GITCE

Grupo de Investigación
TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL
Universidad de CASTILLA-LA MANCHA

Antonio Enríquez Gómez
Comedias

Quien habla más obra menos

Edición de
Alberto Gutiérrez Gil

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS

Comedias de Antonio Enríquez Gómez

Dirección:

Rafael González Cañal
Almudena García González

TEATRO DEL SIGLO DE ORO
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Antonio Enríquez Gómez

QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS

Edición crítica, prólogo y notas de
Alberto Gutiérrez Gil

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1600-1663)

Comedias de Antonio Enríquez Gómez, dirs. Rafael González Cañal y Almudena García González. *Quien habla más obra menos,* edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil. Colección Comedias de Antonio Enríquez Gómez, 5. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

ISBN: 978-84-17422-93-6 (del volumen)
ISBN: 978-84-17422-74-5 (de la colección)

Patrocinado por:

Esta edición se inscribe dentro del proyecto de investigación *De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate: obra dramática y ensayos políticos*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FFI2017-87523-P).

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2022, Alberto Gutiérrez Gil, Rafael González Cañal y Almudena García González
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-93-6

Diseño de cubierta: Germán Vega. Elaborado a partir del retrato de Enríquez Gómez en los preliminares de *Academias morales de las musas* (Burdeos, 1642).

ÍNDICE

PRÓLOGO 1

1. Las fuentes de *Quien habla más obra menos*: en la senda de Tirso de Molina y Miguel de Cervantes 1
2. Argumento 4
3. *Quien habla más obra menos* como comedia palatina 7
4. Algunas notas de estilo 15
5. Sinopsis de la versificación 16
6. Cuestiones textuales 18

EDICIÓN DE *QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS* 24

VARIANTES 113

BIBLIOGRAFÍA 118

ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS 123

PRÓLOGO

1. LAS FUENTES DE *QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS*: EN LA SENDA DE TIRSO DE MOLINA Y MIGUEL DE CERVANTES

En su estudio introductorio a las *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)* Hartzenbusch presentaba *Quien habla más obra menos* como una pieza que reutiliza personajes, motivos y pasajes de *Palabras y plumas* para construir su fábula[1]: «Don Fernando de Zárate imitó los dos primeros actos de *Palabras y plumas* en su comedia titulada *Quien habla más, obra menos*» [Hartzenbusch, 1848: XXXVII]. Solo incurría el editor aquí en un pequeño error y es que únicamente la primera jornada es objeto de copia, y no de manera completa.

El fenómeno podría explicarse por un simple procedimiento de *reutilización*, por el que los dramaturgos seleccionaban e insertaban dentro de sus piezas una escena o pasaje textual que había funcionado con éxito en otros títulos [Ruano de la Haza, 1998: 36]; o bien, como producto de una *refundición* que afectaría únicamente a la primera jornada, pues sería, en parte, «una obra basada o inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra» [Kirby, 1992: 1005]. En este sentido, Caamaño Rojo [2008: 55], siguiendo los presupuestos de Mackenzie, nos recuerda cómo los dramaturgos que conforman la generación calderoniana recurren habitualmente a esta peculiar manera de componer, hasta el punto de que el término se vincula estrechamente con el grupo.

Pues bien, es evidente que Zárate copia y reescribe parte de la primera jornada de *Palabras y plumas* para construir la primera jornada de *Quien habla más obra menos*. En el siguiente cuadro podemos comprobar cómo se reutilizan los lazos de conflicto que unen a los personajes, las motivaciones que mueven a cada uno de ellos e, incluso, la escena del ahogamiento de la dama, resorte indispensable para el devenir posterior de la trama:

---

1 Como el propio Hartzenbusch señala en el mismo trabajo, no solo Zárate se valió del texto tirsiano; en el siglo XIX veremos cómo sirve de cantera para *Finezas contra desvíos*, de Bretón de los Herreros, o en *Bandera negra*, de Tomás Rodríguez Rubí [Hartzenbusch, 1848: XXXVII].

Palabras y plumas	*Quien habla más obra menos*
Próspero presenta ante Matilde sus quejas porque, a pesar de demostrar su amor por ella, la dama se deja seducir por Íñigo, caballero español. Matilde calma las inquietudes de Próspero, quien promete pasar a la acción.	Astolfo confiesa ante Diana los celos que el cortejo de don Juan, caballero español, despiertan en él de una manera enfermiza. Diana tranquiliza a Astolfo haciendo llamar a don Juan para mostrarle realmente que sus temores son infundados.
El rey de Nápoles se encuentra con Rugero, su vasallo más fiel. Con él exterioriza la angustia que las relaciones de Matilde con el príncipe de Anjou le producen, pues es un tándem que amenaza fuertemente su reinado. Para evitarlo, manda a Rugero a casa de Matilde sin saber que, en realidad, es un traidor que quiere recuperar el gobierno de Salerno.	El rey de Sicilia se encuentra con Manfredo, hombre de confianza. Las relaciones de la princesa Diana con el duque Astolfo son en su caso el elemento desestabilizador, pues una alianza entre ambos puede dar con su derrocamiento. El rey, para evitar el desastre, manda a Manfredo a casa de la dama, sin saber que sus pretensiones son desposarse con ella y tomar el poder del reino.
Íñigo, caballero español, habla con su lacayo, Gallardo, sobre su relación con Matilde. A pesar de sus muestras de amor sufre reiteradamente el desdén de la dama. Y así se demuestra en el juego de la sortija: tras vencer a todos los contrincantes en su honor, se bate en duelo con	Don Juan, acompañado de Chamelote, su criado, se lamenta por las constantes demostraciones de desprecio que Diana muestra hacia él, a pesar de su evidente servidumbre. De hecho, después de no valorar las continuas victorias del caballero en el juego de la sortija en su honor,

Próspero, a quien ayuda a levantarse tras una caída, acción que desagrada a Matilde.	desprecia la ayuda que este ofrece al duque tras su caída en la contienda.
En plena discusión entre ambos pretendientes se conoce la noticia de que la nave en la que viajaba Matilde ha naufragado y la vida de la dama corre peligro. Íñigo se lanza al mar a socorrerla sin pensarlo mientras que Próspero excusa su falta de valentía con su poca habilidad nadadora.	El duelo entre el duque y don Juan queda interrumpido por la noticia del naufragio del barco en el que viajaba la princesa Diana. Si bien ambos acuden a socorrerla, solo don Juan se arroja al mar y pone a salvo a la dama mientras que el duque permanece temeroso en tierra.
Después de la escena del salvamento marítimo Rugero ve peligrar sus ansias de poder y pone en marcha un juego de cartas falsas para derrocar al rey.	
Próspero se cuela en la estancia donde descansa Matilde después del episodio en el mar. Un fuego en la quinta de nuevo pone de manifiesto la cobardía del caballero y el arrojo del español, quien salva de nuevo a la dama.	

Hablar de las fuentes de *Quien habla más obra menos* es hablar de las fuentes de *Palabras y plumas*, teniendo en cuenta que ambas utilizan el mismo conflicto argumental a lo largo de la primera jornada y, de manera muy modificada, la segunda y la tercera.

La filiación con la fuente o las fuentes de la comedia tirsiana ha sido uno de los focos de interés que más han atraído a los

estudiosos de la pieza. Todos coinciden en señalar la quinta novela de la novena jornada del *Decamerón* de Boccaccio, que también sirve como inspiración para *El halcón de Federico* de Lope de Vega. De hecho, retomando las tesis de Cotarelo, López Martínez [2011: 48-49] o González Cañal [1998: 140] han identificado ciertos retazos temáticos como evidencias de tal relación, como la construcción de los personajes y las relaciones de interdependencia que establecen entre ellos. Sin embargo, un análisis más riguroso del triángulo amoroso que conforman los protagonistas de la historia nos lleva a pensar en una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes menos conocidas y estudiadas: *El amante liberal*, de la cual toman Tirso y, en consecuencia, Zárate la diferencia de comportamiento entre los dos amantes masculinos: la exaltación de la fidelidad amorosa que destaca a ambos caballeros españoles frente al artificial y falso amor que demuestran sus rivales [García Martín, 2011: 137].

2. ARGUMENTO

PRIMERA JORNADA

Los celos son el punto de partida de esta historia situada en tierras sicilianas. Los protagonistas conforman un triángulo amoroso en el que las desconfianzas y los amores cruzados sostienen una relación complicada: Diana es el trofeo que pretenden conseguir el duque Astolfo y don Juan, caballero español que la corteja, según el propio duque, por simple ambición. La dama es quien pretende poner solución al entuerto y, para ello, envía a su criada Inés en busca de ambos galanes con el fin de poder dejar sus sentimientos claros con ellos. A este trío se une Isabela, hermana del caballero español, que muestra interés por el duque.

La siguiente escena la abre el rey, que ama en secreto a Isabela, y Manfredo, señor de la corte. El rey confiesa ante su confidente el temor de que su sobrina, Diana, pueda casarse con el duque y ambos lo destronen y se hagan con el reinado. Manfredo, que se revela como un traidor encubierto, manifiesta falsamente ante el monarca su amor por la dama, aplacando sus temores a la vez que trama ser él quien se haga con el poder. El rey, confiado, le envía a visitar a su sobrina para que hable con ella y así salvaguardar su posición.

Paralelamente a las escenas anteriores, aparece don Juan con su lacayo, Chamelote, lamentándose por el desdén que Diana muestra hacia él a la vez que proclama su amor por el duque Astolfo. Al respecto Chamelote tiene una opinión clara: la sobrina del rey aprecia más el poder y las posibilidades de medro del duque que su propia persona. Al debate se suma Isabela, a quien don Juan confiesa sus desvelos por la sobrina del monarca y narra cómo se inició su historia de amor y celos: ambos caballeros participaron en el juego de la sortija organizado por Diana, donde, después de quedar eliminado el resto de contrincantes, ambos tuvieron que batirse. En el duelo el duque cayó accidentalmente y, ante la sorpresa de todos, don Juan lo socorrió, una actitud que Diana sancionó abiertamente.

Esta narración se ve interrumpida ante la llegada de Chamelote con la noticia de que la princesa Diana ha embarcado y la irrupción de Astolfo, que inicia un nuevo duelo entre ambos. Sin embargo, pronto deben emplazar la lucha, pues el barco de Diana ha naufragado. Mientras que el duque se debate en un juego retórico por salvar a la dama, es don Juan quien se lanza al agua y consigue ponerla a salvo, evidenciando la falta de arrojo y valentía de su oponente en el juego del amor.

JORNADA SEGUNDA

Los miedos del rey por su futuro amoroso abren esta segunda jornada. Necesita sentir más seguridad y, para ello, solicita consejo a don Juan, a quien le pide que le describa la dama de la que está enamorado. Don Juan, por temor a que coincidan en su amor por Diana, no desvela su nombre, pero sí hace un retrato muy detallado de las bellezas que la adornan. El rey, sin indicar el porqué, hace llamar a Manfredo y deja en suspenso al caballero español.

En otra estancia, Isabela pergeña un nuevo plan para conseguir el favor del duque: agasajar al rey haciéndole creer que está enamorada de él para así darle celos a su amado. Justo en ese momento en que Isabela comparte confidencias con su criada Celia llega el monarca al lugar y, antes de presentarse ante la dama, se topa con Chamelote que, en un juego de confusiones, le hace saber que Isabela le ama, una noticia que le vale un diamante.

En una estancia contigua Manfredo y Lucidoro planean nuevas incursiones en la traición que el primero está organizando para llegar al poder. El propósito es mandar cartas al príncipe de

Casaro para que dé muerte al rey y, como consecuencia, Manfredo pueda ocupar el trono. El monarca está escuchando toda la conversación al paño y, en un momento de descuido que coincide con la marcha de Lucidoro, ocupa su puesto, pudiendo escuchar de boca del propio traidor los detalles del plan antes de que este se marche. De nuevo con don Juan, le ordena apresar a Lucidoro y encerrarle en una torre del palacio.

De manera paralela a la escena descrita, el duque llega a casa de don Juan para hablar con Diana, a quien pide explicaciones por su actitud fría y desdeñosa hacia él. Diana le hace saber que su comportamiento el día del naufragio le ha hecho perder su lugar en pro del español, a quien considera ahora firme pretendiente y, por ende, le anima a él a cortejar a Isabela.

Una vez se marcha la dama llega don Juan. Ambos caballeros retoman el duelo que quedó inacabado en la primera jornada con la intención de darle fin; sin embargo, la aparición del resto de personajes lo detiene de nuevo. Por miedo a la reacción del monarca, que también está presente, deciden hacer creer a todos que luchan por el amor de Isabela, lo que trae funestas consecuencias: el rey, irado, decide llevar a Diana a palacio por temor a la traición de sus cortesanos. Antes de partir, don Juan promete liberarla a costa de su propia integridad.

JORNADA TERCERA

La jornada se abre en casa de don Juan con un Chamelote que debe custodiar la entrada para evitar la incursión de cualquier intruso. Sin embargo, a pesar de su firme disposición, tanto el rey como el duque Astolfo consiguen colarse en la casa con la intención de hablar con las damas antes de la llegada del caballero español. Ya dentro, el duque se esconde mientras que don Juan se topa con el rey y con Diana, Isabela y su criada Celia. Ninguno de ellos comprende muy bien cómo han llegado a esa situación y todos temen de su desenlace. No obstante, el rey juega sus cartas y hace creer a los presentes que la traición incipiente ha sido frenada y que la princesa Diana ya estaría casada. Obviamente, don Juan ve sus aspiraciones frustradas con la dama y, creyéndola casada con el monarca, da su relación por perdida.

Cuando parece que la historia está suficientemente enmarañada, Diana se encuentra a oscuras con el duque, creyéndole don Juan y, tras cantarle sus amores, lo emplaza a la finca de Lisipo para el día siguiente. Chamelote ha podido

escuchar todo a escondidas y da cuenta a su señor, quien no puede creer la mudanza en el parecer de Diana.

La finca de Lisipo es el escenario en el que asistiremos al desenlace de tal embrollo. Todos los personajes se reúnen allí: el duque acude con la esperanza de desposarse con Diana con apoyo del rey, mientras que don Juan asiste con la débil esperanza de recuperar el amor de la dama. La princesa pronto es consciente del verdadero escenario y, a pesar de intentar encontrar una solución pacífica, no evita que su amado anhele dar muerte al duque Astolfo.

Como todos esperaban, el monarca hace su aparición para decretar las bodas entre Diana y el duque, una solución que obstaculiza la traición a la que quería ser sometido y que abre el camino a su unión con Isabela. La princesa, en un último intento por casarse con don Juan, le cuenta a su tío como el caballero la salvó del naufragio mientras que el duque se perdía en discursos retóricos vacíos; quien habla más obra menos. Ante su sorpresa, el rey entiende sus razones y admite el casamiento deseado, a la vez que él concede la mano de Isabela al duque por el bien de todos.

3. *QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS* COMO COMEDIA PALATINA

De los cuarenta y un títulos atribuidos con seguridad a Antonio Enríquez Gómez, solo cinco pueden incluirse dentro del grupo de comedias palatinas del autor conquense: *Engañar para reinar*, *Mudarse por mejorarse*, *A lo que obligan los celos*, *Celos no ofenden al sol* y, por supuesto, *Quien habla más obra menos*; un porcentaje muy reducido si lo comparamos con los corpus de los principales dramaturgos áureos [Gutiérrez Gil, 2021: 226-227].

Todas ellas comparten una serie de rasgos que las agrupan dentro del molde genérico referido, y que ya establecimos en un trabajo precedente [Gutiérrez Gil, 2015]: el distanciamiento espacial y/o temporal; la naturaleza de sus personajes, quienes se adscribían a una clase social alta, por un lado, y a otros estamentos más humildes, por otro; los espacios de la acción localizados en palacios y sus alrededores; y el tratamiento de temas como el amor, el poder o la amistad.

En el presente apartado realizaremos un análisis de tres de estos ejes estructurales (pues los espacios de la acción no revierten mayor importancia en este caso, reduciéndose al palacio y las calles de la capital siciliana), dando cuenta, en su caso, de las

peculiaridades y concomitancias que presenta dicha comedia dentro del listado de títulos palatinos del autor conquense.

Tiempo y espacio: en la Sicilia aragonesa entre los siglos XIV y XV

Después de España, Italia es el escenario más utilizado en las comedias del Siglo de Oro, con títulos paradigmáticos como *El perro del hortelano*, *El burlador de Sevilla* o *El castigo sin venganza*. Pero, como ocurre dentro de la atmósfera palatina, no encontramos una imagen sólida y reconocible de estos lugares, sino que la alusión vaga a enclaves estratégicos dota a la acción del exotismo y el distanciamiento con la realidad española necesarios para eximir al espectador de cualquier tipo de identificación o, en su caso, responsabilidad sobre los hechos representados [Vega García-Luengos, 2012: 37]. En este sentido, el fenómeno se adapta a la perfección al término de *pseudohistoricismo*, acuñado por Oleza en relación con el género palatino, y que apunta a esta utilización de «nombres […], lugares […] y acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos» [2003: 606], lo que hace incurrir a los autores en imprecisiones y errores como los que veremos más adelante.

La acción de *Quien habla más obra menos* se sitúa en la Sicilia de la segunda mitad del siglo XIV o a lo largo del XV. Recordemos que Sicilia y Nápoles, territorios insular y peninsular respectivamente del antiguo reino de Sicilia, escindido tras las conocidas como Vísperas Sicilianas de 1282, eran dominios adscritos a la corona de Aragón desde el siglo XIII y, dada su situación, se habían consolidado como bastión de la expansión española por el Mediterráneo. Dada esta conexión con Aragón y, de alguna manera, con el resto de territorios españoles, Sicilia y Nápoles pasaron a ser consideradas por los autores y por el público como «algo propio y ajeno, familiar y enigmático» [Guarino, 2012: 124]. Esta dilogía se traduce en un mecanismo que funciona a la perfección, pues proporciona el requerido exotismo para romper la ilusión teatral brechtiana y la familiaridad necesaria para proteger la verosimilitud requerida.

Zárate disemina una serie de detalles a lo largo de la comedia que sirven de andamiaje al espectador para situar la acción en el tiempo y en el espacio. Hasta en cinco ocasiones se nos presentan localizaciones muy conocidas por los asistentes a los corrales de comedias: Partana (v. 63), plaza de vital importancia para el

dominio del mar Mediterráneo en los siglos XVI y XVII; Gebelina (v. 176), pequeño municipio muy cercano a Partana; Casaro (v. 1088), principado que se encuentra situado al otro extremo de la isla; Palermo (v. 1155), ciudad que, tras crecer de manera exponencial tras la llegada de los españoles, acogió un importante tribunal de la Santa Sede al que se alude de manera velada en el texto; y, de manera más general, Sicilia (v. 377), a la que destaca Zárate por la belleza de sus damas. Es curioso el caso que encontramos en el verso 1355, aunque en verdad subraya la importancia del mantenimiento del halo de extrañamiento en el espectador más que la propia exactitud geográfica. En dicho verso el rey manda al duque Astolfo retirarse al castillo de Guiana, que, dada la premura de la acción requerida, parece encontrarse en las proximidades. Sin embargo, sin haber encontrado ninguna referencia a tal enclave en Sicilia, parece que nos encontramos ante una deslocalización geográfica que nos traslada la antigua Aquitania francesa, muy conocida en tiempos de los Reyes Católicos por ser punto caliente del conflicto fronterizo mantenido entre ambos territorios.

Menos concreta es la fijación temporal de la historia. Podemos sobreentender que nos situamos entre la segunda mitad del siglo XIV y el XV y, para ello, Zárate introduce alguna pista. Como señalábamos anteriormente, nos situamos en la Sicilia de dominio aragonés, posterior a las Vísperas Sicilianas de 1282 y, por tanto, el monarca protagonista procede de tal linaje: «Rey soberano, / diré en aquesta ocasión, / rama ilustre de Aragón…» (vv. 177-179); sin embargo, no se especifica su nombre y, en consecuencia, se hace complicado cerrar el cerco. Será más adelante, en el verso 588, cuando don Juan mencione al rey Alfonso, que habría reinado en tiempos de su padre. Como señalamos en nota a pie de página en el texto, podría hacer referencia a Alfonso XI de Castilla (1312-1350) o a Alfonso V de Aragón, rey de Nápoles a mitad del XV. En consecuencia, y a falta de más datos, podemos datar la acción dramática entre la segunda mitad del XIV y finales del siglo XV.

Los personajes

Marc Vitse [1983: 557] nos recordaba que en cualquier comedia palatina, y así ocurre en *Quien habla más obra menos*, el *dramatis personae* se construye a partir de un elenco de personajes pertenecientes, por un lado, a la alta nobleza (reyes, príncipes,

princesas y otros representantes de la alta aristocracia) y, por otro, a las clases sociales más bajas o demás categorías subalternas (secretarios, villanos o criados). Además, tal posición social viene marcada por la onomástica, con nombres más altisonantes para identificar a los personajes nobles (como el duque Astolfo o la princesa Diana) y otros más jocosos como los que señalan, por ejemplo, a los criados (Chamelote).

El triángulo protagonista de nuestra historia está conformado por don Juan, el duque Astolfo y la princesa Diana, cuyo comportamiento, como señalábamos en el primer apartado de este prólogo, Zárate copia de los personajes de *Palabras y plumas*: Íñigo, Próspero y Matilde, respectivamente. Don Juan, como Íñigo, es el galán protagonista que, a pesar de rendir una pleitesía infranqueable hacia Diana[2], es rechazado sistemáticamente en pro de Próspero, que se consolida como «un esbozo de este tipo de galán, más truhan que caballero; hinchado de vanidad, carente de ser profundo, creído de que el trato que requieren las damas era el maltrato, y que con palabras se las dominaba» [Asensio, 1972: 74]. Como apunta Hartzenbusch [1839: 120], Íñigo se convierte en una «figura de contraposición», pues frente a su valentía, arrojo y lealtad, Próspero encarna los valores de la cobardía, la falta de compromiso y un narcisismo exacerbado por el que antepone su bienestar al de la dama a la que ama. Y así se demuestra en la escena del ahogamiento de Matilde que cierra la primera jornada.

Esta visión tan positiva del personaje de don Juan se ratifica en su procedencia española, un detalle que los dramaturgos utilizaban para ganarse el favor del público. Es habitual que el caballero protagonista de la comedia palatina sea un joven español, valiente, honorable y atractivo, que busca en territorios extranjeros nuevas oportunidades para medrar socialmente y encontrar el amor [Zugasti, 2003: 165]. En este caso, además, don Juan procede del linaje de los Mendoza, apellido que identifica a una de las estirpes más reconocidas de la corona castellana por su relación con los Reyes Católicos («pero yo soy don Juan, y soy Mendoza, / de quien reyes descienden en España» [vv. 576-577]), y unas raíces legendarias que la emparentan con el Cid Campeador (v. 587).

El monarca siciliano es un reflejo perfecto del rey-galán, siguiendo la terminología de Ruiz Ramón [1967: 152] o de *rex*

---

2 Es interesante constatar, en este sentido, cómo Diana, al igual que le ocurría a Matilde en la comedia tirsiana [López Martínez, 2011: 50], muestra un comportamiento frío y distante hacia don Juan, propio de la dama cortejada en el amor cortés.

(judex) negligens o rex inutilis siguiendo la de Lauer [Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002: 260], pues se encuentra gobernado por sus pasiones naturales y se guía ciegamente por sus sentimientos amorosos y los celos derivados de ellos, lo que le aboca a un comportamiento indecoroso e indigno a su estatus social.

La figura regia de nuestra comedia ve peligrar su posición de poder y su situación sentimental por una acumulación de malentendidos que desvirtúan su comportamiento desde el inicio de la historia hasta el final. Por un lado, sus inseguridades gubernamentales se ven alimentadas por el temor infundado por su más fiel vasallo a que la princesa Diana se una en matrimonio con el duque Astolfo y, en consonancia, decidan tomar el trono por la fuerza; por otro lado, su amor secreto por Isabela y la posibilidad de que don Juan pueda ser pretendiente suyo despiertan unos celos enfermizos que le hacen actuar de manera poco decorosa y, sobre todo, poco adecuada a su *dignitas* real.

La víctima directa de este doble frente será Diana, quien es tomada presa y encerrada en palacio por el rey al final de la segunda jornada, evitando así su posible matrimonio con el duque Astolfo y, por tanto, cualquier posibilidad de revuelta política y sentimental.

Como no puede ser de otra manera, el final de la comedia restablece el orden lógico y, con ello, restaura el comportamiento del monarca y lo adecúa a lo que se espera de un mandatario, realzando su cortesía, dadivosidad, paridad, etc. [Cañas Murillo, 2011-2012: 99-101]. Zárate da continuidad a lo que ya defendía en su obra *Luis dado de Dios*, que no era otra idea que la de la necesidad de que los reyes gobiernen sus pasiones para mantener un buen gobierno [González Cañal, 2017: 190]. El propio personaje da eco a este pensamiento en los versos finales:

> Vencer mi loca pasión,
> pues quiere al duque Isabela,
> será de mi majestad
> justificada sentencia.
> (vv. 2341-2344)

Y cerramos este breve recorrido fijando nuestra atención en la figura de Chamelote, lacayo de don Juan y gracioso de la pieza. Como ocurre en casi la totalidad de las piezas del corpus de Zárate, este gracioso es el responsable de la comicidad de la obra, además

de ser el germen de la mayor parte de las tramas y, sobre todo, los enredos que enmarañan las relaciones de los personajes protagonistas.

Chamelote responde al personaje tipo del criado que ya esbozó José Prades en su *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* [1963: 110 y ss.]. Así, se presenta como un servidor fiel a su amo que en numerosas ocasiones hace gala de un carácter jovial y humorístico que hace manifiesto a través juegos de palabras basados en dilogías semánticas. Ejemplo de ello encontramos en los versos 332-335, donde a partir de las diferentes acepciones de la palabra *cuenta* y su inclusión dentro de la expresión *caer en la cuenta* se mofa de la avanzada edad de una mujer que despreció a su señor: «y teniendo años sesenta, / sin contar un día más, / no fue posible jamás / de que cayese en la cuenta»; o en los versos 1483-1486, en los que construye una interesante imagen en torno a la *planta* del pie y su posibilidad de echar raíces, como sus homónimas vegetales, para expresar otro de los defectos que adornan de manera recurrente a los graciosos, como es la cobardía: «Muy bien dices, / con pasos de plomo voy, / y a cada paso que doy / echan mis plantas raíces».

Digno de remarcar lingüística y humorísticamente hablando es lo que ocurre en los versos 1595-1597, en los que el gracioso es requerido por su amo para que le informe de quiénes son los intrusos que se han colado en palacio. Al no conocer la identidad de los mismos, Chamelote utiliza los imperativos que estos profirieron para lanzarle órdenes y los transforma en nombres de casas nobiliarias irreales:

CHAMELOTE. ¡Cuerpo de Cristo con ella!,
¿no sabes lo que ha pasado?
Dos hombres por esa puerta
se han entrado, vive Dios,
como por su casa mesma.
DON JUAN. ¿Qué dices?
CHAMELOTE. Lo que has oído.
DON JUAN. ¿Y no supiste quién eran?
CHAMELOTE. El conde de Despejad
era el uno, el otro era
el duque de Recogeos.
(vv. 1588-1597)

Además, como no puede ser de otro modo, es un ser inclinado hacia las riquezas materiales, obtenidas en la comedia gracias a su colaboración en los juegos amorosos de don Juan y a su buen hacer con el rey o la princesa Diana. De hecho, son dos los diamantes que atesora al final de la comedia: don Juan le regala uno por colaborar con él en el cortejo de Diana en la primera jornada (v. 507), por un lado; por otro, un encuentro fortuito con el monarca a oscuras bien le vale un diamante en la segunda jornada (vv. 1063 y ss.), pues de manera involuntaria le hace creer que Isabela, a quien el rey adora, está enamorado de él, y alegremente lo celebra: «Lindamente he negociado» (v. 1068).

El amor y las conspiraciones cortesanas como ejes temáticos

Amor y poder son los dos pilares en los que se sustentan los argumentos de la totalidad de las comedias palatinas del Siglo de Oro y, dependiendo de su mayor o menor incidencia en el argumento, podemos concluir que nos encontramos ante una comedia palatina seria o una comedia palatina cómica [Zugasti: 2003]. En este sentido, ya señalábamos cómo *Quien habla más obra menos* pertenece al grupo de comedias palatinas cómicas de Zárate, pues en ella los conflictos políticos quedan relegados a un segundo plano y los juegos del amor ocupan una primera posición argumental [Gutiérrez Gil, 2021: 232]. Es más, como bien explicó Hesse en sus trabajos en torno a *El vergonzoso en palacio*, se produce una relación simbiótica desigual, aunque coherente:

> La acción secundaria o menor, es política; la principal es romántica. Ambas acciones presentan dos partes, pues se mezclan elementos políticos en la acción romántica y elementos románticos en la política, lo cual unifica las dos acciones en un conjunto coherente [1990: 16].

Como señalamos a la hora de presentar a los personajes protagonistas, la principal trama amorosa es la sustentada por el triángulo conformado por don Juan de Mendoza, el duque Astolfo y la dama por la cual los dos rivalizan de principio a fin: Diana. Mientras que Astolfo no necesita hacer demostraciones efectivas del amor que profesa por la princesa, don Juan se afana constantemente en servir a Diana, como demuestra en la escena del ahogamiento, en la que salva la vida de su amada sin pensar en

su propio bienestar; sin embargo, un sino que se le encara constantemente y el continuo desdén de ella hacia él dan al traste con sus intenciones y no será hasta el final de la comedia el momento en que se recompense su actuación.

Por su parte, el rey es el centro de la historia amorosa secundaria: mientras que el monarca adora en secreto a Isabela, esta juega con sus sentimientos para poder dar celos al duque Astolfo, galán al que realmente ama. Tal embrollo, como ya hemos analizado, se resuelve con el matrimonio entre los dos jóvenes, una decisión que subraya el buen hacer del monarca en pro de la estabilidad de su reino.

Breve, interesante y muy diluido a partir de la segunda mitad de la segunda jornada hallamos el conflicto político, que circunda principalmente a dos personajes: el rey y Manfredo, su hombre de confianza. Y tal es la influencia que el vasallo tiene sobre su señor que se erige como su privado, aunque, eso sí, un privado desleal que procura desde el comienzo de la historia arrebatarle el poder.

Manfredo, siguiendo la línea del personaje del privado en el teatro áureo, lucha por mantener, incluso mejorar, su posición privilegiada dentro del puzle cortesano frente a una fortuna voltaria que constantemente amenaza su estatus [Arellano, 1996: 54]. En la segunda escena de la primera jornada, aprovecha la información privilegiada que el rey le ofrece sobre sus temores de que Diana le arrebate el trono junto al duque Astolfo para iniciar una conspiración que le dé a él el poder: intentará conquistar falsamente a Diana para derrocar él mismo al rey, retomando así el espacio que la joven le ha arrebatado:

> (Las armas, no la pasión, *Aparte.*
> me dieron el principado;
> lo que me quitó el senado
> querer cobrar no es traición.
> Si es mío, como tal puedo
> tomarlo, no hay quien lo impida;
> ganarlo o perder la vida
> ya es reputación.)
> (vv. 221-228)

Sin embargo, las ansias conspirativas de Manfredo pronto se ven frenadas, pues ya en la segunda jornada el rey descubre en un juego de confusiones los detalles de la traición que orquesta contra él su mano derecha: el conspirador está enviando cartas al príncipe

de Casaro para que dé muerte al rey y poder, así, casarse con la princesa y tomar el control del reino. A partir de ahí comienza el declive de Manfredo y, gracias a los devenires argumentales derivados de las tramas amorosas, tal empresa se ve abocada al desastre.

4. ALGUNAS NOTAS DE ESTILO

Antonio Enríquez Gómez es un dramaturgo cuyos textos son recetas complejas en las que se mezclan ingredientes que nos llevan desde construcciones en hipérbaton al más puro estilo gongorino; extensos parlamentos en los que los personajes relatan sucesos o expresan profundos sentimientos con un lenguaje elevado y, en ocasiones, oscuro; referencias a pasajes bíblicos y elementos de la tradición mitológica clásica; reutilización de textos de otros autores áureos; etc. Así lo ratificamos en *Quien habla más obra menos*, un texto, quizá, menos complejo que otros del autor conquense pero, de todos modos, rico en estos elementos.

Las piezas de Enríquez Gómez adolecen de un uso excesivo de extensos y, lingüísticamente, complejos parlamentos en los que los personajes encuentran un espacio perfecto para narrar hechos pasados o declarar sin ataduras sus sentimientos. En nuestra comedia encontramos tres casos muy evidentes, entre otros, repartidos en las tres jornadas: en la primera, don Juan aprovecha una conversación con Chamelote para hacerle conocedor de su pugna desigual con el duque Astolfo por el amor de Diana (vv. 362-468); en la segunda, es don Juan de nuevo quien toma relajadamente la palabra para realizar una interesante y compleja descripción de la dama en términos de la poesía petrarquista (vv. 806-916); y en la tercera, Diana acaba con las confusiones derivadas de los juegos amorosos y con la situación de posible inestabilidad de poder en el reino siciliano (vv. 2197-2332).

Muy interesante es también la reutilización de versos de obras tanto de otros autores como suyas propias. Así nos topamos con dos versos del romance «Desde Sansueña a París» de Góngora (vv. 513-514) o el verso «"¡Cáscaras!", dijo Andresillo» de la jácara XIII de Quevedo (v. 1010). Sin embargo, el caso más llamativo tiene que ver con un proceso de reutilización de versos de una obra propia. Hasta dieciséis versos toma Enríquez Gómez de manera idéntica (dentro de un pasaje que tiene muchas similitudes temáticas) de su *Sansón nazareno*, extenso poema publicado en

Rouen en 1656, en una tirada de versos que comprende desde el verso 392 hasta el 436, fragmento que dibuja detalladamente el comportamiento bravo de un caballo a través de respuestas fisiológicas.

Finalmente, encontramos manidas referencias bíblicas, mitológicas y filosóficas. Siguiendo con una inercia muy propia de la generación calderoniana, Zárate se vale principalmente de la filosofía aristotélica (vv. 38 y 356), del neoplatonismo (vv. 106-109 y 817) y, sobre todo, del petrarquismo (vv. 135, 506, 809-905 y 1951-1964) para esgrimir una definición muy compleja del fenómeno amoroso, transitando desde una faceta más física hasta una consideración más etérea del mismo.

5. SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

Versos	**Metro**	**Número de versos**
JORNADA PRIMERA		
1-152	romance *a-a*	152
153-364	redondilla	212
365-468	silva de pareados	104
469-476	redondilla	8
477-540	romance *e-a*	64
541-548	redondilla	8
549-616	silva de pareados	68
617-654	romance *a-e*	38
655-662	silva de pareados	8
663-742	romance *i-o*	80

JORNADA SEGUNDA

743-772	décima	30
763-776	redondilla	4
777-806	décima	30
807-982	romance *a-o*	176
983-1066	redondilla	84
1067-1164	romance *a-o*	98
1165-1176	redondilla	12
1177-1298	romance *-á*	122
1299-1306	redondilla	8
1307-1482	romance *i-o*	176

JORNADA TERCERA

1483-1538	redondilla	56
1539-1676	romance *e-a*	138
1677-1684	redondilla	8
1685-1872	romance *i-o*	188
1873-1904	redondilla	32
1905-1922	romance *a-a*	18
1923-1928	romancillo *a-a*	6
1929-1944	romance *a-a*	16
1945-1950	romancillo *a-a*	6
1951-1988	romance *a-a*	38
1989-1994	romancillo *a-a*	6
1995-2006	redondilla	12
2007-2156	romance *e-e*	150
2157-2232	redondilla	76
2233-2360	romance *e-a*	128

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS

Estrofa	**I**	**II**	**III**	**TOTAL**	**%**
romance	334	572	676	1582	67.04
redondilla	228	108	184	520	22.03
silva de pareados	180	-	-	180	7.63
décima	-	60	-	60	2.54
romancillo	-	-	18	18	0.76
TOTAL	736	730	878	2360	100.00

6. CUESTIONES TEXTUALES

Quien habla más obra menos ha llegado hasta nuestros días a través de cuatro sueltas bastante bien conservadas y sin fecha, aunque presumiblemente procedentes de entre finales del siglo XVII y el XVIII, y dos ediciones modernas del XIX. Las seis han servido como base de la presente edición crítica:

V En *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas*…, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678, pp. 1-33. Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, R/22697.
PARTE QUARENTA Y QUATRO / DE COMEDIAS / NUEVAS, NVNCA IMPRESSAS, / ESCOGIDAS DE LOS MEJORES / INGENIOS DE ESPAÑA. / DEDICADA / *AL SEÑOR D. GASPAR, MARQUÉS DE PRADO, CAVALLERO / de la Orden de Calatraua, Rector que fue de la Vniverſidad de Salamanca, / y Colegial en el Mayor de S. Bartolomè de dicha Vniverſidad, & c.* / Año [escudo] 1678 / *Con Priuilegio en Madrid*: Por Rique Rico de Miranda. / [filete] / *A coſta de Iuan Martin Merinero, mercader de libros. Vendeſe / en ſu caſa en la Puerta del Sol.*
COMEDIA FAMOSA, / QVIEN HABLA MÁS / OBRA MENOS. / *DE DON FERNANDO DE ZARATE.* / […] solo serviros desea.

S1 Zaragoza, Imprenta que está en la Plaza de Córdoba sobre el Peso Real, s. a., 32 pp.
Núm. 19 Pág. I / COMEDIA FAMOSA. / QUIEN HABLA MÁS / OBRA MENOS. / *DE DON FERNANDO DE ZARATE*. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / […] FIN. / [filete] / Impre∫∫a en Madrid con las licencias nece∫∫arias: Y se / hallará e∫ta, y otros muchos Titulos en la Lonja / de las Comedias, á la Puerta del Sol.[3]
Ejemplar utilizado: Madrid, *BHM*, C/18859(33).

S2 S. l., s. i., s. a., 16h.
Núm. 159. / COMEDIA FAMOSA. / QVIEN HABLA MAS. / OBRA MENOS / *DE DON FERNANDO DE ZARATE*. / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / […] FIN.
Ejemplar utilizado: Santander, *BMP*, 32779 (BVMC).

---

3 De este testimonio se conserva otro ejemplar cuyo colofón enclava su impresión en Zaragoza: «*En Zaragoza*: En la Imprenta que e∫ta en la Plaza del / Carbon ∫obre el Pe∫o Real, donde ∫e hallará e∫ta, y / otros mucho titulos, como tambien diferentes / generos de Xacaras, Relaciones, y Historias». Dicha situación responde a una práctica habitual en la venta de comedias durante los siglos XVII y XVIII por la cual el poseedor de un privilegio podía hacer una edición en otra ciudad una vez cedidos los derechos a un librero-editor local [Moll, 1979: 89]. En este caso es Teresa de Guzmán, regente de la Lonja de Comedias de la Puerta del Sol a mediados del XVIII, quien habitualmente trabajaba con varios impresores tanto dentro como fuera de Madrid, con los que publicaba comedias para las que ella había obtenido licencia de impresión, como ocurrió con *Quien habla más obra menos* en la imprenta zaragozana: «Uno de los ejemplos más significativos es la relación que estableció con la imprenta de la Plaza del Carbón de Zaragoza, a la que pudo haber encargado la impresión de varias comedias de diferentes autores (…) Parece, en todo caso, que el impresor de Zaragoza encontró un buen negocio en el encargo de doña Teresa, pues imprimió de cada una de estas comedias una doble emisión: una con pie de imprenta en Zaragoza (…) y otra con pie de imprenta en Madrid e indicación de su venta en la Lonja de Comedias. En este sentido pueden recordarse los ejemplos de algunas ediciones ya mencionadas en un trabajo anterior como son *La dama melindrosa* y *La boba discreta* de Lope de Vega, *Quien habla más obra menos* de Antonio Enríquez Gómez…» [Ulla Lorenzo, 2018: 491-492].

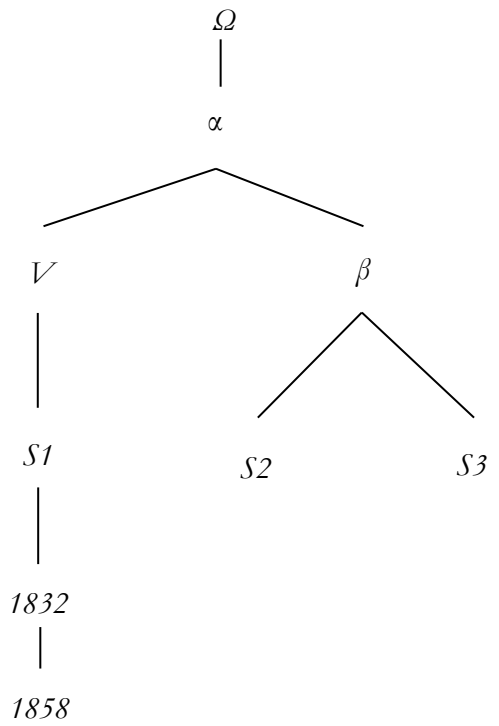
S3 S. l., s. i., s. a., 17h.
COMEDIA FAMOSA. / QVIEN HABLA MAS / OBRA MENOS. / *DE DON FERNANDO DE ZARATE*. / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [...] FIN. / [adorno: jarrón de flores]
Ejemplar utilizado: Pennsylvania, Reel 17, 776.

1832 *Quien habla más obra menos*, en *Comedias escogidas de don Fernando de Zárate*, I, Madrid, Imprenta de Ortega, 1832, pp. 4-102.

1858 *Quien habla más obra menos*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858 (BAE, XLVII), pp. 553-567.

Filiación y estema

Dejando a un lado los dos testimonios más modernos, las cuatro sueltas conservadas que han conformado nuestro catálogo de trabajo se encuentran en un estado bastante aceptable y, dadas sus características morfológicas, su antigüedad es similar. Así, a la hora de elegir un *codex optimus* que se convirtiera en base para la fijación textual hemos optado por el texto recogido en la *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas* de 1678, el ejemplar que menos errores y deturpaciones presentaba y, por lo tanto, el que podría ser el más cercano al original. Partiendo de él, hemos construido el siguiente estema, que se articula en dos grandes nudos separados por evidentes cambios textuales:



V se revela como el testimonio más cercano hipotéticamente al primigenio, y no solo por una cuestión de fechas, sino porque presenta un texto menos deturpado y con lecturas más acertadas y próximas a un original perdido (*Ω*). No obstante, hay que señalar la existencia de un nudo intermedio entre *Ω* y *V* y *β*, al que denominamos α, y cuya existencia se explica por una serie de errores de copia que transmite a ambas ramas del estema y que, a excepción del caso localizado en el verso 129, no son corregidos en estadios posteriores. En este sentido, cabe destacar la pérdida de los últimos dos versos de una décima (805-806); algunos versos hipermétricos, como el 399; y, el signo más evidente, la aparición de llamativos versos hipométricos (1511, 1555, 1907), destacando sobre ellos el caso del 659, que cuenta únicamente con cinco sílabas.

Los errores separativos que alejan a *V* de los testimonios que conforman la rama encabezada por *β* son más numerosos y más meridianos que los conjuntivos. De entre la casi treintena de ejemplos rastreados, podemos destacar las muestras de los versos

111, 310, 322, 573 o 577, donde hallamos pequeñas variaciones léxicas y morfológicas, y, sobre todo, el caso de los versos 996, 1662, 1672, 2123 y 2338, en los que se presentan lecturas muy diferenciadas. En el 996, por ejemplo, se presenta una lectura en *V* («es en conciencia») que difiere bastante de la elección escogida por el completo de la rama que abre *β* («en penitencia»); en el 2338, por su parte, la rama discordante exhibe una lectura carente de todo sentido («profesión») frente a la de *V*, mucho más acorde con el pasaje («pretensión»).

S1 sigue con toda seguridad a *V* y prueba de ello son las numerosas ocasiones en las que su lectura continúa la opción de su predecesora, y que ya hemos señalado en el párrafo anterior. Ahora bien, en ese proceso de copia encontramos casi una veintena de ejemplos en los que se separa del modelo, como vemos en los versos 169, 318, 373, 377, 458, 496, 681, 791, 809, 840, 1136+, 1181, 1601+, 1642, 1980 y 2348, siendo reseñables los casos del 681 y del 1181 por ser simples erratas que dan como resultado confusiones evidentes.

Tanto *1832* como *1858* son dos ediciones del siglo XIX que tienen como referente de copia a *S1*, separándose en muy pocas ocasiones de las lecturas de la suelta. Así lo ratifican las muestras que advertimos en los versos 169, 373, 377, 496, 791, 809, 1642, 1980 y 2348, todas ellas lecturas que realiza únicamente *S1* y que, por tanto, continúan en ambos testimonios. No obstante, a pesar de la fidelidad que demuestran con respecto a *S1*, es interesante advertir cómo los editores realizan una lectura más atenta del texto y corrigen algunos errores de copia. Tal es el caso de la referencia al personaje que interviene en el verso 1104. La totalidad de los testimonios perpetúan una confusión que vendría dada desde uno de los nudos más altos del estema, algo que tanto en *1832* como en *1858* aparece corregido: sustituyen el nombre de Lisipo o Lisandro, un personaje que no aparece en la comedia, por el de Lucidoro.

Cerramos este recorrido por la rama izquierda del árbol con *1858*. Sería hasta el momento la edición más moderna de la pieza y, como no podía ser de otro modo, deriva directamente de *1832*, tal y como demuestran las lecturas de los versos 335, 677, 1104 o 1325+.

β es el arquetipo del que parte la rama derecha del árbol, conformada por las sueltas *S2* y *S3*, ambas sin fecha, pero muy próximas temporalmente a tenor de sus características tipográficas.

Pues bien, son muy numerosas las ocasiones en las que *S3* se separa de *S2* y presenta lecturas muy diferentes. Así lo vemos en los versos 176, 255, 376, 575, 588 (donde se produce la omisión completa de un verso), 601, 944+, 954, 1037, 1226, 1248, 1258, 1375, 1360, 1535, 1777, 2160, 2334 o 2353. Ahora bien, podríamos pensar que tales evidencias apuntaran a la dependencia de *S3* por *S2*; sin embargo, nos topamos con errores separativos en los versos 66, 423 («toscano» en *S2* frente a «tostado» de *S3*), 898, 1117 y 1760 («espirar» de *S2* frente a «espiar» de *S3*, en este caso lectura que comparte con el resto de testimonios) que demuestran que *S3* no puede copiar de *S2*.

QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS

COMEDIA FAMOSA

QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS

DE DON FERNANDO DE ZÁRATE

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

DON JUAN	LA PRINCESA DIANA
CHAMELOTE, criado	ISABELA
EL REY	CELIA, criada
EL DUQUE ASTOLFO	INÉS, criada
MANFREDO	[LUCIDORO]
RISELO y otro criado	Músicos y acompañamiento

JORNADA PRIMERA

Salgan el duque, y Diana deteniéndole.

DIANA. ¿Pues que no es bastante el ruego,
el cariño que te halaga,
ni la razón que te obliga?
Ahora he de ver si basta
a detenerte el impulso 5
de mi mano.
DUQUE. ¡Suelta, ingrata!
DIANA. Primero dejara el cielo
por líneas de azul y plata

0+ *CHAMELOTE*: el *chamelote* o *camelote* es una tela cuya composición variaba entre la piel de camello y el pelo de cabra y que, procedente de Asia Menor, abundó mucho en la España medieval. Su condición de tejido grueso y rudo, sobre todo en su origen, podría relacionarse con el comportamiento tosco del gracioso, y de ahí la elección del nombre.

RISELO y otro criado: si bien en el dramatis personae no se especifica cuál es el nombre del otro criado, en la escena que ocupa los versos 1085-1126 se le presenta como Lucidoro y, en consecuencia, así se señalan sus intervenciones.

las estrellas dividiendo
los círculos de oro y grana, 10
que te deje sin decirme
de tanto enojo la causa.

DUQUE. ¿Hay tormento más terrible?
Déjame, por Dios, Dïana,
que no hay amor tan civil 15
que con las finezas vaya
con otro amor a la parte,
y más cuando desengañan
permitidos galanteos
Ícaros con cuyas alas 20
vuelan hasta levantar
al cielo sus esperanzas.
¿Por qué mi amor entretienes
si solo al español amas?

DIANA. Luego, ¿tienes celos?

DUQUE. Tengo 25
veneno, locura y rabia.

DIANA. ¡Ay, Duque! Grandes tormentos
tienen los que celos pasan.

7-10 *Primero dejara el cielo… oro y grana*: con esta compleja metáfora Diana impone su voluntad ante la de su amado con la finalidad de conocer las causas de su enfado. En ella se materializa la improbable situación que hipotetiza la interrupción del amanecer por parte de las estrellas y el cielo azul nocturno: las *líneas de azul* (la oscuridad) y *plata* (las estrellas) dividen y, por tanto, paralizan la salida del sol, representado cromáticamente por los *círculos de oro y grana*. Es interesante subrayar el uso más o menos productivo del binomio adjetival *oro y grana* para referirse al amanecer o al ocaso en el teatro áureo. Así se comprueba en títulos como *¡Si no vieran las mujeres!* («sumergirse en el mar entre oro y grana»), *Porfiando vence amor* («cuando viste la aurora de oro y grana») y *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* («da aurora / por nubes revestida de oro y grana») de Lope de Vega, o *El astrólogo fingido* («entre nubes de oro y grana») de Calderón de la Barca [*TESO*].

15 *civil*: «desestimable, mezquino, ruin y de baja condición y procederes» [*Aut.*].

17 *parte (ir a la)*: «Interesarse o tener parte, dos o más personas, en algún negocio, trato o comercio» [*Aut.*]; en este caso, en el negocio del amor.

20 *Ícaros con cuyas alas*: referencia al mito clásico de Dédalo e Ícaro. Ambos, padre e hijo, escaparon de la prisión en la que estaban encerrados mediante unas alas confeccionadas con plumas y cera. Ícaro, desoyendo los consejos de su padre, voló demasiado alto, lo que provocó que el sol derritiera la cera que sujetaba las plumas y perdiera la vida tras precipitarse violentamente al mar.

DUQUE. Luego, ¿tú los has tenido?
¿Cómo puede ser, Dïana, 30
si yo nunca te los di?
DIANA. Como yo me los tomaba.
DUQUE. (En más confusión me ha puesto, *Aparte.*
porque es consecuencia clara,
si hubo celos, que hubo amor 35
distinto del que me agravia.)
Imitando al sol te sigo,
y tú, como aurora ingrata,
en don Juan hallas tu esfera,
oscura niebla a mis ansias. 40
DIANA. ¿Eso crees?
DUQUE. Solo creo
que, cual sirena, me engañas.
DIANA. En fin, ¿que me pides celos?
¿De quién?
DUQUE. De un español.
DIANA. ¡Basta!
Sin causa, duque, los tienes, 45
pero yo haré sin tardanza
que te los dé aquel que puede.
Oye, Inés.

Sale.

INÉS. ¿Qué me mandas?
DIANA. Haz que avisen a don Juan
luego que corra mañana 50

---

38 *esfera*: además de la archiconocida imagen de la aurora como trasunto de la amada, en esta metáfora se introduce la imagen de la esfera como representación del amante. Esta idea traduce la tesis de la astronomía aristotélica, retomada posteriormente por la escolástica, de que el cielo era una región limitada por dos esferas concéntricas [Botteri y Casazza, 2015: 25-33]. En este sentido, don Juan acogería a la amada, provocando, si continuamos con la metáfora, la oscuridad en la esfera opuesta, la ocupada por el duque.

42 *cual sirena, me engañas*: recordemos que las sirenas, personajes mitológicos con cuerpo de pájaro hibridado con torso de mujer, son recordadas principalmente por su capacidad para engañar con su canto a los marineros que surcaban las aguas cercanas a las costas rocosas de Sorrento, isla donde habitaban, para atraerlos hacia una muerte segura en una orografía marítima muy complicada.

la sortija en esta calle,
pues que mi licencia aguarda.

INÉS. Voy al punto. *Vase.*

DUQUE. Espera, Inés,
¿dónde vas?

DIANA. No hay que llamarla,
señor, porque solo a mí
me obedecen mis criadas.

DUQUE. Si te burlas muy de veras
el sentimiento me abrasa.
Fingiste que me querías,
pero fue antes que heredaras;
por solo verte duquesa,
conveniencia fue fundada.
Ya de Partana el estado,
las letras, si no las armas,
han declarado por tuyo;
ya poderosa y ufana
enriquecerás tu amante,
y, si contigo se casa,
la gloria de hacerle grande
a la vanidad le llama.
Pobre me dicen que está
por tu ocasión y me holgara
en parte que agradecida
su fe constante premiaras,
porque tan costoso amor
la restitución aguarda.

DIANA. ¿A qué propósito, duque,
arguyes con arrogancia
ambición a mi nobleza,
codicia que interior mancha?

50-51 *corra mañana / la sortija* (*correr sortija*): «Fiesta de a caballo que se ejecuta poniendo una sortija de hierro del tamaño de un ochavo segoviano, la cual está encajada en otro hierro de donde se puede sacar con facilidad, y este pende de una cuerda o palo de tres o cuatro varas al suelo, y los caballeros o personas que la corren, tomando la debida distancia, a carrera se encaminan a ella, y el que con la lanza se la lleva encajándola en la sortija, se lleva la gloria del más diestro y afortunado» [*Aut.*].

63 *Partana* (Partanna): municipio perteneciente al antiguo estado de Sicilia, una de las plazas españolas más importantes como enclave estratégico para el dominio del Mediterráneo durante los siglos XVI y XVII.

Yo confieso de don Juan
las finezas extremadas,
el no admitirlas me toca,
no me pesa que las haga,
porque a ninguna mujer 85
le pesa de ser amada.

DUQUE. Luego, ¿mantener sortija
en tu calle, donde aguarda
la destreza de Sicilia
postrar su altiva arrogancia, 90
no es favorecerle el darle
licencia para que salga?
Claro está, pues cuando supo
que el Estado publicaban
por tuyo, diversas joyas 95
dio en albricias, y esperaba
el logro de todas juntas
de tu hermosura bizarra.

DIANA. ¿Y tú qué albricias has dado
de mi dicha?

DUQUE. Al viento daba 100
con una y otra inventiva
las colores de mis galas.

DIANA. Deudora soy de festiva
a don Juan, y así de gracia.

DUQUE. ¿De suerte que el interés 105

93-98 *cuando supo… de tu hermosura bizarra*: el duque denuncia ante Diana en estos versos la verdadera razón que cree que ha conducido a don Juan a cortejarla con intensidad tras el anuncio de su reciente reinado: el interés económico.

102 *las colores de mis galas*: como ya analizábamos en la introducción, el personaje del duque es el equivalente al Próspero de la tirsiana *Palabras y plumas*. Consecuentemente, al igual que él, más allá de demostrar ante su dama su devoción a través de actos de amor verdaderos, está más preocupado por su propia imagen, tanto física como pública.

104 *de gracia*: «Modo adverbial que significa gratuitamente, sin premio ni interés alguno o sin merecerlo el que lo recibe» [*Aut.*]. Diana deja patente con estos dos versos que su interés por don Juan no va más allá de disfrutar de su participación en la carrera de la sortija. Al igual que Matilde, protagonista *Palabras y plumas*, Diana da muestra con estas palabras de una actitud fría que articula su relación con don Juan bajo los parámetros del amor cortés: mientras que desdeña los buenos actos de don Juan, verdadero amante, se dejará engatusar por la palabrería vana del duque.

es quien te obliga?
DIANA. La clara
luz en las estrellas puesta
es quien me influye en el alma
inclinación a tu amor.
Confieso que en dos balanzas 110
dividido el albedrío
por obligación se halla,
y, aunque pesa más el verme
de don Juan tan obligada,
como es juez un ciego amor, 115
solo en tu favor declara
de mi gusto la sentencia.
Deja, pues, sospechas vanas,
porque celos ningún cuerdo
hay que los pida a su dama 120
y los guarda, si los tiene,
hasta tomar la venganza.
DUQUE. Hechizos son tus razones,
veneno que dulce mata,
y así creo lo que dices. 125
DIANA. ¿Correrás por mí mañana?
DUQUE. Si tú gustas, ¿por qué no?
DIANA. Pues ponte, duque, esta banda
y irás del color del aire

106-109 *La clara… inclinación a tu amor*: inversión del tópico neoplatónico por el cual la amada es identificada con el sol, ente que irradia su luz (equiparada con la belleza del cuerpo femenino) y atrae así la admiración del amado. En este caso, de las palabras de Diana colegimos que sería la belleza del duque la que es irradiada como la luz del sol y que ve su reflejo en las estrellas que guían sus pasiones.

115 *como es juez un ciego amor*: alusión a Cupido, dios del amor que es representado tradicionalmente con una venda en los ojos. Recuérdese en este sentido el romance «Ciego que apuntas y atinas» de don Luis de Góngora.

129-130 *irás del color del aire / opuesto a la azul campaña*: podríamos entender que el caballero vestiría de blanco, en contraposición con el color azul del cielo. *Campaña* designa «metafóricamente (…) el cielo y el mar por su llanura y extensión» y es identificada por su color azul, habitualmente relacionado con el zafir debido al tono cerúleo que señala a esta piedra preciosa («Llaman a cualquier cosa que tiene el color azul, especialmente al cielo» [*Aut.*]). Por su parte, la banda sería de color blanco, entendiendo que el aire carece de color alguno. Seguiríamos las tesis aristotélicas sobre el color, desarrolladas ampliamente por su discípulo Teofrasto, por las cuales se define al color del aire

opuesto a la azul campaña. 130
DUQUE. Cruce mi pecho en tu nombre,
y porque gustosa vayas,
aquesta flor de Isabela,
que así su color se llama,
pon, señora, en el tocado 135
sobre las hebras doradas.
DIANA. Bien a Isabela conozco,
que de don Juan es hermana.
¿Es favor suyo?
DUQUE. ¿Eso dices
cuando te venera el alma? 140
No quiero enojarte más,
puesto que es sospecha vana.
DIANA. Bien puedes estar seguro.
DUQUE. Tendré vitoriosa palma.
DIANA. Ceñirá el laurel de amor 145
a tus sienes de esmeraldas.
DUQUE. Voy a prevenir caballos.
DIANA. Y yo a ver si el sol se para
por verte.
DUQUE. Dame colores

---

por su *diafanidad*, es decir, la ausencia de pigmentación. Dada esta característica, el filósofo griego ubica al aire y el agua, en contraposición con el fuego, cerca de la luz y, por lo tanto, del color blanco. Para más información al respecto véase el trabajo de Welti [2013: 11-27].

134 *así su color se llama*: el color *isabelino* proviene del mundo de los equinos e identifica a los animales cuyo pelaje recuerda al color de la perla, entre blanco y amarillo.

135 *hebras doradas*: como herencia de la *descriptio puellae* petrarquista, los cabellos de Diana son del color del oro, mineral puro y exquisito por excelencia. La utilización del término *hebras* dentro del sintagma trae reminiscencias de la canción IV del segundo libro de los *Versos* de Fernando de Herrera: «Las hebras esparcidas por el cuello, / cual oros en hilo vuelto» (vv. 49-50) [Herrera, 2001: 703-704].

146 *esmeralda*: la victoria en el terreno del juego de la sortija y, consecutivamente, en el juego del amor, se materializa en una corona de esmeraldas, la más considerada de las gemas.

149 *colores*: posible juego semántico con el término, por el que además del sentido recto y evidente, podría hacer alusión al «pretexto, motivo y razón aparente para emprender y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» [*Aut.*].

de tu gusto.
DIANA. Azul y nácar. 150
Adiós, dueño a quien adoro.
DUQUE. Adiós, princesa adorada.

Sale el rey y Manfredo.

MANFREDO. Suplico a tu majestad
me diga su sentimiento.
REY. Manfredo, el entendimiento 155
hoy sigue a la voluntad.
(¡Ay, bellísima Isabela!,
tanto tu amor reverencio
que aún no dice mi silencio
la pasión que me desvela. 160
Morir del cuidado puedo
más deprisa que despacio,
pero ninguno en palacio
sabrá que es de amor.) Manfredo,
en mi consejo he mirado 165
que con justicia y razón,
sin género de pasión,
a Partana os han quitado.
Llevó, en fin, vuestra sobrina,
por ser su justicia llana, 170
el Estado, que a Dïana
hace dos veces divina,
y, porque justo no es
que os tenga mi amor quejoso
pudiendo haceros dichoso, 175
de Gebelina marqués
os hago.
MANFREDO. Rey soberano,
diré en aquesta ocasión,

---

150 *azul y nácar*: nuevo juego con los colores del ropaje del duque. Véanse los versos 129-130.

176 *Gebelina*: Gibellina en italiano, es un municipio siciliano muy cercano a Partanna que actualmente goza de gran fama como museo de arte contemporáneo al aire libre que aprovechó las ruinas de sus edificios mientras se reconstruía a 18 kilómetros como una ciudad nueva.

rama ilustre de Aragón,
que muchos blasones gano; 180
mil veces los pies te beso.
REY. Alzad, que por obediencia
el rigor de la sentencia
que lo he sentido os confieso.
MANFREDO. Por ver la benignidad 185
hija de vuestro valor,
y por ver con el amor
que dais premio a mi lealtad,
es muy justo que imagine,
por ser peligro que excede, 190
el ver que Dïana herede
a Partana, y que confine
con el Estado famoso
del duque Astolfo, constando
que es de la princesa amante. 195
Y si se casa es forzoso
que la Galia luego intente
algún infelice caso,
y darán a Francia el paso

---

179 *rama ilustre de Aragón*: tras la toma de Sicilia por Pedro III el Grande y la división entre la Sicilia peninsular, cuya capital sería Nápoles, y la insular en la década de los ochenta del 1200, el territorio se convirtió en dominio aragonés hasta la mitad de siglo XV, cuando pasó a manos españolas. Dado que en ningún momento se alude al nombre del monarca, es tarea compleja poder identificarlo; sin embargo, este dato sí permite localizar la historia entre los siglos XIII y XV, fechas que podremos concretar más adelante.

192-194 *y que confine… del duque Astolfo*: en ningún momento se especifica cuál es el ducado de Astolfo; por las palabras de Manfredo solo podemos entender que sería un territorio colindante (*confinar* vendría a significar «lindar, estar contiguo y pegado, lo que solo se entiende en las provincias y reinos que están contiguos unos a otros» [*Aut.*]). Si atendemos a la geografía siciliana y la posibilidad de coincidencia en el tiempo, podríamos estar hablando de Castelvetro o Menfi, aunque solo son hipótesis sin confirmar.

199 *darán a Francia el paso*: los temores de Manfredo ante los ataques galos tienen un fundamento histórico muy evidente. Tras el gobierno normando, en 1265 Charles de Anjou toma Nápoles y Sicilia para la corona francesa como emplazamiento estratégico para emprender la cuarta cruzada; sin embargo, tras las conocidas Vísperas Sicilianas, en 1282, perderá la hegemonía en pro de la corona aragonesa con el apoyo de los locales. A pesar de ello, el interés de Francia por el territorio no desapareció, y muy poco tiempo después Philippe III «le Hardi», sobrino de Charles de Anjou, con el apoyo vaticano intentó sin éxito volver a ocupar la isla. Finalmente, Charles de Valois, hijo de Philippe III, y el

contra el honor libremente, 200
y si se ayudan los dos
y libre paso le dan,
bien a su salvo podrán
quitaros el reino a vos.
A Sicilia has de perder 205
si en la princesa hay traición,
y no admite dilación
el remedio. Da poder
a quien tienes por amigo,
que si yo su casa allano, 210
te he de poner en la mano
las cartas del enemigo.

REY. Tus dichas serán felices
sin limitación alguna,
a pesar de la fortuna, 215
si pruebas lo que me dices.

MANFREDO. Esta es verdad.

REY. Con efeto
orden mía has de llevar;
su casa has de visitar.
Ven, te firmaré el decreto. 220

MANFREDO. (Las armas, no la pasión, *Aparte.*
me dieron el principado;
lo que me quitó el senado
querer cobrar no es traición.
Si es mío, como tal puedo 225
tomarlo, no hay quien lo impida;
ganarlo o perder la vida
ya es reputación.)

REY. Manfredo,
a Dïana muestra amor
y mira cuánto se hace, 230
que la traición siempre aplace,
mas nunca aplace el traidor.

---

rey de Francia inician una nueva campaña contra Aragón, también sin frutos. Dados los hechos, los temores del cortesano son más que comprensibles. Sobre la ocupación aragonesa de Sicilia véanse los trabajos de Engels [1996-1997] y, sobre todo, de Abulafia [2017].

231-232 *que la traición siempre aplace / mas nunca aplace el traidor*: alusión al refrán «La traición aplace, mas no el traidor que la hace» [*Correas*, refrán n.º 22767].

Vanse y salgan don Juan y Chamelote.

DON JUAN. ¡Que a esto obliguen las estrellas!
¡Que esto un desdén solicita!
¡Aquestas galas me quita 235
o te he de abrasar con ellas!
En el fuego las arroja,
pues solo sirvió mi intento
de dar con ellas al viento
como del árbol la hoja. 240
¿Así Dïana premió
mi pretensión soberana?
CHAMELOTE. Como se llama Dïana
a la luna te dejó.
DON JUAN. ¡Chamelote, quema luego 245
aquestas plumas veloces,
quema…!
CHAMELOTE. Quedo, no des voces.
¿Quieres que toquen a fuego?
Contra su desdén precito
diera yo una industria bella. 250

239-240 *dar con ellas al viento / como del árbol la hoja*: don Juan equipara la escasa funcionalidad del movimiento de las hojas que penden de un árbol con su actuación en la carrera de la sortija en relación con sus pretensiones de conquistar a Diana.

243-244 *Como se llama Dïana / a la luna te dejó*: el gracioso se aprovecha de uno de los atributos que adornan a Diana como divinidad, de ahí su reconocimiento como la diosa de la luna, para jugar con un refrán de la época: «Dejar a la luna» [*Correas*, refrán n.º 6825]. El mismo Correas explica que este aforismo significa «dejar en la calle, al sereno», es decir, al descubierto (*al sereno*: «al descubierto, y adonde puede tocar o llegar el sereno» [*Aut.*]). La intención de Chamelote es burlarse de su señor, quien intenta por todos los medios conquistar el favor de la joven sin ningún éxito.

248 *toquen a fuego*: calco de la expresión «tocar a muertos». Consecuentemente, hace alusión al toque de campanas para avisar del incendio. Es una locución escasamente utilizada en la literatura áurea; hemos localizado únicamente tres casos en los que se use con el mismo significado: «¡Ay, que me quemo y abraso! / ¿Cómo no tocan a fuego?» (*Obras son amores* de Lope de Vega); «Ya llego / a oír que tocan a fuego, / porque se abrasa mi honor» (*Cuanto se estima el honor* de Guillén de Castro); y «Luego al instante / toquen a fuego» (*Santa María Magdalena de Pazzi* de Juan Bautista Diamante) [*TESO*].

249 *precito*: «Condenado a las penas del infierno» [*Aut.*].

DON JUAN. ¿Y cuál es?
CHAMELOTE. Quemarla a ella,
pues que cometió el delito.
DON JUAN. ¡Sin juicio estoy!
CHAMELOTE. No he de darte
agora los parabienes,
que ya sé que no le tienes 255
de treinta años a esta parte,
pero, escúchame: ¿tu estrella
no consiste interiormente
en estar tan sumamente
empeñado por querella? 260
DON JUAN. Sí.
CHAMELOTE. Pues cesó ya tu cuidado:
di que pague esta mujer
tus deudas al mercader;
quedarás desempeñado.
DON JUAN. ¡Infame, soy hombre yo! *Dale.* 265
CHAMELOTE. ¿Así aprietas la clavija?
¡Lleve el diablo la sortija
y el alma que la corrió!
DON JUAN. ¿Pues no me dirás a quién
más finezas se le debe? 270
CHAMELOTE. Al demonio que te lleve
por siempre jamás, amén.
DON JUAN. Dime: aquella luz serena,
aquel talle…
CHAMELOTE. Esto ha de ser;
talle tiene esta mujer 275
de nunca hacer cosa buena.
DON JUAN. ¿Que mis suspiros veloces
no ablandarán su rigor?
CHAMELOTE. No eres hombre de valor

251-252 *Quemarla a ella, / pues que cometió delito*: alusión a uno de los castigos más habituales infligidos por la Inquisición a los heréticos.

266 *aprietas la clavija*: *apretar la clavija*: «Locución metafórica con que se da priesa (según explica Covarrubias en esta palabra) y se aviva un negocio, para que cuanto antes se concluya y fenezca» [*Aut.*]. Chamelote se sorprende de la actitud derrotista de su señor y, sobre todo, el vasallaje desmedido e infructuoso que gasta ante Diana.

279-280 *No eres hombre de valor / si no la matas a coces*: son varios los refranes los que apuntan a esta misma idea y que traduce la obligación del uso de la

si no la matas a coces. 280
DON JUAN. Es una fiera.
CHAMELOTE. Es un risco.
DON JUAN. Es cruel.
CHAMELOTE. Es inhumana.
DON JUAN. Es infiel.
CHAMELOTE. Es tirana.
DON JUAN. Es mujer.
CHAMELOTE. Es basilisco.
DON JUAN. Es mudable.
CHAMELOTE. Es homicida 285
y es una veleta al viento.
DON JUAN. Perdiose mi pensamiento.
CHAMELOTE. Es una mujer perdida.
DON JUAN. Es una deidad tirana,
que así es razón que la llame. 290
CHAMELOTE. Es una pícara.
DON JUAN. ¡Infame!,
¿tú dices mal de Dïana? *Dale.*
CHAMELOTE. Pues si tú la tratas mal,
¿quieres que la trate bien?
DON JUAN. Yo condeno mi desdén 295
como causa principal.
¡Ay, Chamelote!
CHAMELOTE. ¡Ay, demonio!
DON JUAN. ¿No es Dïana ángel humano?
CHAMELOTE. No sé nada, un escribano
dará de ello testimonio. 300
DON JUAN. Yo he de perder el sentido.
CHAMELOTE. Siempre estuviste sin él.
DON JUAN. Dime: ¿aquel ángel cruel…
CHAMELOTE. (Hasta agora no ha caído.)
DON JUAN. …por el duque me ha olvidado? 305

---

violencia contra las mujeres para su sometimiento. Véanse como ejemplo «El fuego y la mujer, a coces se han de hacer» [*Correas*, refrán n.º 10129] o «La mujer y el fuego, para que luzcan, a coces» [*Correas*, refrán n.º 15025].

281-286 Todos estos atributos de tintes negativos que don Juan y Chamelote profieren hacia Diana recuerdan a los rasgos que adornaban a las damas protagonistas del amor cortés, quienes se mostraban frías, distantes y tiránicas ante los halagos de sus pretendientes en un juego convencionalizado y admitido, una situación que no se da en este caso por parte del caballero postulante.

CHAMELOTE. ¿Por el duque te olvidó?
DON JUAN. Por el duque me dejó.
CHAMELOTE. Te dejó por un ducado.
DON JUAN. Pues, ¿qué remedio daremos
si pronuncian sus corales 310
estos celos desiguales?
CHAMELOTE. Señor, el no hacer extremos.
DON JUAN. Seré del duque homicida.
Hoy se mejore mi suerte,
al duque he de dar la muerte. 315
CHAMELOTE. ¿Y él qué te ha de dar? ¿La vida?
DON JUAN. De su cielo soberano
me arrojó el hado preciso.
CHAMELOTE. Si te echan del paraíso
toma el cielo con la mano. 320
DON JUAN. Fortuna, ya sé quién eres,
¡oh, qué presto te volviste!
CHAMELOTE. Señor mío, siempre fuiste
desgraciado con mujeres:
---------- 325
a una vieja que te amaba,
y ella se desbautizaba
de ver la fe del bautismo,
y teniendo años sesenta,
sin contar un día más, 330
no fue posible jamás

---

310 *corales*: es habitual encontrar en las piezas de dramaturgos áureos la utilización del término *coral* para referirse a la sangre, pues estos entes marinos, como señala Covarrubias, «al punto que sale del agua y le da el aire, se endurece y se convierte en piedra, trocando el color verde en un rojo encendidísimo y perfecto». En este caso, Zárate retoma el color rojo intenso para aludir metonímicamente a los labios de la dama.

317-318 *De su cielo soberano / me arrojó el hado preciso*: al igual que le ocurría a Íñigo en *Palabras y plumas*, la fortuna se le muestra contraria de manera constante a don Juan, viendo frustradas sus esperanzas reiteradamente. Responde a lo que Oleza denominó «fortuna del héroe y de la mudanza de su destino» [2003: 607], un resorte dramático que conquistó la comedia palatina del último Lope y se extendió al teatro de sus sucesores.

327-328 *y ella se desbautizaba / de ver la fe del bautismo*: con estos versos Chamelote hace una referencia jocosa a la posible naturaleza judía o mora de la dama o bien a su calidad de bruja, hecho por el cual renegaría de la fe católica. Pensamos que la clave para esta interpretación estaría en el verso 325, ausente en todos los testimonios conservados.

de que cayese en la cuenta.
Pues no te admires agora
si Dïana con desdén…

DON JUAN. ¡Maldígate Dios, amén! 335
¡Matarete!

CHAMELOTE. Mi señora
viene aquí.

DON JUAN. Vete, o por vida
de Dïana… –¡yo estoy ciego!–
¡Vete te digo!

CHAMELOTE. Voyme luego,
pues echas ese «por vida». 340

Vase y salga Isabela.

ISABELA. Seas, hermano, bien llegado,
mas, siendo mantenedor,
¿cómo solo del valor
has venido acompañado?
Ya sabes que no te vi 345
por ser mis tristezas raras.

DON JUAN. Bastaba que tú faltaras
para sucederme así.

ISABELA. (Viendo que el duque me olvida, *Aparte.*
fuera locura y error 350
verle adorar otro amor
tan a costa de mi vida.)
¿Qué novedad sucedió

---

332 *cayese en la cuenta*: Chamelote inserta aquí un chiste jocoso basado en la dilogía del término *cuenta*, pues, por un lado, juega con el sentido matemático relacionado con la avanzada edad de la señora de la que habla; y por otro lado, lo inserta dentro de la expresión *caer en la cuenta*, insinuando su poca capacidad intelectual. No es baladí la elección de la edad de la dama, pues era una burla habitual en la época el pensar que a los sesenta la dama pierde toda su entidad como mujer: «cumplidos los cincuenta, da en santera / y a los cincuenta y cinco echa el retablo» (*A la edad de las mujeres*, Quevedo); «Hasta los treinta, venid en hora buena; de treinta a cincuenta, estéis en hora buena; de cincuenta y lo demás, en hora buena vais; varíase: Hasta los treinta, en hora buena vengáis; hasta cincuenta, en hora buena estéis; hasta los sesenta, norabuena vais; desde los sesenta, ¿qué hacéis aquí?» [*Correas*, refrán n.º 11036].

342 *mantenedor*: «Úsase regularmente por el que mantiene alguna justa, torneo u otro juego público y como tal es la persona más principal de la fiesta» [*Aut.*].

al festejo de tu dama?
¿Qué es esto? ¿La ardiente llama 355
en su esfera se apagó?

DON JUAN. Ser Dïana mi pesar
causa de tantos enojos.
En el fuego de sus ojos
fueron mis galas azar. 360

ISABELA. ¿De qué suerte tal mudanza?

DON JUAN. De esta suerte, Isabel mía:
antes de expirar el día
vi morir a mi esperanza.
Por festejar de Anarda la excelencia 365
del imperio heredado, amor procura
dar en albricias ya por la sentencia
todo el oro de Ofir a su hermosura.
No hay amor donde no hay magnificencia,
fiestas el alma a su deidad apura, 370
y, fiado en su gusto y valor mío,
a una sortija todos desafío.
Alboroto a Cecilia la armonía

---

356 *en su esfera se apagó*: véase la nota al verso 38.

365 *Anarda*: apelativo que utiliza don Juan para referirse a Diana. Dicho nombre es comúnmente usado en toda la literatura áurea, junto con otros como Lisi, Amarilis o Anfrisa, para referirse poéticamente a la amada. Así lo vemos, por ejemplo, en textos como *La Arcadia* de Lope de Vega, que narra los amores entre Anarda y Anfriso, o el soneto «Mandas, Anarda, que sin llanto asista» de sor Juana Inés de la Cruz, centrado en el análisis del dolor derivado de una experiencia amorosa no correspondida, muy en consonancia con la historia de nuestros amantes.

368 *todo el oro de Ofir*: Ofir es un puerto mencionado en la *Biblia* famoso por su abundante y exquisito oro. Al lugar llegaban asiduamente cargamentos de oro, plata, piedras preciosas, marfil y pavos reales, entre otras lujosas mercancías, que recibía el rey Salomón: «Jirán envió en las naves servidores suyos, marineros expertos en la mar, con los servidores de Salomón. Llegaron a Ofir, y trajeron de allí cuatrocientos veinte talentos de oro que llevaron al rey Salomón» [1 Reyes, 9: 26-28]. En otros libros de la *Biblia* se incide en la extremada fineza de su oro: «Entre tus predilectas hay hijas de reyes, / la reina a tu derecha, con oro de Ofir» [Salmos 45 (44): 10]; «Haré que el hombre escasee más que oro fino, / y la humanidad más que el metal de Ofir» [Isaías, 13: 12]. Los estudiosos aún no se han puesto de acuerdo para localizar con exactitud su emplazamiento en la actualidad.

373 *Cecilia*: 'Sicilia'. No hemos encontrado una explicación que dé cuenta de esta variante etimológica que no se recogería hasta finales del XVIII en el diccionario de la Academia; sin embargo, a lo largo, sobre todo, del siglo XVI, sí

de música y rumor de los carteles
siendo la oscuridad un claro día; 375
poblados los balcones de claveles
de damas cecilianas, parecía
que a un tiempo se miraban en doseles
presidiendo Dïana a todas ellas
la Aurora, el día, el sol y las estrellas. 380
Corrió su velo azul la blanca aurora
y volando la fama a los confines
a la calle del sol, que el alma adora,
partí a la dulce voz de los clarines.
Una llama de amor abrasadora, 385
cada cual de diversos serafines,
se ostentaba en mirar, por bizarría,
si yo en su fuego Fénix renacía.
En un bruto andaluz saqué encendido
un diluvio de rayos y de enojos, 390
y, aunque obediente al freno detenido,

---

nos topamos con algunos ejemplos en textos de corte historiográfico y geográfico, como la *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo*, de Fernández de Enciso, e *Historia de las Indias*, de fray Bartolomé de las Casas; o de caballerías, como el *Tirante el Blanco* de Joanot Martorell [*CORDE*].

374 *carteles*: «El escrito que se fijaba en diversos parajes, en ocasión de festejos solemnes y públicos, como justas, torneos y otros juegos, por los mantenedores de ellos, para hacerlos saber a todos, y al pie del cual firmaban los aventureros» [*Aut.*].

377 *cecilianas*: 'sicilianas'. En consonancia con el topónimo del verso 373, mantenemos esta variante que, aun estando recogida en algunas ediciones del diccionario académico, solamente hemos localizado en cinco ocasiones: en dos textos anónimos de finales del XV y principios del XVI, en el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija (1495), en el *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza (1597) [*CORDE*] y en *Los encantos de la china*, de Rojas Zorrilla (en la forma «chichilianas» [s. a.: D3v]).

388 *si yo en su fuego Fénix renacía*: don Juan utiliza la imagen del ave fabulosa que moría entre el fuego para renacer de sus propias cenizas con el fin de ejemplificar su intención de renacer de entre las cenizas de un amor que no conseguía cuajar entre Diana y él.

389 *bruto andaluz*: el caballo andaluz es una de las razas equinas más antiguas del mundo y tuvo gran fama y reconocimiento desde la época romana, siendo uno de los caballos predilectos en las carreras circenses. Antonio Enríquez Gómez ya subrayó la grandeza del animal andaluz en una escena similar de *Engañar para reinar*, su primera comedia (vv. 1944 y ss.) [Enríquez Gómez, 2019: 109-110].

centelleaba fuego por los ojos.
Quiso el bruto elemento presumido
subir al cielo a dividir despojos,
y como tanta espuma salpicaba 395
pareció que era nube y que nevaba.
Entré de verde y nácar la librea
y un cupidillo, a quien por más decoro
desde con uno y otro rayo lisonjea
desde su oriente un sol bordado de oro, 400
en los labios un lazo que desea
diamante ser del celestial tesoro,
y el mote dice: «el modo reverencio,
la firmeza de amor es el silencio».
Sobre un blanco hipogrifo corpulento, 405

---

392 *centelleaba fuego por los ojos*: es evidente el paralelismo que encontramos en esta larga tirada de versos con el texto del *Sansón nazareno*, extenso poema publicado en Rouen en 1656. Con este verso comienza una reutilización desordenada de versos: «Centelleando por los ojos fuego» dice el poema [Enríquez Gómez, 1656: 210].

393-396 *Quiso el bruto, elemento… pareció que era nube y que nevaba*: con estos cuatro versos Zárate simplemente esboza la imagen del caballo que, previamente a la carrera, cabecea y lanza espuma abundantemente por la boca, signo de buena salud y comodidad. Ya en *Engañar para reinar* apodaba Enríquez Gómez al caballo andaluz como «bruto elemento».

397 *librea*: habitualmente era el vestuario que los reyes y los grandes de la corte daban a sus pajes y guardianes con los colores de sus armas. En este caso, «por semejanza se llama el vestido uniforme que sacan las cuadrillas de caballeros en los festejos públicos» [*Aut.*]. Como podemos comprobar en este verso, los colores que porta don Juan distan de los otorgados anteriormente por Diana al duque para que la representara.

399 *desde con uno y otro rayo lisonjea*: verso hipométrico.

403-404 *el modo reverencio, / la firmeza de amor es el silencio*: acompañando al adorno en forma de cupidillo ricamente bordado y decorado, aparece este mote que resume en una breve sentencia las cualidades morales de nuestro protagonista: por un lado, la templanza en su comportamiento (entendiendo *modo* como «moderación o templanza en las acciones o palabras» [*Aut.*]); y, por otro lado, la lealtad que profesa hacia Diana y su cortejar discreto pero constante y sincero.

405-407 *Sobre un blanco hipogrifo… hollando por el viento*: nueva reutilización de versos del *Sansón nazareno* adaptados al contexto de la historia:

> Sobre un blanco hipogrifo corpulento,
> del sagrado Jordán armiño puro,
> Sansón, hollando el páramo del viento
>
> [Enríquez Gómez, 1656: 210]

del Betis superior armiño puro,
salió el marqués, hollando por el viento
la vaga luz del rayo más coluro.
Iba el bruto feroz con paso lento
del aire haciendo inexpugnable muro, 410
dando a entender con natural instinto
que era Pegaso del lucero quinto.
En un melado que bordó la nieve
lunares blancos, copos naturales,
tascando fuego que el aliento bebe, 415
duplicación de espíritus vitales,

---

406 *armiño puro*: la grandeza del equino al que se hace referencia en estos versos se hace más que patente con esta comparación, pues el armiño es un reconocido símbolo de pureza dada su blancura: «Animal blanco pequeño, que tiene sola una mancha negra a la punta de la cola. Tiénese por símbolo de pureza, pues por no manchar su piel se deja coger de los cazadores» [*Aut.*].

408 *coluro*: «Cualquiera de los dos círculos máximos que se consideran en la esfera, los cuales se cortan en ángulos rectos por los polos del mundo y atraviesan el zodiaco, de manera que el uno pasa por los primeros grados de Aries y Libra y se llama coluro de los equinoccios, y el otro por los de Cáncer y Capricornio, y se llama coluro de los solsticios» [*Aut.*]. Véase el carácter hiperbólico de la descripción de esta aparición del personaje del marqués en la contienda para acentuar su magnificencia, algo a lo que contribuye el subrayado poderío del equino que monta.

411-412 *Dando a entender…Pegaso del lucero quinto*: versos idénticos del *Sansón nazareno* [Enríquez Gómez, 1656: 211]. Es interesante señalar cómo el equino andaluz es comparado con Pegaso, caballo del dios Zeus, teniendo en cuenta también su vertiente astronómica.

413-417 *En un melado… el aire mueve*: con la sustitución del nombre del protagonista de la escena, encontramos aquí la tirada de versos más extensas que Zárate copia del *Sansón nazareno*:

> En un melado que bordó la nieve
> lunares blancos, copos naturales,
> tascando fuego que el aliento bebe,
> duplicación de espíritus vitales,
> el conde Ludovico el aire mueve
> animando los rayos celestiales,
>
> [Enríquez Gómez, 1656: 210]

413 *melado*: frente a la blancura del caballo del marqués, Ludovico aparece en un animal del color de la miel (*melado*: «Lo que tiene color de miel. Dícese regularmente de los caballos» [*Aut.*]).

415 *tascando*: *tascar*: «Por analogía vale quebrantar el verde o hierba con los dientes, cortándola con algún ruido para comerla» [*Aut.*].

416 *espíritus*: entendidos como «ánimo, valor, brío, esfuerzo valentía y aliento» [*Aut.*].

el conde Ludovico el aire mueve
animando los rayos celestiales,
y al volar la carrera parecía
bajel de plumas que surcaba el día. 420
Don César, nuevo Adonis, se me ofrece
de encarnado y pajizo sobre el viento
de un tostado alazán, tal que parece
que danzaba al compás del movimiento.
Una y otra herradura resplandece, 425
y el que en ella retrata su ardimiento,
a la luz que le ofrecen sus reflejos
se iba mirando el bruto en cuatro espejos.
Decirte los demás aventureros
será querer sumar de amor rigores, 430
o reducir al número luceros,
o contar los matices de las flores.
Los premios que gané a los caballeros
a Diana ofrecí por vencedores
y, puesta en pie con suma bizarría, 435
no articulando voz, respiró el día.
Quitose del balcón hasta que orlado
de oro y azul vio entrar de terciopelo
su amante en un rodado, y tan rodado
que, sin duda, al rodar, rodó del cielo; 440
de estrellas la piel blanca todo matizado,

419-420 *y al volar… que surcaba el día*: con la reescritura este par de versos abandona momentáneamente Zárate el *Sansón nazareno*: «y al volar por el cerro, parecía / bajel de plumas que surcaba el día» [Enríquez Gómez, 1656: 211].

421 *Don César, nuevo Adonis*: la figura de Ludovico se ve ensalzada gracias a las dos cualidades que encarnan los personajes referidos: por un lado, la valentía y la inteligencia estratégica del general romano; por otro, la belleza extrema de Adonis, joven del que Afrodita se enamoró perdidamente.

435-436 *y, puesta en pie… respiró el día*: de nuevo copia Zárate aquí dos versos del *Sansón nazareno*, únicamente con una pequeña variación: «y puesta en pie con suma bizarría, / no articulando voz, respiró el día» [Enríquez Gómez, 1656: 249].

439 *rodado*: el dramaturgo salta en este verso y en el siguiente entre diferentes formas del verbo *rodar* en una interesante políptoton. Inicia el recorrido con el sustantivo *rodado*, que alude al «color del caballo con algunas manchas negras, como listas redondas o en rueda» [*Aut.*], identificadas con las estrellas del verso 441, para continuar con el participio homógrafo y el verbo en infinitivo e indefinido para señalar la entrada triunfal del caballo del duque en la carrera.

de estrellas que le alientan para el vuelo,
que por alas, sin verse otras ningunas,
pisó el cielo con cuatro medias lunas.
El duque, en sus intentos arrogantes, 445
la Medusa sacó de las gorgonas,
pintando una montaña de diamantes
y en la soberbia cumbre tres coronas.
Luego la fama, que de dos amantes
dice la unión, –¡oh amor, lo que blasonas!–, 450
y el mote, que la sirve solamente,
con todas tres se coronó su frente.
Los dos corrimos la última carrera
y, sin azar, ni imaginallo,
antes que la sortija el golpe diera, 455
en un peón tropieza su caballo.
Apéome del mío y con ligera
cortesía la ayudo, cuando hallo
que la princesa brota por los ojos
rayos de amor al duque, a mí de enojos. 460
Airada del azar dejó el asiento
y, menos obligada que ofendida,
bien sin razón a mi amoroso intento
la culpa atribuyó de la caída.
Cesa la fiesta, doy plumas al viento 465
aborreciendo hasta mi propia vida,
viendo sin gloria mi esperanza vana,
con vida el duque y sin amor Dïana.

ISABELA. Bien, don Juan, debes sentir
del desprecio el accidente, 470
mas sufre como prudente
los desaires del vivir.
El valor todo lo alcanza,
no dejes tu pretensión,
que no hay firme posesión 475
si desmaya la esperanza.

---

444 *cuatro medias lunas*: alusión a las herraduras del caballo por su forma.

446 *la Medusa sacó de las gorgonas*: con la imagen de Medusa se inicia la descripción del adorno que acompaña al mote del duque. El caballero, por tanto, anuncia su fuerza y eficacia en la contienda utilizando la efigie de este ser mitológico que era capaz de convertir en piedra a aquellos que la miraran a los ojos.

456 *peón*: soldado de a pie.

Salga Chamelote.

CHAMELOTE. Oyes, señor.
DON JUAN. ¿Qué me quieres?
¿Qué hay de nuevo?
CHAMELOTE. Brava nueva,
bien puedo pedirte albricias.
DON JUAN. ¿De qué, Chamelote?
CHAMELOTE. Espera. 480
Dïana, forzada de
su pesadumbre y tu queja
se embarcó agora, señor.
DON JUAN. ¿A dónde?
CHAMELOTE. En una galera.
DON JUAN. ¿Siguiola el duque?
CHAMELOTE. Siguiola, 485
y pescola en la ribera,
y si no la sigues tú
no sabes lo que te pescas.
Apartose el duque y yo
la dije: «¿Va vuestra alteza, 490
aunque lo sienta mi amo,
prendida por excelencia?»
«Si lo dices por el duque»,
respondió, «sin duda aciertas,
y si por don Juan, advierte, 495
que no admito competencias.
¿Quiéreme mucho tu amo?»
«Él te quiere sobre prendas»,
le dije, «porque ha empeñado
cuantas tenía». «¿De veras?» 500
«No, sino de burlas». «¡Basta!
Pagarle a don Juan quisiera»,
dijo, «finezas tan grandes».

---

481 *Dïana, forzada de*: verso hipométrico. Se hace evidente un error de copia en el primer nudo del estema que, consecuentemente, se recoge en la totalidad de los testimonios dependientes.

488 *no sabes lo que te pescas*: jugando con el término *pescar* que aparece anteriormente, introduce aquí esta expresión que deriva de un refrán cuyo significado es evidente en este contexto: «No sabe lo que se dice; no sabe lo que se pesca» [*Correas*, refrán n.º 16679].

«Ya las paga vuestra alteza»,
repliqué a lo cortesano, 505
«con esa risa de perlas».

DON JUAN. Toma este diamante.

CHAMELOTE. Tomo.

DON JUAN. ¿Qué? ¿Agradeció mis finezas?

CHAMELOTE. Sí, señor. De agradecida,
cuando el duque llegó a verla, 510
le dijo que había de ser
por su mucha gentileza,
para lo de Dios, esposa,
para lo de amor, cadena.
Acompañola, no más, 515
hasta las olas primeras,
diciéndole sol y aurora,
alba, lucero.

DON JUAN. La lengua,
infame, te he de sacar.
¿Esa es la dichosa nueva 520
que me traías?

CHAMELOTE. ¡Señora,
detenle!

DON JUAN. Deja, Isabela,
vengar mis celos en él.

CHAMELOTE. ¿No es mejor en la princesa?

DON JUAN. Permita el cielo que el mar, 525
apenas el bajel sienta
sobre sus rizas espumas,
cuando sus olas soberbias,
bajándole a los abismos,
subiéndole a las estrellas, 530

---

505 *a lo cortesano*: bien hablado. Chamelote marca su intervención con este sintagma para hacer patente el cambio de registro que emplea al hablar con Diana, siguiendo las convenciones del galanteo del amor cortés. Para entender mejor a qué nos referimos con el término de *habla cortesana*, véanse los trabajos de González Ollé [2002a y 2002b].

506 *con esa risa de perlas*: debido al influjo de la poesía petrarquista (recuérdese, por ejemplo, el soneto XXIX del poeta aretino) es habitual la comparación de los dientes de la dama con perlas.

513-514 *para lo de Dios, esposa, / para lo de amor, cadena*: versos 15 y 16 del romance «Desde Sansueña a París» de Luis de Góngora [1995: 194].

gima a los golpes del austro
y, divididas las velas,
desde la proa a la popa
cruja el errante cometa,
brame el cristalino monstruo 535
y, vuelta la quilla, sea
tumba el mar, urna el abismo,
porque acabe, porque sienta…
Pero, ¿qué digo? ¡Estoy loco!
Viva Dïana y yo muera. 540
¡Mas el duque viene, cielos!
Solo falta a mi desprecio
oír las quejas de un necio.
¿Si viene a decir sus celos?

ISABELA. Prudente eres. (Yo me voy, *Aparte.* 545
que hablar al duque podré
cuando más despacio esté.)

CHAMELOTE. ¿Voyme?

DON JUAN. Sí. ¡Sin alma estoy!

Vanse y salga el duque.

DUQUE. Ya, don Juan, que ha llegado
mi sufrimiento a extremo de cuidado, 550
por vuestra demasía,
que el amor nunca admite compañía,
vengo a deciros, pues que veis que adoro,
que sirvo, que enamoro
a la hermosa Dïana, 555
princesa de Partana,
que excuséis los paseos,
las músicas, saraos y galanteos,
que indigna cosa fuera
que yo de un español celos tuviera. 560
Y así os advierte mi valor famoso,
que, aunque ofendido estoy, no estoy celoso.

---

531 *austro*: también denominado noto, es el viento que sopla del sur.

551 *demasía*: entendido como «pretensión injusta o temeraria» [*Aut.*]. El duque arremete contra don Juan por su osadía de interferir en una relación amorosa que cree consolidada.

552 *el amor nunca admite compañía*: reminiscencia del refrán «Ni amor ni señoría no quiere compañía» [*Correas*, refrán n.º 15274].

Vos, atrevido al sol que al mundo asombra,
¿siendo una humilde sombra,
vos amáis a Dïana? 565
Injurié a su hermosura soberana.

DON JUAN. Duque, más cortésmente
tratad al que os escucha tan prudente,
que en vos venera agora
el nombre de la dama a quien adora, 570
y por eso no ha dado, sin tardanza,
principio, medio y fin a la venganza.
Duque en Sicilia sois y tenéis llenas
de sangre real vuestras heroicas venas,
de los reyes de Francia extirpe goza, 575
pero yo soy don Juan, y soy Mendoza,
de quien reyes descienden en España,
y así es mayor y más gloriosa hazaña
el dar que el recibir. Luego, ¿os excedo?
Pues que necesitáis decirlo puedo, 580
que os den para nacer de su nobleza,
y yo, por más grandeza,
antes doy, a pesar de humanas leyes,
sangre para que de ella nazcan reyes.
Mi padre por Mendoza, y en Castilla, 585
el título remito a la cuchilla,

---

575 *de los reyes de Francia extirpe goza*: en el verso 199 veíamos cómo Manfredo declaraba ante el rey sus temores de que la unión entre la princesa Diana y el duque Astolfo pudiera convertirse en un salvoconducto para el imperio galo con el fin de anexionar los territorios sicilianos a su corona. Ahora se entienden mucho mejor esos temores, pues se evidencia que el duque tiene procedencia francesa y, por ende, sería factible vislumbrar posibles intereses políticos unidos a sus raíces que irían más allá de su relación amorosa.

576 *Mendoza*: linaje alavés que remonta sus orígenes hasta el siglo XI, teniendo su esplendor en la segunda mitad del XIV y XV, y que se vio emparentado con doña Urraca, Alfonso VI o los Reyes Católicos. Tuvo cierta importancia política y un gran potencial económico y militar, lo que le concedió una fama que se consolidó con personajes como el cardenal Mendoza o Diego Hurtado de Mendoza. Amplíese la información con la primera parte del estudio de Sánchez Prieto [2001: 19-170].

586 *cuchilla*: «Se llama también el arma de acero que traían los arqueros de la guardia de Corps, y era de media vara de largo con un solo corte, que remataba en punta, fijada en un hastil de dos varas de largo» [*Aut.*]. Don Juan presenta como prueba de su linaje real el arma que portaban aquellos que estaban en la defensa más cercana a la figura regia.

porque la envidia desterró su nombre,
y el rey Alfonso invicto, en su renombre,
de Nápoles primero
recibió más vitorias de su acero 590
que puede recibir la mayor lista,
pues de ellos solo el tiempo es coronista.
Heredé su valor en esta corte,
y cuanto el sur y el norte
riqueza tiene, el corazón confiesa 595
que gastará en servir a la princesa.
Este os he confesado,
porque es en mí su amor razón de Estado;
si bien aborrecido,
contentaos, pues, con ser favorecido, 600
porque yo me contento
de vivir de tal alto pensamiento.

DUQUE. Si no es tenerme en poco,
disculpado estaréis si amáis por loco.

DON JUAN. Pésame de escucharos, 605
pues no he de responderos sin mataros.

DUQUE. Sois descortés y castigaros puedo
por arrogante y atrevido.

DON JUAN. Quedo.
Para vengar mi enojo

587 *porque la envidia desterró su nombre*: la estirpe de los Mendoza hundía sus raíces en orígenes de leyenda. Además de defender la idea de que el individuo más alto en el árbol genealógico era hijo adulterino de doña Urraca, una de las tesis más defendidas por los miembros de la familia era su relación de sangre con el Cid Campeador [Sánchez Prieto, 2001: 19], quien, como rezan las crónicas, fue desterrado de la corte del rey Alfonso VI por las intrigas promovidas por la envidia de caballeros cercanos al monarca.

588 *Alfonso*: don Juan podría estar haciendo referencia a dos reyes: por un lado, Alfonso XI de Castilla, que reinó entre 1312 y 1350; por otro lado, Alfonso V de Aragón, que llegó a ser rey de Nápoles a mitad del siglo XV y estaba emparentado con la corona castellana por ser nieto de Juan I de Castilla. Sea como fuere, estos datos nos permiten localizar la acción dramática entre la segunda mitad del siglo XIV y las primeras décadas del siglo XV.

593 *Heredé su valor en esta corte*: uno de los motivos más recurrentes en la comedia palatina era el origen castellano del personaje protagonista, quien buscaba en tierras extranjeras un espacio para el medro social y amoroso [Zugasti, 2003: 165-166]. A través de él se ensalzaban las cualidades del buen español, que lo situaban por encima de caballeros de otras naciones extranjeras: la valentía (como ocurre en este caso), el arrojo y la honorabilidad [Herrero García, 1966: 91].

la llave quito y en el mar la arrojo. 610
Ya, duque, está perdida,
búsquela el que quedare con la vida,
y, pues la puerta la miráis cerrada,
solo resta, señor, sacar la espada.

DUQUE. Ya, español arrogante, 615
este acero será rayo triunfante. *Riñen.*

DENTRO. ¡Que se anega, que se ahoga
Dïana entre los cristales!

DON JUAN. ¡Qué escucho! Duque, el acero
se suspenda, cese Marte 620
hasta socorrer a Venus;
después el duelo se acabe,
que peligra la princesa
y, pues arrojé la llave,
bajaré por el balcón 625
sobre los hombros del aire
aunque yo pierda la vida.
Seguidme, pues sois su amante. *Arrójase.*

DUQUE. ¡Cielos, Dïana se anega!
Pero aquí una puerta abren 630
y podré salir por ella.

Abre una puerta Isabela y salga.

ISABELA. Por esta puerta que sale

---

615 *español arrogante*: los españoles eran señalados en el contexto europeo como seres coléricos, impulsivos y arrogantes, algo que para algunos era un defecto y para otros una virtud [Herrero García, 1966: 94-95].

618 *cristales*: es habitual en la literatura áurea equiparar al agua con este elemento dada su naturaleza frágil a la vez que resistente y, sobre todo, su transparencia. Enríquez Gómez utilizó este símil de manera recurrente; muestra de ello es la comedia *Los dos filósofos de Grecia*, donde aparece hasta en seis ocasiones, o *Engañar para reinar*, con más de diez ejemplos.

620 *Marte*: es decir, la contienda que ha surgido entre ellos. Don Juan recurre en este caso a la principal advocación de Marte, dios romano de la guerra.

621 *Venus*: siguiendo con la onomástica de los dioses romanos, Diana es identificada con Venus, bien sea por su belleza, bien por su estrecha relación con el mar, pues, según las dos versiones que explican su nacimiento, o bien llegó a la costa dentro de una concha que surcó las aguas del Mediterráneo, o bien nació de la espuma del mar después de que Saturno le cercenara a su padre los genitales y los arrojara al agua.

al jardín, de donde siempre
tengo yo oculta esta llave...

DUQUE. ¡Perdona, Isabel, que veo 635
a una deidad anegarse
y va a enfrenar mi valor
los soberbios huracanes! *Vase.*

ISABELA. ¡Ah, ingrato! ¿Cómo es posible
que así puedas despreciarme 640
cuando por ti muestro al rey
alma y corazón de jaspe?
Mas ya animado delfín
corta el agua y rompe el aire;
mi hermano ya la princesa 645
saca del bajel errante
que peligraba en las ondas,
y, pues el duque su amante
ve que don Juan la libró,
porque de celos se abrase, 650
le impediré que no entre
en este cuarto. Amparadme,
cielos, pues adoro a quien
desprecia finezas tales.

Vase y salga don Juan con la princesa en brazos.

DON JUAN. Princesa soberana, 655
restituya a Dïana,
no eclipsen los temores
de tantos resplandores.

DIANA. Duque, turbada
sin alma, sin aliento y anegada 660
me vi, pero el deseo,

---

637 *enfrenar*: al igual que le sucedía al Próspero de *Palabras y plumas*, la falta de valor le impide arrojarse al mar para socorrer a su amada; su integridad física y su supervivencia es, como vemos, su principal preocupación.

642 *jaspe*: piedra considerada preciosa que simboliza la fortaleza de ánimo, el valor y la constancia. Isabela atribuye a su alma y a su corazón tal fortaleza y constancia para amar al duque, incluso defendiendo sus sentimientos ante el monarca.

659 *Duque, turbada*: verso hipométrico. Al igual que ocurría con el verso 481, solo podemos explicar tal desajuste métrico por un error de copia en el primer nudo del estema.

duque, de vuestro amor… ¡Cielos, qué veo!
Don Juan, ¿vos me habéis librado
de ese monstruo cristalino?

DON JUAN. No, señora, vos a mí 665
me librastes del peligro,
porque siendo deidad
que gobierna mi albedrío,
y adorando con decoro
vuestro soberano auxilio, 670
ese me pudo librar.

DIANA. Luego, ¿el duque, habiendo visto
sobre las ondas del mar
mi persona, no ha corrido
tormenta en esta ocasión? 675

DON JUAN. Señora, sí habrá corrido,
¿pero no oístes decir
que cuando van al abismo
del mar a sacar la perla
es necesario y preciso 680
que el que la saca la lleve
en el corazón nativo
retratada, pues adonde
está el tesoro escondido
allí está su corazón? 685
Pues así me ha sucedido
a mí y al duque: los dos
a buscar la perla fuimos,
él la buscaba en la sierra
y yo en el mar cristalino, 690
y, como la perla estaba

---

675 *tormenta*: 'adversidad'. La princesa se sorprende de que quien se declaraba un amante verdadero no haya puesto su vida en peligro para salvarla de las aguas bravas del mar.

679 *sacar la perla*: la extracción de las perlas era una actividad peligrosa y exclusiva que hacía que este objeto tuviera un gran valor en el siglo XVII, siendo reservado a nobles y mujeres acaudaladas. Así nos lo recuerda Covarrubias: «a fin de adornar con ellas los cuellos y las orejas de las mujeres entran los hombres en lo profundo del mar a pescarlas, y no sin gran peligro» [*Covarrubias*].

691 *la perla*: interesante comparación en la que se identifica a Diana con este tesoro marino. Así, y relacionándolo con el verso 679, don Juan equipara el peligro que ha corrido con el que corren los extractores de perlas, compartiendo, a su vez, el premio posterior a tal arriesgada empresa. Muy visual en este sentido

corriendo peligro, fuimos
a un tiempo los dos, y yo,
aunque soy aborrecido,
os saqué, porque os llevaba 695
en el corazón, que ha sido
la concha donde la perla
ha vivido sin peligro.

DIANA. ¿Supo el duque mi desgracia?

DON JUAN. Riñendo estaba conmigo 700
en esta cuadra sus celos
cuando las voces oímos,
y por libraros a vos
los aceros suspendimos.

DIANA. ¿Pues no le vistes romper 705
densas campañas de vidrio,
golfos de nieve soberbios
y huracanes cristalinos
por librarme a mí?

DON JUAN. Señora,
solo vuestro norte he visto. 710

DIANA. La vida os debo, don Juan.

DON JUAN. Si la mía os sacrifico,
la voluntad viene a ser
víctima del sacrificio.

DIANA. ¡Ah, ingrato duque, alevoso, 715
en las palabras tan fino
y en las obras tan cobarde!
Quien se ha mostrado tan fino
nobles favores merece.

DON JUAN. (¡Respirad, corazón mío!) 720
Digo, señora: ¿podré,
–perdonad mis desvaríos–,
atreverme a competir
con tan soberbio enemigo
sin daros disgusto?

DIANA. Ya 725
vuestra competencia admito;
del duque vengarme intento.

---

es el símil que une el corazón del galán y la concha en la que se guarda la perla, es decir, el amor por la dama.

706-708 *densas campañas de vidrio… huracanes cristalinos*: metáfora hiperbólica cuyos referentes son las olas de un mar embravecido.

Idos, don Juan.

DON JUAN. Gran señora,
una palabra os suplico, 730
halle gracia en vuestros ojos.

DIANA. Con el silencio os lo digo...

DON JUAN. Pues con esa confianza…

DIANA. …con ese alentado brío...

DON JUAN. …seguiré mi pretensión,... 735

DIANA. …daré a vuestro amor oídos…

DON JUAN. …para que diga la fama...

DIANA. …para que sepan los siglos…

DON JUAN. …que muero por adoraros.

DIANA. …que por estimaros vivo. 740

DON JUAN. Adiós, mi bien.

DIANA. Dios os guarde.

DON JUAN. ¡Loco voy!

DIANA. ¡Voy sin juicio!

JORNADA SEGUNDA

Sale el rey, y don Juan con espada de noche.

REY. Don Juan, disculpa mi error,
pues que de salir me culpa
una amorosa disculpa 745
y un lisonjero rigor.
Sin ti tan solo mi amor
se hallaba que, ya importuno,
no admite consuelo alguno,
y así se engaña la ley 750
de aquel que dice que el rey
no ha menester a ninguno.

DON JUAN. Señor, quien ha merecido
tanto favor escuchar
con razón puede quedar 755
ufano y desvanecido.

REY. Esta noche divertido
por ti estoy de dos cuidados:
amor y honor porfiados
hoy me dan en conclusión, 760
ambos en gusto y traición,
la vida y muerte encontrados.

DON JUAN. ¿Traición?

REY. Sí, y primero es justo,
siendo más apetecida,
dar el remedio a la vida 765
con un amoroso gusto,
y antes su rigor injusto
de ti quisiera saber,
y, pues que sabes querer,

750-751 *se engaña la ley… no ha menester a ninguno*: en los siglos XVI y XVII encontramos una prolífica producción literaria ocupada en establecer las directrices básicas que debían regir el comportamiento de los monarcas. Así tenemos piezas en el XVI como el *Relox de príncipes* de Fray Antonio de Guevara o el *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes* de Bartolomé Felipe, que encontrarán su continuación en la centuria siguiente en las figuras de Quevedo o Saavedra Fajardo. De este último es *Idea de un príncipe político cristiano*, de 1640, obra que aconseja a los príncipes y monarcas evitar dejarse arrastrar por sus pasiones para llegar a convertirse en buenos gobernantes [Saavedra Fajardo, 1959: 72-73].

bien le puedo persuadir 770
que me enseñes a sufrir,
pues que ya sé padecer.

REY. Dime: ¿enamoras, obligas
del amor la ardiente llama?,
que, aunque no digas la dama, 775
quiero que sus señas digas.

DON JUAN. (¡Válgame el cielo! ¿Qué he oído *Aparte.*
que me causa tal temor?
Sin duda el rey tiene amor
a Dïana; ¡estoy perdido! 780
¡Un hielo el alma ha cogido!)

REY. ¿No respondes?

DON JUAN. Solo espero
saber qué causa (¡yo muero!)
te obliga.

REY. Callarla es justo,
que, aunque primero en el gusto, 785
lo has de saber tú el postrero.

DON JUAN. (¿Qué aguardo? ¡Cierta es mi suerte!
Al cielo de amor subí
y de su esfera caí
en los brazos de la muerte.) 790
Para poder responderte
dame tiempo señalado.

REY. Tus dudas me han admirado.
¿Tiempo un hombre ha de pedir
para que pueda decir 795
si está o no está enamorado?

DON JUAN. Aunque el secreto juré
en cualquier lance y rigor,
a la causa de mi amor,
para más segura fe, 800
la misma causa diré,
pues en saberlo te empeñas.

REY. Las leyes de amor enseñas;
tu obediencia me aficiona.
---------- 805

DON JUAN. Son sus hermosos cabellos

---

789 *esfera*: véase la nota al verso 38.

un mar en ondas rizado,
pues cada vez que el marfil
va su inmensidad buscando 810
sobre la cara le pone
una cortina de rayos
para que tanta hermosura
tenga culto venerado,
mas con el aire las olas 815
va lisonjero rizando,
tal vez descubre la luz
de aquellos hechizos claros
que salen a ser trofeos
de las almas que anegaron. 820
Su hermosa y cándida frente
es de tan hermoso aplauso
que, estando para salir
puesta una flor en el campo,
le pidió a naturaleza 825
un color honesto y casto,
y aguda le respondió
a su frente señalando:

---

809 *marfil*: con la descripción de los cabellos y la piel de la dama comienza don Juan una ortodoxa descripción de la belleza de Diana al más puro estilo petrarquista. La piel es uno de los primeros elementos de los que da cuenta y lo hace comparándola con el marfil, material lujoso por excelencia cuya valía recae en su blancura, su dureza y su invulnerabilidad.

812 *cortina de rayos*: como ya veíamos en el verso 135, los cabellos de la dama petrarquista se identificaban por su color dorado, bien siendo comparados con el oro, bien, como ocurre aquí, asemejándolos con la luminosidad de los rayos del sol.

817 *la luz*: la *descriptio puellae* renacentista estaba estrechamente influida por la trascendencia que la luz tenía para la filosofía neoplatónica. En este sentido, instauró un canon luminoso que implicaba el cabello dorado, la piel extremadamente blanca y el brillo de los ojos, algo que de Petrarca pasó a Garcilaso, Herrera y el resto de poetas del siglo XVI y XVII. Sobre la importancia de la luz en la descripción petrarquista femenina del Renacimiento véase el interesante trabajo de Torres Salinas [2019].

818 *hechizos claros*: referencia a los ojos claros de la dama y su poder de conquista. En este sentido, hemos de recordar que la teoría neoplatónica explicaba el fenómeno amoroso como la conexión de las almas enamorada a través de la mirada. El ejemplo más evidente de esta concepción lo encontramos en el soneto VIII de Garcilaso.

«para salir azucena
como esto ha de ser lo blanco». 830
Las cejas, iris de Juno,
menos los colores varios,
que, como dulce tormenta,
vio de su oriente el ocaso,
fue providencia amorosa 835
que pusieran paz dos arcos.
Sus ojos resplandecientes
son dos globos de luz claros
y, aunque con firmes opuestos,
en lo unido y lo rasgado 840
cada uno puede ser
más perfecto, más bizarro,
y como han de ser iguales,
amor, por no ver contrarios,
puso la nariz en medio 845
para que estén apartados.
Las mejillas tan hermosas
que en copiarlas las agravio,
porque al nacer en su rostro
dos colores se encontraron: 850
el jazmín quiere ser solo,
el coral no acompañado,
cada uno presumido
se defiende porfiado,
mas viendo naturaleza 855

---

829 *azucena*: flor de color blanco que simboliza la pureza y la castidad (de ahí el «color honesto y casto» al que alude don Juan en el verso 826). Dada su simbología, normalmente adorna las imágenes de la Virgen y era un regalo habitual para las novias durante el matrimonio.

831 *iris de Juno*: identificación de las cejas de la dama con el arcoíris por su forma. Por su parte, Juno era en la mitología romana la diosa del matrimonio y la reina de los dioses. Entendemos, por tanto, que la utilización de esta divinidad clásica en el texto tiene su razón de ser en su posición de superioridad con respecto al resto de diosas y, en consecuencia, su excelencia.

838 *dos globos de luz claros*: véase la nota al verso 817.

851-852 *el jazmín quiere ser solo, / el coral no acompañado*: se unen en las mejillas de la dama el color blanco, representado por la flor del jazmín («Metafóricamente se dice de cualquier cosa muy blanca y pulida. Especialmente lo usan los poetas en las pinturas de las manos y frente de las damas» [*Aut.*]), y el del coral, un rojo muy intenso que recuerda al de la sangre (véase la nota al verso 310).

que la estaban enfadando,
los dos colores cogió
y, uniéndolos con las manos,
se los arrojó a la cara
y así quedaron entrambos. 860
La nariz, que es donde pierden
los ingenios más delgados,
es esmalte a la pintura,
la va el cielo perfilando,
tanto que, por maravilla 865
de misterio soberano,
frente y nariz forman una
cruz hermosa en cuyo campo
está una vena que cifra
donde dice «aquí mataron 870
a un hombre porque miró
esta hermosura de espacio;
rueguen al amor, que es Dios,
le haya su error perdonado».
Su boca, un clavel partido 875
que puso el cielo por labios,
tan bello que una abejuela,
engañada de su olfato,
para hacer blanco panal
llegó a beber lo rosado, 880
mas viendo que no era flor,
quiso dejarlos en blanco

---

863 *esmalte*: entendiendo esmalte como «cierta labor de diversas colores que se hace ordinariamente sobre oro y es obra de mucho primor» [*Covarrubias*]. La nariz actúa, por tanto, como primoroso complemento a la cara de Diana.

869 *vena*: metonímicamente este sustantivo hace referencia a la madera (las venas serían las listas onduladas que tienen ciertas piedras y maderas), y dado el carácter religioso que adquiere todo el fragmento dedicado a ensalzar la nariz de la dama, a un madero equivalente al que Pilatos hizo grabar y colgar en la cruz de Jesús con el acrónimo INRI.

875 *clavel partido*: debido a su intenso color rojo, el clavel es también una imagen tópica para referirse a los labios de la dama, de ahí el adjetivo *partido*, que muestra gráficamente su disposición.

880 *beber lo rosado*: aunque Enríquez Gómez no es un dramaturgo que destaca por aderezar sus comedias con escenas sensuales, en estos versos sí realiza una descripción muy sensual y sensorial de los labios de la dama tomando como eje su frescura y jugosidad.

y satírica escribió
un dulce renglón picando
para quitar el color, 885
pero leyendo el engaño,
en lugar de decir «nieve»,
dijo el renglón encarnado.
La garganta hermosa y lisa
es columna de alabastro, 890
el edificio a quien va
de azules venas bordando.
Sus pechos, ¡amor me valga!,
como están tan escotados
los vestidos, manifiestan 895
que nacieron por milagro,
y fue que estando riñendo
cielo y tierra por criarlos,
entró la nieve diciendo:
«Este de mi esfera es parto. 900
Yo no soy tierra ni cielo,
el aire me ha congelado,
madre soy de la blancura
y está mi hija tirando
dos pellas de blanca nieve, 905
dejó dos pechos formados».

---

883 *satírica escribió*: juego metapoético en el que la abeja se convierte en la pluma del escritor y los labios de la dama se metamorfosean en un lienzo en blanco sobre el cual escribir el *dulce renglón* de color *encarnado*. Continúan aquí unos versos con un fuerte contenido sensual.

890 *columna de alabastro*: antes de acabar en la detallada descripción en los pechos de la dama, el galán se detiene en su cuello, que se identifica por dos cualidades: por su largura, cualidad muy apreciada, y por su blancura, subrayada por la comparación con el alabastro, piedra de la familia del mármol famosa por su color blanco y su delicadeza. De hecho, metafóricamente se habla de *alabastro* para «ponderar, comparar y expresar la perfecta blancura de alguna cosa» [*Aut.*].

905 *pellas de blanca nieve*: termina don Juan fijando su atención en los pechos de la joven en unos versos que rebosan de nuevo sensualidad. Estos atributos son considerados por el galán como hijos de la nieve por su blancura y su forma y, por ello, se refiere a ellos como *pellas*, «masa que se une y aprieta, regularmente en forma redonda» [*Aut.*]. Es curioso comprobar cómo es el único ejemplo que hemos encontrado en el que las *pellas de nieve* son relacionadas con los pechos de la dama (creemos que de manera muy plástica); sí las hemos visto relacionadas con las manos en dos descripciones petrarquistas en *La peña de Francia*, de Tirso de Molina, y en *Eurídice y Orfeo*, de Antonio de Solís, pero únicamente relacionando la pella con la blancura de la nieve que la conforma.

Esta es la que dulcemente
mis sentidos ha robado;
esta, hermosa tiranía;
esta, de Venus encanto; 910
esta, asombro de bellezas;
esta, del cielo milagro;
esta, el alma del pincel;
y esta, la deidad que alabo.
Mira si tendré razón 915
de estar muy enamorado.

REY. De tal suerte la pintaste,
de modo la has dibujado,
que puedes encender el fuego
a pecho de nieve y mármol. 920
No sé cómo amor te enseña
aquesos divinos rayos,
no te dibujó mi dama,
porque la conoces tanto
que el original supieras 925
con solo oírme el retrato.

DON JUAN. (¡Ay de mí! Con razón temo, *Aparte.*
santo cielo, que más claro
ha de decir que es Dïana.)

REY. Don Juan, de un traidor el daño 930
has de remediar. Avisa
a Manfredo, que aquí aguardo,
y luego sabrás lo que es.
En su casa y en palacio
le busca.

DON JUAN. Pues, ¿queda solo 935
tu alteza?

REY. No hago reparo
en eso, que siempre quedo
de mí mismo acompañado.

DON JUAN. Ya te obedezco.

REY. (Con esto
de su sospecha le aparto.) *Aparte.* 940

DON JUAN. (El rey queda solo y cerca *Aparte.*
de mi casa, donde hallo
que está mi hermana y mi dama.
¡Paciencia, cielos sagrados!) *Vase.*

Salen a la ventana Isabela y Celia, su criada, y se va el rey donde están las dos.

CELIA. Señora, advierte el peligro, 945
pues a un tiempo está tu hermano
esta noche con su alteza
y la princesa en su cuarto.
ISABELA. Celia, el amoroso fuego,
cuando va en poder fundado, 950
jamás ha mirado riesgos.
A don Juan habrá ocupado
su alteza; Dïana está,
como sabes, en su cuarto,
y así he de hablar con el rey 955
con un fingido agasajo,
y darle celos al duque
por ver si a mi amor le traigo.
CELIA. No es el miedo muy seguro.
REY. Una ventana a este lado 960
abrieron y hay gente en ella.
¿Es Celia?
ISABELA. (La voz que ha hablado
es del rey; yo hablo por ti.)
Es quien viene a suplicaros
que desde más cerca abrase 965
el favor de vuestros rayos.
(¡Que finja yo estas finezas *Aparte.*
por amor del duque ingrato!).
REY. (Esta es la voz de Isabela *Aparte.*
y no me puede haber dado 970
mayor gusto.) Solo vengo
y está de la noche el manto
tan oscuro que sin duda
las estrellas expiraron.
Entraré a ver tu hermosura 975
por el jardín.
ISABELA. Mi recato
será igual a tu valor.
REY. Adiós, porque siento pasos.
ISABELA. El cielo os guarde.
CELIA. ¿Qué intentas?
ISABELA. Un imposible, un engaño, 980

pues pretendo que arda el duque
en el fuego en que me abraso.

Salga Chamelote.

CHAMELOTE. Buscando a mi amo vengo,
y mejor fuera buscarme
a mí, si pudiera hallarme, 985
que yo con quien vengo, vengo,
pero allí, a lo que sospecho,
veo un bulto a que me oculto,
que este me menea el bulto.
REY. ¿Quién va?
CHAMELOTE. ¿Quién viene? (Esto es hecho; 990
aquí ha de obrar la malicia.)
¡Diga quién es! ¡Acabemos!
REY. ¿Quién lo pregunta?
CHAMELOTE. (Callemos.)
¿No conoce a la justicia?
REY. ¡Qué escucho!
CHAMELOTE. (Saco el rosario.) 995
Diga quién es en conciencia
por si hubiere resistencia.
¡Tinta y pluma, secretario!
(¿Chamelote, en qué te metes?
Mira el riesgo a que te pones.) 1000
Escribano a los botones
porque lleguen los corchetes.

---

986 *con quien vengo, vengo*: mención jocosa al refrán «con quien vengo, vengo» [Rodríguez Marín, 2007: 83], que se hace eco de una de las normas del duelo por la cual aquel que acompaña a uno de los duelistas debe permanecer a su lado en la contienda. Es un refrán que se recupera constantemente en el teatro del Siglo de Oro dada su temática y que ha dado título a una conocida comedia palatina de Calderón de la Barca.

989 *menea el bulto*: *menear el bulto*: «Dar de golpes o palos a alguno. Es frase vulgar y jocosa» [*Aut.*]. Esta expresión se acomoda a una de las características idiosincrásicas del gracioso en las comedias áureas: la falta de valentía que le impide luchar con arrojo en los duelos en los que participa su señor.

1001-1002 *Escribano a los botones / porque lleguen los corchetes*: a partir de la dilogía del término *corchete* (en su acepción que se refiere a los broches utilizados en las prendas de ropa) Chamelote construye este juego con los *botones* a los que tiene que poner atención el escribano para que acuda la justicia en caso de que

¿Quién va?, digo. ¡Diga el nombre!
REY. No lo sé.
CHAMELOTE. Como malilla
no arrastre con la espadilla… 1005
porque soy hombre, y muy hombre.
REY. (Este es Chamelote; oíllo
quiere conforme a la ley.)
El justicia soy del rey.
CHAMELOTE. («¡Cáscaras!», dijo Andresillo.) 1010
REY. ¿Y él quién es con la discordia
de su fingida malicia?
CHAMELOTE. Yo, señor, soy la justicia
que pide misericordia.
REY. ¿Es de ronda?
CHAMELOTE. ¿No lo ve? 1015
De rondar estoy deshecho.
REY. Pues, ¿qué prisiones ha hecho?
CHAMELOTE. Escuche y se las diré:
prendí a un capón por vicioso
y a un ermitaño barbado. 1020

---

sea necesario. Recordemos que los *corchetes* eran «ciertos ministros que tenían los alguaciles para llevar agarrados a los presos y delincuentes» [*Aut.*].

1004-1005 *Como malilla / no arrastre con la espadilla*: expresión originaria del mundo del juego que nos recuerda al refrán «Si tenéis el basto, yo tengo malilla con que le arrastro. / Denota ser mayores nuestras armas y poder superior a nuestro adversario» [*Correas*, refrán n.º 21410]. La *malilla* era «la segunda carta del estuche, superior a todas menos a la espadilla, que del palo de oros y copas es el siete, y del de bastos y espadas el dos» [*Aut.*]; de hecho, tal y como rezan las normas del juego del mediator, «es necesario que sea la mayor la que salga arrastrando, pero no ponga en arrastre de menor, v. gr. la espadilla sale arrastrando, aunque la malilla y basto estén solos, están obligados a ponerse» [P.F y P, 1839: 44]. Heredero, por tanto, de esta capacidad de la espadilla de superar a la malilla, Chamelote teme que la posición superior de su adversario dé con su derrota.

1006 *muy hombre*: «Se dice del que es esforzado, valeroso y que tiene bizarría para ejecutar cualquiera acción animosa» [*Aut.*]. Chamelote necesita demostrar con sus palabras lo que por sus acciones no puede.

1010 *«¡Cáscaras!», dijo Andresillo*: calco del verso 85 de la jácara XIII de Francisco de Quevedo [2004: 1164] titulada *Pendencia mosquito*, texto que nos lleva al mundo del hampa y la disputa de dos de sus integrantes. Dicho verso lo encontramos también reproducido de manera idéntica en la comedia *El valiente justiciero* de Agustín Moreto [*TESO*].

1019 *capón*: hombre castrado. Véase la carga humorística que tiene el verso dada la aparente contradicción de sus términos.

REY. ¿Por qué causa?
CHAMELOTE. Porque he dado
en prender roso y velloso.
Prendí a una dama endiablada.
REY. Luego, ¿espíritu tenía?
CHAMELOTE. Sí, señor, porque bebía 1025
atutía preparada.
REY. No hizo bien.
CHAMELOTE. La causa es boba.
REY. La prisión ha sido mala,
¿pues qué ha de juzgar la sala?
CHAMELOTE. Los pecados de la alcoba. 1030
REY. Ya os conozco. No sois vos
justicia y he de llevaros
adonde puedan colgaros.
CHAMELOTE. ¿A mí? ¡Justicia de Dios!
(¡Él me ha conocido el juego!) 1035
REY. ¿Vos a don Juan no servís?
¿Por qué justicia os fingís?
CHAMELOTE. (Tomo las de Villadiego,
¡cuerpo de Cristo!, conmigo,
este es el rey y mi casa 1040
donde sin duda se abrasa
por mi ama.) Señor, digo
que soy de don Juan criado.
REY. Decidme: ¿quién sirve agora
a su hermana?

1022 *roso y velloso*: utilizando adjetivos que remiten a los dos sustantivos referentes, Zárate recuerda esta construcción que traduce un «modo de hablar que vale todo, sin excepción ni distinción alguna en la materia de que se habla. Regularmente se dice en materia de destruición» [*Aut.*] y que se ha conservado en varios refranes de la época como «No dejó roso ni velloso» [*Correas*, refrán n.º 15355] o «No quedó grudo, ni menudo, ni roso, ni velloso» [*Correas*, refrán n.º 16624].

1026 *atutía*: «El hollín que se levanta de la fundición del cobre y reducido a polvos o a un ungüento sirve para varias medicinas, principalmente para las enfermedades de los ojos» [*Aut.*]. El gracioso realiza en este pasaje, creemos, un juego con la palabra *tutía* teniendo en cuenta la naturaleza endiablada de la dama, pues esta era la marca que los inquisidores buscaban en los ojos de los posibles acólitos del diablo.

1038 *Tomo las de Villadiego*: el gracioso anuncia su intención de huir con esta frase, un proverbio que pasó al refranero popular con bastante eco con diversas variantes (hasta siete son las que encontramos en el diccionario de Correas).

CHAMELOTE. No se ignora 1045
su secreto o su cuidado,
mas soy criado de la ley
y es mi lealtad peregrina.
REY. ¿Sabéis vos a quién se inclina?
CHAMELOTE. Sí, señor, al mismo rey. 1050
REY. ¿Qué decís?
CHAMELOTE. Esto es verdad
en cargo de mi conciencia.
REY. ¿No quiere ser excelencia?
CHAMELOTE. Es dama de majestad.
REY. Eso es cumplir con la ley 1055
de su nobleza y su fama.
CHAMELOTE. Yo espero en Dios que mi ama
ha de ser pieza de rey.
REY. ¿Que Isabela al rey adora?
Fiaros podéis de mí. 1060
CHAMELOTE. ¿Cómo he de decir que sí,
justicia preguntadora?
REY. Tomad aqueste diamante,
que yo os hablaré en palacio
y allí me conoceréis. 1065
CHAMELOTE. Digo, el secreto os encargo.
REY. Basta, id con Dios.
CHAMELOTE. Ya me voy.
(Lindamente he negociado.)
Digo, advertid que de secreto…
REY. No tenéis que recelaros. 1070
Idos luego.
CHAMELOTE. (Ya me voy
con mi diamante en la mano.)
¿Oís? Mirad que el secreto…
REY. Si yo le tomo a mi cargo,
¿qué tenéis que recelar? 1075
CHAMELOTE. Que no lo sepa mi amo.
REY. Despejad la calle luego.
CHAMELOTE. Sí haré, que os he despejado
el juicio (y diamante). Adiós,

1058 *pieza*: entendiendo *pieza* como la presa de una cacería. Podemos ver cómo el gracioso entiende el fenómeno amoroso, desvirtuando su base más idealista y alejándolo de unas raíces refinadas propias de las relaciones entre cortesanos.

que yo me voy paso a paso. *Vase.* 1080

REY. A la puerta del jardín,
por donde he de entrar, hablando
presumo que están dos hombres;
cerca están, quiero escuchallos.

Salen Lucidoro y Manfredo.

MANFREDO. Luego, al punto, has de partir, 1085
que ya la carta he firmado.
De parte del rey ofrezco
al príncipe de Casaro
a la infanta si esta muerte
se ejecuta.

REY. (¡Cielo santo, *Aparte.* 1090
contra qué inocente vida
será este traidor amago!
Por un indicio a Dïana
he de traer a palacio
y con nuevas obediencias 1095
distintos traidores hallo.)

MANFREDO. En nombre del rey escribo
y su firma he falseado
con que gozaré a Partana,
siendo el príncipe mi amparo. 1100

REY. (¿Partana dijo? Sin duda
que es Manfredo este tirano
que mi muerte solicita.)

LUCIDORO. ¿Y tú no le escribes dando
seguro de la promesa? 1105

MANFREDO. Eres cuerdo y avisado.
Aguarda, aquí te traeré,

1088 *Casaro*: principado siciliano localizado actualmente en la provincia de Siracusa, en el extremo de la isla más alejado del emplazamiento de la acción principal de la comedia.

1104 *LUCIDORO*: en todas las sueltas conservadas anuncian la intervención de este criado con la abreviatura *Lis.*, que creemos que pueda corresponderse con Lisipo, dueño ausente de la finca a la que se desplazará la acción al final de la tercera jornada. Dado que en la acotación anterior se anuncia la entrada de Lucidoro, consideramos que se trata simplemente de un error de transcripción en el primer nudo de la transmisión textual. Así se estima también en las *Comedias escogidas de don Fernando de Zárate* de 1832 y en la compilación de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega I* de 1858, que subsanan el error.

pues junto a mi casa estamos,
las cartas.

Vase Manfredo y sale don Juan por otra puerta.

REY. (Ya don Juan tarda.)
DON JUAN. (¿Si dirá el rey que he tardado?
Mas él ha mudado puesto;
junto a mi casa le hallo.)
REY. ¿Si es el que viene don Juan?
DON JUAN. Sí, señor, y no he hallado
a Manfredo.
REY. Ya lo sé.
A ese hombre que ves parado
ponle preso en una torre,
la más fuerte de palacio.
DON JUAN. Voy al punto a obedecerte.
(Lo que me pasa es encanto.) *Aparte.*
LUCIDORO. Parece que viene gente.
Dos hombres, si no me engaño,
vienen a reconocerme.
Yo me retiro, ¿qué aguardo?
Ya se acercan.
DON JUAN. Y yo le sigo,
lo que intenta el rey no alcanzo.

Vase don Juan tras Lucidoro y sale Manfredo con cartas, y llega al rey pensando que es Lucidoro.

MANFREDO. ¿Es Lucidoro?
REY. Yo soy,
prosigue.
MANFREDO. De tu cuidado
está pendiente mi dicha.
REY. Ya sé cuánto importa al caso.
MANFREDO. En esta carta del rey,
aunque falsa, está el Estado
que el consejo me quitó.
Dentro de ella va el retrato
de la infanta y en estotra
le aseguro yo y le allano
el todo de la privanza

si le da muerte su brazo
a quien… Pero ya lo sabes,
Lucidoro.

REY. (¿Qué he escuchado? *Aparte.* 1140
¡Hay maldad ni alevosía
más notable!)

MANFREDO. Ve volando.

REY. (¡Vive el cielo, que es Manfredo!)

MANFREDO. ¿No me respondes?

REY. (Callando *Aparte.*
se obra más.) Dame las cartas. 1145

MANFREDO. Toma con ellas los brazos.
Parte apriesa, pues ya sabes
dónde te aguarda un caballo.

Dale las cartas y vase.

Adiós, adiós.

REY. ¡Hay suceso
como el que me está pasando! 1150
Gracias le doy al amor,
pues me ha dado un desengaño
de quien penden muchas vidas.
Mas voyme y las cartas guardo
hasta que le dé Palermo 1155
al traidor un cadalso.
Pero ya la puerta abrieron
y del jardín me llamaron.
¿Es Celia?

CELIA. Es quien espera
ver vuestros gustos logrados. 1160

REY. En busca de la princesa
le diré a don Juan que he entrado.

1155 *Palermo*: al norte de Sicilia se encuentra Palermo, ciudad que desde la llegada de los españoles sufrió un crecimiento exponencial, llegando a contar con hasta 130000 habitantes a mediados del siglo XVII. Como ciudad principal de la isla, contó con tribunal de la Inquisición de la Santa Sede desde el siglo XIII, pero fue en el siglo XV con la llegada de fray Agustín Lapena, primer inquisidor español en Sicilia, cuando el tribunal endureció su influencia y se convirtió en una sombra férrea y rigurosa sobre todos los estamentos sociales y económicos. Véase el trabajo de Sciuti-Russi [2004] para profundizar en la presencia la Inquisición en Sicilia.

Bien me dijo Chamelote;
premiar su verdad aguardo.

Vase y sale el duque y la princesa, y sacan una luz.

DUQUE. En casa de mi enemigo, 1165
–sea arrojo singular–,
os viene el alma a buscar,
celoso mi norte sigo.
Sentaos, que tengo que hablaros,
pues le debe a mi grandeza 1170
este afecto vuestra alteza.
DIANA. Deseo, para obligaros,
que satisfaga mi fe
vuestro noble entendimiento.
Decid vuestro sentimiento. 1175
DUQUE. Brevemente os lo diré:
vuestra alteza bien conoce,
pues es divina deidad,
de mi albedrío el amor
que dentro del alma está. 1180
Dejo aparte los favores
que un tiempo pude gozar,
supuesto que hallo mudanza
en quien juzgaba lealtad.
Si fue la causa, princesa, 1185
haber librado don Juan
a vuestra rara hermosura
de las tormentas del mar,
llegar primero fue dicha,
pero no temeridad, 1190
porque yo, cuando celoso,
enamorado y leal,
por la puerta del jardín
valiente os quise librar
de tanto golfo de nieve, 1195

1187 *rara*: «insigne, sobresaliente o excelente en su línea» [*Aut.*].

1195 *golfo de nieve*: el duque hace referencia a la imagen que devuelve un mar azotado cuyas olas, dada su fuerza, generan gran cantidad de espuma, y de ahí el símil con la blancura de la nieve. El término *golfo*, en este caso, vendría a actuar como cuantificador de dicha espuma entendiéndose como 'multitud y abundancia'.

de tanto horrible huracán,
ya mi enemigo, dejando
la vereda principal
que yo seguía animoso,
os llevaba –¡qué pesar!– 1200
por diferente camino
a su casa, y por mi mal
no le encontraron mis celos,
que a encontralle, claro está,
pagara su atrevimiento 1205
con la vida. Pero ya
que pende de tanto duelo
su atrevida libertad,
y que se debe cumplir,
os quisiera preguntar: 1210
¿qué destino, qué mudanza
o qué estrella desleal
se opuso al grave cariño
de mi firme voluntad?
Desengañarme procuro, 1215
porque pareciera mal
que un hombre de mi valor,
con engañoso disfraz,
siguiera el laurel de Dafne,
debiéndose transformar 1220
los rayos de mi grandeza
en mayor severidad,
pues con el amago solo
he de dar muerte a don Juan.

DIANA. A vuecelencia suplico 1225
me escuche, que siempre está
de parte de mi razón
la nobleza y la verdad.
Yo confieso que le debo,

1219 *laurel de Dafne*: alusión comparativa con el mito clásico de Apolo y Dafne. En dicho procedimiento, el duque se correspondería con el dios griego atendiendo a sus imparables ansias por conquistar a la dama, mientras que Diana sería trasunto de Dafne, joven escurridiza que intenta escapar de las pretensiones del galán. Como bien es conocido, Dafne se convertiría en laurel por intercesión de su padre para evitar ser tomada por Apolo; el duque, teniendo este final como referente, teme perder a Diana en pro de las intenciones de don Juan.

sobre palabra no más, 1230
finezas que siempre fueron
muy fáciles de pagar.
Cuando don Juan se arrojó
para poderme librar
de ese balcón, vuecelencia, 1235
como se vio, claro está,
iba a librarme también.
Detúvole cierto imán
que al yerro de la memoria
pudo muy bien dispertar. 1240
Las finezas se conocen
de la dama y el galán
en que habla el entendimiento
lo que obra la voluntad.
Detenerse vuecelencia, 1245
llegar primero don Juan,
obrar uno de palabra
y otro con el alma obrar,
si son acciones iguales
en el valor que le da 1250
la sangre, se diferencian
en el modo del premiar.
Yo debo a don Juan la vida,
no me lo podéis negar,
a vos un firme deseo, 1255
que obra menos y habla más;
en este estriba un afecto
y en aquel una lealtad.
Diréis que os quise; concedo.
Y diréis cómo don Juan 1260
en el corazón entró
donde yo estaba. Escuchad:

1233-1235 El ligero hipérbaton que caracteriza esta proposición puede conllevar cierto problema de comprensión. Es importante señalar que *de ese balcón* funciona como complemento de régimen del verbo *arrojar*, y no como complemento preposicional del verbo inmediatamente anterior (*librar*).

1256 *obra menos y habla más*: primera referencia al título de la obra que traduce el mensaje de ciertos refranes que van dirigidos a señalar la importancia del obrar por encima de las palabras vacías y vanas: «A mucha parola, obra poca; o labor poca» [*Correas*, refrán n.º 689]; «Obras hablen, palabras callen» [*Correas*, refrán n.º 17264].

¿no suele un diestro pintor
sobre el lienzo material
pintar un rostro imperfecto 1265
y venille, claro está,
otro mejor a la idea,
y con el pincel linear
el segundo y del primero
no haber memoria jamás? 1270
Pues así en el corazón
os pude yo retratar,
pero en el punto que vi
la fineza de don Juan,
tomó colores el alma 1275
y en el corazón vital
le fue pintado de suerte,
viendo que vida le da,
que no le quedó al primero
sino la sombra, no más, 1280
porque la luz del segundo
quedó por original.
Y supuesto que os he dicho,
sin embozo ni disfraz,
que a don Juan debo la vida, 1285
mi desengaño estimad.
Amad, señor, a Isabela,
pues ella os pudo estorbar
que no lograse el valor
todo su esfuerzo marcial. 1290
Con este amor, como es justo,
satisfechos quedarán
los duelos que habéis tenido,
como decís, con don Juan.
Y con esto, adiós, que os guarde 1295
los años que deseáis
para dueño de Isabela,
pues yo lo soy de don Juan. *Vase.*

DUQUE. ¡Esto escucharon mis celos!
¡Este desengaño alcanza 1300
mi nobleza! ¡A la venganza

1268 *linear*: entendido como la acción de trazar líneas para completar el retrato sobre el dibujo anterior.

apela el agravio, cielos!

Sale don Juan.

DON JUAN. Preso dejé a Lucidoro
y cuando volví no hallé
al rey donde le dejé. 1305
Si Dïana, a quien adoro…
Pero, ¿el duque aquí?
DUQUE. Don Juan,
supuesto que en este sitio
quedó el duelo de mi honor
pendiente de vuestro arbitrio, 1310
pues por librar la princesa
se suspendió mi castigo,
ahora que estamos solos
el valor haga su oficio.
DON JUAN. Decís bien, diga el acero 1315
el blasón con que he nacido.

Riñen y sale el rey y Chamelote.

CHAMELOTE. (¿Qué es esto? ¿El duque y mi amo
riñendo? Pues no me han visto,
mato la luz.)
DON JUAN. Aunque el aire
apagó la luz, remito 1320
al valor el desagravio.
DUQUE. Yo también digo lo mismo.
REY. Buscando a Isabela vengo,
pero rumor he sentido
en este cuarto.

1316 *el blasón con que he nacido*: nueva referencia al reconocido linaje de procedencia del caballero español (véase la nota al verso 576 sobre la casa de Mendoza). Y no solo es importante tener en cuenta el apellido, sino que, como ocurre en la comedia palatina, el origen castellano de los galanes principales les otorga una valentía y una honradez que culmina en su totalidad en el triunfo amatorio y, en su caso, político de estos sobre sus adversarios extranjeros [Zugasti, 2003: 165-166].

Sale Diana.

DIANA. Si el duque… 1325

Sale Isabela y Celia y Chamelote con luz.

CHAMELOTE. Señora, que se están matando digo
el duque y don Juan.
DON JUAN. (¿Qué es esto? *Aparte.*
¡La princesa y el rey!)
CHAMELOTE. (Lindo
retrato para pintado.)
DON JUAN. (¡Es ilusión del sentido! *Aparte.* 1330
¡El rey ama a la princesa!)
REY. (Disimular es preciso *Aparte.*
mi pasión.) Duque, don Juan,
¿los dos en este retiro
riñendo?
DON JUAN. Señor, si es que causa 1335
formó duelo tan preciso…
DUQUE. Señor, cierta oposición
de don Juan…
REY. ¿De qué ha nacido?
DUQUE. De querer bien a una dama.
CHAMELOTE. (Haga el diamante su oficio.) *Aparte.* 1340
Señor, el duque a Isabela
pretende y ella le ha dicho
a don Juan el galanteo,
y él, viéndose aborrecido,
quiere matar a mi amo. 1345
REY. ¿El duque pretende altivo
a Isabela?
CHAMELOTE. Sí, señor.
REY. (En tanto que determino *Aparte.*
averiguar si Dïana
al príncipe, mi enemigo, 1350
escribe, o si está culpada
en la traición que me dijo
Manfredo, de la prudencia
me he de valer.) Al castillo

1326 *Señora, que se están matando digo*: verso hipermétrico.

de Guiana os retirad, 1355
duque.
DUQUE. Señor.
REY. Lo que os digo
es que no salgáis del fuerte
sin mi licencia.
DUQUE. Si ha sido
delito querer, señor…
REY. No da mi grandeza oídos 1360
a vuestra soberbia, duque.
Retiraos.
DUQUE. No solicito
sino solo obedeceros.
ISABELA. (Salió en vano mi designio. *Aparte.*
¡El duque preso!)
CELIA. (Señora, *A Isabela.* 1365
disimular es preciso.)
ISABELA. (¡En vano fueron mis celos!)
REY. A vuestra casa he venido,
don Juan, a ver la princesa,
y entre tanto que averiguo 1370
cierto disgusto que tengo,
a palacio determino
llevarla luego.
DIANA. Señor,
tan grande favor estimo.
DON JUAN. (¡Cielos! ¿Qué escucho?)
REY. Esto importa, 1375
que a los blasones antiguos
de vuestra casa se debe

1355 *Guiana*: no hemos podido encontrar información sobre un posible ducado de Guiana en Sicilia en la época en la que se enclava la acción; sí existe un ducado de Guiana en territorio francés que se correspondería con la antigua región de Aquitania y que durante el reinado de los Reyes Católicos gozó de cierto renombre por las lides fronterizas entre España y el país vecino (encontramos de hecho un príncipe de Guiana en *El mejor mozo de España* de Lope de Vega). Tal deslocalización geográfica puede deberse simplemente a la necesidad de buscar lo que Olson denominaba como «efecto de extrañamiento» [1978: 37-38] y alejar la acción del *hinc et nunc* del espectador con una referencia extranjera conocida, más allá de perseguir el realismo o la precisión en la localización.

1376-1377 *blasones antiguos / de vuestra casa*: véase la nota a los versos 576 y 1316.

mayores finezas.
DIANA. Digo,
señor, que el obedeceros…
DON JUAN. (¡Ah, ingrata! ¡Ah, cruel!)
DIANA. …ha sido 1380
el triunfo de mi lealtad.
REY. Vamos, pues, que determino
llevar el sol a su esfera
(el vuestro, Isabela, digo, *Aparte.*
pues que mi alma os adora). 1385
Adiós, don Juan.

Quedan solos don Juan y Chamelote.

CHAMELOTE. (Jesucristo
sea conmigo y con mi amo;
él queda perdiendo el juicio.)
Ah, señor, ¡quedamos buenos!
DON JUAN. ¡O es ilusión lo que he visto 1390
o es sueño lo que he mirado,
o yo no tengo sentido,
o estoy loco!
CHAMELOTE. Eso será.
DON JUAN. Dime, ¿Dïana se ha ido?
¿Sabes tú si el rey la adora? 1395
¿Sabes, Chamelote amigo,
si me olvidó la princesa?
CHAMELOTE. ¿Pues ella cuándo te quiso?
¿Si te olvidó dices? Bueno,
un ciego verá este tiro. 1400
¿Pues no la oíste decir,
señor, cuando el rey la dijo:
«vamos, princesa, a palacio
tan grande favor estimo»?
Ella le quiere y el rey 1405

1382 *llevar el sol a su esfera*: Zárate reúne aquí dos elementos ya utilizados en la comedia, aunque atribuyéndoles un nuevo contexto: por una lado, el tópico neoplatónico por el cual se reconoce a la dama con el sol, que irradia su belleza hasta el amante (ya veíamos en los versos 106-109 una inversión del tópico que identificaba al astro con uno de los galanes); por otro lado, la teoría de las esferas de la astronomía neoplatónica, que ya veíamos en el verso 38, y que hacía corresponder a este ente celeste con el amante.

la quiere como a sí mismo,
pues de puro querer tanto
no sabe lo que ha querido;
no hizo más caso de ti.

DON JUAN. ¡Calla, villano atrevido, 1410
que el corazón me traspasas!

CHAMELOTE. ¡Pesea el alma que te hizo!
¿Así tiras a matar?

DON JUAN. ¿Estos eran los cariños,
las finezas, los favores 1415
de aquel ídolo fingido?

CHAMELOTE. ¿Qué cariños? ¡Voto a Dios
que eres un loco sin juicio!
¿Cariños llamas gastar
con ella cuanto has tenido? 1420
¿No era mejor ahogalla,
cuerpo de Cristo conmigo,
en el mar y no sacalla
con tan noble peligro?

DON JUAN. ¿Sabes tú dónde ella estaba 1425
cuando yo con mi enemigo
reñía en aquesta cuadra?

CHAMELOTE. Sospecho, a lo que imagino,
que estaba asentando paces
con el rey.

DON JUAN. Muy bien has dicho. 1430
¡Acabose, muerto soy!

CHAMELOTE. ¡Acabose, yo estoy vivo!

DON JUAN. Estoy por desesperarme.

CHAMELOTE. Eso es irse a los abismos.

DON JUAN. Ya se acabó la prudencia. 1435

CHAMELOTE. En tu vida la has tenido.

1412 *¡Pesea el alma que te hizo!*: maldición poco habitual en los textos áureos y que hemos encontrado curiosamente solo en cuatro comedias de Moreto: *Industrias contra finezas*, *El licenciado vidriera*, *Trampa adelante* y *El poder de la amistad* [*TESO*]. Lingüísticamente resulta curiosa la variación vocálica en posición átona que encontramos en *pesea* (*pesia*), un fenómeno muy habitual en *pesiatal* (*peseatal*), pero del que no hemos encontrado otros casos en esta forma abreviada.

1429 *asentando paces*: con esta afirmación jocosa Chamelote materializa una de las principales sospechas que don Juan mantiene sobre Diana: su posible relación con el rey.

1434 *abismos*: entendido como el infierno.

DON JUAN. Faltome el sol que idolatro.
CHAMELOTE. Más falta te hará un colmillo.
DON JUAN. Mira si se fue.
CHAMELOTE. Voló.
DON JUAN. ¿Qué dices?
CHAMELOTE. Lo que has oído. 1440
DON JUAN. ¿No se despidió de mí?
CHAMELOTE. De ti no se ha despedido.
DON JUAN. Pues mátame, Chamelote.
CHAMELOTE. Mátete Dios, que te hizo.

Sale Diana.

DIANA. Don Juan.
DON JUAN. Señora.
DIANA. Entre tanto… 1445
DON JUAN. Alentad corazón mío.
DIANA. …que habla el rey con Isabela,
vengo a decirte que vivo
en fe de tantas finezas
como has usado conmigo. 1450
El rey me lleva a palacio
y, según lo que me ha dicho,
en mi lealtad ponen dolo
dos traidores enemigos,
y, hasta saber la verdad, 1455
el rey, a lo que imagino,
presa me lleva a palacio.
DON JUAN. ¡Qué escucho, cielos divinos!
Luego, ¿no os pretende el rey?
DIANA. ¡Qué celoso desvarío! 1460
No, don Juan, que solo vos
mi corazón ha rendido.
DON JUAN. ¡Presa vos y libre yo!
¡Lluevan los cielos prodigios!

1438 *Más falta te hará un colmillo*: Chamelote se hace eco de la expresión *mostrar colmillos*, «frase con que se da a entender que alguno no consiente ni sufre lo que le gusta, o no le está bien, y hace demostración de sentimiento y enojo contra la persona que le hace la proposición o le viene a decir y persuadir alguna cosa» [*Aut.*]. Así, anima a su amo a mantenerse fuerte ante los embates sentimentales de Diana.

1453 *ponen dolo*: «juzgar mal de una acción, operación u dicho» [*Aut.*].

Sabré quién son los traidores 1465
y en un campal desafío
sabrá Sicilia…

DIANA. No es tiempo
de esos blasones altivos.
Vedme en palacio mañana.

DON JUAN. De aquí a mañana hay un siglo. 1470

DIANA. ¿Defenderéis mi lealtad?

DON JUAN. Mil vidas pondré al peligro.

DIANA. La mía es vuestra, don Juan.

DON JUAN. ¿Me olvidaréis, dueño mío?

DIANA. No, mi bien, porque os adoro. 1475

DON JUAN. ¡Qué bien amados cariños!

DIANA. ¡Qué bien pagadas finezas!

DON JUAN. ¡Qué bien logrados suspiros!

CHAMELOTE. Que viene el rey, acabemos.

DIANA. Adiós, mi don Juan querido. 1480

DON JUAN. Adiós, mi Dïana hermosa.

CHAMELOTE. Adiós, que ha volado el juicio.

JORNADA TERCERA

Salgan Chamelote y Celia.

CELIA. Pisa quedo.
CHAMELOTE. Muy bien dices,
con pasos de plomo voy,
y a cada paso que doy 1485
echan mis plantas raíces.
CELIA. Hombre, demonio u quien eres,
pisa quedo donde vas.
CHAMELOTE. Mujer, diablo o Barrabás,
¿qué más despacio me quieres? 1490
CELIA. Levanta los pies del suelo.
CHAMELOTE. Yo pienso que con desaire
los levantaré en el aire.
CELIA. De que te sientan recelo.
CHAMELOTE. ¿No me dirás dónde vamos? 1495
CELIA. Al infierno.
CHAMELOTE. Yo lo creo.
CELIA. Cumpliose nuestro deseo,
en puerto seguro estamos.
Ya sabes que mi señora
con la princesa en palacio 1500
está.
CHAMELOTE. Vete muy despacio.
CELIA. No puedo, que esta es la hora
en que ha de venir don Juan
a hablar con Dïana.
CHAMELOTE. Bien.
CELIA. Oyes, Chamelote, ten 1505
cuidado, pues que te dan

1486 *echan mis plantas raíces*: es interesante la dilogía de la que echa mano Chamelote en este verso sobre la palabra *plantas*, atribuyendo a la parte inferior del pie la posibilidad de *echar raíces* de los vegetales en una clara hipérbole cuyo significado nos lleva a la lentitud con la que el gracioso se mueve en esta escena.

1489 *Barrabás*: por su clara reminiscencia con el personaje bíblico, «persona mala, traviesa, díscola» [*DRAE*].

este oficio de tercero,
de que no dejes pasar
por este oculto lugar
a hombre humano.

CHAMELOTE. Oye primero: 1510
mi amo dice que aguarde
su persona aquí.

CELIA. Él vendrá
y de guarda te hallará,
¿entiéndeslo? *Vase.*

CHAMELOTE. Dios te guarde,
que yo de guarda me quede, 1515
y que no deje pasar
por este oculto lugar
a hombre humano. Quedar puede,
pero parece que siento.
¿Qué he de sentir? ¡Lindo humor! 1520
¿Eres tú, señor, temor?
Él es. ¿Quién va? ¡Lindo cuento!
No es nadie. Si no lo es
pase muy enhorabuena.
Pero a mí, ¿qué me da pena? 1525
Voy meneando los pies
y por esta puerta… ¡malo!
Con un gigante encontré.

Salga el rey.

REY. ¿Quién va? ¿Quién es?

CHAMELOTE. (No lo sé.)

REY. ¿No me responde?

CHAMELOTE. (¡Remalo! 1530
Mas, ¿qué dudo? Es mi señor
a pagar de mi dinero.)
Dos horas ha que te espero.
Entra, no tengas temor.
¿No respondes?

REY. Despejad. 1535

CHAMELOTE. (Despejad dijo; sí haré,

1507 *tercero*: «El que media entre dos para el ajuste o convenio de cosa buena o mala» [*Aut.*].

luego al momento me iré.)
REY. (Chamelote es este.)
CHAMELOTE. ¡Entrad!
(¿Qué hombre es este?) Entre vusía.
REY. (Hablaré con Isabela, 1540
y si viniere don Juan
direle que a la princesa
quise hablar.) *Vase el rey.*
CHAMELOTE. ¡Entre vusía!
Entrose por excelencia.
¿Quién será este filisteo 1545
que la palabra primera
que dijo fue «despejad»?
Despejemos, norabuena,
por mí más, que sea el turco
antes que mi amo venga. 1550
Iré escurriendo la bola,
y venga a guardar la puerta
Bercebú, y pues me dio el rey
libertad, obre mi estrella.

Sale el duque.

DUQUE. ¿Quién es?
CHAMELOTE. (Andallo, 1555
este me abrió la cabeza.)
DUQUE. ¿Quién va, digo?
CHAMELOTE. (¿Si es mi amo?
Él es, porque siempre llega
de esta suerte.) Oyes, señor,
si has de hablar con la princesa, 1560
advierte…
DUQUE. ¡Basta, no más!
Recogeos.

1545 *filisteo*: en el verso 1528 ya se había referido Chamelote al rey como gigante; con este término ratifica esta idea, pues, como nos recuerda el *Diccionario de Autoridades*, «díjose así por la semejanza a los filisteos, que por la mayor parte eran de una estatura agigantada» [*Aut.*].

1549 *Bercebú*: forma hebrea para denominar al dios cananeo Baal, el príncipe de las tinieblas, el demonio.

1555 Verso hipométrico. Veíamos casos llamativos similares en los versos 481 y 659.

CHAMELOTE. ¡Norabuena!
Voy a recogerme; entrad.
DUQUE. Este es Chamelote.
CHAMELOTE. (Y sea
para no salir jamás.) 1565
DUQUE. Aunque mil vidas perdiera,
con la princesa he de hablar.
No os halle yo cuando vuelva,
porque os quitaré la vida.
CHAMELOTE. No quitará vuestra alteza, 1570
porque me iré luego al punto.
DUQUE. Recogeos. *Vase el duque.*
CHAMELOTE. ¡Buena es esta!
¿Quién será este cananeo
que me dijo con soberbia
«recogeos»? Será el chino 1575
o el sátrapa de Ginebra,
que el que dijo «despejad»
allá le dará respuesta.
Aquí no hay más que aguardar.
Dos tenemos en la trena 1580
antes que venga mi amo
a romperme. ¡Santa Tecla!

Salga don Juan.

DON JUAN. ¿Es Chamelote?

1573 *cananeo*: siguiendo con la terminología bíblica para mencionar a aquellos aparentes desconocidos con los que Chamelote se topa, en este caso utiliza el apelativo *cananeo* para referirse al duque, una manera despectiva de identificarlo. Recordemos que los cananeos conformaron el pueblo maldito por la *Biblia*, señalados como idólatras e impíos [Génesis, 9: 18].

1575 *chino*: como se puede comprobar en la utilización de este gentilicio dentro de la expresión «¿Somos chinos?», Chamelote califica al duque como alguien que le propone disparates («se usa para dar a entender a otro que le pretende engañar o que le propone algún disparate» [*Aut.*]).

1576 *el sátrapa de Ginebra*: la utilización despectiva del término nos lleva a pensar que señala a Juan Calvino, impulsor de una fuerte reforma religiosa (el calvinismo) impuesta por la fuerza en Ginebra en el siglo XVI y que bien le valió la consideración de hereje por parte de la Iglesia de Roma.

1582 *¡Santa Tecla!*: invocación a santa Tecla de Iconio, protomártir venerada tanto por la Iglesia católica y la ortodoxa como modelo de castidad femenina. Es patrona de la ciudad de Tarragona.

CHAMELOTE. Es el diablo.
¿Agora sales con esa?
DON JUAN. ¿Qué tienes?
CHAMELOTE. ¿Qué he de tener? 1585
DON JUAN. Voy a hablar con la princesa.
Espérame aquí, ya vuelvo.
CHAMELOTE. ¡Cuerpo de Cristo con ella!,
¿no sabes lo que ha pasado?
Dos hombres por esa puerta 1590
se han entrado, vive Dios,
como por su casa mesma.
DON JUAN. ¿Qué dices?
CHAMELOTE. Lo que has oído.
DON JUAN. ¿Y no supiste quién eran?
CHAMELOTE. El conde de Despejad 1595
era el uno, el otro era
el duque de Recogeos.
DON JUAN. Pues, infame, ¿no pudieras
dalles muchas estocadas?
CHAMELOTE. Y ellos a mí, ¿qué me dieran? 1600
DON JUAN. Cielos, ¿qué aguardo? Sabré.

Salgan el duque y el rey.

REY. Hombre, ¿quién eres? ¿Qué intentas?
DUQUE. (Este es el rey; poco a poco
conviene coger la puerta.
Ya di con ella. Impidiome 1605
el no hablar con la princesa,
pero aguardaré ocasión,
y, cuando a su cuarto vuelva
el rey, volveré a esta cuadra.) *Vase.*
CHAMELOTE. ¿Dónde vas, señor? ¡Espera! 1610
REY. Diga, ¿quién es?

Sale la princesa.

DIANA. A esta parte
he sentido ruido.

1595-1597 Ante la imposibilidad de dar a conocer a su amo la identidad de los intrusos, Chamelote aprovecha humorísticamente los dos imperativos que ambos le profirieron y los transforma en referencias a casas nobiliarias irreales.

ISABELA. Celia,
¿quién está en aquesta cuadra?
Saca una luz.

Salga Isabela y Celia con luz.

DON JUAN. (La princesa
con el rey. ¡Cielos, qué miro! 1615
CHAMELOTE. Despejad salió con ella.)
REY. ¿Vos os encubrís de mí,
don Juan?
DON JUAN. Señor, vuestra alteza
considere que yo agora
quise hablar con Isabela, 1620
mi hermana, y este criado
dijo que por esas puertas
vio entrar dos hombres.
REY. ¡Qué escucho!
Mayores son mis sospechas.
CHAMELOTE. Despejad y Recogeos 1625
entraron, señor, por ella.
REY. Yo vine a ver a Dïana
y a dalle a don Juan la nueva
de su segura lealtad.
Sentí rumor en la puerta 1630
y juzgué que érades vos.
DON JUAN. (El rey quiere, con prudencia,
disimular su pasión
por desmentir la sospecha
de mis celos.) Chamelote, 1635
¿dos hombres viste?
CHAMELOTE. Ellos eran
dos como dos filisteos.
Uno dijo con llaneza
«despejad».
DON JUAN. Ese fue el rey.
CHAMELOTE. Otro dijo con soberbia 1640
«recogeos».
DON JUAN. ¿Si era el duque?

1637 *filisteos*: véase la nota al verso 1545.

CHAMELOTE. ¿El duque? ¡Como mi agüela!
REY. Celia.
CELIA. Señor.
REY. Yo venía
a visitar a Isabela.
¿Qué hombre es este que escondido 1645
hallé en su cuarto?
CELIA. Recelas
con justa causa, señor;
el duque ama a la princesa
y sería el duque…
REY. ¡Basta!
El sol de mi amor penetra 1650
esas nieblas atrevidas.
DIANA. Si el duque te galantea,
sería, Isabela, el duque.
ISABELA. Ya sabes la competencia
que hay entre el duque y don Juan, 1655
pues adoran tu belleza.
DIANA. A solo don Juan estimo;
quiere tú al duque, Isabela.
REY. Esto, Celia, le dirás.
CELIA. Ella estima tus finezas. 1660
REY. Dïana, ya los traidores
que ofendían la pureza
de vuestra sangre murieron;
pagarán con las cabezas
su traición, que mi justicia 1665
sabe castigar ofensas.
Y, supuesto que mi amor
daros Estado desea,
en la elección se acredita
el favor de mi grandeza. 1670
Yo os tengo casada ya;
estimad aquesta nueva.
DIANA. ¿Qué decís?
REY. Lo que escucháis.
Dueño de mi casa mesma
será vuestro esposo. Adiós. *Vase.* 1675

1642 *¡Como mi agüela!*: «Expresión familiar con que se niega lo que alguno refiere por cierto o por seguro» [*Aut.*].

DIANA. Guarde el cielo a vuestra alteza.

Quédanse don Juan, Diana y Chamelote.

DON JUAN. Aquí mi vida acabó;
el rey quiere a la princesa.
CHAMELOTE. Sabe el cielo que me pesa;
tu principado voló. 1680
DIANA. Estarás muy disgustado,
don Juan, de lo que has oído.
CHAMELOTE. Está perdiendo el sentido,
si es que alguno le ha quedado.
DIANA. ¿Qué te suspendes?
DON JUAN. Señora, 1685
mi suspensión ha nacido
de dos causas: la primera,
de saber que el rey os dijo
que de su mano os tenía
casada, y este cariño 1690
nació de amor generoso,
cuya inteligencia aplico
a que yo soy desgraciado;
la segunda, que escondido
estaba en aquesta cuadra 1695
un hombre.

Salga Celia.

CELIA. Señor.
DON JUAN. ¿Qué ha sido?
CELIA. El rey te invía a llamar,
y que es negocio imagino
de grande importancia.
DIANA. Advierte
que en aqueste cuarto mesmo 1700
te aguardo para que sepas
que tu persona estimo.
Toma la luz, Chamelote,
alumbra a don Juan.
DON JUAN. Preciso
es obedecer al rey. 1705
Yo vuelvo luego a este sitio

a saber si vivo o muero.
Celia, tu darás aviso
a mi hermana que se venga
con la princesa.

Vanse don Juan y Chamelote.

DIANA. ¿Qué abismos 1710
son, cielos, los que se atreven
al sol que luciente miro
en la lealtad que profeso
y en el amor con que rindo
a finezas bien pagadas 1715
lo mejor de mi albedrío?
¿Con quién el rey ha intentado
casarme cuando no admito
ni del duque las palabras
ni las promesas que hizo, 1720
siendo en las obras don Juan,
por su sangre, por su brío,
el dueño que más venera
el alma?

Salga el duque.

DUQUE. Del cuarto mismo
adonde me retiré, 1725
que salió don Juan he visto
a hablar con el rey, Dïana,
con Isabela.
DIANA. ¿Se vino
don Juan? ¿Eres tú, señor?
DUQUE. Yo soy.
DIANA. El haber venido 1730
sin luz y con el secreto
que se debe al honor mío
es acción de tu cordura.
DUQUE. (Dïana me ha conocido
y del amor que me tiene, 1735
en este oculto retiro,
satisfación quiere darme.)
Yo he venido, dueño mío,

a solo que desengañes
mi corazón afligido. 1740
Ya sabes que mis finezas,
mis ansias y mis suspiros…

DIANA. No prosigas, que me agravias
en imaginar que ha sido
más puro el sol en sus rayos 1745
que mis afectos lucidos.
Y para que lo conozcas,
con el secreto debido
que a mi grandeza se debe,
en la quinta de Lisipo, 1750
del Estado que poseo,
soberano paraíso,
te aguardo mañana, pues
el rey prudente ha sabido
la lealtad con que mi sangre 1755
esta corona ha servido.
Pedirle licencia aguardo
esta noche.

DUQUE. Iré, bien mío,
a gozar de tus favores.

Salga Chamelote.

CHAMELOTE. (Que venga a espiar me dijo 1760
mi amo este cuarto. Quedo,
parece que siento ruido.)

DIANA. Sabe el cielo que te adoro.

CHAMELOTE. (¡Malo, vive Jesucristo!
Que te adoro dijo y es 1765
la princesa.)

DUQUE. Quien ha oído
ese favor soberano,
¿qué puede temer, bien mío?

CHAMELOTE. (Bien mío dijo. ¡Acabose!
Mi amo, a lo que imagino, 1770
en conjunción de Dïana,

1764 *Malo*: «Se usa como interjección, para expresar que una cosa es repugnante o dañosa» [*Aut.*].

1771-1772 *en conjunción de Dïana, / está entre los doce signos*: Chamelote se lamenta por la suerte de su amo en su relación con Diana, pues ve que ella se

está entre los doce signos.)
DIANA. Adiós, porque puede el rey
volver a este cuarto mismo
y no es bien que aquí me halle. *Vase.* 1775
DUQUE. Adiós, mi bien. Quien ha sido
tan venturoso, ¿qué aguarda?
CHAMELOTE. (Yo traigo muy mal oficio.)

Encuentra con el duque.

DUQUE. ¿Quién va? ¿Quién es?
CHAMELOTE. (Los demonios
andan, sin duda, conmigo 1780
esta noche.)
DUQUE. ¿No responde?
CHAMELOTE. (¡Ánimo, que todo es vino!)
¿Quién lo pregunta?
DUQUE. Quien puede.
CHAMELOTE. Ninguno puede conmigo
más que yo; pase adelante. 1785
DUQUE. ¿Es la guarda del castillo
de palacio?

---

inclina hacia otro caballero. De ahí que, en un lenguaje muy quevedesco, haga alusión a los cuernos que porta a través de dos imágenes: Diana (jugando con el nombre de la dama), diosa de la luna, astro que en su forma de media luna recuerda a las extremidades óseas referidas; y los signos zodiacales identificados por su cornamenta (de ahí el sintagma *en conjunción con Diana*): Aries, Tauro y Capricornio.

1778 *Yo traigo muy mal oficio*: recordemos que Celia le atribuye al inicio de la jornada el oficio de tercero. Véase la nota al verso 1507.

1778+ *Encuentra con*: el verbo *encontrarse* pierde en esta oración la pronominalidad que le caracteriza en construcciones cuyo significado es 'tropezar con otra persona o cosa'. Este fenómeno poco usual tendría explicación en la estrecha relación sinonímica del término que nos ocupa con *tropezar*, verbo que puede usarse de manera pronominal o no [*Panhispánico*]. Podríamos entender, en consecuencia, que esta peculiaridad habría influido en la construcción sintáctica a la que nos enfrentamos, a pesar de que el propio verbo *tropezar* suele construirse de manera pronominal cuando denota el encuentro casual con otra persona.

1782 *vino*: «Metafóricamente se toma por cualquier cosa que arrebata la razón y como que la embriaga» [*Aut.*].

CHAMELOTE. Soy quien soy
(a la del ángel divino
me atengo). Diga su nombre.
DUQUE. ¿Mi nombre? No le castigo 1790
por no inquietar el palacio.
Retírese.
CHAMELOTE. Me retiro
por mandarlo vuecelencia.
DUQUE. (Sin duda me ha conocido.)
CHAMELOTE. (Este es el duque.) Señor. 1795
DUQUE. No prosiga.
CHAMELOTE. No prosigo.
DUQUE. Recójase luego. *Vase.*
CHAMELOTE. Basta,
yo me doy por recogido.
Este es el duque, acabose.
Milagro de Dios ha sido 1800
no darme dos estocadas,
pues que sirvo a su enemigo.
¿Hay más bultos, hay más sombras?
Perdiendo estoy el sentido
y de miedo se ha quedado 1805
el corazón tamañito.
Otro viene, sí, otro viene,
no han de parar hasta cinco.
Este parece un gigante
cananeo, sí, y me dijo: 1810
«¿Qué hace aquí?» Yo le respondo:
«Ánimo, corazón mío,
¿quién le mete a usted en eso?
¿Cómo el pícaro atrevido
me habla así?» «¿Cómo he de hablalle?» 1815
Matarele; «¡fuera!» digo, *Saca la espada.*
«¡allá va la irremediable!»

1787 *soy quien soy*: reminiscencia de la expresión bíblica *sum qui sum* puesta en boca de Dios, muy utilizada en los textos del Siglo de Oro. Véase la historia de esta oración en la literatura española áurea en el interesante artículo de Leo Spitzer [1947].

1788 *a la del ángel divino*: el gracioso se refiere a la frase inmediatamente anterior. Con el término *ángel divino* estaría haciendo referencia a Dios, autor de la conocida expresión que lanzó a Moisés a través de la famosa zarza ardiente.

1806 *tamañito*: 'pequeñito'.

¡Jesús!, dejele tendido.

Sale don Juan con luz.

DON JUAN. Chamelote, ¿qué es aquesto?
CHAMELOTE. Matarnos como cochinos. 1820
DON JUAN. ¿Estás loco?
CHAMELOTE. Tú lo estás,
pues que me has quitado el juicio.
DON JUAN. ¿Pasó la princesa al cuarto
de mi hermana?
CHAMELOTE. ¡Vive Cristo,
que te dan con la de rengo! 1825
DON JUAN. ¿Qué dices?
CHAMELOTE. Lo que te digo.
DON JUAN. Pues, ¿qué ha sucedido?
CHAMELOTE. ¿Qué?
No es nada lo sucedido.
Apenas entré en el cuarto
cuando, aplicando el oído, 1830
oigo…
DON JUAN. ¿A quién?
CHAMELOTE. ¿A quién? Al duque
que a la princesa le dijo:
«mi bien, servirte deseo»,
y ella, con dulce cariño,
le respondió: «Sabe el cielo 1835
que tu persona estimo».
DON JUAN. ¡Válgame Dios!
CHAMELOTE. ¿Para qué?
DON JUAN. ¿Qué dices?

1820 *Matarnos como cochinos*: Chamelote hace alusión a la violencia con la que está escenificando la pelea. Recordemos que los cerdos son animales gregarios que demuestran gran violencia para ocupar un puesto de dominancia entre sus iguales.

1825 *con la de rengo*: «frase que vale engañar a alguno después de haberle tenido entretenido con esperanzas» [Aut.]. Se corresponde con un refrán popular que dice «diole con la de Rengos / Con la del martes, con la de Calaínos» [Correas, refrán n.º 7164]. Chamelote intenta hacer ver a su amo que Diana está jugando con sus esperanzas y que tiene al duque como cómplice necesario.

CHAMELOTE. Lo dicho, dicho.
DON JUAN. ¡El duque con la princesa!
¡Mira lo que dices!
CHAMELOTE. Digo 1840
que hablaba el duque con ella.
DON JUAN. ¿El duque?
CHAMELOTE. No, sino el chino;
¿somos locos? Vive Dios,
que lo que se usa contigo
no se usara con un calvo. 1845
DON JUAN. ¿Que la princesa le dijo
al duque: «Saben los cielos
que tu persona estimo»?
CHAMELOTE. ¿Eres sordo, hombre del diablo?
¿No sabes cuántas son cinco? 1850
DON JUAN. Alborotar el palacio
fuera imprudente delito,
porque lo sagrado tiene
privilegios de divino.
Mejor es morir callando 1855
que no romper vengativo
con las leyes de celoso
los preceptos de entendido.
Muera yo con desengaño,
pues de esta suerte confirmo 1860
la mudanza en la hermosura
y lo firme en el destino.
Y sepa Anarda cruel,
entretanto que averiguo

1838 *Lo dicho, dicho*: «Frase con que alguna persona que afirma y ratifica en lo que ha dicho y proferido una vez, con la cual se da a entender se mantiene en ello, sin querer retratarse» [*Aut.*]. Correas recoge esta frase en dos refranes de la época [n.º 12524 y n.º 12525].

1844-1845 *lo que se usa contigo / no se usara con un calvo*: Chamelote se está burlando de su amo por su aparente poca entendedera en el asunto, y de ahí la alusión a los calvos como hombres inteligentes y, por tanto, diferentes a él, pues como reza el refrán, «hombre peloso, o tonto o venturoso» [*Correas*, refrán n.º 11521].

1850 *¿No sabes cuántas son cinco?*: el gracioso vuelve a burlarse de su amo por su poca lucidez. *No saber cuántas son cinco* es una «frase que explica ser una persona muy simple, pues ignora aun lo que es tan vulgar» [*Aut.*].

1863 *Anarda*: véase la nota al verso 365.

su ingratitud y mis celos, 1865
su mudanza y mi retiro,
que, aunque tiene por grandeza
el blasón con que ha nacido,
no la excusó de mujer
el que princesa la hizo. 1870

CHAMELOTE. Eso sí, gracias a Dios,
que encontraste con el juicio.

Vanse y salen el duque, Riselo y otro criado.

DUQUE. La alquería de Dïana,
dulce emulación de Flora,
es la que borda el aurora 1875
con matices de oro y grana.
Aquí, Riselo, he de ver
a la princesa. Este prado
hoy se verá coronado
de su hermoso rosicler. 1880

RISELO. Ya al sitio llegaste.

DUQUE. Aquí la pienso aguardar,
pues fui dichoso en amar.

RISELO. En fin, ¿con el rey hablaste
y te ofreció en casamiento 1885
la hermosura peregrina
de Dïana, a quien se inclina
tu amoroso pensamiento?

DUQUE. De ella estoy favorecido
y del rey estoy premiado, 1890
y quisiera que a mi Estado,
pues cerca de aquí ha caído,
fuera la princesa luego,
supuesto que el rey me ofrece
su hermosura.

1872 *encontraste con*: véase la nota al verso 1778+.

1873 *alquería*: «casa sola en el campo donde mora el labrador con sus criados y tiene los aperos y hato de su labranza» [*Aut.*].

1874 *Flora*: diosa romana de las flores, los jardines y la primavera.

1875-1876 Zárate reutiliza los mismos motivos en torno a la aurora y su cromatismo que aparecían en los versos 7-10.

1880 *rosicler*: color suave y claro que caracteriza a la aurora.

RISELO. Bien merece, 1895
pues amor es niño y ciego,
ese favor tu cuidado.
DUQUE. El rey dijo que vendrá
para celebrar el día
en que he de tomar Estado, 1900
y advirtiome que ignoraba
la princesa esta elección,
pero, pues mi corazón
en el suyo idolatraba,
que lograría mi amor 1905
su bien fundada esperanza.

Música dentro.

RISELO. La música süena
y Isabela con Dïana
de la carroza se apean,
y por la verde esmeralda 1910
de este valle dan al sol
invidia, pues viene el alba
en Isabela y el día
en la princesa, a quien cantan
salva haciendo a su hermosura 1915
las filomenas de plata
y las cítaras de pluma
canciones enamoradas.

Cantan dentro música.

1896 *amor es niño y ciego*: nueva alusión a Cupido, dios del deseo amoroso representado en la tradición latina como un niño alado, con los ojos vendados y armado con arco, flechas y aljaba.

1915 *salva*: «Por extensión significa también el canto y música que las aves hacen cuando empieza a amanecer» [*Aut.*]. Véase la relación con la identificación de Diana con la aurora.

1916-1917 *las filomenas de plata / y las cítaras de pluma*: con estos dos elementos señala a las aves que anuncian con su canto la llegada de las dos bellas damas. En el primero de ellos Zárate señala directamente a los ruiseñores (*filomenas*), pequeños pájaros cuyo canto es muy elaborado e inconfundible por su musicalidad; en el segundo, equipara a las aves con el sonido armonioso de la cítara, un recurso que Calderón utilizó de forma idéntica en *El conde Lucanor* («citarás de pluma y plata») y en el auto alegórico *El gran teatro del mundo* [*TESO*].

MÚSICOS. *Los rayos del sol coronan*
la belleza de Dïana, 1920
princesa hermosa del día
en los imperios del alba.
Brillen las luces
de la esfera sacra
que sale, que vive, 1925
que muere, que mata
las venas del orbe,
deidad de las almas.
DUQUE. No conviene que me vea
Isabela con Dïana 1930
hablar, supuesto que tiene
de aquella esperanza vana,
si no firmeza, deseo.
RISELO. Entre aquestas verdes ramas
nos podemos ocultar, 1935
señor, en tanto que pasan
los luceros de Sicilia
a quien viene haciendo salva
la música, repitiendo
su armonía soberana. 1940

Salgan Diana, Isabela, Inés y Celia con capotillos, sombreros con plumas y músicos.

MÚSICOS. *Los rayos del sol coronan*
la belleza de Dïana,
princesa hermosa del día
en los imperios del alba.
Brillen las luces 1945
de la esfera sacra
que sale, que vive,
que muere, que mata
las venas del orbe,
deidad de las almas. 1950
ISABELA. Con justa causa, princesa,

1940+ *capotillos*: «Ropa corta a manera de capa que se pone encima del vestido y llega hasta la cintura. Este traje se usa ya poco u nada» [*Aut.*].

1951-1964 En estos versos Isabela hace una síntesis de todas aquellas imágenes tópicas que han definido a la dama a lo largo de la comedia, todas ellas relacionadas con la idea neoplatónica que dibuja a la mujer como a un ser de luz

te saluda la mañana,
suave aliento del sol,
sirviendo esa fuente clara
a los rayos de su aurora 1955
estrella que el prado esmalta
de espejo al mayor lucero,
que mucho, si por tu gala,
tu donaire y hermosura,
discreción, nobleza y gracia, 1960
lucen, hermosa princesa,
viven, divina Dïana,
prado, fuente, aurora, estrella,
lucero, sol y mañana.

DIANA. Isabela, la fineza 1965
de tu amor estima el alma.
¿Antes de nuestra partida
no te vio don Juan?

ISABELA. Burlada
dejó mi esperanza, pues
apenas entró en la sala 1970
melancólico y suspenso
cuando, sin hablar palabra,
de palacio se salió.

DIANA. Entremos en ese alcázar,
que tengo que hablarte. *A solas.* 1975

ISABELA. Si el rey te tiene casada.

DIANA. No prosigas, Isabela.

ISABELA. De tu disgusto la causa
sospecho, pues ella misma
gobierna nuestra esperanza, 1980
y así, porque den alivio
a tu pasión y mis ansias,
digan las voces sonoras,
trinando la esfera vaga…

Detiene el duque a la princesa.

MANFREDO. *Los rayos del sol coronan* 1985
la belleza de Dïana,
princesa hermosa del día

(*estrella*, *lucero*, *rayos*, *sol*) que irradia su belleza (*estrella que el prado esmalta*) y da vida a su paso (*viven prado, fuente*…).

en los imperios del alba.
Brillen las luces
de la esfera sacra, 1990
que sale, que vive,
que muere, que mata
las venas del orbe,
deidad de las almas.

DUQUE. Princesa, mi bien, yo soy. 1995
DIANA. ¿Quién es?
DUQUE. El duque, esperad.
DIANA. Duque, ¿qué queréis? Hablad.
DUQUE. Aquí aguardándoos estoy.

Al paño don Juan y Chamelote.

DIANA. ¿Vos a mí?
DON JUAN. (¡Cielos, qué miro!
CHAMELOTE. ¿Estás contento, señor, 2000
–díjete yo con valor,
que un ciego verá este tiro–?
DON JUAN. Con toda una muerte lucho.)
DUQUE. Si por discreta fingís…
DIANA. Duque, ¿qué es lo que decís? 2005
DON JUAN. (Chamelote, escucha.
CHAMELOTE. Escucho.)
DUQUE. Con el orden que me distes
anoche, cuando os hablé
en el cuarto de Isabela,
vengo aquí. Logre mi fe 2010
los méritos de su amor,
pero porque me viene el rey
y me ha encargado el secreto
que con brevedad sabréis.
Adiós, mi bien.
DIANA. Esperad. 2015
DUQUE. No me puedo detener.
DIANA. Advertid.
DUQUE. Mi amor no admite
satisfación cuando sé
que yo seré vuestro esposo
y vos seréis mi mujer. *Vase.* 2020

Sale don Juan.

DIANA. ¿Cielos, qué enigmas son estas?
DON JUAN. Bien claras son de entender.
DIANA. (¿Hay lance más apretado?
¿Hay fortuna más cruel?)
CHAMELOTE. (Don Juan, vive Jesucristo, [*A don Juan.*] 2025
que estoy hecho un lucifer.
¿Qué don Juan u qué demonio?)
DIANA. (Sin duda que anoche hablé *Aparte.*
con el duque presumiendo
que era don Juan, y, pues sé 2030
que con el duque pretende
casarme esta noche el rey
y que yo solo a don Juan
por mi dueño he de tener,
aunque perdiera mil vidas, 2035
apuremos de esta vez
las finezas de mi amante.
Sepamos, pues soy mujer,
si habla menos y obra más
el amor que vive en él.) 2040
¿De qué os habéis suspendido?
Don Juan, ¿no me respondéis?
DON JUAN. En mí no son las palabras
las que me pueden valer
contra un amor desleal. 2045
Las obras saben más bien
acreditar mi valor,
y, pues al duque escuché
que sería vuestro esposo,
yo veré al duque y sabré 2050
vengar mis celosas ansias.
DIANA. Don Juan, lo que ordena el rey
decreto ha sido del hado,

2026 *lucifer*: «Hombre soberbio, encolerizado y maligno» [*DRAE*].

2038 *pues soy mujer*: Diana acude aquí al disimulo para poder obtener la información que necesita. Es un tópico recurrente la capacidad de la mujer para el fingimiento, sobre todo en la esfera de las relaciones amorosas, donde parece acudir a él de manera más intensa que el hombre. Para profundizar en este tópico de la mujer engañosa en el teatro áureo véase el trabajo de Martínez Berbel [2015].

que la fortuna cruel
nunca detuvo su rueda. 2055
Cuando comienza a caer
contra la soberanía
de la majestad no hay ley
que se oponga, ni hay valor
que derogue su poder. 2060
Al destino las estrellas
nos inclinaron, tal vez,
a moderar las pasiones.
Hablad esta noche al rey,
que si los astros no fuerza, 2065
de ellos me podré valer,
y, cuando todo faltare,
con mi hermana os casaré,
que es la fineza mayor
que por vos se puede hacer 2070
en lance tan apretado
y fortuna tan cruel. *Vase.*

CHAMELOTE. Los diablos lleven tu alma
si la volvieres a ver.
¡Jesús, que descaramiento! 2075
¡Jesús, Jesús, qué revés
le diera de rostro yo,
aunque pensara perder
doce principados!

DON JUAN. ¡Calla!

CHAMELOTE. No quiero. Pues dime, ¿Inés 2080
pudiera hacer más conmigo?

DON JUAN. ¡Un volcán mi pecho es!
Oyes, por esta alameda
nos paseemos, por ver
en fortuna tan contraria 2085
mi honor lo que debe hacer.

CHAMELOTE. ¿Quieres que nos paseemos?

DON JUAN. Sí, Chamelote.

CHAMELOTE. Alto pues,
paseemos, que en mí tienes
quien te aconseje y te dé, 2090
mejor que el mayor letrado,
un maldito parecer.

DON JUAN. Que me olvidó la princesa

no admite duda.
CHAMELOTE. Eso es
tan claro como ese arroyo 2095
que corre a más no poder.
DON JUAN. Que la perdí no lo dudo.
CHAMELOTE. No la perdiste. ¿Por qué?
Nunca fue tuya; adelante
llevótela Lucifer. 2100
DON JUAN. Que el rey la quiere casar
con el duque ya lo ves.
CHAMELOTE. Que la case con el turco,
para ti lo mesmo es.
DON JUAN. ¡Ya no me queda esperanza, 2105
pues ha faltado a mi fe!
CHAMELOTE. Eso es cierto, con el duque
caridad ha de tener.
DON JUAN. «Yo os casaré con mi hermana»
dijo. ¡Oh, tirana, oh, cruel! 2110
CHAMELOTE. Mira si te quiere mal;
cuñado te quiere hacer.
DON JUAN. Chamelote, yo me abraso
de celos.
CHAMELOTE. Y yo también.
DON JUAN. Para no ver, –¡loco estoy!– 2115
esta mujer, ¿qué he de hacer?
CHAMELOTE. Meterte luego cartujo
o fraile de la Merced.

2098 *¿Por qué?*: tanto en la suelta que tomamos como base para la transcripción como en el resto de los testimonios podemos leer *porque* como conjunción causal; sin embargo, tal lectura rompe por completo el ritmo y la rima del romance (*-é*) y, por ello, se hizo necesaria una corrección propia que, si bien puede estar alejada de la verdadera elección del autor, sí concuerda métricamente con el desarrollo de la forma estrófica elegida. Correlativamente, fue preciso un cambio sustancial en la puntuación de todo el fragmento.

2112 *cuñado*: más allá del sentido recto del término, podría entenderse una posible connotación despectiva atendiendo al uso de cierto tono sarcástico en Chamelote. Son diversos los refranes que ilustran la acritud que se tiene hacia los suegros y, en este caso, los cuñados, como, por ejemplo, «Los cuñados es sangre atravesada y desvenada» [*Correas*, refrán n.º 12831].

2117-2118 *Meterte luego cartujo / o fraile de la Merced*: ante el aciago destino amoroso que Chamelote pronostica a su amo, este le aconseja meterse a fraile, y lo hace en la imagen de los frailes cartujos, especialmente identificados por su vida austera y dedicada a la contemplación y la oración.

DON JUAN. Direle mi sentimiento.
CHAMELOTE. Eso es echarte a perder. 2120
DON JUAN. Escribirele mi agravio.
CHAMELOTE. Sí, como sea el papel
balero de artillería…
DON JUAN. Luego, ¿bien puedo creer
que se casa con el duque? 2125
CHAMELOTE. Como yo con mi mujer.
DON JUAN. Pues si es así, Chamelote,
hoy me tengo de perder.
Al duque he de dar la muerte.
CHAMELOTE. Vas errado. Escúchame, 2130
¿quieres acertallo?
DON JUAN. Sí.
CHAMELOTE. Pues di que te lleve Inés
al jardín con la princesa,
y si entrares con buen pie,
dale cuarenta patadas, 2135
que lo demás es perder
el tiempo y quedar celoso.
DON JUAN. ¡Maldígate Dios! ¡Amén!
Al duque he de dar la muerte.
CHAMELOTE. ¿Qué dices?
DON JUAN. Esto ha de ser. 2140
CHAMELOTE. Pues, ¿tiene la causa el duque?
DON JUAN. Sí, porque mi enemigo es.
CHAMELOTE. Pues si ella le quiere…
DON JUAN. Calla,
que con mi acero sabré
despicarme el agravio 2145
que fulminó descortés
el duque. Sirva mi muerte
o la suya de romper
tan grandes dificultades

2123 *balero de artillería*: a través de esta metáfora Chamelote evidencia ser consciente del peligro potencial que una declaración escrita por parte de su amo tendría en la encrucijada sentimental mantenida entre él, Diana y el duque. Dicha carta se convierte metafóricamente en un «balero de artillería», molde en forma de tenacillas utilizado para fundir balas de plomo. Las palabras que irían escritas en dicho papel, por tanto, se transformarían en balas inmateriales que apuntarían directamente a las intenciones del duque con respecto a la dama.

2145 *despicarme*: 'vengarme de'.

como entre los dos se ven, 2150
pues solo el valor ha sido
el más heroico poder.

CHAMELOTE. Aténgome a las patadas,
que, sin qué ni para qué,
de entre los pies se levantan 2155
y no vuelven a caer. *Vanse.*

Sale toda la compañía, excepto don Juan y Chamelote.

REY. Este decreto ha salido
de mi consejo, Dïana:
al estado de Partana
y al blasón nunca vencido 2160
de Sicilia le conviene
que deis al duque la mano.
(Con esto a Isabela gano.) *Aparte.*
¿Qué decís?

DIANA. Que siempre tiene,
señor, el libre albedrío 2165
su inclinación natural.

REY. Siendo aqueste lazo igual,
en su grandeza confío
el acierto soberano.

Salen don Juan y Chamelote al paño.

CHAMELOTE. (Mira que te has de perder. 2170

DON JUAN. Sabré morir o vencer.)

DIANA. El dar al duque la mano
de esposa pende, señor,
de la propia voluntad,
y aunque vuestra majestad 2175
tiene imperio superior,
debe anteponer primero
a su engañada pasión
mi justicia y mi razón.

REY. ¿Qué razón? Saberla espero. 2180
Bien sé que os ha pretendido

2154 *sin qué ni para qué*: «Frase adverbial que vale sin motivo, causa, ni razón alguna» [*Aut.*].

don Juan de Mendoza, y sé
que por su fineza y fe
el duque fue preferido,
  y, supuesto que merece 2185
por amante singular
el duque el primer lugar,
¿qué discurso se os ofrece
  que se pueda anteponer
a su afecto y a mi empeño? 2190

DIANA. ¿No debo escoger el dueño
que me pueda merecer?

REY. Sí, princesa.

DIANA. Pues yo espero
haceros el juez a vos
del mérito de los dos. 2195

DUQUE. (¡Cielos!, ¿qué es esto? ¡Yo muero!)

DIANA. Dos amantes son, señor,
los que mi discurso labra:
uno es fino de palabra
y otro fino en el amor, 2200
  y, aspirando agradecida
a gratificar su empleo,
al uno debo un deseo
y al otro debo una vida.
  Al argumento jamás 2205
se le debe anteponer
la pasión, y este, a mi ver,
consiste a quién debo más:
  ¿al galán que me libró
de la muerte o al que tarde 2210
hizo del valor alarde,
pues que pudo y no llegó?
  Confieso que interiormente
el amor los ha igualado,
aquel en lo ejecutado 2215
y este retóricamente,
  pero el que logró su idea
platicando los extremos,
como habla más, obra menos,
pero el otro que se emplea 2220
  en justificar la acción,
obrando lo imaginado,

como está más bien prendado,
merece más atención,
  que el amor sin fundamento 2225
surca las rizas espumas,
porque palabras y plumas
siempre se las lleva el viento.
  Y, supuesto, gran señor,
que luz del discurso llevo, 2230
vamos ahora a quien debo
dar el último favor.
  Yo, señor, desde aquel día
que de las olas soberbias
del mar me libró don Juan, 2235
conocí que sus finezas
eran decretos firmados
al calor de las estrellas.
Que el duque quiso librarme
también el alma confiesa, 2240
pero detúvole entonces
de una dama la belleza,
y amante que en el peligro
su dama por otra deja,
tiene el amor repartido 2245
en diferentes ideas,
y no puede ser amor
el que reparte finezas,
porque una vida, señor,
en solo un amor se emplea. 2250
Desde entonces a don Juan
con un alma y tres potencias
le rendí mi corazón,
que si de aquella tormenta
donde naufragó la vida 2255
me dio la vida, ella mesma
se ofreció de voluntad

2227 *palabras y plumas*: alusión velada a la famosa comedia tirsiana *Palabras y plumas*, que sirvió como cantera argumental para Zárate en la primera jornada, como ya estudiamos detenidamente en el prólogo.

2227-2228 Reminiscencia del refrán «palabras y plumas, el viento las lleva» [*Correas*, refrán n.º 17614].

2252 *tres potencias*: mención del entendimiento, la voluntad y la memoria, las tres facultades del alma.

al impulso de su diestra.
Que le habrá informado el duque
que anoche entre las tinieblas 2260
le di parte de mi intento
no lo dudo, pero crea
que le tuve por don Juan,
rogando, señor, que viniera
a esta quinta a remediar 2265
la elección que la grandeza
de vuestra real majestad
hizo en casarme, si fuera
elección tomar Estado
una mujer de mis prendas 2270
contra el decreto interior
del alma que la gobierna;
si es conveniencia de Estado
que el duque mi esposo sea
para heredar a Partana, 2275
de quien he sido princesa;
si esta joya está pendiente
de este lazo que desea
Sicilia, yo, desde luego,
llevada de mi entereza 2280
u de mi amor, que es la joya
de más valor y grandeza,
la renuncio anteponiendo
la que el corazón venera,
cuyo diamante labrado 2285
en la soberana rueda
de los vitales impulsos
más que la vida se precia.
Esta dedico a don Juan,
para que goce Isabela 2290
el estado de Partana
con el duque. Mi nobleza,
dándole a don Juan la mano,
tendrá la mayor diadema,
sin él desprecio ciudades, 2295
con él admito una aldea
donde viviré gustosa,
anteponiendo discreta
a la vanidad sin gusto

la elección más verdadera. 2300
Esto, señor, os suplico:
no dividáis en mi ofensa
dos afectos en un ser,
dos almas en una idea,
y si con vos no bastaren 2305
las leyes de la obediencia,
siendo de mayor valor
o la opinión o la fuerza,
advertid que el desengaño
que yo digo en la presencia 2310
del duque puede servir
de rémora a su violencia,
porque si aspira al poder,
yo al blasón de mi nobleza;
si es de don Juan enemigo, 2315
mi amor sale a la defensa;
si pretende ser mi esposo,
don Juan en mi pecho reina;
si al estado de Partana
de él me habéis hecho princesa, 2320
si de vos su amor se vale,
a vos mi justicia apela,
y supuesto que don Juan,
aunque el mundo se opusiera,
ha de ser mi esposo u yo 2325
he de morir. Trace, emprenda,
solicite, venza, humille,
tiranice, viva o muera,
que yo a quien debo la vida
se la ofrezco por ofrenda 2330
en el altar soberano
de la voluntad suprema.

Sale don Juan.

DON JUAN. Y yo a vuestros pies rendido,
si me concedéis licencia,
sustentaré como noble 2335

2312 *rémora*: «Por semejanza [con el pez pequeño capaz de parar el curso de un barco en el mar] se toma por cualquiera cosa que detiene, embarga o suspende» [*Aut.*].

lo que ha dicho la princesa.
REY. Dïana ha justificado
su pretensión, de manera
que hablar menos y obrar más
será la mayor grandeza. 2340
Vencer mi loca pasión,
pues quiere al duque Isabela,
será de mi majestad
justificada sentencia.
Esto conviene: don Juan, 2345
dad la mano a la princesa
y vos, Isabel, al duque;
cesarán las competencias,
logrando en tan nobles damas
de vuestro amor las finezas. 2350
DON JUAN. Dichoso yo que merezco,
mi bien, tan gloriosa empresa.
DUQUE. Isabel, esta es mi mano.
ISABEL. El silencio la venera.
CHAMELOTE. Inés y Celia, aquí estoy 2355
y aquí acaba la comedia
Quien habla más, obra menos.
Perdón os pide el poeta
de los yerros, pues su ingenio
solo serviros desea. 2360

SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES DE *QUIEN HABLA MÁS OBRA MENOS*

V En *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas*…, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678, pp. 1-33 (Madrid, *BNE*, R/22697).

S1 *Quien habla más obra menos*, Zaragoza, Imprenta que está en la Plaza de Córdoba sobre el Peso Real, s. a. (Madrid, *BHM*, C/18859(33)).

S2 *Quien habla más obra menos*, s. l., s. i., s. a. (Santander, *BMP*, 32779).

S3 *Quien habla más obra menos*, s. l., s. i., s. a. (Pennsylvania, Reel 17, 776).

1832 En *Comedias escogidas de don Fernando de Zárate*, I, Madrid, Imprenta de Ortega, 1832, pp. 4-102.

1858 *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858 (BAE, XLVII), pp. 553-567.

VARIANTES

0+	Jornada primera *V S1 S2 S3 1858* : Acto primero *1832*
37	Imitando *V S1 1832 1858* : Imitado *S2 S3*
49	avisen *V S1 S2 1832 1858* : avise *S3*
65	tuyo *V S1 1832 1858* : tuyos *S2 S3*
66	poderosa *V S1 S3 1832 1858* : podesa *S2 Errata.*
111	divido *V S1 1832 1858* : dividiendo *S2 S3*
129	y irás *S1 1832 1858* : y res *V S2 S3*
152	*añade S1 1858* Vanse
157	*añade S1 S2 S3 1832 1858* Aparte
169	Llevó *V S2 S3 1858* : Llegó *S1 1832*
176	Gebelina *V S1 S2 1832 1858* : Gebelino *S3*
217	efeto *V S2 S3 1858* : efecto *S1 1832*
224	no *V S1 1832 1858* : *Omite S2 S3*
232+	salgan *V S1 S2* : salen *S3 1858*
254	agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
255	ya *V S1 S2 1832 1858* : yo *S3*
257	escúchame *V S1 1832 1858* : escucharme *S2 S3*

278 ablandarán *V S2 S3 1832 1858* : hablandarán *S1*
310 corales *V S1 1832 1858* : colores *S2 S3*
318 preciso *V S2 S3 1832 1858* : precioso *S1*
322 volviste *V S1 1832 1858* : olvidaste *S2 S3*
333 agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
334 si *V S1 1832 1858* : que *S2 S3*
335 ¡Maldígate Dios, amén! *V S1 S2 S3* : ¡Mal haya tu lengua, amén! *1832 1858*
340+ Vase y salga Isabela *V S1* : Vanse y salga Isabela *S2* : Vanse. Salga Isabela *S3*
370 a *V S2 S3* : *Omite S1 1832 1858*
373 Cecilia *V S2 S3* : Sicilia *S1 1832 1858*
376 poblados *V S1 S2 1832 1858* : poblado *S3*
377 cecilianas *V S2 S3* : sicilianas *S1 1832 1858*
379 Diana *S1 S2 S3 1832 1858* : Viana *V*
399 desde *V S2 S3* : que *S1 1832 1858*
423 tostado *S1 S3 1832 1858* : toscado *V* : toscano *S2*
458 las *Corrección nuestra* : la *V S2 S3* : le *S1 1832 1858*
469 Bien, don Juan, debes sentir *V S1 1832 1858* : Don Juan, debes de sentir *S2 S3*
483 agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
496 competencias *V S2 S3* : competencia *S1 1832 1858*
513 esposa *Corrección nuestra* : es poca *V S1 S2 S3 1832 1858*
527 rizas *V* : ricas *S1 S2 S3 1832 1858*
548+ Vanse y salga el duque *V S1 S2* : Vanse. Salga el duque *S3*
553 veis *V S1 S2 1832 1858* : ves *S3*
569 agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
573 Sicilia *V S1 1832 1858* : Cicilia *S2 S3*
575 goza *V S1 S2 1832 1858 :* agora *S3*
577 de quien reyes descienden en España *V S1 1832 1858* : de quien reyes en España *S2 S3*
581 nacer *V S1 1832 1858* : hacer *S2 S3*
588 y el rey Alfonso invicto, en su renombre *V S1 S2 1832 1858* : *Omite S3*
590 vitorias *V S2 S3* : victorias *S1 1832 1858*
601 yo me contento *V S1 S2 1832 1858* : yo no me contento *S3*
607 descortés *V S1 1832 1858* : discortés *S2 S3*
654+ Vase y salga *V S1* : Vase. Salga *S2 S3*
677 oistes *V S1* : oísteis *S2 S3* : oíste *1832 1858*

681 lleve *V S2 S3 1832 1858* : llave *S1*
742+ Jornada segunda *V S1 S2 S3 1858* : Acto segundo *1832*
744 de *S2 S3 1858* : *Omitido en V S1 1832*
787 *Añade* Aparte *S1 1832 1858*
791 responderte *V S2 S3* : responder *S1 1832 1858*
798 y *V S1 1832 1858* : o *S2 S3*
809 el *V S2 S3 :* al *S1 1832 1858*
840 lo rasgado *V S2 S3 1832 1858* : en lo rasgado *S1*
857 colores *V S2 S3 1832 1858* : coleres *S1*
858 uniéndolos *V S1 1832 1858* : uniéndoles *S2 S3*
898 cielo *V S1 S3 1832 1858* : cielos *S2*
919 el *V S1* : *Omite S2 S3 1832 1858*
944+ las *V S1 S2 1832 1858* : los *S3*
954 como sabes *V S1 S2 1832 1858* : como no sabes *S3*
994 conoce *V S2 S3 1832 1858* : conocen *S1*
996 es en conciencia *V S1 1832 1858* : de penitencia *S2 S3*
1020 ermitaño *V 1858* : hermitaño *S1 S2 S3 1832*
1037 os *V S1 S2 1832 1858* : *Omite S3*
1044 agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
1047 la *V S1* : *Omite S2 S3 1832 1858*
1084 escuchallos *S1 S2 S3 1832 1858* : escullos *V*
1104 Lucidoro *1832 1858* : Lisandro *V S1 S2 S3*
1107 traeré *V S1 1832 1858* : trairé *S2 S3*
1109+ Manfredo y sale *V S1 S2 1832* : Manfredo. Sale *S3*
1117 preso *V S1 S3 1832 1858* : paeso *S2*
1121 Lucidoro *1832 1858* : Lisandro *V S1 S2 S3*
1126+ cartas, y llega *V S1* : cartas, llega *S2 S3*
1145 las cartas *Corrección nuestra* : la carta *V S1 S2 S3 1832 1858*
1146 ellas *V S1* : ella *S2 S3 1832 1858*
1164+ Vase y sale *V S1 S2* : Vase. Sale *S3*
1181 favores *V S2 S3 1832 1858* : favoros *S1*
1182 que un tiempo *V S1 1832 1858* : que a un tiempo *S2 S3*
1211 destino *V S1 1832 1858* : distinto *S2 S3*
1226 está *V S1 S2 1832 1858* : esté *S3*
1248 obrar *V S1 S2 1832 1858* : obrara *S3*
1258 lealtad *V S1 S2 1832 1858* : deslealtad *S3*
1277 pintado *V S1* : pintando *S2 S3 1832 1858*
1324 rumor *S1 1832 1858 :* rumar *V S2 S3*

1325+	Sale Isabela y Celia y Chamelote con luz *V S1 S2* : Sale Isabela, Celia y Chamelote con luz *1832 1858* : Sale Isabela y Celia con luz *S3*
1357	salgáis *V S1 S2 1832 1858* : salgas *S3*
1360	No da *V S1 S2 1832 1858* : Nada *S3*
1386+	Quedan *V S2 S3* : Quédanse *S1*
1482+	Jornada tercera *V S1 S2 S3 1858* : Acto tercero *1832*
1487	u *V S1 1832* : o *S2 S3 1858*
1518	puede *V S1 1832 1858* : puedo *S2 S3*
1535	respondes *V S1 S2 1832 1858* : responde *S3*
1575	será *V S1 S3* : sea *S2 1832 1858*
1584	agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
1601+	Salgan *V S2 S3* : Salga *S1*
1617	os *V S1 S2 1832 1858* : *Omite S3*
1619	agora *V S2 S3* : ahora *S1 1832 1858*
1632	*Añade Aparte S1 1832 1858*
1642	agüela *V S2 S3* : abuela *S1 1832 1858*
1662	ofendían *V S1 1832 1858* : ofendida *S2 S3*
1672	estimad *V S1 1832 1858* : estímame *S2 S3*
1676+	Quédanse *V S1* : Quédase *S2 S3*
1697	invía *V S2* : envía *S1 S3 1832 1858*
1724	mismo *V S1 S2 1832 1858* : mesmo *S3*
1737	satisfación *V S2 S3 1832* : satisfacción *S1 1858*
1760	espiar *V S1 S3 1832 1858* : espirar *S2*
1777	aguarda *V S1 S2 1832 1858* : aguardas *S3*
1796	prosigo *V S1* : prosiga *S2 S3 1832 1858*
1863	Anarda *V S2 S3* : Diana *S1 1832 1858*
1872+	Vanse y salen *V S1 S2* : Vanse. Salen *S3*
1912	invidia *V S2* : envidia *S1 S3 1832 1858* ; el *S1 S2 S3 1832 1858* : al *V*
1941-1950	*Omite S2 S3 1832 1858*
1980	nuestra esperanza *V S2 S3* : nuestras esperanzas *S1 1832* : mis esperanzas *1858*
1983	sonoras *V S3 1832 1858* : sonaras *S1 S2*
2018	satisfación *V S2 S3 1832 1858* : satisfacción *S1*
2104	mesmo *V* : mismo *S1 S2 S3 1832 1858*
2123	balero (valero *en ambas sueltas*) *S2 S3* : vadero *V S1 1832 1858*
2160	al *V S1 S2 1832 1858* : el *S3*
2325	u *V S1 1832 1858* : o *S2 S3*
2334	concedéis *V S1 S2 1832 1858* : concedes *S3*

2338 pretensión *V S1 1832 1858* : profesión *S2 S3*
2348 cesarán *V S2 S3* : cesaron *S1 1832 1858*
2353 esta *V S1 S2 1832 1858* : esa *S3*
2360+ *Añade S1 S2 S3* FIN

BIBLIOGRAFÍA

ABULAFIA, David [2017]: *La guerra de los doscientos años. Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*, Barcelona, Pasado & presente.

ARELLANO, Ignacio [1996]: «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-64.

ASENSIO, Jaime [1972]: «*Palabras y plumas*: Génesis y estructura de una comedia de Tirso de Molina», *Reflexión*, 2ª época, vol. 1, 1, pp. 57-80.

Aut.: *Diccionario de la lengua castellana […] compuesto por la Real Academia Española*, 1726-1737; ed. facs., Gredos, Madrid, 1976.

BOTTERI, Gerardo y Roberto CASAZZA [2015]: *El sistema astronómico de Aristóteles. Una interpretación*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

CAAMAÑO ROJO, María José [2008]: «Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.): *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostelay, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 55-63.

CAÑAS MURILLO, Jesús: «El rey y la monarquía en las comedias de Francisco de Bances Candamo», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 79-114.

CASA, Frank P, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2002]: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe.

CORDE: Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Disponible en: http://corpus.rae.es/cordenet.html

Correas: CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.

Covarrubias: COVARRUBIAS, Sebastián de [1993]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 3.ª ed.

DRAE: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

ENGELS, Odilo [1996-1997]: «Las monarquías: Europa Occidental en la transición del s.XIII al s.XIV», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 11, pp. 121-134.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [1656]: *Sansón nazareno. Poema heroico*, Ruan, Imprenta de Laurenço Maurry.

—— [2019]: *Comedias. Volumen II. Engañar para reinar. El gran Cardenal de España, don Gil de Albornoz, primera parte. El gran Cardenal de España, don Gil de Albornoz, segunda parte. El primero rey del mundo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA MARTÍN, Manuel Jesús [1978]: «Dos modelos cervantinos en Tirso de Molina», *Anales cervantinos*, 17, pp. 137-146.

GÓNGORA, Luis de [1995]: *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [1998]: «La comicidad verbal en *Palabras y plumas* de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza Pérez y Miguel Zugasti Zugasti (eds.): *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 139-156.

—— [2017]: «La figura del rey en el teatro de Enríquez Gómez», *Bulletin hispanique*, 119-1, pp. 187-202. Disponible en: https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4851

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando [2002a]: «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española», *Boletín de la Real Academia Española*, 82, cuaderno 286, pp. 153-231.

—— [2002b]: «Hablar bien: alabanza de la lengua cortesana y menosprecio de la lengua aldeana», en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia 31 de enero - 4 de febrero 2000* / coords. María Teresa Echenique Elizondo y Juan Pedro Sánchez Méndez, Barcelona, Gredos, pp. 1217-1236.

GUARINO, Augusto [2012]: «Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en Debora Vaccari (ed.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del*

Ciencuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro, Roma, Bagatto Libri, pp. 124-132.

GUTIÉRREZ GIL, Alberto [2015]: «Comedias palatinas», en Rafael González Cañal (ed.): *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 51-66.

—— [2021]: «La comedia palatina conquista la generación calderoniana: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Anuario calderoniano*, 14, pp. 225-243.

HARTZENBUSCH, Eugenio de [1839]: «Examen de *Palabras y plumas*», en *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez*, II, Madrid, Yenes, pp. 119-121.

—— [1848]: «Catálogo razonado de las obras dramáticas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)», en *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1848 (Biblioteca de Autores Españoles, V), pp. XXXVI-XLII.

HERRERA, Fernando de [2001]: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. José María Reyes e Inoria Pepe, Madrid, Cátedra.

HERRERO GARCÍA, Miguel [1966]: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.

HESSE, Everett [1990]: «Introducción» a Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio*, Madrid, Cátedra, pp. 13-37.

JOSÉ PRADES, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, CSIC, Madrid.

KIRBY, Carol Bingham [1992]: «Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español», en Antonio Vilanova Andreu (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1005-1012.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique [2011]: «Introducción» a Tirso de Molina: *Palabras y plumas*, ed. José Enrique López Martínez, en Tirso de Molina: *Obras completas, Volumen I, Primera Parte de Comedias I*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 41-64.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio [2015], «Una aproximación al tema del engaño en algunas comedias de Lope de Vega», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 3 (1), pp. 35-53.

MOLL, Jaime [1979]: «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 59, Cuaderno 216, pp. 49-108.

OLEZA, Joan [2003]: «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), pp. 603-620.

OLSON, Elder [1978]: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel.

P. F y P [1839]: *Reglas y leyes que se han de observar en los juegos del mediator con algunas instrucciones fáciles para que cualquiera pueda aprenderlo por sí mismo*, Barcelona, Imprenta de la Plaza del Ángel.

Panhispánico: *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.

QUEVEDO, Francisco de [2004]: *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco [2007]: *Más de 21000 refranes castellanos*, Madrid, Atlas.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de [s.a.]: *Los encantos de la china*, s.l., s.i. (Aix-en-Provence, *Bibliothèque Méjanes*, C.3389, II (32).

RUANO DE LA HAZA, José María [1998]: «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, pp. 35-47.

RUIZ RAMÓN, Francisco [1967]: *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de [1959]: *Idea de un príncipe político cristiano*, ed. García de Diego, Madrid, Clásicos castellanos, I.

SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén [2001]: *La casa de Mendoza: hasta el tercer Duque del Infantado, 1350-1531: el ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*, Madrid, Palafox y Pezuela.

SCIUTI-RUSSI, Vittorio [2004]: «La Inquisición española en Sicilia», *Studia historica. Historia moderna*, 26, pp. 75-99.

SPITZER, Leo [1947]: «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 113-127.

TORRES SALINAS, Ginés [2019]: «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología*, 39, pp. 307-328.

ULLA LORENZO, Alejandra [2018]: «Nuevos datos sobre la Lonja de Comedias de la Puerta del Sol (1733-1786)», *Neophilologus*, pp. 483-495.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2012]: «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.):

Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 33-51.

VITSE, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnole du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2.ª ed.

WELTI, Reinaldo [2013]: *La explicación del cielo azul. Una aventura del pensamiento*, Rosario, Vesperi Refulgens Editora. Disponible en: https://tecnoedu.com/Download/LaExplicacionDelAzulDelCieloWelti.pdf

ZUGASTI, Miguel [2003]: «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Universidad de Navarra, pp. 159-185.

.

ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

a lo cortesano: 505
abismos: 1434
Adonis: 421
Alfonso (rey): 588
alquería: 1873
amor cortés: 281-286
Anarda: 365, 1863
ángel divino: 1788
anotación explicativa: 7, 93-98, 102, 129-130, 150, 192-194, 199, 239-240, 251-252, 327-328, 403-404, 575, 706-708, 1429, 1595-1597, 1820, 1875-1876
apretar la clavija: 266
Aragón (linaje real): 179
armiño: 406
atutía: 1026
austro: 531
azucena: 829

balero de artillería: 2123
Barrabás: 1489
Bercebú: 1549
bruto andaluz: 389, 393-396

«¡Cáscaras!», dijo Andresillo: 1010
caer en la cuenta: 332
calvos: 1844-1845
cananeo: 1573
capón: 1019
capotillos: 1940+
carteles: 374
cartujo o fraile de la Merced: 2117-2118
Casaro: 1088
Cecilia (Sicilia): 373
cecilianas (sicilianas): 377
César: 421
chino: 1575
cítaras de pluma: 1917
civil: 15
colores: 149
coluro: 408
¡Como mi agüela!: 1642
corales: 310
corchete (dilogía): 1001-1002
correr sortija: 50-51
cristales: 618
cuchilla: 586
cuernos (alusión metafórica): 1771-1772
cuestiones textuales: 1104, 1121, 1233-1235, 1778+, 1872, 2098
cuñado: 2112
Cupido: 115, 1896

de gracia: 104
dejar a la luna (refrán): 243-244
demasía: 551
descriptio puellae: (pelo) 135, 812; (dientes) 506; (piel) 809; (luz) 817, 838; (mejillas) 851-852; (labios) 875; (cuello) 890; (pechos) 905
despicarse: 2145
disimulo (mujer): 2038
dramatis personae: 0+

enfrenar: 637
esfera: 38, 356, 789, 1382
esmalte: 863
esmeralda: 146
español: (valor) 593, 1316; (arrogancia) 615
espíritus: 416

Fénix: 388
filisteo: 1545, 1637

filomenas de plata: 1916
Flora: 1874
fortuna: 317-318

Gebelina (Gibellina): 176
golfo de nieve (mar): 1195
Góngora (posible alusión): 861-862
Guiana: 1355

Ícaros: 20
isabelino: 134

Jaspe: 642
Juno: 831

laurel de Dafne: 1219
librea: 397
linear: 1268
lucifer: 2026

malilla (junto con espadilla): 1004-1005
malo: 1764
mantenedor: 342
Marte: 620
medias lunas: 444
Medusa: 446
melado: 413
Mendoza: 576, 587, 1316, 1376-1377
menear el bulto: 989
metaliteratura: 883
mostrar colmillos: 1438
muy hombre: 1006

neoplatonismo: (sol) 106-109, 1382; (ojos) 818; 1951-1964
¿No sabes cuántas son cinco?: 1850

Ofir, el oro de: 368

palabra y plumas: 2227
Palermo: 1155
Partana: 63
parte (ir a la): 17
peón: 456
perla: 691
¡Pésea el alma que te hizo!: 1412
pieza: 1058
plantas (dilogía): 1486
poner dolo: 1453
potencias: 2252
precito: 249

rara: 1187
refrán: 231-232, 279-280, 488, 552, 986, 1256, 1838, 2227-2228
rémora: 2312
rengo (con la de): 1825
reutilización de versos: 392, 405-407, 411-412, 413-417, 419-420, 435-436
rey (comportamiento): 750-751
rodar (políptoton): 439-441
rosicler: 1880
roso y velloso: 1022

sacar la perla (oficio): 679
salva: 1915
¡Santa Tecla!: 1582
sátrapa de Ginebra (Juan Calvino): 1576
sensualidad: 880
sin qué ni para qué: 2154
sirena: 42
soy quien soy (*sum qui sum*): 1787

tamañito: 1806
tascar: 415
tercero: 1507, 1778
tocar a fuego: 248
tomar las de Villadiego: 1038
tormenta: 675

vena: 869
Venus: 621
verso hipermétrico: 1326
verso hipométrico: 399, 481, 659, 1555
versos paralelos: 513-514
vino: 1782