruarda, el cristal;
no te diviertas con eso
tanto que vengas a hacer
ilusión lo verdadero.

FERUARDA Dices bien. Ya lo he cerrado.

Dejolo encima el bufete

Pero quejas darle quiero
al amor, pues mi albedrío
me sujetó, y tan sujeto,
que a un obediente crïado
quiero que alcance por dueño.
¿Cómo Venus hoy me dice
seré reina, pues que veo
que mi afecto un imposible
me pone ya para serlo?
No conozco sus ardores,
no sé qué sea este incendio,
que así mi muerte procura,
mas mi valor, mi denuedo,
le ha de buscar hasta que
triunfe dél mi altivo esfuerzo.

CELINDA Poco has leído de amor,
Feruarda, pues tus intentos
son imposibles.

FERUARDA Pues yo
cosas imposibles quiero,
que vencer lo que es muy fácil

no es gloria de un noble pecho.
Yo he de matar al amor.
CELINDA Pues yo decirte pretendo
lo que es amor, y verás
la ignorancia de tu ingenio.
FERUARDA Dime al punto dónde está,
que, si sé seguro el puesto,
le he de matar ofendida.
CELINDA Pues oye atenta.
FERUARDA Ya atiendo.
CELINDA Amor es un frío viento,*
que abrasa sin hacer mal;
no le da Dios otro igual
ni le iguala otro elemento.
No se ve porque es violento
y es de la tierra un vapor
que da muerte con rigor,
y si no quieres desaire,
pues no riñes con el aire,
no riñas con el amor.
También es un rayo ardiente
de una estrella disparado
que arroja fuego irritado
abrasando dulcemente.
Si es casto, brilla luciente;
si es profano, con rigor
abrasa, y si no es honor
vencer su frágil desmayo,
pues no riñes con el rayo,
no riñas con el amor.

* 357-396 En estas décimas, Celinda describe el amor siguiendo la iconografía habitual en la época, tan presente en la poesía y en las comedias de Calderón (*PS:* 293-294). Destaca nuevamente *La fiera, el rayo y la piedra* (1989*c*: 173-174), en la que el amor, personaje de Cupido, se describe a sí mismo como rayo ciego que fulmina.

También es niño vendado,
que lloroso se querella
y los riesgos atropella
valiente y determinado;
a matar nació inclinado
con flechas de gran valor,
mas, si no es de un pecho honor
reñir con tanto cariño,
pues no riñes con un niño,
no riñas con el amor.
También es un fuego ardiente
que a más de lucir abrasa;
hay otro amor que se pasa
luciendo tan solamente,
pero el que abrasa luciente
el pecho con grave ardor,
ese mata con rigor.
Y así, Feruarda, te ruego,
pues no riñes con el fuego,
no riñas con el amor.

FERUARDA Neptuno seré valiente,
que de ese viento el rigor
sujete con mi furor
y mande con mi tridente.
Arroyo seré corriente
que apague el fuego violento;
el rayo tendrá escarmiento
y al niño muerte daré,
conque vencidos tendré
rayo, fuego, niño y viento.

CELINDA Para que quedes vencida
a las manos de tu error,
te lo he de explicar mejor.

FERUARDA ¿Acaso no tiene vida?

CELINDA No.

FERUARDA ¿Pues cómo estoy rendida

a su golpe activo y fuerte?
CELINDA Porque te sigue la suerte.
FERUARDA Di, que con penosa calma
espera saber el alma
el origen desta muerte.
CELINDA Amor es aquel ardor
que el espejo te ha infundido
y su cristal te ha vencido,
siendo yelo con calor.
Tiene apacible rigor
si se consigue su palma.
Tiene el alma en dulce calma
gozosa cuanto rendida,
siendo asombro de la vida
y dulce hechizo del alma.
FERUARDA Mucho, Celinda, estudiaste
del amor. Ya me sujeto
a su fuerza, y así agora
arroje flechas el viento,
dispare saetas el niño,
fulmine rayos el fuego,
que el que a este ardor se sujeta
podrá triunfar de soberbio,
que tal vez fue la vitoria
nacida de un rendimiento.
Pero dime, ¿dónde hallaste,
Celinda, noticia desto
que hasta ahora no he sabido?
CELINDA Lo hallé en el libro de Venus.
FERUARDA Obligada estoy agora
a dar al estudio el tiempo
con público desengaño.
Mas ya me ofrecen los cielos
que veré luego a mi amante,
pues los caballos ligeros,
siguiendo una fiera, aquí

llegaron y cuando vieron
este castillo, que atlante
es de aquel coche febeo,
se acercaron hacia él.
Y así esconder ahora quiero
esta dorada corona,
este libro y este cetro,
para que nadie en el mundo
sepa las glorias que tengo.

CELINDA Dices bien; sabia te muestras.

Quitose la corona y con el cetro la puso encima la mesa y corrió la cortina

REY HUNGRÍA Echa la puerta en el suelo, *Dentro*
Felisardo, pues que nadie
en él habita.

REMOLINO Yo echo *Dentro*
siete puertas a rodar.

FELISARDO Agora descubriremos *Dentro*
este encanto que nos guía.

*Salen el Rey de Hungría, Felisardo y Remolino, de color**

REY HUNGRÍA ¡Rara beldad!

REMOLINO ¿Qué tenemos?
Pues ¿qué, señor, te parece
destas beldades?

FERUARDA ¿Quién ciego,
precipitado, se arroja
a tan declarado riesgo?

REMOLINO Tres cazadores.

* *Acot.* 464 «de color» indica en traje oscuro, que era el habitual para indicar que los personajes se hallaban de camino o de viaje, aunque generalmente se especificaba de color verde.

FELISARDO Aparta.
REY HUNGRÍA Yo por dichoso me tengo
salir a caza en tal día,
pues tan buena caza encuentro.
REMOLINO Caza de cañón es esta,
que se rinde con el fuego.
REY HUNGRÍA Siguiendo a una fiera airosa
llegué a ver vuestra beldad.
FERUARDA Hable vuestra majestad,
y no me alabe de hermosa.
Bella es del campo la rosa
y los ojos que la ven
dan al cielo el parabién,
mas, vista en otra ocasión,
lo que antes fue estimación,
después es tibio desdén.
REY HUNGRÍA Deidad bella y peregrina,
¿cómo mi imperio acertáis?
Mas, si inhumana me habláis,
seréis sin duda divina.
FERUARDA Hoy mi entender adivina
vuestro imperio. Mas, señor,
no piséis con pie de error
este castillo en que estáis,
porque mucho me agraviáis
con los requiebros de amor.
CELINDA (Turbado el Príncipe está.
Afuera salgo a esperarle.
¡Oh, si yo pudiera hablarle,
pues amor me incita ya!).

Vase

REY HUNGRÍA Cuando amor alientos da
a mi pecho para amaros,
cuando desea adoraros,
¿habláis, señora, ofendida?

Mirad que puede una vida
morir por idolatraros.
FERUARDA Señor, si acaso adoráis,
si con cariño queréis,
conmigo no os empeñéis.
Mirad muy bien lo que habláis,
porque, si bien lo miráis,
podréis vuestro mal temeros,
que aunque debo agradeceros
esta pasión, sin amaros,
será por agasajaros,
mas no será por quereros.
REMOLINO (Lleve el diablo a esta mujer.
Por Dios, huele a encantadora.
FELISARDO Calla, que el alma la adora.
REMOLINO ¡Buen gusto sueles tener!).
REY HUNGRÍA ¿Al fin no he de merecer
una esperanza, aunque muera?
FERUARDA Ya, Príncipe, si os quisiera
os causara ese cuidado.
REY HUNGRÍA Yo he nacido desdichado.
REMOLINO ¿Y un pobrete qué dijera?
REY HUNGRÍA ¿De modo que en la esperanza
ha de morir mi pasión?
FERUARDA No es recíproca afición,
conque es fácil su mudanza.
REY HUNGRÍA Siempre quien espera alcanza.
FERUARDA Pues, gran señor, no esperéis,
que soy rosa, y si volvéis
a este jardín otro día,
mi gala y mi bizarría
ya marchita la veréis.
Sujeto a una calentura,*

* 535 Se desarrolla en esta conversación entre Feruarda y el Rey de Hungría el tópico del amor como enfermedad.

ardiente un enfermo está,
pensando que beberá
de una fuente, sin cordura;
solo piensa en su frescura,
con lo grave del ardor,
y en sanar de aquel dolor,
tal vez encuentra la fuente
y, aunque la tenga presente,
tiene olvidado su amor.

REY HUNGRÍA Piensa el enfermo beber
cuando pueda de la fuente,
mas, si estuviera presente,
cuando más comienza a arder,
se arrojara, sin poder
resistir una pasión;
bebiera sin discreción
mas no la puede mirar,
conque le es fuerza aguardar
libre del mal la ocasión.

FERUARDA Aunque presente tuviera
el enfermo allí la fuente,
no se echara en su corriente
porque su riesgo temiera,
y solo su pena fuera
morir, conque, temeroso
de la muerte, un hombre ansioso
quisiera la sed sufrir
por no llegar a morir
al pie de un cristal furioso.

REY HUNGRÍA Fuerza es, aunque es cosa fuerte,
un hombre haber de pasar
por el trágico pesar
de las ansias de la muerte.
Pero, si mi sed lo advierte,
no al temor se ha de rendir
y ha de querer consentir

con su gusto para ver
cómo una fuente ha de hacer
tan deleitoso morir.

FERUARDA (Astros que a Febo adoráis, *Aparte*
yo os mando por obediencia
que quitéis de mi presencia
al Príncipe…)

REY HUNGRÍA ¿Qué os turbáis?

FERUARDA (… y me dejéis solo aquí
al crïado que yo adoro,
porque importa mi decoro
vuestra obediencia).

FELISARDO ¡Ay de mí!

Habiendo dicho estas razones, se cubrió toda la sala de una nube, que, tapando las luces, no se veían los que presentes estaban, sino a la luz de unos relámpagos tan bien dispuestos, y con tanta arte, que no se distinguían de los verdaderos que se ven en el aire. Se oían tan ruidosos truenos que no tenían diferencia con los que se oyen en las nubes, y estaban hablando en esta confusión, sin saber por dónde salirse y huir de aquel peligro*

REY HUNGRÍA ¿Qué es esto que miro, cielos?

REMOLINO ¡Cómo has de ver si está obscuro!

FERUARDA (Así quitarle procuro
al Rey amantes desvelos).

FELISARDO ¡Qué novedad!

REMOLINO ¡Qué temor!

* *Acot.* 584 El ruido de truenos, acompañado de efectos luminosos, era muy frecuente en el teatro barroco, en especial en las comedias, como esta, destinadas para ser representadas en salones palaciegos. Sabatini, en su *Prattica di fabricare scene nell teatro* ofrecía algunos recursos para llevar a escena estos fenómenos meteorológicos, como hacer sonar dentro hierros. Para todas estas cuestiones es muy interesante el artículo de H. Recoules (1975: 109-145).

REY HUNGRÍA Marte dispara centellas.*
REMOLINO En siendo hembras, las más bellas
son hechiceras de amor.
¡Valedme, san Titomeo!*
¡Ayudadme, que me abraso!
REY HUNGRÍA Más por esta parte el paso
me cumple lo que deseo.
FELISARDO ¡Qué tempestad tan obscura!
REY HUNGRÍA La noche finge esa nube.
REMOLINO ¡Qué grande desdicha tuve!
REY HUNGRÍA ¡Que esto cause una hermosura!
REMOLINO Yo intento salir de aquí.
REY HUNGRÍA Por aquí una puerta advierto.
FELISARDO Yo he de quedarme, aunque muerto
me vea en sombras así.

Fue el confuso y turbado príncipe a abrir una puerta que a las luces de un relámpago había visto, y Remolino en su compañía, y al instante que fueron a abrir la puerta, un furioso viento, con puerta y todo los subió a lo más alto del castillo, de donde por orden de Feruarda fueron llevados a Viena, corte donde este príncipe habitaba

REY HUNGRÍA Pero, cielos, ¿qué rigor
usáis con injusta ley?
REMOLINO Antes es propio de rey
tener alteza, señor.
FERUARDA Ya los caballos siguiendo
van su carrera veloces,
y, obedeciendo a mis voces,

* 588 Marte dispara centellas: habitualmente los rayos los dispara Júpiter, padre de Marte. Marte, dios de la guerra, suele asociarse más al ruido estrepitoso de los truenos (*PS:* 288-289).

* 591 San Titomeo es un santo inexistente. El gracioso confunde el nombre con Timoteo, error que, justificado por el miedo, aumenta la comicidad de la situación.

surcan los aires corriendo.
Cesad de inquietarme, vientos,
y rompa en claro arrebol
esa obscura nube el sol,
pues que cumplí mis intentos.

Cesaron los truenos y relámpagos, y, apartándose la nube, volvieron a lucir las antorchas que el prevenido caballero había puesto para lucimientos desta noche, estando todos admirados de mirar aquella novedad*

FELISARDO (¿Qué mágica ninfa bella *Aparte*
es esta encantada diosa?
Si la juzgo por hermosa
será muy poca su estrella,
y eso esperanzas me da,
que, si infelice ha de ser,
será estando en mi poder;
de otro modo no podrá).

FERUARDA Caballero, no estrañéis
esta obscura tempestad,
pues mi amor y voluntad
de vuestra parte tenéis.

FELISARDO (Suspenso estoy. ¿Qué he escuchado, [*Aparte*
aurora bella del cielo,
que ya por vos me desvelo,
aunque humilde enamorado?).
Yo solo soy un crïado
del príncipe, mas amor
tiene atrevido valor

* *Acot.* 615 Nótese que «prevenido caballero» hace referencia al anfitrión de la fiesta de la *Noche IV* de la *Navidad de Zaragoza,* en cuyos salones se está representando esta comedia. Se mezclan en estas acotaciones narrativas la acción principal (relato marco) y la propia representación de la comedia.

para decir su ardimiento.
Y así ya tan solo intento
morir de vuestro rigor.

FERUARDA No admiréis lo que ha pasado
con ese rey, y aún veréis.
Mi rigor no lo admiréis,
que al amor niño han pintado,
y tal vez habrán llegado
a ofrecelle algún diamante,
y lo desecha constante,
mas, si algo le dan que coma,
con las dos manos lo toma,
por serle más importante.*

FELISARDO Si así me desvanecéis,
reina ya de mi albedrío,
—pero mal digo, no es mío:
nada, corazón, tenéis—,
solo os pido me dejéis
la libertad para amaros,
el alma para adoraros,
porque si bien me miráis,
con que a vos misma os queráis,
me tocará a mí el pagaros.

FERUARDA (Pero ¿cómo el pensamiento *Aparte*
me dicta mi pena ahora?
¿Cómo si el alma la adora,
me da mi estrella el tormento?).
Hoy, caballero, al momento
os partid, sin más tardar,
a París, sin replicar
a mi mandato, porque
una dicha allí os daré.

* 646 Imagen de Cupido («al amor han pintado niño») que prefiere ser pagado en especie (con la obtención de la persona amada) y no con diamantes (puesto que el amor no se compra con dinero).

FELISARDO Nunca supe tal lugar.
FERUARDA Vamos, que un bruto hallaréis
del viento propio nacido,*
que, aunque es soberbio, es rendido.
FELISARDO Obediente me tenéis.
FERUARDA En él al punto os pondréis
y a París os llevará,
y también os volverá
si es que no os desvanecéis.
[……..]
[……..]
FELISARDO De vuestros ojos ausente,
deidad, ¿cómo he de vivir,
si el alma no ha de salir
de vos misma?*
FERUARDA Finalmente
esto es lo más conveniente.
¿Hareislo así?
FELISARDO Sí, señora.
Yo os obedezco.
FERUARDA Y agora
vamos.
FELISARDO ¿Al fin que me amáis?
FERUARDA Como al castillo volváis…
FELISARDO Volveré a ver vuestra aurora.

Fuéronse y tocáronse dentro sonoros clarines y suaves y ruidosos parches, y fueron saliendo muchos caballeros y grandes de Francia, y después el Rey,

* 668 Resuena en esta figura del bruto que corre veloz como el viento el «hipógrifo violento» del inicio de *La vida es sueño*. El caballo volador que transporta veloz a los lugares más recónditos del mundo remite a la tradición del mundo caballeresco, parodiado por Cervantes en la aventura de Sancho a lomos de Clavileño.

* 680 Según la teoría del amor en el Siglo de Oro, el alma del amante pasaba a pertenecer, literalmente, a la persona amada (Serés, 1996).

ricamente vestido pero ya muy [de]crépito y vulnerable,
y luego salió con un trono un bordado dosel,
y sentándose en una silla, dijo así a sus vasallos

REY FRANCIA Leales vasallos cuyos nobles pechos
viven acreditados por sus hechos,
ya el tiempo se ha llegado
de dar fin al cuidado
que en mi pecho he tenido,
ocasión del pesar que he padecido.
De la reina de Nápoles, mi esposa,
tuve un hijo —¡fortuna rigurosa,
pues con graves engaños
perder me hiciste sus floridos años!—.
Por un agüero triste le di a un monte,
que era estación primera de Faetonte.
Edifiqué un castillo en su aspereza*
donde pude ocultalle su nobleza
para que entre sí solo se criara
y después con princesa se casara
de Grecia. Mas mi fuego,
viendo que ese rey griego
su hija me ocultó por no casarla
con príncipe de Francia, fui a robarla,
y cercando su tierra
a sus campos les di tan fuerte guerra,
que a una quinta llegué, donde celaba
que de mí la ocultaba,
mas no halló mi desdichada estrella
aquella deidad bella
que encubierta crecía
siendo afrenta del sol, honor del día.
Mirando, pues, frustrados mis intentos,
a Francia me volví, y habrá seis años

* 699 Nótese la similitud argumental con *La vida es sueño.*

que fui al castillo donde con engaños
y grave tiranía,
escondido aquel príncipe tenía,
pero ya no le hallé, y he presumido
que, corriendo los años,
y viendo en su retiro algunos daños,
se salió fugitivo
por no hallarse con vida de captivo.
Pusiéronle en su pecho mis amores
de lises cinco flores,*
porque en ellas tuviera
señales de su imperio y de su esfera.
El Rey de Hungría viene hoy arrogante,
crestas cortando al gallo* vigilante
de Francia, cuyo canto
causa al mundo temor, al aire espanto.
No permitáis por príncipe admitille.
Leales habéis sido, resistille,
hasta que quiera el cielo
descubriros al rey que oculta el suelo.

Sonaron a esta ocasión sonoros parches
y suaves clarines

CABALLERO 1 Ya el bélico instrumento
rompe los aires y fatiga el viento.
CABALLERO 2 Y ya el bronce alentado
con lenguas de metal ha publicado
del príncipe de Hungría la venida.
CABALLERO 3 Y ya llega a palacio.
REY FRANCIA Mi salida

* 726 Hace referencia a la banda con cinco flores de lis, símbolo del rey de Francia, con la que luego aparecerá Felisardo y que le revelará como el hijo de este rey.

* 730 El gallo, junto con las flores de lis, son símbolos de la monarquía francesa.

en vano será ya.
CABALLERO 4 Es cosa cierta,
pues pisa los umbrales desta puerta.

Tocáronse otra vez cajas y clarines,
y salió el Rey de Hungría y Remolino y
mucho acompañamiento

REY HUNGRÍA Tío invicto de Francia, rey prudente,
a Vuestra Majestad muy obediente
estoy.
REY FRANCIA Dadme los brazos.

Abrázanse

Serán de vuestro amor muy tiernos lazos.
REMOLINO Y yo, por ser revuelto,*
beso el zapato que la tierra pisa.
REY HUNGRÍA Ya habéis, señor, sabido
cómo murió mi padre, hermano vuestro,
por cuya triste muerte
cayó en mí de reinar la feliz suerte.
Y viendo pues, ahora
que a Francia heredo porque os ha [faltado
sucesor destos reinos, he llegado
a pidiros el reino…
REY FRANCIA (¡Qué acción loca!).
REY HUNGRÍA … pues que después de vos a mí me [toca.
REY FRANCIA Es cierto, Rey de Hungría,

* 749-752 Revuelto: es un juego de palabras del gracioso. Juega con «resuelto», que suena parecido, pero con «revuelto» hace referencia a «vuelto a venir», pues recordemos que desapareció de improviso por conjuro de Feruarda. También podría considerarse un juego de palabras con su nombre «Remolino».

que sois señor de aquesta monarquía
si me falta heredero,
pero tenerle espero,
aunque me veis de lustros tan cargado.

Sale un criado

CRIADO A Vuestra Majestad quiere un soldado
hablar con grande prisa.
REY FRANCIA Alguna novedad este me avisa.
Dadle entrada.

Sale Felisardo cubierto con una banda y un escudo en el pecho de flores de lis

REMOLINO Cubierto
entra; ¡gran novedad!
FELISARDO (A hablar no acierto).
REMOLINO (Señor, acuérdate cómo volamos,
y di que los caballos los hallamos
en la puerta de casa.
Mira que si se pasa
sin decir tu suceso y tu llegada,
impropiedad será de tu jornada.
REY HUNGRÍA Calla. Déjame agora.
No me acuerdes el bien que el alma llora).
FELISARDO Príncipe invicto y señor,
poderoso Rey de Francia
a cuyo valor se rinden
cetros de muchos monarcas.
No os admiréis del embozo,
que, mientras cubra la cara,
os rindiré esta obediencia,
pero, si quito la banda
de mis ojos, me será
forzoso echarme a las plantas
del Rey de Hungría, a quien debo
obediencias obligadas.

Quítase la banda y va a besar
la mano al Rey de Hungría

REY HUNGRÍA ¿Felisardo, Felisardo?
FELISARDO Señor, a tus plantas sacras
me tienes.
REY HUNGRÍA Dadme los brazos.
REY FRANCIA (¿No son aquellas las armas
que en un escudo dejé
a aquel príncipe de Francia?
¿Qué lo dudo? ¡Ay, hijo mío!).

Llégase a abrazarlo

FELISARDO ¡Señor!
REY FRANCIA ¡Qué ventura rara!
Este es mi hijo. Vasallos,
dad al cielo muchas gracias
de tan dichosa fortuna.
Quita, hijo mío, esta banda,
desnuda el pecho; veamos
si en tu misma carne se halla
la señal que agora he dicho
a tus vasallos.
REMOLINO ¿Es chanza?

Abre la ropilla el Rey de Francia a Felisardo
y muestre las armas en el pecho estampadas

CABALLERO 1 ¡Gran suerte!
CABALLERO 2 ¡Feliz estrella!
REY HUNGRÍA Es sueño lo que me pasa.*
REY FRANCIA Esto es verdad. La obediencia
rendid todos a sus plantas.
[VOCES] ¡Viva el príncipe encubierto! *Dentro*

* 807 Guiño a *La vida es sueño,* que es, sin duda, la que inspira muchos de los pasajes de esta comedia de Aguirre.

REMOLINO (Aquella ninfa tirana *Aparte*
le ha dicho que aquí viniera).
REY FRANCIA Ea, hijo mío, declara
tu vida para que agora
conforme* con las palabras
que a tus vasallos he dicho.
FELISARDO (Sin duda aquella encantada *Aparte*
hermosura aquí me envía
para cumplir mi esperanza.
Mas ¡el Rey de Hungría aquí,
y Remolino! ¿Qué causa
los habrá a París traído?
Mas ya el discurso lo saca,
porque yo decir le oía
a veces que si faltaba
sucesor en Francia, él solo
legítimo lo heredaba).
REY FRANCIA Di, hijo, ¿qué te suspendes?
FELISARDO Rey de Hungría, Rey de Francia,
oíd mi trágica historia,
pues me obliga a declararla
una novedad agora
que los astros me guardaban,
porque las cosas ocultas
a luz el tiempo las saca.
De edad, juzgo, de tres lustros
me hallé en un monte y me daban
obediencia sus vasallos,
brutos de aquellas campañas
de altivos pinos vestidas,
de varias yerbas pobladas,

* 815 «Conforme» funciona como verbo. El sentido es «para que agora (se) conforme tu vida con las palabras que he dicho a tus vasallos». Este sentido del verbo conformar es habitual en esta comedia: «Ya vasallos conformaron / del príncipe las palabras» (vv. 1062-1063).

siendo bordadas alfombras
las flores que el mayo labra.
Un palacio muy compuesto
era mi segura estancia,
donde en la lóbrega noche
del horror me retiraba
que aquellas altivas peñas
a mi niñez le causaban.
Aquellos altos peñascos
cuya eminencia besaba
la luna con puntas verdes
de sus ñudosas carrascas,
me servían de prisiones
y de puertas bien cerradas
al orgullo que dio el cielo
a mi joventud gallarda.
Salíame al ejercicio,
por el monte, de la caza,
donde aún los brutos señal
de que era su rey me daban,
pues humildes se rendían
y a mis plantas se arrojaban,
que hasta los brutos más fieros
a su príncipe agasajan.
Helado invierno venía
cuando vestía de gala
los altivos chapiteles
de la torre, a quien echaba
coronas rojas el sol
de sus vidrieras doradas.
Los peñascos se vestían
de aquella frígida escarcha
que hacía realces plateados
en las montañas bordadas,
y, a más de darles adornos,
sus arrojos congelaba,
fingiendo en troncos sañudos,

esmalte de perlas claras.
Y cuando el viento, alentado
de las nubes, arrojaba
la nieve, encrespados copos
y la plata desatada
vestían todas las cumbres,
heladas túnicas blancas,
al paso que densa la nieve,
cubría pedrosas playas
con tapetes de cristal
guarnecidos de esmeraldas,
siendo papel blanco el bosque,
donde las aves bajaban
a escribir con plumas de oro
los caracteres de plata,
donde los brutos salían
y con las sangrïentas garras
bordaban sobre la nieve
purpúreos ramos de grana,
y, artificiosas sus uñas,
la nieve a un lado arrojaban,
que en la hermosa superficie
y en la compostura blanca,
verdes labores hacían
con realces de espuma helada;
yo, cansado de vivir
en estas toscas campañas,
determiné de romper
la prisión de aquella larga
espesura, para ver
lo que el hado me guardaba.
Llegué a Hungría, donde al punto
la fortuna, no contraria,
me llevó a servir al rey,
pero a lo mejor se alaga
la dicha cuando depende
de ella una noble esperanza.

Murió el rey, ¡grave desdicha!
Suplió el príncipe su falta,
a quien nunca di razón
de mi nacimiento y casa,
sino que feliz por nombre* 920
de mi fortuna tomaba
hasta que a arder empecé
en las abrasantes llamas
de la confusión. Y así
todos agora me llaman 925
Felisardo, hijo de un monte
y de mis propias hazañas.
Un día el príncipe y yo,
subimos a un monte a caza,
y, pasando de Danubio 930
las bien cristalinas aguas,
llegamos a un denso bosque
donde una fiera incitada
nos salió, y para rendirla
a fuerza de nuestras armas 935
la seguimos hasta que
llegamos a otra montaña
que los árboles altivos
sus altas cumbres rizaban,
desde donde un gran palacio 940
vimos, y la fiera brava
hacia él nos guió, y huyendo
se escapó de su desgracia.
Llegámonos hacia él
y en pocos instantes pasan 945
los caballos tantas millas,
que confusos se quedaban

* 920 Revela aquí el origen de su nombre, compuesto de Feliz y arder, puesto que arde «en las abrasantes llamas de la confusión» (vv. 923-924).

los ánimos por mirarse
en tierras nunca pisadas.
Una puerta del castillo
derribamos y a una sala
entramos, luciente pira
de aquella torre encantada.
Pasamos más adelante
y entramos en una cuadra
tan rica, tan bien compuesta,
tan pomposa y adornada,
que no menos del efecto
se nos mostraron las causas.
En esta vimos, señor,
dos hermosísimas damas;
la una, principalmente,
era de beldad tan rara
que todas las diosas juntas
por su reina la aclamaban.
Hablola el príncipe entonces;
no parece que gustaba
mucho de oírle, y así
una nube obscura y parda
le quitó al sol el poder,
dándole sombras opacas;
los vientos unos con otros
tan ruidosamente braman,
tan coléricos y activos
rompiendo peñas chocaban,
que los ecos de los montes,
oyendo sus arrogancias,
si el acento repetían,
la tempestad aumentaban.
Marte, con su estoque ardiente,
tiró fulminantes balas,
tronantes rayos de fuego,
desde su esfera arrojaba;

y como el fuego se veia
antes que el ruido llegara,
el rumor que harta el trueno
se conocía en la llama.
Los montes, prados y riscos,
flores, jardines y ramas,
vistieron negros volantes,
porque la nube enojada,
conociendo de su reina
una tormenta en el alma,
vistió de luto los campos,
porque triste la lloraban.
El príncipe, entre estas penas,
la salida procuraba,
y este criado también
le siguió, mas cuando estaban
los dos para abrir la puerta
ligeramente los sacan
de aquel palacio, dejando
toda mi tormenta en calma.
Al punto, pues, que se fueron,
rompe la nube embozada
el rebozo, y Febo entonces
rubios reflejos dispara,
rayos brillantes fulmina,
lucientes giros dilata,
pues, atendiendo los astros
a lo que allí me pasaba,
quisieron, por mi ventura,
vestir las cumbres de gala.
Viéndome en la cuadra solo
con esta deidad bizarra,
se me mostró tan amante
con los afectos del alma,
que dejó de ser divina
para ser conmigo humana.

Díjome que en un caballo,
que a la puerta me esperaba
del castillo, me subiera
y fuera donde guiara
el sabio y discreto bruto,
remando el viento sus alas,
porque importaba que luego
mi persona se llegara
a París, donde hallaría
mil novedades. El alma
le dejé de agradecido,
y ella misma me acompaña
hasta la puerta; y picando
aquella piedra animada,
aquel rayo todo fuego
y aquella centella de agua,
en breves instantes vino
a pisar montes de Francia,
donde me hallo tan dichoso
que ya por su rey me aclama,
donde os hallo, padre, a vos,
que es lo que más deseaba.
Y así, vasallos leales,
ya tenéis rey que os ampara
para ser terror del mundo
y asombro de otros monarcas.

[VOCES] ¡Viva Felisardo, viva! *Dentro*

REY FRANCIA Dadme los brazos.

FELISARDO El alma
en ellos tienes rendida.

REY HUNGRÍA Felisardo, cosas raras
te sucedieron. (Amor *Aparte*
de celos ardientes rabia).

REMOLINO Señor, ¿eres rey de veras
o rey de alguna baraja?

REY HUNGRÍA Mil siglos, primo y señor,

goces la herencia, que basta
ser tuya para que yo
deje el derecho que daba
a mi imperio la fortuna.

FELISARDO Ya la tenéis heredada,
que es lo mismo el ser ya mía
que ser vuestra.

REY FRANCIA ¡Dicha rara!
Ya vasallos conformaron
del príncipe las palabras
con lo que dicho os tenía.
Mucho debes a esa dama,
hijo, pues para tu suerte
ha sido la mayor causa.

FELISARDO En puesto estoy que podré
tantas finezas pagarla.
(Deseoso estoy de saber *Aparte*
de mi padre el rey la causa
que tuvo para ocultarme
en tan desiertas campañas,
mas ya cumpliré el deseo).

REY HUNGRÍA Volved agora a Alemania,
soldados. A Dios, señor.

REY FRANCIA Mil veces con salud vayas
a gozar tu monarquía.

REMOLINO (De celos el rey se abrasa). *Aparte*

FELISARDO Vamos, iré acompañando
a Vuestra Alteza.

REY HUNGRÍA Escusada
es esa honra.

REY FRANCIA Es debida.

FELISARDO Que os tengo de acompañar
cosa es clara.

REY HUNGRÍA No replico.

REMOLINO Yo aquí en Francia
quiero quedarme, señor,
que un buen oficio me aguarda.

JORNADA SEGUNDA

Salió Celinda sola

CELINDA ¿Cómo en la noche tan ciego,
amor, al riesgo te arrojas?
Como eres niño te enojas,
si es que te abrasan con fuego;
ya a tus ardores me entrego,
pero no mates tan fuerte,
que yo, tan solo de verte
arder, en llamas me abraso,
y aunque por el fuego paso,
no se acrisola mi suerte.
Al de Hungría el alma di;
el corazón le entregué,
mas, pensamiento, no sé
si yo a su pecho moví.
A ciegas amo, ¡ay de mí!,
sin correspondencia alguna.
Deste sol parezco luna,
pues que siguiéndole voy,
y cuando más cerca estoy,
me persigue la fortuna.
En mi astrología hallé
modos para hacer venir
al príncipe, a quien decir
pienso mi fineza y fe;
también mi pena diré
para templar mi dolor,
que en tan abrasante ardor
y en tan confuso pesar,
nunca se puede callar
el secreto del amor.

Sale Feruarda por otro lado

FERUARDA (Rústicas peñas que vestís el prado
de flores y claveles,
de rosas y laureles,
siendo espacio bordado
vuestras hermosas faldas
matizado con piedras de esmeraldas,
con labio de cristal arroyo besa
y con el pie de plata fuente pisa
flores que el bosque con el agua espesa,
rosas que aborta con marfil de risa,
pero, pues no indecisa
mi esperanza me alienta, ni dudosa,
ya entre vosotras mi pasión reposa.
Noticia tuve por mi oculta ciencia
que reinó Felisardo en esa Francia
por muerte de su padre, cuya herencia
le ofrecieron los cielos
por aliviar los astros mis recelos;
y sé también que amante
quiso venir en su pasión constante,
sino* que al fin la muerte
de su padre ocupó la infeliz suerte.
Mas esta noche el hado me ha ofrecido
que le veré venir agradecido,
pues para la belleza
no puede ser ingrata la nobleza.
Esperaré a este lado
donde el jazmín del suelo levantado
se enrama en esa reja y se dilata
con copete de plata,
dando en suaves olores,
plateadas lises y nevadas flores).

Arrímase a un lado y sale el Rey de Hungría

* 1138 Entiéndase sino con el habitual valor de «pero».

REY HUNGRÍA (En un alazán* brïoso
tan ligero y tan valiente,
que es poco el viento por alas
y es poco Marte por fuerte,
subí esta tarde a pasear
por las riberas alegres
del Danubio, pero el bruto,
a mi brazo inobediente,
sin respetar, orgulloso,
del mordido freno leyes,
cerrando la opaca noche
la luz que el planeta siempre
deja en las cumbres altivas
por desperdicio luciente,
voló, sirviéndole de alas
la crespada clin* que el peine
tiene dominio en los rizos,
sin rozarle con la nieve,
y en un instante me trujo
a este castillo eminente,
y, hallando la puerta abierta,
subí hasta aquí, sin que viese
o monstruos que me lo impidan
o fieras que me escarmienten).
CELINDA (Gente por la cuadra siento).
FERUARDA (Por la cuadra siento gente).
REY HUNGRÍA (Pasos oigo en esta sala). *Aparte*
CELINDA (¡Oh, si el cielo permitiese
que fuese este el Rey de Hungría!).
FERUARDA (Sin duda mi amante es este).

* 1150 Se denomina alazán a aquel caballo que es colérico y enérgico en el salto por la simbología del color rojo fuego que solían tener los alazanes.

* 1165 Crespada: «Crespado tiene poco uso, porque comúnmente se dice encrespado». *(DA: s. v.).*

¿Príncipe?
REY HUNGRÍA ¿Quién me llamó?
FERUARDA ¿Quién aquí llamarte puede,
sino el alma que te adora,
ya que de Francia rey eres?
REY HUNGRÍA (Cielos, ¿por qué me traéis *Aparte*
a oír mis celos crüeles?
La otra dama puede ser
me traiga aquí, pues sucede
que aquella a quien no se ama
con mayor fineza quiere).
FERUARDA ¿No respondes, Felisardo?
REY HUNGRÍA (Por Felisardo me tiene, *Aparte*
pero mudando las voces
esta vez he de valerme
de la ocasión).
CELINDA (Felisardo *Aparte*
es este que ahora viene
a hablarla, pues de su nombre
noticia Feruarda tiene,
por ser tan sabia en el arte.
Pero en este cuarto espere
mi fineza, por si el cielo
dicha a mi amor le previene).

Vase Celinda

REY HUNGRÍA ¡Oh, cuánto os debe, señora,
mi corazón!, pues si atiende
a vuestro amor vive muerto
por vivir de lo que muere.
FERUARDA ¡Oh, cuánto, invicto monarca,
rendido mi pecho tienes!,
mas si el amor te disculpa,
será cariño el vencerme.
REY HUNGRÍA Por vuestra culpa, señora,
viví desta luz ausente,

pero disculpado está
quien amante os obedece.

Quédanse hablando los dos y sale Felisardo ricamente vestido, y Remolino

FELISARDO Ya por la infeliz muerte
de mi padre reiné con triste suerte,
que la herencia o el más grande derecho
primero da la pena que el provecho.
Y amante vuelvo en el caballo agora
que me dio esta divina y clara aurora,
a cuya llama bella
vuelvo entre ardores de mi buena estrella.
Mas ya la noche con funestos lutos
a los collados finge broncos brutos
que, descansando de la vil fatiga
la rugiente cerviz, como enemiga
de las yerbas que pisa con sus huellas,
polvo levanta obscureciendo estrellas.
REMOLINO Señor, ¿qué estás hablando?
Mira que loco estás disparatando.
Yo no veo, señor, más que ve un ciego;
solo bultos, hechizos, sombras. Ruego
al santo de mi nombre, Remolino,
que deje el remo y me atribuya el lino,*
porque remar, señor, desta manera
no puedo, ¡por Dios Santo!, en tu galera.
FERUARDA ¡Oh, cómo, invicto señor,
se conocen tus desdenes!
Pero los reyes no guardan
del amor las dulces leyes.

* 1233 San Remolino: posiblemente sea un santo inexistente. El gracioso hace un juego de palabras con su nombre, compuesto de «remar» y «lino», símbolos que atribuye al supuesto santo.

REMOLINO ¿Qué es esto? Rey le llamó.
¡Ah, señor!, ¿qué rey es este?

Sale Celinda

CELINDA (¡Oh, si este fuera mi amante!). *Aparte*
FELISARDO ¡Lance crüel! ¡Triste suerte!
CELINDA Rey, monarca, dueño mío.
REMOLINO Regia mona, gato, duende.*
CELINDA (Sin duda es él, que el crïado
me da señal evidente
en las chanzas que acostumbra).
FELISARDO (Corazón, a vivir vuelve). *Aparte*
¡Calla, necio! Ninfa hermosa…
REMOLINO ¡Calla, loco! Niña sierpe…
CELINDA Seguidme, señor, seguidme.
FELISARDO Bella deidad, siguirete.
REMOLINO Bella de edad, yo no quiero.
Síguela tú si te atreves.
FELISARDO Iré a morir en tus manos,
si es que en tus manos hay muerte.
REMOLINO Yo habré de entrar, que es peor
quedarme obscuro y sin gente.

Vanse Felisardo, Celinda y Remolino

FERUARDA Dejadme, señor, sacar
alguna antorcha luciente
para veros, que no es bien
que estéis en tinieblas siempre.

Va a entrar por la luz

REY HUNGRÍA En gran peligro me veo.
Todo desta vez se pierde.

* 1245 El gracioso parodia el lenguaje amoroso de los amos, lo cual es habitual en el teatro calderoniano. Repite la misma burla en los versos siguientes.

Al ir a entrar Feruarda en el vestuario, vio a Felisardo y a Remolino que estaban en la pieza de adentro donde había luz, y como pensaba hablar con él, volvió colérica, y, al mirar hacia el vestuario, dijo así

FERUARDA
Pero, cielos, ¿qué es aquesto?
El Rey de Francia no es este
con quien hablaba, pues miro
en ese hermoso retrete
su persona que me espera.
¿Qué es esto? ¡Cielos, valedme!

Vuélvese a mirar al de Hungría

¿Quién eres, hombre o fantasma,
que cauteloso te atreves
a saber del corazón
los deseos más ardientes?
Baje de ese cielo un rayo
para verte, pues que tiene
una alma que está ofendida
alivio en satisfacerse.

Al instante que dijo estas razones, de lo alto de la sala cayó una luz hermosísima que, teniéndose en el aire, estaba descubriendo a aquel príncipe encubierto que procuraba aún con la capa embozarse el rostro para no ser conocido

(Mas ¿qué es lo que miro, cielos? *Aparte*
¿El Rey de Hungría no es este?
Haré que no le conozco).
¿Pues cómo, soldado aleve,
os atrevéis a romper
la clausura que eminentes
primeras cumbres de Febo
esconden entre sus verdes
selvas que arroyos de plata

fingen cristalinas sierpes?
¿No hay quien mate a este alevoso?
(Así obligarle pretende *Aparte*
mi voz a que Felisardo
salga de esa pieza a verle,
por no ocasionar a amor
a darle celos crüeles).

REY HUNGRÍA (No me conoció. ¿Qué es esto?).
FERUARDA ¿No hay quien se mueva a valerme?
REY HUNGRÍA (Mas, si salen, este acero
ha de poder defenderme,
que aunque es verdad que sacarlo
no está bien donde hay mujeres,
mas por defender la vida,
se rompen todas las leyes).

Saca la espada y sale Remolino y Felisardo desenvainado las espadas, y Celinda con ellos, turbándose todos

FELISARDO A tus voces salgo ahora.
(Mas ¿qué miro? El Rey es este).
REY HUNGRÍA Mas ¿ya volvió Felisardo?
FELISARDO (¿Cómo un noble pecho puede
dar la muerte riguroso
a quien tantas honras debe?).
CELINDA (¡Qué caso tan infelice!).
REMOLINO (Difuntos todos parecen).
FELISARDO (Mas el honor me apadrina.
¿Qué aguardo? Darele muerte.
¿Qué dudo? Mas la nobleza
no permitirá ofenderle).
REMOLINO Señora, triunfa de espada,
porque se matan los reyes.*

* 1317 Juego de palabras con los palos de la baraja: «triunfo de espadas» / «matan reyes».

FELISARDO Caballero, no os conozco.
Mas ¿por qué alevosamente
pisasteis este castillo?
Salgámonos a ese verde
bosque, porque con la sangre
del difunto que cayere
vuelvan a cobrar las rosas
otras púrpuras calientes,
que esta hermosísima Venus,
si amante cariño tiene,
podrá llamar a concierto
a la hija infernal de Ceres.*
REY HUNGRÍA Eso admito.
REMOLINO Yo lo niego.

Oyose a este tiempo un ruido, como que paraba un coche a la puerta de aquel castillo, y dice dentro el Rey de Grecia

REY GRECIA Para, que el castillo es este. *[Dentro]*
FERUARDA ¿Qué confusiones son estas?
REY GRECIA Ninguno conmigo entre. *Dentro*
FERUARDA Príncipe, dueño y señor,
fuerza es agora esconderte.
Y vos, caballero, agora
retiraos.
REMOLINO (Si es que viene
otro rey, bien se podrá

* 1329 Venus [...] llamar a concierto a la hija infernal de Ceres: Ceres es, según las fuentes mitológicas, hija o hermana de Saturno, señor de los infiernos. Ceres fue madre de Acherón, río infernal, y de Proserpina, «que según Ovidio significa [...] reina de los infiernos» (*PS:* 188). Alude, por tanto, claramente a Proserpina. Parece unirse, mediante estas referencias, el amor, unido a la belleza de la amada (identificada con Venus) y la magia o los malos agüeros, siempre presentes desde el comienzo de la comedia, asociados a lo diabólico e infernal, aunque el sentido de estos versos no resulta del todo claro.

celebrar fiesta de reyes).*
REY HUNGRÍA No me he de esconder.
FERUARDA Tirano,
¿así vengarte pretendes?
REY GRECIA ¿Feruarda? *Dentro*
FERUARDA (Mas ¿qué es esto? *Aparte*
Ya de mí noticia tiene
quien articula mi nombre).
FELISARDO (A todo estoy obediente *Aparte*
y celoso destas voces).
REY HUNGRÍA (¡Que nadie me conociese!).
CELINDA (No puedo hablar de confusa).
REY HUNGRÍA Yo no tengo de esconderme.
FERUARDA (Pues astros, a la obediencia;
a vuestro poder apele
mi peligro). Dueño, amante,
este riesgo no receles,
que por una fiera horrible
te diré lo que sucede
si esperas en el castillo
un día.

*Al punto que dijo estas palabras, salieron del centro de la sala dos castillos hermosísimos, y el uno cubrió al Rey de Hungría y el otro a Felisardo y a Remolino, y al instante, prontamente, desaparecieron sin quedar señal en la sala de personas ni de castillos**

REY GRECIA Nocturno albergue, *Dentro*
dame la luz que más quiero.

* 1339 Celebrar fiesta de reyes: nuevo juego de palabras que alude a la fiesta de los tres Reyes Magos.

* *Acot.* 1357 Las apariencias que se elevan para hacer desaparecer personajes son habituales, como venimos viendo, en las comedias destinadas para representaciones palaciegas.

Sale del todo el Rey de Grecia, viejo y venerable

Sin que nadie respondiese
hasta esta pieza me he entrado.
Mas una antorcha luciente,
norte agora de mis pasos,
feliz el puerto me ofrece.

FERUARDA ¿Quién pisa aleve el castillo?

REY GRECIA Aquel a quien el ser debes.
¡Ay, Feruarda! ¡Ay, hija mía!
Dame los brazos.

FERUARDA Detente,
que aunque la sangre por ti
amante cariño mueve,
hoy el recato del alma
darte los brazos no quiere,
pues mientras no te conozca
cometer errores puede.

REY GRECIA Celinda, guárdete el cielo,
que yo me gozo de verte
con salud.

CELINDA Yo os estimo
ese afecto. (¡Mas si es este *Aparte*
el que nos trujo al castillo!).

REY GRECIA Óyeme y sabrás en breve
la ocasión de estar aquí.

FERUARDA Ya a tus razones atiende
el alma que se arde en fuego,
viendo en tu pelo la nieve.

REY GRECIA Ya quiso, Feruarda, el cielo,
que el feliz plazo llegase
de que goces la corona
que, propicia y favorable,
dio a tu beldad la fortuna,
dando a tu nobleza esmaltes.
Pero importará que sepas
la ocasión porque pasaste

escondida en este bosque,
retirada en esta cárcel,
donde esta torre encumbrada,
del cielo olímpico atlante,
te sirve de fiel custodia,
donde los brutos y aves
por señora te conocen
rindiéndote vasallaje,
donde floridos jardines
te echan fragancias süaves,
y donde parleras fuentes
ruidosa música te hacen
con el golpe de las aguas,
inquietísimos cristales,
que por claros ojos vierten
horribles monstruos de jaspe.
Aquí el león coronado
—por su ingenio vigilante—,
tendiendo la roja greña,
garzota anteada* del aire,
doméstico te agasaja
y hace en los montes alarde
de que sirve a una hermosura
con cariños racionales,
y otros brutos que lo advierten,
envidiosos y arrogantes
de su dicha, solicitan
con fiera traición matarle
para gozar de la suerte

* 1411 La garzota era un ave similar a la garza. En los originales aparece «anteada», sin embargo, no se registra en ningún diccionario. Debe ser neologismo del autor formado a partir de la voz «antena». El significado vendría a ser «garzota que vuela, elevándose cual antena, por el aire». Recuérdese que la antena era el mástil del que se colgaba la vela (*El engaño en el vestido,* v. 2567).

que buscan en que las mandes,
siendo admiración a todos
cuantos ese afecto saben,
pues no hay instinto mayor
entre fieros animales
como competir entre ellos
por rendirse y humillarse.
Naciste de la Duquesa
de Saboya, a quien quitarme
quiso el cielo, siendo tú
causa al nacer de sus males,
y al punto que de diez meses
la pueril edad gozaste,
en una quinta de Atenas
te oculté, porque robarte
el Rey de Francia quería
para que después casases,
uniendo los dos imperios,
con un rústico salvaje,
hijo adoptivo de un monte,
rudo pirata del valle,
que por un agüero triste
que recelaba su padre,
el tosco sitio habitaba
sin cortesano lenguaje.
Y la más fuerte ocasión
fue que un pronóstico grave
me previno que al momento
que el Rey de Francia llegase
a tener imperio en Grecia
las leyes más importantes
rompería y todo el reino
inquietaría arrogante.*

* 1444 El paralelismo de este pasaje con *La vida es sueño* es evidente. En este caso el que hace peligrar el reino no es el personaje

Yo entonces, por evitar
tan peligrosos azares,
fingí que te habían muerto
dándote en la quinta cárcel;
pero cuando mis vasallos
tan fuerte desdicha saben
negros pendones de luto
dieron al sol por celajes,
tristes bayetas vistieron
con sentimientos mortales,
siendo el desaliño entonces
el más cortesano traje;
faldas de obscuros brocados
rozaban pedrosas calles
usurpándoles las piedras
del oro tiznado parte
para cubrir su dureza
y descubrir sus pesares.
En esta quinta encerrada,
sin que noticia alcanzase
de este caso más que yo
y un confidente, pasaste
dos años; pero el secreto
Atenas entonces sabe,
con que fiestas se publican
entre la plebeya sangre,
que tal vez gente villana
con sencilla intención hace
un festejo por dar gusto
y causa un pesar muy grave.
Supo el caso el Rey de Francia,

que se encuentra encerrado (como sucede con Segismundo) pero Feruarda se encuentra apartada por su padre en una torre para evitar la profecía de los astros. También tanto la madre de Feruarda como la de Segismundo mueren en el parto, lo cual es ya presagio de desgracia.

conque quebrantó las paces,
y con armadas soberbias
la quinta vino a sitiarme.
Plantó su cerco furioso
con seis mil brutos galantes,
que con el vapor caliente
que alentaba su coraje,*
se veía al sol esgrimir
con su lucido montante,
para detener el humo,
que, unido vapor al aire,
nubes tributaba obscuras
entre funestos volantes.
Hacia la parte de Atenas
puso, con bélicas artes,
divididos en diez tercios,
veinte y cuatro mil infantes,
y el Rey, caudillo de todos,
al salir el sol brillante
emprehendía la batalla
mandando tocar los parches,
enarbolar las banderas,
sonar los corvos metales,
que entrándose por las grutas
de aquellos riscos gigantes,
roncamente repetían
sus acentos desiguales.
Una noche, cuando quiso
el cielo estar favorable
a tu suerte, un capitán
determinado y constante,

* 1491 Según la teoría de los humores, el exceso de calor produce mayor valentía. Es lo mismo que le sucede a don Quijote, que se le seca el cerebro y por un exceso de calor se lanza con arrojo a la caballería andante.

con ardides de su ingenio
o con esfuerzos leales,
de la finca te sacó,
y entre sus brazos te trae
a mis ojos, y al momento,
sin dar cuenta de esto a nadie,
a este castillo te truje
con un viejo venerable,
para que aquí te enseñara
de escribir y leer las artes
y otras ciencias, si querías
estudiar cosas más graves.
Celinda es hija del Duque
de Saboya, cuyo padre,
a más de ser nuestro deudo,
era hermano de tu madre;
como murió, a esta ocasión
la truje aquí, porque hallases
consuelo en su compañía
y afecto en su propia sangre.
Valió el poder del francés
tanto que no fue bastante
mi gente para atajar
sus acciones arrogantes,
y con ímpetus gallardos
entró a la quinta a robarte,
y como en ella no halló
ya de habitación señales,
tuvo por falso el aviso
que le dieron, pues quien sale
por una leve noticia
de su casa a empeños tales,
mal logro de ellos merece
por imprudente y por fácil.
Volviose, pues, a su tierra,
no vencido ni triunfante,

sino burlado y corrido
de sus arrojos bozales.*
Afligido pues, yo entonces
de las penas militares,
caí enfermo gravemente
de perlesía,* que achaques
de este modo son prolijos
para canosas edades.
Catorce años, pues, estuve
en el lecho sin que hallase
vasallo seguro el alma
para poder revelarle
tu morada, escarmentado
de aquel mal privado infame
que alevoso reveló
secreto tan importante,
que hay hombres tan cautelosos
en este mundo, que hacen
con las verdades engaños
y traición con las lealtades.
Y así este reparo ha sido
la causa de que pasase
tu hermosura sin ver gente,
retirada en este valle.
Deja agora este castillo
como está, porque el que pase
por estos ocultos bosques
halle albergue memorable.
Justo es que tomes estado
y es justo, antes que te cases,

* 1553 Arrojos bozales: se refiere a arrojos imprudentes, inconsiderados o inexpertos, según la acepción de bozal como «nuevo y principiante en alguna facultad o arte: y asimismo por el que apenas tiene conocimiento práctico, y experiencia en alguna materia o negociado». *(DA: s. v.)*.

* 1557 Perlesía: «Resolución o relaxación de los nervios, en que pierden su vigor y se impide su movimiento y sensación». *(DA: s. v.)*.

que toda Grecia por reina
y por señora te aclame
para que goces gustosa
muy dilatadas edades
los estados de mi reino
y los brazos de un amante.

FERUARDA Dadme, gran señor, los brazos,
por felicidad tan grande.

CELINDA También, señor, te los pido,
pues nueva tan feliz traes.

FERUARDA (Aunque dicha la he llamado,
mintió la lengua, pues nacen
de esta ventura imposibles
para gozar a mi amante).

REY GRECIA Yo creeré que aquel maestro
que vino aquí muerto yace.

FERUARDA Sí murió, pues que ya el tiempo
hizo a la memoria frágil
perder sus doctas noticias,
pero pude aprovecharme
de muchas ciencias que escritas
dejó en dorados anales.

REY GRECIA Vamos pues, hija, a mi corte.

FERUARDA Y, señor, ¿si ahora llegase
esto a oídos del de Francia,
no era el riesgo semejante
al que tuviste?

REY GRECIA Es tan viejo,
Feruarda, ya, que no sale
de su casa, y no es posible
emprenda peligros tales.

FERUARDA (Si supiera que está muerto, *Aparte*
diera más seguridades).
¿Y aquel hijo que escondió
no está en París?

REY GRECIA No se sabe
dónde pueda estar, y juzgan

que murió ya, conque parte
el de Hungría para ser
de Francia bizarro atlante,*
con el cual tengo pensado,
Feruarda, que te cases
para que de tantos reinos
goces las felicidades.

CELINDA (Mi intento se ha malogrado). *Aparte*
FERUARDA (¡Muerta estoy! ¡Desdicha grave!).
REY GRECIA ¿Qué te suspendes? ¿No gustas,
Ferüarda, de casarte?
FERUARDA Siempre he de estar obediente,
señor, a lo que tú mandes.
REY GRECIA Vamos pues, que ya los coches
esperan.
FERUARDA (¡Terrible lance!). *Aparte*
Vamos, señor.
CELINDA Ya te sigo,
(triste, celosa y amante). *Aparte*
FERUARDA (Aquí Felisardo queda, *Aparte*
pero volveré a hablarle).
CELINDA (Yo volveré a ver al Rey
antes que Grecia me canse).

Vanse y salen Remolino y Felisardo

REMOLINO ¡Qué grande noche pasé!
FELISARDO Para mí fue de pesar.
REMOLINO Si yo tengo qué cenar,
todo bien lo llevaré.
FELISARDO ¿Quién sería el que llamó?

* 1619 Es frecuente el uso de atlante para designar al monarca. Según el *DA,* atlante es «aquello que real o metafóricamente se dice de sustentar un gran peso, como cuando para elogiar la sabiduría de un ministro o la valentía de un general se dice que es un Atlante de la monarquía» (así aparece también en *La vida es sueño,* 1994: 160).

REMOLINO Algún amante encubierto
que habita en este desierto.
FELISARDO ¡Mientes, villano, que no
se atreviera una hermosura
a subirme a tanta esfera,
si algún estorbo tuviera
para aumentar mi ventura!
REMOLINO Si su nombre pronunció
cierto es que la conocía,
y allí algún riesgo temía,
pues luego nos escondió.
Deja esta quinta encumbrada,
que toda ella es un encanto.
FELISARDO Si aquí está amor, no me espanto
que esté obscura y encantada.
REMOLINO ¡Pero que esta ninfa hermosa
no tenga alguna mujer
sirviente para poder
decirle yo alguna cosa!*
FELISARDO Ya asombrando las campañas
arroja el sol luz altiva
para que deprisa viva
libre rústicas montañas.*
REMOLINO Es verdad, que todo el día
y la noche hemos estado
en este sitio encantado.
FELISARDO ¡Qué corta es la suerte mía!

* 1661 Nótese la reflexión metateatral del criado. En efecto, en toda comedia había una criada que se emparejaba con el gracioso pero no es este el caso. La criada Celia aparece en escena (*Acot.* v. 2031), pero no habla hasta el verso 2568 y en ningún momento hay un enredo amoroso entre esta y Remolino.

* 1665 Vivir libre rústicas montañas: Uso extraño del verbo «vivir» que parece utilizado como transitivo. Más bien parece que ha eliminado la preposición («vivir libre [en] rústicas montañas») para que el verso no resulte hipermétrico.

REMOLINO Diablos con grande poder
a la mesa nos sirvieron,
y, ¡vive Dios!, que nos dieron
bien de cenar y comer,
y aunque el pan estaba tierno
y con gusto lo comía,
por Dios, señor, que me olía
al humillo del infierno,
y de verdad que presumo,
si atiendo a lo que he comido,
no lo hubiera digerido
si no se volviera en humo.

FELISARDO No estés ya disparatando
cuando sabes que aquí espera
mi amor.

REMOLINO A una hechicera,
señor, que te está engañando.

Bajó entonces de lo alto de la sala un grifo ligero, y volando, con sus alas, llegó hasta dos varas del suelo con un papel en la boca*

¡San Juan, san Pedro, san Pablo,
santo Tomás, san Antón,
santo Judas, san Simón,
san Miguel, aquí entra el diablo!*

FELISARDO ¿De qué haces tantos desaires,
si es ave que el viento tiene?

REMOLINO También el demonio viene
a esta torre por los aires.

* *Acot.* 1686 Grifo: «es un animal monstruoso fingido, con pico y cabeza de águila, alas de buitre, cuerpo de león y uñas, cola de serpiente». (Covarrubias, 2006: *s. v.*).

* 1689 Letanía de santos que invoca para luchar contra el demonio. San Miguel expulsó al demonio del paraíso. Los demás no parecen tener relación directa con el demonio. Invoca santos al azar, como anteriormente, con san Titomeo.

Ella es alcahueta fiel,
el oficio me ha quitado.
Señor, si no me he engañado,
trai*en la boca un papel;
del infierno escrito viene
con tinta de hollín mojado.

FELISARDO Aquí dio fin mi cuidado.

REMOLINO También el infierno tiene
para escribir buenas manos.
De buena letra será,
¡pero qué mucho, si está
todo lleno de escribanos!*

FELISARDO El papel tomo y veré
lo que me ordena y me manda.

REMOLINO Él será alguna demanda.

FELISARDO Pero la luz ya se fue
del sol. No podré leerle
hasta que amanezca el día.
¡Qué corta es la suerte mía!

REMOLINO Mañana podremos verle.

Comenzó entonces el grifo a echar lucidas llamas por la b[o]ca, y con ellas pudo leer el papel Felisardo

¡Ay de mí, qué fuego eterno!
Llamas aborta crüel.
¿No digo yo que el papel

* 1697 Trai: es variante habitual en el lenguaje de la época como se documenta en un amplio elenco de títulos *(CORDE)*.

* 1705 La burla a los escribanos era habitual en la poesía satírica, especialmente en Quevedo, quien los condena en el *Sueño del infierno:* «—¿Dónde están los escribanos? ¿Es posible que no hay en el infierno ninguno ni le pude topar en todo el camino? […] —Sí hay —me respondió—; mas no usan ellos de nombre de escribano, que acá por gatos los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que, con ser el infierno tan gran casa, tan antigua, tan maltratada y sucia, no hay ratón en toda ella, que ellos los cazan». (Quevedo, 1972: 138).

viene escrito del infierno?
FELISARDO Ya, pues que la luz me das,
los caracteres leeré.

Lee

«En el castillo estaré
esta noche y me hablarás»,
dice. ¡Qué felice suerte!
REMOLINO ¡Muerto soy! Ave lampiña,
¿por qué te haces de rapiña?

Comienza la ave a asir a Remolino

¡Señor, tenedme bien fuerte,
que, si me saca de aquí,
al infierno me ha de echar,
y no he de poder estar
con gusto un instante allí!
FELISARDO Ten ánimo.
REMOLINO ¡Que es eterno!
FELISARDO ¡Calla, rústico villano!
REMOLINO ¿No ves, señor, que es verano
y me llevará al infierno?
Ya me asió fiera y crüel.
¡Quién tuviera pies de galgo!
Mira, señor, si quieres algo
para tu amigo Luzbel.

Tomó el grifo entre sus zarpas a Remolino y subiose con él por los aires arrojando llamas, y desapareció de la vista de todos

FELISARDO Feruarda, con modo fiero,
le mandó se lo llevara
para que a solas le hablara.
En este jardín la espero.

Vase. Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Altivos montes cuyas cumbres
[bellas
verdes bisagras* son de las estrellas,
peinando en vuestras faldas
cabellos de oro en frentes de
[esmeraldas,
y arrojando mil fuentes
con líquidos raudales y crecientes,
saludando a la aurora
que cándidos rocíos perlas llora,
a vosotras os ruego
templéis con tanta nieve tanto fuego
y piadosos me deis firme confianza,
pues que siempre os vestís de mi
[esperanza.
Todo el día he pasado
en esa obscura cueva, y tan privado
del sol que no podía
mirar la luz que desperdicia el día,
donde suave sustento
hallé para pasar con mi tormento,
que hasta en esto se vio mi triste suerte,
pues el hambre no pudo darme muerte.
Y agora, ya que Febo vive ausente,
una gruta se abrió violentamente,
por donde me ofrecía paso incierto
aquel peñasco abierto
dando con sus horrores
mayor merecimiento a mis amores.

Sale Feruarda

* 1743 Los altos montes son las bisagras que unen el cielo con la tierra. La misma metáfora había aparecido en el largo poema gongorino *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio* haciendo referencia a los Titanes.

FERUARDA (Ya de la Grecia gocé
los laureles y grandeza,
y con subtil ligereza,
a ver mi amante llegué).
REY HUNGRÍA (Esta es la tirana diosa
y aquella encantada bella
que la obedece su estrella
por crüel y por hermosa.
Hablarela, pues el cielo
feliz ocasión me ofrece,
que conversación merece
esta noche mi desvelo).
FERUARDA (¿Si será este Felisardo?).
REY HUNGRÍA (Mi infeliz voz mudaré).
FERUARDA (Dudosa al fin le hablaré). *Aparte*
REY HUNGRÍA (En penas de incendios ardo).
FERUARDA Amante y querido dueño,
ya a tu amor llego rendida,
quitando el gusto a la vida
de la dulzura del sueño;
pero mal digo: por verte
mayor espacio he vivido,
pues siempre el que está dormido
es retrato de la muerte.*
REY HUNGRÍA Yo esperé en nocturna calma,
prenda amada, tu venida,
porque sin verte la vida
luchando está con el alma.

Hablan aparte y sale Celinda

CELINDA (Ligera y valiente Palas

* 1791 La imagen del sueño como reminiscencia de la muerte es un tópico que ya ha aparecido en otras comedias (*El engaño en el vestido,* v. 2967 y *La industria contra el peligro,* v. 1932) y en la disertación sobre el enigma del sueño en la *Noche I.*

volé aquí, sin que presuma
Grecia que con sabia pluma
arrojé al viento mis alas.
De Venus brillante, bella
estrella, que pestañeando
estás mis riesgos mirando,
dale amor, feliz estrella,
pues tanto puede mi ardor
y tanto mis tristes penas,
que me vuelven desde Atenas
para declarar mi amor).

FERUARDA Celinda la causa fue
de que al Rey de Hungría vieras,
porque le ama tan de veras
y con tan constante fe,
que habiendo reina llegado
a Atenas yo, ella quejosa
el día pasó y penosa,
porque aquí el Rey se ha quedado.
Espera un poco, que siento
hacia esa parte rumor,
que nunca ha podido amor
ocupar el sentimiento).

Apártese Feruarda y llegue Celinda al Rey

CELINDA (¿Qué es esto que escucho, cielos? *Aparte*
Hablando está a Felisardo.
Mas pues, en sospechas ardo,
he de abrasarla con celos).

REY HUNGRÍA (Ella vuelve).

CELINDA Dulce dueño,
de Atenas aquí volví
porque esperé hallar en ti
más alivio que en el sueño.

REY HUNGRÍA (Esta es, sin duda alguna, *Aparte*
la dama que tanto amor

me muestra, y así es mejor
mejorar a mi fortuna).
Mucho os estimo, señora,
finezas que no debéis,
pero desde hoy podréis
confiar que el alma os adora.

Vuelve Feruarda

FERUARDA ¿Qué es esto, Celinda aleve?
¿Cómo, loca y atrevida,
me quieres quitar la vida
cuando tu amor me la debe?
¿Y vos, villano alevoso,
ingrato, desconocido,
cómo me habéis ofendido?
REY HUNGRÍA No os ofendí riguroso,
pues no soy yo quien pensáis,
y así a ninguno culpéis,
pues como fácil queréis,
fácilmente os engañáis.
CELINDA Seguidme agora, señor.
Yo os sacaré deste encanto.
FERUARDA Mucho, Celinda, me espanto
que uses de tanto rigor.
REY HUNGRÍA Ya sigo tu luz hermosa.
CELINDA Astros, pues os entendí,
obedecedme ahora a mí.
FERUARDA ¿No respondes, alevosa?
CELINDA Dadme un caballo famoso
para darle al Rey de Hungría.

Salió entonces por el lado de la sala un caballo ricamente enjaezado

Ya obedeciendo me envía
la suerte este bruto hermoso.
En él subirte podrás

y te llevará a tu casa,
y si amor firme te abrasa,
en Atenas me hallarás.

REY HUNGRÍA Yo obedezco agradecido
a tan amante cuidado.

FERUARDA ¡Que esté el cielo tan airado
contra mi pecho ofendido!

CELINDA Yo por los aires me vuelvo
a Grecia.

REY HUNGRÍA Bruto veloz,
está obediente a mi voz,
pues amante me resuelvo.

Subiose en el caballo el confuso príncipe, y ella, puesta en una maroma, cada uno por diferente parte, volaron los aires con grande ligereza dejando a todos admirados y confusos de tan vistosas apariencias

FERUARDA Celinda modos le dio
para que de aquí saliera.
Admírome que aprendiera
tanto y sin saberlo yo.

Sale Felisardo

Tirano, rey alevoso,
¿así, ingrato, me engañáis?

FELISARDO Penas, ¿por qué me matáis?

FERUARDA Baje un rayo riguroso
de esa tenebrosa nube
para ver tanta osadía.

Bajó de lo alto una luz y se quedó en los aires

FELISARDO Infeliz suerte es la mía.

FERUARDA Pero ya ventura tuve.

FELISARDO No tan crüel os mostréis,
señora, con un rendido.

FERUARDA Esposo, dueño querido,
¿por qué agora os ofendéis?
FELISARDO Como sentí vuestro enfado,
señora, el alma penosa
llegó a ofenderse celosa
de quien pena os ha causado,
y así, si oyó la querella
en vos, cosa es declarada
que por veros enojada
enojarse quiso ella.
FERUARDA Deja, Felisardo, penas,
no las solicites más,
que pues propias las tendrás,
escusarás las ajenas.
Sabrás cómo el que llamó
fue mi padre, a quien la ley
de Grecia respeta rey,
y este fue quien me escondió
por un infelice agüero
que dijo se perdería
Grecia si acaso tenía
de Francia algún heredero.
Guerras tu padre emprehendió
con Grecia para robarme,
conque fue fuerza ocultarme
donde jamás me encontró.
Agora, si yo llegara
a declarar mi pasión,
es cierto que con razón
mi padre me replicara,
y así, si quieres estar
en palacio retirado,
vivirá oculto el cuidado
y yo estaré sin pesar,
y en teniendo la ocasión
afectuosa y oportuna,
probaremos la fortuna

por cumplir nuestra pasión,
y así con dicha feliz,
dando fin a nuestras penas,
serás príncipe de Atenas
e ilustre rey de París.

FELISARDO Quien tanto os debe, señora,
¿cómo replicar podrá?
¿Qué embarazos hallará
quien apasionado adora?
A Francia falta he de hacer
cometiéndole una ausencia,
mas gano en vuestra presencia
más que allá puedo perder.
Y así seguiros intento,
pues si falto a vuestra fe,
con disgusto reinaré
sin permitir el contento.

FERUARDA Vamos, que el criado espera
ya en Atenas disfrazado,
porque a un jardín lo ha llevado
de palacio aquella fiera,
y nosotros vamos ya
por el aire en un momento,
pues que plumas nos da el viento
si alas el amor nos da.

FELISARDO Guiado voy de tu luz bella.

FERUARDA Sígueme así.

FELISARDO Ya te sigo.

FERUARDA Hasta que reine conmigo
el príncipe de su estrella.

Ligeramente por una sutil apariencia se subieron los dos amantes, desapareciendo de la vista de todos por lo más alto de la sala, sin saber algunos de ella, sino los artífices, cómo se pudo disponer aquel grande artificio, tan imposible a la vista de todos, dando con él fin a la segunda jornada

JORNADA TERCERA

En un instante se mudó el teatro de diferente forma, pues lo que antes era palacio adornado era entonces ya un amenísimo y florido jardín tan ricamente dispuesto que todos admiraban la curiosidad. Salieron muchos surtidores de agua en cristalinas fuentes de preciosas piedras, y después de haberse pasado la inquietud que causó la alabanza, salieron Remolino y Felisardo vestidos de jardineros**

REMOLINO Todo el día estás confuso.
¿Qué tienes, señor?
FELISARDO Pudiera
morir si mis sentimientos
los pronunciara la lengua.
Por Feruarda en este traje
estoy entre flores bellas,
mas ¿qué mucho que a mi abril
flores dé la primavera,
si veré en octubre presto
deshojado fruto de ellas?
REMOLINO No sientas, señor, tan triste
tus miserables tragedias,
pues sabes también que yo
en las garras de una fiera
llegué al jardín de palacio
donde me hicieron con priesa

* *Acot.* 1952 Las mutaciones del escenario de palacio a jardín eran muy habituales en el teatro de Calderón (en comedias como *La fiera, el rayo y la piedra*) y la tramoya para producir estos cambios está muy bien documentada. Para todas estas cuestiones véase Valbuena Prat (1930) y Laplana (2000*b*). La escenografía del jardín es recurrente en el teatro de Aguirre como ya se anotó a propósito de *La industria contra el peligro* (v. 2397).

* *Acot.* 1952 *bis* Nótese la similitud del comienzo de esta jornada en la que el rey se esconde tras el disfraz de jardinero con la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente.

jardinero, y mil simientes
de flores, frutos y yerbas
me dieron, y todas yo
las he echado por tierra,
pero nacerán lozanas
si con las lágrimas las riegas.

FELISARDO El Rey de Hungría está aquí
y tan solamente espera
una respuesta de Roma
para casar con la reina,
olvidando de Celinda
los favores y finezas.

REMOLINO Es mudable y no me admiro
de mirar sus diferencias.

FELISARDO Ya Francia tiene noticia
de mi vida y de mi empresa,
y oculto el secreto guarda
porque en Grecia no se sepa.

REMOLINO Esto está bien prevenido,
pero dime lo que esperas
en este villano traje,
si el de Hungría se nos lleva
la moza muy halagüeño.

FELISARDO Suspende, ingrato, la lengua,
que como el alma ofendida
siente el dolor dentro de ella,
lo disimula prudente
y lo reboza discreta,
pero si aquí de tus labios
oigo mis propias ofensas,
romperá indiscreta el alma
el lazo de la prudencia,
viendo que está declarado
lo que ocultaba en sospechas.

REMOLINO Digo que pareces bien,
señor, con esa gorreta,

ese capote de paño
y esas mangas de librea,* 2005
esas medias de hilo blanco
y esos zapatos de cuerda,
tú pareces rey villano
de poca importancia.

FELISARDO Deja
los disparates agora, 2010
que si tú me representas
mis desdichas, doblarás
los dolores a mis penas.

REMOLINO Digo que eres muy galán.

FELISARDO Pero ya Feruarda entra 2015
con su amante. Miente el labio.
¿Cómo atrevida la lengua
pronuncia mis sentimientos
cuando con mil diligencias
procura el pecho encubrirlos 2020
dentro de su misma esfera
para que, lleno de agravios,
forme en el cuerpo tal guerra
que me maten sus batallas
y me rindan sus peleas? 2025
Que es dicha grande el morir
cuando la suerte nos niega.

REMOLINO Ya sale causando envidia
sola a la inconstante belleza
de las flores, aunque todas 2030
se regocijan de verla.

* 2005 Mangas de librea: «Librea es el vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abajo, el cual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suélese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores». *(DA: s. v. librea)*. Descripción interesante de lo que podía ser el hábito de jardinero u hortelano de la época y de cómo irían vestidos los personajes en ausencia de acotación.

Salen Feruarda, Celinda, el Rey de Hungría, Laurencia, Celia y músicos y acompañamiento

[MÚSICOS] *Dichosa la que ya vive* *Cantan*
amada de un noble dueño,
pero infeliz la que toma
por disgustos los contentos.

FERUARDA No prosigáis, no cantéis
con acentos tan süaves,
que los coros de las aves
del jardín divertiréis,
pero pues me entristecéis
con vuestro agudo argumento,
proseguid el pensamiento
para que, en tan triste calma,
quite alguna pena al alma
lo continuo del tormento.

[MÚSICOS] *No está contento el amor* *Cantan*
si no le pican los celos,
mas si las finezas faltan
se morirán los deseos.

REY HUNGRÍA Suspended tanto pesar,
que no quiere mi fineza
tener triste una belleza
con el gozo de cantar.
No le queráis irritar
cuando mi amor me asegura
en sus brazos la ventura,
sino que permita el hado
que sea yo desdichado
pues vivo con su hermosura.

CELINDA Dejad, señor, proseguir
los sonoros instrumentos,
que de la voz los acentos
tal vez saben divertir.
No queráis cruel impidir
el deleite con los labios,

sino es que conceptos sabios
con sentencias inmortales,
cantando a voces mis males
publiquen vuestros agravios.

FERUARDA No canséis más el oído
porque tal vez, sin pensar,
un concepto suele dar
tormento al no conocido.
Previene en él el sentido
su pesar y su dolor,
y así puede ser rigor
que diga público el labio
las traiciones de un agravio
y las culpas de un amor.

REY HUNGRÍA (Con infelice cuidado *Aparte*
estoy en Greci[a] afligido,
pues a casarme he venido
con la que celos me ha dado.
En la noche desvelado
mis desdichas considero,
y en discurso tan severo
mi muerte el rigor pretende,
pues la que quiero me ofende
y me ama la que no quiero).

CELINDA (El rey suspenso y turbado
afligida el alma tiene).

FERUARDA (Ya Felisardo entretiene
con las flores su cuidado).
¡Ah, jardinero!

FELISARDO Turbado
podré agora responderte,
y con infelice suerte,
señora, pues imagino
que el honrarme así es camino
que me señala la muerte.

REY HUNGRÍA (Lo que parece este hombre

al de Francia, ¡vive Dios!).
FERUARDA ¿Jardinero no sois vos?
FELISARDO Ese, señora, es mi nombre.
Vuestra Alteza no se asombre
que esté el alma tan sentida,
porque en tan penosa herida
y en pena tan inmortal,
no fuera muy grande el mal
si fuera poca la vida.
FERUARDA ¿De qué os quejáis?
FELISARDO De las flores.
REY HUNGRÍA (¿Qué querrá este jardinero?). *Aparte*
FELISARDO Porque con las flores muero,
aunque ahora vivo con flores;
sienten frígidos rigores
del enero, mas por ver
del sol, rubio rosicler,
esperar al mayo quieren,
y aunque se encubren y mueren,
es por volver a nacer.
Tantas diferencias hallo
en mi pesar, que concibo
que aunque estoy vivo, no vivo,
y que no callo, aunque callo.
Fuerza es disimulallo
este dolor vigilante,
y así agora no os espante
la mudanza con que voy,
porque más mudado estoy
cuando vivo más constante.
Aunque villano nací
no quiso escusar amor
de sus flechas el rigor
para hacer herida en mí.
Dichoso fin presumí,
pero ya no podrá ser

si he llegado a aborrecer
de su sol la luz más bella,
pues cuando estoy más con ella
la hablo y no la puedo ver.
Mirar este fin deseo
mientras mi fortuna entablo,
mas si la veo no la hablo,
y si la hablo no la veo.
Todas sus finezas creo,
conque la vuelvo a querer,
pero en tanto padecer
solo me alivia el pensar
que es gran gusto el esperar
cuando es seguro el poseer.
Mirad el grave furor
que agora ocupa mi suerte,
pues mi dolor os advierte
que estoy herido de amor.
¿Hay más terrible rigor,
hay pena más atrevida,
hay ocasión más debida
para gemir y llorar,
pues da vida con matar
y da muerte con dar vida?
¡Que a mi sencilla rudeza
mate amor con tal rigor!
¿Pues qué dejará el amor
para vuestra gran nobleza?
Pensó hacerme una fineza
con tan grande ceguedad;
quiso darme autoridad,
pero mi discurso alcanza
que por darme una esperanza
me quitó la libertad.
Mas ¿cómo estoy atrevido?
¿Cómo hablo tan arrojado,

si Vuestra Alteza ha ocupado
este deleite florido?
Perdón de mi culpa os pido
pues por amores erraba,
y aunque fuera de mí hablaba
podía atender aquí,
que si yo no estaba en mí,
con vos, gran señora, estaba.

FERUARDA Perdonado agora estáis,
pero pesarosa siento
que os dé tan grande tormento
ese afecto que pasáis.
Villano sois, ¿qué dudais?
Pero el amor no perdona
la más humilde persona,
y en su imperio singular,
sabe muchas veces dar
a un villano la corona.

REY HUNGRÍA (De hablar estoy temeroso *Aparte*
pues me matan los recelos.
¿Si este es Felisardo, cielos,
por qué me tenéis dudoso?).
No estéis de amor tan quejoso,
pues que de vos se acordó.

FELISARDO Por eso me quejo yo,
que para perder su gloria
en mí puso la memoria
y en Vuestra Majestad no.

REY HUNGRÍA ¿Sabéis vos si mi pasión
tiene hoy amantes empleos?

FELISARDO Suelen morir los deseos
si llega la posesión.

REY HUNGRÍA Crece entonces la afición.

FELISARDO ¿Amor no es gusto y pesar?

REY HUNGRÍA Todo en él tiene lugar.

FELISARDO Pues si el gusto de casado

habéis, gran señor, pasado,
ahora el pesar ha de entrar.

CELINDA No pudo el amor perder
Su Alteza, pues no ha llegado
al gozo que ha procurado
y así está firme en querer.

REY HUNGRÍA (¿Esto, cielos, qué ha de ser?).

FERUARDA (Aún Celinda no ha sabido *Aparte*
que está mi amante escondido).

CELINDA (¿Si será este Felisardo?).

REY HUNGRÍA (Entre mil sospechas ardo).

CELINDA (Él encubierto ha venido).

FERUARDA Cogedme un ramo de flores.

FELISARDO Yo os obedezco, señora,
que las flores con la aurora
suelen cobrar más olores.
(Qué mal podrán mis amores
el lance disimular,
porque si llego a tocar
la blancura de su mano
como rústico villano,
como rey me he de abrasar).

Cogió de aquel jardín Felisardo un ramo de flores, y en medio una rosa, y se las llevó y dijo así

Toma, deidad peregrina,
que eres feliz aunque hermosa,
entre otras flores la rosa,
que entre su púrpura fina,
archeros* lleva de espuma
y estandartes de coral,

* 2234 Archeros: «Era guarda noble, y precisamente compuesta de Flamencos, u descendientes de tales». *(DA: s. v. archero).* El nombre, según se apunta también en el *DA,* parece provenir de «arco», ya que era el arma que habitualmente usaban.

ostentando natural
grave pompa, pero advierte
que ella en su muerte halla suerte
y yo en mi vida hallo mal.

REY HUNGRÍA (Enigmas son, vive el cielo, *Aparte*
cuanto dice este villano.
Mas, pensamiento tirano,
deja tan crüel recelo.
Felisardo mi desvelo
piensa que es cuando le ve,
y no se engaña, porque
si por Feruarda reinó,
¿quién dudará que llegó
agradecido a su fe?).

CELINDA (Grandes pesares habrá *Aparte*
pues Feruarda al Rey no quiere,
y, aunque él por ella se muere,
mi afecto lo vencerá).

REY HUNGRÍA (Mejor, cielos, me será,
pues Celinda me ha querido,
mostrármele agradecido,
pues será mejor estado
estar en Hungría amado
que no en Grecia aborrecido).
Vamos, señora, que el sol
tendiendo rubias alfombras,
nos pronostica las sombras
en su purpúreo arrebol,
y ya el fino girasol
tuerce el cuello con tristezas
y dice con sus finezas,
aunque amante se sepulta,
que cuando así el sol se oculta
se cortan muchas cabezas.

FELISARDO (¡Qué indignado el Rey se ve!).

FERUARDA (Ya cansado e indiscreto, *Aparte*

mi amor descubre el secreto
esta noche de mi fe).
REY HUNGRÍA (Firme a Celinda amaré).
CELINDA (A fuerza de mi afición
venceré la inclinación
del Rey).

Vanse y queden solos Felisardo y Remolino

FELISARDO ¡Qué penoso quedo!
REMOLINO Yo no he osado hablar de miedo,
por ver tanta suspensión.
FELISARDO Yo entre las flores agora
estaré mientras la noche
nos niega la luz del coche
que pronostica la aurora.
El alma espera la hora
de mi amoroso desvelo,
mas como mi desconsuelo
vio tan helada mi mengua,
se ha de resbalar la lengua
al pasar por tanto yelo.
REMOLINO Señor, tú estás desvelado
y también yo mal dormido.
FELISARDO Pero el Rey aquí ha venido.
REMOLINO El Rey al jardín ha entrado.

Sale el Rey de Grecia

REY GRECIA ¡Jardinero!
FELISARDO ¿Qué mandáis?
REY GRECIA ¿Fuese ya la reina?
FELISARDO Agora
se fue de aquí mi señora.
REY GRECIA (Penas, ¿qué me atormentáis?). *Aparte*
¿Pasáis bien?
FELISARDO Con tanto honor
con regocijo se pasa.

REMOLINO A lo menos esta casa
siempre nos da buen olor.
REY GRECIA Mirad que habéis de adornar
el jardín porque Feruarda
se casa mañana.
FELISARDO (Aguarda, *Aparte*
no me des tanto pesar;
solo por obedecerte
pasaré en él* mis desvelos
para que agravios y celos
me den de una vez la muerte).
REY GRECIA (¡Vive Dios que se ha turbado!
[*Aparte*
Sospechas, ¿qué me decís?
Flores, ¿para qué encubrís
tan penoso mi cuidado?
Pero yo me voy agora,
que presto el caso sabré).

Vase

FELISARDO Indignado el Rey se fue.
Su pesar el alma ignora.
REMOLINO ¿No tenía un «guárdeos Dios»?
FELISARDO Vamos, penas, a morir.
REMOLINO ¿Qué, nos vamos a dormir?
Será mejor a los dos.
FELISARDO ¿Cómo ha de dormir quien ama
entre tan grave pesar?
REMOLINO Yo nunca he sabido amar,
y así me tiendo en la cama.

Échase a dormir

FELISARDO Flores, que fragante olor

* 2307 Entiéndase «en el jardín».

a los jardines prestáis
y un día solo gozáis
de vuestro aplauso y honor,
dichosas sois, pues, de amor,
no sufrís la atrocidad
teniendo a su ceguedad
muy fácil la resistencia,
¿y yo, con mayor paciencia,
tengo menos libertad?*
Brutos, que con paso breve
paseáis cada día el prado
y vuestro acento alterado
a horror a las peñas mueve,
al plomo os rendís aleves
de quien os busca y alcanza,
viviendo con desconfianza
en tan ciego laberinto,
¿y yo, con mayor instinto,
tengo menos esperanza?
Montes, que del tiempo estáis
sufriendo la indignación
y a la grave agitación
de una fuente os acabáis,
dichosos sois, pues estáis
libres de la amante herida
sin que el pesar os impida,
florecer en dura calma,
¿y yo, teniendo más alma,
vengo a tener menos vida?
Fuentes, que nacéis llorando
entre verdes obeliscos,
haciendo reir a los riscos
cuando os vais precipitando,

* 2335 En estos versos copia de manera evidente, tal vez como homenaje, las décimas que pronuncia Segismundo en el primer acto de *La vida es sueño*.

infelices vais rodando,
con susurro de cristal,
llegando a un río imperial
que os precipite a la muerte,
¿y yo, con más feliz suerte,
vengo a sentir mayor mal?
    Aves, que de envidia suma
servís al viento veloz,
suavizando en dulce voz
al céfiro que os abruma,
os arrojáis con la pluma,
fiadas en vuestro valor,
mas un gavilán traidor
os mata en el viento frío,
¿y yo, con más albedrío,
tengo el tormento mayor?
    Arroyo, que desatado
en colonias de cristal
estás oyendo mi mal,
sentido y apesarado,
sujeto vives al prado
y al risco, que con rigor
amenaza tu candor
para hacerte infiel ofensa,
¿y yo, con mayor defensa,
vivo con mayor temor?
    ¿Hasta cuándo ha de durar,
fortuna, mi infeliz suerte?
Si dices que hasta la muerte,
aún me puedes aliviar,
pues cerca debo de estar
de que con ella me acabes,
si, con penas menos graves,
mueren que yo, sin amores,*

* 2393 El sentido es «si con penas menos graves que yo mueren, los arroyos brutos, flores…».

los arroyos, brutos, flores,
montes, füentes y aves.

Levantose Remolino, que estaba dormido en el suelo, y dijo

REMOLINO Al fin yo soy desdichado,
pues que te vengo a servir;
¡que no me dejes dormir
ya que tú estás desvelado!
Si ahora supieras, señor,
lo que he soñado yo aquí,
bien creerías tú de mí
que duermo con lindo humor.

FELISARDO Oírlo contar deseo,
que si es para mí daño,
aunque sea el sueño engaño*
por grande verdad lo creo.

REMOLINO Soñé, estando bien dormido,
que Ferüarda salió
a este jardín y parió
un buey dorado y pulido,
y, al punto que se vio en pie,
corrió, señor, para mí.

FELISARDO ¿Y qué infieres tú de ahí?

REMOLINO Eso yo te lo diré:
De Hécuba he oido contar*

* 2406 La mención del sueño como engaño parece un guiño más del autor a Calderón, ya que es *La vida es sueño* la que inspira buena parte de esta comedia.

* 2416 Hécuba: el sueño de Hécuba es narrado por Tulio, según lo recoge Pérez de Moya (*PS:* 531): «Paris […] fue hijo de Príamo y Hécuba, […] que estando preñada dél, soñó parir una hacha que abrasaba y destruía toda Troya. Príamo, lleno de temor, fuelo a consultar con Apolo, y siéndole respondido que por obra de aquel hijo que había de nacer Troya sería destruida, madó a Hécuba que hiciese morir aquella criatura […]. Mas Hécuba, habiéndole parido, […] movida a compasión, diolo a un

que en una ocasión dormía
y soñaba que paría
una hacha con gran pesar,
y de este sueño se dijo
que si Hécuba paría
el reino se abrasaría
por aquel infeliz hijo.
Y habiendo Paris nacido
de aquella preñez, lo dio
a un monte, y allí creció
de las fieras asistido.
Y fue señal que me apoya
aquella hacha cuando ardía,
que Paris causa sería
de los incendios de Troya.
Yo, viendo que pare un buey
la reina, puedo pensar
que si ahora se ha de casar
por no faltar a su ley,
aunque mal, señor, te cuadre,
deste sueño yo colijo
que si cuernos tiene el hijo,
que tendrá cuernos el padre.

FELISARDO Tú estás necio y atrevido.

Sale Celinda

Pero hacia esta hermosa fuente
pasos mi cuidado siente.

REMOLINO Tienes muy vivo el sentido.

CELINDA (El Rey aquí ha de venir

criado que le llevase a los pastores del rey, de quien fuese criado en el monte Ida». Las reminiscencias con la historia del personaje de Felisardo son evidentes. La gracia de Remolino parangonando el sueño de Hécuba para explicar el suyo no se encuentra en ninguna obra de Calderón o de algún otro autor de las recogidas en el *TESO*.

para hablarme de su amor;
quiera Dios que su rigor
lo pueda bien resistir).

FELISARDO El rey soy, ¿qué te recelas?
Llega a mis brazos, señora.

CELINDA ¿Por mi amor tan a deshora
cuidadoso te desvelas?
Sígueme luego, señor,
vamos a mi cuarto, que
noticia allí te daré
de mi pena y mi dolor,
porque que el Rey mucho pasea
este jardín sospechoso.

FELISARDO Siguirete, sol hermoso,
aunque yo la noche sea.

Vanse los dos

REMOLINO Ya que mi amo habla a la reina,
he de decir, desvelado,
que está loco, pues que sufre
de jardinero el trabajo
sin permitir en la noche
del sueño el más breve rato.
Pero cuando la esperanza
tenía de estar casado
con la reina, el Rey de Hungría
de su tierra muy bizarro
vino a casarse con ella,
constante y enamorado,
y creo que ciego vino,
pues nunca a mí ni a mi amo
ha podido conocernos
con el disfraz que llevamos.
Pero un bulto a mí se acerca
y entra entre dientes hablando.
Yo he de escuchar lo que dice,

escondido entre estos ramos,
que oír a quien se retira
no puede servir de daño.

Escóndese Remolino y sale el Rey de Grecia con espada desnuda

REY GRECIA Sospechas, ¿qué me queréis?
¿Qué me atormentáis, cuidados?
Dad tregua si quiera un poco
a dolores tan ingratos.
Aquí vengo porque el alma
con penas y sobresaltos
sospecha lo que no digo,
imagina lo que callo.
Este jardinero, cielos,
que tan prudente y tan sabio
la rústica tierra cubre
de verdes y azules lazos
me suspende, pues presumo
que con Feruarda hablando,
pasa las obscuras sombras
de la noche desvelado.
Mas ¿cómo ingrata la lengua
y tan atrevido el labio
publicaron mis recelos
y mi pesar declararon?
Pero vuelva el corazón
a aliviarse en dolor tanto,
pues solo oírme pudieron
las fuentes que me avisaron.
REMOLINO (Y un molino, o Remolino,
que es como decirlo a cuantos
pregoneros hay en Grecia).
REY GRECIA También lo discurro y saco,
de que la princesa muestra
al príncipe poco halago,

cuando para ser su esposo
desde Alemania lo traigo.
Esperar quiero esta noche
a esta parte retirado
para salir de las dudas
que me están atormentando.

REMOLINO (¿Jugamos al esconder?).

REY GRECIA Aquí saldré de cuidado.

Escóndese el Rey y salen
Feruarda y Laurencia

FERUARDA ¿Qué noche es esta, Laurencia,
tan obscura que los astros
teniendo imperio en la noche
se esconden entre los pardos
volantes que tienden nubes
por los aéreos espacios?
Pero es cierto que los cielos
a las flores y los ramos
vistieron luto, porque
estando aquí retirado
el Rey de Grecia a estas horas,
es bien que vistan sus prados
negros lutos, pues le tienen
en sus hojas sepultado.

REMOLINO (¡No digo que es hechicera
esta mujer!).

REY GRECIA (¡Fuerte caso!
Ya sabe que estoy aquí.
Confuso estoy y admirado).

LAURENCIA Señora, ¿pues qué pretendes
con este labrador sabio
que como rústico agosta
las flores que rompe el mayo?

REY GRECIA (Ya voy averiguando penas).

FERUARDA ¡Ay, Laurencia! Este crïado
que de jardinero sirve
es mi amante Felisardo,
que ya lo publico agora
porque me ofrecen los hados
que esta noche han de cumplirse
las esperanzas de entrambos.
Es rey natural de Francia,
y por las guerras y bandos
que tenemos los de Grecia
contra Francia le he ocultado,
porque mi padre ofendido
y el fiero vulgo indignado,
no me ocupara la suerte
con vengarse y con matarlo.
REY GRECIA (¿Qué es esto, tirana hija?
¿Cómo de tu aleve labio
oigo la pena más triste
que puedes dar?).
REMOLINO (Buenos vamos.
Todo descubierto está).

Sale Celia

CELIA Señora, el Rey a tu cuarto
entró esta noche, mas viendo
que no estabas con enfado
se fue y se salió al jardín.
FERUARDA Mucho el aviso ha importado.
Vámonos todas de aquí.
LAURENCIA Ya te seguimos los pasos.

Vanse Feruarda, Laurencia y Celia

REY GRECIA Mas ¿qué es esto? Si supiera
que estoy aquí no tan claro
descubriera sus pasiones.

REMOLINO (Desta vez me hacen pedazos).
REY GRECIA Ya se fue la ingrata aleve,
mas ¿para qué le doy cargo
de ingrata, si para serlo
ley la hermosura le ha dado?
Aquí pretendo buscar
a este rústico villano
y darle oculta la muerte
para estorbar a los astros
el infeliz vaticinio
con que, por caminos sabios,
me amenazaron crüeles
y benignos me avisaron.
REMOLINO (Él se ha de encontrar conmigo.
¡Ayudadme, san Macario!).

Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Desde Alemania he venido
a Atenas porque, ajustado
con Feruarda el casamiento,
por rey griego me aclamaron
sus vasallos, pero ella,
como sabe que empeñado
estoy con Celinda, nunca
quiso admitir mis halagos,
y así con Celinda quiero
casarme, que es acertado
adorar a quien me quiere
y no permitir agravios.
REY GRECIA (Por esta parte parece
que un bulto se va llegado,
y él es sin duda. Mas miro
que trae la espada).
REMOLINO (¡Santiago!).
REY GRECIA (Mas quizá por defenderse
destos riesgos la ha buscado,

que nunca a los reyes falta
la defensa de su lado).

REY HUNGRÍA Receloso estoy, ¡ay, cielos!,
porque el Rey no está en su cuarto
y puede ser que aquí esté.

Echa mano a la espada el Rey de Grecia y el de Hungría se defiende

REY HUNGRÍA ¿Pero quién, desesperado,
amenazando a mi vida
con el acero en la mano,
se llega aquí?

REY GRECIA Así pretendo
acabar contigo, ingrato,
que mi honor importa mucho,
y como es luciente y claro,
aunque disfraces te oculten,
siempre te veré a sus rayos.
Valor tienes, ¡ah, traidor!
¡Basta ser rey!

REY HUNGRÍA (¡Raro caso!
Él sabe que amo a Celinda
y que a Feruarda he dejado.
Mas por esta parte agora
he de evitar este daño
yendo al cuarto de Celinda
para salir de cuidado).

Vase

REY GRECIA ¿Ya te apartas, fugitivo?
¿Ya te retiras, villano?
Pero quizá me engañé
porque el de Hungría, esperando
dar la mano a Ferüarda,
suele rondar estos pasos.

Pero un hombre entre estas ramas
está mi queja escuchando.
¿Este es el que busco, cielos?

Comienza a darle

REMOLINO (Es ese muy grande engaño).
¡Que matan al Rey, señores!
¿No hay quién salga a este trabajo?
¡Ah de la guarda! ¿Qué es esto?
REY GRECIA Calla, aleve.
REMOLINO ¡Ah crïados!
¿Dónde estáis?
[CRIADOS] Ya a tu favor, *Dentro*
invicto señor, llegamos.
REY GRECIA (Ellos vienen. ¡Ay, desdicha!
Fuerza es ocultar mi agravio,
porque pública la ofensa,
ha de ser de mayor daño).

Vase

REMOLINO Ya se fue el viejo atrevido.
Bien la industria ha aprovechado.

Salen dos criados

CRIADO 1 ¿Dónde está Su Majestad?
REMOLINO Vaya al infierno a buscarlo.
CRIADO 2 ¿Siempre ha de estar de humor?
REMOLINO ¿De eso le pesa?
CRIADO 1 Acudamos
y dejemos a este loco.
REMOLINO Él está muy bien parado,
pero por aquesta puerta
subirme quiero a palacio
y dar a Feruarda cuenta
de todo cuanto ha pasado.

Vase. A esta ocasión todo el teatro, que hacía un deleitoso jardín con sonoras y cristalinas fuentes, con grandes diferencias de flores, se mudó todo, y salió otro ostentosísimo, de unas ricas colgaduras y diferentes tapicerías que las primeras, y salieron después Felisardo y Celinda

CELINDA Este es, príncipe y señor,
mi rico y pomposo cuarto
[d]onde retirada vivo,
donde amartelada os amo,
donde apasionada os quiero,
donde amante os idolatro.
Mas esperadme al momento
mientras una antorcha saco,
por mirar clara mi dicha
a los reflejos de un rayo.

FELISARDO (Cielos, ¿qué engaños son estos?
Con Celinda estoy hablando.
¡Grave riesgo, gran peligro!
No sé qué haga. Estoy turbado.
¡Oh, si pudiera salirme!
Pero por aqueste lado
la puerta se quedó abierta.
Voyme huyendo deste engaño).

Vase Felisardo. Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Confuso llego, y suspenso
de que el Rey me haya encontrado
en el jardín esta noche.

Sale Celinda con una luz

CELINDA Ya la luz agora traigo
para veros, gran señor.

REY HUNGRÍA Celinda, penoso callo
mi pesar.

CELINDA ¿Qué te atormenta?

¿Cómo hasta agora has estado
tan gustoso y ya publicas
con la luz nuevo cuidado?

REY HUNGRÍA Yo agora llego, Celinda.

CELINDA Pues, sin duda, con engaños
el Rey de Grecia me habló.

REY HUNGRÍA Supo nuestro amor ingrato.
¿Qué más dolor, qué más pena
puede publicarte el labio?

Salen Feruarda y Remolino al paño

REMOLINO (Todo esto pasó, señora.

FERUARDA Pues en grande riesgo estamos.

REMOLINO Tú nos sacarás de todo.

FERUARDA Calla ahora.

REMOLINO Pero oigamos).

CELINDA Ya sabes mi fino amor,
y si acaso ha llegado
a noticia de mi tío,
será mejor declararlo
diciéndole nuestro intento.

FERUARDA (¿Cuándo los celos han dado
tanto gusto a una mujer?).

REY GRECIA Desta manera, villano, *Dentro*
te tengo de dar la muerte.

CELINDA Este es el Rey. A ese lado
te esconde porque no sepa
que es ya nuestro empeño tanto.

REY HUNGRÍA Dices bien; yo me retiro.

Escóndese el de Hungría

FELISARDO Sin ofenderte, mi brazo *Dentro*
sabrá defender su vida.

Sale el Rey de Grecia riñendo con Felisardo,
el cual se defiende con una daga

CELINDA ¡Gran señor!
REY GRECIA Estoy turbado.
FERUARDA Remediar quiero este mal:
una fiera quite el rayo* 2720
de esa espada que mi padre
esgrime desesperado.
REY GRECIA ¡En palacio de esta suerte!
Este acero que mi brazo
rige, dará el castigo 2725
de tan grave desacato.
(Disimular me conviene). *Aparte*
FERUARDA Ya me obedecen los astros.

Bajó una ave del aire y le tomó la espada al Rey de Grecia y se volvió a subir ligeramente con ella, dejando burlado al Rey

REY GRECIA ¿Qué es esto? ¡Cielos, valedme!
¿Cómo, ave, me has quitado 2730
tan atrevida la espada?

Salen del todo Feruarda y Remolino

FERUARDA Suspende, señor, el labio.
Salga el príncipe de Hungría,
que escondido en este cuarto
está, porque ocultamente 2735
ama a Celinda obligado.

Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Turbado salgo, por Dios.
REY GRECIA ¡Vuestra Alteza retirado

* 2720 Posible guiño al título de la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*. Es probable que Aguirre tuviera noticia al menos del título de esa comedia que fue estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en mayo de 1652, aunque no su publicó hasta 1664. (Calderón, 1989*c*: 95).

en el cuarto con Celinda!
REY HUNGRÍA La amo firme y no os agravio.

Salen dos criados que iban a favorecer al Rey

CRIADO 1 A tu favor acudimos.
CRIADO 2 A tu amparo.
REY GRECIA Retiraos,
que ya estoy libre de todo.
REMOLINO Aquí ha de haber grande paso.
FERUARDA Atención, señor, te pido.
REY GRECIA Ya te escucho.
FELISARDO (Estoy turbado).
CELINDA (¡Qué infelicidad espero!).
REY GRECIA (¡Muerto estoy!).
FELISARDO (Victoria aguardo).
FERUARDA No os admiréis, gran señor,
deste suceso, que acaso
favorable la fortuna,
como a reina de los astros,
dispuso para mi dicha
y previno para daros
un príncipe de su estrella
por sucesor de este largo
imperio que respeta el mundo
por lo antiguo y por lo sabio.
Ya sé que sabéis, señor,
que este que en disfraz villano
se ocupa en cortar las flores,
siendo homicida contrario
de los medros que sus ojos
tienen arrojando ramos,
es rey único de Francia.
También sé que tenéis bandos
contra sus tïerras porque
algún astrólogo falso
dijo que se perdería

Grecia si llegaba a manos
de algún príncipe de Francia;
mas yo también he estudiado
y he visto muy diferente
el signo de Felisardo,
pues por él ha de gozar
Grecia felices estados,
siendo príncipe prudente,
con el renombre de sabio.
La muerte darle queríais,
y a mi voz el aire vano
obedeció, echando una ave
por mi defensa y su amparo.
Y así, señor, sed piadoso,
pues advertís mis acasos,*
pues os lloro mis congojas,
pues os publico el agravio
que el Rey de Hungría me hace
de Celinda enamorado.
Y pues el pecho ofendido
de hablaros, señor, tan claro,
quieren que digan los ojos
lo que les falta a los labios.

Échase a sus pies llorosa

REY GRECIA Confuso estoy, ¡ay de mí!
¿Qué he de hacer? ¡Cielos, amparo!
Pues para tanta desdicha
se convierte en piedra* el llanto;
mas esto ha de ser así,

* 2784 Acaso: «Suceso impensado, contingencia, casualidad, u desgracia». *(DA: s. v.).*

* 2796 En este verso, junto con el de más arriba (v. 2720) se completa el guiño a la comedia de Calderón.

cumplan su agüero los astros.
Feruarda, hija, señora,
dale a tu esposo la mano.
Y a Vuestra Alteza, señor,
con la Duquesa le caso
de Saboya, a quien el cielo
guarde muy felices años.

REY HUNGRÍA (Siempre tuve esta sospecha).
CELINDA (Siempre recelé este engaño).
REY GRECIA Con esto de Francia y Grecia
queda pacífico el bando.
FELISARDO Esta es mi mano, señora.
FERUARDA Rendida estoy a tus brazos.
FELISARDO Desde hoy, señor, por tal honra
os ofrezco los estados
de mi reino porque todos
os obedezcan postrados.
REY HUNGRÍA Esta es mi mano, Celinda.
CELINDA Ya mi esperanza he logrado.
REMOLINO Yo no tengo agora igual
para casarme en palacio,
mas yo me haré gran señor
y hallaré dama de garbo.
Y con esto tienen fin
las dichas y los encantos
del príncipe de su estrella
y la reina de los astros.

Diose fin a la comedia dejando a todos confusos y admirados de tan delicadas y sutiles apariencias y luego la gente plebeya, pareciéndole que no había ya más que esperar, fue desahogando la sala, que aunque era el tiempo frígido y riguroso, allí estaba aquella noche tan recogido el calor que parecía día de san Juan siendo noche de Inocentes. Pareciendo a todos hora de retirarse, quisieron ver el fin de la fiesta y así, bajó de lo alto una dama y tocando una cítara, cantó los siguientes versos:

Turbias las aguas del Ebro
está mirando Jacinta,
pues por verla las arenas
luchan con el agua fría.
De arcos de cristal las olas
flechas a su mano tiran,
mas mirando su hermosura,
vuelven a luchar corridas.
Turbias las olas llegaron
y claras vuelven, y limpias,
pues la arena por gozarla,
por su sitio se esparcía.
Vitoria la arena alcanza
besando donde ella pisa,
que en empresas de hermosura
siempre vence quien se humilla.
Traidores llaman sus ojos
porque usurpan tantas vidas,
mas no es traidor quien matando

antes de ofender avisa.[1]
De color negro se lucen
y esa es su mejor divisa,
que por las muertes que han hecho
es bien que luto se vistan.
Yéndose el sol a su ocaso
llamaba a la noche apriesa
y ella dice que aún no es hora
pues crece en Jacinta el día.
Por dar luz a las estrellas
en su coche se retira.
La arena queda llorosa,
las aguas se van vencidas.

Habiendo dado fin aquella hermosura a sus acentos músicos, se levantaron las damas y, cortejadas de los caballeros, entraron en la cuarta pieza donde se sentaron a gozar de una majestuosa cena y después de ella se quietaron en las almohadas. A poco rato, pues, advirtiendo ya la hora llegada para solicitar el sueño, se levantaron todas y aplaudiendo la galantería de los cuatro caballeros, fueron saliendo de las salas y, metiéndose en sus carrozas, llegaron cortejadas hasta sus ricos palacios y los caballeros, dándose todos mil parabienes de sus lucidos desempeños se despidieron y cada uno, acompañado de sus criados, se fue a su casa y yo a la mía, atónito y confuso del empeño en que me había puesto, conque discurriendo el modo de mi salida, no admití aquella noche el sueño y dije a mis pensamientos que se hiciesen al desvelo porque muchas noches habían de venir semejantes a aquella, pues siempre en esta obra había de discurrir en noches.

FIN DE LA CUARTA Y ÚLTIMA NOCHE.

1 Paráfrasis del dicho popular «el que avisa no es traidor».

NOTAS COMPLEMENTARIAS

3, n. 1. Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz: «Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz nació en Zaragoza a principios del siglo XVII. Fue hijo de D. Antonio y hermano de D. Juan Lorenzo. Recibió en la Universidad de dicha ciudad el grado de Maestro en Artes y el de Doctor en teología. Leyó en ella aquella facultad desde 1648 hasta 1660. Después fue Catedrático de la de Durando *[sic]* de teología, Vicario de la Iglesia parroquial de San Gil de dicha ciudad y Examinador Sinodal de su Arzobispado. […] Murió el 9 de Diciembre de 1669» (Latassa, 1799: *s. v. Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz*).

3, n. 3. Fray Juan Cebrián: «Religioso Mercenario, *[sic]* natural de Perales, Comunidad de Teruel, donde nació a fines del siglo XVI, en cuyo pueblo era de mucho lustre el ilustre solar de su familia, la que vino a poseer el Condado de Fonclara […]. Desde su juventud manifestó mucho ingenio y una piedad nada vulgar. Recibió el hábito de Religioso Mercenario *[sic]* en el Convento de Ntra. Sra. del Olivar, y en él profesó su instituto a principios del siglo XVII. Enseñó Filosofía y Teología con grande aprovechamiento, y en el Mayo de 1622 mereció el grado de Maestro. En 16 del mismo ya había obtenido el de Calificador del Consejo de la Suprema Inquisición de España; y desde el día 12 de Abril de 1619 había sido Comendador de su Convento del Olivar. Asimismo tuvo los cargos de Elector General, Vicario Provincial, Prior del Real Convento de Santa Eulalia de Barcelona, Provincial de Aragón desde 17 de Enero de 1625, y desde 22 de Mayo de 1629 el de General de su Religión, electo en el Capítulo que celebró la misma en Toledo; y en este tiempo fue también Diputado del Reino de Valencia en 1628: empleos y destinos en que tuvo aceptación su conducta por la prudencia, celo y medios que ofreció para el bien común […]. Unos méritos de tan acertada utilidad movieron al Rey D. Felipe IV para presentarlo en 6 de Enero de 1632 en la Mitra de Albarracín. En 12 de Febrero de 1635, para trasladarlo al Obispado de Teruel;

y en 14 de Septiembre de 1644 para promoverlo al Arzobispado de Zaragoza, darle los honores de Consejero de Estado, de su Embajador para recibir a la Reina D.ª Mariana de Austria, su segunda mujer, de su Lugarteniente y Virey [sic] de Aragón, y de su Comisionado para acompañar el cadáver de su hijo el Príncipe D. Baltasar Carlos desde Zaragoza, donde murió el 9 de Octubre de 1646, a su entierro del Escorial. Su gobierno episcopal fue prudente y muy caritativo con los necesitados. Murió en Juslibol el 27 de Diciembre de 1662. Su corazón fue llevado a su Patria, y el cadáver a la Iglesia del Convento de Capuchinas de Zaragoza, donde se colocó en un magnífico Sepulcro en el Presbiterio al lado del Evangelio con un cumplido epitafio» (Latassa, 1799: *s. v. Juan Cebrián*).

5, n. 1. Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz: «Natural de Zaragoza e hijo de D. Antonio. Desempeñó como su padre los honores municipales de ella, el cargo de Escribano de Mandamiento de S. M. y las gracias en la poesía, como a mitad del siglo XVII. Escribió: *Epitalamio Sacro al velo de la señora D.ª Ana María de Sayas,* en el Real Monasterio Cisterciense de Trasobares. Dedicado al Cronista de Aragón D. Francisco Diego de Sayas, su padre. Zaragoza, por Diego Dormer, 1644, en 4.º, de 24 páginas, donde también trata de la ilustre casa de Sayas. […] *Soledad fúnebre en la muerte de la Serenísima Señora D.ª Isabel de Borbón, Reina de España,* en muchas octavas reales. Zaragoza, en su Hospital General, 1646, en 4.º […] Cinco sonetos, que se imprimieron en la historia natural y moral de las aves del Canónigo Marcuello de Daroca. […] *Panegírico a la creación en Cardenal de la Santa Iglesia de Roma de don Antonio de Aragón*. Zaragoza, en su Hospital General, 1650, en 4.º de 23 páginas. En la primera de sus octavas, que son 64, manifiesta que también escribió: Un elogio del mismo Sr. Cardenal de Aragón, Un juicioso y agudo vejamen, que dio en la Academia que tenía en Zaragoza en su casa el Excmo. Sr. Conde de Aranda, y en él trata en prosa y verso de los literatos y poetas, del Licenciado Alegre, Racionero de Mensa de La Seo de la referida ciudad; del Dr. Ginovés, Vicario de la Parroquial de San Pablo de la misma; del Dr. Ibáñez de Aoiz, Vicario de la de San Gil de ella; D. Antonio Altarriba, Capellán de S. M.; del Duque de Híjar, del Marqués de Torres, de don Diego Clavero, D. Francisco de la Torre, D. Alberto Díez, D. Silvestre Cabrera, D. Gaspar Agustín, D. Francisco Bustamante, D. Miguel de Vargas Machuca, el Licenciado Lacabta, el Fiscal don Josef Navarro, D. Jaime Latre, don Jorge Laborda y otros.

No se imprimió este vejamen, y ocupa 23 hojas de letra menuda, el cual se hallaba en la librería del Canónigo Turmo en un tomo, titulado: Misceláneo de diversos tratados. Tomo 3, que el Sr. Latassa vio en la mencionada librería. […] *Elogio a la constancia, valor y piedad del Rey Ntro. Sr. D. Felipe el Grande en el sitio de Lérida*. Discurso poético que estampó Josef Alfay en *Las delicias de Apolo y recreaciones del Parnaso*, pág. 146, edición de 1670, en 4.º. Una ingeniosa comedia, intitulada: «El peligro en la privanza». MS. en 4.º de 37 hojas, que se halla en el referido Misceláneo. Otros poemas y versos. Algunos se imprimieron. En el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada* de 1644 […]» (Latassa, 1799: *s. v. Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz*).

5, n. 2. Pedro Pablo Jiménez de Urrea: El linaje de los condes de Aranda comienza con don Lope Ximénez de Urrea, primer conde de Aranda, y llega hasta Antonio Ximénez de Urrea, VI conde de Aranda y esposo de M.ª Luisa de Padilla. Estos tuvieron varios hijos a los que les dedicó su madre parte de su obra (véase Egido, 1998: 9-41). La defunción de los descendientes en edad temprana planteó a la muerte de don Antonio complejos problemas sucesorios a los que alude el marqués de Astorga en una carta de 1653 que cita Manuel Serrano y Sanz (1975: 102). Ese fue el mismo año de la defunción del conde, cuyo testamento se conserva entre los fondos de la casa de Híjar (AHPZ, II-61-53). La sucesión se vio asegurada en la figura de don Pedro Pablo, primo de don Antonio, que fue, por tanto, el primero de la nueva línea de sucesión y el VII conde de Aranda (AHPZ, III-2-6).

7, n. 2. Noches frías: Que el relato marco de la miscelánea transcurra en frías noches de invierno es un tópico del género misceláneo barroco. Este tipo de marco se ajusta a los modelos de obras como la de Antonio Eslava, que inaugura el género con sus *Noches de invierno* (1986). El mismo marco nocturno e invernal se consolida en otras novelas misceláneas incluso posteriores a la de Aguirre como las *Navidades de Madrid o noches entretenidas* de Mariana de Carvajal (1988).

11, n. 1. Jaime Juan Biota y Suelves: La dedicatoria posiblemente esté dirigida a un personaje muy cercano del entorno familiar de su suegra, Ana María Viota, quizá un hermano o sobrino, tío de la que fue su mujer. De este personaje he podido constatar documentalmente la relación que le unía al autor de la *Navidad,*

ya que consta como testigo de su matrimonio con Vicencia de Asín en el registro parroquial del Archivo Diocesano oscense: «Año 1652 en 31 de octubre yo el Maestro Jacinto Rocabruna Vicario de la collegial y parroquial yglesia de San Pedro de la ciudad de Huesca desposa al canónigo Lastanosa como procurador legítimo de don Matías de Aguirre y a doña Vicencia de Assín doncella siendo a ello propuestos por testigos mosén Pedro Buyl y Jaime Juan Viota y otros en is. de febrero de 1653 oyeron la misa nupcial» (ADH, leg. 7-1/208.1: 87).

15, n. 1. Ociosidad: La ociosidad como progenitora del vicio es una idea reelaborada probablemente a partir de alguna sentencia similar tomada tal vez de alguna colección de sentencias. En una de las que probablemente manejó Matías de Aguirre, como la *Polyanthea Nova* de Mirabellio: «Otiosa mater est nugarum et noverca omnium virtutum» *(Poly.: s. v. otium, Patrum sententiae)*.

16, n. 5. Píntase el ocio como un «joven gordo e inflado o que aparece sentado en el interior de una oscura caverna y apoyándose con el siniestro codo en el lomo de un cerdo acostado en el suelo. Mientras tanto, y con la mano del mismo lado, se ha de rascar la cabeza, viéndose adormecido y soñoliento. Se pinta joven, por ser de aquellos que nunca experimentarán la incomodidad y sufrimientos de la vejez. Se pinta gordo por sus pocos y escasos pensamientos, que no le dan trabajo con la mucha ocupación del discurso del intelecto […]. Aparece sentado en su oscura caverna, por cuanto el hombre ocioso nunca se halla dispuesto a las honrosas acciones […]. Se apoya sobre un cerdo porque el ocioso, en su trato y conversación con los demás, viene a ser como el cerdo, a causa de su mucha vileza y flojedad. […] Y así como dicho animal no atiende a cosa que a satisfacer el apetito de la gula y los impulsos de Venus, así también el hombre dominado por el ocio se entrega enteramente a contentarse a sí mismo, satisfaciendo los propios apetitos con la consiguiente pérdida que se le acarrea a su fama» (Ripa, 1987: 143-144).

Cristóbal Pérez de Herrera en el emblema tercero de sus *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos («Otia si tollas periere Cupidinis arcus»)* explica el significado: «igual que el arco y las flechas se vuelven inservibles si no se usan con frecuencia, de igual modo, frente a la bondad y virtud que generan la actividad y el ejercicio, el ocio termina por hacer al hombre vicioso».

18, n. 9. La elección de destacar en primer lugar los cuadros de carácter bélico que presiden la sala no es arbitraria. La pintura nos muestra algunas de las batallas de la reconquista de Zaragoza, cuya victoria se logró, según diserta el autor, gracias a la intercesión de la Virgen del Pilar, a la que alude con el tropo metonímico de la columna, la cual se presenta ya en el siglo XVII con la imagen de «capitana de las tropas aragonesas» que tanto se popularizaría siglos después con la guerra de la Independencia. La representación pictórica de las batallas es fundamental por varios motivos. Principalmente porque permite introducir de manera indirecta el tema religioso ya presente desde el título *Navidad*. La religiosidad, presente siempre en las guerras contra el enemigo musulmán, es el motor de la lucha española también en el ámbito político, ya que España, desde el espíritu de la Contrarreforma, enarbola el estandarte del catolicismo más acérrimo representado por el símbolo de la Virgen, Reina Salvadora de los que imploran su protección. Los primeros mártires cristianos en Zaragoza se fechan en el siglo III, con la adopción del cristianismo por el Imperio romano. Por aquel entonces la ciudad ocupa un importante papel en la administración religiosa. La conquista de los árabes de Zaragoza no es obstáculo para que se mantenga una nutrida comunidad cristiana que se reafirma con la reconquista de la ciudad y, con ella, se retoma la antigua tradición de la venida en carne mortal de la Virgen María, portadora del Pilar. La Virgen, desde la Edad Media, goza de una amplia iconografía que la muestra como salvadora de los que se acogen a ella (así, por ejemplo, en Berceo), en especial en la lucha contra el infiel. No obstante, esa tradición iconográfica se retoma en el Barroco, época en la que la imagen de la Madre de Dios como baluarte del catolicismo se reaviva y cobra sentido desde la época del emperador Carlos V, también apelado «emperador de España», aunque en este caso se refiere al rey Alfonso el Batallador según se recoge en la iconografía mariana: «La Augusta y Cesárea Ciudad de Zaragoza, Metrópoli de N. Reyno de Aragón, y Cabeza de otros Mayores, que la Corona de Aragón adquirió y conquistó con su valor y fe, y no solo es Ilustre y grande porque la ennobleció el Augusto César con su nombre sino más, y con excelencia sobre las demás ciudades que oy possee la Cristiandad, dichosa y noble, porque María Santísima, viviendo en carne mortal, se dignó santificarla con su Real y personal presencia, apareciendo en ella al Apóstol Santiago, a quien mandó edificasse aquí templo a su nombre santísimo porque avía escogido esta Ciudad Ilustrísima

para habitación suya, dejando en ella su Sacratísima imagen sobre la columna, que es el firmamento de la Fe de España […]. Aviendo nuestro valeroso Rey D. Alonso el Batallador (llamado Emperador de España) conquistado a Zaragoza, y libertándola del poder tirano de los Sarracenos año 1118 (según la opinión más recibida) en 18 de diciembre (día singular en España por la festividad de la Expectación del Parto de Nuestra Señora) no pudo su zelo de la Fe, y valor contenerle más tiempo en esta Ciudad, que el que era preciso para disponer la población y gobierno de ella; pero el primer cuidado fue de lo Sagrado, limpiando de las hezes Mahometanas la mayor Mezquita, dedicándola (como lo avía antes ofrecido) al Salvador y libertador del mundo, y colocando en ella la Sede Episcopal. El segundo lugar tuvo político, componiendo la república y ciudad que avía de ser Corte de los mayores Reyes que tuvo el orbe, y cabeza de tan dilatados Reynos» (Faci, 1979: 16-17).

18, n. 11. La incursión musulmana por el Portillo según diversos autores se relata así: «En este tiempo, obstinada aún la infidelidad en quererse conservar en este Reyno […] quiso recobrar a Zaragoza, juzgando que con la ausencia del Rey sería fácil empressa; pero se engañó su torpe astucia, porque ni dormitava ni dormía la que guardava su ciudad. Unida la innumerable chusma Mahometana, llegaron los enemigos una noche obscura sin ser sentidos de alguno al muro de tierra y exterior que ceñía la ciudad, y abriendo en él brecha capaz entraron varios esquadrones que se formaron en el espacio inmediato al muro dicho. […] pero tuvieron el desengaño, porque los conturbó un grande resplandor que se haría lugar entre las luzes del Sol. Amaneció entre tantas claridades María Santísima, Celestial Aurora, y con divisas militares, como la divina Palas, como Reyna de los Ángeles, capitaneando esquadrones de ellos, o como protectora de Zaragoza para conservar la Fe en ella permanente, acompañada de los Mártires y Santos de esta ciudad. Escogió para puesto de la defensa el Portillo del Muro (que la furia infernal de los Sarracenos avía abierto) desde donde mandó a los Ángeles hizieran el mayor estrago en los infieles […] hasta arrojarlos castigados por el Portillo que con su bárbara osadía habían hecho. Al ruido de las armas o al golpe de tanta luz despertaron los centinelas que guardavan la puerta cercana […] y avisando con celeridad a los principales cuerpos que guardavan los muros interiores de piedra, acudieron muchos de la ciudad armados a la defensa (o por mejor dezir) a

ser testigos del prodigio. […] para que nadie dudasse quién avía sido la causa de tan grande favor, y el instrumento de tan singular victoria, hallaron en el mismo Portillo del muro una pequeña imagen de María Santísima. […] Bolvió a poco tiempo a su ciudad victorioso Nuestro Rey Alfonso lleno de palmas, y hallando la novedad de aver substituido en su ausencia su Reyna y Señora María Santísima su oficio y persona y los Ángeles y Mártires el exercicio de sus esquadrones aragoneses, crecieron los aplausos de su Celestial Bienhechora con regio y militar agradecimiento y aparato. Edificó luego en el sitio del Portillo del muro un Oratorio devoto, y se colocó en la parte del muro aportillado la santísima imagen» (Faci, 1979: 18).

23, n. 26. Helícona fuente: «en la Beocia está el Monte Helicón dedicado a las Musas, que de él se nombraron Heliconides; y de este Monte desciende la famosa fuente Agannipe, consagrada a las mismas fingidas Deidades, cuya agua se creía ser el vino de los Poetas, como que sacándolos de sí por medio de el rapto, les encendía en furiosos enthusiasmos el celebro» (Feijoo, 1988: § 14). Recibe esta fuente de las musas varios nombres: «Estas [las musas] dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón» (*PS:* 434). «*Elicona* es paragoge o proparalesis, cuando se junta algo al fin de la dición, como aquí *Elicona* por *Elicón*. Este monte, como dice Estrabón en el *Libro 9,* no dista mucho de Parnasso, que le es su competidor en alteza i circuito i son ambos ásperos con las nieves i peñas. En este mesmo monte hizieron primero sacrificio a las Musas Oto i Efialtes, hijos de Aloco, i lo consagraron a ellas» (Herrera, 2001: 437).

24, n. 28. Palacio del conde de Lemos: No he podido localizar con exactitud cuál fue la ubicación exacta del palacio del conde de Lemos, que seguramente sería el palacio destinado al virrey de Aragón, localizado en la calle del Coso como el aún conservado palacio de Sástago. Tal y como refieren algunos testimonios de la época, Zaragoza, y concretamente el Coso, estaba plagada de numerosos palacios de familias nobles que a buen seguro albergarían este tipo de saraos: «Tiene mejores casas en general que ninguna otra ciudad de Hespanha (España), si no es Barcelona y Valença (Valencia), que las tienen tan buenas pero no mejores. Son de ladrillo y piedra, entre ellas destacan en los primeros lugares las del Conde de Morata, la del conde de Sar-

tago (Sástago) que posee su hijo D. Martín de Alagón, […] la del protonotario de Aragón, Don Miguel Clemente, que ahora son de su hija Dña. María Clemente, la cual se casó con Don Juan de Villalpando, señor de Quinto; […] Todas estas casas están en el Coso, fuera de él las del duque de Híjar son muy nobles, y las de Zapata» (Labaña, 2006: 7).

25, n. 32. Apolo: Pérez de Moya realiza un repaso, siguiendo diversas fuentes, a las atribuciones del dios Apolo: «Cómo se entiende ser Apolo inventor de la medicina y dios de la sabiduría», «Cómo se entiende ser Apolo dios de la adivinación», «Cómo Apolo guardó los ganados de Admeto», «Cómo se entiende dar Mercurio la cítara a Apolo», «Cómo se entiende que las musas bailan al son de la lira que Apolo tañe en el monte Parnaso…», «Por qué sacrifican a Apolo las saetas y el laurel y los grifos de los montes Hyperbóreos», etc. Apolo fue pastor de los ganados de Admeto y, con la lira que «según los poetas dicen recibió de Mercurio», hacía bailar a las musas del monte Parnaso (*PS:* 254).

28, n. 36. Dueña amortajada: El pasaje de la descripción de esta dama monstruosa recuerda a la de las damas feas del *Sueño del infierno* de Quevedo: «Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura con los chapines, ni la ceja con el alcohol, ni el cabello con la tinta, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas» (Quevedo, 1972: 132-133).

31, n. 47. Pasteleros: La misma sátira a los pasteleros aparece en pasajes de *El Buscón* y en el *Sueño del juicio final* de Quevedo: «Hícele cuartos [a un ahorcado], y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro. […] Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem eternam,* por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (Quevedo, 1996: 163 y 201). Por ser un comerciante es criticado en chistes, facecias y otros géneros satíricos al igual que los mercaderes u otros comerciantes en general, como los taberneros, acusados de engañar y de ladrones por Quevedo en el capítulo xx de *La hora de todos y la*

Fortuna con seso (1987: 218-221) y en su *Sueño del juicio final:* «Iba sudando tanto un tabernero de congoja tanto que, cansado, se dejaba caer a cada paso; y a mí me pareció que le dijo un demonio: —Harto es que sudéis el agua y no nos la vendáis por vino» (Quevedo, 1987: 75).

36, n. 60. Relaciones de sucesos: Este tipo de relaciones de comedias en las que un personaje relata los sucesos que le han acaecido utilizando el romance es muy frecuente, como tendremos ocasión de comprobar en las comedias incluidas en la *Navidad*. Para cuestiones relacionadas con las relaciones de comedias véase Moll (1976: 143-167), Ledda (1980) y Profeti (1983: 91-114).

48, n. 78. *Offina* de Ravisio Textor: Esta obra recoge las citas eruditas manejadas por los principales autores de la época (véase Conde Parrado y García Rodríguez, 2002: nota 5). Fue publicada por primera vez en París en 1520, en la imprenta de Reginald Chauldière (edición que posiblemente contó con una traducción de Juan de la Cueva hoy perdida), y desde su reimpresión en 1532 conoce infinidad de ediciones y reediciones ampliadas y reelaboradas, como la de Conrad Lycosthenes, durante todo el siglo XVII. La edición de Lycosthenes fue editada en 1600 y cuenta, entre muchos otros, con un ejemplar conservado en la Biblioteca Pública de Huesca (signatura B-3-468) procedente del convento de Agustinos de Huesca, que probablemente Aguirre pudo conocer de primera mano y utilizar como fuente para muchas de sus citas eruditas. Manejo la edición de Lycosthenes publicada en Basilea, imprenta de Nicolaum Bryling, en 1562, que es la que sigue fielmente la edición de 1600 conservada en Huesca.

49, n. 83. Explicación del movimiento del aire: «[…] razón será que primero digamos qué cosa es viento y cómo se hace y engendra […]. Y en esto, como en las más de las cosas, ay también diversas opiniones. Las quales déxolas por abreviar y siguiendo la verdadera doctrina de Aristóteles y de los demás sabios, digo que viento es y se causa de un humo o aliento, que llaman exsalación [sic], seco y caliente, que, con la fuerça y virtud del Sol y de las otras estrellas, se levanta de la tierra; lo cual queriendo subir para arriba con su calor y livianeza, llegando a la región media del ayre, que siempre está fría, de la contraria calidad es estorvada y repelida; y, como ella naturalmente no sufre bolver para abaxo

y no puede para arriba, camina para donde puede en redondo y por los lados, y con su ímpetu y fuerça, mueve y altera el ayre. De manera que ella y el ayre, assí movido, es lo que llamamos vientos» (*SilvII:* 519).

50, n. 85. Teoría del movimiento fuerte de los vientos: La teoría del viento que se mueve con fuerza y sin descanso provocando tempestades aparece en diversos lugares y parece tener su origen en alguna de las *Etimologías* de san Isidoro, según se lee por ejemplo, en fray Bartolomé de las Casas: «aquellos impetuosos y continuos movimientos dellas engendran viento […] Todo esto es de Sant Isidro [debe entenderse errata por san Isidoro], añadidas algunas pocas palabras. […] el viento fuerte y impetuoso y continuamente movido» (Casas, 1992: 826).

52, n. 97. Formación de los terremotos según José Micón (2000: f. 11v°): «Y finalmente, si el vapor no fuere elevado sobre la tierra, en agua se convierte, como dezía, que da principio a las fuentes y ríos. D›esto se infiere la conclusión segunda, que las otras impressiones que quedan, que son de fuego, tienen por su materia la exhalación que también es causa del terremoto, saliendo con grande ímpetu, como diximos, no pudiendo caber en el poco lugar que tenía en la tierra, regüeldando como el espíritu animal que, apretado, busca la salida. Y esta también causa los vientos hasta la media región del ayre, que es muy fría, elevada, remachándose por la resistencia de su contrario hazia los lados de la tierra, como parece en el humo que, topando en la techumbre, se viene a quebrar por una parte y otra».

53, n. 99. Cielo-Aire: El denominar «cielo» al «aire» era común en los antiguos, según relata Plinio el Viejo (1995: 385-386): «puesto que nuestros antepasados llamaron *cielo* y, con otro nombre *aire* a todo el espacio que, siendo parecido al vacío, difunde nuestro hálito vital. […] El influjo de los astros frena la tendencia de los elementos terrestres a subir hacia el cielo atrayéndolos hacia ellos para evitar que suban libremente. […] La respiración de tantos seres vivos toma el aire de lo más alto, pero este se desprende en sentido contrario y la tierra esparce su hálito al cielo según este se vacía».

53, n. 101. La formación de las tormentas según Plinio el Viejo (1995: 385): «Así, al moverse la naturaleza de acá para allá, se

enciende la discordia por la rapidez del mundo, que actúa como una especie de máquina de guerra y no da reposo a la lucha, sino que, presa de ella, se revuelve continuamente y muestra el origen de los fenómenos en el globo inmenso de alrededor de la tierra, entretejiendo a veces otro cielo con las nubes. Este es el reino de los vientos. Ahí radica, pues, la característica principal de ellos […] dado que se atribuye comúnmente a la potencia del viento el desencadenamiento de los rayos y truenos, e incluso el que caigan a veces lluvias de piedras […] amén de otros muchos fenómenos análogos».

54, n. 104. Clases de vientos: Mientras que los navegantes distinguían ya en su época muy diversas clases de vientos, «los muy antiguos sabios y poetas tomaron esta cosa más gruessamente y no pusieron tanto número ni differencias dellos como después han hallado y particularizado los que han sucedido; porque es assí que Homero ni los que le precedieron (según Plinio y Aulo Gelio y aun Vegecio, tratando de la materia de los vientos, affirman), no hallaron ni señalaron más que quatro; y estos según que venían y ventaban de una de las cuatro partes del mundo, conviene a saber: el oriente y el poniente, el septentrión o aquilón y el mediodía» (*SilvII:* 519-520).

54, n. 105. Vientos Austro, Solano y Céfiro: Para los latinos el «viento que viene del oriente» era el *subsolano,* «por venir y ventar de do nace el Sol» (*SilvII:* 522). Después fue llamado *solano* o *levante* «en España e Ytalia» (*SilvII:* 523). «El *solano o levante* es tenido por saludable y subtil y puro y colérico más que otro» (*SilvII:* 532). «El quarto viento contrario, que corre y vienta […] al mediodía, [es] el que los latinos llamaron *austro,* que quiere dezir "sacar agua", porque con este viento llueve ordinariamente; y por la misma razón lo llamaron los griegos *notus,* porque *notís* significa *humor* y *agua*. […] el *autro* o *vendabal,* que diximos nace de mediodía, es tenido por lluvioso y causador de tempestades; acarrea nieblas y pestilencias y corrupciones» (*SilvII:* 522 y 532). «Y al viento […] que nace del poniente, llamaron los griegos *zéfiro,* que en griego, según algunos, suena *dador o traedor de vida,* porque ayuda al florescer y criar de las plantas; y por esso los latinos lo llaman *fabonio,* a *favendo*. […] acrescienta la flema, causa truenos; corre este viento al fin del invierno y principio de verano más que en otro tiempo del año, según lo escrive Marco Varrón y Oracio» (*SilvII:* 521 y 532).

55, n. 107. Viento Céfiro o Favonio: «Sopla Favonio del poniente equinocial; en nuestra lengua es el viento Poniente; los marineros lo llaman Ueste. Dízesse *Favonio* en la habla latina porque favorece; i en la voz ática ζεφυρος, que significa traedor de vida, porque entonces todas las plantas comiençan a brotar i se desata i abre la tierra, antes apretada y recogida en sí; i por esto dezían los antiguos que el Zéfiro era precursor i mensagero de la venida de Venus» (Fernando de Herrera, 2001: 980).

62, n. 134. Expresión «tomar la zarza»: Como tal la expresión no se recoge en Correas aunque sí se cita en expresiones similares que pueden estar relacionadas con el asunto amoroso como conquista: «[…] ni tapia ni zarza. Quiere decir que a los hombres no bastan las paredes, bardas ni zarzas con que se cercan las heredades para que no entren en ellas» (Correas, 1967: 15). Quizá podría hacer alusión al refrán «Ni de zarza buen bocado, ni del escaso buen dado» (Correas, 1967: 232), significando cómo el enamorado al ver a su amada siente como si tragase espinas.

64, n. 136. Expresión «No, sino el alba»: «Hale parecido bien mi olor, talle, gusto y habla, y de mi amor está enferma. —¿Gozaisla? —No, sino el alba» (Molina, 1969: 63); «Don Lope: ¿Es mujer? / Alonso: No, sino el alba, / ¿pues había de ser hombre / y estar conmigo casada?» (Lope de Vega, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma,* 2002: f. 76v°). Procedía esta expresión de un chiste folclórico recogido por Maxime Chevalier (1975: 214): «No es sino el alba, que anda entre las coles».

64, n. 138. Puente sobre el Ebro: «En 1643 se produjo una de las riadas más importantes de que hay noticia. El ímpetu de las aguas rompió dos arcadas del Puente de Piedra e inundó el antiguo convento de Predicadores, sito en el paseo de Echegaray. El edificio aún pervive, aunque no la lápida que se colocó para conmemorar el suceso y marcar la altura a la que llegó el agua. Nos queda, sin embargo, el relato de lo sucedido, escrito por un fraile de ese convento en el siglo xviii […]. De la rotura del puente de Piedra también tenemos un precioso testimonio, y es el cuadro de Juan Bautista Martínez del Mazo, *Vista de Zaragoza*, pintado en 1647 y hoy en el Museo del Prado» (Menjón Ruiz, 2011: 7).

68, n. 149. Teoría de los vapores en la conciliación del sueño: Natal Comite, humanista italiano autor de *Mythologiae sive expli-*

cationum fabularum libri decem (Venecia, 1551) afirma, según lo recoge Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso:* «que fuese hijo de la noche, porque el umor noturno acrecienta los vapores del estómago que suben a las partes supremas del cuerpo, los cuales, después hechos más fríos con el frío del celebro, decienden abaxo, i assí engendran el sueño. I d›estos vapores nacen muchas formas de sueños por la variedad de manjares i regiones i tiempos i negocios impressos en la mente i temperamentos» (Comite, 1602: 403).

68, n. 152. Sueño-muerte: También a esta cita de Homero y a las de otros autores se refiere Herrera en sus anotaciones al soneto XVII de Garcilaso: «I declara Plutarco, en la *Consolatoria a Apolonio,* que Omero llamó al sueño ermano de la muerte por la semejanza que tienen, porque los mellizos muestran grande similitud. […] Eustacio llamó al sueño *pequeños misterios de la muerte*. I piensa el mesmo Eustacio que el sueño prudentemente fue llamado ermano de la muerte porque el uno i otro hazen descansar i deponer el trabajo, porque la muerte aparta l'alma i el sueño la comprime, i aquella arrebata de todo punto el sentido i este lo suspende a tiempo» (Herrera, 2001: 402). «Natal Comite dize que el sueño fue hijo de la noche, y del Herebo, y los antiguos dixeron que sus hermanas eran las esperanças, y otros le añadieron a la muerte, por hermana, Petrarca dixo que era su pariente: *Il somno e veramente qual dize, / Parente di la morte*. Mas Séneca arrima más el parentesto, y dize que es hermano: *Frater durae languidae mortis*. Cicerón le llamó, *imago mortis,* imagen de la muerte, lo mesmo dixo Ovidio: *Stulte quid est somnus, gelidae nisi mortis imago?* (Qué piensas, necio, que cosa es el sueño, sino un retrato de la helada muerte?). Y confórmase con esto el dicho de Sylio Italico: *Nox similes mortis dederat placidissima somnos*. La noche placentera les dio sueños. / Muy semejantes a la mesma muerte. Muchos llamaron al sueño Morfeo, así lo llamó Camoes en sus Lusiadas, cant. 4, estancia 68. Porque tanto que lasso se adormece, / Morfeo en varias formas lhe *[sic]* aparece. Aristóteles dijo, que era el sueño un medio entre vivir, y morir: *Somnus videtur esse medium, inter vivere & non vivere*. Hizo Aristóteles un libro, que le intituló, *de somno & vigilia,* y entre otras difiniciones que da al sueño, dize que es *ligamentum omnium sensuum*. Un estar cerradas las oficinas de los sentidos, sin poder obrar, que es a modo de lo que dijo san Clemente Alexandrino. *Dormentis huminis nullus est usus*. No obra cosa ninguna el hom-

bre que duerme, y por eso dijo Avicena, que el sueño era una cosa, *in qua anima convertitur ab exterioribus ad interiora*. Eurípides dijo que era un olvido de los trabajos, alivio de las penas y un saynete, y farsa, con que se saborean los cuydados y porque parecen los versos de Garcilaso de la Vega imitación de Eurípides, los pondré aquí: «o natura, quan pocas obras cojas, / en el mundo son hechas por tu mano, / creciendo el bien, menguando las congoxas. / El sueño diste al corazón humano, / para que al despertar más se alegrasse […]» (Vitoria, 1646: 573-574).

68, n. 153. Sueño fisiológico: Galeno explica el sueño como fenómeno fisiológico y así lo recoge Herrera en sus *Anotaciones a la Égloga II de Garcilaso:* «Escrive Galeno en el 2 de *Temperamentos* i en el 2 de *Locis affetis,* que proviene el sueño de la repleción de las venas del celebro con los vapores fríos o úmidos del mantenimiento, o de la bevida, o del fármaco, i esta repleción se haze en torno de aquella admirable travazón i coligadura de las arterias en los panículos del celebro o venas de las sienes; i mayormente nace del enfriamiento de los espíritus cerca del coraçón i de los órganos de los sentidos; i entonces se entorpecen todos los sentidos, i sola la mente, no enlazada con algún órgano, se fatiga i congoxa con los ensueños que finge, présaga de lo futuro. D'esta manera, subiendo los humos i vapores úmidos a la cabeça, cuando duerme alguno, i cerrando las vías por las cuales descienden los espíritus, vienen a ligar los sentimientos de suerte que entonces el animal no exerce alguna obra según su naturaleza, mas solo se cría i sustenta, i después que son gastados aquellos umores, torna en él la razón perdida i ipuede obrar según ella» (Herrera, 2001: 808).

71, n. 165. Sueño perjudicial: La tradición del sueño como algo dañino y engañoso aparece ya en Macrobio *(Comentario al sueño de Escipión),* Cicerón *(República)* y en la *Odisea* y la *Eneida* (Olivares Zorrilla, 2007: 2-3).

73, n. 174. Diferentes tipos de sueño según Macrobio: «Todo sueño puede clasificarse bajo cinco tipos principales: el sueño enigmático, en griego *oneiros,* en latín *somnium;* en segundo lugar, la visión profética, en griego *horama*, en latín *visio;* en tercero, el sueño oracular, en griego *chrematismos,* en latín *oraculum;* en cuarto lugar está la pesadilla, en griego *enypnion,* en latín *insomnium;* finalmente la aparición, en griego *phantasma,*

que Cicerón, cuando tiene la oportunidad de usar la palabra, llama *visum*» (Macrobio, 1850: 87-88).

74, n. 176. Los sueños proféticos de san Alberto Magno: Quevedo destaca en su obra *Sueños* la faceta profética de san Alberto Magno como alquimista que fue: «Además de Raimundo Lulio y los citados, fueron maestros de la alquimia […] Pitágoras, Avicena, Alberto Magno, Aristóteles, etc.» (Quevedo, 1954: 157). Este santo del siglo XIII tuvo en su juventud una visión mariana en la que la Virgen le instaba a no abandonar sus estudios puesto que tendría mucha memoria, la cual perdería en la vejez, poco antes de morir. El relato de esta visión y de otras está recogido en una de sus numerosas obras. Entre ellas destaca el tratado *De somnio et vigilia* en el que recoge estas cuestiones sobre sueños, oráculos y visiones a propósito del comentario de la obra de Aristóteles del mismo nombre. Las obras completas de Alberto Magno fueron publicadas en Lyon en 1651 *(Enciclopedia católica, s. v. San Alberto Magno)*.

74, n. 178. El origen de los diversos tipos de sueños: A. J. Cappelletti (1989) desarrolla la concepción del sueño ligado a la ingestión de alimentos que aparece en estas líneas de la *Navidad* y que parte ya de Aristóteles, según lo recogen y comentan otros muchos autores como Cardano: «del fenómeno del sueño parte de un análisis crítico de la que dio de él Aristóteles en su *Sobre el sueño y la vigilia*. Para este último, como se encarga de recordar Cardano, el sueño es una cierta afección del sentido común; […] Respecto a la causa física que producen el sueño, Aristóteles es igualmente claro: la causa está en el proceso de digestión de los alimentos. Estos, al llegar al lugar en donde se produce su asimilación, provocan una especie de vapor cuya tendencia motriz es ascendente hacia las venas en donde se convierte en sangre y termina en el corazón. Pues bien, según lo que dice Aristóteles, el sueño se provoca por la licuefacción y posterior descenso de los vapores que genera la digestión por su enfriamiento» (García Valverde, 2007: 53-54).

75, n. 180. Santo Tomás de Aquino (1994: 134), siguiendo a Aristóteles, establece estas dos causas intrínsecas del sueño y dos extrínsecas: «A través de las causas internas por las cuales viene a la imaginación del hombre, mientras duerme, las cosas en que su pensamiento y efecto se detuvieron mientras estaba despierto. […] Otras veces las causas intrínsecas son de orden corporal, y

es que por la interior disposición de nuestro cuerpo surgen en la fantasía movimientos conforme con ella. En cuanto a las causas exteriores de los sueños son también de dos clases corporales y espirituales, corporales en cuanto que la imaginación del que duerme se siente afectada por el aire de la estancia o por el influjo de los cuerpos celestes, de tal modo que aparecen en su interior ciertas representaciones fantásticas en conformidad con la disposición de esos cuerpos celestes. La causa espiritual es a veces Dios, que, por ministerio de los ángeles, revela en sueños alguna de las verdades a los hombres».

76, n. 183. Relata también la historia del milagro fray Roque Alberto Faci (1979: 386): «Este es el Milagro más estupendo e innegable que ha visto la Europa […]; de este sucesso tan prodigioso nació el fabricar los plateros las imágenes de Nuestra Señora del Pilar con la pierna estampada al dorso de la Santa Imagen. Y para que milagro tan singular quedasse impresso en la memoria de toda la Iglesia, Nuestro Santo Padre Clemente X concedió Indulgencia Plenaria *in articulo mortis* a los que llevassen la medalla de Nuestra Señora del Pilar assí fabricada. Veo casi olvidada esta Medalla y así la buelvo a la memoria de los devotos. En el sitio donde sucedió el milagro que fue la casa donde vivía Miguel Pellicer edificó la devoción de la Villa de Calanda una Iglesia muy hermosa, colocando en ella la Imagen de Nuestra Señora del Pilar como patrona suya donde es singular el culto».

77, n. 185. Teorías de la Antigüedad sobre los sueños: Desde la Edad Media la teología contribuye a dilucidar algunas de las cuestiones oníricas. También Luis Vives afirma que «los sueños los infunde a veces una mente superior con la misma habilidad y fuerza con que ellos mueven la fantasía. Los sueños que provienen del cielo, esto es, de las mentes santas están destinados a advertirnos sobre algún gran beneficio público o privado: de esta clase se leen en la Sagrada Escritura los sueños del Faraón, de Nabucodonosor y de José» (Vives, 1992: 192).

83, n. 200. León-Gobernante: «La predilecta […] es la del león. En el emblema 15 de Alciato […] se pone al león a la entrada de un templo, guardándolo. El epigrama menciona su mítica cualidad de dormir con los ojos abiertos, pues como rey nunca debe dejar de vigilar, ni aún durante el sueño. […] Valeriano lo incluye en sus *Hieroglyphica* aludiendo a su majestad. Saavedra Fajardo,

en su empresa 45, dice que "fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia" y lo ponían a las puertas de los templos. Luego relata una anécdota sobre Alejandro Magno que la tradición repitió sobre Felipe II: "[…] No fuera Señor del mundo, si se durmiera, y descuidara, porque no ha de dormir profundamente, quien cuida del govierno de muchos…". […] Sebastián de Covarrubias, en su emblema 84 de la primera centuria, representa a un león coronado con una pata sobre el globo terráqueo: *Imperat ut serviat,* aludiendo al trabajoso servicio de velar siempre:

> Que pensáis que es reynar? Servir muriendo.
> Los dias y las noches trabajando,
> Y cuando vos comeis, o estais durmiendo,
> No comer, ni dormir, y estar velando:
> El Rey parte es leon, feroz y horrendo
> De quien el mundo todo está temblando. […]».
> (Olivares Zorrilla, 2007: 7 y 8)

83, n. 202. Juan Goropio Becano: A este autor se refiere Feijoo en su *Teatro crítico universal* hablando de la defensa de su lengua hebrea: «Goropio Becano, natural de Bravante, que muy de intento se empeñó en probar, que la lengua Flamenca era la primera del Mundo» (Feijoo, 1981: 131). La cita de este autor recoge la misma tradición del león en la literatura emblemática.

85, n. 206. Anécdota del rey Sciluro: «[…] Y no menos vulgar el símbolo de las saetas atadas en un matojo, que Sciluro, rey bárbaro, estándose muriendo dio a sus sesenta hijos que estaban alrededor de su lecho, para que le quebrasen; y ninguno pudo hasta que dijo al menor las desatase y las rompiese una a una, lo cual hizo el muchacho con mucha facilidad y presteza, y entonces dijo: Parad mientes, que si estuviérades concordes y adunados seréis invencibles, y si os dividís y discordáis fácilmente, seréis vencidos de cualquiera» (Covarrubias, 2006: *s. v. Discordia*). La misma historia aparece también en las fábulas de Esopo y fue dramatizada por Rojas Zorrilla en su *Numancia cercada* (Eiroa, 2008: 63).

100, n. 268. Vanucio: «Queriendo […] mostraren la forma en que se hallan las minas en los montes, lo dieron a entender, (como dize Vanucio), con la semejança de un grande árbol. […] Este símil aplican a las minas, diziendo se hallan situadas en medio de los montes, y van convirtiendo las materias dispuestas y

propinquas en su naturaleza, hasta que llegan las puntas a la estremidad de monte, […] embiando fuera en vez de ramas, y flores, fumosidades azules, o verdes, o Marquesitas, o qualesquier otras composiciones de tinturas, con que se conjetura ser tal monte mineral. […] Vanucio afirma aber visto sobre montes de minerales gruessos castaños, campos cultivados y grandissimos bosques de hayas. […] Entre los metales se ponen azogue, plomo, estaño, cobre, plata, oro, y hierro, de quien trata Vanucio admirablemente, como también de medios metales, y de muchas piedras» (Suárez de Figueroa, 1733: 256-257vº).

105, n. 290. Dánae: «Era Dánae muy hermosa; cuya beldad Iúpiter oyendo, comenzola en su corazón a amar […]; propuso trabajar cuanto pudiese de haberla, lo cual la grande diligencia de la guarda de Acrisio hacía ser a Iúpiter imposible; y no pudiendo haber otra manera, tornose en pluvia de oro, cuyas gotas por entre las rejas metiéndose, cayeron en el regazo de Dánae, de que se hizo preñada. Acrisio, cuando lo supo, […] propuso de matar la hija, porque no saliese a luz aquel de quien hubiese de temer, y mandó para esto hacer un arca muy cerrada, en la cual pusiesen a Dánae y la echasen en el mar para que pereciese. Dánae, puesta en esta caja, rigiéndola su ventura, habiendo parido en el camino a Perseo, aportó a tierra de Apulia, en Italia, y siendo hallada de un pescador, la llevó al rey Piluno […] y viendo su bondad y discreción, recibiola por mujer […]» (*PS:* 495-496).

107, n. 298. *Aurea mediocritas* en relación con la riqueza y la avaricia: La «dorada medianía» abogaba por el rico liberal con moderación y que no debía caer en la avaricia. Este ideal de mesura se plasmó en la época en infinidad de libros de los emblemistas españoles como Covarrubias, Horozco o Villaba (Alonso Rey, 2008: 185-201). La imagen a la que hace referencia Aguirre se puede poner en relación con el *bivio* y con la necesidad de elegir prudentemente entre dos caminos. No he localizado, sin embargo, en la bibliografía emblemática una representación concreta de esta imagen de la elección del justo medio, tema al que, sin embargo, se refieren muchos emblemas de la época (García Mahíques, 2000: 727-728).

259, n. 1. Antonio de Urriés: Don Antonio de Urriés aparece en la información jurídica y foral de los lugartenientes de la Corte del Justicia de Aragón contra la denuncia, entre otros, de don

Pedro Pablo Ximénez de Urrea, conde de Aranda, ante el tribunal compuesto por los representantes de los brazos eclesiásticos, de nobles, de universidades y de los caballeros e hijosdalgos, representados, entre otros, por don Antonio de Urriés y Ximénez, señor de Nisano (Gómez Raxo, 1664*b*). Igualmente aparece en otro documento fechado, como el anterior, en 1664, en la alegación de fuero y derecho en defensa propia de don Juan Bautista Gómez Raxo, Francisco Zepera y Iosep de Bolea en la denuncia de don Pedro Pablo Ximénez de Urrea y, entre otros, Antonio de Urriés, señor de Nisano (Gómez Raxo, 1664*a*).

267, n. 10. Tramoya-apariencia: La técnica de los bastidores para los vuelos, ascensos y descensos de los personajes implican una mayor capacidad mecánica que fue la que introdujeron los escenógrafos italianos, primeramente en las representaciones de teatro cortesano y que después se trasladarían al corral de comedias. El escenario del corral, no obstante, permitía también la inclusión de algunos efectos técnicos como los descensos a los infiernos mediante el escotillón del tablado, o el ascenso y descenso a las galerías superiores mediante las técnicas a las que Aguirre se refiere como tramoya. Lo que a continuación presenciamos de manera simultánea a los asistentes a la fiesta de esa noche es un drama mitológico, semejante a otros como *La fiera, el rayo y la piedra, Andrómeda y Perseo* o *La hija del aire* de Calderón, representaciones pensadas en un principio para ser realizadas en un ambiente cortesano, bien en un salón acondicionado para la escenificación, bien en un coliseo. En la época en la que se empiezan a introducir las complejas apariencias venidas de Italia de mano de escenógrafos como Baccio del Bianco, en el corral de comedias triunfan las aplaudidas comedias de enredo amoroso, de capa y espada, que cada vez incorporan más elementos escenográficos. *La industria contra el peligro* es un ejemplo muy significativo de una comedia de capa y espada de la época de auge de los corrales de comedias a mediados del XVII. Además, tramoya también se utiliza metafóricamente como «enredo con mucho ardid y maña» *(DA: s. v.)*, por lo que parece referirse a que la comedia que se representará al final de la noche no posee tanto aparato escenográfico, pero las carencias de este serán suplidas con el ingenio de los enredos de los personajes.

270, n. 16. Pasifae-Minotauro: «Los poetas dicen que Minos hizo voto a Neptuno que le sacrificaría lo que primero apareciese

delante, y como le apareciese un toro de gran hermosura, cubdiciolo mucho y diolo a los pastores para que guiase las vacadas, y sacrificó otro por él, por lo cual, airado Neptuno, puso en la reina Pasipha, su mujer, hija del Sol, tal encendimiento de Cupido que estando ausente su marido Minos, como Ovidio escribe, se enamoró de aquel toro hermoso que Minos dejó de sacrificar; y para tener cópula con él, se metió en una vaca de madera, que hizo Dédalo, singular arquitecto, labrada tan al natural y cubierta con una piel de vaca, que parecía viva; y así se hizo preñada y parió una criatura que el medio cuerpo de la cintura arriba era de hombre, y lo demás de toro» (*PS:* 482-483).

291, n. 50. Elementos con que vence Teseo al Minotauro (variaciones en autores de mitología): En muchas ocasiones, para ampliar el relato, autores como Pérez de Moya o Vitoria añaden a la narración ciertos elementos que no se encuentran en ninguna de estas fuentes. Así lo señala Cossío, a propósito de autores que denomina «gongorinos atenuados», que recogen esta fábula, como Colodrero Villalobos o Jerónimo Cáncer de Velasco, autor de la *Fábula del Minotauro:* «Narra en él la historia de Teseo en el laberinto de Dédalo, ampliando el texto ovidiano, que parafrasea con noticias de otra procedencia […]. Más o menos todo ello pudo verlo en Ovidio, aunque solo en boceto; pero de Plutarco, en su *Vida de Teseo,* proceden las noticias circunstanciadas de los sacrificios ofrecidos al monstruo y no sé de dónde la especie de que Teseo se valiera en su lucha con él de un puñal, cuando Plutarco guarda silencio sobre este extremo y Ovidio nos informa de que Ariadna le proveyó de una maza y las tres consabidas bolas de sebo, que para el monstruo debían ser auténticas pomas de Atalanta» (Cossío, 1998: 34). Este último detalle sobre el modo en que Teseo engañó al Minotauro con bolas de sebo para, aprovechando su distracción, matarlo con la maza que le había proporcionado Ariadna, se repite en otros autores que tratan la historia de Teseo, como Lorenzo de Sepúlveda en su *Romance de Teseo y el Minotauro* incluido en sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (1551) (Cossío, 1998: 154). Sin embargo, ninguno de estos autores, ni otros como Spínola y Torres, Juan de Mena, Juan de la Cueva u Horozco, cuyas fábulas sobre el Minotauro repasa Cossío (1998: 10, 42, 162 y 252, respectivamente), relatan la anécdota de que Teseo se negara a ofrecerle la sopa somnífera que le había proporcionado, según

Vitoria, Fedra. Otra variante es la que ofrece Lope de Vega en su tragicomedia *El laberinto de Creta* (1612-1615), incluida en la *Parte XVI,* donde también relata la historia del Minotauro y de los amores de Ariadna, Teseo y Fedra. En esta obra es Ariadna la que le da a Teseo, además del ovillo y la maza, tres panes envenenados para que, al comerlos, caiga dormido el Minotauro y sea entonces más fácil darle muerte: «Para el cual has de llevar / tres panes, con tal veneno, / que de su sentido ajeno, / caiga en el mismo lugar» (Vega, 1966: 53-98).

336, *Industria*, vv. 416 y ss. Inserción cuento tradicional: Tampoco aparece el citado cuento en las siguientes colecciones consultadas: Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis* (1980); Timoneda, *Obras. El patrañuelo. Sobremesa y aviso de caminantes. El buen aviso y portacuentos,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles (1957); Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas* (1972); Díaz y Chevalier, *Cuentos castellanos de tradición oral* (1983); Lorenzo Vélez, *Cuentos anticlericales de tradición oral,* Valladolid (1997); Rodríguez Lasierra, *Cuentos, recontamientos y conceptillos aragoneses* (1979); y González Sanz, *Catálogo tipológico de cuentos folclóricos aragoneses* (1996). Otra posibilidad es que Aguirre inventase el cuento a partir de algún dicho o sentencia, pero tampoco he podido localizar la posible fuente en *Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia* (1549) de Hernán López de Yanguas (1953). La inserción de cuentos, que muchas veces estaban estrechamente relacionados con refranes o sentencias populares, era práctica habitual en el teatro del Siglo de Oro, entre autores como Lope o Calderón (Chevalier, 1999). El hecho de que no se encuentren las fuentes de estos cuentos puede explicarse, como hace Chevalier (1999: 21), en que algunos de ellos formaban parte de la tradición oral del Siglo de Oro.

338, *Industria, Acot.* 459 Escenografía (pausa dando la vuelta los personajes por el vestuario): Esta breve pausa para indicar el cambio de escenario pero sin interrumpir la representación de la jornada primera es un recurso muy habitual en el teatro de Calderón, que, como señala Ruano de la Haza (2000: 131), «tiene mucho de cinemática». El mismo procedimiento para indicar cambio de lugar del exterior de un camino, a la calle, y luego al interior de una casa lo encontramos en obras como *El alcalde de Zalamea, El perro del hortelano* o *La dama duende,* en las que Ruano de la Haza (2000: 131-135) analiza el empleo de esta téc-

nica escenográfica; y también se puede ver en el propio Aguirre en *El engaño en el vestido* (*Acot*. 1525 y 1611).

412, *Industria,* v. 2397 Jardín-escenografía: El jardín es escenario ideal en el que se funden naturaleza y arte, siguiendo los tópicos de la *natura naturans* y *natura naturata*. Es visto, además, como una estancia, un lugar cerrado *(hortus conclusus)* en el que los sentimientos del poeta se proyectan. Esta idea está bien presente en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas (1981: 22-46). Una de las descripciones más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios,* cuyas semejanzas con algunos pasajes con la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre en este tipo de descripciones de corte gongorino han sido destacadas por Aurora Egido en el estudio preliminar a la reproducción facsímil de la edición de 1637 de la obra de Dicastillo (1978: 39-41). También en el teatro calderoniano encontramos muchos ejemplos de jardines, como en *La fiera, el rayo y la piedra* (1989*c*: 278). La ambientación dramática en el jardín es bastante simbólica, como ha estudiado José Lara Garrido a propósito de algunas comedias de Lope de Vega, Calderón y Moreto que llevan la palabra *jardín* en su título, en su artículo «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español» (Laplana, 2000*a*: 190-191).

439, n. 4. Academia Parnaso: «Es tentador suponer que ambas obras [la *Cítara de Apolo* de Bondía y la *Navidad de Zaragoza*] se basan en composiciones escritas para la misma academia zaragozana, posiblemente la del Conde de Lemos. […] pero sería imprudente fiar demasiado de la repetición de un término [Parnaso] aplicado con tanta frecuencia a un círculo literario» (King, 1963: 142). Otra opción sería considerar la posibilidad de que aluda directamente a la obra de Bondía, publicada en 1650, aunque, como ya señaló en su tesis doctoral José Enrique Laplana, no hay que tomar la cita del Parnaso como una alusión directa, ya que el tópico parnasiano era habitual en todas las reuniones académicas, tal y como se ve en otras composiciones del mismo cariz como el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz o las *Rimas* de Moncayo (Bondía, 2000: XCIX y C).

450, n. 3. Sitios de Calatayud-familia de Sayas: La ciudad de Calatayud por aquel entonces contaba con un importante desarrollo comercial y por su localización estratégica en la frontera

entre los reinos de Castilla y Aragón fue sitiada por el ejército castellano durante esta guerra y finalmente conquistada, lo que ocasionó gravísimos destrozos en la ciudad. Este fue el segundo sitio de Calatayud, el primero fue durante la reconquista de los árabes en el año 1120 por el rey Alfonso I el Batallador. Para las cuestiones de la historia bilbilitana consúltese la página oficial de esta localidad en <http://www.calatayud.org>. La familia de Sayas competía en gestas bélicas con el linaje de los Liñán: «En 1379 los Sayas y los Liñán habían firmado un pacto por el que ponían fin a un siglo de enfrentamientos, aunque en el invierno de 1410 las dos familias más poderosas de la ciudad retomarán sus antiguas peleas y litigios. Los Liñán apoyaban a Jaime de Urgel, buscando la ayuda de Antón de Luna para echar de la ciudad a los Sayas, que acabarán saliendo victoriosos. La tregua entre las dos familias se firmará en el monasterio de Santa Clara de Calatayud, donde era abadesa doña Contesina de Luna, hermana de Benedicto XIII» (Tobajas Gallego, 2013).

453, n. 4. Arquitecturas efímeras-fuegos artificiales: El ejemplo más significativo de esta descripción de arquitecturas efímeras y fuegos artificiales en la miscelánea aragonesa como relación de actos festivos la encontramos en la *Cítara de Apolo* de Bondía (2000: LXIX-LXX): «Pese al hiperbólico encarecimiento de Bondía sobre la magnificencia de los fuegos artificiales que describe, en ellos no hay nada especial por encima de lo común en la época. […] los fuegos artificiales siempre tienen un final aparente para que el vulgo que contempla el espectáculo se acerque confiado y tenga que huir chamuscado en cuanto los mecanismos del fuego se activen de nuevo, para regocijo de los nobles que miran desde una prudente distancia».

460, n. 15. Las tres Venus según Tulio: «De tres Venus hace mención Tulio. La primera dice ser hija de Celio y del Día, que fue honrada en Elis, ciudad del Peloponeso, en Grecia, y a esta la llamaron Venus la grande. […] Danle por hijas a las tres Gracias. La segunda Venus fue también hija de Celio, nacida sin madre; y del modo de su nacimiento dicen que Saturno, usando de crueldad con su padre Celio, le cortó los genitales, y cayendo en el mar, se engendró Venus. Así lo dice Ovidio, introduciendo a Venus que habla con Neptuno, diciendo que ella tiene parentesco con el mar, por cuanto dél nació, en donde comienza: *Aliqua et mihi gratia,* etc., y por haber nacido así, los griegos la llamaron

Aphrodisa o Aphroditi, de *aphros,* que es espuma […]. […] Esta es la que comenzó hacer congregación de mujeres públicas en Chipre, siendo ella una moza virgen de alto linaje; tuvo tan ardiente deseo sensual que no solo a algunos, mas a todos se dio; y por encubrir su deshonestidad, por común costumbre trujo a los de Chipre a este mismo usar. Es a saber, que sus hijas doncellas ganasen con los estranjeros con qué casarse, la cual costumbre se estendió en las tierras de Apulia y Calabria, según escribe Theodoncio» (*PS:* 378-379).

461, n. 17. Adulterio entre Venus y Marte: Así lo relata Pérez de Moya a propósito de Vulcano: «Venus, su mujer, amó al dios Marte, y había con él ayuntamiento, lo cual el dios Apolo, conociendo como a él cosa no le asconda, lo descubrió a Vulcano; el cual, cuando lo supo, hizo unas cadenas tan subtiles, que aun ver no se podían, y tan fuertes, que a los varones prender podían, las cuales, puestas con grande ingenio y sotileza en el lugar donde los adúlteros juntarse solían, que con pequeño peso o movimiento se cerraban, fueron luego en ellas trabados. Sintiéndolo Vulcano, abrió las puertas y halló a Venus y a Mars desnudos; y así torpemente estando, llamó a los dioses y deesas que los viesen; las deesas por vergüenza, no fueron allá. Los dioses fueron y todos reían dellos; solo Neptuno se condolió de los así presos, y rogaba que los soltase; y tantos fueron sus ruegos que movieron a Vulcano a soltarlos» (*PS:* 222-223).

492, n. 65. Juicios a brujas: El tribunal inquisitorial de Zaragoza juzgaba los delitos de las diócesis de esta ciudad, además de Huesca, Lérida, Jaca y Barbastro desde 1519 y el lugar elegido para los autos era La Seo o Nuestra Señora del Portillo (siempre dentro, fuera o a las puertas). La sede del Tribunal de la Inquisición estaba en la Aljafería *(GEA: s. v. Inquisición, Tribunal del Santo Oficio).*

536, *Demonio, Acot.* 59 Representación del fuego en escena: No especifica casos como este en el que un papel arda de modo súbito en la mano del actor, pero en el capítulo 10 del libro II da algunos consejos para simular que toda o parte de la escena arda: «Pigliarannosi tanti pezzi di tele usate, […] i quali siano della grandezza di esse; e poco prima di fare tale operazione si ammolleranno in acqua vite fatta per tal'effetto […]. Poi [uomini] con un candelino accenderanno [i pezzi]» (Sabbatini, 1638: 71). El

recurso podría ser muy similar. El papel que debe arder en escena aparecería impregnado en alcohol o aguardiente para que así, al acercarlo a una lámpara escondida, o que portase el propio actor que hace de demonio, ardiese en un momento determinado. Otra opción es que el Demonio llevase un trozo de tela impregnado en una sustancia fácilmente combustible y que, en un momento dado le prendiese fuego disimuladamente para simular el fuego que consume la carta. También advierte Sabbatini el peligro de representar fuego en escena, y para ello previene que se deben esconder en distintos lugares de la escena, especialmente en el cielo, recipientes con agua para sofocar el incendio: «Con questa occasione non mancherò di ricordare che si deve avere in pronto buona quantità d'acqua sopra la soffita o cielo, e sotto il palco […]» (Sabbatini, 1638: 57).

612, *Demonio, Acot.* 2031 Empleo del escotillón (brecha en la sala): «El *Diccionario de Autoridades* define un escotillón como "una puerta o tapa cerradiza en el suelo", añadiendo que "llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias". […] Los escotillones formaban parte del aparato escénico de la Comedia en el siglo XVI. […] Las acotaciones teatrales confirman que, efectivamente, se empleaban escotillones en los tres lugares: tablado, vestuario y corredores. […] A través de escotillones abiertos en el vestuario se hundirían también […] el Paulo de *El condenado por desconfiado,* también de Tirso. Pese a que la acotación de esta última comedia dice solamente "húndese [Paulo] por el tablado y sale fuego" […] esta boca del infierno estaría también situada en el vestuario, según se comprueba por la acotación precedente: "Descúbrese fuego y Paulo lleno de llamas". Los descubrimientos no podían hacerse en el tablado. […] La súbita aparición del demonio emergiendo de los infiernos [o descendiendo a ellos] se podía realizar de diversos modos. […] se utilizaría un artefacto elevador, parecido a una palanca o a la canal […] y sería accionado por medio de contrapesos, pudiendo controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación» (Ruano de la Haza, 2000: 237-240).

633, n. 1. El condado de Contamina fue creado por Felipe IV en 1646 con motivo de las Cortes celebradas en Zaragoza para premiar los servicios de don Alonso Fernández de Heredia, señor de Cetina, que fue el primer conde de Contamina. Su hijo, don Antonio Fernández de Heredia Pérez de Pomar, que en la dedica-

toria ya figura como mayorazgo del condado de Contamina, fue el segundo conde de dicho condado, según figura en el Archivo Histórico Nacional en la Sección de Nobleza (Referencia: Pares del inventario dinámico). El entonces conde de Contamina y su hijo, don Antonio Pérez de Pomar, aparecen también en un documento sobre la baronía de Sigüés (Blanco Gómez, 1655).

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DE OBRAS DE MATÍAS DE AGUIRRE

Aguirre del Pozo y Felices, Matías de (1654), *Navidad de Zaragoza,* Zaragoza, Juan de Ibar.

Aguirre del Pozo y Felices, Matías de (1664) *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe.

EDICIONES Y MANUSCRITOS

Abarca de Bolea, Ana (1994), *Vigilia y octavario* (1679), ed. de M.ª de los Ángeles Campo Guiral, Huesca, IEA.

Abás y Nicolau, Gabriel (1660), *Narraciones de las fiestas en Zaragoza en septiembre de MDCLIX a la canonización de Santo Tomás de Villanueva,* Zaragoza, Imprenta de Miguel de Luna.

ADH = Varios legajos con signatura 7-1/208.1

Agustín, San (2006), *In Evangelium Ioannis Tractatus CXXIV,* en Migne (1844-1875) [en línea], <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430,_Augustinus,_In_Evangelium_Joannis_Tractatus_CXXIV,_MLT.pdf> [Consulta: 25/7/2016].

Agustín, San, *Regula ad servos Dei,* en Migne (1844-1875) [en línea] <http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430,_Augustinus,_Regula_ad_Servos_Dei,_MLT.pdf> [Consulta: 27/7/2016].

Agustín, San, *Opera Omnia*, [en línea] <http://www.augustinus.it/latino/discorsi> [Consulta: 11/12/2015].

AHPZ = *Árbol genealógico de los Condes de Aranda,* documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. (Híjar. Signatura III-2-6).

Alciato, Andrea (1985), *Emblemas,* ed. de Santiago Sebastián y prólogo de Aurora Egido, Madrid, Akal.

ALFONSO, Pedro (1980), *Disciplina clericalis,* ed. de María Jesús Lacarra, Zaragoza, Guara.

ÁLVAREZ DE LA FUENTE, Fray Joseph (1733), *Diccionario histórico, político-canónico y moral. IX Parte,* Madrid, Thomás Rodríguez Frías.

ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco (1890), *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama,* Zaragoza, Tipografía de Comas Hnos.

ANÓNIMO (1990), *La vida y hechos del Estebanillo González,* ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra.

ANTONIO, Nicolás (1996), *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispaniorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIX floruere Notitia,* edición facsímil, Madrid, Visor Libros, vol. 2.

APOLODORO (1985), *Biblioteca,* II, trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos.

AQUINO, Santo Tomás de (1959), *Suma Teológica,* edición bilingüe de Francisco Barbado Viejo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [en línea] <http://hjg.com.ar/sumat> [Consulta: 12/2/2006].

AQUINO, Santo Tomás de (1994), *Suma de Teológica,* vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

ARANDA, Juan de (1595), *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias,* Sevilla, Juan de León.

ARCO, Ricardo del (1934), *La erudición aragonesa en el s. XVII en torno a Lastanosa,* Madrid, CSIC.

ARCO, Ricardo del (1950), *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Juan Fco. Andrés de Uztarroz,* Madrid, CSIC.

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1950), *Rimas,* vol. II, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología hispánica.

ARISTÓTELES (1831), *Aristotelis opera,* vol. 3, Academia Regia Borusica (ed.), Berolini, Georgium Reimerum.

ARISTÓTELES (1931), *De somno et vigilia,* traducción inglesa de J. I. Beare en W. D. Ross *et alii* (eds.), *The Works of Aristotle traslated into English,* vol. 3, Oxford, Clarendon Press, [en línea] <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AriSlee.html> [Consulta: 12/3/2005].

ARISTÓTELES (1979), *De anima,* ed. de W. D. Ross, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano.

ARISTÓTELES (1995), *Física,* ed. de Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos.

ARTEMIDORO DE ÉFESO O DE DALDIS (1989), *Onirocrítico o Interpretación de los sueños,* ed. de Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos.

AUSONIO, Decimus Magnus (1823), *Opera omnia,* Londres, J. Valpy.

BACON, Francis (2003), *Works of Francis Bacon. Part 4,* Londres, Kessinger.

BARONIO, Mauro (1675), *Discorsi sacri e morali,* Bolonia, Giacomo Monti.

BARRIOS GARCÍA, Ángel (ed.) (1981), *Becerro de visitaciones de casa y heredades,* Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.

BECANO, Ioannis Goropius (1580), *Hermathena,* Antverpiae, Christophori Plantini.

BERELLA MIRÓ, José María (1646), *Instrumento público de confirmación y renovación de estatutos y privilegios y libertades,* en Ángel Gimeno Monforte (dir.), *Fichero histórico de la Villa de Tronchón* [en línea] <www.tronchon.info> [Consulta: 5/9/2014].

BLANCO GÓMEZ, Antonio (1655), *Alegación en Fuero y Derecho. Por el ilustrísimo Señor Conde de Contamina, y por Don Antonio Pérez Pomar […], Sobre la sucesión de las varonías de Sigues, Xavierre y Rasal,* Zaragoza, [en línea] Biblioteca Virtual de Derecho Civil Aragonés <www.derechoaragones.es> [Consulta: 5/9/2014].

BOCCACCIO (1998), *Decamerón,* ed. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.

BONDÍA, Ambrosio (2000), *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón,* ed. de José Enrique Laplana, Zaragoza, IFC, 2 vols.

BONET, Juan Pablo (1930), *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos,* ed. de Francisco Beltrán, Jacobo Orellana y Lorenzo Gascón, Madrid, Beltrán.

BOUQUIN, Carolo (1677), *Solis Aquinatis Splendores circa Sacrosanctum Eucharistiae Mysterium, aliquae Christianae Religionis Arcana. Commentaris in prosam, seu canticum D. Thomae Doctoris Angelici […],* Lugduni, Francisci Barbier.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis (1857), *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614,* Madrid, Imprenta de Martín Alegría.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1640), *Primera Parte de comedias de Calderón,* Madrid, Viuda de Juan Sánchez a costa de Gabriel León.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1965), *Dramas de honor,* introducción de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Clásicos Castellanos.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1973), *Primera parte de comedias de Calderón.* Madrid, 1636, ed. de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Londres, Gregg-Tamesis Books.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1981), *El gran teatro del mundo,* ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1985), *El mágico prodigioso,* ed. de Bruce W. Wardroper, Madrid, Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989*a*), *El médico de su honra,* introducción de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989*b*), *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar,* ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989*c*), *La fiera, el rayo y la piedra,* ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994), *La vida es sueño,* ed. de José M.ª Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *La inmunidad del sagrado,* ed. de José M.ª Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín, Kassel, Reichenberger.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001), *El gran teatro del mundo,* ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2003), *La vida es sueño,* ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe.

CARDANO, Gerolamo (1557), *De rerum varietate,* Basileae, Henrichum Petri.

CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín (1792), *Refranes y modos de hablar castellanos, con los latinos que les corresponden,* Madrid, Imprenta Real.

CARVAJAL, Mariana de (1988), *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1633), ed. de Antonella Prato, pról. de Maria Grazia Profeti, Milán, Franco Angeli.

CASAS, Fray Bartolomé de las (1992), *Apologética historia sumaria,* ed. de Vidal Abril Castelló *et alii,* Madrid, Alianza.

CASIODORO, Magno Aurelio (1729), *Opera Omnia,* Venetiis, Antonii Groppi.

CERVANTES, Miguel de (1994), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

CERVANTES, Miguel de (1997), *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.

Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Crítica, ed. del Instituto Cervantes.

Cervantes, Miguel de (2001), *Viaje del Parnaso,* ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05819517588047595332268/index.htm> [Consulta: 14/4/2015].

Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha,* ed. de Francisco Rico para el IV centenario, Madrid, Real Academia Española.

Chevalier, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos.

Chevalier, Maxime (1983), *Cuentos folclóricos en la España del Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica.

Chevalier, Maxime (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XVII),* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Cicerón (1933), *De natura deorum,* [en línea] <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/nd.shtml> [Consulta: 23/11/2005].

Clemente, Aurelio Prudencio (1943), *Obras,* Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando [en línea], *Biblioteca Vitual Fundación Ignacio Larramendi,* <http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.do?control=FIL20120002463> [Consulta: 14/8/2016].

Comite, Natal (1602), *Mythologiae sive explicationis fabularum,* Lugduni, sumptibus Petri Landri.

Comite, Natal (2006), *Mitología,* ed. de María Iglesias Montiel y M.ª Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, [en línea] <http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/monografias/natale_conti_mitologia/(ver)/1> [Consulta: 1/12/2016].

Correas, Gonzalo (1967), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Burdeos, Féret Fils, texto anotado por Louis Combet.

Cortés Albacar, Martín (1999), *Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar,* ed. de Juan Ramón Cartiazo Ruiz, Salamanca, CILUS.

Cortés Albacar, Martín (2003), *Breve compendio de la esfera y del arte de la navegación* (1551), reproducción facsímil, Valladolid, Maxtor.

Covarrubias, Sebastián de (1978), *Emblemas morales,* ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición íntegra e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert.

CRISÓSTOMO, San Juan (1991), *Homilías exegéticas del evangelio de san Juan,* Sevilla, Apostolado Mariano.

CRUZ, San Juan de la (1987), *Poesía,* ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.

DÍAZ, Joaquín, y Maxime CHEVALIER (1983), *Cuentos castellanos de tradición oral,* Valladolid, Ámbito.

DICASTILLO, Miguel de (1978), *Aula de Dios. Cartuxa Real de Zaragoza. (Zaragoza, Diego Dormer, 1637),* estudio preliminar de Aurora Egido, reproducción facsímil, Zaragoza, Pórtico.

EPICTETO (1701), *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el «Enchiridion» de Epicteto y la tabla de Cebes, philósofo platónico,* Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen.

ESCRIVÁ, Francisco (1613), *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado, y officios según las quales ha de ser cada uno particularmente juzgado,* Valencia, Juan Chrysostomo Garriz.

ESLAVA, Antonio (1986), *Noches de invierno,* ed. de Julia Barela, Pamplona, Institución Príncipe de Viana / Gobierno de Navarra.

EUTROPIO (1377-1379), *Breviarium ab urbe condita,* París, Arsenal [trad. por Juan Fernández de Heredia, *Reproducción del ms. 8324*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, publicado por Juan Manuel Cacho Blecua].

EVIA, Jacinto de (2000), *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años (1676),* Madrid, Nicolas de Xamanes, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03691736455725784232268/p0000010.htm> [Consulta: 7/9/2014].

EVORENSE, Andrea (1612), *Sententiae et exempla et probatissimis scriptoribus collecta, et per locos comunes digesta per Andream Eborensem,* Brixiae, Bartholomeum Fontanam.

FACI, Fray Roque Alberto (1979), *Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santíssima*, Zaragoza, 1739 y 1750, Zaragoza, Diputación General de Aragón (reimpresión en facsímil de las ediciones raras).

FEIJOO, Benito Jerónimo (1981), *Obras completas,* ed. de José Miguel Caso González y Silverio Cerra Suárez, Oviedo, Cátedra Feijoo.

FEIJOO, Benito Jerónimo (1988), *Teatro crítico universal, I,* Oviedo, Instituto Feijoo [Texto completo: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft310.htm#t310pt28>. Consulta: 15/12/2012].

FERRER MALDONADO, Lorenzo (1626), *Imagen del mundo sobre la esfera,* Alcalá, Juan Gracia y Antonio Duplaste.

FINEO, Oronce (1560), *De solaribus horologiis et quadrantibus, libri quatuor,* París, Guillaume Cavellat.

FRENK, Magrit (ed.) (1987), *Corpus de la antigua lírica popular histórica (siglos XV a XVII),* Madrid, Castalia.

GALLÁN, Doctor Diego Gerónimo (1661), *Alegación en fuero y derecho por … Don Pedro Pablo Ximenez de Urrea Zapata Fernandez de Heredia … y el Ilustrissmo* [sic] *Señor Marques de Cañizar,* Madrid, Joseph Fernández de Buendía [conservado en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza, signatura L. 3077].

GARZONI DA BAGNACAVALLO, Tommaso (1610), *Piazza universale di tutte le professioni del mondo,* Venecia, Tommaso Bagliani.

GÓMEZ RAXO, Juan Bautista (1664*a*), *Alegación en fuero y derecho en defensa propria de los DD. […]*, Zaragoza, Agustín Verges.

GÓMEZ RAXO, Juan Bautista (1664*b*), *Información jurídica y foral de los señores doctores Don Iuan Bautista Gomez Raxo, Don Francisco Zepera y Don Ivan Iosef Bolea, Lugartenientes Extraordinarios de la Corte del Ilustrissimo señor Iusticia de Aragon contra la denunciacion que se les ha dado por el excelentissimo señor Don Pedro Pablo Ximenez de Urrea Zapata Fernandez de Heredia, conde de Aranda [...]*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.

GÓNGORA, Luis de (1644), *Obras de Don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera.

GÓNGORA, Luis de (1984), *Soledades,* ed. de John Beverley, Madrid, Cátedra.

GÓNGORA, Luis de (1990), *Fábula de Polifemo y Galatea,* ed. de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra.

GÓNGORA, Luis de (1991), *Poesía selecta,* ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus.

GÓNGORA, Luis de (1998), *Romances,* ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema.

GÓNGORA, Luis de (2000), *Fábula de Polifemo y Galatea,* ed. de Antonio Carreira, Madrid, Turner.

GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio (2003), *Nueva idea de la tragedia antigua,* ed. de Luis Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2 vols.

Gracián, Baltasar (2001), *Obras completas,* ed. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa-Calpe.
Gracián, Baltasar (2016), *El Criticón,* ed. de Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, IFC.
Granada, Luis de (1586), *Silva locorum qui frecuenter in concionibus occurrere solet…,* París, A. Perier.
Guevara, Fray Luis de (1994), *Relox de príncipes,* ed. de Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor.
Hernández de Velasco, Gregorio (1586), *La Eneida de Virgilio traducida en octava rima y verso castellano,* Zaragoza, Hnos. de Robles.
Herrera, Fernando de (1972), *Comentarios a Garcilaso,* ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Cátedra.
Herrera, Fernando de (1986), *Poesías,* ed. de M.ª Teresa Tuestes, Barcelona, Planeta.
Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.
Herrera, Fernando de (2005), *Sonetos,* ed. de Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383820899248626534802/p0000001.htm> [Consulta: 1/11/2016].
Hibernia, Tomás de (2001-2017), *Manipulus florum,* [en línea] <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3433922> [Consulta: 21/9/2017].
Homero (1991), *Ilíada,* Madrid, Gredos.
Horacio (1823), *Las poesías de Horacio,* ed. de Javier de Burgos, Madrid, Imprenta Collado.
Huarte de San Juan (1989), *Examen de Ingenios,* ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
Hurtado de Mendoza, Diego (1990), *Poesía,* ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra.
Isidoro, San (1996), *De natura rerum,* ed. de Antonio Laborda, Madrid, Instituto Nacional de Estadística.
Jerónimo, San*, Biblia vulgata de San Jerónimo,* [en línea] <http://www.stnicholasowen.co.uk/bibles_net/vulgate/B70C008.htm> [Consulta: 30/11/2006].
Juvenal (2007), *Sátiras,* Madrid, Cátedra.
Labaña, Juan Bautista (2006), *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611,* Zaragoza, PRAMES / IFC.

López, Fray Juan (1613), *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su orden de Predicadores,* Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.

López de Sedano, Juan Joseph (1778), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos,* Madrid, Antonio de Sancha.

López de Yanguas, Hernán (1953), *Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia (1549),* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Lorenzo Vélez, Antonio (1997), *Cuentos anticlericales de tradición oral,* Valladolid, Ámbito.

Macrobio (1850), *Œuvres completes,* ed. de J. J. Dubochet *et alii*, París, Garnier Frères Librairie.

Marcial (2003), *Epigramas,* ed. de José Guillén, Zaragoza, IFC.

Márquez de Medina, Marcos (1787), *El arte explicado y gramático perfecto,* Madrid, Viuda de Ibarra.

Micón, José (2000), *Diario y juicio del grande cometa que nuevamente nos ha aparecido hacia occidente,* ed. de Sara Dolores de Castro, Salamanca, CILUS.

Migne, Jacques-Paul (1844-1875), *Patrologia latina,* 2 vols., París, J. P. Migne, [en línea desde 2006], <http://www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875,_Migne,_Patrologia_Latina_01._Rerum_Conspectus_Pro_Tomis_Ordinatus,_MLT.html> [Consulta: 3/7/2017].

Mirami, Rafael (1582), *Compendiosa introduttione alla prima parte della Specularia, Cioè della Scienza de gli Specchi: opera nova, nella quale breuemente, e con facil modo si discorre intorno a gli Specchi e si rende la cagione…,* Ferrara, Francesco Rossi, & Paolo Tortorino.

Molina, Tirso de (1969), *La venganza de Tamar,* ed. de Allan Paterson, Cambridge University Press.

Molina, Tirso de (1978), *El burlador de Sevilla,* ed. de Joaquín Casalduero, Madrid, Cátedra.

Molina, Tirso de (1994*a*), *Cigarrales de Toledo,* ed. de Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Turner.

Molina, Tirso de (1994*b*), *Obras completas. Cigarrales de Toledo*, ed. de M.ª Pilar Palomo e Isabel Prieto Palomo, Madrid, Turner.

Molinaeo, Carolo (1591), *De monetis et re numeraria varii,* Coloniae, Ioanmen Gymnicum.

Moncayo, Juan de (1976), *Rimas,* ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe.

MONTEMAYOR, Jorge de (1991), *Los siete libros de La Diana,* ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.

MONTEMAYOR, Jorge de (1996), *La Diana,* ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica.

NÁJERA, Antonio de (1632), *Suma Astrológica,* Lisboa, Antonia Álvarez.

NAVARRO, José (1654), *Poesías varias,* Zaragoza, Miguel de Luna.

NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco (2001), *Cautiverio feliz,* ed. de Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme, Santiago de Chile, RIL Editores.

Off. = TEXTOR, Io. Ravisio (1562), *Officina partim historicis partim poeticis refertis disciplina…,* ed. de Conradus Lycosthen, Basilea, imprenta de Andreas Cellarius. [Edición digitalizada: <http://books.google.com>].

OVIDIO (1820), *Opera omnia,* ed. de J. A. Amar, París, Eligius Lemaire.

OVIDIO (2007), *Metamorfosis,* ed. de Ana Pérez Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm> [Consulta: 6/12/2016].

PACHECO DE NARVÁEZ, Luis (1991), *Llave y gobierno de la destreza, una filosofía de las armas,* ed. de Fernando Fernández Lanza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

PASAMONTE, Jerónimo de (1956), *Vida y trabajos,* ed. de José María de Cossío, Madrid, Atlas.

PEPE SARNO, Inoria, y José María REYES CANO (eds.) (2006), *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605), Madrid, Cátedra.

PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal (1975), *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos* (Madrid, Luis Sánchez, 1598), ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe. Versión digitalizada en *Biblioteca digital de emblemática hispánica* [en línea] <*http://*www.bidiso.es> [Consulta: 14/4/2015].

PÉREZ DE MOYA, Juan (1987), *Diálogos de aritmética práctica y especulativa (1562),* prólogo y notas de Rafael Rodríguez Viral, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

PETRARCA, Francesco (1649), *De remediis utriusque fortunae. Libri duo,* Roterodami, Arnoldi Leers.

PISA, Constantino de (1990), *The book of the secrets of alchemy. English and Latin edition,* ed. de Barbara Obrist, Netherlands, Library of Congress.

PLATÓN (1993), *La República o El Estado,* ed. de Miguel Candel, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 296).

PLINIO EL VIEJO (1624). *Historia natural traducida por el licenciado Gerónimo Huerta y ampliada por el mismo,* Madrid, Luis Sánchez.

PLINIO EL VIEJO (1995), *Historia natural. Libros I y II,* ed. de Antonio Fontán, Ana M.ª Moure Casas *et alii,* Madrid, Gredos. [Texto electrónico en latín en línea. <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_h000.html> [Consulta: 1/3/2014].

PLUTARCO (1571), *Morales de Plutarcho, traducidos de la lengua griega a la castellana por el secretario Diego Gracián […],* Salamanca, Alejandro Canova.

PLUTARCO (1996), *Plutarchi Vitae Parallelae,* 4 vols., Lipsiae, Teubneri.

PLUTARCO (2000), *Vidas paralelas, Madrid, Gredos.*

POLIÓN, TREBELIO, y otros (1603), *Historiae Augustae scriptores sex Aelius Spartinaus Iulius Capitolinus. Aelius Lampridius. Vulcatius Gallicanus. Trevellius Pollio. Flauius Vopiscus. Isaacus Casaubonus,* París, Ambrosium & Hieronymum Drovart. [Traducción moderna al italiano: *Le vite di Valeriano e di Gallieno,* Palermo, Palumbo, 1960, trad. de Eugenio Manni].

Poly. = NANO MIRABELLIO, Domenico, y Joseph LANG (1607), *Polyanthea Nova,* Frankfurt, Lazari Zatzneri.

PS = PÉREZ DE MOYA, Juan (1995), *Philosofía secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.

QUEVEDO, Francisco de (1648), *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera.

QUEVEDO, Francisco de (1724), *Focílides traducido* en sus *Obras completas. Tomo II,* Madrid, Juan de Ariztia.

QUEVEDO, Francisco de (1954), *Sueños,* ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe.

QUEVEDO, Francisco de (1972), *Sueños y discursos,* ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.

QUEVEDO, Francisco de (1981), *Obra poética,* vol. IV, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.

QUEVEDO, Francisco de (1987), *La hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra.

QUEVEDO, Francisco de (1990), *Poesía original completa,* ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.

Quevedo, Francisco de (1996), *El Buscón,* ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.

Quevedo, Francisco de (1999), *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe,* Madrid, 1970, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Edaf.

Quintiliano, M. Fabio (1997), *Institutionis oratoriae libri duodecim,* tomos 1-5, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Rodríguez Lasierra, Juan (1979), *Cuentos, recontamientos y conceptillos aragoneses,* 2 vols., Zaragoza, Librería General.

Rojas Zorrilla, Francisco (1640), *Persiles y Sigismunda,* recogida en la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla,* Madrid, M.ª de Quiñones a costa de Pedro Coello, [en línea] <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593296091251879680035/032463.pdf?incr=1> [Consulta: 14/11/2013].

Roterdam, Erasmo de (1554), *Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos para edificación de buenos [sic] costumbres están por diuersos autores escritas,* Lisboa, Germão Galharde.

Rufo, Juan (1972), *Las seiscientas apotegmas,* ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.

Saavedra Fajardo, Diego de (1988), *Empresas políticas*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta.

Saavedra Fajardo, Diego de (1999), *Empresas políticas,* ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra.

Sabbatini, Nicola (1638), *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri,* Ravenna, Stampatori Camerali.

Salas Barbadillo, Alonso (1924), *El sagaz Estacio, marido examinado,* ed. de Francisco A. Icaza, Madrid, Ediciones de la Lectura.

Salustio (1997), *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta,* traducción y notas de Mercedes Montero, Madrid, Alianza, [en línea texto en latín] <http://www.thelatinlibrary.com/sall.2.html> [Consulta: 15/1/2015].

Sánchez, Vicente (2003), *Lira poética,* ed. de Jesús Duce, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2 vols.

Sandoval, Fray Prudencio de (1606), *Segunda parte de la vida y hechos del emperador Carlos V,* Valladolid, Sebastián de Cañas.

San Víctor, Hugo de (1854), *De Sacramentis Christianae fidei, libri i, pars i*, cap. xiii, *Quare dicit scriptura: «Vidit Deus*

lucem», en *Patrologiae cursus completus,* vol. 176, París, J. P. Migne, col. 163-628B.

Santa Cruz, Melchor de (1997), *Floresta española* (Zaragoza, 1646), ed. de M.ª Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.

Scio, Padre Felipe (1854), *La Biblia vulgata latina traducida en español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos,* París, Librería de Rosa Bouret, [en línea], <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080024043_C/1080024043_T1/1080024043_T1.html> [Consulta: 31/7/2016].

Séneca (1741), *De constantia sapientis,* en *Opera omnia,* Lipsiae, ex Officina Weidmannana. [Ed. moderna: *De constantia sapientis*, Leiden, Brill, 1964, ed. de Nicolaas Scheps].

Séneca (1808), *Opera Omnia,* ed. de Friedrich Ernest Ruhkopf, Lipsiae, Weidmannia, [en línea] <http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/ concordances/sen_bienfaitsI/texte.htm> [Consulta: 23/3/2014].

Séneca (1832), *Opera omnia. Tomus v,* Lipsiae, Caroli Tauchnitii.

Servio, Maurus (1884), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii: Aeneidos librorum vi-xii,* Lipsiae, B. G. Tevbeneri, G. Thilo y H. Hagen (eds.).

Shakespeare, William (1998), *La tragedia de Romeo y Julieta,* dir. de M.ª Enriqueta González Padilla, México D. F., Universidad Autónoma de México.

SilvI-SilvII: Mexía, Pedro (1989), *Silva de varia lección,* ed. de A. Castro, vols. i y ii, Madrid, Cátedra.

Soto de Rojas, Pedro (1981), *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra.

Spiegel, Jakob (1520), *In Aurelii Prudentii Clementis, Caesaragustani, V. C. de Miraculis Christi Hymnum ad omnes horas, Jacobi Spiegelii Slestadiensis Interpretatio,* Sélestat, Lazare Schürer.

Suárez de Figueroa, Cristóbal (1733), *Plaza universal de todas ciencias y artes,* Madrid, *s. e.* [Edición moderna: *Plaza universal de todas las ciencias y artes,* ed. de Mauricio Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León].

Suetonio (2003), *Vida de los doce Césares,* traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas, Madrid, Espasa-Calpe.

Tertuliano (2001), *Acerca del alma,* ed. de J. Javier Ramos Pasalodos, Madrid, Akal.

TIMONEDA, Juan de (1957), *Obras. El patrañuelo. Sobremesa y aviso de caminantes. El buen aviso y portacuentos,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.

UZTARROZ, Andrés de (1645), *Universidad de amor y Escuela del interés,* Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.

VALDÉS, Juan de (2010), *Diálogo de la lengua,* ed. de José Enrique Laplana, Barcelona, Crítica.

VEGA, Garcilaso de la (2001), *Poesías castellanas completas,* ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia.

VEGA, Garcilaso de la (2004), *Obra completa,* ed. de Guillermo Suazo Pascual, Madrid, Edaf.

VEGA, Lope de (1633), *Parte veynte y quatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido,* Zaragoza, Diego Dormer en la Cuchillería.

VEGA, Lope de (1777), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso de D. Frey Lope de Vega Carpio del Hábito de San Juan, tomo VI,* Madrid, D. Antonio de Sancha.

VEGA, Lope de (1966), *El laberinto de Creta,* en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero,* Madrid, Atlas, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80237286108793495200080/index.htm> [Consulta: 11/9/2016].

VEGA, Lope de (1980), *Arcadia,* ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.

VEGA, Lope de (1988), *La Dorotea,* ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.

VEGA, Lope de (1990), *Peribáñez y el comendador de Ocaña,* ed. de Juan María Marín, Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de (1993), *Fuenteovejuna,* ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica.

VEGA, Lope de (1997), *Peribáñez y El Comendador de Ocaña,* ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica.

VEGA, Lope de (1998), *El castigo sin venganza,* ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de (1999), *Lírica,* ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.

VEGA, Lope de (2000), *Dineros son calidad,* ed. de Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger.

VEGA, Lope de (2002), *Rimas humanas y divinas,* ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar.

VEGA, Lope de (2009), *El despertar a quien duerme,* en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII,* vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona.

VETTORI, Pietro (1548*), Comentarii in tres libros Aristotelis «De arte dicendi»,* Florencia, Iunctae.

VIRGILIO (1977), *Aeneida,* ed. de Mynors, Oxford, University Press.

VIRGILIO (1983), *Eneida, Libro I,* ed. de Víctor José Herrero, Madrid, Gredos. [En línea, digitalizado en la Biblioteca clásica de autores grecolatinos]: <www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae06.html.> [Consulta: 4/2/2008].

VIRGILIO, *Geórgicas*. Texto electrónico en latín en la página web <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/geo4.shtml>.

VIRGILIO, Polidoro (1971), *De Rerum inventoribus,* Nueva York, B. Franklin, John Langley (trad.).

VITORIA, Fray Baltasar de (1646), *I y II Parte del Teatro de los dioses de la gentilidad,* Valencia, Bernardo Negués.

VIVES, Luis (1992), *El alma y la vida,* ed. y trad. de Ismael Roca, Valencia, Adjuntament.

ZAMORANO, Rodrigo (1594), *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos,* Sevilla, Rodrigo Cabrera.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2000), *Desengaños amorosos,* ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.

ZÚÑIGA, Diego (1823), *El hombre infeliz en treinta y cinco diferentes estados de esta vida […] por otro nombre el todo para todos,* Barcelona, Antonio Brusi.

ZURITA, Jerónimo (1967), *Anales de la Corona de Aragón, 1562,* ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza, IFC.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AARNE, Antti, y Stith THOMPSON (1995), *Los tipos del cuento folclórico: una clasificación,* Helsinki, Academia Scientiarium Fennica.

ACEBRÓN RUIZ, Julián (2004), *Sueños y ensueños en la literatura española medieval y del siglo XVI,* Cáceres, Universidad de Extremadura.

ACERA, Martín (ed.) (1988), *Hechos y dichos memorables,* Madrid, Akal.

Ador (2000), *Número especial: Las gentes en La Almunia y Comarca,* n.º 5, Centro de Estudios Almuniacenses.

ALCALÁ-ZAMORA, José (dir.) (1999), *La vida cotidiana en la España de Velázquez,* Madrid, Temas de Hoy.

ALEMANY Y SELFA, Bernardo (1930), *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora,* Madrid, Tipografía de la RABM.

ALONSO, Amado (1983), «El honor: *El castigo sin venganza»,* en Bruce W. Wardropper (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 3, Siglos de Oro: Barroco,* Barcelona, Crítica, pp. 362-367.

ALONSO, Dámaso (1951), «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, Gredos, pp. 109-175.

ALONSO, Dámaso (1984), *Góngora y el gongorismo* en *Obras Completas,* vol. VIII, Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso (1987), *Poesía española,* Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso, y Carlos BOUSOÑO (1951), *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, Gredos.

ALONSO, M.ª José (2007), *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad de Sevilla.

ALONSO NÚÑEZ, José Miguel (1992), *La Historia Universal de Pompeyo Trogo: coordenadas espaciales y temporales,* Madrid, Clásicas.

ALONSO REY, M.ª Dolores (2008), «Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles», en Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural,* 2 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 185-201.

ALVAR, Manuel (1976), *Aragón, literatura y ser histórico,* Zaragoza, Pórtico.

ALVAR, Manuel, y Bernard POTTIER (1993), *Morfología histórica del español,* Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.ª Carmen (1988), «La biblioteca de don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673)», *Historia, instituciones y documentos,* 15, pp. 251-390.

AMADEI-PULICE, María Alicia (1990), «Efectos sonoros del *stile rappresentativo»,* en *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño en los sentidos,* Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, pp. 43-108.

ANDRÉS, Christian (1993), «Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y Lope de Vega», *AISO. Actas III,* pp. 23-31.

ANTONUCCI, Fausta (1995), *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro,* Pamplona, Rilce.

ANTONUCCI, Fausta (2002), «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales,* Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 57-81.

APARICIO MAYDEU, Javier (1999), *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»,* Ámsterdam / Atlanta, Editions Rodopi.

ARANDA, María (1995), *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanents et ses structures variables,* Toulouse, PUM.

ARCE, Joaquín (1978), «Boccaccio nella letteratura castigliana», en F. Mazzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali,* Florencia, Olschki, pp. 63-105.

ARCO, Ricardo del (1912), *Memorias de la Universidad de Huesca,* Zaragoza, Oficina Tipográfica de Pedro Carra.

ARCO, Ricardo del (1934), *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa,* Madrid, CSIC.

ARCO, Ricardo del (1953), *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz,* Madrid, CSIC, 2 vols.

ARELLANO, Ignacio (1988), «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 1, pp. 35-36.

ARELLANO, Ignacio (1996), «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Felipe B.Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995,* Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.

ARELLANO, Ignacio (1999), «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, pp. 13-36.

ARELLANO, Ignacio (2000*a*), «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 13-14, pp. 85-108.

ARELLANO, Ignacio (2000*b*), «El Calderón de los autos sacramentales», *Siglo que viene,* 41-42, pp. 33-37.

ARELLANO, Ignacio (2001), «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000,* Cuenca, Festival de Almagro / Universidad de Castilla la Mancha, pp. 77-106.

ARELLANO, Ignacio (ed.) (2002), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños,* vol. I, Zaragoza, Reichenberger.

ARELLANO, Ignacio, y Victoriano RONCERO (2006), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro,* Sevilla, Editorial Renacimiento.

ARIÉS, Philippe (1977), *L'homme devant la mort,* París, Éditions du Senil.

ARMISÉN, Antonio (1982), «La antítesis», en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico, pp. 147-262.

ARNAUD, Émile (1981), «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas», *Criticón,* 14, pp. 5-42.

ARRÓNIZ, Othón (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos.

ASENSIO, Eugenio (1974), «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Estudios portugueses,* París, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 25-36.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española,* Madrid, Istmo.

AUBENQUE, Pierre (1999), *La prudencia en Aristóteles,* Barcelona, Crítica.

BALAGUER, Federico (1958), «Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca», *Argensola,* 36, pp. 326-327.

BARANDA, Nieves (1986), «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla: Estudios de literatura,* II, pp. 9-36.

BÈGUE, Alain (2007), *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España,* introducción de A. Egido, Madrid, Biblioteca Nacional.

BELTRÁN VILLAGRASA, Pío (1972), «Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición», en *Obra completa. Vol. II: Numismática de*

la Edad Media y de los Reyes Católicos, Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología, pp. 397-464.

Benzoni, Gino (1978), *Gli affani della cultura,* Milán, Feltrinelli.

Bizzarri, Hugo Óscar (2008), «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», *Bulletin hispanique,* 2, pp. 407-430.

Blanco, Mercedes (1998), «De la tragedia a la comedia trágica», en *Teatro español del Siglo de Oro, Studia Hispanica,* 7, pp. 38-60.

Blanco, Mercedes (2012), *Góngora o la invención de una lengua,* León, Universidad de León.

Blasco, Javier (1992), «El jardín mágico», en *La comedia de magia y de santos,* en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos,* Madrid, Júcar, pp. 223-243.

Blecua, Alberto (2001), «El dilema en *La vida es sueño*», en Aurora Egido (coord.), *Lecciones calderonianas,* Zaragoza, Ibercaja, pp. 11-32.

Blecua, José Manuel (1945), «Poesías de Martín Miguel Navarro», *Archivo de Filología Aragonesa,* I, pp. 217-317.

Blecua, José Manuel (1980), *La poesía aragonesa del Barroco,* Zaragoza, Guara.

Bonet Correa, Antonio (1990), *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al Barroco español,* Madrid, Akal.

Bonet Correa, Antonio (2004), «La arquitectura efímera del Barroco en España», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo* xvii*. Ciclo de Conferencias. Roma, mayo-junio 2003,* Madrid, ELECÉ, pp. 19-42.

Bonilla Cerezo, Rafael (ed.) (2010), *Novelas cortas del siglo* xvii*,* Madrid, Cátedra.

Bonilla Cerezo, Rafael, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.) (2013), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem A. Close,* Madrid, SIAL ediciones.

Bravo Villasante, Carmen (1955), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos* xvi *y* xvii*),* Madrid, Revista de Occidente.

Bouza, Fernando (2003), *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro,* Madrid, Abada Editores.

Caballé, Anna (2006), *Una breve historia de la misoginia. Antología crítica,* Barcelona, Lumen.

Cacho Casal, Rodrigo (2007), «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón,* 100, pp. 9-26.
Canellas López, Ángel, *et alii* (1980), *Aragón en su historia,* Zaragoza, CAI.
Cantera Ortiz, Jesús (2005), *Diccionario Akal del refranero latino,* Madrid, Akal.
Cañas Murillo, Jesús (2012), «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos,* 35, pp. 5-26.
Cappelletti, Ángel J. (1989), *Las teorías del sueño en la filosofía antigua,* México, FCE.
Cardano, Gerolamo (1999), *El libro de los sueños,* Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
Caro Baroja, Julio (1992), «Magia y escenografía», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 11-24.
Castán y Alegre, Miguel Ángel (2003), «La baronía de Sigüés», *Hidalguía,* 297, pp. 257-274.
Castillo Martínez, Cristina (2011), «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas,* Salamanca, Universidad, pp. 33-55.
Castrillo Hernández, Gonzalo (1950), «Estudio sobre don Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* 4, pp. 1-64.
Castro, Américo (1916), «Observaciones acerca del concepto del honor», *Revista de Filología Española,* III, pp. 1-50.
Castro y Calvo, José María (1937), *Justas poéticas aragonesas del siglo xvii,* Zaragoza, Universidad.
Catalá Sanz, Jorge Antonio, y Juan José Boigues Palomares (1992), *La biblioteca del primer marqués de Dos Aguas, 1707,* Valencia, Universidad de Valencia.
Catelli, Laura (2011), «Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas», *Arenal,* 18, pp. 409-432.
Cayuela, Anne (2000), «*Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Madrid, Castalia, vol. I, pp. 449-459.
Cejador y Frauca, Julio (1916), *Historia de la lengua y la literatura castellana,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1932), *Historia de la lengua y la literatura castellana,* Madrid, Gredos.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (2008), *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro,* ed. de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, Serbal.

CHAUCHADIS, Claude (1982), «*Honor* y *honra* o cómo se comete un error en lexicología», *Criticón,* 17, pp. 67-87.

CHAUCHADIS, Claude (1997), *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e^-XVII^e^ siècles,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

CHECA BELTRÁN, José María (1992), «La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos,* Madrid, Júcar, pp. 383-393.

CILVETI, Ángel L. (1977), *El demonio en el teatro de Calderón,* Valencia, Albatros Ediciones.

CIOCCHINI, Héctor (1960), *Góngora y la tradición de los emblemas. Homenaje al 150 aniversario de la Revolución de Mayo,* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

COLL Y VEHÍ, José (1874), *Los refranes del Quijote,* Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona.

COLLINGWOOD, R. G. (1950), *Idea de la naturaleza*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CONDE PARRADO, Pedro, y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ (2002), «Ravisio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Revista electrónica de estudios filológicos* [en línea], IV (noviembre). <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm> [Consulta: 20/2/15].

CORDE = Corpus diacrónico del español, RAE, [en línea] <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [Consulta: 3/11/2017].

CORPAS PASTOR, Gloria (1997), *Manual de fraseología española,* Madrid, Gredos.

CORRAL, Gabriel del (1945), *Cintia de Aranjuez* (1628), ed. de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, CSIC.

COSSÍO, José M.ª (1998), *Fábulas mitológicas en España II,* Madrid, Istmo.

CUARTERO SANCHO, M.ª Pilar (1990), «Las colecciones de *Problemas* en el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique,* 92, 1, pp. 213-235.

CUARTERO SANCHO, M.ª Pilar (1992), «Las colecciones de Luis Escobar y Juan González de la Torre en la tradición clásica, medieval y humanística de las colecciones de enigmas», *Criticón,* 56, pp. 53-57.

CUARTERO SANCHO, M.ª Pilar (2002*a*), «Las colecciones de *Sententiae* en la literatura latina del Renacimiento», en J. M.ª Maestre, L. Charlo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán,* Alcañiz / Madrid, IEH / Ediciones Laberinto / CSIC, pp. 1571-1584.

CUARTERO SANCHO, M.ª Pilar (2002*b*), «Las colecciones de *Adagia* en la literatura latina del Renacimiento», en J. M.ª Maestre, L. Charlo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz / Madrid, IEH / Ediciones Laberinto / CSIC, pp.1585-1590.

CUARTERO SANCHO, M.ª Pilar (2004-2006), «Mágica aportación al relato breve de los siglos XVI-XVII», *Tropelías,* 15-17, pp. 563-564.

CUBILLO PANIAGUA, Ruth (2002), *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las «Navidades de Madrid y Noches Entretenidas» de Mariana de Carvajal,* tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por M.ª José Vega Ramos, Barcelona.

DA = *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española,* Madrid, edición facsímil, 1964.

DA, Diccionario de Autoridades, ed. de 1729. <http://buscon.rae.es/> [Consulta: 4/7/17].

DCE = COROMINAS, Joan, y José Antonio PASCUAL (1980-1985), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos.

DCSO = *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002), Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), Madrid, Castalia.

DLE = *Diccionario de la lengua española* (1992), 21.ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.

DEFOURNEAUX, Marcelin (1983), *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro,* Barcelona, Argos Vergara.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Maire-Françoise (2002), «Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales,* Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 191-208.

DIAGO, Manuel V. (1992), «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 51-70.

DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.) (1987), *El Romancero Viejo,* Madrid, Cátedra.

DÍEZ BORQUE, José María (1975), «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro», en J. M.ª Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro,* Barcelona, Planeta, pp. 50-92.

DÍEZ BORQUE, José María (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, Antoni Bosch.

DÍEZ BORQUE, José María (1983), «Teatro y fiesta en el Barroco español. El auto sacramental de Calderón y el público: funciones del texto cantado», *Cuadernos hispanoamericanos,* 396, pp. 606-644.

DÍEZ BORQUE, José María (dir.) (1986), *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo. Sevilla, octubre 1995,* Barcelona, Serbal.

DOLFI, Laura (2003), «El teatro de Góngora: imágenes y enigmas», *Criticón,* 87-89, pp. 277-286.

DOMÍNGUEZ, César (1998), «"Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo". Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies,* 75, 3, pp. 315-335.

DUARTE, Enrique (2001), «La interlocución en los autos sacramentales», *Criticón,* 81-82, pp. 105-127.

ECHANDI ERCILA, Santiago (2000), «Filosofías del jardín y sabidurías en el jardín», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II curso en torno a Lastanosa,* Huesca, IEA, pp. 149-168.

EGIDO, Aurora (1978), «La Universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, pp. 351-371.

EGIDO, Aurora (1979*a*), *La poesía aragonesa del siglo XVII. Raíces culteranas,* Zaragoza, IFC.

EGIDO, Aurora (1979*b*), *«Retratos de los Reyes de Aragón» y otros poemas de Academia*, Zaragoza, IFC.

EGIDO, Aurora (1980), «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo *XVII*», *Revista de Filología Española,* LX, pp. 159-171.

EGIDO, Aurora (1982), «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte"», en Víctor García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo,* Salamanca, Universidad, pp. 213-232.

EGIDO, Aurora (1983), «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, II, pp. 171-186.

EGIDO, Aurora (1984*a*), «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», en *La literatura en Aragón,* Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 101-128.

EGIDO, Aurora (1984*b*), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del XVII», *Estudios Humanísticos de Filología,* 6, pp. 9-26.

EGIDO, Aurora (1984*c*), *«De laudo vitandi*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón,* I, pp. 609-648.

EGIDO, Aurora (1984*d*), «Numismática y literatura. De los *Diálogos* de Agustín al *Museo de las medallas* de Lastanosa», en Manuel Alvar *et alii, Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 209-227.

EGIDO, Aurora (1985), «De las academias a la Academia», en *The Fairest Flower,* Florencia, Presso l'Accademici.

EGIDO, Aurora (1986), «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique,* 1-2, pp. 93-120.

EGIDO, Aurora (1987*a*), *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII,* Zaragoza, IFC.

EGIDO, Aurora (1987*b*), «La varietà nell'*Agudeza* di Baltasar Gracián», en Emilio Hidalgo-Serna *et alii* (eds.), *Baltasar Gracián. Dal Barocco al postmoderno*. Seminario del Centro Internazionale Studi di Estetica (Palermo, 10 y 11 de octubre de 1986), *Aesthetica pre-print,* 18, pp. 25-39.

EGIDO, Aurora (1987*c*), «La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba», en *Cervantes y las puertas del sueño,* Barcelona, PPU, pp. 137-178.

EGIDO, Aurora (1987*d*), *Cervantes y las puertas del sueño,* Barcelona, PPU.

EGIDO, Aurora (1988*a*), «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro», *Edad de Oro,* VII, pp. 69-78.

EGIDO, Aurora (1988*b*), «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro,* VI, pp. 79-113.

EGIDO, Aurora (1988*c*), «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 2, pp. 37-54.

EGIDO, Aurora (1991), «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 noviembre de 1989,* Barcelona, Anthropos, pp. 201-226.

EGIDO, Aurora (1995*a*), «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», *Voz y Letra: Revista de Literatura,* 1, pp. 5-24.

EGIDO, Aurora (1995*b*), «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, tema, escenografía,* Kassel, Reichenberger, pp. 87-196.

EGIDO, Aurora (1996), «La *Dama Boba* aprende a leer», en *Philologica. Homenaje a Ricardo Senabre,* Universidad de Extremadura, pp. 193-208.

EGIDO, Aurora (1998), «La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián», *Archivo de Filología Aragonesa,* LIV-LV, pp. 9-41.

EGIDO, Aurora (2000), *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián,* Madrid, Castalia.

EGIDO, Aurora (2003*a*), «*El Persiles* y *El Criticón* o lo que va de Amor a Roma», *Gracián, L'Europa, L'Italia*, *Congreso Internacional (Nápoles 14-15 diciembre 2001)*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale.

EGIDO, Aurora (2003*b*), «Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón», en José Lara Garrido (ed.), *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca,* Málaga, Universidad de Málaga, pp. 103-129.

EGIDO, Aurora (2004*a*), «Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro», en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro,* Barcelona, Edicions UIB, pp. 151-192.

EGIDO, Aurora (2004*b*), «Don Quijote, enfermo de amores», en *Los rostros de Don Quijote. IV Centenario de la publicación de su primera parte,* Zaragoza, Ibercaja, pp. 75-95.

EGIDO, Aurora (2005), *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina,* Zaragoza, Universidad.

EGIDO, Aurora (2008), «Mitografía e historia literaria. La *Agudeza* de Gracián ante el panteón clásico», en Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), *Zwischen dem Heiligen und dem Profanem. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit,* Múnich, Wilhelm Fink, pp. 93-117.

EGIDO, Aurora, y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA (1996), «Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa,* Zaragoza, Diputación General de Aragón.

EIROA, Sofía y Jorge A. (2008), «La Antigüedad clásica en el teatro del Siglo de Oro: Rojas Zorrilla», en M.ª Josefa Castillo Pascual

(coord.), *Congreso Internacional «Imagines», La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Logroño, 22-24 de octubre de 2007,* Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 57-68.

Enciclopedia católica, [en línea] <http://ec.aciprensa.com/> [Consulta: 4/1/2006].

Étienvre, Jean-Pierre (1987), *Figures du jeu,* Madrid, Casa de Velázquez.

Faliu-Lacourt, Christiane (1983), «Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro», *Criticón,* 23, pp. 49-61.

Fantoni y Benedí, Rafael de (2007), «Títulos y grandezas de España concedidos al estamento militar por Carlos II (1665-1700)», *Emblemata,* 13, pp. 257-270.

Fernández Garrido, M.ª Regla, y Miguel Ángel Vinagre Lobo (2003), «La terminología griega para "sueño" y "soñar"», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos,* 13, pp. 69-104.

Fernández Gasalla, Leopoldo (1992), «Las obras de Guido de Reni en la colección del arzobispo de Santiago don Pedro Carillo (1656-1667)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 58, pp. 431-435.

Fernández Nieto, Manuel (1985), «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón,* 30, pp. 151-168.

Fernández Pérez, Gregorio (1820), *Historia de la Iglesia y Obispos de Pamplona, Real y Eclesiástica del Reino de Navarra,* Madrid, Repullés, vol. 3.

Ferrer Valls, Teresa (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos,* Sevilla, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de Valencia.

Ferrer Valls, Teresa (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español,* Kassel, Reichenberger.

Flasche, Hans (1980), «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón», en *Über Calderon*, Wiesbaden, Steiner, pp. 636-644.

Flasche, Hans (ed.) (1988), *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano,* Stuttgart, Franz Steiner.

Frías, Damasio de (1929), *Diálogos de diferentes materias inéditas hasta ahora,* Madrid, Hernández y Sáez.

Galar, Eva (2003), «El género palatino en dos comedias de Tirso: *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo*» en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el*

GRISO. Monasterio del Poyo, Pontevedra, 4-6 junio de 2003, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 35-52.

GALLARDO Y BLANCO, Bartolomé José (1863), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, vol. 1.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973), *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco,* Madrid, Taurus.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1992), «Hagiografía popular y comedias de santos», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos,* Madrid, Júcar, pp. 71-82.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2000), «La *aurea mediocritas* en la emblemática hispánica», en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 1999*, 2 vols., Castellón, Universitat Jaume I, pp. 727-748.

GARCÍA VALVERDE, José Manuel (2007), «El galenismo crítico de Girolamo Cardano: Análisis de la presencia de Galeno en el *De immortalitate animorum*», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia,* LIX, 1, pp. 35-64.

GARI LACRUZ, Ángel (1978), «Variedad de competencias en el delito de brujería en Aragón (1600-1650)», *Argensola,* 85, pp. 191-211.

GARROTE PÉREZ, Francisco (1979), *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes,* Salamanca, Universidad.

GEA = (1980), *Gran Enciclopedia Aragonesa,* Zaragoza, Urusaragon, [en línea] <http://www.enciclopedia-aragonesa.com> [Consulta: 12/6/2014].

GIORGI, Rosa (2002), *Santos,* Milán, Electra.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (1926), *De Gallardo a Unamuno,* Madrid, Espasa-Calpe.

GÓMEZ SACRISTÁN, Manuela M.ª (1989), *Enigmas y jeroglíficos del Siglo de Oro,* Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1999), *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género,* Madrid, Cátedra.

GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (1987), *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI,* tomo I, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1940), *Lope de Vega en sus cartas. Epistolario de Lope de Vega,* Madrid, Escelicer, vol. II.

González de Amezúa, Agustín (1951*a*), «Formación y elementos de la "novela cortesana"», en *Opúsculos histórico-literarios,* Madrid, CSIC, vol. I, pp. 194-279.

González de Amezúa, Agustín (1951*b*), «Las polémicas literarias sobre el *Para todos* del Dr. Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, CSIC, vol. II, pp. 436-437.

González Hernández, Vicente (1986), *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII,* Zaragoza, IFC.

González Ramírez, David (2011), «La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida», *Analecta malacitana,* 2, pp. 517-528.

González Sanz, Carlos (1996), *Catálogo tipológico de cuentos folclóricos aragoneses,* Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.

Granja, Agustín de la (2002), «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales,* Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 259-312.

Hansen, Hans (1929), «Matías de Aguirre und seine *Navidad de Zaragoza», Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLIX, pp. 50-70.

Hermenegildo, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español,* Barcelona, Planeta.

Hermenegildo, Alfredo (1991), «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit,* 11, pp. 132-145.

Hernández Araico, Susana (2002), «Gracioso», en *DCSO.*

Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.

Herrero García, Miguel (1930), *Estimaciones literarias del siglo XVII,* Madrid, Voluntad.

Huerta Calvo, Javier (2002), «Disfraz», en *DCSO.*

Jaime Gómez, José de (2002), *Refranero aragonés. Más de 5.500 refranes, aforismos, dichos, frases hechas, mazadas…, originarios de Aragón,* Zaragoza, IFC.

Jiménez Catalán, Manuel (1925), *Tipografía zaragozana del siglo XVII,* Madrid.

Jones, J. O. (1965), «Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive», *Hispanic Review,* XXXIII, pp. 32-39.

José Prades, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la «Comedia Nueva» en cinco dramaturgos,* Madrid, CSIC.

Ken. = Keniston, Hayward (1937), *The Syntax of Castilian Prose,* Chicago, The University of Chicago Press.

King, Willard F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii,* Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*.

Kowzan, Tadeus (1975), *Littérature et spectacle*, Varsovia, PWN Éditions Scientifiques de Pologne.

Labaña, Juan Bautista (2006), *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, PRAMES / IFC.

Labarga García, Fermín (2004), «Mons. García Lahiguera y la revitalización de la Santa Escuela de Cristo», en Josep-Ignasi Saranyana *et alii* (eds.), *XXIV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 455-466.

La Barrera y Leirado, Cayetano (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Langé, Christine (1993), *La inmigración francesa en Aragón: siglo xvi y primera mitad del xvii,* Zaragoza, IFC.

Lapesa, Rafael (1971), *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos.

Lapesa, Rafael (1988), *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos.

Laplana, José Enrique (1992), *Edición y estudio de la obra literaria de Ambrosio Bondía,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza [microfichas].

Laplana, José Enrique (1993), «Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro», en Redondo (1993), pp. 81-98.

Laplana, José Enrique (coord.), (2000*a*), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa,* Huesca, IEA.

Laplana, José Enrique (2000*b*), «Jardines y casas de recreo en la prosa novelística aragonesa del xvii», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa,* Huesca, IEA, pp. 169-186.

LARA GARRIDO, José (2000), «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco», en *La cultura del Barroco. Los jardines: Arquitectura y simbolismo. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa,* Huesca, IEA, pp. 187-226.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or,* Montpellier, Publications de la Recherche.

LASSO DE LA VEGA, Ángel (1951), *Autores aragoneses del teatro antiguo español,* Zaragoza, Librería General (La Cadiera, XXXVI).

LATASSA, Félix de (1799), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1641 hasta 1680,* Pamplona, Oficina de Joaquín Domingo.

LATASSA, Félix de (s. a.), *Memorias literarias de Aragón,* ms., vol. 3.

LATORRE CIRIA, José Manuel (1990), «La ciudad en los siglos XVI y XVII: estancamiento y comarcalización», en Carlos Laliena Corbera (coord.), *Huesca. Historia de una ciudad,* Huesca, Ayuntamiento de Huesca, pp. 221 y 236.

LEAVITT, Sturgis E. (1975), «The gracioso takes the audience into his confidence», *Bulletin of the Comediantes,* VII, pp. 27-29.

LEDDA, Giuseppina (1999), «Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998),* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 201-212.

LEGUINA VIDAL, Enrique de (1914), *La espada española,* Madrid, Bernando Rodríguez.

LERMA PUEYO, José Ángel (2008), *Alfonso I el Batallador, rey de Aragón y Pamplona (1104-1134),* Somonte-Gijón, Trea.

LEWIS, C. S. (1980), *La imagen del mundo (introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch.

LOBATO, María Luisa (1994), «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón,* 60, pp. 149-170.

LÓPEZ POZA, Sagrario (1999), «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Suerio (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998),* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 213-222.

LÓPEZ POZA, Sagrario, y Nieves PENA SUEIRO (eds.) (1999), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998),* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán.

LUCÍA, Manuel, y Carlos ALVAR (coords.) (2002), *Diccionario filológico de literatura española. Edad Media,* «*Vida de San Alejo*», Madrid, Castalia, pp. 1000-1003.

MADRIGAL, José Ángel (1985), «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI», *Revista de Literatura,* 47, pp. 65-90.

MADROÑAL, Abraham (2005), *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro,* prólogo de Aurora Egido, Madrid, CSIC.

MAISO GONZÁLEZ, Jesús (1982), *La peste aragonesa de 1648 a 1654,* Zaragoza, Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza.

MANERO SOROLLA, M.ª Pilar (1997), «"Sin que me pongan miedo el hielo y el fuego" (*Galatea,* Libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes», *Cuadernos de Filología Italiana,* 4, pp. 91-116.

MARAVALL, José Antonio (1980), *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel.

MARÍN, Diego (1958), *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega,* Toronto, University of Toronto Press; México D. F., Ediciones de Andrea.

MARTÍNEZ, María José (2002), «La venta y sus representaciones», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales,* Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 359-379.

MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1978), *Refranero general ideológico español,* Madrid, Hernando.

MATA LÓPEZ, Elena (1999), «Sobre el narrador en el teatro», en Jesús G. Maestro (ed.), *El personaje teatral. Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Vigo, 7-8 de mayo de 1998,* Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, pp. 193-211.

MATAS CABALLERO, Juan (2013), «Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora», en Juan Matas Caballero, José M.ª Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas,* Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 167-188.

MATEOS ROYO, José Antonio (2001), «Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza», *Archivo de Filología Aragonesa,* 57-58, pp. 11-48.

MATEOS ROYO, José Antonio (2004), «Pensamiento mercantilista y circulación monetaria del reino de Aragón durante el siglo XVII», *BROCAR*, 28, pp. 167-194.

MAUREEN MAHOOD, Molly (1970), *Poetry and Humanism,* Nueva York, W.W. Norton.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1995), *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro,* Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961), *Orígenes de la novela,* Madrid, CSIC, 3 vols.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, y Elisa BERNIS (1953), *Antología de cuentos de la Literatura universal*, Michigan, Universidad.

MENJÓN Ruiz, Marisancho (2011), *El Ebro desbordado. Una historia de las crecidas del río en Zaragoza,* Zaragoza, Gráficas Jalón.

MESSORI, Vittorio (1999), *El gran milagro,* Barcelona, Planeta.

MONREAL Y TEJADA, Luis (2003), *Iconografía del cristianismo,* Barcelona, Acantilado.

MOLL, Jaime (1976), «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias», *Segismundo,* XXIII-XXIV, pp. 143-167.

MOLL, Jaime (1994), *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII,* Madrid, Arco/Libros.

MONTESINOS, José F. (1951), «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope,* México, FCE, pp. 3-70.

MORÍNIGO, Marcos (1957), «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* 2, pp. 41-61.

MOYA DEL BAÑO, Francisca (2006), «Petronio en Quevedo», *Myrtia,* 21, pp. 277-296.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1983), «Lo trágico en Calderón», en Hans Flasche (coord.), *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg, 1981,* Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, pp. 24-40.

NEUMEISTER, Sebastian (1989), «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco,* Salamanca, UIMP, pp. 111-160.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1973), «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano. Hamburgo, 1970*, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 89-108.

NEWELS, Margaret (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro,* Londres, Tamesis Books.

NOLTING-HAUFF, Ilsen (1974), *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos.

NOUGUÉ, André (1962), *L'œuvre en prose de Tirso de Molina,* París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

NTL = Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua, [en línea], <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [Consulta: 5/11/2016].

NÚÑEZ VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo, M. PÉREZ GRUEIRO y Ana LÓPEZ BREY (1998), «La hospitalidad en el camino inglés», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Xacobeos, del 12 al 15 de septiembre de 1996 en El Ferrol del Caudillo,* Ferrol, Xunta de Galicia, vol. 2, [en línea], <www.cronistadebetanzos.com/jrnlart3.html> [Consulta: 8/9/2014].

OLEZA, Joan (1981), «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología,* III, 1-2, pp. 153-223.

OLEZA, Joan (1997), «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro,* 16, pp. 235-251.

OLIVA, César (1996), «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995,* Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-36.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2007), «Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Asociación Internacional de Hispanistas Web,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25699> [Consulta: 17/6/2005].

OLTRA TOMÁS, José Miguel (1985), «La miscelánea en *Deleitar aprovechando.* Reflejo de una coyuntura tirsiana», *Criticón,* 30, pp. 127-150.

OLTRA TOMÁS, José Miguel (2000), «Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra Numerosa Austriaca* de Huesca (1650)», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa,* Huesca, IEA, pp. 93-110.

OROZCO, Emilio (1969), *Teatro y teatralidad en el Barroco,* Barcelona, Planeta.

OROZCO, Emilio (1981), *Manierismo y Barroco,* Madrid, Cátedra.

OSUNA CABEZAS, M.ª José (2008), *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida,* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria,* Madrid, Gredos.

PAILLER, Clarie (1980), «El gracioso y los "guiños" de Calderón: Apuntes sobre "autoburla e ironía crítica"», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3ème colloque du Grupe d'Études sur le Théâtre Espagnol. Toulouse, 31 janvier-2 février 1980,* París, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines; Université Toulouse-Le Mirail.

PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1987), *Manual del librero hispanoamericano,* Barcelona, Librería Palau.

PALOMO, Pilar (1976), *La novela cortesana (forma y estructura),* Barcelona, Planeta.

PALOMO, Pilar (1996), «La poesía y la novela en época barroca», en Ramón Menéndez Pidal *et alii, El siglo del Quijote (1580-1680). Las letras. Las Artes. Historia de la cultura española,* Madrid, Espasa, vol. II, pp. 417-509.

PARKER, Alexander (1991), *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias,* Madrid, Cátedra.

PASCUAL, Pedro (2002), «Los editores de Calderón y la industria editorial española en el siglo XVII», en Ignacio Arellano (ed.) (2002), pp. 707-721.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (1988*a*), «Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongoriano», *Annales. Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Barbastro,* 5, pp. 221-246.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (1988*b*), «El Entremés de los romances y los romances del Entremés», en Pierre Étienvre, Jean-Pierre, y Leonardo Romero (coords.), *La recepción del texto literario. Coloquio Casa de Velázquez-Dpto. de Filología Española de la Universidad de Zaragoza (Jaca, abril de 1986),* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 61-76.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994), *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

PÉREZ LASHERAS Antonio (1995), *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora),* Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2007-2008), «El primor de lo agudo», *Archivo de Filología Aragonesa,* 63-64, pp. 209-214.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2009), *Piedras preciosas… Otros aspectos de la poesía de Góngora,* Granada, Universidad de Granada.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2011), *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»),* Valladolid, Universidad de Valladolid / Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2013*a*), «Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora», en Juan Matas Caballero, José M.ª Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas,* Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 207-226.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2013*b*), «Góngora y el *Romancero General*», *Edad de Oro,* 32, pp. 281-298.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1989), «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco,* Salamanca, UIMP, pp. 61-90.

PLA CÁCERES, José (1923), «La evolución del tratamiento de vuestramerced», *Revista de Filología Española,* X, pp. 245-280.

PORQUERAS MAYO, Alberto (1965), *El prólogo en el Renacimiento español,* Madrid, CSIC.

PRIETO, Antonio (2002), «La presencia mítica en la poesía áurea», en Carlos Alvar (ed.), *El mito, los mitos,* Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Ediciones Caballo Griego, pp. 161-174.

PROFETI, Maria Grazia (1983), «*Comedias e Relaciones:* la ricezione deviata», en *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti,* L'Aquila, Japadre editore, pp. 91-114.

RALLO, Asunción (1984), «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro,* III, pp. 159-180.

RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano,* tomo 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal.

RECOULES, Henri (1974), «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española,* XLIV, pp. 479-496.

RECOULES, Henri (1975), «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española,* LV, pp. 109-145.

REDONDO, Agustín (1982), «Le jeu de l'enigme dans l'Espagne du XVe siècle», en *Les jeux à la Renaissance,* París, Vrin, pp. 445-458.

REDONDO, Agustín (ed.) (1993), *La peur de la morte en Espagne au Siècle d'Or,* París, Publications de la Sorbonne.

REDONDO, Agustín (1998), «Relación y crónica, relación y "novela corta". El texto en plena transformación», en Pedro Cátedra, M.ª Luisa López-Vidriero y Agustín Redondo (dirs.), *L'écrit*

dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations, París, Publications de la Sorbonne / Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 179-192.

REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1986), «La moneda perulera en Aragón (1650-1653): notas y documentos», en *Homenaje al doctor Antonio Beltrán Martínez,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 1085-1116.

REY HAZAS, Antonio (1982), «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro,* I, pp. 65-105.

RILEY, Edward (1966), *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus.

RÍO, Alberto del (1988), *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento,* Zaragoza, Ayuntamiento.

RÍO, Alberto del (1994), «Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro», en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII,* Huesca, Gobierno de Aragón, pp. 145-151.

RIPA, Cesare (1987), *Iconología,* Madrid, Akal.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso (1989), «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco,* Salamanca, UIMP, pp. 33-60.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1930), *12.600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Correas ni en «Más de 21.000 refranes castellanos»,* Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (s. XVII),* Valencia, Castalia.

ROMERA-NAVARRO, Miguel (1935), *La preceptiva dramática de Lope de Vega,* Madrid, Yunque.

ROMOJARRO, Rosa (1998), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo,* Barcelona, Anthropos.

ROSALES, Luis (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

ROZAS, Juan Manuel (1976), *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope,* Madrid, Sociedad General Española de Librería.

ROZAS, Juan Manuel (1980), «La técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos,* III, pp. 191-202.

RUANO DE LA HAZA, José M.ª (1991), «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en I. Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia.

RUANO DE LA HAZA, José M.ª (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

RUANO DE LA HAZA, José M.ª, y John Jay ALLEN (1994), *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia,* Madrid, Castalia.

RUFFINATTO, Aldo (1992), «El santo, el diablo y la sutil nigromancia», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 83-95.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1985), «El bufón en la tragedia calderoniana», en Hans Flasche (coord.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984,* Wiesbaden / Suttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 102-109.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique (2000), «Calderón y la transposición de los temas de la comedia a los autos sacramentales (Comedias y autos. Posibilidades de invención)», *Ínsula,* 644-645, pp. 26-29.

SAGE, Jack (1973), «The function of music in the theatre of Calderón», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias,* ed. facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, vol. XIX, Farnborough, Gregg International, pp. 209-227.

SALAS AUSÉNS, José Antonio (1998), *Historia de Zaragoza. Vol. 9. Zaragoza en el siglo XVII,* con la colaboración de Encarna Jarque y Guillermo Redondo, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza / CAI.

SAMONÀ, Carmelo (1990), «Un monte che si leva fino al sole», *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso,* Roma, Garzanti, pp. 84-90.

SAN VICENTE PINO, Ángel (1965), *El oficio de padre de huérfanos,* Zaragoza, Cátedra Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

SAN VICENTE PINO, Ángel (1972), «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», en *Homenaje a Francisco Ynduráin,* Zaragoza, Librería General, pp. 257-361.

SÁNCHEZ, José (1961), *Las academias literarias españolas del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos.

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel (1995), *Estudio y edición de una comedia de Juan de Cabeza. «La Reina más desdichada»*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, microfichas.

SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino (1977), *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII),* Madrid, SGEL.

SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2007), «El "toledano" Pedro Liñán de Riaza —candidato a sustituir a Avellaneda— es aragonés, de Calatayud», *Lemir,* 11, pp. 61-78.

SÁNCHEZ SOLER, Antonio (2004), «La *Divina Comedia* de Dante ilustrada por Sandro Botticelli», *Isla de Arriarán,* XXIII-XXIV, pp. 89-102.

SCAPECCHI, P. (2000), «Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la Commedia», en *Sandro Botticelli pittore della «Divina Commedia». Catálogo de la exposición,* vol. I, Milán, Skira.

SCHWARTZ, Lía (1984), *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus.

SCHWARTZ, Lía (1987), «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro,* 6, pp. 215-234.

SCHWARTZ, Lía (1997), «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz,* Málaga, Universidad de Málaga, pp. 271-295.

SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes,* Barcelona, Crítica.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1975), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas,* Madrid, Atlas.

SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY (1985), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books.

SIMÓN DÍAZ, José (1947), «La aurora y el ocaso en la novela española del siglo XVII», *Cuadernos de Literatura,* II, pp. 295-307.

SIMÓN DÍAZ, José (1962), *Siglo de Oro: Índice de justas poéticas,* Madrid, CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1972), *Bibliografía de la literatura hispánica,* Madrid, CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, vol. IV.

SIMÓN DÍAZ, José (1976), *Bibliografía regional y local de España. I. Impresos localizados (ss. XV-XVII),* Madrid, CSIC.

SMITH, Paul Julian (1998), *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia.

SORIANO GARCÍA, María (2008), «El mito de Ariadna, literatura y música», en Carlos Manuel Cabanillas Núñez y José Ángel Calero Carretero (eds.), *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. Almendralejo. Mayo* 2004, Badajoz, Junta de Extremadura, pp. 247-262.

STRONG, Roy (1988), *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650,* Madrid, Alianza.

SUÁREZ, Jaime (1945), «Mausoleo que la Academia de los Anhelantes erigió en memoria del doctor Baltasar Andrés de Uztarroz», *Archivo de Filología Aragonesa,* I, pp. 151-216.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (2006), *Plaza universal de todas las ciencias y artes,* ed. de Mauricio Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León.

SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (1973), «El sueño y la naturaleza onírica en Aristóteles», *Cuadernos de Filología Clásica,* 5, pp. 291-297.

TERRADAS, Esteban (1946), *Neologismos, arcaísmos y sinónimos en la práctica de ingenieros,* Madrid, Aguirre.

TESO = Teatro español del Siglo de Oro [cederrón], Chadwyck-Healey, 1977-1978.

TIETZ, Manfred (2007), «El mundo maravilloso de los autos sacramentales y la lengua calderoniana», en Ignacio Arellano y Dominique Reyre (coords.), *El mundo maravilloso de los autos de Calderón. Coloquio celebrado por el GRISO el 21-22 de noviembre de 2005 en la Casa de Velázquez,* Pamplona, Universidad de Navarra; Kassel, Reichenberger, pp. 215-227.

TOBAJAS GALLEGO, Francisco (2013), «En Calatayud empezó todo», [en línea] <http://cebilbilitanos.blogspot.com.es> [Consulta: 24/5/2013].

TORO, Alfonso de (1985), «Observaciones para una definición de los términos "Tragoedia", "Comoedia" y "Tragicomedia" en los dramas de honor de Calderón», en Hans Flasche (coord.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984,* Stuttgart, Franz Steiner Verlag GMBH, pp. 17-53.

VAL, Joaquín del (1953), «Novelas de Carnaval y de Navidad», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* Barcelona, Barna, pp. LXVII-LXX.

VALBUENA PRAT, Ángel (1930), «Escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* XVI, pp. 1-16.

VALBUENA PRAT, Ángel (1965), «Introducción» a Calderón de la Barca, *Dramas de honor,* Madrid, Clásicos Castellanos.

VAREY, John E. (1968), «L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcazar de Madrid au XVII^e siècle», en J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles,* París, CNRS, pp. 77-91.

VAREY, John E. (1975), «Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)», en J. Jacquot, *Les fêtes de la Renaissance,* París, CNRS, vol. III, pp. 619-633.

VAREY, John E. (1985), «The Use of Costume in Some Plays of Calderón», en Kurt Levy (ed.), *Calderón and the Baroque Tradition,* Ontario, Wilfrid Laurier University Press, pp. 109-118.

VAREY, John E. (1987*a*), *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro,* Madrid, Castalia.

VAREY, John E. (1987*b*), «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, pp. 227-247.

VAREY, John E. (1988), «"Sale en lo alto de un monte": un problema escenográfico», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano,* Stuttgart, Franz Steiner, pp. 162-72.

VAREY, John E., y Norman D. SHERGOLD (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* Londres, Tamesis Books.

VEGA, Carlos Alberto (1991), *La vida de San Alejo. Versiones castellanas,* Salamanca, Universidad de Salamanca.

VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (1998), *Impresores y libreros en Zaragoza 1600-1650,* Zaragoza, IFC.

VELTRUSKY, Jirí (1977), «Drama as literature», *Semiotics of Literature,* 2, pp. 25-36.

VERDÚ HERRERO, David (2001), *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de «El Faetonte» (1661). Aproximación a la escena cortesana de finales de siglo,* Alicante, Bimicesa. <www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/000001/index.htm>.

VIDORRETA TORRES, Almudena (2014), *Estudio y edición de las «Poesías varias» de José Navarro (1654),* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, tesis doctoral.

VILANOVA, Antonio (1992), *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora,* Barcelona, PPU, 2 vols.

VIRGIL, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Siglo XXI.

VISTARINI, Bernat, y John T. CULL (1999), *Emblemas españoles ilustrados,* Madrid, Akal.

VITSE, Marc (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche.

VON SCHLOSSER, Julius (1988), *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo,* Madrid, Akal.

VOVELLE, Michel (1983), *La Mort et l'Occident (XIV-XVII siècles),* París, Gallimard.

WARDROPPER, Bruce W. (1967), «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 689-694.

WOODWARD, L. J. (1976), «El sueño de Clarín», en Hans Flasche (coord.), *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano. Londres, 1973,* Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, pp.75-83.

YEVES, Juan Antonio (1998), *Manuscritos españoles en la Biblioteca Lázaro Galdiano,* Madrid, Ollero y Ramos.

YNDURÁIN, Francisco (1955), «Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa,* 7, pp. 103-130.

YUDIN, Florence (1986), «The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana», Bulletin of Hispanic Studies,* 45, pp. 181-188.

ZUBIRI VIDAL, Fernando, y Ramón ZAUBIRI DE SALINAS (1980), *Refranero aragonés,* Zaragoza, Librería General.

ZUGASTI, Miguel (2002), «El jardín, espacio del amor», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales,* Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, pp. 583-619.

ZUGASTI, Miguel (2003), «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio del Poyo, Pontevedra, 4-6 junio de 2003,* Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159-185.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS

EL ENGAÑO EN EL VESTIDO

Jornada primera

vv. 1-64	octavas reales
vv. 65-220	redondillas
vv. 221-521	romance en *a-a*
vv. 555-826	redondillas
vv. 827-886	décimas
vv. 887-1130	romance en *e-a*
vv. 1131-1134	seguidillas

Jornada segunda

vv. 1135-1271	redondillas
vv. 1272-13205	décimas
vv. 1321-1400	redondillas
vv. 1401-1530	romance en *a-e*
vv. 1531-2067	redondillas
vv. 2068-2298	romance en *e-e.*

Jornada tercera

vv. 2299-2378	silva
vv. 2379-2666	romance en *e-o*
vv. 2667-2690	sextetos-lira
vv. 2691-2922	redondillas
vv. 2923-3027	quintillas
vv. 3028-3127	romance en *o-o*
vv. 3128-3217	décimas
vv. 3218-3291	romance en *o-a*
vv. 3292-3443	redondillas

LA INDUSTRIA CONTRA EL PELIGRO

Jornada primera

vv. 1-277	redondillas
vv. 278-483	romance en *u-a*
vv. 484-513	décimas
vv. 514-1101	redondillas

Jornada segunda

vv. 1102-1237	redondillas
vv. 1238-1252	quintillas
vv. 1253-1364	redondillas
vv. 1365-1369	quintilla
vv. 1370-1381	redondillas
vv. 1382-1386	quintilla
vv. 1387-1522	redondillas
vv. 1523-1552	silva
vv. 1553-1664	romance en *e-e*
vv. 1665-1750	silva
vv. 1751-2004	romance en *e-e*
vv. 2005-2124	redondillas

Jornada tercera

vv. 2125-2396	redondillas
vv. 2397-2506	décimas
vv. 2507-2598	redondillas
vv. 2599-2608	décima
vv. 2609-3144	redondillas

CÓMO SE ENGAÑA EL DEMONIO

Jornada primera

vv. 1-272	redondillas
vv. 273-312	décimas
vv. 313-388	redondillas
vv. 389-428	décimas
vv. 429-452	redondillas
vv. 453-457	quintilla

vv. 458-741	redondillas
vv. 742-851	décimas
vv. 852-879	redondillas

Jornada segunda

vv. 880-959	romance en *o-a*
vv. 960-1183	redondillas
vv. 1184-1217	canción
vv. 1218-1532	romance en *e-a*
vv. 1533-1568	sextetos-lira
vv. 1569-1586	silva
vv. 1587-1694	redondillas

Jornada tercera

vv. 1695-1742	romance en *í*
vv. 1743-1772	décimas
vv. 1773-1816	glosa
vv. 1817-1916	décimas
vv. 1917-1984	redondillas
vv. 1985-2046	romance en *a-a*
vv. 2047-2064	sextetos-lira
vv. 2065-2268	redondillas
vv. 2269-2378	décimas
vv. 2379-2474	redondillas

EL PRÍNCIPE DE SU ESTRELLA

Jornada primera

vv. 1-70	romance en *e-o*
vv. 71-110	ovillejos
vv. 111-120	romance en *e-o*
vv. 121-128	redondillas
vv. 129-136	romance en *e-o*
vv. 137-140	redondilla
vv. 141-148	romance en *e-o*
vv. 149-152	redondilla
vv. 153-356	romance en *e-o*
vv. 357-426	décimas
vv. 427-474	romance en *e-o*

vv. 475-574	décimas
vv. 575-626	redondillas
vv. 627-686	décimas
vv. 687-777	silva
vv. 778-1087	romance en *a-a*

Jornada segunda

vv. 1088-1117	décimas
vv. 1118-1149	silva
vv. 1150-1213	romance en *e-e*
vv. 1214-1235	silva
vv. 1236-1384	romance en *e-e*
vv. 1385-1637	romance en *a-e*
vv. 1638-1741	redondillas
vv. 1742-1767	silva
vv. 1768-1951	redondillas

Jornada tercera

vv. 1952-2031	romance en *e-a*
vv. 2032-2035	cuarteta asonantada
vv. 2036-2045	décima
vv. 2046-2059	cuarteta asonantada
vv. 2060-2289	décimas
vv. 2290-2325	redondillas
vv. 2326-2395	décimas
vv. 2396-2459	redondillas
vv. 2460-2824	romance en *a-o*

ÍNDICES

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS Y TÍTULOS

A la quema de los olivos de la ciudad de Zaragoza: Al rígido furor del tiempo fuerte (soneto)..... 465
A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio: Cuando el día a la noche aventajaba (silva)..... 493
A un amante que estaba al lado de su dama con el debido recato: Mirando estoy el fuego que más quiero (soneto)..... 80
A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva de una desdicha: La desdicha siguió siempre a la suerte (soneto)..... 93
A un caballero que tenía fama de reciente cristiano y de celoso sufrido y salió a pasearse en un caballo tuerto. Día de toros por el corro, con muchos criados con libreas de turcos y moros: En un rocín entre abierto (quintillas) 65
A un ciego rico y miserable: De un ciego el humor diré (quintillas)..... 487
A un galán que enamoraba a una vieja de noche: Fabio, que sales de noche (romance en *e-o*)..... 94
A un galán que tenía su dama hechicera: En siguidillas, Fabio (seguidillas)..... 490
A un hombre que habiendo sido rico se quejaba de su miserable fortuna: La riqueza gocé soberbio y loco (soneto)..... 490
A un mercader miserable que siempre iba mal vestido: De un mísero contaré (quintillas) 45
A una dama amada de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido: En un lecho de jazmín (décimas)..... 81

A una dama que le pidía dineros a su galán hablándole por la mano y él era poeta y ella hermosa y poco entendida y larga de uñas: Hablando estás por la mano (glosa: cuarteta asonantada y décimas) 468
A una dama que se quejaba a un arroyo de su ausente amante: A la margen de un arroyo (romance en *é*) .. 33
A una dama tuerta que se preciaba de hermosa y amada de muchos, mas nunca llevaba el manto al ojete: Cloris, ¿para qué presumes (romance en *a-a*) 482
A una embozada que se salió a bañar a Ebro: Salió Lisbella una tarde (coplas de pie quebrado) 61
Ah, Ícaro, hijo amado (silva en pareados) 307
Antes, príncipe famoso (romance en *u-a*) 287
Arda amor en la gallarda (redondilla) 476
Arrogante de Creta rey valiente (silva en pareados) 277
Aunque al peligro me entrego (redondilla) 61
Aunque el equívoco ignoro (redondilla) 93
Basta, no mates mirando (romance en *ó*) 640
Basten los desdenes, Gila (romance en *á*) 631
Belisa a la selva (romancillo en *ó*) 314
Bellas deidades del Íbero hermosas (silva en pareados) .. 439
Bizarrro espíritu soy (redondillas) 35
Clara fuentecilla (romance en *e-e*) 266
Con tal arte edificadas (redondilla) 283
Corto plazo te dio, beldad perdida (soneto) 60
Cosa de tal movimiento (redondilla) 47
Cosa de tanto rigor (redondilla) 60
Cupido arrojó una flecha (romance en *u-a*) 692
De Creta rey valiente y poderoso (octavas reales) 268
De Eopalamio ingenioso (sextetos-lira) 284
De un amante que escribía a su dama, que se había ausentado a otro reino: De mis desdichas, Anarda (romance en *e-o*) 108
De vuestro favor ajeno (redondilla) 644
Deidad del Íbero hermosa (quintilla) 459
Del mundo me hice señor (redondillas) 92
Desde mi azul arrebol (redondilla) 470
Dicurriendo con temor (redondilla) 35
El amor, niño atrevido (romance en *a-o*) 694
El que rige y siempre da (redondilla) 82
En empeño tan gallardo (redondilla) 26
En este monte cautiva (romance en *í*) 253

En defensa de que no puede un caballero amar que no haya visto a su dama y cómo no es un retrato suyo bastante causa para amar con firmeza: Aunque el constante amor nace del alma (silva) 457
En la senda de los daños (romance en *i-o*)..... 288
Es mi forma parecida (redondilla)..... 283
Hablando estás por la mano (cuarteta asonantada)..... 445
La amenaza no invoques, porque es cosa (octava real) .. 272
La cruz al lado mirada (redondilla)..... 93
La Soberbia en mí verás (redondilla)..... 455
Muerte me dan los enojos (romance en *e-o*)..... 664
Ni de Vulcano las fraguas (redondilla) 454
No admiréis mi lluvia os ruego (redondilla)..... 643
No temáis mi natural (redondilla) 642
Oh, Neptuno traidor, aleve y fiero (octava real) 273
Para conseguir la palma (redondilla) 44
Penas, si decís verdad (romance en *e-a*) 655
Por Egeo, rey de Atenas (romance en *e-e*) 274
Porque del tiempo, señora (romance en *a-a*) 36
Porque escuches, Alejandro (romance en *e-a*)..... 675
Pruébase cómo el olvido del amor no consiste en la memoria: Quien al amor estuvo ya rendido (octavas reales) 478
Pues de tu altivez presumo (redondilla)..... 453
Pues noticia habéis tenido (redondillas)..... 305
Qué puedo yo responderte (décimas)..... 286
Qué soledades admiro (romance en *u-a*) 300
Quejándose un padre de una hija que se le había ido fugitiva de su casa: Desdichas, ¿qué me queréis? (romance en *a-e*)..... 644
Quien aquí entre valeroso (redondilla)..... 283
Recelando el desempeño (redondilla) 67
Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa con el padre de otra con quien se quería casar: Salí, señor, una tarde (romance en *e-o*)..... 480
Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad: Gran monarca de Castilla (romance en *a-a*) 472
Reprehensión a un amante que se iba a embarcar con su dama: De los rayos de amor estás ya ciego (soneto) 489

Respuesta a una dama que había enviado a su galán un ramo verde atado con un lazo negro: Amante y agradecido (décimas) 486
Rijo a los hombres velando (redondilla) 79
Seas a Creta, Minos, bien llegado (octava real) 270
Si el amor es cruel ardor (redondilla) 642
Si el enigma considero (redondilla) 81
Si miro con atención (redondilla) 80
Si para adquirir la suerte (redondilla) 65
Soy de sombras rey cautivo (redondillas) 59
Suspende el pesar, no llores (redondillas) 303
Tengo respeto y temor (redondilla) 644
Triste fortuna mía, y rigurosa (silva en pareados) 295
Turbias las aguas del Ebro (romance en *i-a*) 801
Valeroso ateniense, juez aleve (silva en pareados) 276
Vencido a mis pies estás (redondillas) 279
Venid, venid, que os ofrezco (romance en *e-e*) 456
Venus del agua nací (redondilla) 643
Ya, del tridente dios, se ha conocido (octava real) 272
Ya más feliz vive Apolo (romance en *a-o* y seguidilla compuesta) 437
Ya que infeliz suerte (silva en pareados) 313
Ya que se ve coronada (redondilla) 466
Yo de mi discurso infiero (redondilla) 95
Yo, la Humildad, sin arder (redondilla) 456

ÍNDICE GENERAL

LA *NAVIDAD DE ZARAGOZA:* UNA MISCELÁNEA ARAGONESA VII
Abreviaciones XI
Matías de Aguirre: confusiones y revelaciones de un autor oscuro XIII
Consuelo de pobres y remedio de ricos. Nuevos perfiles del autor y una coda XXXVI
Facetas misceláneas: academia y literatura XLIV
Perfiles eruditos de la miscelánea: enigmas y digresiones LXIV
El tema del sueño: del enigma al texto teatral LXXIII
Un microcosmos temático: de la novela a las comedias LXXXIV
El amor y otros dramas LXXXIX
Cuestión de honor XCIX
Aguirre a escena: variedad y oficio CIX
De los géneros CIX
Escenificación y escenografía CXXVI
Musa lírica CLX
Panoplia de géneros CLXI
Aproximación a la lengua poética CLXXXVI
Nuestra edición CXCVII

NAVIDAD DE ZARAGOZA 1
Aprobación del doctor Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, catedrático de Filosofía y cura de San Gil .. 3
Aprobación de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz 5
Prólogo 7

NOCHE PRIMERA 11
COMEDIA NUEVA. EL ENGAÑO EN EL VESTIDO 111
Jornada primera 113
Jornada Segunda 160
Jornada tercera 208

NOCHE SEGUNDA 259
COMEDIA NUEVA. LA INDUSTRIA CONTRA EL PELIGRO .. 317
Jornada primera 319
Jornada segunda 361
Jornada tercera 403

NOCHE TERCERA 447
COMEDIA NUEVA. CÓMO SE ENGAÑA EL DEMONIO ... 531
Jornada primera 533
Jornada segunda 570
Jornada tercera 600

NOCHE CUARTA 633
Riesgo del mar y de amar 651
COMEDIA NUEVA DEL PRÍNCIPE DE SU ESTRELLA .. 701
Jornada primera 703
Jornada segunda 742
Jornada tercera 772

NOTAS COMPLEMENTARIAS 803

BIBLIOGRAFÍA 831
Ediciones de obras de Matías de Aguirre 833
Ediciones y manuscritos 833
Bibliografía complementaria 847

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS 875

ÍNDICES 881
Índice de primeros versos y títulos 883

Acabose de imprimir *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre en 2020, 366 años después de su primera edición. Con esta novela miscelánea, obra esencial del Barroco aragonés por su variado elenco de materiales narrativos, poéticos y dramáticos, quedó enriquecida Larumbe. Textos aragoneses, colección creada por Fermín Gil Encabo para el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1990, desde 2001 coeditada con Prensas de la Universidad de Zaragoza y el Gobierno de Aragón, a partir de 2007 también con el Instituto de Estudios Turolenses y siempre abierta a la participación de otras entidades oficiales y particulares en función de títulos, autores y temas. Las proporciones del libro se atuvieron al diseño de José Luis Jiménez Cerezo según la sección áurea en homenaje a los promotores, operarios y devotos del mundo de la imprenta. Se dispuso un texto más legible armonizando tonos y texturas al tirarlo en el tipo Garamond y con formato *in-quarto*. Para el logotipo de la colección se recurrió a la parmesana letra Bodoni como tributo de admiración a José Nicolás de Azara. La L capitular procede de las *Constituciones synodales* del obispo Padilla impresas por José Lorenzo de Larumbe en 1716. La viñeta que se exhibe varias veces aparece solitaria en la portada de la *Palestra numerosa austriaca* que convocó Luis Abarca de Bolea, editó José Amada e imprimió Juan Francisco de Larumbe en 1650 según se aprecia en el ejemplar que fue de Valentín Carderera y Solano y, antes, de Tomás Fermín de Lezaún y Tornos. Al servicio de los lectores de esta colección, se buscó hermanar provecho y disfrute; para obsequio de los amantes del libro, quedaron conjugados cánones clásicos y procedimientos hodiernos y, en pro de la cultura, se ahormaron rasgos locales con pautas universales. *No es mi intento acreditarme humanista, ganar aplausos de poeta, granjear renombre de retórico. Huir, sí, la ociosidad y entretener mi genio que sin libertad me arrebata este estudio.*

1 Fernando Basurto, *Diálogo del cazador y del pescador*, edición de Alberto del Río Nogueras (1990).
2 Ramón Gil Novales, *Trilogía aragonesa (La conjura. La noche del veneno. La urna de cristal)*, edición de Jesús Rubio Jiménez (1990).
3 José M.ª Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea. Estudio de Estética*, edición de Justo Broto Salanova (1991).
4 Ramón J. Sender, *Imán*, edición de Francisco Carrasquer Launed (1992).
5 Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*, edición de Jesús Vived Mairal (1993).
6 Ana Francisca Abarca de Bolea, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, edición de M.ª Ángeles Campo Guiral (1994).
7 Pascual Queral y Formigales, *La ley del embudo*, edición de Juan Carlos Ara Torralba (1994).
8 Carlos Saura, *¡Esa luz! (guión cinematográfico)*, edición de Agustín Sánchez Vidal (1995).
9 Pedro Alfonso de Huesca, *Diálogo contra los judíos*, introducción de John Tolan, texto latino de Klaus-Peter Mieth, traducción de Esperanza Ducay, coordinación de M.ª Jesús Lacarra (1996).
10 Constancio Bernaldo de Quirós y José M.ª Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*, edición y notas de Justo Broto Salanova, introducción de Luis Maristany del Rayo, prólogo de José Manuel Reverte Coma (1998).
11 Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, edición de Donatella Pini (1998).
12 Francisco Carrasquer Launed, *Palabra bajo protesta (antología poética)*, pórtico de Pere Gimferrer (1999).
13 Joaquín Maurín, *May. Rapsodia infantil* y *¡Miau! Historia del gatito Misceláneo*, prefacio de Mario Maurín (1999).
14 *Fragmentos de la modernidad (antología de la poesía nueva en Aragón, 1931-1945)*, edición de Enrique Serrano Asenjo (2000).
15 Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, edición de José Enrique Laplana Gil (2000).
16 Ildefonso-Manuel Gil, *La moneda en el suelo*, edición de Manuel Hernández Martínez (2001).
17 José M.ª Llanas Aguilaniedo, *Del jardín del amor*, edición de José Luis Calvo Carilla (2002).
18 Jaime de Huete, *Tesorina. Vidriana*, edición de Ángeles Errazu (2002).

19 Benito Morer de Torla, *Crónica*, edición de Juan Fernández Valverde y Juan Antonio Estévez Sola (2002).
20 Benjamín Jarnés, *Salón de Estío y otras narraciones*, edición de Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya (2002).
21 Joaquín Maurín, *Algol*, edición de Anabel Bonsón Aventín (2003).
22 Eduardo Valdivia, *¡Arre, Moisés!*, edición de Jesús Rubio Jiménez (2003).
23 Vicente Sánchez, *Lira poética*, edición de Jesús Duce García (2003).
24 Miguel Servet, *Obras completas*. Vol. I: *Vida, muerte y obra. La lucha por la libertad de conciencia. Documentos*, edición de Ángel Alcalá (2003).
25 Manuel Sánchez Sarto, *Escritos económicos (México, 1939-1969)*, edición de Eloy Fernández Clemente (2003).
26 Baltasar Gracián, *El comulgatorio*, edición de Luis Sánchez Laílla (2003).
27 *La rebelión de las palabras. Sátiras y oposición política en Aragón (1590-1626)*, edición de Jesús Gascón Pérez (2003).
28 José Vicente Torrente, *El país de García*, edición de Javier Barreiro (2004).
29 *Hermandat et Confrayria in honore de Sancte Marie de Transfixio. Estatutos de la Cofradía de la Transfixión de Zaragoza (1311-1508)*, edición de Antonio Cortijo Ocaña (2004).
30 Miguel Servet, *Obras completas*. Vol. II: *Primeros escritos teológicos*, edición de Ángel Alcalá (2004).
31 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu (2004).
32 Ramón J. Sender, *Casas Viejas*, estudio preliminar de Ignacio Martínez de Pisón, edición de José Domingo Dueñas Lorente y Antonio Pérez Lasheras, notas de Julita Cifuentes (2004).
33 Abû Bakr al-Gazzâr, el poeta de la Aljafería, *Dîwân*, edición bilingüe de Salvador Barberá Fraguas (2005).
34 Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos (novela)*, edición de José Miguel Oltra Tomás, Francis Lough y José Domingo Dueñas Lorente (2004).
35 Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, edición de Patricia McDermott (2004).
36 Miguel Servet, *Obras completas*. Vol. III: *Escritos científicos*, edición de Ángel Alcalá (2005).
37 Ildefonso-Manuel Gil, *Obra poética completa*, edición de Juan González Soto (2005).
38 Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, edición de Rus Solera López (2005).

39 Juan Polo y Catalina, *Informe sobre las fábricas e industria de España (1804) y otros escritos económicos*, edición de Alfonso Sánchez Hormigo (2005).
40 Miguel Servet, *Obras completas*. Vol. IV: *Servet frente a Calvino, a Roma y al luteranismo*, edición de Ángel Alcalá (2005).
41 Juan Zonaras, *Libro de los emperadores: versión aragonesa del Compendio de historia universal, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Adelino Álvarez Rodríguez; investigación de fuentes bizantinas de Francisco Martín García (2006).
42 Joaquín Ascaso, *Memorias (1936-1938). Hacia un nuevo Aragón*, edición de Alejandro R. Díez Torre (2006).
43 Luciano de Samosata, *Diálogo de los letrados vendibles y Tratado de que no se ha de dar crédito con facilidad a los émulos y calumniadores*, edición de J. Ignacio Díez Fernández (2006).
44 Manuel de Salinas, *Obra poética*, edición de Pablo Cuevas Subías (2006).
45 Miguel Servet, *Obras completas*. Vols. V y VI: *Restitución del cristianismo*, edición de Ángel Alcalá (2006).
46 Juan Sala Bonañ, *Relaciones del orden económico y su ciencia con los de la moralidad y del derecho y otros escritos krausistas*, edición de José Luis Malo Guillén y Luis Blanco Domingo (2006).
47 Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas. III. Luzán y las academias. Obra historiográfica, lingüística y varia* , coordinación de Guillermo Carnero (2007).
48 Tucídides, *Discursos de la guerra del Peloponeso: versión aragonesa de la Historia de la guerra del Peloponeso, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Adelino Álvarez Rodríguez (2007).
49 *Arbitrios sobre la economía aragonesa del siglo XVII*, edición de Luis Perdices de Blas y José María Sánchez Molledo (2007).
50 Paulo Orosio, *Historias contra los paganos: versión aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Ángeles Romero Cambrón (2008).
51 Vicente Requeno y Vives, *Escritos filosóficos*, edición de Antonio Astorgano Abajo (2008).
52 Ramón J. Sender, *La esfera*, edición de Francis Lough (2010).
53 Ramón J. Sender, *Proclamación de la sonrisa: ensayos*, edición de José Domingo Dueñas Lorente (2008).
54 Gabriel Bermúdez Castillo, *Mano de Galaxia*, edición de Luis Ballabriga Pina (2008).
55 Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de María Elena Manrique Ara (2008).

56 Manuel Derqui, *Todos los cuentos*, edición de Isabel Carabantes de las Heras (2008).
57 Manuel Pinillos, *Poesía completa (1948-1982)*, edición de María Pilar Martínez Barca (2008).
58 Antonio Pérez, *Aforismos de las cartas y relaciones*, edición de Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López (2009).
59 Plutarco, *Vidas semblantes: versión aragonesa de las Vidas paralelas, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Adelino Álvarez Rodríguez (2009).
60 José Ignacio Ciordia, *Poesía completa*, edición de Ignacio Escuín Borao (2009).
61 Ramón Gil Novales, *El penúltimo viaje*, edición de Juan Carlos Ara Torralba (2009).
62 Martín García Puyazuelo, *La Ética de Catón*, edición de Juan Francisco Sánchez López (2009).
63 Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani (2009).
64 Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas. IV. Memorias literarias de París. Epístola dedicatoria de La razón contra la moda*, edición de Guillermo Carnero (2010).
65 Ildefonso-Manuel Gil, *Narrativa breve completa*, edición de Manuel Hernández Martínez (2010).
66 *Libro de las gestas de Jaime I, rey de Aragón: compilación aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Francisco José Martínez Roy (2010).
67 Francisco La Cueva, *Mojiganga del gusto*; Jacinto de Ayala, *Sarao de Aranjuez*, edición de David González Ramírez (2010).
68 José María Conget, *Trilogía de Zabala*: *Quadrupedumque*, *Comentarios (marginales) a la Guerra de las Galias*, *Gaudeamus*, edición de Ignacio Martínez de Pisón (2010).
69 Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, edición de José Luis Calvo Carilla (2010).
70 Joaquín Costa, *Discursos librecambistas*, edición de José María Serrano Sanz (2011).
71 Bartolomé Leonardo de Argensola, *Sátiras menipeas*, edición de Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca (2011).
72 Ernesto Burgos, *Teatro*, introducción de Jesús Rubio Jiménez, Fausto Burgos Izquierdo y Georgina Burgos Gil, edición de Antonio Pérez Lasheras (2011).
73 Joaquín Costa, *Memorias*, edición de Juan Carlos Ara Torralba (2011).

74 Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, edición de María Isabel Toro Pascua (2012).
75 Juan Fernández de Heredia, *Crónica troyana*, edición de María Sanz Julián (2012).
76 Ignacio Martínez de Pisón, *Carreteras secundarias*, edición de Ramón Acín (2012).
77 *Flor de virtudes*, edición de Ana Mateo Palacios (2013).
78 Benjamín Jarnés, *Fauna contemporánea*, edición de Juan Herrero Senés (2014).
79 Sol Acín, *Hora temprana (poemas y cartas)*, edición de Ismael Grasa (2014).
80 Ana María Navales, *Cuentos y relatos*, edición de Isabel Carabantes (2014).
81 Juan Alonso Laureles, *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de cuentos*, edición de Sandra Valiñas Jar (2014).
82 Ramón J. Sender, *Teatro completo*, edición de Manuel Aznar Soler (2015).
83 Miguel Labordeta-Gabriel Celaya, *Epistolarios inéditos*, edición de Jesús Rubio Jiménez (2015).
84 Miguel Labordeta, *Obra publicada,* edición de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (2015).
85 Juan Cristóbal Romea y Tapia, *El escritor sin título,* edición de María Dolores Royo Latorre (2015).
86 José García Mercadal, *Azorín. Biografía ilustrada*, edición de Francisco Fuster García (2016).
87 Brunetto Latini, *El libro del trasoro*, edición de Francho Rodés Orquín (2016).
88 Fernando Ferreró, *Obra poética completa*, edición de Julio del Pino Perales (2016).
89 Félix Carrasquer, *Lo que aprendí de los otros*, edición de Víctor Juan Borroy (2017).
90 Juan de Moncayo, *Rimas*, edición de Ted E. McVay (2017).
91 Ana María Navales, *Relatos y cuentos*, edición de Isabel Carabantes (2017).
92 Aristóteles, *Compendio de la Ética nicomaquea*, edición de Salvador Cuenca Almenar (2017).
93 Benjamín Jarnés, *Cita de ensueños (figuras del cinema)*, edición de José María Conget (2018).
94 José Mor de Fuentes, *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes,* edición de Jesús Fernando Cáseda Teresa (2018).

95 Eutropio y Paulo Diácono, *Compendio de historia romana y longobarda. Versión aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia,* edición de Marcos Jesús Herráiz Pareja y Adelino Álvarez Rodríguez (2018).

96 Joaquín Dicenta, *Obra autobiográfica,* edición de Javier Barreiro y Ada del Moral (2018).

97 Gabriel García Badell, *Las cartas cayeron boca abajo*, edición de Olga Pueyo Dolader (2018).

98 Ramón Gil Novales, *La baba del caracol*, edición de José Domingo Dueñas Lorente (2019).

99 Mosén Moncayo, *Poesía,* edición de Laura López Drusetta (2019).

101 Alberto Gil Novales, *Las pequeñas Atlántidas. Decadencia y regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX,* edición de Carlos Forcadell Álvarez (2019).

102 José M. Matheu, *La casa y la calle. Crónica contemporánea,* edición de Pepi Jurado Zafra (2020).

LARUMBE. TEXTOS ARAGONESES, 103

Matías de Aguirre, autor bilbilitano escasamente conocido, nos adentra en los entresijos del mundo teatral barroco a través de su miscelánea *Navidad de Zaragoza,* concebida como una novela académica en la que inserta diversos materiales poéticos, narrativos y, sobre todo, dramáticos por medio de cuatro comedias que cierran cada una de las *Noches* o capítulos en que se divide la obra. «Variedad de manjares» presentados en el relato de las reuniones académicas en un palacio del Coso zaragozano a las que el propio autor asiste, bajo el halo de la ficción, a unos saraos festivos plagados de erudición en el marco de los festejos navideños.

1542
Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca

Instituto de Estudios Turolenses
Diputación de Teruel

GOBIERNO DE ARAGON