



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Basta callar de Pedro Calderón de la Barca

Autor:

Altamiranda, Daniel

Tutor:

Ferrario de Orduna, Lilia E.

1992

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

043
A

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
N 372857	MESA
28 ABR. 1992	DE
Agr.	ENTRADAS

Tesis
6-6-6

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

BASTA CALLAR

de Pedro Calderón de la Barca
Según el manuscrito Res. 91
(Biblioteca Nacional de Madrid)

Introducción, edición y notas
de Daniel Altamiranda

Tesis presentada, bajo la dirección de la Dra.
Lilia E. F. de Orduna,
para aspirar al grado de doctor.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
PROLOGO	i
INTRODUCCION	vii
I. ASPECTOS HISTORICO-LITERARIOS	viii
1. El problema de la datación	viii
2. La inserción genérica de "Basta callar".	xiii
3. La inserción en el corpus calderoniano	xxvi
II. ANALISIS SEMIOTICO	xxxvii
1. Bases para un análisis semiótico del texto dramático.	xxxvii
2. El discurso dramático.	xliii
3. Unidades, macrosecuencias y secuencias	xlvi
III. ESTUDIO TEXTUAL	lxxvii
1. Fuentes y testimonios.	lxxvii
2. Relaciones textuales. Valor relativo de las fuentes y otros testimonios	lxxxv
3. Dificultades para la edición de <u>Basta callar</u>	xcv
4. Criterio de edición	civ
IV. ESQUEMA DE LA VERSIFICACION.	cxi
V. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS SELECTAS.	cxiii
 <u>BASTA CALLAR</u>	
JORNADA PRIMERA.	1
JORNADA SEGUNDA.	45
JORNADA TERCERA.	95
NOTAS.	138
1. NOTAS TEXTUALES.	139
2. VARIANTES.	165
3. COMENTARIOS.	191
APENDICE I: Manuscritos y ediciones de <u>Basta callar</u>	222
APENDICE II: Reproducción de folios selectos	232

PROLOGO

Así como la imagen más difundida y generalizada que se tiene de Shakespeare es resultado de varios desplazamientos y priorizaciones de sus obras--algunas de ellas, en particular las grandes tragedias de pensamiento profundo y reflexión intensa como Hamlet, Othello o Macbeth, operan como filtros a través de los cuales se considera el resto, proyectando a un segundo plano a sus comedias y dramas históricos, mucho menos frecuentados por el lector de hoy y llevados a escena de manera comparativamente esporádica--, ocurre probablemente algo similar en el ámbito hispánico con Calderón, cuyo conocimiento más vasto se tensa entre dramas como La vida es sueño y El alcalde de Zalamea, por un lado, y algunos autos sacramentales, por otro. Sin embargo, es a todas luces claro que, por lo menos en un aspecto, la situación de Calderón es más desafortunada. Mientras que el culto inglés por Shakespeare produjo una nutrida acumulación de erudición y una sucesión permanente y sostenida de actividad editorial, en el caso de Calderón, a pesar de los esfuerzos de importancia y el extraordinario florecimiento de estudios particulares en ocasión del cercano tricentenario de su fallecimiento, sorprende aún que no poseamos ediciones confiables sino de un reducido número de sus obras.

Basta callar, comedia de datación dudosa, que apareció publicada por primera vez en la Verdadera quinta parte de 1682, a cargo de Vera Tassis, constituye un ejemplo sintomático de la situación descripta.¹ Después de la fervorosa presentación del conde de Schack, que le dedicó, a me-

¹ Basta callar se ha transmitido en dos manuscritos, uno parcialmente autógrafo (el Res. 91), conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, que hemos tenido ocasión de estudiar personalmente, y numerosas sueltas de los siglos XVII y XVIII.

diados del siglo pasado, un elogioso comentario² acompañado de un resumen minucioso de la trama, las fuentes bibliográficas consultadas indican que sólo tres investigadores contemporáneos abordaron la obra para estudiarla, cada uno desde una perspectiva analítica diferente.

El primero de ellos, tanto en sentido cronológico como en cuanto a la importancia de sus resultados, fue el profesor S. N. Treviño quien trabajó directamente con el manuscrito y dio a conocer dos artículos complementarios sobre esta comedia: "Nuevos datos acerca de la fecha de Basta callar" de 1936 y "Versos desconocidos de una comedia de Calderón" del año siguiente.³ En ellos resume las escasas especulaciones e hipótesis de la crítica precedente, da a conocer unos seiscientos versos que la tradición impresa no había transmitido y, a partir de una lectura atenta que interrelaciona con los poquísimos datos históricos seguros, supone que el texto del Res. 91 corresponde a una revisión de una primera versión.

En tiempos más cercanos, aparecieron otras dos contribuciones a la interpretación de la obra: "La retórica del silencio en la comedia Basta callar" de Nicolás Marín⁴ y

² Sostiene en el tomo IV de su Historia de la literatura y del arte dramática en España: "En este drama superior rivalizan la gracia de su interesantísima invención con las galas más ricas y variadas de la poesía, la sencillez con el fuego, la singular delicadeza del plan con lo exquisito de la ejecución, y con los encantos que le presta el lenguaje más armonioso" (451-2). Trad. Eduardo de Mier. Madrid: Manuel Tello, 1887. Vol. 5. En lo sucesivo, el criterio de citación adoptado consistirá en indicar la referencia completa al pie, la primera vez que se menciona un estudio, anotándose entre paréntesis, al final de la cita, la página de la que se copia. Toda remisión ulterior al mismo trabajo se realiza en el texto.

³ El primero apareció en la Hispanic Review 4 (1936): 333-41; el segundo en PMLA 52 (1937): 682-704.

⁴ Acua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón. Granada: U de Granada, 1981. 86-106.

"Artificios utilizados en la comedia *Basta callar*" de Regula Rohland de Langbehn.⁵ Aun cuando el título del primero invita a prometedoras especulaciones asociadas con la teoría literaria más actual, el trabajo se limita a comentar la trama y señalar algunos procedimientos o recursos presentes en la comedia: las cartas que intercambian los personajes en varias ocasiones, los duelos a que los galanes son siempre proclives, el uso del proverbio que funciona como título de la pieza y el papel de la música.⁶

Rohland de Langbehn, por su parte, se aproxima al texto en dos niveles: inicialmente, en función de los motivos que constituyen las dos líneas argumentales, aunque este aspecto no es desarrollado en todos sus detalles; luego, lo que establecería el núcleo de su análisis, con un catálogo de los "artificios" que conducen al final, clasificados en constructivos, expositivos, de elaboración y simbolismos.

Estos dos últimos aportes, sumariamente reseñados, más allá de sus contribuciones puntuales que aprovecharé toda vez que sea oportuno, se cifan a las ediciones de Hartzbusch y Valbuena Briones, respectivamente, basadas a su vez no en los manuscritos conservados sino en la tradición impresa. Ahora bien, es sabido que la investigación literaria, en sus diversos terrenos de operación, precisa trabajar con materiales confiables, textos que cumplan con de-

⁵ Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. I: 587-601.

⁶ Después de la descripción de estos elementos, el investigador concluye: "La sociedad de esta comedia es una imagen idealizada de su propio público, lo que sin duda no ocurre con la comedia de los corrales. *Basta callar* es importante no por la trascendencia de lo que los personajes dicen, sino por lo que no dicen a los que escuchan" (104-5).

terminados parámetros de aceptabilidad sobre los cuales fundamentar tanto la reconstrucción de información histórica--alusiones, referencias, etc.--como las múltiples interpretaciones posibles, de carácter filosófico, sociológico, semiótico, entre otras. Uno de los calderonistas más eminentes, el profesor Hans Flasche, al abordar el estudio de la lengua de Calderón, observaba a propósito de esta cuestión que "para poder juzgar de la lengua de un autor o de una época, hay que disponer de buenas ediciones críticas" (21).⁷

Para el caso particular del drama español del siglo XVII, a pesar de varias iniciativas individuales en el plano teórico y práctico, todavía es vigente la observación de que la mayor parte del enorme número de textos producidos en la época sólo se conoce en colecciones y antologías dispuestas sin tener en cuenta los avances en la crítica textual moderna. Este hecho parece, desde un punto de vista metodológico, injustificado si se toma en consideración que, confrontados con la crítica textual de obras grecolatinas, los estudios románicos disfrutaban de una situación de privilegio en tanto, en varios casos específicos, se conservan autógrafos y suficiente número de fuentes como para facilitar la tarea de preparación de ediciones seguras. Un cambio de actitud saludable se advierte en el desarrollo de trabajos de orientación teórica al respecto entre los hispanistas, una de las auspiciosas novedades de la última década. Además, hay que destacar el creciente interés profesional en dar a conocer ediciones confiables basadas en manuscritos y primeras ediciones. Lo realizado

⁷ "La lengua de Calderón", en Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (Burdeos, 1977. 18-48). Reimpr. en Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980.

hasta el presente es apenas una parte de todo el trabajo por hacer.⁸

Si volvemos la vista sobre los estudios calderonianos, sorprende que sólo contemos aún hoy con un reducido número de ediciones definitivas. De hecho, molesta reconocer que la sintomática declaración de D. W. Cruickshank en un artículo panorámico escrito hace cuatro lustros--"For almost exactly three centuries Calderón's readers have been deceived by faked or forged editions of his works" (1)--refleja un estado de cosas que se prolonga en nuestros días.⁹

Como contribución a esta ingente tarea que no podría ser, en modo alguno, obra de un solo individuo, nos proponemos editar la comedia Basta callar, según la versión del Res. 91, ofreciendo un texto respetuoso de la grafía de la época, modernizado tan solo en cuanto a acentuación, puntuación y uso de mayúsculas. La edición irá acompañada de un aparato de notas textuales, variantes registradas en fuentes secundarias y notas de carácter lingüístico y cultural que faciliten la lectura e interpretación del texto al lector moderno.

⁸ A los manuales introductorios de A. Blecua y J. M. Díez Borque, se suman los estudios particulares sobre la edición de la comedia áurea editados por F. P. Casa y M. McGaha, el de C. B. Kirby publicado en Incipit, la contribución de Kurt y Roswitha Reichenberger al Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, etc. Véase, además, la nota-reseña de M. L. Lobato y L. E. F. de Orduña. Las citas completas podrán encontrarse en la sección "Referencias bibliográficas".

⁹ "The Textual Criticism of Calderón's Comedias: A Survey". Comedias de Pedro Calderón de la Barca. A facsimile edition prepared by Don W. Cruickshank and J. E. Valey with textual and critical studies. Londres: Gregg/Tamesis, 1973. I: 1-35. Al cerrar el comentario sobre la Verdadera quinta parte, concluye Cruickshank: "No serious critical edition has yet been published of any of the twelve plays in this parte, so nothing is known of its textual history" (23).

A lo anterior, se sumará un estudio introductorio orientado, en primera instancia, a la discusión de los problemas de datación y determinación genérica que plantea Hasta callar. Un segundo apartado, reseña algunos avances contemporáneos en semiótica dramática y procura incorporar parte de ellos en una lectura global de la obra en términos de los procedimientos que emplea el dramaturgo para construir un mundo ficticio, que los espectadores están llamados a decodificar. Finalmente, se exponen los resultados del estudio textual que fundamenta el texto crítico establecido y los criterios editoriales que se han seguido en la preparación de la presente edición.

INTRODUCCION

I
ASPECTOS HISTORICO-LITERARIOS

1. El problema de la datación

Al no conocerse documentación rigurosa sobre la fecha de composición o de las primeras representaciones de Basta callar, el asunto se ha convertido en un problema de historia literaria de difícil resolución. S. N. Treviño, en "Nuevos datos acerca de la fecha de BC", recogió las opiniones de la crítica anterior al respecto:

El Conde de Schack incluyó BC entre las comedias calderonianas de fecha indeterminable. Hartzzenbusch, basándose en las referencias que en esta comedia parecen hacerse a otras de Calderón, la dio por escrita en 1635. Por fin, F. W. V. Schmidt, fundándose en otra referencia, colocó BC poco después de Primero soy yo, comedia escrita hacia 1638.

(333) ¹⁰

La argumentación de Hartzzenbusch tomaba en cuenta, además de la mención de El galán fantasma (v. 1519 de nuestra edición), la semejanza existente entre la situación de César, uno de los principales personajes de Basta callar y la trama de Saber del mal y del bien, comedia en la cual el protagonista, don Alvaro de Viseo, herido en un bosque, es socorrido por doña Hipólita de Lara. El Rey llega luego y, aficionado de él, lo hace su favorito. De acuerdo con Hartzzenbusch,¹¹ "si la invención de BC era nueva para Calderón, todavía no había compuesto la fábula de Saber del mal..., que es en esta parte parecidísima" (4: 671).

Se sabe que esta obra fue representada en 1628 por la compañía de Roque de Figueroa y publicada en 1636 en la

¹⁰ Hispanic Review 4 (1936): 333-41.

¹¹ Juan Eugenio Hartzzenbusch, ed. Comedias de Don P. Calderón de la Barca, colección más completa que todas las anteriores. Madrid: Atlas, 1945. (= Biblioteca de autores españoles).

Primera parte de comedias de Calderón.¹² Si se aceptara la sugerencia de Hartzenbusch, expresada en una construcción condicional, habría que adelantar la fecha probable de composición hacia 1628 aunque, claro está, podría ser que la relación de dependencia entre una y otra obra fuera inversa. No hay que olvidar, por otra parte, que el motivo en algunos de sus matices--un joven expuesto y herido, salvado por una dama--tiene antecedentes literarios prestigiosos y ampliamente difundidos en la época.¹³

Aparte de estas deducciones heredadas de los estudios del siglo XIX, Treviño recuerda que en un documento de 1648 se cita una comedia titulada Basta callar (333+). Si bien esta información no permite determinar la fecha de composición, que podría ser muy anterior, puede tomarse como un límite aceptable.¹⁴ Sin embargo, como observa el mismo investigador, en el folio 19r (versos 1018-46) del manuscrito Res. 91, cuya descripción doy en la tercera parte de esta "Introducción", se hace referencia a la capitulación de Barcelona ante don Juan de Austria, hecho ocurrido el 13 de octubre de 1652. La contradicción entre ambos datos podría explicarse, siguiendo la argumentación de Treviño, de cuatro maneras:

Primero, que el título que se cita en el entremés [en el documento de 1648] sea ficticio... Segundo, que la cita del entremés no se refiera a la comedia calderoniana...

¹² Amad A. Valbuena Briones, ed. Obras completas. II. Dramas de P. Calderón de la Barca. Madrid: Aguilar, 1987. 213.

¹³ Véase la nota a los versos 253-5, en esta edición.

¹⁴ En relación con las fechas de representación, Treviño anota que, con seguridad, se dio en Valladolid, el 19 de mayo de 1682. También se sabe que se representó en América, en 1709. Cf. Guillermo Lohmann Villena y Raúl Moglia. "Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII". Revista de filología hispánica 5 (1943): 326.

Tercero, que el trozo donde se alude a la entrega de Barcelona sea inserción desautorizada... Por último, el único arbitrio que queda es el de suponer que Calderón rehizo en 1652 o poco después la comedia conocida en 1648. (335)

La hipótesis de una doble versión me parece muy razonable, en principio, porque no se trataría de un caso inusitado sino de una práctica frecuente en Calderón y en la comedia de la época, tanto como la reelaboración de obras ajenas.¹⁵ Como ya se ha dicho, hay varias menciones en Basta callar a otras obras, anteriores a 1640, a las que se suman dos alusiones a un estanque (vv. 1157 y 3853-70) que podrían asociarse con el del palacio del Buen Retiro, inaugurado en 1634. Todas estas observaciones "favorecen la existencia de una versión primitiva anterior a 1642 [y como] el manuscrito auténtico alude a un hecho histórico de 1652... por consiguiente este texto debe ser refundición de una antigua comedia de igual título" (Treviso 337).

En lo reseñado hasta este punto, la argumentación de Treviso es inteligente y útil. No obstante, hay un dato de principal importancia para este asunto que no llegó a tener

¹⁵ Sobre el aprovechamiento por parte de Calderón de textos de otros dramaturgos, el conde de Schack señaló los casos de Los cabellos de Absalón moldeada sobre La venganza de Tamar de Tirso, El médico de su honra y El alcalde de Zalamea a partir de las comedias homónimas de Lope. También indicó El príncipe constante donde perduran rasgos de La fortuna adversa del infante Don Fernando de Portugal de Lope. Por último existen dos comedias con el mismo título, La niña de Gómez Arias, una de Calderón y otra de Luis Vélez de Guevara que Schack considera anterior (206+, n. 1). Para un resumen reciente de lo anterior, cf. Vern G. Williamsen, "Calderón: Imitator and Initiator" en Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 249-58. Para la reelaboración de una comedia propia, véase el caso ejemplar de El agua mansa y Guárdate del agua mansa. Cf. la "Introducción" de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz a la edición de ambas versiones, Kassel: Reichenberger/U de Murcia, 1989, 1-87, y mi artículo "Instancias semióticas: entre El agua mansa y Guárdate del agua mansa de P. C. de la B.", que aparecerá en el volumen Estudios para "El agua mansa", en prensa. Treviso ofrece aún otros ejemplos (335, n. 11).

en cuenta: el segundo manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid trae la siguiente nota en el folio 1v:¹⁶

[O]fficio y Papeles yo sucedi de Pedim[en]to de don Luzo [?] / de la torre spinosa vecino desta ciudad del pres[en]te / que es fecho en seulla en once dias del mes de / setiembre de mill y asientos y treinta y quatro [ilegible] / testigos geronimo de gueuara y diego de 2da gueuara. / Esto pose [ilegible] de Seulla / Lo fice [ilegible] e fice mi signo [Signatura]. (El subrayado es mío).

Esta última datación, combinada con las menciones del estanque y los otros elementos de juicio esgrimidos, permite anticipar la fecha de la llamada versión primitiva a mediados de la década del treinta, coincidiendo de este modo con las conclusiones de Hartzenbusch, basadas en una lectura atenta del texto.

Ahora bien, el segundo manuscrito, que lleva el número 17.069, es una copia en limpio que contiene la versión, más corta, transmitida por toda la tradición impresa desde la primera edición hecha por Vera Tassis en 1682.¹⁷ La comparación entre estos testimonios y la redacción, más extensa, del Res. 91 conduce a una nueva encrucijada: con excepción de dos secuencias, que corresponden a la penúltima escena de la jornada segunda y la primera de la siguiente, las principales diferencias se deben a atajos introducidos en el autógrafo, que se salvan con breves modificaciones marginales que también figuran en el ms. de otra mano.

¹⁶ La letra de este folio es particularmente difícil de leer. El texto está escrito apaisado. Treviño afirmó que "ninguno de los dos [manuscritos] está fechado" (333), siguiendo, sin dudas, la indicación del Catálogo de las piezas de teatro de Antonio Paz y Meliá.

¹⁷ Para una descripción de estos testimonios, véase más adelante el "Estudio textual".

Si se toma como ejemplo el lugar donde se hace alusión al sitio de Barcelona, se advierte que, en el Res. 91, el texto ha sido enmarcado por líneas horizontales y verticales y su exclusión se indica con el agregado de la palabra **no** en el margen izquierdo. En el margen opuesto se agregó la lectura del ms. 17.069:

a que asisti por ser yo
 cabo de las compañías
 de su nobleça; si bien

Ante una situación como la descripta, si el texto contenido en el autógrafo es una versión posterior, y la referencia histórica obliga a considerarla así, ¿por qué razón se introdujeron en él cambios que eliminan las innovaciones y restituyen la redacción primitiva? El enigma planteado no tiene, por el momento, solución: o bien se descarta la fecha 1634 de la copia, haciendo depender este texto del Res. 91 y creando, teóricamente, una tercera versión--la primera se conservaría sólo como "sustrato" en el texto de las conocidas--, o bien Calderón reelaboró la obra para alguna ocasión particular y, con posterioridad, él mismo u otro procuró devolver el texto a su aspecto original a fin de reducir la obra, empleando para esa tarea acaso una copia hoy perdida. Esta segunda hipótesis quizá pueda parecer excesivamente compleja y sostenida por múltiples especulaciones pero, con todo, me parece más razonable que su alternativa.

Si se aceptan los resultados del razonamiento anterior, queda en pie la existencia de dos versiones, una de las cuales--perpetuada por el ms. 17.069 y los impresos conocidos--corresponde, casi con seguridad a 1634. La reelaboración posterior, fechable hacia 1652 o poco des-

pués, se conserva en el manuscrito parcialmente autógrafo, que se edita en esta ocasión por vez primera.

2. La inserción genérica de "Basta callar"

El género comedia, independientemente de los vaivenes históricos del término que lo designa, constituye una prolongada y productiva tradición en Occidente.¹⁸ Desde muy temprano se documenta entre los comentaristas el reconocimiento, implícito o explícito, de que el vocablo español no se ajusta exactamente al sentido clásico.¹⁹ Como puede

¹⁸ A modo de muestra, recuérdese que para Dante Alighieri la comedia era un género literario narrativo, en estilo bajo: *Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...]* *Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur [...]* *Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublimi tragedia; comedia vero remisise et humiliter* ("Epistola XIII", Carta al Can Grande de la Scala de Verona, en Tutta la opera. Ed. a cura di Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni Editore, 1965. 344-5). Véase también De vulgari eloquentia, II, iv: *Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum (ibidem, 231)*. Sobre las opiniones de Dante sobre la comedia, cf. E. R. Curtius. Literatura europea v edad media latina. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 512 n. y 553 n.

¹⁹ Como es sabido, el primer dramaturgo español que utiliza el término "comedia" es Lucas Fernández, seguido poco más tarde por Gil Vicente y Bartolomé de Torres Naharro (Cf. Alfredo Hermenegildo. Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández. Madrid: Cincel, 1975. 48-49). Este último, en el "Prohemio" a su Propalladia de 1517, incluye la siguiente definición: "comedia no es otra cosa sino vn artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado" (Propalladia and Other Works. Ed. Joseph E. Gillet. Pennsylvania: Bryn Mawr, 1943-61. 1: 142) A Torres Naharro se debe, además, una clasificación tipológica acclimatada a la realidad dramática española: "Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad...; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea" (143).

deducirse de los versos de Andrés Rey de Artieda, en la "Epístola al Marqués de Cuéllar sobre la comedia", incluida en sus Discursos, epístolas y epigramas (Zaragoza, 1605), lo trágico y lo cómico se integran en un campo más amplio al que llama comedia:

Es la comedia espejo de la vida,
Su fin, mostrar los vicios y virtudes,
Para vivir con orden y medida...
Materia y forma son diversos hechos,
Que guían a felices casamientos,
Por caminos difíciles y estrechos:
O, al contrario, placeres y contentos,
Que pasan cómo rápido torrente,
Y rematan en trágicos portentos.²⁰

Con mayor claridad, en su Apologetico de las comedias españolas (Valencia, 1616), el dramaturgo Ricardo de Turia observaba que "ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia".²¹ También José Pelli- cer y Tovar, en Lágrimas panagíricas a la muerte de Montal- bán de 1639, declaraba que "aunque todas las acciones que se representan, ya sean históricas, ya novelas, ya fábulas,

²⁰ Apud M. Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947. II: 281.

²¹ Y continuaba: "...que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande y la comiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que [en] una misma fábula concurren personas graves y humildes". Apud Menéndez Pelayo, Historia, II: 309. El pasaje ha sido rescatado una y otra vez por los historiadores del drama español. Cf. Franciscó Ruiz Ramón. Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1920). Madrid: Cátedra, 1979. 126. También José María Díez Borque, dir. Historia del teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII. Madrid: Taurus, 1983. 494.

están por el uso comprendidas con el nombre genérico de comedias, no todas lo son".²² Basten estos pocos ejemplos para advertir que el término español comedia suma a los varios significados que poseen las formas cognadas en otras lenguas modernas--inglés comedy, francés comédie, italiano commedia²³--uno específico, resultado de la historia de las letras peninsulares: "toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comédia, Tragédia, Tragicomedia, ò Pastoral", en la formulación del Diccionario de Autoridades. Por supuesto, esto no significa que la noción clásica haya sido desconocida entre dramaturgos y preceptistas del Siglo de Oro. Ya en el siglo anterior, Alonso López Pinciano ofrecía tres definiciones "tradicionales" sobre la comedia en su Philosophía Antigua Poética (Madrid, 1596), en las que confluían elementos aristotélicos, horacianos y renacentistas.²⁴ Pero independientemente de los comentarios de los preceptistas del renacimiento, logra plasmarse una acepción patrimonial, afirmada en el desarrollo de la dramaturgia hispana, cuyo empleo y consagración se confirma, aún en la

²² Amid Henry W. Sullivan. "Historical Occasion as the Basis for a Partial Taxonomy of the Comedia". Romance Quarterly 33 (1986): 71.

²³ Sin embargo, Wardropper pudo reconocer, tomando en cuenta, además de los vocablos hispanos, términos como el ing. comedian o el alemán Komödie, "una tendencia general a desparramarse [el contenido o significado del término] por otras actividades dramáticas" ("La comedia española del Siglo de Oro". Teoría de la comedia de Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978. 191).

²⁴ Sobre este tratamiento de la comedia, véase Sanford Shepard. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1970. La crítica actual también ha explorado las escasamente conocidas ideas de Aristóteles sobre la comedia procurando elaborar una clara delimitación genérica. Para ello pueden verse los estudios de Alfonso de Toro: "Aproximaciones semiótico-estructurales para una definición de los términos tragedia, comedia y tragicomedia: el drama de honor y su sistema", Gestos 1 (1986): 53-72; y "Tragedia, comedia y tragicomedia española en los siglos XVI y XVII", Gestos 2 (1987): 39-56.

actualidad, tanto por la adopción del término español entre los estudiosos del teatro del mundo entero para referirse a las obras de dramaturgos como Lope de Vega, Tirso, Calderón y sus contemporáneos, así como también por haber sido incorporado, con su significado especial, en los grandes diccionarios de otros idiomas y en las enciclopedias más difundidas.

Ahora bien, la ampliación del campo designativo del término comedia fue acompañada del empleo, tal vez compensatorio, de diversas expresiones que permitían delimitar zonas más reducidas dentro de esta múltiple posibilidad de nominación, zonas a las que se puede llamar hoy subgéneros. El Conde de Schack transcribe algunos fragmentos de una defensa de la comedia de 1672 cuyo autor, el Dr. Manuel, al elogiar a Calderón, introducía expresiones tales como "comedias de santo", "historiales" y "amatorias", con lo que se pone en evidencia la necesidad de poner orden por medio de una clasificación al conjunto de textos dramáticos. A partir de las observaciones del Dr. Manuel podría constituirse una taxonomía tripartita, basada principalmente en los aspectos temáticos, aunque, al parecer, el criterio de selección que define cada clase supera la dimensión exclusivamente temática, asociándose cada tipo a una intencionalidad específica. Así, las primeras son "de ejemplo", mientras que las segundas "de desengaño" y las últimas "de inocente diversión sin peligro".²⁰ Además, según este comentarista, a cada una corresponde un héroe típico (san-

²⁰ Obsérvese que en esta última caracterización palpita la definición de Diomedes: "comedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio", que entre otros trasmite Luis Alfonso de Carvallo en su "Cisne de Apolo" de 1602. Cf. Alberto Porqueras Mayo, "Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 [Doctrina teatral] del 'Cisne de Apolo' (1602) de L. A. de Carvallo". Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González. Kassel: Reichenberger, 1990. 505-31, especialmente 525.

to, príncipe y particular, respectivamente), que es percibido, por vía de identificación entre espectador y personaje, como destinatario del hecho teatral: "Mantiene una alta majestad en el argumento que sigue que, si es de santo, le ennoblece las virtudes; si es de príncipe, le enciende a las más heroicas acciones; si es de particular, le purifica los afectos" (Apud Schack 199).

Según la información de que dispongo, no se ha destacado lo atractivo de esta clasificación, lo cual puede deberse al hecho de que otras formas, a veces parcialmente coincidentes, gozaron de mayor difusión y aceptación. Bancos Candamo, por ejemplo, podía distinguir entre comedias "de fábrica", las que exigían tramoya y vestuarios muy elaborados, y "de capa y espada", expresión que remitía a "aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo" (Apud Wardropper 194). Recurriendo a varias fuentes generales²⁸ puede elaborarse la siguiente tabla en la que se resumen los subtipos particulares que la tradición crítica nos ha legado:

²⁸ Entre otros: Patrice Pavis. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1986. James Redfern. A Glossary of Spanish Literary Composition. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1973.

SUBTIPO	PERSONAJES	MUNDO REFERIDO	RASGOS CARACTERIZADORES
de capa y espada	personajes elevados (nobles y caballeros)	costumbres caballerescas contemporáneas al siglo XVII	"elemento de misterio"
de carácter	tipos humanos definidos por uno o varios rasgos psicológicos o morales dominantes	supeditado a la necesidad de reflejar el carácter de las personas	
de enredo o intriga	apenas esbozados	supeditado al desarrollo de la acción	numerosas complicaciones en la trama
de figurón	personaje estereotipado y ridículo	imagen caricaturesca de la sociedad y en especial de algunos de sus miembros	énfasis en el aspecto crítico de vicios y virtudes

Una clasificación como la que precede es susceptible de numerosas objeciones y rectificaciones. Podría incluso ser impugnada en su totalidad, como hizo B. Wardropper con las versiones tradicionales y, a partir de su vasto conocimiento de teóricos y tratadistas del XVII, logró despejar, "en medio de la imprecisión terminológica de la comedia barroca española" (196), tres clases: comedias de capa y espada,²⁷ comedias de fantasía o románticas y entremeses.

Lo dicho alcanza para advertir lo dificultoso que resulta llegar a un acuerdo generalizado por este camino especulativo. Sin embargo, los elementos conceptuales apuntados permiten una primera aproximación al estudio de la

²⁷ Para una síntesis de las descripciones actuales de este subtipo, véase la "Introducción" de José M. Ruano de la Haza a su edición de Cada uno para sí, Kassel: Reichenberger, 1982. 103-06.

pieza que aquí interesa. Así, si se aplican las observaciones contenidas en el cuadro anterior con la finalidad de determinar a qué subgénero pertenece Basta callar, se reconoce que los personajes de esta comedia no han sido diseñados según una serie de rasgos suficientemente diferenciadores, ni en el plano psicológico ni en el moral, como para constituir individualidades que se eleven por encima de los estereotipos, apenas esbozados, del galán, la dama o el criado. En consecuencia, es posible descartar de entrada la inclusión de la obra dentro de los grupos de comedias de figurón y de carácter que exigen un tratamiento más matizado y específico de los personajes.

Ahora bien, tan pronto como se atiende a las peculiaridades de la comedia de capa y espada y las de la comedia de intriga, concebidas como entidades diferenciadas, la aceptación de una categoría en detrimento de la otra se torna, cuando menos, discutible. De hecho, Basta callar es una pieza compleja que participa de las características de ambas modalidades. Para ver en qué medida Basta callar comparte los rasgos propios de la comedia de capa y espada es suficiente recordar la definición de Bances Candamo, que imponía dos exigencias constructivas generales (presencia de personajes-tipos y elaboración de situaciones relacionadas con el galanteo). Planteada la cuestión en estos términos, no cabe duda alguna de que la obra es un ejemplo ortodoxo de esta clase de comedias. En relación con el primer imperativo, hay cinco personajes centrales, tres masculinos y dos femeninos, que corresponden a los tipos del galán y la dama^{2º}: por un lado, César, Enrique, duque de Bearne, y Federico, conde de Mompeller, y por otro, Mar-

^{2º} Observa Ruiz Ramón que "cada personaje viene a ser como un complejo de variantes animadas de un tipo genérico" (135) y reconoce, para la dramaturgia áurea, los siguientes tipos: el Rey, el Poderoso, el Caballero, el Galán, la Dama, el Gracioso y el Villano.

garita y Serafina. El resto de los personajes, incluso Roberto, que representa al padre-viejo encargado de proteger el honor familiar, actúan como criados y sirvientes: Flora, Estela, Carlos, Capricho--el gracioso de la obra--, etc. En cuanto a los matices y acciones propias del galanteo, la obra escenifica las complicaciones y dilaciones que dificultan una pronta afirmación matrimonial de la pareja integrada por César y Serafina, alrededor de quienes se generan equívocos continuos, intervenciones de otros personajes movidos por los celos, un duelo, llegadas imprevistas, intercambios de notas, etc.

Por otra parte, apenas se reconstruye el derrotero de las acciones que constituyen la trama, se advierte de inmediato que la situación, que en sus aspectos fundamentales es sencilla y, en buena medida, reiterada hasta el hartazgo por la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro, ha sido elaborada con tanta maestría y sentido de los movimientos dramáticos que excede la mera puesta en escena de costumbres contemporáneas. Incluso un resumen no muy detallado de la trama permitirá apreciar en qué medida Calderón se preocupó por presentar una intriga atractiva, saturada de complicaciones.

La jornada primera se abre con un extenso romance, de tono fundamentalmente narrativo, en boca de Margarita, perteneciente a la casa de Bearne y prometida del conde de Mompeller, la cual comunica a su dama de compañía los antecedentes de la situación inicial: estando de cacería con su hermano, el duque, se apartó momentáneamente de la tropa y encontró entre las malezas a un caballero herido de gravedad. Intercedió por él ante su hermano y lo hizo transportar a palacio donde, una vez reestablecido y a causa de sus cualidades, el duque lo hizo su privado. Hasta este punto, se sabe de él que se llama César y que fue atacado por bandoleros aunque, por las circunstancias en que fue hallado,

Margarita sospecha de la veracidad de estos datos. Este elemento de misterio y suspenso es uno de los mecanismos que pone en práctica Calderón en la obra para excitar la atención del público pero no el único, puesto que, en la misma secuencia dramática, se informa que, contra la voluntad paterna, Margarita inclina su deseo hacia el forastero.

Su curiosidad e interés la llevan a interrogar al criado de César, Capricho, que como todos los de su especie es algo ligero de boca. Con todo, la verdad que da a conocer, entremezclada con patrañas de su propia cosecha, es parcial--señala apenas el verdadero nombre de su amo, su lugar de origen y explica que la ocasión de que fuera encontrado en las condiciones sabidas se debe a "no sé qué antiguo duelo / de amor y celos" (vv. 357-58). La irrupción en escena del duque Enrique, que viene acompañado de César, interrumpe a Capricho en el preciso momento en que está a punto de pronunciar los nombres de la dama y el rival de su amo, con lo que la resolución del enigma se hace esperar todavía más.

Después de los saludos de rigor, el duque comunica a su hermana la inminente llegada a la corte de Roberto y de su hija Serafina, con quien Margarita había sido criada en la infancia. Roberto, que hasta ese momento se había desempeñado como gobernador de Mompeller, trae consigo las capitulaciones para concertar el matrimonio de Margarita con el conde de aquella región. Enrique sale a recibir a los viajeros con todo su séquito quedando en escena Margarita y César, circunstancia que aprovecha ella para solicitarle que responda en su nombre la carta del conde, dándole a entender, de manera ambigua, su desagrado frente a dichos preparativos. César queda solo, sin entender la intención profunda de las palabras de Margarita, hasta que llega Capricho y relata la llegada de Serafina, lo que da pie a que su amo exprese su convencimiento de que la dama

fue quien lo hizo emboecar, de acuerdo con el conde. El dolor de sentirse traicionado y la carga de sus preocupaciones lo obligan a decidir retirarse de la ciudad para evitar que se sepa que ha sobrevivido al ataque.

Desde la perspectiva del espectador, la historia previa de César parece estar suficientemente aclarada. Surgen en este preciso momento dos nuevas complicaciones que serán explotadas en todas sus posibilidades dramáticas en el desarrollo de la acción: por un lado, el conde de Mompeller, disfrazado, ha venido a palacio acompañando a Roberto, según se dice, con la intención de conocer personalmente a su prometida antes de un ulterior arribo formal; por otro, el duque confía a Carlos, caballero de la corte, que después de haber visto a Serafina ha quedado súbitamente prendado de ella. Este le recuerda que César es su privado y que correspondería que compartiera su secreto con él, a lo que el duque responde que César, algo taciturno y melancólico en los últimos tiempos, no le asiste. Para informarse, ruega a Carlos que se acerque a él, gane su confianza y procure averiguar las causas que motivan esa llamativa conducta. Poco después, un encuentro entre César y Serafina, en presencia de Margarita, a la vez imprevisible e imposible de evitar desde la perspectiva de los personajes, cierra la jornada primera despertando nuevas esperanzas en el corazón de César, lo que lo lleva a alterar su decisión de abandonar Bearne.

Al comenzar la jornada siguiente, César retoma el relato de sus penas ante Carlos y le hace saber, en secreto, de su amor por Serafina. Entonces, llega Celio, sirviente en la casa de Roberto, con un mensaje que la dama le envía a César. En la nota se le invita a acudir a un balcón que da a la explanada de palacio, donde recibirá las explicaciones prometidas. Todo ello hunde a Carlos en un dilema de difícil resolución: o cumple con la lealtad que debe a

su señor, comunicándole lo que acaba de averiguar y rompiendo así el secreto que se ha comprometido a mantener, o cumple con el deber de lealtad a su amigo, faltando entonces a sus obligaciones con el duque.

Paralelamente, Margarita vuelve a interrogar a Capricho y llega a reunir la información que le faltaba. Cuando entra César, Margarita le indica que acuda a su ventana esa misma noche para recibir algunas instrucciones que tiene que darle. El duque, puesto al tanto de toda la situación por Carlos, aunque acepta hacerse a un lado y no dejar crecer su inclinación hacia Serafina, movido por los celos, decide obstaculizar el encuentro de ambos enamorados. Ordena, pues, a César que esa noche no salga por sí de palacio. Este envía a Capricho con sus excusas para ambas damas pero la falta de tacto del criado y su desconocimiento de los modos urbanos ofende a las dos mujeres. Testigo del altercado, el conde de Mompeller, quien se encontraba en el lugar embozado para dirigirse a Serafina, dama a la que pretende y verdadera razón de su viaje, desafía a duelo al mensajero. La aparición del duque, en compañía de Carlos y César, impide el duelo que queda concertado para la mañana siguiente.

Poco más tarde, un nuevo mensaje de Serafina invita a César a la quinta de Belflor, casualmente el lugar en donde se efectuará el duelo. César vuelve a confiar en su amigo Carlos y éste, a su vez, vuelve a cumplir con su obligación de informar al duque. Para interferir en este segundo encuentro, el duque envía a Roberto tras César, diciéndole que éste se enfrentará con un supuesto adversario, sin saber que lo que él considera una excusa para no dejar solo a César, irónicamente, se corresponde con la realidad. Antes de que concluya la jornada, y antes incluso de recibir las ansiadas explicaciones, ignorante de la presencia del conde César riñe con él y vuelve a inculpar a Serafina. Tan

pronto como ella se decide a intervenir, Roberto obliga a ambos contendientes a darse a conocer. Como puede notarse, la complicación de situaciones no parece poder llegar más lejos, sin embargo quedan pendientes aún varias vueltas de tuerca.

La jornada tercera empieza con las quejas de Margarita quien se siente dolida con César porque no acudió al lugar indicado la noche anterior. Su hermano el duque, por su parte, está preocupado porque desconoce los acontecimientos provocados por su intervención. Una y otra inquietud se desvanecen pronto: el despecho de Margarita, cuando llega a saber el por qué de la ausencia de César; la curiosidad de Enrique, cuando Roberto le informa lo sucedido en Belflor. Pero la tranquilidad es efímera dado que nuevas angustias se despiertan en ellos al enterarse de que Roberto, en cumplimiento de las instrucciones recibidas, ha puesto en prisión, en su propia casa, a César.

Una vez más, actúa el duque para evitar que la joven pareja tenga oportunidad de llegar a un entendimiento, aunque en esta ocasión sus previsiones surten un efecto parcial: el regreso de Roberto no impide que los enamorados se vean, a pesar de que no puedan hablarse. Las idas y vueltas de César y Serafina, llamados por turnos a palacio, en un último esfuerzo del duque y Margarita para interponerse en la mutua voluntad de los personajes, rematan en una secuencia final en la cual Serafina participa a Margarita su inclinación hacia César y le solicita que intervenga en su favor ante el conde. El conde y el duque, que estaban ocultos en las inmediaciones, se dan a conocer con lo que la confesión de la dama se hace pública. César, que había recibido de una criada en casa de Roberto ciertas explicaciones sobre los hechos ocurridos en Mompeller que liberaban de toda sospecha a su enamorada, se hace presente. En este punto, los deseos de la pareja se sobreponen a los de

los demás y la obra concluye con un matrimonio doble: Serafina es desposada por César, perdonado al fin por el conde, quien por su parte toma a Margarita por esposa.

En síntesis, Basta callar parece responder tanto a las pautas de delimitación de la comedia de capa y espada como a las de la comedia de intriga. Enfrentado a esta doble posibilidad de clasificación a la que se ajustan prácticamente todas las comedias ligeras de Calderón, Marcelino Menéndez Pelayo, sin llegar a desarrollar una elaboración teórica del asunto, resolvió la cuestión identificando uno y otro modo de construcción: "las comedias de costumbres, o sea las que vulgarmente se llaman comedias de capa y espada, las cuales, por la riqueza de la trama y por la variedad de elementos, se han llamado también comedias de enredo; o, dicho con voz menos castellana, de intriga".²⁹ La equiparación de designaciones elimina de plano, claro está, los intentos históricos de establecer clasificaciones internas en la comedia pero es, con todo, atendible. Aunque teóricamente, es factible postular dos subtipos de comedia, uno orientado a la representación de costumbres de determinada época, otro a la de acciones atractivas de una historia ficticia, el estudio de textos concretos, en particular los calderonianos, invita a pensar que ambos subtipos se integran en una clase mayor. En consecuencia, si se está dispuesto a aceptar la expresión "comedia de capa y espada" en sentido extendido, incluyendo además de los aspectos puntualizados por Bances Candamo en su Theatro de los Theatro la noción de "complejidad de situaciones", parece no haber dificultades en caracterizar de tal a Basta callar.

²⁹ Calderón y su teatro. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941. 3: 270.

3. La inserción en el corpus calderoniano

Al tratar de la fecha de composición de la comedia, los estudiosos orientados hacia la investigación histórica tomaron en consideración las alusiones y referencias textuales a otras obras del mismo autor para elaborar una cronología interna tentativa. Además de esta función utilitaria--por decirlo así, a posteriori--la cita del título de una obra previa cumple una función particular que puede, en sí misma, aceptarse como uno de los modos de integración de la pieza en el corpus dramático calderoniano. En Basta callar, ya se ha dicho, el título citado es el de la comedia El galán fantasma, mención que se extiende, en la jornada tercera, a un momento en el cual Capricho se refiere, irónicamente, a "el paso de la fantasma" (v. 3745) y representa una pequeña escena en que se hace pasar por tal frente a Nise. El aprovechamiento de elementos conocidos del público, en este caso los títulos de sus propias producciones, no es ocasional.³⁰ Por el contrario, Calderón empleó profusamente este recurso de autorreferencialidad: así como Con quien vengo, vengo es citada en No hay burlas con el amor y Peor está que estaba en La desdicha de la voz, La dama duende, quizá como caso extremo, es mencionada en Casa con dos puertas, mala es de guardar, Mañanas de abril y mayo y El galán fantasma, entre muchos otros ejemplos.

En un nivel de inserción diferente, Basta callar se conecta, al menos, con otras tres obras de Calderón. En el diálogo inicial con Flora, Margarita comenta:

...aun no a mucho que las dos
vimos caer de vna bentana,
socorrida, vna hermosura
no sé si en nobela o farsa (vv. 225-28)

³⁰ Véase, además, la nota al v. 2413.

F. W. V. Schmidt y, más recientemente, Rohland de Langbehn identificaron la referencia a Primero soy yo,³¹ en la cual durante el transcurso de la jornada primera se hunde un balcón con dos damas en él.

Más elaborada es la alusión a Saber del mal y del bien apuntada, como se ha dicho al comienzo, por Hartzzenbusch. En esta comedia, don Alvaro de Viseo, víctima de persecución y malherido, se despeña en escena, irrumpiendo en medio de una cacería de la que participan tres damas de la corte española, doña Hipólita de Lara, doña Laura de Quiñones y doña Jacinta de Silva. Calderón aprovecha, en esta ocasión, los efectos visuales del rápido movimiento escénico tal como se infiere del diálogo de las damas:

Da. Laura.--	¿Qué es esto?
Da. Jac.--	Precipitado del monte un hombre baja.
Da. Laura.--	Y bañado en el rojo humor que corre de sus venas ya parecen lengua de sangre las flores.
Da. Hip.--	Aunque el horror y el espanto son de mis plantas prisiones, el ánimo generoso, la piedad altiva y noble me llaman a socorrerle. (<u>Dramas</u> 215a)

Con la protección recibida, don Alvaro se restablece prontamente y gana la buena voluntad de todos, debido a sus cualidades y virtudes. "Lo que te aseguro aquí / es que hombre en mi vida vi / de más perfecciones lleno", afirma

³¹ "Artificios utilizados", 595 n. 15. Transcribo la escena correspondiente de Primero soy yo en la nota a los versos 225-28.

de él el conde don Pedro de Lara ante el Rey (218b). A tal extremo llega su prestigio, y el reconocimiento que los demás le tributan, que el Rey lo hace su privado.

Las semejanzas entre esta obra y Basta callar no van mucho más lejos, pero la relación de Margarita sobre el encuentro de César en el bosque y el lugar que éste alcanza en la consideración del duque, no parecen resultado de mera coincidencia accidental. Ciertamente es que no es posible determinar cuál de las dos versiones de los mismos sucesos es anterior. Sin embargo, sí puede afirmarse que el motivo resultó de suficiente interés al dramaturgo que decidió explotarlo de modo narrativo, en un caso, y traespuesto en acción, en otro.

Otro tanto ocurre en relación con las secuencias finales de la primera jornada de El galán fantasma, donde Porcia, criada de Julia, franquea la puerta del jardín de su ama al poderoso, el duque de Sajonia. El atropello que el duque planea cometer es evitado por la súbita aparición de Astolfo que, a punta de espada, procura defender a su amada. El honor de la dama queda salvaguardado pero el joven cae malherido. Dejando de lado este último detalle, la acción reseñada coincide punto por punto con la explicación que Nise, criada de Serafina, ofrece a César en la jornada tercera de Basta callar. Nise disipa con su relato toda duda que pudiera recaer sobre la conducta de Serafina al reconocerse cómplice del conde en su intento de abordar a la dama, ocasión en que se produjo el primer enfrentamiento con César, como resultado del cual éste debió huir de Mompeller.³²

³² La conexión entre ambas obras también se documenta en el plano textual, en los siguientes versos:

El galán fantasma
A quien le dan una carta,
dicen que no ha de saber

Basta callar
...si el dueño
le diere auerta una carta,

Una tercera forma de inserción, más notoria por tratarse de refundición parcial, fue señalada por Valbuena Briones (Comedias 1708). En efecto, Basta callar vuelve a plantear, en el personaje de Carlos, la situación de quien se encuentra en la encrucijada de tener que decidir entre cumplir con sus deberes de amigo o con los de servidor de un poderoso. Calderón trató el mismo asunto, con variantes, en sus comedias Amigo, amante y leal y Nadie fie su secreto. En esta última pieza, cuyo argumento es mucho más lineal y libre de complicaciones, las coincidencias con Basta callar son tan evidentes que pareciera que el dramaturgo, si no trabajó con el texto a la vista, al menos tenía de él un recuerdo muy vívido. En Nadie fie..., los personajes en cuestión son Alejandro, príncipe de Parma, Arias y César. Del mismo modo que el duque Enrique, Alejandro queda prendado, sin saberlo, de la amada de César:

Entró doña Ana en palacio,
que a ver a mi hermana viene,
con más donaire que nunca,
tan hermosa como siempre. (Comedias 94a)

Poco después se confiesa con Arias y éste le contesta con palabras que corresponden a las de Carlos en Basta callar (cf. vv. 810-19):

Don César tu secretario
de quien fías dignamente

si está escrita, o si está blanca.
(vv. 3028-30)

la guarde con tal decoro
que sin osar desdoblarla
quando la buelva no pueda
decir si está escrita o blanca.
(vv. 515-20)

el gobierno de tu Estado,
 y a quien con extremo quieres,
 es mi amigo; y no es razón,
 señor, que en tu gracia deje
 desocupado lugar,
 pues él sólo le merece.
 Llámale y dile tu amor,
 y hoy a tu gracia le vuelve,
 que no es razón que se diga
 que yo gano lo que él pierde. (94b)

La respuesta del príncipe, al igual que en Basta callar (vv. 824-27 y 834-37), se refiere a la melancolía en que César está sumido últimamente y concluye con el encargo de que averigüe qué le sucede. Poco después, la conversación entre Arias y César (97b y es) plantea las mismas ideas que el diálogo paralelo entre Carlos y César, distribuido, en nuestra comedia, entre las jornadas primera y segunda, conduciendo una y otro a sendos monólogos de los confidentes:

Nadie fie su secreto

De dos secretos cargado(s)
 aunque uno mismo en rigor,
 obligado de un señor,
 y de un amigo obligado,
 me hallo; y en tantos disgustos
 no sé cuál a cuál prefiere.

(99a)

Basta callar

...criado y amigo, entre César
 y el duq[ue], de dos secretos
 dueño, aunq[ue] mejor dijera
 de uno, puesto que los dos
 corren vna línea mesma.

(vv. 1593-97)

Al texto de Nadie fie... sucede un breve discurso, de carácter analítico, en el cual Arias estudia las consecuencias futuras de su accionar. En Basta callar, al menos en la versión que contiene el manuscrito que aquí se edita, la

consideración de opciones se despliega con mayor detalle en los vv. 1598-1663.

Además, Calderón aprovecha, hasta en sus detalles más nimios, la actitud del poderoso de procurar interferir en los encuentros entre los amantes, como demuestra el hacer que el príncipe Alejandro ponga en juego artilugios tales como invitar a César a salir, "encubiertos y embozados, / a visitar disfrazados / varios modos de placeres" (102a), una noche en que sabe que el joven está comprometido a acudir a hablar con doña Ana. Del mismo modo, en la jornada segunda de Basta callar, Enrique ordena a su secretario que lo espere en palacio para luego salir juntos a recorrer la ciudad. Los fragmentos citados y la repetición de motivos con prueba suficiente de que, por lo menos en una de sus líneas argumentales, Basta callar es una refundición, compleja y enriquecida, de textos precedentes.

Queda pendiente, aún, una última modalidad de inserción en el corpus. Me refiero al uso de refranes y frases proverbiales que Calderón, al igual que otros dramaturgos del siglo XVII español, no sólo pone en boca de sus personajes para argumentar ante una situación particular³³ sino que emplea además como fuente inagotable de asuntos y títulos para sus comedias.³⁴ Como es sabido, la tradi-

³³ Fernando Lázaro Carreter, anota que "el empleo del refrán parece consistir normalmente en una evasión de lo concreto y actual de que se conversa o escribe a la captura de un argumento de autoridad inapelable, con el cual el hablante generaliza lo que sostiene" ("La lengua de los refranes, ¿espontaneidad o artificio?", en sus Estudios de Lingüística. Barcelona: Crítica, 1980. 221).

³⁴ El tema ya ha sido estudiado en detalle por la crítica, aunque no en relación directa con Basta callar. Véase, entre otros estudios, los siguientes: F. C. Hayes. "The Use of Proverbs as Titles and Motives in The Siglo de Oro Drama: Calderón". Hispanic Review 15 (1947): 456-63. E. J. Gates. "Proverbs in the Plays of Calderón". The Romantic Review 38 (1947): 203-15. Y, Jean Canavaggio, "Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo". Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flaache zum

ción hispana ha preservado un cúmulo cuantioso de adagios que instruyen sobre las virtudes del saber callar, como "Más vale callar, que mal hablar" o "Callar y obrar, por la tierra y por el mar", pero al mismo tiempo transmitió otros que destacan lo inoportuno de callar en determinadas circunstancias: "No me quiero quejar de mí, que callar perdí" o, el más célebre de todos, "Quien calla, otorga".³⁵

El Teatro universal de proverbios de Sebastián de Horozco conserva más de veinte refranes glosados con el motivo del saber callar y su contracara, saber hablar a tiempo.³⁶ Entre los del primer grupo cabe citar "Harto sabe / quien a tiempos sabe callar" (1257), "Mas vale callar / que mal hablar" (1833), "Oír y ver y callar" (2221)³⁷, "Quien no sabe callar / no sabe hablar" (2710) o "Sufro y callo / por el tiempo en que me hallo" (2882). Entre los del segundo grupo, se destaca el siguiente: "No ay regla sin excepcion / quien oye y calla consiente" (2053), con una glosa por demás explícita:

Quando algo oyo decir
si nada respondo y callo

70. Geburtstag. Ed. Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. 27-35.

³⁵ Los refranes copiados provienen del Diccionario de Autoridades, que recoge además los siguientes: "Callad y callemos, que cada deuda tenemos", "Callar y ojos, tomaremos la madre y los pollos", "Calle el que dió y hable el que tomó", "Ante Reyes ó Graves, ó calla ó cosas gratas habla", "La mugér y la pera, la que calla es buena", etc. (s.v. callar).

³⁶ Citado aquí por la edición de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: U de Groningen/U de Salamanca, 1986. El número indicado entre paréntesis, para cada refrán, se corresponde con el número de orden en la edición citada.

³⁷ También en versión ampliada: "Quien en Cordova a de morar / conviene cavar y arar / cavalgar a la gineta / y vivir a la falseta / oyr y ver y callar" (2701).

pudiendo contradecir
 sere visto consentir
 pues que presente me hallo.

De manera que el refrán considerado individualmente, como cristalización de un criterio establecido socialmente para tomar decisiones, si bien posee cierto valor y prestigio basados en la presunción de verdad que lo rodea, no puede dejar de entrar en conflicto con otros refranes cuyas enseñanzas son contradictorias.^{3a}

En Basta callar, todos los personajes centrales quedan, en uno u otro momento, enfrentados con el dilema de tener que decidir entre hablar o callar. La primera ocasión en que se atestigua el conflicto se resuelve por la conveniencia de hablar para preservar el honor de una dama: en la jornada inicial, Carlos da a entender a su amigo que sabe la causa que, de un tiempo a esta parte, lo tiene en vilo sugiriendo que se trata de su interés por Margarita. César decide sin mayor dificultad preservar de toda sospecha a la dama a pesar de que, para hacerlo, se vea en la necesidad de compartir su secreto: "Aunq[ue] mis penas / nunca fueron para dichas / ymporta más que callarlas / si en un átomo peligra / en mi silencio el menor / respeto de Margarita" (vv. 906-15).

En la jornada siguiente es Carlos quien, una vez al tanto no sólo de los sentimientos de César sino también de la inclinación del duque por Serafina, se plantea la dis-

^{3a} Lo que está en discusión aquí es cierta forma de lo que se llama "sentido común". Thomas S. Kuhn ha observado, a propósito de este asunto: "Individually maxims dictate different choices, collectively none at all... Opposing maxims alter the nature of the decision to be made, highlight the essential issues it presents, and point to those remaining aspects of the decision for which each individual must take responsibility himself" ("Objectivity, Value Judgment, and Theory Choice" en *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: U P of Florida, 1986. 388).

yuntiva: "Luego decirle a uno ni otro / de ninguno es combenençia, / ni combenencia callarlo / a vno ni a otro..." (vv. 1654-57). Sus dudas se prolongan en términos semejantes, incluso hasta el momento en que opta por informar al duque (vv. 1677-81). En este caso particular se ilustran con claridad los dos aspectos que el saber popular sancionan como razonables: hablar y callar. Carlos primero cumple con el precepto de hablar pero, luego de ver cuáles son los resultados de su accionar, esto es, que el duque empieza a interferir en la vida de César aprovechando la información que Carlos le proporciona, cambia su decisión y acepta que en su situación lo conveniente es callar.

Margarita, por su parte, opta por callar sólo después de haber aceptado, por consejo de su confidente que no puede dejarse llevar por su atracción hacia César. En su discurso surge por primera vez el título de la pieza que, a partir de entonces, se volverá argumento suficiente para justificar la conducta de cada personaje que lo invoque:

...quien no puede dejar
de sentir, por ser quien sea...
Basta callar. (vv. 1791-3)

Sin embargo, como ella misma reconoce en más de una oportunidad (vv. 1869-72, 1885, etc.), callar no es un sencillo ejercicio de autocontrol. De hecho, en la jornada tercera, en el momento en que comienza a precipitarse el desenlace, debido a que César ha quedado prisionero en casa de Roberto, determina explícitamente negarse a explicar sus sentimientos de mujer cuyos afectos no han sido correspondidos. A la pregunta de Flora para aclarar por qué se dispone a tratar de evitar el encuentro de César y Serafina, según todo hace suponer inevitable, responde Margarita:

Porque no quiero sentir,
Flora, pues basta callar. (vv. 3560-1)

También Enrique, del mismo modo que su hermana, acepta el consejo de su confidente y decide suspender su interés por Serafina y, también como aquélla, opta por callar, aunque no por hacerse definitivamente a un lado y dejar libre vía a César:

... Para fineça
basta callar, sin que pase
a consentir... (vv. 2044-6)

El principio encerrado en la expresión "basta callar" se generaliza, luego, por su inclusión en el estribillo, que se canta en la escena final y que da unidad al cierre de la obra:

Quien por cobardes respetos
no se puede declarar,
basta callar. (vv. 3871-3) ³⁹

Los tres casos precedentes--los de Carlos, Margarita y Enrique--ilustran el conflicto entre hablar y callar con el cual están enfrentados los personajes. El mismo se resuelve, en una tensión provocada por haber elegido el segundo término de la oposición, cuando el silencio se torna insoportable debido al cambio de las situaciones. Sin embargo, la descripción ofrecida hasta este punto, que se atiene a los enunciados explicitados en el texto de la comedia, oculta que la disyunción no es tal y que, en lugar de tra-

³⁹ Repetido en vv. 3882-4, 3952-4, 4083-5, y el ritornello "Basta callar" en vv. 3893, 3938, 4067, 4076, 4088).

tarse de dos alternativas excluyentes, los personajes tienen ante sí una tercera salida: actuar, posibilidad que, de alguna manera, subsume a las dos anteriores y las excede.

No se trata, pues, de manifestar o no los deseos y expectativas individuales según la oportunidad del momento sino que cualquiera sea la decisión tomada, el acto mismo de hacerlo ya significa realizar una acción que se complementa con otras acciones provocadas por los mismos personajes y que van moldeando el devenir de la trama. En ese sentido, puede leerse en la obra algo más que un mero pasatiempo lúdico. Detrás de las acciones de los personajes, a los que podemos considerar lejanos y estereotipados en extremo, se construye una consideración sobre cómo obrar cuando entran en conflicto los deseos del individuo y su situación social, con todas sus exigencias y restricciones.

II
ANÁLISIS SEMIÓTICO

1. Bases para un análisis semiótico del texto dramático

Aun a riesgo de asignar carácter absoluto a lo que no puede ser sino una observación empírica de alcance restringido, conviene tener en cuenta, como punto de partida, que la investigación semiótica no es, hoy por hoy, ni una disciplina cerrada e independiente ni una metodología única sino una acumulación de propuestas teóricas y prácticas que se integran como saber interdisciplinario. El cenit convocante, aquello que da cohesión a esta matriz disciplinaria compleja, es la finalidad perseguida: comprender las conductas productoras de sentidos, finalidad determinada por un interés que se orienta al estudio de la comunicación, en términos de los signos que se emplean en ella y los procesos que los instauran como tales.

Más allá de este acuerdo básico, casi todo son diferencias. Durante mucho tiempo fue posible trabajar con una semiótica centrada en el signo, aproximación proveniente de una doble raíz histórica: en su desarrollo europeo, reconoce como punto de partida las tesis de Ferdinand de Saussure sobre la lingüística como parte de una disciplina más amplia⁴⁰; en su paralelo norteamericano, parte de los estudios del filósofo Charles Sanders Peirce, cuya elaboración de la noción de interpretante permitió a otros investiga-

⁴⁰ Curso de lingüística general, trad. de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. 59-62. Sobre esta tradición--por otra parte la que ha influido con mayor vigor entre los investigadores argentinos--véase Jonathan Culler, "Semiotics: The Saussurian Legacy". Ferdinand de Saussure. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1986. 105-50.

dores esbozar una semiótica ya no significa sino atenta a los procesos de significación.⁴¹

En esta oportunidad, concentrada en el estudio de una comedia calderoniana, no se trata de abordar problemas teóricos, cuya resolución queda todavía pendiente desde un punto de vista epistemológico, sino de aprovechar las aportaciones de la investigación semiótica que se ha ocupado de fenómenos artísticos a fin de delinear un análisis pormenorizado de Hasta callar. A fin de ordenar el espectro de posibilidades analíticas y seleccionar aquellos procedimientos que ofrezcan opciones más provechosas para operar con el texto de Calderón, reseñaré, a continuación, los hitos que considero fundamentales en la historia de la semiótica dramática.

En una contribución de 1934, el checo Jan Mukarovsky, aplicando las enseñanzas de Saussure, identificó la obra de arte como signo, cuyo significante o signo vehículo⁴² es la obra en sí como conjunto de elementos materiales o 'cosa', y cuyo significado es el 'objeto estético' que

⁴¹ Algunos escritos fundamentales de Peirce fueron traducidos al español en dos volúmenes editados bajo su nombre: 1) La ciencia de la semiótica. Tr. Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974. 2) El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce). Trad. José Vericat. Barcelona: Crítica, 1988. A propósito de la contribución peirciana, puede consultarse con provecho: Roman Jakobson. "Quest for the Essence of Language" y "A Glance at the Development of Semiotics", en Language in Literature. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts: The Belknap P of Harvard U P, 1987. 413-27 y 436-54, respectivamente. En particular, 414-20 y 441-4. En la misma tradición pero con desarrollos y críticas originales hay que tener en cuenta dos estudios de Umberto Eco, su Tratado de semiótica general. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1988; y Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.

⁴² En "L'Art comme fait sémiologique", reproducido en Poétique 3 (1970): 387-92, Mukarovsky empleaba la expresión "symbole sensible" (387+, 389, 391), que en la traducción inglesa de I. R. Titunik se vuelca como "signifier", más próxima y ajustada a la terminología saussuriana.

reside en la conciencia colectiva del público. Ello implicaba un desplazamiento a la periferia de la obra tal como era concebida por la crítica tradicional--esto es, como producto de la creatividad individual, objeto previo e independiente de su percepción--y, al mismo tiempo, sostenía la recuperación del proceso de actualización (o concreción, si se quiere) de la obra aunque no como acto individual sino en su dimensión social. Según la concepción de Mukarovský, la significación se registra en la conciencia colectiva y es compartida por los miembros de una comunidad artística determinada.⁴³

Pocos años más tarde, Petr Bogatyrev anticipaba la tesis de que el escenario transforma radicalmente todos los objetos y cuerpos definidos en él, adquiriendo los mismos un poder significativo de que carecen en su función social normal:

One of the most important and fundamental features of the theater is transformation: the actor changes his appearance, dress, voice, and even the features of his personality into the appearance, costume, voice, and personality of the character whom he represents in the play. Transformation is one of the basic signs distinguishing drama from lyric and epic poetry. (51)⁴⁴

A partir de la observación precedente, podría postularse un proceso de semiotización específicamente dramático de los

⁴³ Véase al respecto de esta perspectiva semiótica la presentación panorámica de Ladislav Matejka, "Postscript. Prague School Semiotics", en Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. L. Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 271+.

⁴⁴ "Forms and Functions of Folk Theater", en Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 51-6. Véase, además, del mismo investigador: "Semiotics in the Folk Theater", incluido en el mismo volumen, 32-50.

objetos. Dentro de los parámetros de este proceso, tiene lugar una transformación, a lo largo de las diversas fases que impone la puesta en escena desde lo verbal--la actualización lingüística de un texto particular--hasta lo teatral: el texto verbal disminuye su presencia física porque comienzan a entrar en juego otros canales de la comunicación, funcionando conjuntamente. Se trata, en efecto, de una semiotización en el curso de la cual el signo teatral agrega a los valores denotativos básicos de la palabra una dimensión connotativa, integrándose ambos aspectos en una relación que gobierna cada aspecto de la representación. La connotación corresponde a los significados secundarios para la audiencia, relacionados con los valores sociales, morales e ideológicos que operan en la comunidad de la que forman parte los representantes y espectadores.⁴⁵

Una formulación de este tipo, conduce inevitablemente a poner en tela de juicio el logocentrismo del texto dramático. El primero en dar este paso fue J. Honzl, en su artículo "Dynamics of the Sign in the Theater".⁴⁶ Aun cuando la indagación que lleva a cabo se dirige, principalmente, a definir el carácter específico del teatro (90), con recurso a la versatilidad del signo teatral, importa destacar, con Honzl, la presencia de múltiples canales de comunicación en el hecho teatral: el lenguaje verbal, la máscara, el gesto, la escenografía, etc. Honzl llama la atención sobre el hecho de que, aunque por lo común ponderamos básicamente el lenguaje verbal legado por el dramaturgo, en cada momento de la obra que se estudia y también

⁴⁵ Cf. Keir Elam. The Semiotics of Theatre and Drama. Nueva York: Methuen, 1980. 10.

⁴⁶ Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 74-93.

de la historia del teatro, el foco puede estar situado en un canal diferente:

If we say that it is the playwright [what is the central, creative element of dramatic expression], then we are certainly correct as regards numerous cases and examples. However, we still would not grasp the essence of many historical examples of theater and could not prove that in all cases it is the word of the playwright that represents the axis of theatrical art. (85)

Incluso, extremando las posibilidades, sería razonable aceptar que el lenguaje verbal estuviera relegado, en algunos casos, a un segundo plano. Demás está decir que esta situación sólo puede determinarse a partir de representaciones dramáticas concretas. En una circunstancia como la presente, en que el objeto de estudio lo constituye un texto específico--fijado en la edición crítica--, la observación de Honzl es provechosa como advertencia para no olvidar, en ningún momento del análisis, que el profundo sentido dramático del texto radica en su posibilidad de ser llevado a escena.

Ahora bien, uno de los ejes argumentativos que sostiene la exposición de varios estudios teóricos de semiótica dramática, en particular la de aquellos que se presentan con intención omnicomprensiva, es la exigencia de distinguir con nitidez entre texto y representación. Ciertamente este requisito teórico se basa en una distinción básica: el drama es el modo de ficción diseñado para la representación escénica y construido de acuerdo con ciertas convenciones particulares que solemos llamar "dramáticas"; el teatro, por su parte, plantea un complejo de fenómenos asociados con la interacción entre representante(s) y público.

Para Anne Ubersfeld, "la razón principal de las confusiones [que pueden apreciarse] en los análisis de semio-

logía teatral, proviene de la negativa a distinguir entre lo que es del texto y lo que es de la representación" (15).⁴⁷ Keir Elam, que reconoce en la distinción dos centros de interés potencial para la atención semiótica, habla de dramatic text y de performance text o texto teatral, entendiendo que este último se caracteriza por su densidad semiótica, la heterogeneidad de códigos que lo integran y la discontinuidad espacial y temporal de sus niveles (40). Entre los estudiosos del ámbito hispánico, María del Carmen Bobes retoma el concepto de texto dramático, "de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario", pero aclara que la "obra se desdobra en texto literario y texto espectacular" (59).⁴⁸ Fernando de Toro, por su parte, prefiere manejar las nociones de texto dramático y texto espectacular, entendiendo por el segundo la actualización del primero, que es resultado de un proceso de transecodificación por el cual lo que era palabra escrita se convierte en palabra dicha, en personajes que actúan, en espacio y tiempo perceptibles (66).⁴⁹

Puede verse, pues, cómo se ha generalizado la aceptación de una doble determinación textual: por un lado, es posible analizar el texto teatral (o espectacular), que corresponde a la representación, y, por otro, el texto escrito (o dramático). De uno a otro se pasa por reducción de la multiplicidad de códigos, característica de la representación en que intervienen, además de la palabra, muchos otros canales de expresión (movimiento, gesto, sonido no verbalmente articulado, etc.), a la unidad del código ver-

⁴⁷ Semiótica teatral. Trad. y adapt. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/U de Murcia, 1989.

⁴⁸ Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.

⁴⁹ Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.

bal escrito. Sin embargo, esta última formulación sólo tiene sentido a condición de dar prioridad al espectáculo. En un caso como el que interesa aquí, es decir, el estudio de un texto concreto, que se inserta en coordenadas histórico-culturales precisas, el asunto adquiere una configuración diferente. No es posible, por el momento, acercarse a Basta callar como si se tratara de un hecho teatral objetivo, por cuanto la obra no ha sido repuesta en tiempos recientes, lo cual no quiere decir, de ninguna manera, que sea obligatorio desdeñar su dimensión de hecho teatral potencial. Como resultado de las observaciones anteriores, el análisis deberá, necesariamente, detenerse en la articulación textual de la obra pero no renunciará por ello a postular los matices que contiene y que hacen de ella un texto representable.

2. El discurso dramático

Para definir las líneas directrices de una lectura semiótica de la comedia Basta callar es necesario, antes de concluir este conjunto de comentarios preliminares, hacer referencia a la dimensión comunicativa del fenómeno dramático, desde otro punto de vista.

Todos los investigadores del campo reconocieron la pertinencia de las funciones del lenguaje, tal como fueron sistematizadas por R. Jakobson, para abordar el estudio de los elementos constituyentes de la práctica teatral. Si se toma, a título de ejemplo, la presentación de Ubersfeld se advierte, en la reseña del modelo jakobsoniano que ofrece (31), un error común a la mayor parte de los críticos e investigadores literarios de los últimos treinta años. El modelo de Jakobson, que ha ejercido un enorme influjo en la crítica reciente, lleva a una imagen discutible de la comunicación en la medida en que implica reunir varios niveles

disparos: lo que es pertinente al código, que como postulado teórico es, en sí, siempre potencial, con lo que es característico de los hechos comunicativos, que, por supuesto, son hechos concretos. Dicho de otro modo, el modelo es funcional y sincrético, es decir, remite tanto a las funciones del lenguaje como a las funciones de la comunicación verbal.⁵⁰ Además--y aquí radica un aspecto que es, en general, oscurecido en los estudios de semiótica dramática, a pesar de que bajo distintas denominaciones se destaque su importancia--no toma en cuenta la duplicación típica del proceso comunicativo artístico en sus manifestaciones verbales como la narrativa o el drama.⁵¹

Debido a ambas razones, es necesario reconstruir el modelo de "Lingüística y poética"⁵² teniendo en cuenta la

⁵⁰ Pero todo se complica aún más al aceptar que, como abstracción, la comunicación también posee una dimensión potencial.

⁵¹ No me refiero a una duplicación de lenguajes que ha formado parte del discurso teórico desde que la distinción entre "texto primario" y "texto secundario" fue introducida por Roman Ingarden. Véase al respecto Erika Fischer-Lichte. "The Dramatic Dialogue. Oral or Literary Communication?" Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre. Ed. Herta Schmid y Aloysius van Kesteren. Amsterdam: John Benjamins, 1984. 137-73. María del Carmen Bobes, en la misma línea, diferencia dos usos: el lenguaje con valor constativo o representativo y el lenguaje con valor ejecutivo. El primero permite dar cuerpo al mundo fictivo que se expone ante el espectador; el segundo "está sobre todo en las acotaciones, aunque también puede estar en el diálogo, que se dirige al director de escena y le indica cómo debe preparar el espacio, el tiempo y los actores de la representación" (129+). "Entremés del rufián llamado Trampagos". Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin. Madrid: Editora Nacional, 1984. 127-41. (Reimpreso en sus Estudios de semiología del teatro. Valladolid y Madrid: Aceña/La Avispa, 1988. 141-54).

⁵² Cf. "Linguistics and Poetics", en Language in Literature 69-94. Hay varias traducciones españolas, entre otras la de Josep M. Pujol y Jean Cabanes, en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1981. 347-95; y la de Ana María Gutiérrez-Cabello, Lingüística y poética. Madrid: Cátedra, 1981. Además, de los múltiples comentarios y presentaciones introductorios, puede consultarse: José Pascual

particular complejidad de la situación dramática en la que el mensaje se articula en sí como si fuera un todo comunicativo.

Como es sabido, Jakobson reconoce en el lenguaje seis funciones (emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística y poética)⁶³ que se corresponden con seis factores que, de modo inalienable, están involucrados en la comunicación verbal:

	CONTEXTO	
DESTINADOR	MENSAJE	DESTINATARIO ⁶⁴
	CONTACTO	
	CODIGO	

Ahora bien, cuando se trata de analizar la representación particular de una obra,⁶⁵ el destinador deja de

Buxó. Introducción a la poética de Roman Jakobson. México: U Nacional Autónoma de México, 1978. Esp. 15-33. Fredric Jameson. La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980. En particular, 201 y ss. Jonathan Culler. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. Ithaca: Cornell UP, 1975. 66-74.

⁶³ Di Girolamo ha destacado la filiación de estos hallazgos: las funciones emotiva y referencial (o simbólica) fueron postuladas por Ogden y Richards en The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language and the Science of Symbolism (1923); la función conativa proviene de la Teoría del lenguaje de Karl Bühler (1934); la metalingüística surge de los estudios de los lógicos polacos y Carnap; la fática fue definida por Malinowski y la poética hunde sus raíces en la tradición del formalismo ruso. Véase Teoría crítica de la literatura, Barcelona: Crítica, 1982. 35+.

⁶⁴ El par destinador/destinatario traducen addresser/addressee que también fueron trasladados al español como hablante/oyente, emiten- te/destinatario, emisor/destinatario, etc.

⁶⁵ La hipótesis que da fundamento a la reformulación que se presenta aquí sostiene que toda vez que se abandona el terreno de la especulación puramente teórica para estudiar casos concretos, se advierte que los datos de la realidad ponen en cuestionamiento la posibilidad de sacar provecho automático de dichos constructos y exigen, al llevar a

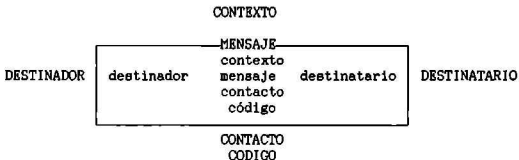
ser exclusivamente el dramaturgo para actualizarse como instancia corporativa en la que se conjugan su propio trabajo así como el del director, el adaptador, el escenógrafo, etc. De modo semejante, el destinatario real se concreta de manera compleja, con todas las dificultades que ello acarrea puesto que, para el hipotético caso de una puesta de Basta callar, el paso del tiempo ha introducido en el código lingüístico, que idealmente comparten destinatador y destinatario, desplazamientos léxicos, modificaciones que dificultan y, a veces, impiden la comprensión inmediata y que obligan, como sucede con frecuencia, a adaptar el texto para acercarlo a un determinado tipo de destinatario.⁶⁶ Junto con estas modificaciones también se dan cambios en el contexto cultural que alteran y reorientan esa comunicación particular que es el espectáculo teatral: alteraciones de las convenciones literarias, de los estilos de actuación y de los horizontes de referencias y de expectativas. Todos estos aspectos--superficialmente indicados en este lugar--remiten, claro está, al plano del intercambio real entre productores y consumidores del espectáculo. Sin embargo, el texto se articula internamente, por convención, como comunicación entre entes ficticios, corporizados por los actores, que se desplazan en coordenadas espaciales y temporales análogas a las del mundo real. Dicho de otro modo, el mundo posible⁶⁷ que propone

primer plano cuestiones que no pueden dejar de considerarse, reformulaciones y ajustes.

⁶⁶ En este sentido, hay aquí otro argumento en favor de las ediciones anotadas que, cuando están elaboradas con seriedad, logran salvar la distancia histórica suministrando la información pertinente para un aprovechamiento óptimo del texto.

⁶⁷ Sobre la noción de "mundo posible" y su utilidad teórica, cf. Lubomír Doležel. "Mimesis and Possible Worlds". Poetica Today 9 (1988): 475-96.

una obra dramática cualquiera parece reproducir en su interior, como componentes insoslayables, los mismos factores en que se desglosa la situación comunicativa ordinaria y, por lo tanto, las mismas funciones. El siguiente esquema grafica la complejidad de la situación descripta:



No existen, que yo sepa, estudios minuciosos de textos dramáticos elaborados a partir de esta nueva formulación del modelo de Jakobson. Tampoco es éste el lugar más oportuno para llevar a cabo dicho proyecto. El riesgo que encierra el tipo de abordaje que aquí se propone consiste en agobiar al lector con un moroso comentario de reconocimientos puntuales de funciones lingüísticas. Para evitar esta tediosa posibilidad, y atendiendo al propósito que guía estas páginas, me limitaré a señalar aquellos casos, ya de por sí numerosos, que, por contribuir a la inteligencia de la acción y su representación dramática, resulten de especial interés. Así, es cierto, se dará prioridad a la función referencial, aunque ello no implique dejar de lado el resto de las funciones. Me propongo, en consecuencia, realizar un recorrido del texto de la comedia, a fin de determinar cómo dispone Calderón las unidades de información, qué alcance poseen en cada uno de los niveles comunicativos--el del mundo posible y el del espectáculo propiamente dicho--y, en un sentido más amplio, de qué recursos se vale el dramaturgo para la construcción de significados que el

espectador está convocado a decodificar. Para aclarar la exposición, el comentario se articulará a partir de la siguiente propuesta de segmentación del texto:

3. Unidades, macrosecuencias y secuencias

A partir de la tripartición tradicional de la comedia áurea, puede postularse un primer nivel de segmentación textual en tres unidades mayores, delimitadas por un cierre fuerte, las que se subdividen en macrosecuencias o subunidades complejas y éstas, a su vez, en secuencias dramáticas simples.

Unidad I. Corresponde a la jornada primera y se caracteriza por dos elementos estructurantes. Por un lado, el empleo reiterado de procedimientos orientados a proveer al auditorio de la información inicial: la presentación de personajes, en tanto individuos y en cuanto a los conflictos que entre ellos se generan, la relación de los antecedentes de la situación dramática, y la caracterización de ambiente y tono en que habrá de desarrollarse la acción. En esta última dimensión, adquiere particular relevancia la forma de "confidencia" que se articula, una y otra vez, a lo largo de la jornada, permitiendo transferir el conocimiento pertinente tanto a los personajes que carecen de él como al público. Por otro lado, la insistente ubicación espacial, que se establece en dos niveles: un primer nivel, más amplio, distante y extrapirenaico⁶⁸; y uno segundo,

⁶⁸ "...a los montes de Gascuña, / esa fronteriza raya / que divide de Aragón, / de Cataluña y Navarra / nuestros términos" (vv. 64-87).

inmediato y acotado, en el que se mueven los personajes, es decir, el espacio de la representación.⁵⁹

Macrosecuencias. Para la determinación de los límites de esta macrosecuencia, y de las siguientes, se ha tomado en consideración la co-ocurrencia de dos o más de las siguientes marcas: a) señal gráfica de corte en el manuscrito--una raya que cruza el folio de izquierda a derecha; B) acotación marginal correspondiente; c) cambio en la versificación; ch) sustitución del espacio de la ficción y d) reemplazo completo de los personajes en escena.

Teóricamente, cada macrosecuencia se compone de varias secuencias dramáticas, delimitadas por cortes "suaves", que corresponden al ingreso de personajes centrales en un espacio ficcional ya ocupado por otros. Sin embargo, en algunos casos la entrada de nuevos personajes no cambia la orientación de la acción sino que se suma a la sucesión de los hechos, estableciendo mayores complicaciones.⁶⁰

La unidad o jornada inicial se descompone en tres macrosecuencias y cinco secuencias. La primera macrosecuencia, formada por una redondilla y un dilatado romance, ocupa hasta el verso 700. La segunda se inicia con un cambio de tono y de versificación: la alternancia de endecasílabos y heptasílabos, propio de la silva (vv. 701-837), acompaña

⁵⁹ Se trata, claro está, del jardín, mencionado ocho veces: "vn hombre en el jardín anda" (v. 282); "entré a este jardín" (v. 309); "me trujeron a la estancia / deste jardín" (vv. 424-5); "En este jardín estaba" (v. 570); "tiempo haré en este jardín" (840); "a esta florida / esfera del jardin vajan" (vv. 1125-6) y "aqueste jardín" (v. 1150). Tan sólo en una oportunidad se menciona a qué sitio pertenece el jardín: "¿Q[ué] te parece / faulo, de aqueste alcaçar" (vv. 743-4).

⁶⁰ En este nivel más limitado, pero que no tomaré en consideración en la presente exposición, podrían subdividirse las secuencias en microsecuencias, cuya frontera debería corresponder a toda entrada y/o salida de personajes, es decir, lo que abarca una escena, entendida de manera tradicional.

la inflexión solemne de la situación en que el duque y Roberto acceden al jardín del alcázar. La tercera comienza cuando se vuelve a adoptar el romance, con la salida de escena del duque (v. 838) y se extiende hasta el final de la jornada.

Secuencia A. Abarca desde el comienzo de la pieza hasta el folio 8[r], donde se observa una cruz potenziada. El personaje central, que confiere singularidad al bloque, es Margarita.

La secuencia se abre con una redondilla aislada (vv. 1-4), cuya función comunicativa es específicamente fática. Se trata de un brevísimo intercambio verbal entre Margarita y Flora dirigido a crear la atmósfera de confianza, en la cual la dama dará a conocer a su persona de confianza--en el plano fictivo y, por su intermedio, al público en el espectáculo--una suma de datos que le permitirán comprender los lineamientos generales de la situación a la que asiste. Una extensa tirada en boca de Margarita (vv. 5-269) informa sobre su ascendencia, sus quejas por la condición de la mujer,⁶¹ la aceptación de un casamiento a disgusto debido a que debe cumplir con las obligaciones que le imponen su posición social. Hasta aquí, no se avanza en la transmisión de hechos y opiniones que no fueran conocidas por la

⁶¹ ¿Cómo reaccionaría un público acostumbrado a ver mujeres en escena quejándose de su condición? ¿El discurso llegaba a despertar la compasión? Desde un punto de vista semiótico, la inclusión de esta clase de parlamentos servía para detectar que el personaje que lo sostenía habría de cumplir una función importante en el drama. Cuando se trata de teatro de caracteres estereotipados, como es el caso de la comedia española, parte del componente lúdico del espectáculo consiste en identificar el tipo a que cada personaje pertenece. Esa identificación ordena de antemano la comprensión y el seguimiento de la obra. Además, propone recuperar un modelo ideal que el espectador tiene en mente: los personajes son, a la vez, materializaciones de dicho modelo y adquieren interés por los matices o la inflexión con la que son plasmados.

interlocutora, lo cual exige que el público acepte el contenido del diálogo a trasluz de las convenciones de participación, puesto que debe olvidar que se trata de información redundante desde la perspectiva de Flora.⁶² Margarita prosigue con el relato de la cacería y su encuentro con César, dejando constancia de su sospecha en relación con la historia que el extranjero había narrado.

La clave de esta secuencia, como ya se ha dicho, consiste en participar a Flora de un secreto:

Y pues que para vn secreto
te elegí, y hasta aquí anda
tan pública mi tristeza
que es poco lo que te encarga,
bamos a lo reserbado
del dolor, en confianza
que no saldrá de tu oýdo
ya que de mi laulo salga. (vv. 75-82)

El parlamento citado establece una cadena que conduce del secreto de Margarita al conocimiento participativo del público vía la confidencia con Flora pero, además, permite observar cómo se introducen indicaciones dirigidas a procesar la información a partir de una distinción entre discurso público y privado, creando una vez más, en el mundo fictivo, una distinción homóloga a la del mundo real.

A partir del verso 210 se verifica una interrupción del relato que deja espacio para la intervención de la interlocutora y dinamiza el movimiento escénico: "Permite que haga / aquí vna ponderación" (vv. 210-11). Interesa desta-

⁶² El texto contiene justificadores internos para salvar la necesidad de reiterar lo que se supone Flora conoce: "No para desbanecerme / mi estirpe te acuerdo clara" (vv. 13-14), "Dirás tú agora que ignoras / deste despecho la causa" (vv. 63-64), "ya te acordarás" (v. 93), etc.

car que la ponderación que anuncia Margarita se inscribe en dos niveles: en el de la ficción, porque detiene la narración, dominada por la función referencial, apelando a la segunda persona; y en el del espectáculo, porque hace resaltar lo inusual del asunto--que una dama auxilie a un caballero⁶³--frente al patrón más frecuente del caballero que salva a la dama, en sus múltiples inflexiones (vv. 215-28). El tono narrativo, pues, da paso a un breve diálogo entre ambas mujeres, en el cual ocupa un papel central el juego de opuestos que se establece entre las inquietudes de Margarita y las certezas que Flora sostiene, recordándole su posición social y su deber (vv. 265-80).

La aparición de Capricho origina el desarrollo de una de las líneas apuntadas: cuestionar la veracidad del relato del extranjero (vv. 289-92). Sin embargo, antes de que ello sea posible es necesario, desde un punto de vista dramático, caracterizar al personaje. Es de suponer que, visualmente, la caracterización del mismo se alcanza mediante el vestuario y el movimiento y la gestualidad que el actor ejecuta. Con todo, esta primera identificación es reforzada, en el plano verbal, y, en ese sentido, no puede considerarse casual que el modo de aproximación a los otros personajes que ya están en escena exija la utilización de un chiste, como el juego de palabras sobre la expresión "mover las plantas" (vv. 297-300), cuando se dirige a Flora, o sobre "escudero andante" / "parante" (vv. 313-16), cuando hable inmediatamente después con Margarita.

Concluida la asimilación humorística de Capricho, a la que contribuye la comparación que formula entre su amo y César (vv. 324-30), con lo que, de una vez por todas, queda definido el espectro de expectativas que compete a la per-

⁶³ Poco más adelante, se referirá a un antecedente literario del mismo motivo: el caso de Angélica y Medoro. Cf. nota al v. 253.

cepción del gracioso, se pasa al tema de preocupación de Margarita, quien obtiene información nueva, tanto para sí como para el público: el verdadero nombre y origen de su protegido y las causas de su persecución. Cuando está a punto de saberse el nombre de la dama por la que ha entrado en riesgo la vida del forastero, Flora anuncia la inminente llegada del duque y de César (vv. 391-3), lo que aplaza la comunicación pública de ese dato.

Secuencia B. La entrada en escena de estos nuevos personajes, secundados según indica explícitamente la acotación, de "otros de / acompañam[iento]", modifica el tono general y cambia el curso de la conversación, que pasará a centrarse momentáneamente en la melancolía y retraimiento que afecta a César. La presencia de múltiples personajes, que funcionan como soporte signico que representa una corte silente en torno de las figuras centrales, altera el clima confesional de la secuencia anterior.

Después del encuentro de ambos grupos, donde prima la función fática en los intercambios de saludos formales, el duque comunica a su hermana dos novedades: el regreso de Roberto y su hija Serafina, con las capitulaciones matrimoniales (vv. 427-65) y la llegada de una carta del conde. La reacción de Margarita--desinterés, aunque no descortesía, por la primera noticia e incertidumbre ante la segunda--determinan en el espectador un reconocimiento del conflicto que será la cuerda en la que se ha de tensar el personaje.

El ingreso de Carlos para anunciar el arribo del séquito que acompaña a Roberto permite introducir un corte que deja en suspenso, una vez más, la situación conflictiva (vv. 479 y ss.). El duque, Carlos y la comitiva abandonan el espacio escénico, dejando a César y Margarita quienes representan una escena de mucho interés, en la medida en que confirma lo que el público ya sabe sobre los sentimien-

tos de la dama y, con la finalidad de incrementar la tensión, da a conocer que César no sólo no le corresponde sino que ni siquiera advierte lo que ella procura hacerle entender. Además, desde un punto de vista formal, se trata de una atractiva presentación en la que se contiene un juego de sutilezas y malentendidos, que activan la complicidad del público.⁶⁴

De manera que, cuando Margarita se retira, César queda sumido en la perplejidad de no poder desentrañar lo que ha escuchado. En una invocación a la Fortuna, se inserta el inicio del relato de sus penurias ("por muerto me tiene el conde / de Mompeller en bengança", vv. 555-6), que será interrumpido por la entrada de Capricho. Entre burlas y veras, el criado refiere la entrada de Serafina y cómo recibió el reloj--ocultando, claro está, el hecho de haber revelado información secreta a Margarita. César, absorto en su propia pena, intenta retomar su discurso (v. 616), cosa que logra algo después (vv. 610-23), aunque una nueva interrupción retrasa una declaración completa.⁶⁵ Finalmente, se extiende en un parlamento en el cual plantea su

⁶⁴ Cuando Margarita entrega la carta del conde a César para que éste redacte la respuesta en su nombre, el contenido de reconcención, en alguna medida enojoso, que adopta el habla del personaje a partir de los escrúpulos de César, va acompañado de cierta actitud risueña y juguetona. En consecuencia, el joven no puede decidir entre atender a la forma o al contenido. En resumidas cuentas, lo que Margarita le dice es que, en tanto servidor, debe mantener los secretos que le confían pero que cuando le ordenan responder en nombre de una dama, en tanto hombre, no es pertinente que tenga secretos con quien le manda. En otros términos, y aplicado a la situación, que desnude sus sentimientos ante ella.

⁶⁵ Esta recurrencia de dilaciones lleva al público a incrementar el nivel de ansiedad ante la dinámica que el texto le propone de cierta información que, continuamente, se promete y se retiene. Calderón, consciente explotador de este tipo de resortes convencionales, parece destacar el procedimiento, al poner en boca de Capricho el siguiente comentario humorístico: "Todo eso / para mí es historia larga, / supuesto que yo lo sé" (vv. 623-5).

convencimiento de que la propia Serafina ha estado involucrada en la celada que le hizo tender el conde y que, como consecuencia, no puede permanecer por más tiempo en Bearne (vv. 626-84). En el preciso momento en que César da instrucciones a Capricho para que se aliste para la partida, se observa una fractura en las márgenes del mundo fictivo:

CESAR	Tú
	puedes yr, Capricho, a casa,
	alguna ropa prebén
	y con dos postas me aguarda.
CAPRICH0	¿Qué dices?
CESAR	Lo que a de ser.
CAPRICH0	¿Con qué, señores, se paga
	el gustaço de servir
	a vn loco? (vv. 681-88)

El empleo de la segunda persona pronominal, las formas verbales correspondientes y el uso vocativo del nombre, en la primera parte del fragmento citado, ponen en primer plano la función conativa o apelativa por la cual un personaje espera influir en la conducta futura del otro. La intervención final de Capricho, a pesar de que también recurre, principalmente a la misma función, interrumpe la clausura de la ficción al cambiar el interlocutor: no se dirige a su amo sino al público, diluyendo de esta manera el cierre de la ficción dramática.

Secuencia C. Después de los saludos y el intercambio de cortesías, el eje del diálogo entre el duque y Roberto se desplaza hacia un nuevo secreto, dato importante para el auditorio ya que le facilitará prever nuevas posibilidades de enfrentamientos: el conde de Mompeller ha venido disfrazado como parte del cortejo para conocer a Margarita--aun-

que pronto llegará a saberse que su verdadera motivación es seguir a Serafina (vv. 701-56).

El duque queda luego en compañía de Carlos y se reinstaura el tono confesional cuando le comunica su ardiente deseo por Serafina (vv. 761-805). En lo que puede clasificarse como caso de ironía dramática, el confidente recuerda al amo que al hacerlo depositario de su secreto, puede estar provocando celos en César, porque aquél es el secretario ducal (vv. 806-37). Lo que escapa al conocimiento de Carlos es algo que el público sabe con certeza: la verdadera razón de los celos no sería la confesión con otro sino el objeto de la pasión del duque.

Secuencia CH.⁶⁶ César regresa para cumplir con una serie de decisiones que ha tomado: evitar un encuentro fortuito con Serafina, para lo cual ha de permanecer en el jardín; entregar la respuesta de la carta y despedirse de Margarita (vv. 838-45). La presencia de Carlos conduce la conversación al terreno de lo personal. Carlos transmite su preocupación, y la del duque, por el estado de ánimo de César, lo que da pie a que éste relate su propia versión de la historia que lo condujo a Bearne (vv. 845-1121), cuyos constituyentes son el enfrentamiento involuntario con el conde y su amor por Serafina.⁶⁷ La aparición de Flora, que anuncia el pronto arribo de Margarita y Serafina, impide que César concluya la historia en el preciso momento en que va a pronunciar el nombre de su amada.

⁶⁶ Esta secuencia da comienzo a la tercera macrosecuencia de la unidad. El manuscrito no permite, en este lugar, sostener incuestionablemente que la raya que atraviesa el folio esté destinada a indicar el completo reemplazo de actores. Aunque podría suponerse que fue añadida en ocasión de haberse reducido el texto, pienso que el cambio métrico permite rechazar esta hipótesis suplementaria.

⁶⁷ El relato de César, que queda inconcluso, funciona dentro de la estructura de la jornada como complemento y contrapunto del relato inicial de Margarita.

Secuencia D. Con el acceso de ambas damas se inicia la secuencia final en la que se explota al máximo la complejidad que se ha entretendido hasta este punto. El público asiste a un juego de personajes que hablan entre sí, cambian de interlocutor y usan abundantemente el aparte. Para su mejor comprensión, la escena exige, como ninguna precedente, considerar los aspectos visuales y la trasposición del texto escrito en palabra hablada.

CESAR ¿Quién creerá, cielos,
que sea yo quien solicita
huir de Serafina y sea
quien me busque Serafina?

MARGARITA De aqueste jardín podremos
mejor entre las delicias
pasar la tarde.

SERAFINA En cualquiera
parte donde yo te asista
será mi mejor estancia.

MARGARITA ¿Dijiste que prevenida
la música, Flora, esté?

FLORA Ya del estanque en la isla,
que vn cenador forma, queda
y, según me dijo Silbia,
tienen letra y tono nuevo.

MARGARITA ¿Su asunto?

FLORA Vna dama a vista
llorando de su galán.

MARGARITA Donde ay alguna que rría
bien es que aya otra que lllore. (vv. 1146-64)

En tanto que César, perplejo, espera en escena, llega Margarita en conversación con Serafina. Luego, Margarita se dirige a Flora para resolver un asunto secundario, aun-

que en los últimos dos versos se potencian las significaciones: por una parte, sirven de réplica conceptuosa a la afirmación de Flora; por otra, anuncian el desarrollo de la escena, como se verá a continuación, centrada en la contraposición entre llanto y risa, recursos que las damas emplearán como signos para sustituir lo que no pueden, en razón del decoro, decir sin ambages.

El rápido intercambio de interlocutores crea un ritmo ágil, ya que orienta la atención del auditorio a focos de interés diversos. Esta tendencia se profundiza con la incorporación de apartes que operan como multiplicadores de los centros de interés:

MARGARITA César, ¿traéis la carta escrita?
 CESAR Sí, señora, ésta es.
 SERAFINA ¿Qué veo?
 MARGARITA Mostrad.
 SERAFINA ¡Cielos, si delira
 mi ymaginación o finge
 sombras en la fantasía
 aquella ynfeliz memoria
 que me atormenta continua!
 MARGARITA Veré si entendió que fue Lee para sí.
 darle ocasión a que escriba.
 CESAR ¡O, quién dentro de su pecho
 se hallara, al mirar que lidian
 la admiración y la duda,
 viera si es piedad o es yra
 la turbación que a mostrado!
 MARGARITA Solamente al papel fía
 la respuesta de la carta.
 SERAFINA ¿Si se a engañado mi vista?...
 CESAR ¿Si será pesar o goço?...
 MARGARITA La risa buelba finjida

a desmentir el dolor.
 Flora, en esa galería
 que sobre el cenador cae,
 ve a poner la escribanía
 y haz que la música cante. Vase Flora.
 Entretanto que yo escriba,
 tú por aquí te diuerte
 y perdona por tu vida,
 que está detenido el propio
 que mi hermano al conde embía.
 Buena está la carta, César... (vv. 1171-1200)

En principio, Serafina se aparta ante la presencia de César, a quien acaba de descubrir, dudando de que, efectivamente, se trate de él. Luego es Margarita quien, retomando el ardid de la carta, explicita su ansiedad por conocer la reacción del joven. Por último, éste, también en un aparte, expresa sus dudas frente a la actitud ambigua de Serafina. Todo desemboca en una especie de inmovilidad, producto del desconcierto y la incertidumbre. En el último parlamento transcrito que restablece el orden de la situación cuando Margarita se dirige, sucesivamente, a Flora (vv. 1191-4), a Serafina (vv. 1195-99) y a César (v. 1200), distribuyendo ocupaciones y lugares.

Poco después, se retira dejando en soledad a César y Serafina, lo que permite un hábil empleo de la esticomitía en un doble monólogo, articulados como discursos paralelos (vv. 1209-37). La jornada primera concluye con la incorporación de un fragmento musical en el cual se hilvana un diálogo entre ambos personajes. Serafina se compromete en él a dar las explicaciones que el caso requiere pero no puede hacerlo porque la proximidad de Margarita la obliga a postergar su intento para más propicia oportunidad (vv. 1238-1355). Ello introduce otro elemento que se volverá

recurrente--el de la "satisfacción" que dará la dama--, de suma importancia porque preanuncia la reconciliación de la pareja y el entendimiento final.

Como puede apreciarse, el despliegue de personajes y espacios en esta última secuencia es de carácter mucho más específicamente teatral, en parte debido a que las secuencias previas han logrado suministrar la información necesaria que permita abandonar el modo narrativo, dominante en la primera parte.

Unidad II. Corresponde a la jornada segunda, la más extensa del conjunto. En contraste con la anterior, la acción representada se localiza en tres espacios diferentes: el jardín, la explanada del alcázar y la quinta de Belflor. Estructuralmente, la distribución de macrosecuencias y secuencias es más compleja. Ello se debe a que, en gran medida, la información fundamental que el público debe manejar para entender los acontecimientos ya ha sido provista en la unidad previa.

Las tres primeras subunidades, ambientadas en el jardín, no pueden segmentarse en secuencias menores. La macrosecuencia I abarca desde el comienzo hasta el folio 8[r], donde se produce un recambio de personajes, lo que según el criterio señalado, da pie a postular el comienzo de una macrosecuencia diferente. Sin embargo, esta posibilidad que sigo aquí por razones operativas podría discutirse argumentando razones textuales ya que el corte no está indicado, como en otras ocasiones, por raya en el manuscrito sino por acotación marginal ("Banse los dos / y salen Marga-/rita y Flora").⁸⁸ La siguiente se extiende hasta

⁸⁸ Además, el reemplazo de unos personajes por otros es, cualitativamente, distinto a los casos previos: en la macrosecuencia anterior, el duque ve llegar a su hermana y decide retirarse (vv. 1744-51); en ésta, Margarita ve alejarse a su hermano (vv. 1755-61). En consecuen-

el folio [11v] donde se observa marca con cruz potenziada y recta que atraviesa el folio. Y la restante hasta el folio [14bis], en el cual, por tratarse de otra mano, las marcas de corte son diferentes a las que se han visto: una doble raya destaca la acotación, esta vez no escrita en el margen derecho sino en el centro de la línea. No caben dudas de que en este lugar se produce el comienzo de una nueva subunidad debido a la sustitución completa de personajes, rasgo reforzado por el cambio de versificación y de localización espacial.⁸⁹ Por su complejidad, esta cuarta macrosecuencia será subdividida en las secuencias H a K. Finalmente, aunque no hay marcas gráficas en el manuscrito, es necesario para fijar el límite inicial de la quinta macrosecuencia tomar en consideración que se muda el espacio ficcional--la acción se desarrolla a partir de determinado momento en la quinta de Belflor--y se produce un nuevo recambio de personajes.

Secuencia E. Se inicia con la confluencia de tres personajes--Carlos que espera a su amigo, Capricho a su amo y éste que sale a informar sobre su cambio de determinaciones--en la puerta de acceso al jardín. Después de dar las nuevas instrucciones a Capricho, se embarca en una conversación con Carlos para concluir el relato de sus penurias que había iniciado en la jornada anterior (vv. 1358-1571). Un elemento que hay que destacar en este fragmento es la inclusión de referencias internas:

cia, el espacio dramático no queda en ningún momento vacío sino que los desplazamientos deberían interpretarse como simultáneos.

⁸⁹ En efecto, la acción deja el jardín y pasa al terrero o explanada del palacio. La modificación del ámbito será explotada dramáticamente porque se generarán tres espacios yuxtapuestos: la explanada misma y los balcones de Margarita, en palacio, y de Serafina, en casa de su padre: "Estela, al balcón con ella / sube y buelue luego" (vv. 2146-7), "Entra a uer sí recogido / mi padre está" (vv. 2205-6), "El ynstrumento al balcón / tray" (vv. 2209-10), etc.

CESAR

¿No os dije,
 si bien aora se os aglerda,
 que estaba en Bearne la causa
 y que yo os agradeçiera
 que adelantárades, Carlos,
 no sé qué malicia vuestra
 escusándome el deçirla
 la lisonja del sauerla? (vv. 1470-77)

Las marcas lingüísticas de apelación--forma interrogativa, persona gramatical, etc.--funcionan como conectores intra-ficcionales, facilitando y dirigiendo, al mismo tiempo, la memoria del interlocutor ficticio y del público.

La incorporación subsiguiente de un nuevo personaje se resuelve a través de recursos de presentación semejantes a los observados en la jornada primera: caracterización general por medio de la acotación ("Sale Celio, esc[u]dero, bejete"), motivación del ingreso--Celio viene con un mensaje para César--y reconocimiento mutuo de ambos caracteres. Calderón recurre también, según pudo apreciarse ya en varias oportunidades, a transmitir información que, desde la lógica del sentido común, debería ser considerada redundante pero que se vuelve no sólo pertinente sino, además, necesaria en el plano espectacular:

CELIO

Ya

saue usted que de la puerta
 del quarto de las mugeres
 de Serafina, estafeta
 soy, que cada día ba y biene
 con dos mil ympertinencias. (vv. 1532-8)

En términos del desarrollo de la acción, se aprecia aquí una saturación de elementos informativos que tendrán

consecuencias argumentales en la comedia. Mientras César se aleja para leer la nota, se produce un instante en que Carlos formaliza su conflicto personal. El doble destinatario que exige la convención dramática puede apreciarse en este lugar con toda claridad ya que lo dicho se dirige, en la ficción, al propio emisor, desdoblado en dos funciones diferentes por tratarse de un aparte, y, simultáneamente, destaca un subtema que será tratado tiempo después, orientando así la atención de los espectadores:

En buen empeño me hallo,
criado y amigo, mas esta
duda quiere más espacio. (vv. 1560-3)

Ahora bien, a fin de facilitar la continuidad de la acción y anticipar acontecimientos, es preciso participar al público del contenido de la nota. Para lograr ese objetivo, el personaje de César decide compartirla con Carlos y, una vez leída en voz alta, se retira con Celio. Mientras ambos personajes se están alejando, César pregunta por Nise ("¿Cómo ya no es la tercera / de aquestos papeles Nise?", vv. 1571-2),^{7º} a lo que el mensajero responde que está presa en casa de Roberto, aunque desconoce la razón, delimitando de esta manera otro elemento enigmático por medio del discurso.

Carlos retoma el hilo de su preocupación en un monólogo que resume los lineamientos básicos de la situación dramática y su papel en ella (vv. 1590-1663). De inmediato, aparece el duque con un papel para Serafina y, dirigiéndose a su confidente, le pregunta sobre el estado de ánimo de César. Cuando, después de tomar los recaudos que

^{7º} Se insinúa sobre este asunto, para profundizar la curiosidad abierta en el espectador, en los vv. 1950-55.

exige lo delicado de la situación, Carlos comienza a referir lo que sabe, la llegada de Margarita interrumpe la acción.

Secuencia F. El diálogo vuelve a presentar el tema de los sentimientos de Margarita y los consejos de su confidente. La dama, aceptando en esta ocasión su posición y las obligaciones que derivan de ella, decide prestar atención a las recomendaciones y hacer a un lado su "pasión necia" (v. 1784). Sin embargo, tan pronto como parece resolverse en definitiva este componente del conflicto, acude Capricho para avisar a su amo que cumplió con lo indicado. Margarita aprovecha la oportunidad para retomar el interrogatorio interrumpido en la jornada primera y el escudero, nuevamente, se excede dándole a conocer lo que la dama ignoraba (vv. 1794-1877).⁷¹ Con ello, se reaviva el agravio lo que contribuye a explicar las motivaciones de la intervención de Margarita en el resto de la pieza.

La secuencia remata con la reaparición de César que enciende una vez más el desasosiego de su protectora, la que lo instruye para que acuda, esa misma noche, a su ventana.

Secuencia G. Carlos y el duque salen a escena. El efecto de ilusión buscado para su ingreso se alcanza dando continuidad a la conversación que mantenían al comienzo de la jornada. Según se infiere de la situación, Carlos ya ha contado el resto de la historia de César, de manera que el contenido del diálogo que sostienen está formado por los comentarios del duque y las réplicas de su interlocutor. El recurso ahorra una reiteración innecesaria de información y, al mismo tiempo, reubica a los personajes ante los ojos del espectador. Así como Margarita había aceptado

⁷¹ La exclamación del gracioso ("¡Mal aya, mi lengua!", v. 1824) es otro indicador que precisa las connotaciones de lo que dice: se trata de un secreto que debió haber mantenido.

reprimir su deseo por consejo de su dama de compañía, el duque consiente en hacer a un lado el suyo propio frente a las razones que Carlos sostiene. Para acentuar el paralelismo entre ambas escenas, Calderón utiliza el mismo argumento ("si soy quien soy, este roto / papel te dé la respuesta", vv. 1995-6),⁷² añadiendo el gesto apropiado que el texto impone como correlato natural. La semejanza llega aún más lejos, dado que el duque determina interferir, arrastrado por los celos, en la relación de César y Serafina. Por supuesto, estas declaraciones operan como aviso o señal de lo que sobrevendrá y permiten al público formular nuevas hipótesis sobre el desarrollo de los acontecimientos.

A continuación se suman a la conversación César y Capricho, circunstancia que el duque aprovecha para iniciar su plan, ordenando a César que no salga de su cuarto, con la excusa de que lo necesita para contestar la correspondencia (vv. 2047-69). La secuencia finaliza cuando César da instrucciones al criado para que acuda en su lugar a excusarlo de sus compromisos.

Secuencia H. Serafina y Estela aparecen ocupadas en los preparativos previos al arribo de César (vv. 2133-2223). En este pasaje importa destacar dos elementos textuales que significan un puente hacia el nivel espectacular. Primero, cuando Serafina interrumpe una reiteración del relato de los hechos de Mompeller: "Agora / no ymporta lo q[ue] no ignora, / Estela, tu pensam[en]to" (vv. 2198-2200). Por supuesto, la interrupción es oportuna porque deja en suspenso la explicación que terminaría de redondear los antecedentes del caso: Estela sabe lo sucedido, pero el público no y el comentario de Serafina está dirigido a puntualizar

⁷² Véase sobre el argumento "siendo quien soy", la nota al v. 1783.

la existencia de este elemento desconocido, para cuya revelación será forzoso aguardar hasta la jornada tercera.

El segundo elemento consiste en la verbalización, en boca de Estela, de la intención de su señora para hacer comprensible su conducta:

Ya yo estoy en tu yntención
 que es que quieres q[ua] cantando
 se desmienta la sospecha
 de el ablar con la desecha
 de que está como escuchando
 la música. (vv. 2212-7)

La reiteración pública del plan esbozado sólo adquiere sentido en función de la existencia de un destinatario extrafictivo.

Secuencia I.7³ Entra el conde anunciando su propósito de ver a Serafina (vv. 2225-44). Su criado, Fabio, le recuerda en forma sucinta su intervención en los sucesos de Montpellier (vv. 2245-57). En ese preciso momento, habla Estela en el balcón (v. 2259) y, poco después, Margarita en el suyo (vv. 2275 y ss.). La disposición del espacio escénico, explotado visualmente, se subraya en el nivel sonoro con el canto combinado desde ambos balcones, del cual son receptores el conde y los suyos (vv. 2281-2304).

Secuencia J. El público asiste, en consecuencia, a un uso múltiple de la superficie escénica, en la que confluyen diversas situaciones y centros de interés (vv. 2305 y ss.). En esas circunstancias, el ingreso de Capricho obliga al conde a ocultarse y produce la apertura de una cuarta zona

⁷³ El carácter acumulativo de la subunidad mayor, que debe recurrir a la sucesividad para representar acciones simultáneas, obliga a tratar este paso como parte integrada y no como subunidad independiente.

en la ficción. La torpeza y falta de tacto del gracioso al transmitir el mensaje de su amo, lleva a Serafina, en primer lugar, y más tarde a Margarita, a cerrar la ventana con disgusto, movimiento que tiene carácter de signo escénico, según destacan las palabras de los personajes que realizan la acción (vv. 2369-70 y 2388-90), las acotaciones respectivas (vv. 2370+ y 2390+) y los comentarios del conde (vv. 2371-5) y Fabio (vv. 2392-4).

Indignado, el conde abandona su retiro y se dirige a Capricho. El diálogo conduce a establecer un duelo para el día siguiente, argucia que emplea el escudero para evitar un enfrentamiento con su adversario ocasional: "Todo esto es dar tiempo a que / la gente llegue" (vv. 2436-7).

Secuencia K. Tan pronto se aleja el conde, seguido de sus acompañantes, arriban el duque, Carlos y César, a quienes Capricho ofrece una disparatada versión de los hechos (vv. 2449 y ss.) Una vez a solas, Capricho comunica a su amo el resultado de sus oficios como mediador, lo que sume a aquél en aflicción, pronto disipada por la llegada de una nueva nota de Serafina, dispuesta a disculpar las ofensas recibidas y a encontrarlo--una vez más, un caso de ironía dramática--en la quinta a la que Capricho ha enviado al conde (vv. 2483-2567).

Después de un breve intermedio cómico, Capricho se retira. Roberto se incorpora a escena y luego el duque quien, puesto rápidamente en antecedentes, finge una patraña que, desde la perspectiva del espectador, se convierte en otra vuelta irónica de la acción. Según él, César habrá de enfrentarse a duelo en Belflor, con cierto enemigo suyo y Roberto debe acudir a impedirlo (vv. 2581-2683).

Secuencia L. Estructurada de modo similar a la anterior, esta subunidad está construida sobre una serie de ingresos sucesivos--Serafina y Estela, César y Capricho, el conde y,

por último, Roberto--que corresponden a una sucesión de acciones muy breves: espera, intercambio de señales, encuentro y reconocimiento de los adversarios, irrupción de la justicia. El ritmo es, por lo tanto, muy ágil y destaca los aspectos visuales de la gestualidad y el desplazamiento de personajes. El remate de la jornada queda a cargo de Roberto que, antes de abandonar el escenario, hace públicas las dudas que ha generado en él la confusa situación a la que acaba de asistir.

Unidad III. En este momento del desarrollo de la comedia, ya estructurado un extenso repertorio de antecedentes y expectativas, el dramaturgo está en condiciones de hacer rendir frutos a todas las semillas que ha sembrado. La acción se bifurca en series paralelas, alternativas pero no independientes, que llevan al espectador del jardín del alcázar a casa de Serafina una y otra vez. De manera que el creciente dinamismo que he señalado al final de la jornada primera y que se profundiza en la siguiente, adquiere ahora su máxima expresión. Esta unidad corresponde a la jornada tercera y se subdivide en cinco macrosecuencias. Tal como está articulada la acción no es posible determinar una distinción entre microsecuencias y secuencias sobre la base de los criterios establecidos. Por lo tanto, se omitirá una segmentación más profunda para el caso de esta jornada, indicándose con las letras M a P las subunidades detectadas.

(Macro)secuencia M. Ocupa algo más de cinco folios y no se ha preservado en el resto de los testimonios que transmiten la obra. La acción vuelve a localizarse en palacio, probablemente en el jardín, donde Margarita logra disipar su enojo al enterarse de que César no pudo concurrir a la cita

convenida debido a que debió pasar la noche con el duque (vv. 2827-2920).

Roberto viene a informar sobre lo sucedido en la quinta y sus palabras permiten recapitular los acontecimientos previos, algunos de los cuales fueron representados al final de la jornada segunda, y agregar un nuevo elemento de preocupación, dado que ha confinado a César en su casa. Para evitar que éste se entreviste con Serafina, el duque ordena a Roberto que conduzca al joven a palacio porque quiere informarse personalmente de lo sucedido (vv. 2931-3031).

(Macro)secuencia N. Centrada en el Jardín de la casa de Roberto.⁷⁴ El diálogo entre Serafina y Estela retoma y completa la historia de lo sucedido en Belflor, desde su propia perspectiva. Informada por Estela de la presencia de César, apresado en la torre, la dama duda en dirigirse a él por temor de ser oída de alguien. César, sin advertir la proximidad del objeto de sus deavolos, accede a escena hablando con Capricho. La circunstancia es aprovechada por Calderón para introducir un comentario que apunta en dos direcciones: internamente, puntualizando las respectivas obsesiones de ambos personajes, y, externamente, como observación de nivel estructural:

CESAR	Deja ese tema, Capricho, que es ya muy prolijo y cansa.
CAPRICHIO	También el tuyo es prolijo y cansa y tú no le dejas... (vv. 3136-9)

Como la acción está articulada en dos espacios, el de César y el de Serafina, que incluye al primero, se refuerza la complicidad con el auditorio, verbalizando los pensamientos

⁷⁴ Serafina se pregunta: "¿En mi casa, Ludubico?" (v. 3086).

de la dama por medio del uso intenso del aparte. Con ello, una vez más, la función conativa sobrepasa los límites del mundo representado: "Tú la oyrás [la satisfacción], si me aseguro / de que no tengo registros" (vv. 3155-6), "Y pues a ablar no me animo / suplan los lauios los ojos" (vv. 3166-6). Este procedimiento, que hace sobresalir lugares especialmente significativos de la trama, se emplea poco más tarde cuando se presenta un lapsus en el relato de Capricho:

Los que conmigo
 rifieron anoche, bien
 lo muestran, y auer querido
 --¡el demonio que dijera
 que fuy yo el de el desafío!--
 oy refír contigo solo... (vv. 3180-5)

Las palabras de Capricho exasperan al amo quien se dispone a quitarle la vida con su daga pero es interrumpido, a tiempo, por el llanto de Serafina (vv. 3195-3121). Obviamente, el remate de este encuentro debería ser la aclaración definitiva de todos los malentendidos (vv. 3212-65) pero la llegada de Roberto, que viene a escoltar a César (vv. 3174 y ss.) vuelve a retrasar el ansiado momento. La secuencia se cierra cuando Serafina pide a Capricho que informe a su amo de que, esa noche, lo esperará en el jardín. [Macrosecuencia N. Marcada por el cambio de versificación, espacio y personajes. La acción vuelve a palacio. El diálogo aclara lo sucedido entre César y el conde y da la oportunidad al duque de poner en práctica una última estrategia para impedir el encuentro de la pareja. Dispone, pues, que César quede detenido en casa de Carlos, en quien vuelve a surgir el conflicto entre ser amo y criado (vv. 3331-3435).

Luego César recibe el recado de Serafina y, por ello, solicita a Carlos que no lo recluya de inmediato, cosa que éste acepta sin querer conocer las razones que fundamentan el pedido, a pesar de la insistencia de César (vv. 3446-3512).

Margarita entra, entonces, para saber cuáles son las disposiciones adoptadas por su hermano. Consulta a César quien le comunica que ha sido devuelto a prisión, sin aclarar que la misma no será, como supone la dama, la casa de Roberto. La omisión de este dato es importante porque, a partir de esta falta de conocimiento, Margarita tomará la previsión de convocar a palacio a Serafina (vv. 3515-60). (Macro)secuencia Q. El retorno de César al jardín de Serafina (vv. 3571-4) plantea la posibilidad de resolver la situación, una vez más interrumpida por Roberto (vv. 3561-3638). El carácter de recurso dramático de este tipo de interrupciones es resaltado por boca de Capricho:

¡Que no aya ley
de que los padres no tengan
siempre en su casa que hacer! (vv. 3618-20)

Roberto ingresa luego y comunica a Serafina el recado de Margarita (vv. 3639-3705), lo que deja a César en el jardín. Como Nise se halla en el mismo sitio, se produce un encuentro joco-serio entre ambos, en la medida en que la mujer cree estar en presencia de un fantasma, confusión que explota el gracioso. Asustada, cuenta lo ocurrido en Montpellier, su participación en el engaño del conde para abordar, contra su voluntad, a Serafina y el castigo que sufrió por ello (vv. 3706-3786). La nueva información esclarece el último punto oscuro que quedaba y limpia de toda responsabilidad a la dama, predisponiendo de esta manera el final.

Como conclusión se quiebra la ilusión dramática cuando Capricho se dirige, ya sin el recurso del aparte, directamente al público:

y aduerta el pío lector
 que para satisfacer
 vna dama a su galán
 verle muerto an menester
 porque a los galanes viuos
 no se satisfaze bien. (vv. 3789-94)

(Macro)secuencia P. Al comienzo de esta subunidad final se acumulan las marcas de corte: acotación, marca gráfica en el folio, cambio de versificación y de localización.

Desde el punto de vista del ordenamiento lógico de las acciones, el principio de esta subunidad es anterior, o al menos paralelo, a la precedente. Roberto había referido que, cuando estaba en compañía del duque, la llegada de un forastero vino a dejar en suspenso la redacción de una carta para el conde que tenía a ambos ocupados (vv. 2361-68). En este momento se representa dicha conversación entre el duque y el forastero que no es otro que el conde, quien ha venido a ponerse a disposición de la justicia ducal (vv. 3795 y es.).

La aparición de Margarita obliga a ambos personajes a ocultarse, con lo que se genera, nuevamente, una duplicación de los centros de atención: Margarita que junto a Serafina entretiene sus tristezas escuchando música, y el duque y el conde, ocultos. La complejidad es mayor cuando, casi de inmediato, ingresan César y Capricho, quienes también se ocultan tan pronto ven a las damas. Establecidos estos tres espacios de la ficción, la acción central se fija en la conversación en que Serafina termina por confesar su amor por César.

SERAFINA ...tiene preso...

MARGARITA Ya lo sé,
pasemos a lo demás.

SERAFINA ...amante fue de una dama,
con quien yo tube amistad.

MARGARITA ¿Conócesla?

SERAFINA Como a mí.

MARGARITA Pienso que diçes verdad.

SERAFINA El conde de Mompeller... (vv. 3933-65)

Como puede verse, Calderón saca máximo provecho de la situación, haciendo un uso intenso del aparte y entretendiendo la letra de la tonada que se canta con los parlamentos de los personajes (vv. 3879-4004). Hay aquí un aparte que merece ser considerado en particular porque juega con un conocimiento que el interlocutor inmediato no posee pero que está a disposición del público:

MARGARITA No ay qué perdonar,
Serafina, que aún no saues
bien los celos que me das. (vv. 3968-70)

Poco después, el final feliz se precipita. El conde y el duque se dan a conocer, acude a escena Roberto y se concerta un matrimonio doble.

En síntesis, el texto de la comedia se concentra en el uso intenso y selectivo de las funciones expresiva, conativa, fática y, en particular, referencial en los dos niveles definidos. El diálogo dramático está, además, saturado de instrucciones que exceden las destinadas a la puesta en escena (gestualidad, movimientos, recursos paralingüísticos). En esta acumulación de informaciones, el nivel teatral opera como determinante del fictivo, en la medida en que, por

tratarse de un espectáculo público, se atiende a la participación del auditorio, en términos de su manejo, nunca pleno, de la información y de las anticipaciones que está invitado a elaborar.

Como puede verse no se ha prestado particular atención en este recorrido del texto a la función poética que, tradicionalmente, es la que ha sido enfocada en los estudios del drama áureo desde la perspectiva del análisis literario.⁷⁵ Volviendo, una vez más, a la doble inscripción del diálogo dramático, cabe preguntarse si esta función específica puede conceptualizarse por separado en el plano de la ficción y en el plano del espectáculo. No aspiro, en esta oportunidad, a dar respuesta definitiva a esta problemática. Parece, no obstante, que en casos como el de Basta callar, donde no se documenta una percepción interna de dicha función--los personajes no comentan en ningún momento los recursos expresivos, la selección léxica o la exquisitez de construcción de los enunciados propios o ajenos--un estudio de este aspecto se situaría en el nivel de la comunicación artística con el receptor real. Como ejemplo extremo, hay que recordar que un corolario de las convenciones dramáticas de la época exige la neutralización de la versificación, empleada como soporte natural del diálogo, en la interioridad del mundo fictivo. Dicho de otro modo, dentro del mundo de la ficción, la "norma" lingüística incluiría el empleo del verso, así como también de formas marcadamente poéticas, con lo que no habría "desviación" alguna percibida como tal.⁷⁶ Evidentemente el desplaza-

⁷⁵ La bibliografía calderoniana al respecto registra contribuciones de Dámaso Alonso, Charles V. Aubrun, A. L. Cilveti, Hans Flasche, Everett Hease, Alice A. Pulice, Bruce W. Wardropper, entre otros.

⁷⁶ De modo similar, la comedia no ofrece instancias que pongan de relieve la función metalingüística. La diferencia con el caso de la función poética radica en que existen numerosos textos dramáticos del

miento del objeto de estudio es una consecuencia lógica de la reformulación del modelo comunicativo jakobsoniano. Nuevos análisis en esta línea, aplicados a otros textos dramáticos, permitirán determinar la pertinencia y el grado de utilidad del enfoque propuesto. Por ahora queda claro que facilita la lectura dramática del texto y enriquece la percepción de los mecanismos de distribución de información que hace funcionar el dramaturgo para crear la ficción de realidad que ofrece a su público.

Siglo de Oro susceptibles de ser abordados desde esta perspectiva. Véase, al respecto, los trabajos recopilados por Elias L. Rivers. Things Done with Words. Speech Acts in Hispanic Drama. Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986.

III
ESTUDIO TEXTUAL

1. Fuentes y testimonios

Para la edición de Basta callar se ha considerado como fuente principal el manuscrito reservado 91 de la Biblioteca Nacional de Madrid que, a pesar de haber sido estudiado con detalle hace ya más de medio siglo por Treviño, no llegó a ser editado sino fragmentariamente.⁷⁷ Para evitar duplicar esfuerzos innecesarios transcribo a continuación la ajustada descripción general del ejemplar que el antedicho investigador aporta:

Está lujosamente encuadernado en piel, tiene una portada moderna y consta de setente [sic] y tres hojas de papel foliadas más una portada que contiene un reparto. Este manuscrito es el más antiguo y el más extenso. [...] Está en excelente condición salvo la primera hoja y la última que tienen algunas roturas y manchas. Contiene, sin embargo, muchas tachaduras, atajos, apuntes, versos interlineados y al margen, y dos trozos de papel pegados sobre el original, de lo cual se infiere que el manuscrito se usó para representar la comedia. ("Versos" 682)

Agregaré aquí la transcripción de las páginas preliminares--la anteportada o portada moderna y la tabla de personajes--y dejaré la descripción textual minuciosa de esta fuente para las "Notas textuales".

Anteportada:⁷⁸

⁷⁷ Treviño, S. N. "Versos desconocidos de una comedia de Calderón". *PMLA* 52 (1937): 682-704.

⁷⁸ línea 1] 4bb en lápiz / 132 en lápiz, misma mano; línea 2] 2a en lápiz azul, otra mano; línea 6] Leg.º 18. en lápiz, misma mano de línea [1] / caja en lápiz azul, misma mano de línea [2].

2a

Basta callar =

Comedia en 3 jornadas

(En la cubierta pone: De Calderon)

Leg[ai]o 18. caja
p[ar]a examinar creo autógrafa.

Tabla de personajes:^{7º}

= Jh[eaú]s, María, Joseph =

De Calderón.

Basta callar**Primera Jornada**

Personas

Margarita_____	Mar[roto]
Flora_____	Man[roto]
Serafina_____	Auto[ra]
César_____	Autor
Enrique, duq[ue] de Vearne_____	Nabarro
Federico, Conde de Mompeller_____	Ordaz
Carlos_____	Carrión
Capricho_____	Simon [roto]
Roberto, viejo_____	San Ju[an]
Músicos	

Personas nuevas desta [segunda] jornada	26[v]
Celio_____	Carmona
Estela_____	Ju[an]a Caro
Favio_____	Agramonte [10]
Libio_____	Gregorio

^{7º} En relación con los nombres de los representantes anotados sobre la derecha observa Treviño que existe un documento de 1657 que "contiene, con una sola excepción [la de Ordaz], todos los restantes nombres del reparto", y agrega: "Que éstos fueron los representantes de Basta callar lo comprueba lo que se sabe acerca de la aptitud de cada uno y el papel de que se encarga en la comedia" ("La fecha" 336).

A propósito de este manuscrito, afirma Valbuena Briones, en la "Nota preliminar" a su edición de la comedia, que la versión contenida en el Reservado 91 "fue impresa en la Parte diez y siete de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Madrid, 1662" (Comedias 1709). Kurt y Roswitha Reichenberger recogen este dato pero recuerdan que Cotarelo, quien examinó las escogidas, no pudo hallar Basta callar en el mencionado volumen.⁸⁰ Según mi opinión, la afirmación de Valbuena Briones es errónea y crea, probablemente de modo involuntario, una edición fantasma que nunca existió. El ejemplar de comedias nuevas escogidas, que tuve ocasión de consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid, contiene otras obras de Calderón pero no Basta callar y la indicación equivocada tal vez puede deberse a confusión con No hay cosa como callar, que sí figura en él. Transcribo, a continuación, la portada del volumen al que me refiero:⁸¹

⁸⁰ Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual bibliográfico calderoniano. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1979. 1: 152.

⁸¹ El ejemplar presenta sellos de Pascual de Gayangos, sobre la derecha, junto al escudo, y de la Biblioteca Nacional. Contiene un índice: "Título de las Comedias que se contienen / en este libro" en el que se detallan las siguientes:

Dar Tiempo al Tiempo, de D[omi]n Pedro Caldero[n], fol. 1.
 Primero es la Honra, de D[omi]n Agustín Moreto, fol. 22.
 La Sortija de Florencia, de Don Sebastia[n] de Villau[-]ciosa, fol. 42.
 Antes que todo es mi Dama, de D[omi]n Pedro Calderon, / fol. 62.
 Las dos Estrellas de Fra[n]cia, del Maestro D[omi]n Manuel / de Leon, y del Licenciado D[omi]n Diego Calleja, fol. 87.
 Caer para leua[n]tar, de D[omi]n Iua[n] de Matos Fragozo, de D[omi]n / Geronimo Cancero, y de D[omi]n Agustín Moreto, fol. 109.
 La Verdad en el Engaño, de Don Juan Velez, de D[omi]n / Geronimo Ca[n]cer, y de D[omi]n Antonio Martínez, fol. 125.
 También dá Amor Libertad, de Don Antonio Mar[-]tinez, fol. 149.
 Amor haze hablar los Mudos, de Villau[ciosa], de / Matos, y de Zavaleta, fol. 169

PARTE DIES Y SIETE / DE COMEDIAS NUEVAS / Y ESCO-
GIDAS DE LOS MEIORES / INGENIOS DE EUROPA. /
DEDICADAS / AL ILVSTRISSIMO SENOR DON BERNARDINO
/ Velasco, Dauila, Ossorio, y Toledo, Marqués de
Salinas, &c / [Escudo de armas] / C[ON PRIVILE]-
GIO / En Ma[dri]z Año 1662. / [Roto]

Por otra parte, considero para esta edición un conjun-
to amplio de fuentes secundarias con las cuales he cotejado
el Res. 91, a las que asigno letras mayúsculas de imprenta
para su posterior reconocimiento en el cuerpo de variantes.

La primera de ellas, que llamaré A, es el manuscrito
17.069 de la misma Biblioteca. Se trata de una copia en
cincuenta hojas, en limpio de otra mano, "de fines del s.
XVII" (Paz 56). Como este ejemplar no ha sido estudiado
con anterioridad, copio portada, titulares y acápites para
su identificación.

Portada:⁸²

132bis

Basta callar=

Comedia en 3 jornadas, de D. Pedro

Calderon de la Barca-
Leg. 11

3

5-7

174

La Ofensa, y la Vengança en el Retrato, de Don / Juan Antonio
Moxica, fol. 190
No ay cosa como callar, de Don Pedro Calderon, / fol. 210
Muger Llora y vencerás, fiesta que se representò á / sus Mage-
tades, de D[on] Pedro Calderon, fol. 231.

⁸² Papel moderno. Las primeras tres líneas en tinta negra así
como el número "174", al pie, pero de otra mano; el número "3" a lápiz
rojo; el resto a lápiz negro.

Folio 1r:⁸³

Comedia
Basta Callar
De Don Pedro Calderon

1

Folio 2r:

Comedia Famosa. Basta Callar
DE D[on] Pedro Calderon
Personas

Cessar	Serafina Dama
Enrique Duque de Bearne	Margarita Dama 2as
Federico Conde de Mompeller	flora 3a.
Carlos	Capricho gracioso
Roberto Viejo	Estela 4as.
Fabio Criado	Nisse 5as.
Celio Vejete	Musicos

Primera Iornada

Folio 19v, últimas líneas:

Segunda Jornada de Basta
Callar
Salen capricho, carlos y cessar
Carl= que salieras esperaua
de este jardín a la puerta
Capri=

⁸³ El título de la comedia y el nombre de autor muy ornamentados, como en el resto de los titulares de este manuscrito, con dos diseños: a los lados de cada línea doble rasgo ondulado; subrayando cada línea, secuencia de rasgos verticales derechos y ondulados. Además debajo de la tercera, en el centro, ornamento espiralado. En el centro de la página, sello de la Biblioteca Nacional. Debajo de "De Don", en tinta casi borrada, en letra pequeña de otra mano: ~~mamamazonna~~, tachado con línea continua. El folio 1v ha sido transcrito y comentado en la primera parte de esta "Introducción".

Folio 36r, segunda mitad del folio:

fin de la segunda

Iornada Tercera De Basta
Callar

Salen Estela, y Serafina, abriendo vna
puerta

Folio 50r, al pie:⁸⁴

fin de la famosa comedia de
Basta Callar
De D[q]n Pedro Calderon

De la comedia se conservan, además, varias ediciones y testimonios anteriores al siglo XIX. De las señaladas en el Manual bibliográfico calderoniano de Reichenberger, he tenido ocasión de consultar las detalladas a continuación.

1. Versión incluida en:

VERDADERA / QUINTA PARTE / DE / COMEDIAS / DE / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes / Nuevos de la Santa Iglesia de la ciudad de Toledo, / Célebre Poeta Español: / QUE PUBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS / Y VILLARROEL, SV MAYOR / Amigo; / DEBAXO DE LA PROTECCION DEL EXCELENTISSIMO SENOR / Don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel de / Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benauides, / Conde-Duque de Benaute, Conde de Luna, Marquès de Xauaquinto, / y Villareal, etc. / CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, / y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1682. 496-542.

⁸⁴ Ornamentos ondulados al pie y sello de la Biblioteca Nacional sobre el margen derecho.

Para mí V. Trabajo con la edición facsimilar de Cruickshank y Varey.⁸⁵

2. Suelta U9291, de la Biblioteca Nacional de Madrid, Colección Ueoz, que designo U: Num. 153. / LA GRAN COMEDIA / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.⁸⁶

3. Corresponde a la misma edición la incluida en el tomo 19 de Comedias de varios autores (T14836), volumen que perteneció a Pascual de Gayangos y que está numerado a lápiz sobre el margen superior derecho. En la primera página libre de guarda, hay un índice manuscrito que transcribo a continuación:

- 1 El Diablo predicador de un Ingenio
- 2 De un castigo 3 venganzas de Calderon
- 3 El Pintor de su deshonra del mismo
- 4 Bien vengas mal, si vienes solo <solo> del mismo
- 5 Basta callar del mismo
- 6 Amado, y aborrecido del mismo
- 7 Las cadenas del Demonio del mismo
- 8 Los trabajos de Job del Doctor Felipe Godínez⁸⁷
- 9 La inclinaz[i]on Española de D[ñ]n Fran[cisc]o Candamo

⁸⁵ Calderón de la Barca, Pedro. Verdadera Quinta parte de comedias (Madrid 1682). Comedias. A facsimile edition prepared by... with textual and critical studies. Londres: Greeg/Tamesis, 1973. Vol. XIV: 496-542.

⁸⁶ Sobre la palabra GRAN, a lápiz, el número "288". Dos sellos, uno de la Biblioteca Nacional sobre el margen derecho a mitad de página. Otro en el centro, en la segunda mitad del folio, ilegible.

⁸⁷ A continuación, tachado: No hay peor sordo, que el q[ue] no quiere oír de Tirso. A partir de aquí, la numeración ha sido reajustada.

- 10 El pastor Fido. La primera Jornada de D[ic] An-/tonio de Solís, la 2a. de D[ic]n Antonio Coello--/ y la 3a. de D[ic]n Pedro Calderon
- 11 Astucias del Enemigo contra la naturaleza de / J[os]eph Concha comico Español
- 12 Yo me entiendo, y Dios me entiende de Cañizares
- 13 Los Riesgos que tiene un coche de Mendoza

La foliación de Basta callar comprende desde 75 hasta 94v. El ejemplar de la suelta, es decir U, está mejor conservado y el entintado es más nítido con la excepción del último folio, roto en sus márgenes inferiores y muy tenue la columna a del verso.

4. Suelta T2129, de la Biblioteca Nacional de Madrid, Colección Teatro, que designo T: Num 60 / COMEDIA FAMOSA / BASTA CALLAR. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. [...] FIN. / Con Licencia. Barcelona: Por Francisco Suria y Burgada, Impresor, / calle de la Paja. / A costas de la compañía.

Además, he cotejado el texto con las tres ediciones modernas existentes:

5. la de Juan Jorge Keil (para mí K), en Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas á luz por J. J. K. Leipsique: Ernesto Fleischer, 1929. 3: 172-99.

6. la de Juan Eugenio Hartzenbusch (para mí H), en Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, colección más completa que todas las anteriores. Madrid: Atlas, 1945. 3: 255-78. (= Biblioteca de autores españoles).

7. la de Angel Valbuena Briones que afirma seguir el texto de una suelta con la signatura 4/9127 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ejemplar que no he podido localizar.

zar, (para mí B), en Obras completas. Madrid: Aguilar, 1952-1959. 2: 1710-48.

B. Por último, he tomado en consideración el ya citado artículo de S. N. Treviño, "Versos desconocidos de una comedia de Calderón", de 1937, que da a conocer por primera vez casi seiscientos versos contenidos en el ms. Res. 91 y que no habían sido preservados por la tradición de ediciones antiguas y modernas.^{es}

2. Relaciones textuales. Valor relativo de las fuentes y otros testimonios.

El ms. Res. 91 perteneció a la colección del Duque de Osuna pues figura en el índice manuscrito de dicha biblioteca que fue adquirida por el estado español en 1886. Una observación sobre su valor como documento calderoniano se indica en la portada moderna, probablemente de mano del bibliotecario ducal, donde se lee: "p[ar]a examinar creo autógrafa". Esta nota mesurada se convirtió en aserto enfático en el Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de 1934, con advertencia de Julián Paz, donde se afirma que es "Autógrafa en su mayor parte" (56).

Para Treviño hay, además de varios apuntes y notas marginales de origen imposible de determinar, cuatro clases de escritura:

I. "letra que sin duda es de Calderón" (683): portada y siete hojas de la jornada primera (21v a 24v).

II. "letra [...] redonda y esmerada y a primera vista da la impresión de ser distinta de la del poeta [...] Algunos de sus detalles coinciden con la escritura del poeta pero

^{es} Para un listado completo de las ediciones conocidas véase el apéndice 1.

otros son muy distintos. En los autógrafos a nuestra disposición no hay letra que se asemeje lo suficiente a ésta en la forma para asegurar que es del poeta. Por otra parte, la índole de algunas enmiendas en esta letra nos induce a creer que el que escribía era el autor. Si a esto se añade que la letra de Calderón cambió de forma durante su vida, nos parece bastante probable que esta letra sea en realidad del poeta" (*ibid.*): corresponde a la mayor parte del manuscrito; las rectificaciones que parecen proceder del autor están en los folios 23r y 25v de la jornada segunda y 3v, 4r, 10v, 14v y 18r de la tercera.

III. "letra fina y pequeña y tan parecida a la de Calderón que hay poca duda que sea de él" (*ibid.*): se trata de algunos fragmentos breves, dos escritos en papeles adheridos al manuscrito (f. 14v de la jornada primera y 6v de la segunda), y otro al margen (f. 19r de la primera).

IV. "letra [...] basta y espaciada y a pesar de coincidir en algunos rasgos con la del poeta, es dudable que sea de él" (*ibidem*): cuatro folios intercalados en la jornada segunda, entre 13 y 15.⁸⁸

La descripción de manos de Treviño es atinada y útil aunque, como veremos más adelante, su asignación a Calderón ha sido puesta en duda. Por el momento, es claro que la cuarta mano es fácilmente diferenciable como unidad de la del dramaturgo.

Atento a la cantidad de hojas carentes de correcciones o enmiendas, Treviño concluye que se trata de una "copia en limpio o a lo menos traslado posterior" (683). En sostén de su tesis, remite a las rectificaciones por anticipación en las jornadas primera, folio 20r, y segunda, folio 20v. En el primer caso, las dos líneas finales han sido tacha-

⁸⁸ Tal vez podría atribuirse a la misma mano las anotaciones agregadas a los folios 12v y 13r, por ejemplo.

das: pues tropecando quien duda / viendo que el conde peli-
gra. Al comienzo del folio siguiente, también tachado, con
rasgo espiralado: pues tropecando. A continuación se
transcribe un verso que había sido saltado y, en orden in-
verso, las dos últimas líneas del folio anterior. Parece
evidente que quien realiza estos actos--sea o no el drama-
turgo--copia de otro texto, acaso el original, puesto que
tacha para corregir un error de orden que ha introducido
involuntariamente. De manera semejante, en el folio 20v de
la jornada segunda, se tacha con rasgo ondulado la línea
quinta: yo yntercedere por, que vuelve a transcribiree
cuatro líneas más abajo.

Para Treviño, aun cuando un buen número de correccio-
nes pertenecen a la segunda mano, la mayoría son de mano
del poeta.⁹⁰ El examen de cada uno de los casos especí-
ficos a los que remite obliga a coincidir con el crítico.
A partir de su análisis, cuyos resultados son altamente
probables y convincentes, concluye que: "No cabe duda de
que el manuscrito fue revisado y corregido por Calderón y
por consiguiente es de bastante importancia, por contener
la única versión auténtica de la comedia" (684).

Ahora bien, el manuscrito también fue abordado por D.
W. Cruickshank, en un estudio general de la grafía caldero-
niana.⁹¹ En él, analiza cuatro rasgos de la escritura de
Calderón que no son constantes a lo largo de su vida: la
manera de introducir al interlocutor, la cantidad de líneas
por página, la cantidad de veces en que Calderón levanta la
pluma por línea y la manera de trazar las letras, es decir,
su grafía. A partir de ahí, presenta elementos que son

⁹⁰ Cita los siguientes lugares: en la Jornada primera, ff. 4v,
6v, 7r, 11v, 13v, 14r, 19v; en la segunda, ff. 23r, 25v, 26r, y en la
tercera, 3r, 3v, 4r, 7v, 9v, 17v.

⁹¹ "Calderón's Handwriting". Modern Language Review 66 (1970):
66-77.

útiles para la datación relativa de manuscritos autógrafos sin fecha segura.²

Pero Cruickshank da un paso adelante y sostiene que sus resultados pueden utilizarse para descubrir la confiabilidad de los manuscritos atribuidos al dramaturgo: "The tables can also be used to expose false autograph manuscripts" (75). Para fundamentar esta afirmación estudia el caso del Res. 91. En primer lugar, procede a extremar la interpretación del artículo de Treviño, fundamentalmente descriptivo:

He found that only eight pages were definitely in Calderon's hand, which he called Hand 1. He observed that another, which wrote four-fifths of the manuscript, formed certain letters in a manner unlike Calderon's although it was otherwise very similar to Hand 1. This he called Hand 2 and suggested that it might represent Calderon's hand at a different time from Hand 1. Three small pieces of paper [sic!], covered with writing in a third hand, had been glued to certain leaves. He called this Hand 3, probably Calderon's. There is a fourth hand which does not resemble Calderon's. (75)

Dejando de lado la utilidad que tiene su metodología para dar fecha tentativa a un documento como el Res. 91, parece excesivo referirse al manuscrito como un "falso autógrafo". De hecho, no puede dejar de llamar la atención la ligereza con que descarta la tercera mano. Afirma Cruickshank: "The tiny fragments in the third hand cannot give a reliable result, but the scarcity of tI and bI leads me to believe that the hand is not Calderon's" (75).

En síntesis, el problema central parece consistir en la determinación o no de identidad entre las manos I y II.

² La aplicación de sus criterios al manuscrito lo lleva a concluir: "All the evidence except at points to the years 1644-56" (75).

Como ya se dijo, Treviño tiende a pensar que se trata del mismo individuo en dos momentos distintos, basándose en la semejanza general y el modo de corrección registrado en el texto copiado por la mano II, en tanto que Cruickshank, aun reconociendo que la forma de dibujar la letra en cualquier sujeto cambia con el tiempo, prefiere sostener, a partir de su estudio del diseño de ciertos grafos específicos, que se trata de personas distintas.

Algo de luz sobre la cuestión, puede echarse a partir de un tratamiento de las grafías diferente del que llevó a cabo Cruickshank. Se trata de aplicar un enfoque grafotático⁹³, que consiste en estudiar los hábitos combinatorios de la escritura de un autor. Puesto que la ortografía del siglo XVII no estaba fijada de modo unívoco y, por ello, no existía la compulsión escolar de seguir una norma estricta, es posible hallar en documentos de mano del autor algunos usos específicos que, aunque no sea prudente utilizar como evidencia indiscutible, permitan sumar argumentos en favor de una u otra postura.

El análisis del manuscrito autógrafo de la comedia La agua mansa, que se conserva en el Instituto de Teatro de Barcelona, lleva a determinar algunas características cons-

⁹³ En un trabajo anterior, presenté un registro de la idiografía del dramaturgo, que aspira a ser minucioso, de acuerdo con el autógrafo de la comedia El agua mansa: "Grafías calderonianas". En Estudios para "El agua mansa" de Pedro Calderón de la Barca. Ed. Lilia F. de Orduna. Kassel: Edition Reichenberger, [en prensa].

tantes de la escritura de Calderón.⁶⁴ Esos idiogramas⁶⁵ son:

1. uso de ll para l final, en la palabra mil,⁶⁶
2. tendencia al empleo de la grafía c en lugar de z,⁶⁷
3. omisión generalizada de la combinación -ss-.

En relación con el primer rasgo, todos los registros de la mano II en el manuscrito de Basta callar corresponden a mil que, por otra parte, no es forma inusitada en Calderón. Hay tres documentaciones para el caso del grupo -ss-, en la jornada primera: yassalla (f. 1v, l. 18), precissao (f. 12r l. 26) y passa (f. 13r, l. 10), la segunda de las cuales es dudosa. También hay varios registros en la jornada segunda, pero todos corresponden a la mano IV: quisse (f. 14r, l. 3), necessita (f. 14v, l. 16), cessaran (f. 14 bis v, l. 6), perocossamenta (14bis v, l. 16) y cortessano

⁶⁴ Claro está que en Calderón también se documentan usos generalizados en la época: uso de ss en la palabra ssa, asimilación de la r final del infinitivo a la lateral del pronombre enclítico (cacualla, rompella, etc.), fluctuaciones en el uso de b, y y u, etc. Demás está decir que, hasta tanto se extienda el análisis grafotáctico al corpus completo de manuscritos auténticos, mis afirmaciones deben ser tomadas como provisionales.

⁶⁵ Un caso particularmente interesante lo ofrece el uso de formas verbales en -tis, para la segunda persona del plural del pretérito perfecto simple (amastis, truiistis, etc.), aunque, por el momento, es algo prematuro postularlo como idiogramas. Es indudable que la frecuencia con que aparece en los pocos manuscritos calderonianos conocidos invita a aceptarlo como tal, sin embargo recuérdese que "en el perfecto, la evolución moderna disteis, dexasteis, passasteis, contiene con dexastes, pretendistes, y con muchos encontrastes, hallastes, prendistes" (Rafael Lapesa, "Lenguaje y estilo de Calderón", en Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 1: 55).

⁶⁶ Aunque podría considerarse, también un arcaísmo gráfico.

⁶⁷ Hay registros esporádicos de ze (aconteze, estreneze y zermanias) pero ninguno de zi.

(f. 14bis v, l. 19).⁹⁸ A esto se suma, la ausencia absoluta de registros de *z* seguida de *a* o *i*, en lo copiado por las manos I y II. En cambio, en el texto de la mano III, puede leerse: aduertenzia (jornada primera, f. 14v, l. 23), dezir (*ibid.*, f. 14v, l. 24), diligenzias (jornada segunda, f. 6v, l. 4) y zesar (f. 6v, l. 8). Todo ello, sumado al hecho de no haber hallado una sola característica de uso específica de la mano II, invita a sostener la tesis de Treviño y restituir al manuscrito su valor de testimonio más cercano al texto ideal de la comedia.

Por otra parte, el estudio de variantes lleva a concluir, en primer término, que el ms. A es el testimonio posterior más próximo al ms. Res. 91. Si se toma el caso del verso 106, por ejemplo, se ve que ambas fuentes coinciden: viendo iguales distancias. La tradición impresa no sólo elimina la preposición sino que compensa la reducción métrica con el agregado del artículo, transmitiendo: viendo iguales las distancias. Casos semejantes de coincidencia entre el Res. 91 y A, que se apartan por completo de los impresos, son: 193, 288, 434, 460, 464, 543, 608, 703, 722, 733, etc. En algún caso, A conserva fragmentos que los testimonios impresos han perdido, como en los versos 474-5. En otras oportunidades, por el contrario, introduce alteraciones u omisiones que, luego, seguirán las fuentes impresas.⁹⁹

A testimonia, además, ostensibles errores de lectura. En el v. 439, el copista, en lugar de leer si no en interpreta, vino en; de modo similar, en el v. 689, corrige

⁹⁸ Otro elemento a tener en cuenta en la argumentación en favor de la correspondencia de manos es el caso de la terminación -tia que ocurre sólo en la jornada tercera: ymbialstia (f. 3v, l. 3), tubistia (f. 4r, l. 3) y distia (f. 21r, l. 3).

⁹⁹ Los ejemplos son sobreabundantes: 737, 1005, 1073, 1084, 1085, 1140, 1161, 1179, 1304, 1797, 2226, 2365, 2470, 3328-30, etc.

anssi. aver en vez de antever, donde se advierte que el copista se encontró con una dificultad de lectura¹⁰⁰ que resolvió de la mejor manera que pudo. Sin embargo, el ejemplo más instructivo, en la medida en que puede tomarse como el origen de varias deformaciones subsiguientes, puede leerse en el verso 159, a rematar con la fiera. A trae la forma arrematar que puede justificarse desde un punto de vista gráfico como una falta de separación de palabras puesto que la doble r inicial era relativamente frecuente. La suelta T corrige, duplicando la preposición: a arrematar, y V y U modifican el verbo, que fue percibido como forma anómala, dejando arremeter.

Finalmente, para sostener la hipótesis de que A es copia directa del Res. 91, podría recurrirse a las numerosas coincidencias que se observan en las acotaciones, de las cuales copio aquí, apenas un par de ejemplos:

- v. 412+ Sale el duque / hablando con César / y otros de / acompañamiento. Res. 91
Sale el Duque / hablando con cesar / y otros de compañía = miento. A
- v. 737+ Base. / Sale César. Res. 91
Vase y sale / cesar. A

A pesar de las muchas semejanzas, es necesario desechar la idea de que el copista de A hubiera trabajado con el manuscrito que empleamos como fuente fundamental debido a que, según veremos más adelante, A transmite una versión diferente de una de las últimas escenas de la jornada segunda.

¹⁰⁰ En este caso, Vera Tassis, o bien corrige por el sentido o bien copia de otro manuscrito que no es A. Véase también el v. 1830.

Ahora bien, pasando a los testimonios impresos, analizaré tres lugares que prueban la superioridad del Res. 91. El primero corresponde a la réplica de Capricho a Margarita en la jornada segunda, folio 9r. Dice el personaje, según el manuscrito base:

porq[ue] aunq[ue] en françia se uean
 más esparçidas llaneças
 que en españa y los prosistas
 tienen poeticas liçençias
 para ablar con las madamas [5]

Para el segundo verso, A conserva la lección del Res. 91, esparcidas llanezas, pero el resto de los testimonios han sustituido la última palabra por licencias provocando con ello una rima deficiente, que en nada mejora la versión inédita.

Poco después en el mismo folio, se pierde una sutileza, también en boca de Capricho:

el como no se mas se
 que dando al jardin la buelta
 la ui contigo y no quise [30]
 que ella conmigo me viera

Evidentemente, los copistas, incluido el de A, no llegaron a percibir el chiste de Capricho que juega con los pronombres contigo/comigo y modificaron, movidos por la lógica del lenguaje y no la del personaje, la segunda forma, transmitiendo contigo.

El tercer momento que quiero señalar, se halla en el folio 10r. Una vez más, Capricho hace un juego de palabras que la tradición posterior ha estropeado:

porque en llegando a materias [10]
 tan graues no ay ynteres
 que aunque me laue me tuerça

Parece sencillo explicitar la alusión final al lavado de la ropa y su posterior torcimiento para quitar el exceso de agua, idea cruzada con la de lavar en sentido traslaticio, 'hacer cambiar de aspecto u opinión'. Tanto el manuscrito A como el resto de las ediciones consultadas, con excepción de H y B, han corregido la lección original por el sentido: en lugar de laue traen lades, forma verbal atraída por la siguiente tuerça. Esta nueva versión hace perder la referencia material del ms. pero conserva su significado metafórico. Por último, H y B, introducen una corrección disparatada, anotando ladre en lugar de laue o lades, lectura que oscurece por completo el pasaje.

No creo necesario insistir en la ventaja de restituir las lecciones del manuscrito Res. 91 pero, antes de pasar a un comentario detallado de las dificultades editoriales que este testimonio plantea, será útil hacer algunas observaciones complementarias sobre los impresos.

En principio, el número de variantes que introduce V permite considerar que es claramente difícil que sea copia del ms. A, a pesar de que coincide con él en algunas oportunidades apartándose de las ediciones posteriores.¹⁰¹ Parece, en cambio, ser traslado de algún manuscrito paralelo puesto que, de hecho, no omite, como hace A el verso 2784--el Conde es, valgame el Cielo--y se mantiene más cerca de la versión del Res. 91 en los versos 3695-6 y 3801:

Res. 91

Vera Tassis

¹⁰¹ Véanse, por ejemplo, los versos 158, 2212, 2550+, 3547, 3652.

... admitirte ninguna	... admitirte ninguna
disculpa (vv. 3695-6)	disculpa
el fue el que çito (v. 3801)	èl fue el que citò

Para el resto de las ediciones consultadas, excepción hecha de la excelente lección de K, apenas castigada por algunas erratas menores, sólo presenta interés comentar B. Aunque, como indicamos, el editor declara seguir una suelta de signatura 4/9127, no deja de sorprender la cuantiosa ejemplificación que puede aducirse para sostener que se trata de copia directa de H,¹⁰² deasejorada aquí y allá por una deficiente corrección de las pruebas de imprenta.

3. Dificultades para la edición de "Basta callar".

El examen del manuscrito permite descubrir una serie de modificaciones, fundamentalmente "atajos"¹⁰³ y reducciones, realizadas con posterioridad al copiado del mismo. La mayor dificultad que dichas modificaciones plantea es la determinación de a qué mano corresponden y, en consecuencia, qué grado de atención y respeto merecen al editar la obra.¹⁰⁴ No cabe duda de que cuando se trata de la mano del autor, sus revisiones deben ser incorporadas al texto definitivo. Del mismo modo, conviene rechazar las altera-

¹⁰² He aquí varios ejemplos: 361, 754, 755, 756, 843, 984, 1853, 1866, 2022, 2069, 2095, 2233, 2382, 3474, 3525, 4077.

¹⁰³ Conservo la designación empleada por Treviño en sus trabajos citados con anterioridad.

¹⁰⁴ Aun cuando la mayor parte de las decisiones editoriales deban basarse en criterios generales para que la edición que se ofrezca sea rigurosa, la práctica de la crítica textual, en un caso como el de la comedia Basta callar, lleva al convencimiento de que numerosos pasajes no pueden resolverse satisfactoriamente sin una discusión puntual que explicita las justificaciones necesarias que determinaron la inclusión de cada lugar problemático.

ciones introducidas por otras manos que no sean las del copista (mano II) o el propio autor (mano I), sean o no la misma persona. En cambio, si la identificación es dudosa, lo más prudente es considerar qué ventajas o desventajas ofrece la intervención al conjunto de la pieza y aceptarla o rechazarla según el caso. Por fortuna, es posible identificar modalidades o "estilos" diversos en cuanto a la forma de proceder al tachado de fragmentos.

El primero de ellos presenta una dificultad editorial sencilla de superar. En el f. lv, puede leerse:

que piensas que es en nosotras	
la grandeça que no pasa	
a heredar con los blasones	[5]
el poder vna dorada	
prision donde noble dueño	
con estimacion tirana	
alagandonos la vida	
nos tiene cautiba el alma	[10]

Considerando su asunto, es interesante el hecho de que este pasaje figure eliminado en el ms. Las marcas de omisión consisten en dos líneas horizontales unidas por una vertical en el margen izquierdo y la expresión *no*, aunque esta indicación ha sido tachada con posterioridad. Por supuesto, no es posible determinar quiénes intervinieron en dichos actos. La evidencia gráfica es insuficiente para alentar cualquier hipótesis sobre su autoría. Por su contenido, las quejas del personaje, Margarita, por la situación de la mujer en la sociedad de la época, podría sospecharse un intento de censura o, al menos, atemperamiento de las declaraciones. Sin embargo, el fragmento fue conseruado en todas las ediciones antiguas y modernas, con lo que sólo es pertinente reconocer su condición de texto marcado

y, acaso, especular sobre las posibles motivaciones que llevaron a un corrector anónimo a determinar su exclusión. En términos puramente especulativos, si se tratara de una omisión indicada por el propio Calderón, el cambio de criterio, que ha permitido conservar el texto, también debería adjudicársele. En consecuencia, parece prudente aplicar el mismo criterio en aquellos casos en que hay coincidencia de marcación, independientemente de las decisiones que registre la tradición editorial posterior.¹⁰⁵

El segundo caso a ser considerado, estrechamente relacionado con el anterior, se encuentra registrado en parte de los ff. 13v y 14r. Como el fragmento contiene tan solo ocho versos, no fue tenido en cuenta por Treviño, quien dio a conocer las partes anteriormente inéditas de la pieza de por lo menos diez versos ("Versos desconocidos" 684). Se encuentra recuadrado y con la indicación no a la altura de las líneas 30-31 del f. 13v y al comienzo del siguiente folio.

mal en decirlo hago. pero hiçiera
 peor si no lo dijera
 y asi parto el camino [30]
 diçiendotelo a ti con que ymagino
 que en ti queden seguros sus secretos
 y en mi la oblig[ac]ion de ambos respetos

¹⁰⁵ Ello sirve para resolver los siguientes pasajes de la jornada primera: f. 4v, l. 4-15; f. 10v, l. 5-26, caso en el que, a las señales de omisión declaradas, se suma una línea ondulante en el margen derecho; ff. 12r, l. 3-31, donde la expresión no se ha indicado en el margen derecho, y 12v, l. 1-21; f. 14v, l. 5-17; ff. 16r, l. 22-31, y 16v, l. 1; f. 18r, l. 15-30; f. 18v, l. 5-16; f. 19r, l. 1-29; f. 21r, l. 2-7; ff. 21r, l. 28-30, y 21v, l. 1-10; ff. 22v, l. 33-34, y 23r, l. 1-18. En la jornada segunda: f. 2v, l. 1-31; f. 4v, l. 8-15; f. 8v, l. 6-19; f. 11v, l. 1-33. No hay marcaciones como estas en la jornada tercera. Véase, sin embargo, las "Notas textuales" correspondientes a los folios 1r y 7v.

pues peligrar no puede en la fee mia 14[r]
fiar yo de ti lo que otro de mi fia

En un lugar como el precedente tampoco es factible determinar a quién pertenece la mano que hizo el recuadro y la indicación de exclusión. Ni el ms. 17.069 ni las ediciones antiguas y modernas conservan estos versos. La única explicación que podría arriesgarse para justificar la omisión sería la necesidad de acortar el texto. Debido a que la reducción no parece responder a razón estética alguna sino más bien a probable economía para alguna representación particular o para su impresión, creo prudente conservar el pasaje en el texto ofrecido y anotar las condiciones en que se encuentra en este lugar.¹⁰⁶

Un poco más complejo es el caso siguiente. A partir de la línea 18 del folio 14v, hay ocho versos escritos en una hoja adherida, por su borde superior, lo que hace perder la primera línea del fragmento original.¹⁰⁷ En total, dicha versión abarcaba trece versos que fueron eliminados del ms. 17.069 y todas las ediciones posteriores. En el margen izquierdo hay una línea vertical y tres veces escrita la palabra *no* aunque, a diferencia de los casos anteriores, notoriamente tachada. Además, en el margen derecho, escritos en sentido vertical, figuran cuatro versos, tachados, que corresponden literalmente a los versos iniciales del atajo. El folio inmediato siguiente y buena parte del posterior, hasta la línea 25 inclusive, también

¹⁰⁶ También en la jornada segunda: ff. 5r, l. 25-33; f. 13r, l. 1-21; f. 14bis v, l. 15-22; f. 18r, l. 21-32; ff. 21r, l. 19-32, y 21v, l. 1-7; f. 21v, l. 16-32; f. 24r., l. 1-5.

¹⁰⁷ Afortunadamente el estudio de Treviño permite reconstruir el verso, de otro modo imposible de leer, puesto que logró autorización para proceder al despegado de la hoja adherida para, de esa manera, fotografiar el original. Véase la lámina III en "Versos desconocidos", entre 684 y 685.

se encuentran suprimidos: en recuadro y con la inscripción no en el margen izquierdo.

Ahora bien, Treviño señala con matizador de duda que, tanto los cuatro versos en forma apaisada como los ocho versos del atajo, que copio a continuación, serían de la tercera mano, en su opinión, presumiblemente del mismo Calderón.

duq	yo adoro a Serafina desde q[ue] su beldad mire diuina yo la e de amar y solo tu secreto a de ser Carlos dueño de mi afecto [20] pero alli Çesar biene tu eres su amigo sabe tu q[uá] tiene con aduertenzia si tu fee le obliga de q[ue] me as de dezir quanto el te diga
-----	---

Al argumento de Cruickshank, que se empeña, como he indicado más arriba, en negar todo valor al documento y por lo tanto rechaza de plano la posible atribución de esta tercera mano, pueden sumarse los resultados de una consideración grafotáctica del pasaje. Por un lado, podría considerarse la forma sabe que, aunque Calderón tiende a emplear y en las formas del verbo saber, no es inusitada (El agua mansa f. 47v l.2). Por otro, en dos casos se presenta la secuencia z + i, advertenzia y dezir, que incuestionablemente se apartan de las costumbres gráficas de Calderón.

Atentos a lo anterior es oportuno restituir el largo fragmento omitido que, por lo demás, cumple varias funciones significativas en el nivel del argumento y la caracterización de personajes. Este aspecto de la cuestión fue correctamente destacado por Treviño:

El pasaje suple varios detalles que no aparecen en las ediciones. Por él sabemos que el Duque recibe a Serafina y

que la acompaña al cuarto de Margarita. Esta entrevista con Serafina despierta en el Duque un afecto ignorado. Sin embargo, la inclinación del Duque hacia Serafina no es tan repentina como resulta en el texto impreso pues por la parte omitida se sabe que había principiado cuando Serafina había sido menina de su hermana. Además, el pasaje explica por qué no puede confiar el Duque el secreto de su amor a César, su secretario y amigo predilecto, circunstancia esencial para la intriga, que exige que sean rivales. No carecen de interés dramático los detalles tocante [sic] al personaje Carlos y su delicada posición entre César y el Duque. (687+)

Mayor seguridad hay en relación a los cambios, tachaduras y alteraciones contenidos en los folios 21v a 24v de la misma jornada porque la letra base es, con toda seguridad, de Calderón. Así, por ejemplo, al comenzar el f. 23v, figuran tachados los siguientes versos:

lagrimas dando en despojos
mostrando que [ilegible] los que son albricias
[ilegible]
el ser motibo la dio

La tachadura es un rasgo espiralado que cubre cada una de las líneas. A continuación, se reescribe el primer verso y se modifica el segundo dando otra factura a la secuencia. Aquí hay que respetar la corrección por ser del autor y eliminar, con él, las tres líneas.

De modo semejante, más adelante en el mismo folio, puede leerse:

Ces. acción lograda en el susto
Musí. que recatas el yntento
Ces. que recatas el yntento

Mus.	di pues lloras mi contento si murio para mi el gusto	[20]
Ces.	di pues lloras mi contento si murio para mi el gusto	

Las señales de omisión son dos líneas horizontales unidas por una vertical ondulante en el margen izquierdo. A la altura de las líneas 18-22, en un pequeño recuadro sobre la derecha, Calderón anota la versión que sustituye al texto tachado y que habría que considerar, por ello, definitiva.

El comienzo de la jornada segunda, sin dudas la más sometida a modificaciones de todo tipo, corresponde a un encuentro entre Carlos, César y Capricho. Las ediciones modernas, siguiendo a Vera Tassis, copian:

<u>Car.</u>	Que salieras esperaua deste jardin à la puerta.
<u>Capr.</u>	Yà preuenidas estàn las postas, y las maletas.
<u>Ces.</u>	Pues para que de vna vez se empiezen ambas respuestas, vè tu, y las postas despide, y vos inferid de aquesta nouedad...

Tal como se lee aquí, es necesario interpretar la palabra "respuestas", en boca de César, o bien como una referencia a una situación previa, no representada en escena, en que se planteaban dos interrogantes, o bien como un uso extensivo del término, cuyo referente sería una implicación por parte de cada uno de los otros dos personajes. La anomalía que se percibe en la selección léxica exige elaborar hipótesis más o menos sofisticadas para una

circunstancia que se resuelve con sencillez al volver al ms. res. 91. En efecto, en el f. 1r de la jornada segunda se documenta otro modo de eliminación de texto que consiste en gruesos trazos que cruzan cada una de las líneas por omitir, unidos por rasgos verticales (líneas 9-12)¹⁰⁸ o no (ff. 1 r, líneas 23-27, y 1v, líneas 1-7).¹⁰⁹ Para el caso citado, pues, se advierte que se quita ambigüedad al texto, de manera específica el uso de la forma "respuestas", si se conserva lo tachado en el manuscrito y ello parece oportuno puesto que la ambigüedad introducida por su eliminación no agrega demasiado al conjunto de la obra, al desarrollo de la trama dramática ni a la caracterización de personajes.

Otro caso particularmente útil para tomar decisiones editoriales, se registra en el f. 13r. Las líneas 21-23 del mismo, están en un recuadro acompañado de la expresión *no* a la izquierda (líneas 2 y 16). Las líneas 12-13, como ya se indicó, han sido tachadas con rayas que cruzan el texto. En el margen derecho, escrito por otra mano y de manera vertical dice:

duq) notables cosas me quantas

Ahora bien, el fragmento se ha conservado íntegro en todas las ediciones conocidas, las que incluyen los dos versos especialmente marcados en el ms. En mi opinión, esta omisión del manuscrito permite descartar la mano que la produjo, por ser posterior a la versión conservada en A

¹⁰⁸ Lo mismo en f. 6v, l. 18-23; f. 7r, l. 15-20; f. 7v, l. 7-16 y f. 16v, l. 14-18. También en la jornada tercera, f. 14v, l. 9-12.

¹⁰⁹ También en: ff. 3v, l. 28-31, y 4r, l. 1-4; f. 5r, l. 18-19; ff. 10v, l. 23-32, y 11r, l. 1-6; ff. 11v, l. 32, y 12r, l. 1-7; f. 12v, l. 7-10; f. 13r, l. 12-13; f. 15r, l. 1-4; ff. 15r, l. 13-31 y 15v, l. 1-9; f. 22v, l. 20-25; f. 24r, l. 24-27 y f. 25r, l. 13-16.

y en las ediciones antiguas y modernas, y en consecuencia restituir un buen número de pasajes tratados de la misma manera.

Por otro lado, se presenta una situación compleja en los ff. 5r a 6r. En el primero de ellos, se cruzó el folio con una raya horizontal entre las líneas 24-25 y al final, se las unió con otra vertical en el margen izquierdo y una ondulante en el derecho. A la altura de la línea 24 se escribió qio sobre la derecha, una línea más abajo se agregó una marca (~) sobre la izquierda y, a ambos lados del folio, no en líneas 28-29. El folio 5v, por su parte, presenta una raya horizontal entre líneas 11-12, otra vertical que cruza toda la plana por el margen izquierdo. En la segunda mitad se han cruzado varios rasgos. En la primera, en cambio, se procedió a tachar con líneas horizontales los seis versos iniciales que, posteriormente, fueron restituidos, por la misma mano del copista. Además, figura la inscripción no dos veces (líneas 3 y 10). Por último, en el f. 6r, las líneas 1-24 van en un recuadro con varias rayas cruzadas.

La eliminación de este fragmento, que contiene las dudas de Carlos sobre cómo actuar en su complicada situación, no corresponde a necesidad estética de la obra y su aceptación reduce en un aspecto significativo la complejidad y conflicto que el personaje lleva a escena. Treviño anota que "[e]l pasaje ennoblece el carácter de Carlos, poniéndole en su verdadero papel de criado leal y amigo fiel. Sin él, Carlos parece ser criado servil y amigo traicionero, y por tanto, resulta inexplicable su alarde de nobleza y amistad en la escena siguiente" (690). A más de ello, su actuación frente al duque, al avanzar la trama hacia su conclusión, confirmará la coherencia interna del personaje. La eliminación, por último, reduce la complejidad de construcción del drama, puesto que el fragmento de

las dudas del criado y amigo corresponde esencialmente al dilema central de la pieza que resuelve, en última instancia, el título de la misma.

Casi inmediatamente después, en el f. 6v, se advierte otra situación dificultosa pero de características por completo diferentes. Las líneas 1-8, que repiten las últimas siete líneas del folio anterior y agregan un nuevo verso, están escritas sobre un papel adherido que cubre varios versos tachados. El primero de ellos es ilegible, por estar en la zona de contacto; los restantes dicen:

y pues el papel agora
 espacio da hasta que benga
 vn hombre que a de llevarle
 entre no sé que preseas [5]
 de joyas puntos telas y guantes
 fingiendo que ba a benderlas
 quéntame lo q[ue] el te a dicho
 para que el tiempo entretenga

Acaso la corrección, descuidada por haber repetido el texto ya transcripto, se deba a haber descubierto que la línea 6 transmite un verso hipermétrico. Sin embargo, creo que hay algo más importante que justifica la eliminación: por un lado, evitar la información banal del engaño que dará el mensaje mencionado en el cuarto verso; por otro, dejar en suspenso la idea del destino de la nota que afirma haber escrito el duque para Serafina, nota que no vuelve a mencionarse en el resto de la obra y que quizá constituya un núcleo a desarrollar que el autor incorporó en una primera redacción y que después desechó como elemento dramático especialmente significativo, preservándose en la copia que conservamos.

Hasta aquí se han presentado casos, más o menos generales, que afectan fragmentos de diversa extensión de las escenas a las que pertenecen. Para finalizar, es necesario revisar dos lugares con características peculiares:

1. Corresponde a la jornada segunda, folios 21v-24r. En la versión del manuscrito estos folios abarcan unos ciento treinta versos, reducidos a menos de la mitad en una reelaboración posterior que se ha transmitido en A y los ejemplares impresos.

La mitad inferior del f. 21v, está marcada con líneas horizontales y verticales, a derecha e izquierda, con la expresión no a la altura de las líneas 19 y 26. Sobre el margen derecho, de otra mano, se ha escrito:

bamos Capricho a la quinta
o si quisieran los cielos
que hablarla pudiese,
Ca> vamos

Texto que coincide con la versión conocida. Más adelante, además de correcciones de otras manos, se advierten enmiendas de mano del dramaturgo en el f. 23r, l. 5, 23, 30 y 31. Finalmente, al comienzo del folio 24r, los primeros cinco versos están atajados y se ha escrito no sobre el margen izquierdo.

El cotejo de esta versión con la conocida revela que en la posterior han sobrevivido palabras sueltas y expresiones de la primera pero, al omitirse detalles a los que se aludirá después, el desarrollo de la trama pierde consistencia. Además, se elimina un paso cómico de Capricho en torno a su obsesión con el reloj que ha recibido como regalo. Transcribo a continuación la reelaboración tal como se lee en la Verdadera Quinta Parte de Vera Tassis:

Sale Carlos.

- Carl. Donde Cesar?
 Cesar. Que à este tiempo
 llegaste!¹¹⁰ quando sera
 el día que hagan los Cielos
 à vn desdichado dichoso?
 Pues nada encubriros puedo,
 sabed, Carlos, que hà tenido
 auiso, que parta luego
 à Belflor, donde hà de estar
 Serafina, que à vn festejo
 la lleuan amigas suyas;
 y assi, perdonad si os dexo,
 que no me dàn mas lugar
 mis penas, por ver si puedo
 hallar algun desengaño
 q[ue] pueda (ay de mí!) en mis zelos
 dar aliuio: ven, Capricho,
 Carlos, à Dios. Cap. Ven.¹¹¹
Vanse. y Salen Serafina. y Estela.¹¹²
- Carl. Los Cielos
 os guarden, que yo à Palacio
 boluerè. Sale¹¹³ el Duque. y Roberto. 527[b]
- Duq. Carlos, que es esto?
 adonde và Ludouico?
 que como amor todo es miedos,¹¹⁴

¹¹⁰ llegaste] llegase A T U K H B.

¹¹¹ Tanto el ms. A como las restantes ediciones antiguas traen la forma ven; Hartzzenbusch y Valbuena Briones corrigen: voy.

¹¹² Serafina y Estela (sic)] om. A T U K H B.

¹¹³ Sale] Salen A T U K H B.

¹¹⁴ miedos] miedo T U K.

- desde aquel v[all]con os vi
 hablar con èl, y rezelo
 de veros hablar con èl,
 y verle partir tan presto,
 alguna nouedad. Carl. Yà,
 señor, que yo á tu precepto
 nada le puedo ocultar,
 escucha aparte. Rober. Rezelos,¹¹⁵
 què confusiones son estas?
- Car. Cesar, gran señor.¹¹⁶ Du. Hà Cielos!
Carl. De Serafina llamado
 por vn papel, segun tengo
 noticia, parte á Belflor,
 donde ella vâ. Duq. Vete luego,
 y dissimula, que yo
 aesi lo estoruo. Roberto.
Vase Carlos.
- Rober. Gran señor.
Duq. Ahora hè sabido,
 que Cesar, á quien yo quiero,
 y estimo, vâ á vn desafio
 á Belflor, partid, Roberto,
 lleuad mi guarda,¹¹⁷ y con ella
 traedle á Palacio preso:
 id presto.
- Rober. Yà, gran señor,
 con el alma os obedezco. Vase.
- Duq. Assi saldrè de cuidados.

¹¹⁵ Rezelos] Ha Cielos T.

¹¹⁶ Cesar, gran señor] Gran señor, Cessar A.

¹¹⁷ guarda] guardia A T U K H.

De la evidencia textual no puede deducirse la identidad del refundidor. Además, Treviño observa que "[l]a refundición tiene el mérito de ser corta, pero está mal esbozada y carece de detalles necesarios. En cambio, el texto inédito, aunque es largo [...] es superior en el desarrollo de la acción y encaja exactamente con lo que precede" (696). No parece haber razones, más allá del respeto por la tradición impresa, que inviten a desechar la versión del manuscrito y adoptar la más breve.

2. Corresponde a la extensa secuencia inicial que abarca los folios 1r a 5v de la jornada tercera. En el primer folio indicado hay líneas ondulantes en ambos márgenes laterales; el último presenta sobre la derecha, a la altura de las líneas 6 y 7, la inscripción Jornada 3a. Esta escena, que incluye la descripción del duelo entre el conde y César, continuando así, de forma natural, la jornada precedente, ha sido omitida en A y todas las ediciones conocidas.

Treviño concluye que la omisión exige que el lector/espectador de la obra supla, por deducción, una buena cantidad de información que se da como implicada en el desarrollo posterior de los acontecimientos.¹¹⁸ No cabe duda de que la restitución del fragmento, que por lo demás no presenta otras marcas de exclusión que las anotadas, contribuye a aclarar el texto y dar consistencia al comportamiento de los personajes.

¹¹⁸ "En el texto impreso [...] apenas se menciona que Roberto fue a ver al Duque después del desafío. Sin embargo, cuando entra César, el Duque parece estar al tanto de todos los particulares de lo que ha ocurrido [...] Casi lo mismo se puede decir del caso de Margarita [...] Por último, ya notamos antes que el texto conocido no declara el verdadero objeto del Duque al enviar a Roberto en busca de César. Al faltar esta declaración, resultan baladíes las razones que da el Duque para sacar a César de casa de Roberto y entregarle a la custodia de Carlos" (704).

4. Criterio de edición.

La presente edición aporta un texto respetuoso de la distribución y empleo de grafías del manuscrito base, modernizado tan solo en cuanto a acentuación, puntuación y uso de mayúsculas. Por ello, todo agregado, introducido para facilitar la lectura, se indica entre corchetes. A fin de agilizar la remisión al manuscrito, he incorporado en el margen derecho la indicación de folios y líneas, de manera que los saltos en la numeración servirán como auxiliares en la identificación de eliminaciones del manuscrito que han sido respetadas en esta edición. También se emplean corchetes para el desarrollo de las abreviaturas, con la salvedad de que en estos casos se ha subrayado la secuencia restituida.

En contra del criterio de otros editores, no me ha parecido oportuno añadir acotaciones que no estuvieran en el original consultado, ni siquiera indicaciones de aparte, circunstancias reiteradas que se comentan en las notas de carácter general. Las marcaciones de entrada de personaje, que en el ms. figuran en el margen derecho, han sido ubicadas en el centro de la página pero las que indican salida o actitud representacional han quedado transcriptas al margen. Por último, se han sistematizado las indicaciones de parlamento, fluctuantes en el manuscrito, y se incluye, sobre el margen izquierdo, numeración de versos, correlativa a partir de 1.

Como resultado de las consideraciones anteriores, confío en poder ofrecer aquí una edición que aspira a ser rigurosa en tanto se explicitan los criterios editoriales generales, los problemas puntuales y, en las "Notas textuales" y el listado de "Variantes", las formas rechazadas

y las alternativas: con todo ello logra constituirse un texto auténticamente crítico que, creo, será de utilidad a investigadores e interesados en la dramaturgia calderoniana.

IV
ESQUEMA DE LA VERSIFICACION

Jornada primera (1357 versos)

Versos	Tipos	Cantidad de versos
1-4	redondilla	4
5-700	romance <u>á-a</u>	696
701-837	silva ¹¹⁹	137
838-1237	romance <u>i-a</u>	400
1238-1357	décimas espinelas	120

Jornada segunda (1469 versos)

1358-2132	romance <u>á-a</u> ¹¹⁹	775
2133-2550	redondillas ¹²⁰	418
2551-2826	romance <u>á-a</u>	276

Jornada tercera (1262 versos)

2827-3330	romance <u>i-a</u> ¹²¹	504
3331-3560	décimas espinelas	230
3561-3794	romance <u>á</u>	234
3795-3870	redondillas	76

¹¹⁹ El v. 781 es libre de rima.

¹¹⁹ El v. 1676, libre, altera el ritmo del romance.

¹²⁰ Contiene inserciones de esquema irregular (vv. 2281-90 y 2307-18) que corresponden a pasajes cantados.

¹²¹ Incluye el endecasílabo "callen las voces y ablen los suspiros" que se repite en cinco oportunidades (vv. 2848, 2874, 2920, 3031 y 3082). En su última ocurrencia va precedido por otro: "haz que en mi pena... haz que en el pecho mío" (v. 3081).

3871-3884	villancico ¹²²	14
3885-3954	redondillas ¹²³	70
3955-4088	romance <u>á</u> ¹²⁴	134

Resumen

Típos estróficos	Total de versos por tipo	Porcentaje sobre el total
romance	3006	73.53 %
redondilla	540	13.20 %
silva	136	3.32 %
décima espinela	350	8.56 %
villancico	14	0.34 %
otros	42	1.02 %

¹²² Formado por un estribillo de tres versos, dos octosílabos y un tetrasílabo, con rima abb: "Quien por cobardes respetos / no se atreue a declarar / basta callar", seguido por una mudanza con forma de décima espinela imperfecta ya que, al retomar en los dos últimos versos el estribillo como parte de la décima se produce un cambio en la rima que permite la inclusión del pie quebrado, a modo de vuelta. Sobre la estructura del villancico, véase: T. Navarro Tomás. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Barcelona: Labor, 1983. 171-75 y 287-88. Rudolf Baehr. Manual de versificación española. Trad. y adaptac. de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1973. 320-26. Antonio Quilis. Métrica española. Edic. corregida y aumentada. Barcelona: Ariel, 1984. 122-26.

¹²³ Incluyen la repetición del estribillo anterior (vv. 3952-54), la reiteración cantada del pentasílabo "Basta callar" (vv. 3893 y 3938), además de un verso de enlace (3951).

¹²⁴ Contiene repetición del estribillo (vv. 4063-85) y del pentasílabo (vv. 4067, 4076 y 4088).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS SELECTAS

1. Sobre crítica textual

- Blecua, Alberto. Manual de crítica textual. Madrid: Castalia, 1983.
- Casa, Frank P. y Michael D. McGaha, eds. Editing the "Comedia". Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985.
- Cruickshank, Don W. "The Textual Criticism of Calderón's Comedias: A Survey". Comedias de Pedro Calderón de la Barca. A facsimile edition prepared by D. W. C. and J. E. Varey with textual and critical studies. Londres: Gregg/Tamesis, 1973. 1-35.
- . "The Editing of Spanish Golden-Age Plays from Early Printed Versions". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 52-103.
- Díez Borque, J. M., ed. Métodos de estudio de la obra literaria. Madrid: Taurus, 1985.
- Dixon, Victor. "The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the Comedia as Verse Drama". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 104-125.
- Hunter, William F. "Editing Texts in Multiple Versions". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 24-51.
- Kirby, Carol Bingham. "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: Teoría, metodología y aplicación". Incipit 6 (1986): 71-98.
- Lobato, María Luisa y Lilia E. F. de Orduna. "La edición crítica de textos del Siglo de Oro". Incipit 8 (1988): 105-124.

- Orduna, Germán. "La 'edición crítica'". Incipit 10 (1990): 17-43.
- Reichenberger, Arnold G. "Editing Spanish Comedias of the XVIIth Century: History and Present-Day Practice". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 1-23.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha. "Problemas para una edición dramática". Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986. Ed. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano. Barañain-Pamplona: U de Navarra, 1987. 275-87.
- Varey, E. "Staging and Stage Directions". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 146-161.
- Williamsen, Vern G. "A Commentary on 'The uses of Polimetry' and the Editing of the Multi-Strophic Texts of the Spanish Comedia". Editing the "comedia". Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 126-145.
2. Sobre semiótica general y teatral:
- Bobes, María del Carmen. Estudios de semiología del teatro. Valladolid y Madrid: Aceña/La Avispa, 1988.
- . Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.
- Bogatyrev, Petr. "Forms and Functions of Folk Theater". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed.

- Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 51-6.
- . "Semiotics of the Folk Theater". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 33-50.
- Carlson, Marvin. Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington e Indianapolis: Indiana U P, 1990.
- Colomb, Gregory. "The Semiotic Study of Literary Works". Tracing Literary Theory. Ed. Joseph Natoli. Urbana y Chicago: U of Illinois P, 1987. 306-49.
- Eco, Umberto. Tratado de semiótica general. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1988.
- . Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika. "The Dramatic Dialogue. Oral or Literary Communication?" Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre. Ed. Herta Schmid y Aloysius van Kesteren. Amsterdam: John Benjamins, 1984. 137-173.
- Hamon, Philippe. "Pour un Statut sémiologique du personnage". Poétique du récit. Ed. Gérard Genette y Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1977. 115-80.
- Hawkes, Terence. Structuralism and Semiotics. Berkeley y Los Angeles: U of California P, 1977.
- Honzl, Jindrich. "Dynamics of the Sing in the Theater". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 74-93.

- . "The Hierarchy of Dramatic Devices". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 118-27.
- Jakobson, Roman. "A Glance at the Development of Semiotics". Language in Literature. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts: The Belknap P of Harvard U P, 1987. 436-54.
- . "Linguistics and Poetics". Language in Literature. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts: The Belknap P of Harvard U P, 1987. 62-94.
- . "Quest for the Essence of Language". Language in Literature. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts: The Belknap P of Harvard U P, 1987. 413-27.
- Latella, Graciela. "Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral". Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 1: 647-59.
- Lotman, Iuri. "Semiótica de la escena". Criterios 21-22 (1987-1988): 78-122.
- Matejka, Ladislav e Irwin R. Titunik. Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976.
- Mukarovsky, Jan. "L'Art comme fait sémiologique". Poétique 3 (1970): 387-92.

- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1983.
- . "Producción y recepción en el teatro". Criterios 21-22 (1987-1988): 78-122.
- Prince, Albert. "Dramatic Speech Acts: A Reconsideration". Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama. Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar. Ed. Elias L. Rivers. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986. 147-58.
- Segre, Cesare. "La naturaleza semiótica del texto". Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 1: 57-71.
- Toro, Fernando de. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/U de Murcia, 1989.
- Veltrusky, Jiri. "Dramatic Text as a Component of Theater". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 94-117.
- . "Basic Features of Dramatic Dialogue". Semiotics of Art. Prague School Contributions. Ed. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts: MIT P, 1976. 128-133.

3. Sobre la comedia áurea

- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. Época barroca. 2a. edición. Madrid: Gredos, 1983.
- Aubrun, Charles. La comedia española (1600-1680). Madrid: Taurus, 1968.
- Canavaggio, Jean. "Publications récentes sur le théâtre du Siècle d'Or". Bulletin hispanique 86 (1984): 215-219.
- Casa, Frank P. "Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro". Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy. Ed. Angel González y otros. Albuquerque: U of New Mexico, Department of Modern & Classical Languages/Madrid: Cátedra, 1983. 15-24.
- . "Social Forces and the Development of the Comedia. Reflections on Drama of a Nation". I & L: Ideologies and Literature (Nueva época) 2.1 (1986): 25-38.
- . "Affirmation and Retraction in Golden Age Drama". Neophilologus 61 (1977): 551-64.
- Chauchadie, Claude y Marc Vitse. "Le Théâtre comme moyen de diffusion d'une culture: le Discurso apologético en aprobación de la comedia (anonyme 1649)". Tradition populaire et diffusion de la culture en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Ed. Maxime Chevalier. Bordeaux: PU de Bordeaux, 1983. 169-189.
- Darst, David H. "Teorías de la comedia en el Siglo de Oro español". Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo 62 (1986): 17-36.
- Díez Borque, J. M. Sociología de la comedia española del siglo XVII. Madrid: Cátedra, 1976.
- Díez Borque, J. M., dir. Historia del teatro en España. I. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII. Madrid: Taurus, 1983.

- Ebersole, Alva V. Perspectivas de la comedia. Colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro, Calderón y otros. Valencia: Estudios de Hispanófila, 1978.
- Godzich, Wlad y Nicholas Spadacini, eds. Literature among Discourses: The Spanish Golden Age. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Heiple, Daniel L. "La suspensión en la estética de la comedia". Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy. Ed. Angel González y otros. Albuquerque: U of New Mexico, Department of Modern & Classical Languages/Madrid: Cátedra, 1983. 25-35.
- Hermenegildo, Alfredo. "Norma moral y convivencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia". Revista de literatura 47:93 (1985): 5-21.
- Hesse, E. Análisis e interpretación de la comedia. Valencia: Castalia, 1968.
- Lohmann Villena, Guillermo y Raúl Moglia. "Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII". Revista de filología hispánica 5 (1943): 313-43.
- Madrigal, José A. "Cronos y Kairos: un ensayo sobre la comedia y los comienzos." Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature. Ed. Luis T. González del Valle y Catherine Nickel. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1986.
- Matzat, Wolfgang. "Las perspectivas del espectador: la comedia del Siglo de Oro como drama y teatro". Geotop. Teoría y práctica del teatro hispánico 3 (1988): 53-71.

- McCrary, William C. "Theatricality of Male Orientation in the Comedia". Ed. de Susan Nihoff McCrary. Studies in Honor of William C. McCrary. Ed. de Robert Fiore y otros. Lincoln: U of Nebraska, Society of Spanish and Spanish American Studies: 1986. 27-33.
- May, T. E. Wit of the Golden Age: Articles on Spanish Literature. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947. Tomo II.
- Muñoz Barberán, Manuel. "Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio". Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 695-707.
- Muir, Kenneth. "Comic Tradition and the European Context: The Testing of Love". Comedy from Shakespeare to Sheridan. Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition. Essays in Honor of Eugene M. Waith. Ed. A. R. Braunmuller y J. C. Bulman. Newark: U of Delaware P, 1986. 53-73.
- Oliva, César. "Lenguajes de la comedia española desde el corral". Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 1: 661-71.
- . "El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas". Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico 3 (1987): 41-51.

- Parker, Alexander. "Reflections on a New Definition of Baroque Drama". Bulletin of Hispanic Studies 30 (1953): 142-51.
- . "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age". The Tulane Drama Review 4 (1959): 42-59.
- Parr, James A. "Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos". El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 151-60.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 [Doctrina teatral] del 'Cisne de Apolo' de L. A. de Carvalho". Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González. Kassel: Reichenberger, 1990. 505-31.
- Profeti, Maria Grazia. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro". Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Ed. Miguel Angel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 1: 673-82.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha. Dramaturgia en el Siglo de Oro. Inventario de bibliografías. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Rivers, Elias L., ed. Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama. Proceedings of the 1984 Stony Brook Seminar. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986.
- Ruggerio, Michael J. "Dramatic Conventions and Their Relationship to Structure in the Spanish Golden Age

- Comedia". Revista hispánica moderna 37 (1972-1973): 137-54.
- Ruiz Ramón, Francisco. "El teatro del Siglo de Oro". Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900). Madrid: Cátedra, 1979. 127-46.
- Shepard, Sanford. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1970.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey, eds. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España. London: Tamesis, 1985.
- Smith, Dawn L. "La comedia a fines del siglo XX: en busca de nuevas interpretaciones escénicas". El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 395-408.
- Sullivan, Henry W. "Historical Occasion as the Basis for a Partial Taxonomy of the Comedia". Romance Quarterly 33 (1986): 71-78.
- Toro, Alfonso de. "Aproximaciones semiótico-estructurales para una definición de los términos tragedia, comoedia y tragicomedia: el drama de honor y su sistema". Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico 1 (1986): 53-72.
- . "Tragedia, comoedia y tragicomedia española en los siglos XVI y XVII". Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico 2 (1987): 39-56.
- Varey, E. "Staging and Stage Directions". Editing the "Comedia". Ed. Frank P. Caea y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Department of Romance Languages, U of Michigan, 1985. 146-161.
- . "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón". Edad de Oro 5 (1986): 270-297.
- Vitase, Marc. "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión". Risa y sociedad

- en el teatro español del Siglo de Oro/Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 jan.-2 fév. 1980. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980. 213-218.
- . "La epístola 'Al Apolo de España' de Cascales y el 'Discurso apologético en aprobación de la Comedia'". El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 119-36.
- Wade, Gerald E. "The 'Comedia' as Play". Studies in Honor of Everett W. Hesse. Ed. William C. McCrary y otros. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1981. 165-177.
- . "The Comedia's Plurality of Worlds: Some Observations". Hispania 65 (1982): 334-345.
- Wardropper, Bruce. "La comedia española del Siglo de Oro". Teoría de la comedia de Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978. 183-242.
- Weiger, John G. "El juego de originalidad: Rasgo de la comedia frente a su carácter paradigmático". Bulletin of the comediantes 35 (1983): 197-206.
- Williamson, Vern G. "The Structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia". Perspectivas de la comedia. Colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro, Calderón y otros. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia: Estudios de Hispanófila, 1978. 33-47.
- Wilson, E. M. y D. Moir. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro. Barcelona: Ariel, 1979.
- Wilson, Margaret. Spanish Drama of the Golden Age. Oxford: Pergamon, 1969.

Zahareas, Anthony N. "New Readings of Spanish Canon: Golden Age Drama". I & L: Ideologies and Literature (Nueva época) 2.1 (1986): 5-12.

4. Sobre Calderón

Arellano, Ignacio. "La comicidad escénica en Calderón". Bulletin hispanique 88 (1986): 47-92.

Bandera, Cesáreo. "Historias de amor y dramas de honor". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 53-63.

Bergman, Hannah E. "Ironic Views of Marriage in Calderón". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 65-76.

Canavaggio, Jean. "Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo". Aurum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag. Ed. Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. 27-35.

Cilveti, Angel L. "Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón." Romanische Forschungen 80 (1968): 459-97.

Cruickshank, Don W. "Calderon's Handwriting". Modern Language Review 66 (1970): 66-77.

Durán, Manuel. "Towards a Psychological Profile of Pedro Calderón de la Barca". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 17-31.

- Flasche, Hans. "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. (Análisis de las fuentes y del lenguaje [gic] del dramaturgo". Über Calderón. Studien aus den Jahren 1580-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980. 448-62.
- . "Keywords in Calderón's Tragedy". Romanistisches Jahrbuch 25 (1974): 294-306. Tb. en Über Calderón. Studien aus den Jahren 1580-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980. 359-71.
- . "Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena (La sintaxis pronominal y la forma dramática en las obras de Calderón)". Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano. Hamburgo 1970. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1973. 201-15. Tb. en Über Calderón. Studien aus den Jahren 1580-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980. 448-62.
- . "La lengua de Calderón". Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Burdeos 1977. 18-48. Tb. en Über Calderón. Studien aus den Jahren 1580-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980. 283-312.
- . "La significación filosófica de la eustantivación mediante el artículo neutro 'lo'". Über Calderón. Studien aus den Jahren 1580-1980. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980. 433-47.
- Gates, Eunice Joiner. "Proverbs in the Plays of Calderón". The Romanic Review 38 (1947): 203-15.
- . "A Tentative List of the Proverbs and Proverb Allusions in the Plays of Calderón". PMLA 64 (1949): 1027-48.

- Hayes, F. C. "The Use of Proverbs as Titles and Motives in The Siglo de Oro Drama: Calderón". Hispanic Review 15 (1947): 456-63.
- Hesse, Everett W. Calderón de la Barca. Nueva York: Twayne, 1967.
- Hilborn, Harry W. "Calderón's quintillas". Hispanic Review 16 (1948): 301-10.
- . "Calderón's silvas". PMLA 68 (1943): 122-48.
- Lapesa, Rafael. "Lenguaje y estilo en Calderón". Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 51-101.
- Leavitt, Sturgis E. "Humor in the Autos of Calderón." Hispania 39 (1956): 137-44.
- McGaha, M. D., ed. Approaches to the Theater of Calderón. Washington, D.C.: U P of America, 1982.
- Marín, Nicolás. "La retórica del silencio en la comedia Basta callar". Asca de veras. Estudios sobre la obra de Calderón. Granada: U de Granada, 1981. 86-106.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Calderón y su teatro. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941. Vol. 3.
- Morón Arroyo, Ciriaco. "La ironía de la escritura en Calderón". Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag. Ed. Karl-Hermann Körner y Dietrich

- Briesemeister. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. 217-30.
- Mujica, Barbara. "Honor from the Comic Perspective: Calderón's Comedias de capa y espada". Bulletin of the Comediantes 38 (1986): 7-24.
- Parker, Jack H. y Arthur M. Fox, eds. Calderón de la Barca Studies. 1951-1969. A Critical Survey and Annotated Bibliography. Toronto y Bufalo: U of Toronto P, 1971.
- Pullice, Alicia A. "El stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. M. D. McGaha. Washington, D.C.: U P of America, 1982. 215-29.
- Querol, Miguel. La música en el teatro de Calderón. Barcelona: Diputació de Barcelona - Institut del Teatre, 1981.
- Reichenberger, Kurt. "Aspectos bibliográficos calderonianos". Hacia Calderón. Cuarto coloquio analogermano. Wolfenbüttel 1975. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1979. 102-5.
- . "Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco, en los dramas de Calderón". Hacia Calderón. Segundo coloquio analogermano. Hamburgo 1970. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1973. 51-60.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual bibliográfico calderoniano. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1979/1981. Tomos I y III.
- Rohland de Langbehn, Regula. "Artificios utilizados en la comedia Basta callar". Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del

- Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 587-601.
- Schack, Alfredo Federico, Conde de. Historia de la literatura y el arte dramática en España. Trad. Eduardo de Mier. Madrid: Manuel Tello, 1887. Vol. 5.
- Sloman, A. E. "Calderón and Falconry: A Note on Dramatic Language". Romance Philology 6 (1953): 299-304.
- Spitzer, Leo. "Soy quien soy". Nueva revista de filología hispánica 1 (1947): 113-27.
- Ter Horst, Robert. "A New Literary History of Don Pedro Calderón". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 33-52.
- Treviño, S. N. "Nuevos datos acerca de la fecha de Basta callar". Hispanic Review 4 (1936): 333-41.
- . "Versos desconocidos de una comedia de Calderón". PMLA 52 (1937): 682-704.
- Wardropper, Bruce. "The Standing of Calderón in the Twentieth Century". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 1-16.
- Wardropper, Bruce, ed. Critical Essays on the Theatre of Calderón. Nueva York: Nueva York U P, 1965.
- Williamson, Vern G. "Calderón: Imitator and Initiator". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham, Maryland: U P of America, 1982. 249-58.
- . "Calderón's Conception of the Comedia as a Dramatic Structure". Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views. Ed. Wendell M. Aycock y Sydney P. Cravens. Lubbock, Texas: Texas Tech P, 1982. 29-50.

BASTA CALLAR

= Jh[esús], María, Joseph =

De Calderón.

Basta callar

Primera Jornada

Personas

MARGARITA	FLORA
SERAFINA	CESAR
ENRIQUE, DUQUE DE VEARNE	CARLOS
FEDERICO, CONDE DE MOMPPELLER	CAPRICHIO
ROBERTO, <i>viejo</i>	<i>Músicos</i>

Personas nuevas desta [segunda] jornada 26[v]

CELIO	ESTELA
FAVIO	LIBIO

[Jornada tercera]

NISE

	= Jh[esús], María, Joseph =	1
	Basta callar	1[r]
	Primera Jornada	
	-----	[5]
	<u>Margarita y Flora.</u>	
	MARGARITA Mucho, Flora, fío de tí...	
	FLORA Puede tu amor, satisfecho	
	de la lealtad de mi pecho...	
	MARGARITA En fee de eso, escucha.	
	FLORA Di.	[10]
5	MARGARITA Hija de Enriq[ue] de Fox,	
	duque de Bearne, rama	
	de aquel sagrado laurel	
	que vio la conquista santa	
	ceñir de Bullón las sienas,	[15]
10	[n]ací, sangre real en Francia,	
	tanto que sus rojos visos	
	tal vez la lis de oro esmaltan.	
	No para desbaneçerme	
	mi estirpe te acuerdo clara,	[20]
15	sino antes para quejarme	
	de mi fortuna que, abara	
	en otras dichas, a quenta	
	de lo liberal que anda	
	en esta sola, no ve	[25]
20	en mí vida circunstancia	
	que ella no cobre en pensiones	[f. 1v]
	o yo no pague en desgracias.	
	¿Qué piensas que es, en nosotras,	
	la grandeça, que no pasa	
25	a heredar con los blasones	[5]
	el poder? Vna dorada	
	prisión donde noble dueño,	
	con estimación tirana,	
	alagándonos la vida	

30 nos tiene cautiva el alma. [10]
 Mi hermano lo diga... V yo
 lo diré, pues obligada
 a cumplir con el decoro,
 que es la erencia que me alcança,
 35 combengo en vn casamiento [15]
 a mi disgusto. ¡Mal aya
 el primer legislador
 que hizo a la muger vassalla
 tanto del hombre, que quiso
 40 que ellos hereden las casas [20]
 y ellas las obligaciones;
 que tenga el mundo campañas,
 ya al estudio de las letras,
 ya al manejo de las armas,
 45 donde se puedan labrar [25]
 mármoles, bronçes y estatuas,
 y sobre darles los medios
 a su mayor alabança
 les dé también los estados,
 50 primeros o últimos nazcan, [30]
 dejándonos a nosotras
 sin el libro y sin la espada
 y sin el mando, a ser sólo [2[r]
 la más ynútil alaja
 55 de sus familias, y tanto
 que el padre que más nos ama,
 aun con ser padre, no ve [5]
 la ora de echarnos de casa!
 Mas ¿dónde voy--¡ay de mí!--
 60 con mis quejas, si no basta [10]
 el uso de padecerlas
 al abueo de emmendarlas?
 Dirás tú agora que ignoras

deste despecho la causa,
 65 supuesto que el casam[ien]to
 que el duq[ue] mi hermano trata
 es con Federico, conde [15]
 de Mompeller, en quien hallan
 tan yguales combenencias
 70 la sangre, el lustre y la fama,
 mas responderéte yo
 que todo no ymporta nada, [20]
 porque todo, Flora, sobra
 adonde la elección falta.
 75 Y pues que para vn secreto
 te elegí, y haeta aquí anda
 tan pública mi tristeça [25]
 que es poco lo que te encarga,
 bamos a lo reserbado
 80 del dolor, en confiança
 que no saldrá de tu oýdo
 ya que de mi lauio salga: [30]
 a los montes de Gascuña,
 esa fronterica raya
 85 que diuide de Aragón, [f. 2v]
 de Cataluña y Nabarra
 nuestros términos, en cuya
 siempre militar campaña
 de Vearne y Mompeller [5]
 90 yacen estados y patrias,
 a ruego de mis tristeças,
 solicitando alibiarlas,
 --ya te acordarás--mi hermano
 me llebó unos días a caça. [10]
 95 Vna tarde, pues, saliendo
 como otras, Flora, a la falda
 de sus empinadas cimas,

en quien el çielo descansa,
 llebábamos en dos tropas, [15]
 diuididas en dos bandas
 la caça y la montería,
 porque eligiese en sus varias
 lides, árbitro el deseo,
 de quál de las dos se agrada, [20]
 o voreal o venatoria,
 viendo en yguales distancias
 que allí el montero tenía
 desde la noche, en las jaras,
 concertado vn jabalí [25]
 y allí el caçador cebada
 deede el aurora, a la orilla
 de vna laguna, vna garça.
 Neutral el gusto algún rato
 estubo porque le llaman, [30]
 de una parte, en la traýlla,
 el can que ympaciente ladra;
 de otra, en el guante, el alcón
 que al uer que la voz le falta
 picando en el caecabel, 3[r]
 pretendía que alternaran
 el latón con el latido,
 disonantes consonançias.
 Esta, pues, gustosa duda [5]
 resoluió vn dogo de Yrlanda
 que, auéndole dado el viento
 de la res, furioso arrastra
 al moço de la traýlla,
 tirante del cordón, hasta [10]
 que, falseado, el eslabón
 rompe y el collar arranca
 conque, para socorrerle,

fue fuerça que desataran
 contra el jauali, que al ruydo [15]
 deja el raso, el monte tala,
 135 ventores que ya le acosan,
 sabueos que ya le alcançan,
 lebreles que ya le lidian,
 a cuyo estruendo lebanta [20]
 su más remontado buelo
 despavorida la garça.
 140 Viéndola los caçadores
 encumbrarse, desenlaçan
 capirotes y pigüelas [25]
 y al ayre dos neblies lançan,
 145 de suerte que, allí la fiera
 de los perros acosada,
 allí la garça seguida [30]
 de losalcones, formaban
 ymaginados países
 150 compitiendo en sus dos tablas
 con lo feroz de las presas [f. 3v]
 lo mañoso de las garras.
 Yo que, en medio de las dos,
 en esta ocasión me hallaba
 155 en vn alaçán corcel, [5]
 que manchado pechos y ancas
 mostraba que solo vn bruto
 hiciera aliño las manchas,
 a rematar con la fiera
 160 yba, quando veo que bajan, [10]
 echos vn globo de pluma,
 garça y alcón a mis plantas.
 El otro que, en los regates,
 abía con veloz saña,
 165 para calarse sobre ella, [15]

tomado punta más alta
 no hallándola en la palestra,
 como con embidia y rauia
 de que fueese presa de otro,
 170 tuerçe el pico y gira el ala. [20]
 Viendo yo quán destemplado
 a las nubes se lebanta,
 sin que al señuelo responda
 ni sin que al cebo se abata,
 175 dejando el jabalí, pongo [25]
 en él la mira, con ganas
 de ser yo quien le cobrase
 y, como para lograrla
 era fuerça no quitar
 180 dél los ojos, a no larga [30]
 carrera me hallé çerrado
 el paso, en la enmarañada
 confusión de vn laberinto,
 que yntrincadamente enlaça
 185 lo pelado de unas breñas 4[r]
 con lo espeso de unas çar[ç]as.
 Reparéme, no seguida
 de nadie, y quando tomara [5]
 ya por partido sauer,
 190 puesto que ignoré la entrada,
 dónde estaba la salida,
 siento ruýdo entre las ramas.
 El oýdo aplico y la vista [10]
 y veo, suelto por las matas,
 195 vn caballo a tiempo que
 oygo, en triste, desmayada
 voz, decir: "¡ay infeliçe!"
 Dejo la rienda fiada [15]
 al prado porque, pie a tierra,

200	registre mejor la estancia, y enqüentro allí vna maleta, allí vn sombrero, vna capa más adelante y después,	[20]
205	sobre la teñida grama, en su sangre rebolcado, gallardo joben, la espada en la mano, tan sin vida, tan sin aliento y sin alma	[25]
210	que cada suspiro era último. Permite que haga aquí vna ponderación, pues acra no le hago falta y no es oluidar sus penas	[30]
215	acordarme de mis ansias: ya se a visto caballero que fauorezca vna dama, ya de una caça en acasos, ya en trançes de una batalla,	[f. 4v] [2 bis] [5]
220	que aquél la libre del fuego, que éste la saque del agua, qual del monstruo que la enviste, qual del bruto que la arrastra, muchas beçes nos lo qüentan	[10]
225	fábulas y historias varias... y aun no a mucho que las dos vimos caer de vna bentana, socorrida, vna hermosura no sé si en nobela o farsa,	[15]
230	pero que la dama sea la que, la suerte trocada, en tan desecha fortuna, en tragedia tan estraña, halle vn caballero... que,	[20]

a la jente que ya anda
 235 en alcance suyo, mande
 que a sus albergues le traygan...
 que curado combalezca...
 que, combalescido, haga [25]
 que su hermano le reciba,
 240 porque albergado en su casa,
 libre esté de sus contrarios
 --pues aunq[ue] él no diçe nada
 más de que eran bandoleros, [30]
 bien se conoçe que engaña
 245 pues bandoleros no abían 5[r]
 de dejar caballo y armas,
 maleta y joyas--. Y, en fin,
 que sirviendo al duq[ue], graçias
 a su yngenio y su balor, [5]
 250 sea toda su pribança,
 viuiendo amado de todos
 con vida, honor, lustre y fama;
 desde Angélica, no tiene
 exemplar y más si paeas [10]
 255 a considerar, ¡ay Flora!,
 que sobre fineças tantas,
 siendo él el faborecido,
 es ella... la enamorada,
 yba a decir. Ni me atrevo [15]
 260 ni sé qué me diga. Saca
 tú la conseqüencia, pues
 en vna turbación basta
 no sauer lo que se diga
 para uer lo que se calla. [20]
 265 FLORA Primero que te responda,
 permíteme que te haga
 vna pregunta: ¿él a uieto

- que, aunque Orliens originaria
tierra es suya, en Mompeller
350 tubo vnos días su casa [30]
y así auer pensado pueden
que es de allí.
- FLORA Y ay quien añada
que no fueron bandoleros 7[r]
los que por muerto en la falda
355 de aquel monte le dejaron
CAPRICHO Pues ¿quién?
FLORA Alguien en bengança [5]
de no sé qué antiguo duelo
de amor y çelos.
- CAPRICHO "Quien abla
mucho...
- FLORA ...en algo a de açertar", [10]
360 el refrán diçe.
- CAPRICHO ¡Mal aya
el griego comentador
que nos los embió de España!
MARGARITA Pues supuesto que ya as dicho [15]
que es verdad...
- CAPRICHO Yo e dicho nada.
365 MARGARITA Y que por cierta porfia
con Flora yntento apurarla,
as de contármelo todo [20]
y, en muestra de que obligada
tengo de quedarte, toma,
370 que no tengo aquí otra alaja
más a mano, este relox.
- CAPRICHO El primer lacayo que aya [25]
vioto el mundo hasta oy seré
con relox de porçelana
375 a quien diamantes adornan

- y tulipanes esmaltan.
 MARGARITA Toma. [30]
 CAPRICHIO No sé si me atreua.
 MARGARITA Pues ¿qué es lo que te acobarda?
 CAPRICHIO Que siendo de sol en ti
 380 en mí sea de campana
 y dándole tu por muestra [33 bis]
 yo despertador le haga [34 bis]
 si te digo que es uerdad [35]
 que por celos de una dama [f. 7v]
 385 vn señor le hiço seguir
 y más si me preguntaras
 luego quién era el señor
 y quién la dama era... Guarda [5]
 porque al punto que dijera
 que son dama y el...
 390
 FLORA Repara,
 señora, que el duq[ua] y César
 llegan. [10]
 MARGARITA Vn poco te aparta
 y buelbe luego.
 CAPRICHIO ¿A qué ora
 hacer la junta me mandas?,
 395 para poner el relox. [15]
 FLORA Aora en preguntar te paras
 la ora.
 CAPRICHIO Pues, ¿de qué te admiras?
 ¿Quién con vn relox se halla
 que no ande preguntando [20]
 400 tardes, nochee y mañanas
 la ora a todos quantos topa? Base.
 FLORA No salió la yndustria vana.
 MARGARITA No, pero salió crúel
 pues me a dejado sin alma: [25]

- 405 vna dama es quien le empeña
y vn señor es quien le mata.
¿Quién creará, cielos, que celos
a la primer vista ayan
podido conmigo más [30]
- 410 que amor, pues me declararan
ellos, y él no, si tubiera...? 8[r]
- FLORA Que llega...
- Sale el duque / ablando con César / par
y otros de / acompañamiento.
- DUQUE Mucho me espanta
que no baste mi fauor,
César, a bencer la estraña [5]
- 415 melancolía que traie
estos días.
- CESAR Mis pasadas
fortunas, señor...
- DUQUE Despues [10]
me lo dirás, q[ue] mi hermana
está al paso. ¡Margarita!
- 420 MARGARITA ¿Señor?
- DUQUE Pues ¿tan retirada
que me quèste diligencias [15]
hallarte?
- MARGARITA Penas tiranas,
buscando la soledad,
me trujeron a la estancia
deste jardin por más sola... [20]
- 425 DUQUE Otra pienso que es la causa.
- MARGARITA Pues, ¿qué puede serlo?
- DUQUE Que [25]
te traygo dos nuebas, ambas
de gusto, y las que lo son
siempre hallar su dueño tardan.
- 430

- MARGARITA Arto será que lo sean
siendo más, mas ¿qué aguardas?
- DUQUE Ya saues q[ue] en Mompeller
por gobernador estaba [3] [f. 8v]
- 435 Roberto, aquel docto anciano
que fue en mi primer criança [5]
maestro mío.
- MARGARITA Ya lo sé
y sé también que a tu ynstancia,
440 si no en su mayor edad,
por descansar en su patria, [10]
a gobernar a Bearne
biene oy con toda su casa
y familia pero de eso
¿a mí qué parte me alcança
445 que nueba de gusto sea? [15]
- DUQUE Traer a su hija, madama
Serafina, con quien tú
también en tu tierna ynfançia
te criaste y, auiendo aora
450 de venir a uerte, es llana [20]
cosa que el primer amor
mueba de aquella dorada
edad las memorias.
- MARGARITA Bien
455 me holgaré verla y ablarla [25]
mas no tanto que merezca
ser nueba de gusto.
- DUQUE Vaya
la otra. Quiçá ella tendrá [30]
la estimación que a esta falta:
De tus capitulaciones 9[r]
460 tray con el conde firmadae
las condiçiones en cuya

- fee, cuerda la confianza,
sola esta vez, en mi pliego [5]
enbía para tí esta carta.
- 465 MARGARITA En buen empeño me pones
pues de necia u de libiana
huir no puedo.
- DUQUE ¿Cómo? [10]
MARGARITA Como
siendo cosa q[ue] tú tratas
será necedad si digo
470 que tampoco...
- DUQUE ¿Qué reparas? [15]
MARGARITA ...es nueva de gusto esa
y si digo que sí...
- DUQUE Abia.
MARGARITA ...será libiandad y así
475 porque acciones ni palabras [20]
en vno ni otro peligren,
tomarla callando basta
no tanto porq[ue] él la escriba
quanto porque tú la traygas.
Sale Carlos.
- CARLOS Con el séquito de toda [25]
480 la corte que le acompaña,
Roberto a palacio llega
con Serafina.
- DUQUE Que salga [f. 9v]
yo a receuirla es bien. Tú
be y en tu quarto la aguarda.
485 ¡Venid todos!
- Ranse el duq[ue], / Carlos y los de/más.
- CESAR ¿Cómo cielos [5]
yré yo? Pues, al mirarla,
es fuerça...

- 550 Duélete de mí, por Dios,
y para uer si te cansas [20]
te las e de acordar todas.
¡Córrate uer, deydad varia,
que baste yo a padeçerlas
y no bastes tú a aliuiarlas!
- 555 Por muerto me tiene el conde [25]
de Mompeller en bengança...
Sale Capricho / mirando el re/lox.
- CAPRICHVO Vn ora y vn quarto y algo
más a que te busco.
- CESAR ¡Estraña 11[r]
qüenta y raçón!
- CAPRICHVO No te espantes
que tengo de quien tomarla.
- 560 CESAR ¿De quién? [5]
CAPRICHVO ¡Ay!, es vn amigo
como vn oro...
- CESAR Calla, calla,
no me bengas con locuras
que no estoy aora de graçias. [10]
- 565 CAPRICHVO Yo tampoco porq[ua] bengo
con vnas nuevas: si malas
o buenas, tú lo verás.
- CESAR Poco haré en adiuinarlas
mas... ¿qué, as visto a Serafina? [15]
- 570 CAPRICHVO En este jardín estaba,
señor, a las tres y vn quarto,
esperándote a que salgas
del del duq[ua], quando veo
que, a las tres y media, paa [20]
575 vn grande acompañam[en]to.
Voy a uer a quién le trayga
y veo que, a los tres quartos,

haçer de enojo y de risa,
 vno vn emblema pintara
 por empresa en mis fortunas
 610 este relox y esta carta. [30]
 Toma que no quiero haçer 12[r]
 misterio el uer que en mí para
 y pues que conmigo a solas
 quería recopilirlas
 615 ayúdame tú. [5]

CAPRICHO Si haré.
 CESAR Por muerto...

CAPRICHO Vn tantico aguarda,
 que da el relox de palacio;
 pondréle con él. [10]

CESAR ¿No callas?
 Por muerto me tiene el conde
 620 de Mompeller en bengança
 de aquel trançe en que perdí
 con Serafina esperanças, [15]
 patria, honor, vida y...

CAPRICHO Todo eso
 para mí es historia larga,
 625 eupuesto que yo lo sé.

CESAR Serafina ¡ay, que al nombrarla [20]
 cada sílaba del nombre
 es vn pedaço del alma!
 Serafina, otra uez digo
 630 y otra vez el pecho arranca
 mitades del coraçón, [25 bis]
 es preçisso que ynformada
 de su bengança y mi muerte
 esté, pues para lograrla,
 635 con ella la yntentó el conde,
 y ya piadosa, ya yngrata [30]

o la aya sentido o no,
 es fuerça ¡ay de mí! que haga [f. 12v]
 nouedad al uerme, viendo
 640 que es tan poco cortesana
 mi desdicha pues no muere
 siendo ella quien la mata. [5]
 Roberto, que me conoce,
 aunq[ue] interesado no aya
 645 en su honor de nada desto
 tenido notiçia, es clara
 cosa que diga quién soy [10]
 conque, fingida la patria
 y el nombre, también es fuerça
 650 perder del duque la graçia
 pues verá que le e mentido.
 Y más si a sauer alcança [15]
 que en odio viuio del conde
 con quien Margarita casa,
 655 a tiempo que Margarita
 con nuevos enigmas causa
 nuebas confusiones, que [20]
 no me atreuo a descifrarlas.
 Y así pues no ay otro medio
 660 ni es posible que le aya
 a tanto golpe de penas,
 tanta abenida de ansias, [25]
 tanto tropel de desdichas,
 tanto embate de desgraçias,
 665 sino solamente, ¡ay triste!,
 boluer a todo la espalda
 en tanto que escriuo yo [30]
 la respuesta desta carta,
 con cuya ocasión, después [13[r]
 670 que Serafina se baya,

- podré ablar a Margarita
y fingiendo alguna causa
despedirme, porque fuera [5]
grosería muy villana
- 675 yrme deudor de vna vida
sin solicitar pagarla
siquiera con atenciones,
cuya consequencia passa [10]
al duq[ue] también y a Carlos,
- 680 a quien aquí debo tantas
fineças de amistad. Tú
puedes yr, Capricho, a casa,
alguna ropa prebén [15]
y con dos postas me aguarda.
- 685 CAPRICHO ¿Qué dices?
CESAR Lo que a de ser.
CAPRICHO ¿Con qué, señores, se paga
el gustaço de servir [20]
a vn loco?
- CESAR Pues ¿qué?, ¿qué estrañas?
CAPRICHO ¡Verte ante[ayer desterrado,
690 ayer muerto, oy en pribança
y no sauer a estas oras [25]
en qué te e de uer mañana!
- CESAR Verásme ausentar haciendo
por la más bella tirana
695 que vio amor en sus ymperios
la fineça de no darla [30]
el pesar de uerme viuo.
- Mas ¡ay de mí!, que no basta [f. 13v]
apartar della la vida
700 ei apartar no puedo el alma.
- Salen el duq[ue], / Carlos, Roberto / y el conde.
DUQUE Otra uez y otras mil me dad los braços. [5]

- ROBERTO No a menester, señor, tan fuertes laços
esclautitud dichosa
quando feliz en la prisión reposa.
- 705 DUQUE No sabré encareçeros
quánto me e holgado veros [10]
de tan buena salud.
- ROBERTO El sumo goço
de que vos la tengáis con su alborozo
hiço a mi edad engaños,
710 mas siempre es grande el peso de los años.
DUQUE ¿Cómo mi hermano Federico queda?
ROBERTO Bueno, señor. Haz como ablarle pueda. [18a]
DUQUE En orden al govierno que os encargo. [18b]
avnque después emos de hablar más largo,
715 oýd... ¿Qué queréis?
- ROBERTO El conde se a fiado [20]
de mí y en mi familia disfraçado,
creyendo que es fineça
adelantar el gusto a la grandeça
con que bendrá después, ver solícita,
720 sin que sepa quién es, a Margarita, [25]
con recato tan graue
que pienso que aun mi hixa no lo saue.
Mal en decirlo hago pero hiciera
peor, si no lo dijera, [30]
- 725 y así parto el camino
diciéndotelo a ti con que ymagino
que en ti queden seguros sus secretos
y en mí la oblig[aci]ón de ambos respetos
pues peligrar no puede en la fee mía 14[r]
730 fiar yo de ti lo que otro de mí fía.
- DUQUE Bien auéis advertido
pues no dándome yo por entendido
su queja a vos nunca llegar espera [5]

- 735 y salbáis la que yo de vos tubiera
a sauerlo después.
- ROBERTO Es cosa llana.
- DUQUE Ni ay para q[ua] deçírselo a mi hermana
que dase, podrá ser, por ofendida. [10]
- ROBERTO A solo obedecer con alma y vida
me buelben a tus pies años cansados.
- 740 DUQUE ¿Y es de aquesos criados
alguno?
- ROBERTO Si, señor. [15]
- DUQUE Quál es, deçirme
podéis.
- ROBERTO El que yo ablare agora al yrme.
A obedeceros voy... ¿Q[ué] te parece,
Faulo, de aqieste alcaçar? [20]
- CONDE Que mereçe
- 745 ser dignamente esfera Vase Roberto.
de dueño tal... aunq[ua] mejor lo fuera
si fuera Serafina, [25]
con cuya luz diuina
oy Margarita vella
- 750 fue cotejar al sol con vna estrella.
Mas, ay, que sus rigores,
grandes siempre y mayores [30]
desde que de sus çelos mi bengança
fue Ludobico, haçen q[ua] la esperança
- 755 perdida trate con mayor violencia [f. 14v]
de que atrase al amor la conbeniençia. Baa.
- DUQUE Ya sé quál es y por desecha luego
haré que parta vn propio con mi pliego.
Deçí a mi hermana que su carta espero, Vansa
760 no bayas Carlos tú, que ablarte quiero. todos.
- CARLOS ¿Qué me mandas?
- DUQUE Abráte suçedido

- alguna vez hallarte tan rendido
 a vn pesar, a vn plaçer tan entregado [10]
 que por más que el cuydado
 765 le quiera recatar a su despecho
 saliendo al lauio desampare el pecho.
- CARLOS
 DUQUE Sí, señor, muchas vezes. [15]
 Pues con esa disculpa que me ofreçes
 oye lo que te fío.
- 770 CARLOS
 DUQUE Seguro puedes del cuydado mío.
 [Sali como ya viste]
 a receuir, ay triste,
 por honrrar a su padre, a Serafina [20]
 y apenas su beldad mire diuina
 775 quando me vi postrado
 a vn afecto de mí tan ignorado
 que aun agora no sé qué afecto sea
 porq[ua] vna vez, afable, lisongea [25]
 y otra, tirano, aflije.
- 780 Tú cuál será colije
 pasión de tan bellissimo omicida
 que, víuora piadosamente yngrata,
 a vn tiempo da el veneno con q[ua] mata [30]
 y la triaca con que da la vida. 15[r]
- 785 De mí, pues, asistida
 al quarto de mi hermana
 llegó y, aunque a su vista soberana
 estaban más a mano los enojos, [5]
 están más çerca lejos de sus ojos.
- 790 Muero por uerla y el mirarla temo.
 ¿Tan presto tu pasión llegó a ese estremo?
 CARLOS
 DUQUE No a menester vn coraçon herido [10]
 tiempo para morir. De más que a sido
 ynclinación que tube a Serafina
 795 desde que de mi hermana fue menina

mas, como entonces era
 en los albores de su primavera
 tierna la edad, no vía [15]
 la pompa, el esplendor, la locanía
 de tan vellos primores,
 como en su juventud brotan las flores.
 Grande es sin duda, díganlo mis daños,
 ermosura que crece con los años. [20]
 Yo la e de amar y solo tu secreto
 a de ser, Carlos, dueño de mi afecto.
 805 CARLOS Tan gran fauor estimo
 mas no quisiera, aunq[ue] a seruir me animo,
 que tratados conmigo tus desuelos, [25]
 teniendo tú el amor, dé yo los celos.
 810 DUQUE ¿Tú, los celos? ¿A quién?
 CARLOS Desde que yguales
 fortunas, derrotado a tus vmbrales,
 a César a[r]rojaron [30]
 y tus honrras, señor, le lebaron
 a tu gracia, su amigo [15v]
 815 soy berdadero y fiel. No, pues, conmigo
 celos le des: dueño de tu secreto
 él es más entendido, más discreto,
 y sabrá aconsejarte [5]
 mejor que yo.
 DUQUE Conçédote la parte
 820 no del mérito pero
 la de mi ynclinación, si considero
 cuánto pudo mobella [10]
 fuerça feliz de superior estrella;
 mas tiénenle estos días
 825 tan yntratable sus melancolías,
 tan ajeno, tan triste,
 que ni me sirue, ni me ve, ni asiste. [15]

- ¿Reparaste, saliendo
a Serafina a recevoir, diciendo
830 que me sigueran todos,
que él se quedó? Pues, tan estraños modos
¿cómo quieres me atreba yo a vencillos [20]
ni a fïar mi pasión aora dellos?
Y puesto que allí biene
835 y eres su amigo, saue tú q[ué] tiene
con aduertencia, si tu fe le obliga,
de que me as de decir quanto él te diga. [25]
Baxe / Sale César.
- CESAR Esperando que se baya
por no uer a Serafina,
840 tiempo haré en este jardín
para ablar a Margarita,
ya que para trasladarla [30]
le traygo la carta escrita,
y pensada la ocasión
845 con que della me despida.
- CARLOS ¡César! 16[r]
- CESAR ¡Carlos!
- CARLOS Mucho estimo
hallaros.
- CESAR ¿Ay en qué os sirba?, [5]
que ya sauéis que sois dueño
de mi honor y de mi vida.
- 850 CARLOS Mal dicen v[uest]ros fauores
con mis quejas.
- CESAR Mis desdichas [10]
solo hiçieran que de mí
quejas tengáis, mas deçildas,
podrá ser que satisfechas
855 queden como llegue a oírlas.
- CARLOS Todas naçen de lo poco [15]

- 890 a quien esta carta llebo
para que al conde la escriba, [20]
e de salir de Vearne.
¿Qué deçis?
CARLOS Y tan aprisa
CESAR que están ya en casa las postas.
895 CARLOS ¿Sois mi amigo? [25]
CESAR Y con tan fina
lealtad, que...
CARLOS Pues en fe della,
dadme para vna maliçia
liçençia. [30]
CESAR No lo será
siendo v[uest]ra, mas deçilda. 17[r]
900 CARLOS ¿A Margarita esa carta
no llebáis?
CESAR Sí.
CARLOS ¿No ba escrita [5]
para el conde?
CESAR Sí.
CARLOS ¿No fue
ella quien os dio la vida?
CESAR Sí. [10]
CARLOS ¿Della no os ausentáis
905 el día que...?
CESAR No, no prosiga
v[uest]ra voz, que aunq[ue] mis penas
nunca fueron para dichas, [15]
desde este ynstante an de serlo
tanto porque auéis de oírlas
910 vos, en quien seguras quedan,
quanto porq[ue] ya el deçirlas
ymporta más que callarlas,
si en vn átomo peligra [20]

- 915 en mi silencio el menor
respeto de Margarita.
Y ¡gracias a Dios que hallé
esta ocasión de servirle
pues sólo con vn secreto [25]
pagar se puede vna vida!
- 920 Yo, Carlos, ni soy de Orliens
ni César... ¿qué?, ¿qué os admira?
Ludobico soy; mi patria,
Mompeller. Ued quán aprisa [30]
haciendo escándalo entran [f. 17v]
- 925 mis no entendidos enigmas.
La causa de auer fingido
patria y nombre bien se yndicia
de auerme, Carlos, hallado [5]
a tan mortales eridas
- 930 rendido; pues claro está
que con tener quien me siga,
quien me alcance y quien por muerto
me deje, se facilita [10]
el argumento de que
- 935 el que descansen las yras
de algún poderoso, ¡ay, Carlos!
es la razón que me obliga,
teniéndome ya por muerto, [15]
a que patria y nombre finja.
- 940 Esto asentado, y que nunca
fue engaño sino precisa
seguridad que, ignorado,
viua dél para que viua, [20]
bamos a que aquí aun no quiere
- 945 dejarme pues mis desdichas
hacen que sepa de mí
adondequiera que asista

y porque lo veáis, pues es [25]
 fuerça que todo lo diga,
 950 el conde de Mompeller
 es quien la vida me quita
 y ¡plubiera al çielo se
 contentara con la vida! [30]
 Ved, auendo de benir 18[r]
 955 tan presto por Margarita
 si será bien que me halle,
 quando muerto me ymagina,
 con otra patria, otro nombre, [5]
 en Vearne, y más a vista
 960 de la causa de su enojo,
 de su rencor y su embidia
 pues también en Vearne está...
 Mejor aquí la malicia [10]
 entrara agora que antes
 965 y yo la agradecería,
 si adelantando el sauera
 me escusaseis el deçirla,
 puesto que ya no es posible [15]
 dejaros con la notiçia
 970 de que, siendo su vasallo,
 le enoje, ofenda y desirba,
 sin dejaros juntamente
 con la disculpa sauida [20]
 de cuánto es noble el delito,
 975 que en mi vanidad sería
 desayre auer dicho dél,
 Carlos, vna alebosía
 y de mí vna culpa, Carlos, [25]
 sin ver si a los dos nos libra
 980 de ynfiel y de ynjusto ser
 amor quien nos precipita

- pues no ay yerro de que no
sea amor disculpa digna. [30]
- 985 Yo pues amaba, ¡ay de mí!,
vna hermosura diuina
en aquel feliz estado [f. 18v]
que de sus ceños vencida
la primer dificultad,
ya no siente que la asista,
- 990 ya no estraña que la vea, [5]
ya no culpa que la escriba,
ya no reusa que la able,
pues afablemente esquiba
en la fee de amante esposo
- 995 ubo noche que permita [10]
que a la reja de un jardín,
por la berde çelosía
de vnos jazmines, la escuche:
desdenes el primer día,
- 1000 que a pocos fueron fabores [15]
y a no muy pocos cariçias.
En este, ay Dios, tiempo que
con serenidad tranquila
la naue de amor sulcaba
- 1005 espumas de nieue riça, [20]
se lebantó vna tormenta...
de çelos, a deçir yba,
mas no fue sólo de çelos:
de trayçiones, de mentiras,
- 1010 de engaños fue y falsedades. [25]
¿Quién, ay infeliz, crehería
que en tan linda dama hubiera
mudança? Mas, ¿qué sería
de nosotros, Carlos, si
- 1015 no se mudaran las lindas? [30]

- Sucedió pues que el estado
mandó alistar las milicias
para el socorro q[ue] entonces 19[r]
toda Francia prebenía
al sitio de Barcelona,
cuyo bando fue precisa
cosa seguir, por ser yo [5]
cabo de las compañías
de su nobleça. No digo,
ay Carlos, que en mi partida
vi a la noche llorar perlas
ni que al uer que a ella las quita [10]
la alba, de embidia dejó
de llorarlas a otro día,
con tan gran nobedad como
dejar de llorar de embidia.
Mas ¡ay, qué bien puede esto [15]
de uer a vna dama fina
pareçer cosa de llanto
mas siempre es cosa de risa
y si no el efeto! Pues,
quando ya el socorro yba [20]
aprestado, llegó nueba
de que don Ju[an] de Austria auía
capitulado y rendido
la plaça, cuya sentida
pérdida común fue causa [25]
que la jente se despida,
porque, como miliciana,
se alojase en sus familias
hasta otra ocasión, con que
pude boluer más aprisa [30]
que ella pensó y yo pensé.
¡O, cómo se façilitan [f. 19v]

- 1050 los acasos cuando son
 contra vn triste! Yo lo diga
 pues roçándose en mi pecho
 la tristeza y la alegría [5]
 me adelanté no esperado
- 1055 porque, antes que mi venida
 supiese de otro, yo fuese
 quien ganase las albricias.
 De noche llegué a su calle [10]
 y, viendo a tres en la esquina,
- 1060 me recaté en el portal
 de enfrente, más por su altiba
 opinión que por mi vaja
 sospecha. ¡Qué bien castiga [15]
 el nombre de neçio a quien
- 1065 fía, porfía y confía!
 No hicieron reparo en mí,
 que al uerme entrar pensarían
 que de aquella casa era [20]
 o quiçá la sombra fría
- 1070 deuio de ocultarme... En fin,
 veo a poco desde arriba
 que, entreabriendo vna bentana,
 mudas señas los abisean. [25]
 Viénese açercando el vno
- 1075 y apenas el vmbral pisa
 quando vna escala le arrojan,
 diçiendo en voçes remisas:
 "Sube, ya es ora; en su quarto [30]
 está sola y recojida
- 1080 la casa". No me detengo, 20[r]
 en pintar quál quedaría
 al uer seña, escala y voz,
 porque, aun contado, sería

- 1085 ruyndad de mi sufrim[ian]to [5]
 sin que al ynstante le embista
 tener él el pie en la escala
 y yo la espada en la cinta.
 Sacándola pues salí
 1090 mas, por más que me di prisa, [10]
 no tanta que no sintiese
 él ruydo y con vi[ç]arría
 no se pusiese en defensa.
 Apenas las dos cuchillas
 1095 llegamos a medir quando, [15]
 a la escasa lumbre tiuia
 de la luna, reconozco
 ser el conde, a quien ya auían
 cojido en medio los dos:
 1100 conque, empeñada la rifa, [20]
 tubo por mejor no darse
 mi lealtad por entendida,
 pues no auía más disculpa
 que no sauer con quién riña.
 Envestido de los tres [25]
 1105 quiso--no sé si mi dicha
 u mi desdicha, que ambas
 fueron <a> una cosa misma--
 que uno cayese y otro, [2] [f. 20v]
 viendo que el conde peligra
 1110 pues tropeçando--¿quién duda [5]
 que en su cólera sería?--
 a mis plantas dio, dijese:
 "¡Traydor Ludobico, mira
 que es el conde!" Con que fue.
 1115 fuerça ponerme en huýda
 pues, erido vno y nombrados [10]
 el conde y io, no podía

- 1120 pensar que era de cobarde,
aunque estubiese a la mira
la aleue, cruel; mudable,
falsa, fiera... [15]
- Sale Flora.
- FLORA Serafina...
- CESAR ¡O, a qué buen tiempo el acaso
su nombre a mis lauios quita!
- 1125 FLORA ...con Margarita, cansadae
del estrado, a esta florida [20]
esfera del jardín vajan
y, auiéndoos de Margarita
desde aquese mirador
aquí alcançado la vista,
- 1130 me manda que me adelante [25]
y que de su parte os diga
que la esperéis.
- CARLOS Pues, adiós,
que aunque tan suspenso iba
en buestra historia es forçoso, [30]
- 1135 con tal causa, interrumpirla [21(r)]
pero allá fuera os espero
porque v[usst]ra voz prosiga
que no sosegaré Çésar
hasta que acaue de oírla
- 1140 y de sauer si el proueruo [5]
trujo estudiado el enigma. Vaaa.
- CESAR ¿No podrás deçirla, Flora,
porque me ymporta que siga
a Carlos, que ya no estaba
aquí? [10]
- 1145 FLORA ¿Cómo, si las miras
tan çerca?
Salen Marga/rita y Serafina.

- CESAR ¿Quién creará, cielos,
que sea yo quien solicita
huir de Serafina y sea [15]
quien me busque Serafina?
- 1150 MARGARITA De aqueste jardín podremos
mejor entre las delicias
pasar la tarde.
- SERAFINA En qualquiera [20]
parte donde yo te asista
será mi mejor estancia.
- 1155 MARGARITA ¿Dijiste que prevenida
la música, Flora, esté?
- FLORA Ya del estanque en la isla, [25]
que vn cenador forma, queda
y, según me dijo Silbia,
tienen letra y tono nuevo.
- 1160 MARGARITA ¿Su asunto?
- FLORA Vna dama a vista [f. 21v]
llorando de su galán.
- MARGARITA Donde ay alguna que rria
bien es que aya otra que llöre.
- 1165 FLORA Mucho me olgaré de oýrta. [5]
Si harás, porque es del mejor
cortesano que oy estima
por su gala, por su yngenio,
su sangre y su vicarría,
dignamente nuestra patria. [10]
- 1170 MARGARITA César, ¿traéis la carta escrita?
CESAR Sí señora, ésta es.
SERAFINA ¿Qué veo?
MARGARITA Mostrad.
SERAFINA ¡Cielos, si delira [15]
mi ymaginación o finge
sombras en la fantasía
- 1175

- aquella ynfeliz memoria
 que me atormenta continua!
 MARGARITA Veré si entendió que fue Lee para sí. [20]
 darle ocasión a que escriba.
 1180 CESAR ¡O, quién dentro de su pecho
 se hallara, al mirar que lidian
 la admiración y la duda,
 viera si es piedad o es yra [25]
 la turbaçión que a mostrado!
 1185 MARGARITA Solamente al papel fía
 la respuesta de la carta.
 SERAFINA ¿Si se a engañado mi vista?...
 CESAR ¿Si será pesar o goço?... [30]
 MARGARITA La risa buelba finjida
 1190 a desmentir el dolor. 22[r]
 Flora, en esa galería
 que sobre el cenador cae,
 ve a poner la escribanía
 y haz que la música cante. Vase Flora. [5]
 1195 Entretanto que yo escriba,
 tú por aquí te diuierde
 y perdona por tu vida,
 que está detenido el propio
 que mi hermano al conde embía. [10]
 1200 Buena está la carta, César...
 SERAFINA ¿César dijo? ¡Ay de mi vida!
 CESAR Yo quisiera... ¡Ay de mi muerte!
 MARGARITA Pero permitid que os diga...
 CESAR ¿Qué, señora? [15]
 MARGARITA Que avnque está
 1205 discreta no está entendida. Vase riviéndose.
 CESAR De la risa y del enojo
 perdone agora el enigma,
 que ay otro que aflije más. [20]

- SERAFINA Cielo, tu piedad permita
1210 que me desengañe.
- CESAR Cielo,
tu favor si fue, me diga,
su suspensión gusto o pena. [25]
- SERAFINA Mas, ¿cómo que lo consiga
será posible? Si al verle...
- 1215 CESAR Mas, ¿cómo que lo distinga
fácil será? Si al mirarla...
- SERAFINA ...alegre de ver que viva... [30]
- CESAR ...de ver que dude, suspenso...
- SERAFINA ...y triste de que le aflijan...
- 1220 CESAR ...y absorto de que la turben...
- SERAFINA ...contra las finezas mías...
- CESAR ...en favor de sus crueldades... [f. 22v]
- SERAFINA ...las aparentes noticias...
- CESAR ...los conocidos agrauios...
- 1225 SERAFINA ...el aliento se retira...
- CESAR ...el corazón se estremece... [5]
- SERAFINA ...y perturbada la vista...
- CESAR ...y fallecido el discurso...
- SERAFINA ...ni el lauió, ay de mí, respira...
- 1230 CESAR ...ni la voz, ay de mí, alienta...
- SERAFINA ...y en tal lucha... [10]
- CESAR ...y en tal riña...
- SERAFINA ...de sentidos...
- CESAR ...de potencias...
- SERAFINA ...de ydeas...
- CESAR ...de fantasías... [15]
- SERAFINA ...todo es ansia...
- CESAR ...todo es pena...
- 1235 SERAFINA ...todo paemo...
- CESAR ...todo grima...
- SERAFINA ...todo acombro... [20]

- 1270 adonde el verme, ay de mí,
 otro susto no te dé;
 y así, persuadida a que
 fuy vna ylusión, tu crueldad
 buelba a su felicidad, [25]
- 1275 que como esa suspensión
 la hegas tú que sea ylusión
 yo la haré que sea verdad.
- SERAFINA Vien responderle quisiera
 mas, ay de mí, que no sé [30]
- 1280 quién me escucha o quién me ve,
 y así mi temor espera
 sólo hablar desta manera. Yase llorando.
- CESAR Lágrimas dando en despojos, [4] [f. 23v]
- albricias siempre de enojos. [5]
- 1285 Sin responderme, bolbió
 la espalda y sólo me habló
 con el pañuelo en los ojos.
 Ya en dos enigmas ygnora
 el alma de cuál se fie: [10]
- 1290 de Margarita que ríe
 o Serafina que llora.
 Mas perdone aquél agora
 que éste es en mi afecto ynjusto. La música
- MUSICA Ac[c]lón lograda en el susto, dentro. [15]
- 1295 que rrecatas el yntento, [19 bis]
- dí, pues lloras mi contento, [20 bis]
- si murió para mí el gusto. [21 bis]
- CESAR Sin duda que por mí, sí, [23 bis]
- letra y tono se escribió [24 bis]
- 1300 pues tan al alma me habló [25]
- de lo que pasa por mí.
- Sale Serafina.
- SERAFINA A nadie en todo esto vi,

- con que a hablarle me resuelbo
y así en busca suya buelbo.
- 1305 CESAR Ea, discurso, veamos [30]
si alguna duda seibamos
de tantas como rebuelbo.
Lágrimas dicen rigor. 24[r]
- SERAFINA Lástima dicen tanvién.
- 1310 CESAR Luego, pueden ser desdén.
SERAFINA Luego, pueden ser favor.
CESAR ¿Quién lo dice? [5]
SERAFINA Mi dolor.
CESAR Que él me lo diga no es justo,
que el susto de tu disgusto
dehaze esa presunción
1315 y es fuerça ser cruel ac[cl]ión... [10]
EL Y MUSICA "Acción lograda en el susto..."
SERAFINA El mío, no del espanto
de ver que vibas nació,
1320 que muchas veces se vio
dueño del placer el llanto, [15]
el pesar de mirar cuánto
contra mí tu sentimiento
raçón tiene, lloro y siento.
- 1325 CESAR Pues si a ese yntento te aplicas,
¿por qué tan cruel le publicas... [20]
EL Y MUSICA "que recatas el yntento?"
SERAFINA Porque avnque raçón mí acción
tiene, temerosa sale
1330 y a quien la raçón no bale
¿qué bale tener raçón? Llora. [25]
CESAR Mi contento a esta ocasión
fue verte, pues ¿cómo, atento
a tu llanto, haré argumento,
1335 si te veo de ansias llena,

- de que no reyrás mi pena? [30]
- MUSICA "Di, pues lloras mi contento..."
- SERAFINA Creyendo que esta pasión [f. 24v]
durará en mí hasta que sea
1340 tan dichosa que en ti vea
lograr mi satisfac[c]ión.
- CESAR ¿Puede auerla a una trayción [5]
tan grande?
- SERAFINA Sí.
- CESAR Yntento ynjusto.
- SERAFINA ¿Quién no la oye en su disgusto?
- 1345 CESAR Quien vea que no es error [10]
vivir para sí el temor...
- MUSICA "Si murió para mí el gusto".
- MARGARITA Flora. [Dentro.]
- SERAFINA Margarita vella
buelbe. [15]
- CESAR ¿Y la satisfac[c]ión?
- 1350 SERAFINA Yo buscaré otra ocasión,
no te ausentes tú hasta vella.
- CESAR Claro está.
- SERAFINA ¡O hado... [20]
- CESAR ¡O estrella...
- SERAFINA ...siempre fiera!
- CESAR ...siempre ynjusto.!
- LOS DOS Y, "¡o, acción lograda en el susto Música
1355 que recatas el yntento!, [tam]vién. [25]
di, pues lloras mi contento,
si murió para mí el gusto".

= Jesús, María, Joseph =

1[r]

Basta callar

Segunda Jornada

- César, Carlos / y Capricho.
- CARLOS Que salierais esperaba [5]
deste jardín a la puerta...
- 1360 CAPRICHO Ya preuenidas están
las postas y las maletas...
- CARLOS ...porque asta acabar de oýros
el alma estará suspensa. [10]
- CAPRICHO ...porque no viuo asta ver
qué nos pasa en otra tierra.
- 1365 CESAR Pues para que de vna vez
se empiecen ambas respuestas
ve tú, las postas deapide, [15]
y voz ynferid de aquesta
nouedad...
- 1370 CARLOS ¿Qué?
- CESAR Que ya ay otra
que añadir a la nouela. [20]
- CARLOS De gusto deue de ser
según el semblante muestras.
- CAPRICHO Mira hacia el mío y verás
que no es sino de pena.
- 1375 CARLOS ¿Por qué?
- CAPRICHO Pues ubiera cosa
como, dejando grandezas,
damas y fauores, yrnos [f. 1v]
donde en la primera selba
buelban a darnos con algo.
- 1380 CESAR Capricho, locuras deja...
- CAPRICHO Dejaré de ser Capricho. [5]
- CESAR ...y haz lo q[ue] mando. ¿Qué esperas?
Las postas deapide y quita

- 1385 la ropa que tenías puesta.
CAPRICHO Veré a qué ora me lo mandas
para sauer, cuando buelbas [10]
a mandarme lo contrario,
quánto en las yntercadençias
deste frenesí te dura
- 1390 el crecimiento en la testa. Base.
CARLOS Ya estáis solo, proseguid. [15]
CESAR ¿En qué quedamos?
CARLOS Apenas
nombrados el conde y vos...
- 1395 [CESAR] La espalda, ya se me acuerda, [19/20]
boluí, seguro de que,
aunque a la mira estuviera,
no podía presumir
que era de cobarde, aquella
- 1400 falsa, cruel, enemiga. [25]
Quando al uerme tan sin fuerças
contra vn poderoso, ayrado
de que un criado le yera
a su lado y de que ame
- 1405 a quien, sin que lo supiera [30]
ni ymaginara hasta entonçes,
él amaba, juzgué qüerda
acción, boluiendo la espalda,
ausentarme tan apriesa 2[r]
- 1410 que sin boluer a su calle,
ni ablarla, ay de mí, ni uerla
desde en casa de vn amigo
antes que el alba amanezca [5]
temiendo que el día me hallase
me ausenté la noche mesma.
- 1415 El, que sin duda tendría
espías que le dijeran

- mi fuga, tomó los pasos [10]
mandando que tras mí bengan
1420 y aunq[ue] es verdad que el que huye
desigual ventaja lleba
al que sigue, como yo
salí con tanta presteça [15]
sin prebençión, fue preçiso
1425 que a dos jornadas hiciera
tiempo a que aquesse criado
me alcançara con las letras
que aquel amigo que dije [20]
prebenir pudo, con esta
1430 dilación, solo y no aprisa,
me alcançaron, de manera
que al atrauesar los montes
de Gascaña, porque era [25]
mi yntento pasarme a España,
1435 en vna ynculta maleça,
quatro hombres de a caballo
todos con sus bandoleras,
carabinas y pistolas, [30]
me embisten y, aunq[ue] cubiertas
1440 las caras, bien conoçi [f. 2v]
alguno dellos quién era.
En fin, en defensa puesto,
si para quatro ay defensa,
pude mantenerme vn rato [5]
1445 hasta que, el tino sin rienda,
el estribo sin notiçia,
pasé del fuste a la tierra
tan desangrado y herido
que, fallecidas las fuerças, [10]
1450 los sentidos perturbados,
ympedidas las potençias,

- no puedo decir agora
por más que acordarme quiera
qué me pasó desde aquí. [15]
- 1455 Y así, tímida lo deja
la voz al efeto, puee
él mejor que yo lo cuenta.
- CARLOS De ay adelante, mejor
- 1460 De sé yo que vos, pues vella [20]
Margarita, que a cobrar
vn alcón dejó la selba,
por lo yntrincado del monte
os halló. Lo que aora resta
es sauer, pues ya és eotro, [25]
- 1465 qué causa puede auer nueba,
Çésar, de vn ynstante acá
que, la jornada dispuesta
con tantas raçones como
- 1470 tenéis para auer de haçerla, [30]
os embaraçe.
- CESAR ¿No os dije, [3r]
si bien aora se os aqüerda,
que estaba en Bearne la causa
y que yo os agradeçiera
que adelantárades, Carlos, [5]
- 1475 no sé qué malicia vuestra
escusándome el decirla
la lisonja del sauerla?
- CARLOS Sí.
- CESAR Pues si sauéis que aquí [10]
está, saued...
- CARLOS ¿Qué?
- CESAR ...que verla
- 1480 e podido en ese ynstante
y aun... [15]

- Esto me escriue y pues solo
a uos, Carlos, lo dijera
ued lo que ymporta y adiós.
Venid vos por la respuesta
- 1570 y diréisme en el camino, [25]
¿cómo ya no es la tercera
de aquestos papeles Nise?
- CELIO Como a Nise tienen presa
en vn obscuro aposento
- 1575 sin que sol ni luna vea. [30]
CESAR ¿Quién? 5[r]
CELIO Serafina y su padre.
- Tanto que para traerla
a Vearne la mandaron
poner en vna litera [5]
sola, cerrada y con guardas.
- 1580 ¿A qué fin?
CESAR No hay quién lo entienda.
CELIO Ni yo en entenderlo quiero
CESAR gastar aora tiempo. Uella, [10]
luçiente antorcha del día,
si de que amaste te acuerdas,
compadécete a mi ruego
y el curso a tu edad abreuía
pues está en que espire vn sol [15]
el que otro sol amanezca. Vase.
- 1590 CARLOS ¡En buen empeño me hallo,
a engarzar aora buelba
con la soledad la duda,
criado y amigo, entre César [20]
y el duq[ua], de dos secretos
dueño, aunq[ua] mejor dijera
de uno, puesto que los dos
corren vna línea mesma.
- 1595

- El duq[ue] fía de mí [25]
 el que a Serafina bella
 ama rendido y, al mismo
 tiempo, me manda que sepa
 de las tristesças, la causa,
 de Çésar. Voy a saueria [30]
 y, fiándola de mí,
 hallo que de sus tristesças
 es la causa Serafina.
 Y aunque asta aquí sólo fuera [f. 5v]
 bastante el empeño, no
 para aquí: el duque me ordena
 que lo que Çésar me diga
 le diga yo; él me encomienda [5]
 que lo que me diçe calle,
 de suerte que, en competencia
 el precepto de que able
 con la ley de que enmudezca,
 o mal criado o mal amigo [10]
 an de dejarme por fuerça,
 porque si le quento al duq[ue]
 lo que a mí Çésar me quenta--
 quién es y que Serafina [15]
 es la causa de sus penas--
 con el duq[ue] descompongo
 la graçia, pues cosa es çierta
 que los çelos y el engaño,
 vno estrañe y otro sienta.
 Si se lo callo y encubro, [30]
 no cumplo con la obediencia
 y toca en fidelidad
 el que yo a mí dueño mienta.
 Pues vea aquí que de otro modo
 preuenir el daño quiera, [25]

- diciéndole a César que
 el duq[ue] seruir yntenta
 a Serafina, que deje
 1635 atreuidas competencias:
 rompo el secreto del duque [30]
 y sin que el auiso tema
 que no está a tiempo, según [32a]
 lo q[ue] esta dama le quèsta, [32b]
 1640 yncurro en la neçedad
 del amigo que aconeeja
 a quien saue que el consejo
 le aflige y no le remedia.
 Si no se lo digo, deço [5]
 1645 auierta al riesgo la puerta
 de que otro segundo lance
 con el duque le acontezca
 como con el conde y es
 de mi obligación bajaça [10]
 1650 estarme a la mira yo
 de que vn empeño suçeda
 y, siendo capaz del daño,
 no ser capaz de la emmienda.
 Luego decirle a vno ni otro [15]
 1655 de ninguno es combenencia,
 ni combenencia callarlo
 a vno ni a otro. ¿Cómo ubiera
 medio que, cumpliendo yo
 con dos tan preçieas deudas [20]
 1660 como criado y amigo,
 ni el decirlo les ofenda
 ni el callarlo les empeñe?
 No sé a lo que me resuelva.
Sale el duq[ue] / con vn papel.
 DUQUE Carlos... [25]

- dársele yo?
- CARLOS De manera
1695 que, como tú puedas darle,
¿le darás?
- DUQUE Como yo pueda, [10]
ya e dicho que sí, porq[ue]
entrando, al uer sus trajedias
por la lástima, el cariffo
1700 y pasando a la sospecha
de que es más de lo que diçe [15]
a que se añaden las prendas
de su yngenio y su valor
y sobre todo vna estrella
1705 que predominante en mí
ynclina, ya que no fuerça, [20]
claro está que e de desear
su salud.
- CARLOS Pues considera
1710 que no, como deçir suele [25]
quien façilitar desea
alguna cosa, que diçe
"en tu mano está", lo entiendas
porque está materialmente
en tu mano el que él la tenga.
- 1715 DUQUE ¿Materialmente en mí mano? [30]
CARLOS Sí.
DUQUE ¿Cómo?
CARLOS Como está en ella
ese papel.
- DUQUE Arto as dicho. [f. 7v]
CARLOS Pues más que deçir me queda
y yérrelo o no, señor,
1720 por lo menos me consuela
quando el efeto sea malo [5]

- el que la yntención es buena.
Y pues en vn laberinto
donde perdidos se encuentran
- 1725 el discurso y la raçón
me da tu piedad la senda, [10]
diciéndome que su aliuio
de tus notiçias dependa,
e de fiar de tí lo que él
- 1730 fia de mí, que no es bajaça
acudiendo al menor daño, [15]
haçer que el mayor no benga.
- DUQUE Mucho me das que pensar. [17]
No, pues, pendiente me tengas,
- 1735 abla ya, por Dios.
CARLOS ¿Me ofreçes [20]
que pasarás por fineça
el error, si es error?
- DUQUE Sí.
CARLOS Pues escucha...
DUQUE Pues empieza [25]
sin q[ue] me reserbes nada.
- 1740 CARLOS Contaré quanto él me qüenta.
Çésar no es Çésar, señor,
ni Orliens su patria; su tierra
es Mompeller y su nombre, [30]
Ludobico.
- DUQUE Aguarda, espera,
1745 que biene acia aquí mi hermana 8[r]
y no quiero que suspenda
ningún acaso suceso
tan estraño, que ya entra
haciendo nobedad. Ben [5]
- 1750 conmigo, Carlos, sin verla,
por aqueste jardín.

- CARLOS Otra
y otras mil ueces protestan
mi amistad y mi lealtad [10]
que si lo yerran, lo yerran
con buena yntención.
- 1755 Banse los dos / y salen Marga-rita y Flora.
- MARGARITA ¡O, cuánto
estimo que no me vea
mi hermano, porq[ue] no estorbe [15]
boluer al antiguo tema
de aquel sentim[ien]to, Flora,
1760 contigo ablándole en esta
soledad!
- FLORA ¿Qué sentim[ien]to [20]
agora ay q[ue] te entrístezca?
- MARGARITA ¿Qué mayor que auer sauido
que César huyendo benga
1765 de vn poderoso por çelos
de una dama y que no sean [25]
berdad ni nombre ni patria?
- FLORA Mal de uno ni otro te quejas
que auer amado antes de aora
1770 no es culpa y callar quién sea
tanpoco es, señora, engaño [30]
supuesto que es combenencia
al resguardo de su vida.
- MARGARITA Y no entenderme las señas [f. Bv]
1775 de la carta, del enojo
y de la risa, ¿no es muestra
de que tenga la atención
quicá en otra parte puesta? [5]
- FLORA Bolueré a deçir aquello [5]
1780 de que distançias ymmensas
no fáçilmente se miden.

- de que yo misma te dije
que a uerme, Capricho, buelbas?
CAPRICHICO Ya boluí, más puntúal
1815 que el mismo reloj; mas era [15]
estando aquí Serafina,
y no quise ablarla y verla.
¿Por qué?
MARGARITA Yo me sé el por q[ué].
CAPRICHICO Luego, ¿conocias, espera, [20]
MARGARITA tú a Serafina antes de aora?
1820 CAPRICHICO Tanto que aunq[ue] me la dieran
por vn real no la comprara...
¿Y a Dios, señora, plubiera
no la conoçiera tanto! [25]
¿Cómo?
MARGARITA ¡Mal aya, mi lengua!
CAPRICHICO El cómo no sé, mas sé
1825 que dando al jardín la buelta
la ui contigo y no quise [30]
que ella conmigo me viera.
MARGARITA Pues ¿qué causa puede auer
1830 que así te retire della? [f. 9v]
CAPRICHICO El que allá en Orliens tubimos
los dos no sé qué pendençias.
MARGARITA ¿Pues ella a estado en Orliens?
CAPRICHICO No a estado pero pudiera. [5]
1835 La causa fue çierta Nise...
MARGARITA ¡No te adelantes sospecha!
CAPRICHICO ...vna criada...
MARGARITA Está bien,
y dejando esa materia, [10]
¿qué era aquello de las postas
que beniais diçiendo?
1840 CAPRICHICO Era

- que ya estaban despedidas.
- MARGARITA Pues, ¿quién auía de yr en ellas? [15]
CAPRICHIO Mi amo.
- MARGARITA ¿Tu amo?
CAPRICHIO Sí, señora,
que quiso haçer de aquí ausencia.
- 1845 MARGARITA ¿Por qué? [20]
CAPRICHIO Por no uerla, pienso.
MARGARITA ¿Por no uerla?
CAPRICHIO Tanto apreçia
mis disgustos.
- MARGARITA Y el no yrse, [25]
¿por qué es?
CAPRICHIO Pienso que por uerla.
MARGARITA ¿Por uerla y no uerla?
CAPRICHIO No
- 1850 me apures, que si me dieras [30]
más relojes que ay en todo
palacio, en torres, en mesas,
en escaparates, muelles,
bolsillos y faldriqueras
- 1855 y estos, en vez de dar quartos, 10[r]
diesen reales, no dijera
que Serafina es la causa
de que mi amo huyendo benga
- 1860 del conde de Mompeller [5]
y que todas sus tragedias,
sus destierros, sus eridas,
sus disfraces, sus cautelas,
son Serafina y el conde
- 1865 porque, en llegando a materias. [10]
tan graues, no ay ynterés
que, aunque me laue, me tuerça
y pues no lo e de deçir

- no me apures la paciència.
- 1870 MARGARITA ¿De qué sirue, ay ynfelice, [15]
Flora, que callar ofrezca
si doblados los agrauios
todo lo que oluido aqüerdan?
¿No bastaba Serafina
- 1875 darne el disgusto con Çésar [20]
sino también con el conde
a quien por esposo espera,
sin mi elección, mi desdicha?
Sale Çésar.
- 1880 CESAR Ya di a Çello la respuesta [25]
y, porque espero la noche,
nunca con mayor pereça
corrió el día. ¿Si se oluida
que es ora de que anochezca?!
Pero aquí está Margarita.
- 1885 FLORA Allí, señora, está Çésar [30]
MARGARITA ¡Quién pudiera callar, Flora!
CESAR ¡Quién disimular pudiera!
CAPRICHIO ¡Quién, por si algo se desliça,
de aquí estubiera mil leguas? [f. 10v]
- 1890 MARGARITA Mas, puesto que no es posible,
partamos la diferencia
callando agora, y ablando
después, que no es justo tenga [5]
la falsedad de que a todos
nos engaña, sin que sepa
que sauemos sus engaños.
Yo tengo vna diligencia
que solo a v[uest]ro cuydado [10]
mi cuydado fiara, Çésar.
- 1900 CESAR Ya sauéis quanto obediente
estoy a las plantas v[uest]ras.

- ¿Qué mandáis?
- MARGARITA No es tiempo agora. [15]
- Flora os lo dirá a vna reja
del terrero aquesta noche,
no faltéis dél y la seña
- 1905 será cantar en mi quarto. Vanae las dos.
- CESAR ¿A quién, çielos, suçediera [20]
que dos dichas embaraçen
y no embaraçen mil penas?
Pero bien que en vn espacio
- 1910 están las dos y pudiera [15]
ser haçer tiempo la vna
a la otra. ¡Crûel estrella,
no sólo opuesta en las ansias,
mas en las dichas opuesta,
- 1915 dejando que Margarita [30]
siempre en mi estimación tenga
primero lugar será
posible, ay de mí, que pueda
dar Serafina disculpa 11[r]
- 1920 a tan declarada ofensa!
Pero no desconfïemos,
amor o mentira sea,
o verdad, que benga basta [5]
sin uer el trage en que benga.
- 1925 ¡O, qué largo es oy el día!
¿Qué ora será?
- CAPRICH0 Seis y media.
- CESAR Mientes. [10]
- CAPRICH0 No es posible que
relox tan pintado mienta.
- CESAR Si ues que ya el sol declina,
¿cómo puede ser que sean
1930 las seis y media, no más? [15]

- CAPRICH0 El sol a herrado la quenta
 porque, o decline o conjugue
 u haga lo que le parezca,
 1935 él puede engañarse y éste
 no puede. [20]
- CESAR ;Bueno es que quieras
 pensar que él anda mejor
 que el sol!
- CAPRICH0 Pues, ¿quién no lo piensa
 de su reloj? [25]
- CESAR Aora bien,
 1940 pues que tanto espacio resta
 de aquí a las diez y allí el duq[ue]
 viene, veréle en respuesta
 del cuydado de embiar
 tantas amorosas quejas,
 1945 con Carlos, de mis retiros.
- CAPRICH0 Señor, por Dios, que te duelas [f. 11v]
 de mí. ¿Qué quiere ser esto
 de yrte y quedarte?
- CESAR Que vella
 Serafina, aquesta noche... [5]
- 1950 CAPRICH0 ¿Qué?
 CESAR ...para darme, me espera,
 satisfacción a mis ansias.
- CAPRICH0 Huélgome por sí pudiera
 yo también ablar a Nise. [10]
- CESAR No podrás, que a Nise presa
 1955 diçen que tienen sus amos.
- CAPRICH0 ¿La causa? [15]
- CESAR No ay quién la sepa.
 Vamos que se aleja el duq[ue]. [Base César.]
Salen el duq[ue] / y Carlos.
- DUQUE Notables cosas me quentas.

- La del ser quien soy me basta
para q[ue] hacer no pretenda
pesar a un criado a quien
estimo y, porq[ue] lo veas,
1995 si soy quien soy, este roto
papel te dé la respuesta. [20]
- CARLOS Mil ueces tus pies... [25]
DUQUE Lebanta [28]
y sola vna cosa pienea
de todas las que me as dicho,
2000 que siento y que no quisiera [f. 12v]
auer sauido.
- CARLOS Será
sin duda q[ue] el conde sea
de sus fortunas la causa. [5]
DUQUE Antes e estimado esa,
2005 por parecerme podré
con el conde componerlas
el día que de otra suerte
que oy éste a mi corte benga. [10]
- CARLOS ¿Es que fingió patria y nombre?
2010 DUQUE Tampoco, que fue aduertencia
recatarse de enemigo
tan poderoso.
- CARLOS Quál sea [15]
no sé.
- DUQUE Auerme dicho, Carlos,
que aquesta noche le espera [19]
2015 Serafina para darle [20]
satisfación de sus quejas.
- CARLOS Pues, ¿por qué?
DUQUE Porque vna noble
acción, jenerosa y cuerda,
no neçesita de más [25]

- 2020 premio de haçerla q[ue] haçerla
pero vna acción consentida
en la yndignidad es fuerça
que, ajando la estimación,
el escrúpulo mantenga, [25]
- 2025 que yo mirase una dama
con rendido afecto, q[ue] ésta 13[r]
tenga anticipado empeño,
que mi oblig[aci]ón atenta
deje al oírlo la esperança
- 2030 en manos de la prudencia, [5]
baya pero que, sauiendo
yo que ba su amante a verla
y cómplice de mis çelos,
voluntario los consienta
- 2035 jenerosidad será [10]
mas jenerosidad neçia,
y tanto que casi frisa
en espeçie de bajaça.
Corra, Çésar, su fortuna,
- 2040 ame, oluide, goçe o sienta [15]
quando no lo sepa yo
pero quando yo lo sepa
es mucho domeñar, Carlos,
los çelos. Para fineça
- 2045 hasta callar, sin que pase [20]
a consentir. Mas él llega.
Salen Çesar / y Capricho.
- CESAR Dame, gran señor, tu mano.
CARLOS Disimula.
DUQUE ¿Cómo Çesar
te sientes? [20]
- CESAR Mejor, señor,
2050 desde que vn fauor...

- CESAR Este pícaro, este infame,
me engañó, que dijo q[ue] era
más temprano, con que yo [14r]
sin presumir que pudiera
esto sucederme quisiese
2085 ber al duque porque yçiera
la obligación tiempo al gusto. [5]
- CAPRICO Otra bez y otras ochenta
bueluo a decir que no son,
2090 señor, más que seys y media.
- CARLOS ¿No bes çerrada la noche?
CAPRICO ¿No bes tú la tapa abierta [10]
del ynfalible y que no
pueden ser más?
- CARLOS A ber, muestra.
2095 ¿Cómo an de ser más si está
parado el rrelox, sin cuerda? Vase. [15]
- CAPRICO ¿Qué llama sin cuerda, usted,
y parado? ¡O, cruel estrella!
¡Biue el Señor, que el tris tris
2100 no se le oye!
- CESAR ¡Si no biera [20]
que eres loco, biue Dios, [f. 14v]
que aúa...! Mas ello es fuerça
no sólo sufrirte pero
balerme de tí.
- CAPRICO ¿Qué yntentas? [5]
- 2105 CESAR Que al terrero de palacio
bayas y decir pretendas
a Serafina, ay de mí,
que estará en un balcón puesta,
siendo una sonora boz, [10]
- 2110 para que llegues, la seña.
- CAPRICO ¿Y tendrá rremedio esto

- de que a andar otra bez buelua?
- CESAR ¡O mal ayas tú y mal aya
mi ynfeliçe suerte adbersa [15]
- 2115 que neçessita de ti!
- CAPRICH0 ¿Qué la e de deçir?
- CESAR Que aquesta
noche no la puedo ber,
que me perdone y que crea [20]
que hasta escucharla no bibo.
- 2120 Y esto mismo, que a otra reja
la allará, dirás a Flora.
- CAPRICH0 Yo yré, aunque nada consuela
mi dolor ber a dos locas [25]
quando me falta una cuerda. [14bis r]
- 2125 CESAR Mira, que de Nise nada
digas ni te des con ella
por entendido.
- CAPRICH0 No haré, [5]
que aunque yo solía quererla
es que no tenían de que
2130 cuydar entonçes mis penas
pero en tiniendo rrelox
quién de su dama se acuerda. [10]
- Banse y salen Serafina, Nise y Estela.
- NISE ¡Feliz yo, ya que ofendida
de mí, señora, te bes,
2135 si el llamarme agora es
para quitarme la uida! [15]
- SERAFINA No esperes de mí piedad
tan grande como quitarte
la bida, que fuera darte
2140 barata la liuertad
muriendo de vna bez. No [20]
quiero sino que conmigo

- 2175 dolor bengo a encontrar viuo
a quien e llorado muerto.
Tanto a Ludobico amé
que, al uer que sin él viuía,
yo mil ueçes me deçia: [15]
- 2180 "Miente mi traydora fee,
miente mi pena crüel,
porque no es posible, no,
puesto que estoy viua yo
que deje de estarlo él". [20]
- 2185 Mira si salió verdad,
pues oy le ui yo y le espero
donde a su estado primero
buelba mi feliziçidad,
si satisfago sus çelos. [25]
- 2190 Y sí haré, que es la raçón
la mejor satisfaçión
y más quando más desuelos
tienen guardado el testigo
que, aunq[ue] no pude ynferir [30]
- 2195 qué me pudiera seruir,
con él bastó que conmigo [f. 15v]
me sirbiere su torm[en]to
de bengança y pue... Agora
no ymporta lo q[ue] no ignora,
- 2200 Estela, tu pensam[ien]to [5]
y todo lo signífico
con que tan dichosa soy
que ausente del conde estoy
donde viue Ludobico.
- 2205 Entra a uer si recogido [10]
mi padre está.
- ESTELA Ya lo vi
antes que saliera aquí

- y está acostado y dormido.
- 2210 SERAFINA El ystrumento al balcón [15]
tray, que tu voz a de ser
ymán que le a de atraer.
- 2215 ESTELA Ya yo estoy en tu yntención
que es que quieres q[ue] cantando
se desmienta la sospecha [20]
de el ablar con la desecha
de que está como escuchando
la música.
- 2220 SERAFINA Es la uerdad:
que contra mí, claro es [25]
que no abrá sospecha, pues
la misma publicidad
me asegura, siendo así
que cantando tú, él parado,
se hará descuydo el cuydado. [30]
- Vanse y / Fabio. Lluio y [el] / conde. de noche.
- 2225 FABIO ¿A eso te resuelbes?
CONDE Sí,
que aunq[ue] le dije a Roberto 16[r]
que en su familia quería
ver la curiosidad mía
a Margarita, lo cierto
es que Serafina fue [5]
- 2230 la que me trujo tras sí.
Y supuesto que ya aquí
no puedo durar porq[ue]
para estar de día encerrado,
a causa de auer temido [10]
ser de alguien conoçido
- 2235 y no lograr mi cuydado,
pues Serafina no deja
ver su beldad soberana,

- estoy, no puedo, ay de mí,
juzgar si es hermosa o no.
- SERAFINA Canta, Estela, a uer si alcança
mi esperança en tu veloz [20]
eco aliuió.
- 2275 En otro balcón. / Margarita y / Flora.
- MARGARITA Dé tu voz,
Flora, al ayre mi esperança. Tocando dentro.
- CONDE A estotra parte también
otro ynstrum[en]to se oyó. [25]
- FABIO Qui[ç]á el eco respondió.
- 2280 CONDE No suena el eco tam bien.
- ESTELA canta. "Si digo mi pena ayrada,
Clori se muestra enojada".
- FLORA cant[ando]. "Y si la tengo escondida
no se da por entendida". [30]
- 2285 ESTELA "¿Qué e de haçer
en fauor de mi pesar?" 17[r]
- FLORA "Ablar".
- ESTELA "Callar".
- FLORA "No puede ser".
- ESTELA "No puede ser". [5]
- LAS DOS "Que es, en mí, culpa el ablar
y culpa el enmudeçer".
- 2290 FABIO Parece que an combenido
entramboe tonos.
- CONDE No ues [10]
que es fáçil ser vno si es
tono que anda yntroduçido.
- 2295 SERAFINA A lo lejoe se a escuchado
otra voz.
- MARGARITA ¿As oydo, Flora, [15]
otro ynstrum[en]to q[ue] agora
en otra parte a sonado?

- FLORA Sí, le e oído pero ¿qué
2300 te embaraça?
- MARGARITA Nada a mí, [20]
prosigue.
- ESTELA ¿Canto más?
- SERAFINA Sí.
- CONDE Si osaré llegar no sé
a uer quién en el balcón [25]
más que la q[ue] canta está.
Sale Cap[richo].
- 2305 CAPRICHIO Pues se oyen las voces ya,
yo llego a buena ocasión.
- ESTELA *cantando*. "Si digo a Clori mi pena
desdeñosa se desuía". [30]
- FLORA *cantando*. "Y yendo a ella como mía
a mí buelbe como ajena"
- 2310 ESTELA "Si callo, de rigor llena
mi mal no quiere entender". [f. 17v]
- FLORA "¿Qué e de haçer
en fauor de mi pesar?"
- 2315 ESTELA "Ablar".
- FLORA "Callar". [5]
- ESTELA "No puede ser".
- FLORA "No puede ser".
- LAS DOS "Que es, en mí, culpa el ablar
y culpa el enmudeçer".
- CONDE Vn hombre se a adelantado, [10]
- 2320 Fabio, que hiçe mal ynfierno
en no llegar yo primero.
- FABIO Ya es fuerça que, retirado,
esperes.
- SERAFINA Vn hombre biene [15]
acia aquí, sin duda es
Ludouico. Canta, pues
- 2325

- no benga a veros, que tiene
no sé qué cosa que haçer,
que otra noche podrá ser
venir si no le detiene
- 2355 SERAFINA más gustosa ocupación. [20]
Deçilde que es vn grosero,
villano y mal caballero,
y que la satisfaçión
con que le esperé no era
- 2360 por él, no, sino por mí. [25]
Y siendo tan vil que aquí
bengar con desayres quiera
pasadas quejas, crüel
sabrà también mi opinión
- 2365 no dar la satisfaçión [30]
ya, ni por mí ni por él,
y por fin de mis enojos
le deçid que, aunq[ue] viniera, [f. 18v]
mejor a él que a vos le diera
con la bentana en los ojos. Base_cerra[nl/do
la bentana.
- CAPRICHIO Yo boy muy bien despachado.
CONDE Aunque la voz no e entendido, [5]
bien de la bentana el ruydo
muestra que se an enfadado
con el hombre que llegó.
- 2375 CAPRICHIO Lleemos, aunque me vltraje,
a Flora el otro mensaje. [15]
- FABIO La reja apenas dejó
quando a esotra parte ba.
- 2380 FLORA Vn hombre biene haçia aquí.
MARGARITA ¿Sois vos?
CAPRICHIO Yo pienso que sí, [15]
vuesamerçed lo verá.

- 2385 César, mi amo, dice que
no puede esta noche oír
lo que le queréis decir,
que otro día, si se ve
desocupado, bendrá. [20]
- MARGARITA Deja, Flora, aqueesa reja,
y para locos los deja
- 2390 a él y a su amo. Banse cerrando.
- CAPRICHIO Bien hará [25]
que no somos para más.
- FABIO Lo mismo allí le a pasado
pues la bentana an cerrado
por no escucharle.
- CONDE Jamás [30]
- 2395 hombre tanto me enfadó
al uer que por él dejaron
las músicas y cerraron. 19[r]
¿No será bueno que no
se baya aquesta osadía
sin castigo?
- 2400 FABIO ¿Qué te ba [5]
en eso a tí?
- CONDE Que quiçá,
si está alguien todauíá
en vno u otro balcón,
se olgara ver castigado [10]
- 2405 al que así las a cansado...
·Y esto es ya reeolusión.
Ydalgo, auer v[ueat]ro horror
ocasionado el despecho
destas damas fue mal echo. [15]
- 2410 CAPRICHIO Pues hágalo vsted mejor.
CONDE Y quiero que vean q[ue] ay quien
castiga esta demasía.

- CAPRICHIO Don Quijote no podía
 fazer más, más creed también [20]
 2415 los tres que el no responderos
 no es por no fazer alboroto.
- CONDE Pues, ¿por qué?
 CAPRICHIO Porque e echo boto
 de no refír en terreros [25]
 con los hombres como vos.
- 2420 CONDE ¿Como yo? ¿Por qué?
 CAPRICHIO Porque
 me engaño u sois vno q[ue]
 riñe en medio de otros dos. [30]
- CONDE Solo os sabré castigar.
 Retiraos.
- FABIO ¿Cómo podamos
 2425 dejarte, señor, si vemos
 jente a esta parte llegar? [f. 19v]
- CONDE Agradeçed que allí a uer
 jente llegó, que si no...
- CAPRICHIO Agradeçed uos que yo
 2430 tengo relox que perder... [5]
- CONDE ...de castigar v[uest]ro horror
 tenía no poca gana.
- CAPRICHIO Pues deçidmelo mañana
 en la quinta de Belflor,
 2435 que en ella con el día espero. [10]
 Todo esto es dar tiempo a que
 la jente llegue.
- CONDE Sí haré.
 ¿Con qué seña, sauer quiero,
 conoçeré que sois uos? [15]
- 2440 CAPRICHIO Yo, si el buscarme os empeña,
 con vn pañuelo haré seña.
- FABIO ¡Que llegan!

- y no paró aquí el suceso
que pasando a Flora allá,
"ydem per ydem", señor, [20]
yguales las quejas miden.
- 2505 CESAR ¿Cómo?
CAPRICH0 ¿Cómo? "Ydem per ydem".
Çerró con ygal rigor.
CESAR ¡Ay de mí que, desdichado, [25]
en vna noche e perdido
con la ley de agradeçido
2510 las señas de enamorado!
Pero espera, ¿no es aquél
Çelio, di, que con el día [30]
sale de su casa?
- CAPRICH0 Haría
mal quien dudara q[ue] es él
2515 viendo su mala figura.
Sale Çelio. 21[r]
CELIO ¡Q[ue] apenas el alba sea
quando empeeçe la tarea
del torno!
- CESAR Temor, apura
lo que puedas de su enfado [5]
2520 que quiçá, Çelio, entendió
algo de lo que pasó.
¡Çelio!
- CELIO Seáis bien hallado
que en verdad que me quitáis [10]
el trabajo de buscaros.
- 2525 CESAR Pues, ¿qué me queriades?
CELIO Daros:
este papel, que leáis,
diçen, y no deis respuesta. Base. [15]
CESAR ¿Quál deue, ay de mí, de eer

- CARLOS ;Esto escriue vna criada!
 Bien se ue que es con consejo
 de Serafina que quiere,
 sin duda, satisfaçeros
 2555 sin dar a torçer su enojo. [20]
 CESAR Pues yo estoy, Carlos, resuelto
 a que, sin que el duq[ua] ni otro
 ninguno me vea, yrme luego,
 que más vale que yo espere
 2560 en la quinta y más si veo, [25]
 para goçar la mañana,
 ya el coche a su puerta puesto.
 CARLOS Y Roberto de su casa
 sale.
- CESAR Retirarme quiero, [30]
 2565 dilatando quanto pueda
 el lance, Carlos, de vernos.
 [CESAR] Ven, Capricho. Base. 22[r]
 CAPRICH0 Aunq[ua] de paso,
 pues usted entiende desto
 de pararse los reloxes,
 2570 dígame, ¿tendrá remedio? [5]
 CARLOS Y muy fácil.
- CAPRICH0 ¿Cómo?
 CARLOS Muestra.
 Así, toma.
- CAPRICH0 Viue el cielo [10]
 que soneçillo y bulliçio
 me am buelto el reloj al cuerpo
 y ¿cómo se hiço esto?
 2575 CARLOS Dando
 buelta a este muelle q[ua] eso [15]
 es darle quierda.
- CAPRICH0 No abrá

- ora, yntante ni momento
que no le dé cuerda porque
2580 él no me dé cordelejo. [20]
Basa / y sale Rober/to.
- ROBERTO Señor, don Carlos.
CARLOS ¿Señor?
ROBERTO Mucho de hallaros me huelgo.
CARLOS ¿Tenéis algo que mandarme?
ROBERTO Pues que ser su amigo pienso, [25]
2585 ¿quién es Çésar, secretario
del duq[ue], que le deseo
conocer por las notiçias
que de su persona tengo?
CARLOS La obligación de buscaros [30]
2590 es suya. No a estado bueno.
Yo le diré la merçed
que le haçéis.
- ROBERTO Decidme, os ruego, [f. 22v]
su casa.
- CARLOS Agora de aquí
se ba--desbelarle yntento--
2595 pienso que al quarto del duq[ue]. [5]
ROBERTO Entrad conmigo que quiero
me le deis a conoçer,
porque con tan buen terçero,
me tenga más por criado.
- 2600 CARLOS El siempre lo será v[uest]ro. [10]
Mas venid, no en otra parte
le busque.
Sale el duq[ue].
- DUQUE Carlos, Roberto.
ROBERTO Tan de mañana, señor,
vestido ya. [15]
DUQUE Nunca el sueño

- o riñendo o no riñendo,
no dejéis vn punto a César.
- ROBERTO Berás cómo te obedezco, [20]
porque aunq[ue] no le conozca,
2670 como e dicho, llebar puedo
a quien me diga quién es.
- DUQUE Pues no os detengáis, id presto. Base Rober/to.
- CARLOS ¿Qué yntentas, señor? [25]
- DUQUE Que en todo
oy no se aparte Roberto
2675 de César.
- CARLOS Pues si...
- DUQUE No, Carlos, [30]
pidas razón a los celos
y pues basta que el amor
calle, conténtate, puesto
que el amor puede callar 24[r]
2680 en vn jeneroso pecho
pero los celos no pueden. Base.
- CARLOS Yo haré que puedan haciendo
que no tengas otro auiso. Base. [5]
Salen Sera/fina y Estela.
- SERAFINA Pues ya en la quinta nos vemos
2685 sube, por si hace la seña,
tú al mirador, yo me quedo
para que hagamos mejor
la desecha en q[ue] no tengo [10]
notiçia que le as llamado,
2690 como acaso en este ameno
espaçio donde me halle
más al descuydo.
- ESTELA Dispuesto [15]
lo as lindam[en]te que estando
diuididas, será çierto

- 2695 no pueda pensar que es tuya
la yndustria. Vase.
- SERAFINA ¿Qué fuera, çielos, [20]
que tampoco aora viniera
quicá porque en otro empleo
tiene el alma, castigando
con desayres y desprecios
- 2700 sus bien fundadas sospechas [25]
mis mal mereçidos çelos?
¡Hay, Çésar! Pero allí ay ruido.
Aquí retirarme yntento,
- 2705 si es él, hasta que se açerque [30]
y haga la seña.
Çésar y Çfalpricho.
- CESAR Por presto
que emos llegado a la vista
de Belflor, llegó primero
la carroça que nosotros.
- 2710 CAPRICH0 Eso tienen los cocheros [f. 24v]
y los relojes que andan
si les dan cuerda.
- CESAR Yo quiero,
por si Estela me responde, [5]
la seña haçer con vn lienço.
- 2715 ESTELA Ya hiço la seña, con otra
responderé. Hace seña [en] / lo alto Este-/la.
- CESAR Albriciás, çielos,
que de la quinta me llaman. [10]
- SERAFINA Pues ya entrambas señas veo
dejaréme ver agora.
- 2720 CESAR Ya aquesta vez por lo menos
no embaraçará mi dicha
ningún acaso, supuesto [15]
que me llaman y que miro,

- 2725 si no me engaña el deseo,
allí Serafina hermosa.
SERAFINA Ya me a uisto.
CESAR Pues, ¿q[ué] espero [20]
que no voy volando donde
mi dicha?
Sale el conde].
CONDE Mucho me gúelgo
de auer visto en v[uest]ra seña
2730 la causa con que aquí bengo [25]
a buscaros. Mas, ¿qué miro?
CESAR Pues, ¿qué causa...? Mas, ¿qué veo?
CAPRICHO ¡Este es mi desafiado!
¡Buena hacienda abemos echo!
2735 ¡Y es el conde! ¡¿Aquesto más?! [30]
CONDE Absorto al mirarle quedo.
CESAR Al uerle quedo turbado.
SERAFINA Açia esta parte viniendo
vn hombre le salió al paso
2740 y así a retirarme buelbo. 25[r]
CONDE ¿Cómo, traydor...
CESAR ¡Vos, señor!
CONDE ...aquí, quando...
CESAR ¿Quién vio empeño [5]
tan raro?
CESAR ...juzgo mi enojo
bengado, viuo te encuentro?
2745 CESAR ¿Cómo soy tan desdichado
que para morir no muero? [10]
SERAFINA ¿Quién será éste, que al mirarse,
ambos quedaron suspensos?
CAPRICHO Esta vez, pues no se asusta
2750 el conde de uer a vn muerto,
el paso de la fantasma [15]

		96
2855	que no ay le embías, señor, claro es que lo que abrá auido será que, abiéndole hallado sin su contrario, en el sitio abrá estorbado le able	[5]
2860	Serafina y, aduertido de que no le a de dejar. se le aya buelto consigo. Ese fue el fin de mi yntento.	[10]
DUQUE		
CARLOS	Difiçil, señor, le miro	
2865	de conseguir, que no puede por más que vele continuo el cuydado embaraçar ocasiones que preuino amor a vn amante.	[15]
DUQUE	Quando	[20]
2870	yo no las sepa, no digo que no las logre, mas quando las sé, ya es afecto indigno; baste que con el fino, callen las voces y ablen los suspiros.	[25]
2875	Mi hermana está aquí, no entienda la plática.	
FLORA	Al duque e visto allí.	
MARGARITA	Disimula, Flora, no entienda lo que deçimos. Margarita.	[30]
DUQUE		
MARGARITA	¿Señor?	
DUQUE	¿Cómo	2[r]
2880	tan desdeñosa conmigo que apenas me miras?	
FLORA	Todos ven en tu semblante esquivo	[5]

- tu enojo. Finge, por Dios.
 Arto callo y arto finjo.
 MARGARITA No te espantes, que vnos çelos
 2885 No son fáçiles--¿qué digo?--
 de disimular. [10]
- DUQUE Pues ¿tú
 tienes çelos?
- FLORA ¿Qué le as dicho?
 MARGARITA Sí, señor, que como eres
 2890 hermano, amante y marido,
 es forçoso que de ti [15]
 los tenga, auiedo sauido
 que, desuelado, la noche
 as pasado hasta el día mismo
 2895 fuera de palaçio, y más [20]
 si aduierto que mi cariño,
 sauiendo que fuera estabas,
 cantar a mis rejas hiço
 porque llegaras a ellas
 2900 y no te mereçi. [25]
- DUQUE Estimo
 los çelos y el agasajo.
 Çésar, Carlos y io fuymos
 paseando la çiudad
 solo a fin de diuertirnos. [30]
- 2905 MARGARITA ¿Tú, Carlos y Çésar?
 DUQUE Sí.
 MARGARITA La satisfacción admito
 con tanto gusto, que quiero,
 en fe de que la reçiuo, [35]
 pagártela con los braços. [f. 2v]
- 2910 DUQUE Son de tu amor claro yndiçio.
 MARGARITA ¡Y cómo que lo son!
 FLORA Mira

- si ay disculpa a no auer ydo. [5]
- MARGARITA Ya lo vec y no sé, Flora,
cómo el contento resisto...
- 2915 DUQUE No sé cómo del cuydado
saliera, mas asta oírlo...
- MARGARITA ...mas asta ablarle... [10]
- DUQUE ...en mi pena
pendiente...
- MARGARITA ...triste en mi aliuio
- DUQUE ...sin raçón...
- MARGARITA ...sin auiso... [15]
- 2920 DUQUE ...callen las voçes.
- MARGARITA ...ablen los suspiros.
- Sale Roberto.
- ROBERTO Dame, gran señor, tus plantas.
- DUQUE Seáis, Roberto, bien benido,
¿qué a auido? [20]
- ROBERTO Mucho, señor,
que aunque no quiera, es preçiso
que lo diga.
- 2925 DUQUE Triste biene.
- CARLOS ¿Qué sería? ¿Auer sauido [25]
que el papel de Serafina
era, o que la ubiera visto
la seña haciendo o ablando?
- 2930 DUQUE Tantas cosas ymagino
que ya por sauerlas muero. [30]
Ablad pues, deçid qué a auido,
no os embaraçe mi hermana.
- ROBERTO Aunque quisiera, aduertido,
2935 recatarlo a sus notiçias, [3[r]
pasó con tantos testigos
que no es posible.
- MARGARITA ¿Qué puede

- DUQUE El no sauer quién a sido.
- ROBERTO Aý entra mi turbación,
que no quisiera decirlo.
- 2965 CARLOS Ella es sin duda.
- MARGARITA Pendiente [10]
me tiene el alma de vn ylo.
- DUQUE ¿Quién, pues, su enemigo es?
Ablad, decid.
- ROBERTO Federico,
el conde de Mompeller, [15]
que aquí disfraçado vino
--bueno me hallara yo agora
si antes no os lo ubiera dicho--
con pretexto de adorar
a Margarita, el diuino [20]
sol, anticipando, amante
las fineças de marido.
- MARGARITA ¿Qué escucho?
- ROBERTO Deuió de verle,
y hallándole, señor, viuó [25]
quando él le juzgaba muerto
hallá en bengança o castigo
de que vna noche con él
no auéndole conocido,
quién lo duda, en una calle [30 bis]
rifendo le dejó herido.
- 2985 Vn criado le llamó
a Belflor con el auiso [2] 4[r]
del papel de que tubistis
notiçia. En fin, como digo,
desnudos ambos açeros [5]
- 2990 y ambos esfuerços bestidos
de ygal valor, ygal saña,
ygal cólera, ygal brío,

			101
2995	a los dos hallé y llegando con mi jente a despartirlos, a pesar de sus rencores, viendo ya el duelo ympedido, se retiraron; la jente sigue, obediente a mi arbitrio, a Ludubico o a César,		[10]
3000	que ya es todo vno; yo sigo al conde que, en vn caballo que tenía prebenido, veloz parte sin que sea posible a nadie seguirlo.		[15]
3005	La que a César alcançó le dice apenas "rendíos al duque", quando al ynstante se dio a prisión y conmigo, obedeçiendo tu orden,		[20]
3010	preso a la çidad se vino. Mira qué quieres que haga en empeño tan preciso como cumplir con el conde, con él, señor, y contigo,		[25]
3015	porq[ue] a mí sólo me toca obedeçer tus designios.		[28 bis] [28 ter]
DUQUE	En fin, Carlos, salió çierto el duelo que yo fingido aúa ymaginado. ¿Y dónde le dejasteys?		[30] [33 bis]
3020 ROBERTO	Aduertido de la estimación que dél haçéis, su sangre y su ofiçio, a mi casa le lleué, donde en vn quarto, del mio distante, con vn criado		[2] [4v] [5]

- 3025 cerrado queda.
- DUQUE ¿Qué e oído?
- ¿En su casa? ¡Cielos! [10]
- MARGARITA ¡Cielos!
- ¿En su casa?
- DUQUE Mas, ¿qué digo?
- MARGARITA Mas, ¿qué hago?
- DUQUE Si es forçoso... [15]
- ¡ay ynfeliz!
- MARGARITA Si es preciso...
- 3030 DUQUE ...que mudas...
- MARGARITA ...que oprimidos...
- DUQUE ...callen las voces. [20]
- MARGARITA ...ablen los suspiros.
- ROBERTO Ved, pues, qué ordenáis.
- DUQUE Roberto,
- aunque por mayor e oído
- 3035 sus fortunas, sus tragedias, [25]
- sus destierros, sus peligros,
- para sauerlo mejor
- todo desde su principio
- y ver lo que deuo haçer
- 3040 de su boca quiero oírlo. [32]
- Traelde al ynstante a mi quarto.
- ROBERTO Yo yré si en aqueso os sirbo. 5[r]
- ¿Quándo, çielos, mis temores
- saldrán deste laberinto? Base.
- 3045 MARGARITA Si mi hermano no tomara [5]
- la resolución que e visto
- no sé qué me hiçiera, Flora,
- y aun tomándola, ymagino
- que se queda en pie la duda,
- 3050 pues en suiéndole oído [10]
- le boluerá a la prisión.

- FLORA Y, ¿anos de faltar arbitrio
para que no ymporte nada?
- 3055 DUQUE ¿Qué es lo que te a parecido,
Margarita, de suceso
tan estraño? [15]
- MARGARITA Que es yndigno
afecto que el conde benga
a buscar a su enemigo
dentro de tu misma casa,
3060 sin que le balga el retiro [20]
de tu gracia por sagrado;
y más si acaso a entendido
que fuy yo quien restauró
su vida, pues no es estilo
3065 ni de esposo, ni de amante, [25]
ni de galán, ni de fino,
quitar él lo que yo e dado.
DUQUE Muy arrastrado motibo
es el de ese duelo y pienso
3070 que es sólo onestar desuños [30]
con que siempre al casam[ien]to
del conde opuesta te e uisto.
MARGARITA Engañaste porque yo
no tengo más albedrío [f. 5v]
3075 que tu gusto.
- DUQUE Así lo creo.
- MARGARITA ¡Tirana estrella!
- DUQUE ¡Ado ympío! [5]
- MARGARITA ¡Cruel fortuna!
- DUQUE ¡Ynjusta suerte!
- MARGARITA ¡Vil temor!
- DUQUE ¡Tormento esquiuo!
- MARGARITA Si basta sentir postrada... [10]
- 3080 DUQUE Si basta sentir rendido... Yéndose.

MARGARITA ...haz que en mi pena...

DUQUE ...haz que en el pecho mío...

LOS DOS ...callen las voces y ablen los suspiros.

Salen Estela / y Serafina a-/briendo una / puerta.

SERAFINA ¿Qué dices? [15]

ESTELA Tú le verás,
que éste es, señora, el postigo
por donde le e uisto yo.

3085 SERAFINA ¿En mi casa, Ludubico?

ESTELA Buelbo a deçir otra vez... [20]

SERAFINA Ya yo sé lo que me as dicho,
que, apenas sobresaltadas
3090 del pasado desafío
en que nos vimos, tomamos
la carroça y nos boluimos [25]
a casa quando, subiendo
de comer, en su retiro,
3095 a Nise, en esotro quarto
de la torre, que veçino
está a la prisiõn en que [30]
la tengo, sentiste ruydo
y que a Ludubico viste
6[r]
3100 por el pequeno resquiçio
de la llaue, y en efeto
que, como ançiano edificio,
tenia el quiçio de la puerta [5]
tan gastado y el pestillo
3105 tan en falso que, a muy poca
fuerça, sin goznes el quiçio
y el pestillo sin defensa
le abriste... Y ya no me afirmo [10]
en que aquí mi padre preso
3110 le traería pues le miro
pasarse con su criado.

- Y pues no me determino
a ablar yo hasta aegurarme [15]
si ay alguien que pueda oírnos,
3115 ve tú por esotra parte,
mira con qué guardas vino,
que no saldré yo, hasta que Base Katela.
buelbas tú con el auiso. [20]
- César y Capri-/cho.
- CESAR ¿A quién sino a mí en el mundo
3120 yr le ubiera sucedido,
Capricho, por vna dicha
y boluer con vn peligro?
CAPRICHICO A mí que, quando pensé [25]
que yba por los desperdicios
3125 de vna merienda, me hallo
--nunca el refrán más bien vino--
sin comello ni bebello,
en vna torre metido [30]
donde mi relox por oras
3130 me está contando al oýdo
los plaços de mi cordel,
visperas de tu cuchillo. [35]
¡Nunca a andar ubiera buelto
ni nunca ubiera aprendido
3135 yo cómo se le da cuerda! [f. 6v]
CESAR Deja ese tema, Capricho,
que es ya muy prolijo y cansa.
CAPRICHICO También el tuyo es prolijo
y cansa y tú no le dejas, [5]
3140 pues quando el duque, ofendido
por sí y por el conde, está
obligado a tu castigo,
te acuerdas de una mudable,
falea, aleue, que te quiso [10]

- 3145 ver en este estado.
- CESAR ¿Ves
con cuántas causas me aflixo,
cuánto sufro, cuánto siento,
cuánto lloro y cuánto jimo? [15]
Pues todo ymportara poco,
3150 valimiento, amparo, abrigo,
açienda, honor, vida y alma,
como ubiera conseguido
oír, aunq[ue] fingida fuera, [20]
la satisfacción que dijo.
- 3155 SERAFINA Tú la cyrás, si me aseguro
de que no tengo registros.
- CESAR Mas, ¿cómo, ay de mí, es posible?,
si quando con el auiso [25]
de el papel voy a la quinta,
no solamente consigo
3160 oír la satisfacción,
mas encuentro en mi enemigo
ratificada la ofensa [30]
y en mi enemiga, el delito.
- 3165 SERAFINA ¡O, si ya boluiera Estela!
Y pues a ablar no me animo [7[r]
suplan los lauios los ojos.
- CESAR Ben, paséate conmigo.
Si tenía al conde aquí
3170 que sin duda, ay de mí, vino [5]
por ella, pues a Vearne
otro ninguno le a uisto,
¿para qué me llamó anoche
ni oy? ¿Para q[ué]?
- 3175 CAPRICHO ¿No está dicho? [10]
El conde vino por ella;
ella lloró al uerte viuio,

- luego ella y él concertaron
que con traydores carifios
te llamase para darte [15]
la muerte. Los que conmigo
riñeron anoche, bien
lo muestran, y auer querido
--¡el demonio que dijera
que fuy yo el de el desafio!-- [20]
oy reñir contigo solo
es que a su vista no quiso
embestirte abentajado,
quicá por auerlo oýdo
y quedar con ella ayroso. [25]
3190 CESAR No lo digas.
CAPRICH0 No lo digo.
CESAR Que, aunq[ue] quiero padeçerlo
no quiero, villano, oírlo.
CAPRICH0 Di al efeto, no lo chisme, [30]
verás que yo no lo chisto.
3195 CESAR Mientes tú, miente el efeto
y en ti pues ynaduertido
--no teniéndote más costa
el tormento que el aliuio-- [f. 7v]
mano de lo peor echaste,
e de bengar el delirio
de no sauer que ay consuelo
el que saue que ay martirio. [5]
CAPRICH0 Ten la daga... ¡O, si tubiera
salida aqueste postigo
por donde escapar!
3205 CESAR En bano
lo yntentas que... Mas, ¿qué miro? [10]
SERAFINA Ablar el llanto en mis ojos
mientras en los lauios míos

- 3210 hablar no puede la voz,
 hasta ver que no ay testigos
 que puedan sentir sus ecos. [15]
- CESAR Engañoso cocodrilo
 que vna y otra vez del llanto
 te vales, si ya no a sido
- 3215 usar siempre de los ojos
 por armas del vasilisco; [20]
 áspid no escondido en flores
 sino en puertas escondido
 porque su trayción no tenga
- 3220 ni aun lo apasible del uiso;
 si lloras porq[ue] tu amante [25]
 su yntento no a conseguido,
 tantas veces en mi vida
 malogrado el omicidio,
- 3225 preso en tu casa me tienes.
 No llores que ya, ofendido [30]
 el duq[ue] también, que era
 solo mi amparo y mi asilo,
 será en tu fauor, sin q[ue]
- 3230 quede tu rigor esquivo [8[r]
 deudor a la obligación
 de otro açero y...
- SERAFINA Ludubico, [5]
 no en quejas desaprobeches
 con çelosos desbaríos
- 3235 este breue, este pequeño
 yntante que el çielo quiso, [10]
 a ruego de mis tristeças,
 mis lágrimas y suspiros,
 conçeder a mis lealtades;
- 3240 que es muy precioso, muy rico
 el veloz metal del tiempo,

- 3300 esté abierto, porque no
descanso, aliento ni viuo
hasta sauer sus sucesos
y hasta que él sepa los míos. Basq. [20]
- CAPRICHO
Yo se lo diré y a ese
efeto sólo le sigo,
- 3305 quando de mucho mejor
gana torçiera el camino
haçia Argel que haçia palaçio, [25]
pues lo mismo era cautiuo
ser de vn renegado, que
- 3310 de vn amo enamoradoço.
Pero agora que me acuerdo,
mucho del relox me oluido: [30]
más a de vna ora que no
le doy cuerda. ¡Jesucristo!
- 3315 ;Y qué della que le e dado! [f. 9v]
No se parará en mil siglos
desta uez. Mas, ¿cómo es esto?
Paróse adrede al oírlo.
Quebrado está. ¡Viue Dios! [15]
- 3320 ;O, mal ubiese artificio
que no basta ser de bronce
para parecer de bidrio!
Malo si le andan y malo
- 3325 sí no, pero ¿qué me aflijo [10]
de uerle quebrado pues,
con sus tulipanes mismos [11 bis]
y sus diamantes, se queda [12 bis]
rico siempre? ¿En qué me admiro [13bis/14ter]
ver que todos los que quiebran [13]
- 3330 son los que quedan más ricos?
El duq[ue], Carlos, / Roberto y César.
CESAR En tres delitos culpado, [19]

		112
	vien que en todos tres leal,	[20]
	teniendo por tribunal	
	el que tube por sagrado,	
3335	dicho eo oy y desdichado	
	el lauio a tus pies aplico,	
	dichoso quando publico,	[25]
	como César, tu fauor,	
	y desdichado, señor,	
3340	quando, como Ludubico,	
	tu enojo temo; y así,	
	como ambos, te pido que	[30]
	creas, si el nombre callé	10[r]
	y si la patria fingí,	
3345	que fue porque pretendí	
	que de mi muerte el conçeto	
	al conde llegara, a efeto	[5]
	de que libre de sus daños	
	pudieran oy dos engaños	
3350	salbarse en fee de vn respeto.	
DUQUE	Alça del suelo y no creas	
	que mi enojo significo	[10]
	porque seas Ludubico	
	o porque César no seas.	
3355	Y para que hasta aquí veas	
	que yo satisfecho quedo,	
	la liuertad te conçedo;	[15]
	mas considera que sauio	
	puedo perdonar mi agrauio	
3360	pero el de el conde no puedo.	
	Y así hasta sauier cuál fue	
	la causa que al conde obliga	[20]
	a que te busque y te siga...	
CESAR	Yo, señor, te la diré	
3365	en confiança de q[ua]	

- no es mi delito traydor.
 Piensa el más noble y mejor [25]
 que ése es.
- DUQUE Ya lo solicito
 y no hallo noble delito.
- 3370 CESAR Pues, ¿qué más noble que amor?
 DUQUE Amor que a su dueño ofende [30]
 pequeño delito no es,
 ni noble, ni mejor, pues [f. 10v]
 casi ser traydor pretende.
- 3375 CESAR Si ser primero se entiende
 mi empeño, que no su empeño,
 aun no es delito pequeño [6]
 que no e de amar dama yo
 con fianças de que no
 a de agradar a mi dueño.
- 3380 DUQUE Y aquí y allá, ¿con qué, di, [10]
 salvas reñir, poco fiel?
- CESAR Con que aquí me embistió él
 y allá no le conoçi.
- 3385 DUQUE Aunque todo eso sea así,
 por él y por mí es razón [15]
 que alguna satisfacción
 le dé y, mientras no le escriba
 y su respuesta reçiba,
 abrás de estar en prisión.
- 3390 CESAR Mil ueçes beso tus pies [20]
 y obediente me hallarás
 tanto en ella, que jamás
 della salga. Bamos, pues
 3395 gusto esto del duq[ue] es.
 Roberto, buelba a la esfera [25]
 donde viva y donde muera
 venturosa mi fortuna, [28]

- sin ver çielo, sol ni luna
 3400 más que el que allí entra.
 DUQUE Oye, espera
 que aunque yo cumplir espero
 con el conde, no a de ser 11[r]
 de modo que parecer
 pueda que entregarte quiero.
 3405 Como Ludobico ynfiero
 le enojaste, a tiempo que [5]
 como Çésar te amparé;
 y así, tal prisión te aplico,
 que esté preso Ludobico
 3410 donde Çésar no lo esté.
 Que si es justo que no escasa [10]
 tu disculpa el conde crea,
 también es justo que vea
 que la das desde mi casa.
 3415 Y pues de una en otra pasa
 mi atención a que ygualm[en]te [15]
 para todos sea deçente,
 es bien, viniendo a partido,
 que estés como detenido
 3420 mas no como delinqüente.
 Y así, a casa no as de yr [20]
 preso del gobernador,
 que es cárçel. Carlos...
 CARLOS ¿Señor?
 DUQUE En tu casa a de viuir
 3425 Çésar, tú le as de asistir. [25]
 [CESAR] No es prisión menos cruel.
 [CARLOS] Criado soy y amigo fiel.
 DUQUE Pues mira que te le entrego
 para sauer de ti luego
 3430 lo que tú supieres dél. [30]

		116
	te embaraçe ablar con ella	[30]
	y así juzgo que será	
3465	mejor callarlo.	
CESAR	¿Quién ya	
	me podrá embaraçar, viendo	
	que ausente el conde, escriuiendo	[35]
	con Roberto el duque queda,	
	yo en prisión que salir pueda	12[r]
3470	y ya el día anocheçiendo?	
CAPRICHO	El diablo, señor, que a dado	
	en que ni as de uer ni ablar	
	esta dama, sin llegar	[5]
	nunca aquel paso apretado	
3475	de fino y enamorado.	
CESAR	Oy no es posible.	
	<u>Sale Carlos.</u>	
CARLOS	¿No yremos,	
	Çésar, a casa pues vemos	[10]
	que ya anocheçe?	
CESAR	Aunque oy	
	v[ueat]ro prisionero soy	
3480	os suplican mis extremos	
	deis liçençia de no yr	[15]
	a recojerme tan presto.	
CARLOS	Siempre a seruiros dispuesto	
	estoy.	
CESAR	Sabréis...	
CARLOS	Sin oír	[20]
3485	lo que me queréis deçir,	
	podéis yros y boluer	
	quando quisiéredes.	
CESAR	Uer	
	me ymporta...	[25]
CARLOS	No prosigáis.	

- 3490 Yd y no me lo digáis,
que no lo quiero sauer.
CESAR ¿Es aueros disgustado
que tan presto la liçençia...? [30]
- CARLOS No, sino que mi aduertencia
con el secreto pasado
3495 viuíó con mucho cuydado
de que otro ninguno no
le supiera y, pues ya vio [35]
rota al silencio la llaue,
secreto que otro le saue [f. 12v]
- 3500 no quiero sauerle yo.
CESAR Auéisme de oír...
CARLOS No e de oír.
CESAR ¿Qué riesgo en vos puede auer? [5]
CARLOS Lo que no llegue a sauer
no lo llegaré a decir.
- 3505 Y así bien os podéis yr
y aduertid que entre mí y vos,
siendo quien somos los dos, [10]
corre peligro vn secreto,
y pues no le fía el discreto
ni a mí me le fiéis. Adiós. Base.
- 3510 CESAR ¿Qué enigma éste puede ser?
CAPRICO Margarita lo dirá. [15]
CESAR Açia aquí biene.
CAPRICO ¿Qué ba
que te estorba el yr a uer
a Serafina?
- 3515 Margarita / v [Floral].
MARGARITA A sauer [20]
del duque al quarto benia,
Ludubico lo que auía
dispuesto en resolución

- de aquella satisfacción
 3520 que al conde dar pretendia [25]
 y auiéndoos a vos hallado
 vos me lo diréis. ¿Qué a auido?
 CESAR Que auiendo, seffora, oýdo
 las disculpas que le e dado
 3525 para auerme vos llamado [30]
 Ludubico, su atención
 dispone que yo en prisión
 esté hasta que al conde escriba.
 Y pues que mi vida estriba
 3530 en vna satisfacción [35]
 que espero, y vos de mi vida
 sois dueño, sin que creáis
 que fue no yr donde mandáis
 acción desagradecida,
 3535 os suplico que no ympida [5]
 ser el conde la ocasión
 lograr la satisfacción
 que cerca mis ansias ven.
 Y perdonad, que no bien
 3540 fuera estoy de la prisión. Banes los dos.
 MARGARITA Bien ee ue quán bien hallado [10]
 en ella, ay cielos, está;
 y aunque es verdad que en mí ya
 murió aquel neçio cuydado,
 3545 que tantos días callado [15]
 a ti sola te fié,
 con todo aqueso porq[ue]
 nunca se pueda alabar
 que me dejó con pesar;
 3550 aunque preso en casa esté [20]
 de Serafina, e de haçer
 de suerte que dentro della

- no pueda aballarla ni vella.
- FLORA Eso, ¿cómo puede ser?
- 3555 MARGARITA Ben conmigo, que as de uer lo que e llegado a pensar. [25]
- FLORA Sí no te as de declarar, ¿por qué quieres ympedir?
- MARGARITA Porque no quiero sentir,
- 3560 FLORA, pues hasta callar.
Vanse y salen / Serafina y Estela. [30]
- SERAFINA Dijístele a aqueixa fiera, a esa enemiga, que esté escondida entre esas ramas como áspid de este vergel, hasta llamarla yo. [35]
- 3565 ESTELA Sí, [36a]
señora, haciendo cancel [36b]
los quadros de aquella murta, [2] [f. 13v]
retirada la dejé,
diciendo que tú la llamas,
3570 sin decirla para q[ué]. [5]
- SERAFINA ¿Y parécete, ay de mí, que ya a este jardín, ya a aquél cuarto de la torre benga Ludubico?
- ESTELA No lo sé [10]
- 3575 porque sólo sé, señora, que acaba de anocheçer y ni al quarto ni al Jardín bienen mi señor ni él.
- SERAFINA ¿Qué resolución abrá [15]
3580 tomado el duq[ua]?
- ESTELA Oye.
- SERAFINA ¿Qué es?
- ESTELA Que a la puerta an echo ruydo.

			120
	SERAFINA	A abrirle volando ve	[20]
		pero asegúrate, Estela,	
		antes que la abras. Crúel	<u>Base Estela.</u>
3585		fortuna mía, ya es ora	
		de dejarte, ay de mí, uer	
		siquiera vn rato apacible:	[25]
		permite, piadosa, que	
		sólo le dé esta disculpa	
3590		y dame muerte después.	
		<u>Estela, César / y Capricho.</u>	
	ESTELA	Entra, que esperando está	
		mi señora.	[30]
	CAPRICHICO	Esta vez	
		la maraña se acabó,	
		pues ya la llegas a ver	
3595		sin que nadie te lo ympida.	
	SERAFINA	¿Ludubico?	[35]
	CESAR	No me des,	
		con el pesar del dudar	14[r]
		si es otro, aguado el plaçer.	
		Yo soy.	
	SERAFINA	Pues atento escucha,	
3600		que si puedo no a de auer	[5]
		cosa oy que ablar me estorbe.	
		Y así, antes de sauer,	
		qué te pasó con el duq[ue]	
		ni cómo, cuándo o por q[ué]	
3605		pudiste venir aquí,	[10]
		as de oýrme.	
	CESAR	Empieça, pues.	
	CAPRICHICO	¡Gracias a Dios que llegó	
		la ora de oýr, ablar y ver!	
	SERAFINA	Yo, Ludubico, ya saues	[15]
3610		quién soy y saues también	

- que, siendo quien soy, fiada
 en la palabra y a fee
 de amante esposo, a pesar
 de mi primero desdén, [20]
 3615 siendo quien soy te admití
 y siendo quien soy te amé.
- Den[tr]o ROBERTO ¿Cómo no ay aquí vna luz?
 ESTELA ;Mi señor!
 CAPRICHO ;Que no aya ley [25]
 de que los padres no tengan
 siempre en su casa que haçer!
 3620 ESTELA Açia aquí viene.
 CESAR ;Que ubiese
 de llegar aora a romper [30]
 el ylo de tu discurso!
 CAPRICHO Mi reloç deue de ser
 3625 que también a roto el ylo
 de los suyos.
 CESAR ¿Qué e de haçer? [f. 14v]
 SERAFINA Retírate entre esos quadros,
 que no a de bastar, porque
 él se recojerá luego
 3630 y lo, como aquí te estés, [5]
 bendré a proseguir.
 CESAR Fortuna,
 acaba ya de una vez,
 no Tántalo de mis dichas
 me obligues a padeçer
 3635 la ambre a uista del manjar
 ní de la fuente la sed.
 ESTELA Escóndete también tú.
 CAPRICHO ;¿Ya no me escondo también?! [10]
Escóndense / los dos y sale / Roberto.
 ROBERTO Serafina...

		123
3670	nada desto, como ve, por vna parte, que ella quien le dio la vida fue a Ludubico y, por otra, que el conde su esposo es,	[15]
3675	enbaraçada en sus dudas, me llamó para sauer qué se trataba y, en fin, paró su discurso en que sus damas, viéndola triste,	[20]
3680	quieren vn festejo haçer de música a questa noche. Ella connmigo cortés dixe que sin ti no quiere lograrle, que siempre fue carifoso en otra edad	[25]
3685	el amor de la niñez. Que te lleue allá me manda, y así, por tu vida, ben connmigo.	[30]
3690	SERAFINA Yo estoy, señor, no buena.	[f. 15v]
	ROBERTO Aunque no lo estées, no es justo que este fauor se pague con vn desdén. Manda, Estela, prebenir vnas achas.	[5] <u>Buena Estela.</u>
3695	SERAFINA Mira que... ROBERTO No e de admitirte ninguna disculpa, aunque más me des. Peor será ponerle, ay triste, en sospecha. Bamos pues.	[10]
3700	ROBERTO Si eupieras cuánto gusto me haçes, que no fuera bien	

- no admitir de Margarita [15]
la fineça.
- SERAFINA ¡Cielos! ¿Quién
embaraçó que dijese
verdades vna muger? Banse Roberto / y
- 3705 CESAR Ni ¿quién embaraçó, çielos, Serafina. [20]
a vn desdichado sauer
lo que muerte le a de dar?
Y digo muerte, porque
a vna vida alimentada
- 3710 del mal le es veneno el bien, [25]
y así pudieras, desdicha,
dejarte satisfacer;
que pues viuí del pesar,
yo muriera del plaçer.
- 3715 CAPRICHO "El conde ausente, escribiendo [30]
Roberto, el duque con él,
yo en prisión de qué salir,
la noche çerrando, ¿quién
podrá embaraçarme oy?"
- 3720 CESAR ¡Que agora de burla estés! 16[r]
CAPRICHO Pues ¿quién no se a de reír
de uerse en este vergel,
sin satisfacción, sin dama,
luz ni criada, ni sauer [5]
- 3725 por dónde salir ni entrar?
CESAR Por aquesta parte ben,
quicá allaremos la puerta.
- CAPRICHO El paso, señor, detén,
que ya a la escasa luz veo [10]
de la luna vna muger
acia allí, si no me engaño.
- 3730 CESAR Estela deve de ser.

Sale Nise.

- NISE ;Cielos! ¿Qué querrá de mí
aquesta tirana haçer [15]
- 3735 toda esta noche mandando
que aquí espere? ¡O, si cojer
pudiese la puerta! Pero,
¡hombre aquí! ¿Quién ba? ¿Quién es?
- CESAR Ludubico soy. [20]
- NISE ¿Qué escucho?
- 3740 ¡Ay de mí, ynfeliz!
- CESAR ¿De qué
te espantas?
- NISE ¿No e de espantarme [25]
si muerto te llego a ver?
- CESAR No es Estela, que mal hiçe
en nombrarme.
- CAPRICHO Antes fue bien
3745 que el paso de la fantasma [30]
tardaba mucho.
- NISE Detén,
Ludubico, paso y voz [f. 16v]
y no la muerte me des
que si de la tuya fuy
3750 la causa, humilde a tus pies
te pido perdón. [5]
- CESAR ¿Quién eres?
- NISE Nise.
- CESAR ¿Cómo...?
- CAPRICHO La voz ten,
3755 déjame el paso q[ua] tú [10]
no haçes las fantasmas bien.
Nise, desde la otra vida,
sauendo que presa estés,
bengo a haçerte vna visita,

- y así... [15]
- NISE ¡Ay triste!
- CAPRICHIO ...hazme merçed
de deçirme cómo estás.
- 3760 NISE ¿A eso bienes?
- CAPRICHIO Pues, ¿a qué [20]
quieres que benga?, q[ue] yo
soy vn muerto muy cortés.
- NISE Si en castigo del delito
3765 mío, me bienes a uer, [25]
no tube la culpa. El conde,
ofendido del desdén
de mi ama, que en tu ausençia
roca yncontrastable fue,
grandes cosas me ofreció. [28 bis]
- 3770 Mouida del ynterés, [30]
sin que lo supiera ella,
le eché la escala, que él
mismo me dio. Si de aquí
resultó que a ti te den 17[r]
- 3775 la muerte, basta que presa
desde aquella noche esté,
sin uer çielo, sol ni luna.
Vete en paz, déjame pues, [5]
no me aflijas, no me mates. Base.
- 3780 CESAR ¡Oye, Nise, el paso ten,
que más que darte yo muerte,
bengo a que vida me des!
¡Oye, espera, escucha, aguarda! [10]
Tras ella, çielos, yré
porque otra uez me lo diga
para que aliente otra uez. Base.
- 3785 CAPRICHIO Yo, en tanto q[ue] tú la asustas
el postigo buscaré [15]

- 3790 y aduierda el pío letor
que para satisfazer
vna dama a su galán
verle muerto an menester
porque a los galanes viuos [20]
no se satisfaze bien.
- 3795 CONDE El conde y el / duq[ue].
A esto, como e dicho, vine,
creyendo que era fineça
adorar vna belleça;
no, señor, porque preuine [25]
ver a Ludubico aquí,
3800 vn<a> acaeo me empeñó
con él y él fue el que çitó
el puesto donde oy le ui.
Boluerme determiné [30]
pero auiendo consultado
3805 conmigo quán declarado
en aquel lançe quedé
y que es fuerça que sepáis [17v]
vos, señor, que estube aquí,
a boluerme resoluí,
- 3810 porque de mi voca oygáis
la raçón de mi benida [5]
y de mi empeño también.
Y supuesto que no es bien,
aunque me enoja su vida,
3815 conmigo abiendo refido,
que él esté preso y yo no, [10]
a estar <a> tanvién preso yo
vengo a v[uest]ros pies rendido. [13]
- DUQUE
3820 Casi en el mismo concepto
estaba escribiéndoos yo, [15]
porque eupierais que no

- fuy sauidor del efeto
que le a[r]rojó a mis vmbrales.
Dígalo el nombre fingido
3825 con que siempre me a seruido, [20]
pues, a ymaginar yo yguales
empeños v[uest]ros, cierto era
que porq[ue] no os disgustara,
ni mi casa le amparara,
3830 ni en mi seruiçio estubiera. [25]
Pero ya que aquí le veis,
ved qué queréis haçer.
- CONDE No
- puedo suplicaros yo
que vos, señor, le entreguéis [30]
ni le castiguéis tampoco.
Lo que os puedo suplicar
es, pues, yo e de vengar
las arroganças de vn loco,
que le digáis que su estrella [35]
3840 siga en otra parte, que
yo en ella le buscaré. 18[r]
Puesto que no siendo ella
v[uest]ra casa, donde está
oy de mí tan defendido,
3845 es el más digno partido [5]
para todos, pues verá
el mundo que le libráis
vos de mí y que sé buscallo
yo en otra parte y matalle.
- 3850 DUQUE En todo buen duelo estáis Dentro instru- [10]
pero yo, señor, quisiera... mentos de música.
Mas bien por aquí no bamos,
que el retiro que tomamos
para ablar solos, esfera

			129
3855		es adonde Margarita suele vnas noches bajar y este ynstrum[en]to es mostrar que ésta templar solicita tristeças suyas, cantando.	[15]
3860	CONDE	Por aquí nos retiremos. Tomado el paso nos vemos pues, luz y jente bajando, no es posible que ya deje de vernos alguien y a mí	[20] [24]
3865	DUQUE	no será bien... Pues aquí retirados, que se aleje esperemos, pues no ignora mi atención, que siempre ba açia los estanques.	[26] [30]
		<u>Salen Marga/rita y Serafina / v Flora con luz.</u>	
	MARGARITA	Ya	
3870	MUSICA	que canten les dirás, Flora. "Quien por cobardes respetos no se puede declarar, <u>bastaa callar</u> "	Mús[il]ca. [35] [f. 18v]
	DUQUE	Viendo a Serafina bella,	[5]
3875	MARGARITA	conmigo aquel tono abló.	
	CONDE	Sin duda que les dictó aquel asunto mi estrella. Oyendo esta letra, en ella el mal que padezco e oýdo.	[10]
3880	SERAFINA	A mí me abló aquel sentido pues que dijo en sus conceptos...	
	ELLOS Y LA MUSICA	"Quien por cobardes respetos no se atreue a declarar, <u>bastaa callar</u> ".	[15]

[César y Capricho]

- 3885 CESAR Mira si por aquí ves
a Carlos, que darle quiero
parte en mis dichas primero
y yrme a su prisión después.
- CAPRICHO [20]
¿Cómo quieres que pasar
3890 pueda, si está Serafina
con Margarita diuina?
- CESAR Pues en tanto que ay lugar...
MUSICA "basta callar".
- MARGARITA Otra uez y otras mil digo [25]
3895 que nada puede alibiar,
Serafina, mi pesar
sino tenerte conmigo.
- SERAFINA Si yo, señora, creyera [30]
3900 que en aqueso te seruí,
toda la noche y el día
a tus plantas estuviera
sin apartarse de ti
sólo vn ynstante mi fee.
- MARGARITA Mira que te tomaré 19[r]
3905 la palabra.
- SERAFINA ¿Cómo así?
- MARGARITA Como si en ti gusto veo [5]
de acompañarme, jamás
de mi lado faltarás,
porque lo que más deseo
3910 oy en mis tristesças es
que tú me hagas compañía,
pues ella la pena mía [10]
sola diulerte.
- SERAFINA Tus pies
3915 beso mil veces, señora,
mas, ¿cómo puedo faltar

			131
		yo a mi padre? ¡Qué pesar!	[15]
	MARGARITA	El por mí hará, ¿quién lo ignora?, la fineza de quedarse algunos días sin ti.	
3920		Aquesto as de hacer por mí.	
	SERAFINA	¡O, cielos, si a declararse, viendo en ella tanto agrado, mi desdicha se atreuiera!	[20]
		Mas, ¿qué duda? Mas, ¿qué espera siempre mudo mi cuydado?	
3925		Quica por aquí podré darle la satisfación	[25]
		pues no logro otra ocasión y quando lo yerre, en fee de que lo açierto, disculpa me queda.	[30]
3930	MARGARITA	¿Tanto contigo suspensa lo que te digo te a dejado?	
	SERAFINA	Si vna culpa me atreuiera a declarar	[f. 19v]
3935		viendo tanto agrado en ti...	
	MARGARITA	¿Por qué as de dudarlo? Di.	
	SERAFINA	Porque e llegado a escuchar...	
	MUSICA	" <u>basta callar</u> ".	[5]
	SERAFINA	...y así cobarde, señora, estoy, aunque mi temor, alma, ser, vida y honor, pusiera a tus pies agora.	
3940	MARGARITA	Nuebo mal conmigo lucha, ¿qué yrá a deçirme?	[10]
3945	SERAFINA	Mas, ¿qué duda en quién eres se ue?	
	MARGARITA	Pues prosigue.	

132

SERAFINA Pues escucha. [15]

CONDE Atento esté mi temor.

DUQUE Esté mi dolor atento.

CESAR ¿Qué será su pensam[ien]to?

3950 CAPRICHO El te lo dirá mejor.

CONDE Pena... [20]

DUQUE Reçelo...

CESAR Rigor...

LOS TRES "Quien por cobardes respetos
no se atreue a declarar...
basta callar". [25]

3955 SERAFINA Ludubico...

MARGARITA Bien temí.

SERAFINA ...que oy el duq[ue]...

MARGARITA Ya hice mal.

SERAFINA ...por complazer... [30]

MARGARITA ¡Qué temor!

SERAFINA ...con el conde...

MARGARITA ¡Qué pesar!

SERAFINA ...tiene preso... 20[r]

MARGARITA Ya lo sé,

3960 pasemos a lo demás.

SERAFINA ...amante fue de una dama,
con quien yo tube amistad. [15]

MARGARITA ¿Conócesla?

SERAFINA Como a mí.

MARGARITA Pleneo que diçes verdad.

3965 SERAFINA El conde de Mompeller...

CONDE Ella a declararle ba
mi amor. [10]

SERAFINA ...perdona, si celos
te doy.

MARGARITA No ay qué perdonar,
Serafina, que aún no saues [15]

- 3970 bien los celos que me das.
SERAFINA Hiço que fuese su amor
todo guerra, nada paz,
hasta ponerle, ay de mí,
en el riesgo que oy está. [20]
- 3975 Por lo que a esta amiga deuo,
te quisiera suplicar
ynterçedas con el duq[ue],
señora, en su libertad,
pues vn delito de amor [25]
- 3980 siempre es de perdón capaz.
CESAR ¡Cielos! ¿Qué escucho, este ruego
tanto en mi ausencia eficaz
sobre la satisfacción
de Nise? [30]
- DUQUE ¿Qué ay que esperar
3985 oyendo este desengaño?
MARGARITA No pudo llegar a más
mi dolor. Pero, ¿qué digo?
No es sino felicidad [35]
poder haçer del dolor [20v]
- 3990 grangería, si a mirar
llego que el haçer vn bien
es el despique de vn mal. [6]
- Aquí, pues, de mi valor...
SERAFINA ¿Qué dices?
- MARGARITA Que en ruego tal
3995 yo ynterçederé por él,
si tu ynterçesión no es más; [10]
que también a mí me toca,
por el empeño que ya
tengo en su vida, pues fuy
quien hallándole mortal,
4000 le reparó y le albergó [15]

- y la vida que le da
mi piedad no querrá el conde [19]
quitársela. [20]
- CONDE Claro está.
- 4005 SERAFINA ¿Quién respondiô allí?
- DUQUE ¿Qué hauéis
echo?
- CONDE Dejéme llebar [25]
de el afecto.
- MARGARITA ¿Quién aqui
a tales oras está?
- DUQUE Yo soy, tu música oyendo
- 4010 salí a este jardín. [30]
- MARGARITA ¿Quién más?
Que no era tu voz aquella.
- CONDE Quien no ocultándose ya,
humilde a v[uest]ros pies llega,
traydoramente leal. [35]
- 4015 El conde de Mompeller 21[r]
soy, que pudiendo escuchar
que distis a Ludubico
vos la vida, hiçiera mal
en solicitar la muerte [5]
de vida que vos le dais.
De n[uest]ra composición
no era fácil de ajustar
el duelo; pero llegando
rendida mi voluntad [10]
- 4025 a sauer que a güenta v[uest]ra
corre su felicidad,
desde luego le perdono.
- DUQUE Yo e de añadir otra más
- 4030 a aquea fineça. ¡Ea, [15]
amor, que en mi pecho estás

siempre oculto, haz de el dolor
noble liberalidad!
¡Hola!

Roberto y / Carlos.

	[ROBERTO]	¿Qué mandas?	[20]
	[CARLOS]	¿Qué quieres?	
4035	DUQUE	Yd vos, Carlos, y llamad a Ludubico pues vos sauéis dél.	
	CARLOS	¿Dónde estará?	[25]
	CESAR	Aquí, que buscándoos, Carlos, vine para asegurar que no e roto la prisión.	
4040	CARLOS	Aquí Ludubico está.	
	CESAR	Cobarde llego a tus pies.	[30]
	DUQUE	Antes que a los míos, llegad a los pies del conde.	
	CONDE	En ellos	
4045		confirmada halláis la paz, porque es justo que logréis vida que mi dueño os da.	[f. 21r]
	DUQUE	Mi fineça sigue agora. Roberto...	
	ROBERTO	¿Señor?	[5]
	DUQUE	Mandad	
4050		que Serafina la mano le dé.	
	ROBERTO	Si uos lo ordenáis, dicha es de todos.	[10]
	SERAFINA	¡Ay triste, que satisfecho no está! Y si replica, es forçoso en esta publicación deçir la trayción del conde.	[15]

- CESAR Las plantas, señor, me dad
y tú la mano.
- SERAFINA Pues, ¿cómo
sin oírme me la das?
Más que mi dicha, tu honor
estimo. [20]
- 4060 CESAR No digas más
que, si como amante pude
y deuí desconfiar,
como marido, ni deuo [25]
ni puedo; pues claro está
que en siendo propia muger
no ay satisfacción que dar,
basta callar.
- 4065 DUQUE Vos, conde, dad a mi hermana
la mano. [30]
- CONDE Con dicha tal,
4070 felice soy.
- MARGARITA Y io os pago
la uida, señor, que dais [35]
a Ludubico, con ella, 22[r]
porque se llegue a mostrar
que en mugeres como yo,
4075 si no está en su mano amar,
basta callar. [5]
- [CAP]RICOH Pues acabemos diciendo
puesto que cada vno está
con su afecto bien hallado,
4080 y yo con mi relox mal,
dejando al mundo enseñanza,
que siendo preciso amar: [10]
- [T]ODOS "Quien por cobardes respetos
no se atreue a declarar,
4085 basta callar".

[CAPRICH0]

Y ya que no mereçemos
aplauso sin mormurar...

[15]

[TODOS]

hasta callar.

NOTAS

Portada

Muy deteriorada en el margen derecho, contiene sello de la Biblioteca Nacional de Madrid a la altura de líneas 5-7. Manchas de tinta, corrida, en el lateral izquierdo y la mitad inferior del folio. El folio ha sido restaurado, con contracara en blanco. En el margen superior izquierdo, la sigla: "B^l Duq.da". El lema encerrado por dos ornamentaciones: dos rasgos horizontales y paralelos con tilde ondulada. Sobre el lema otro ornamento, semejante a una letra alfa muy abierta, que constituye la primera línea del folio. En la tabla de personajes, marcas pequeñas varias: barras oblicuas en líneas 6-8 y 9-12; círculos pequeños en líneas 11 y 12; número 5 en línea 7, después de Flora; número 2 en línea 8, después de Serafina. Los agregados de líneas 7 y 8 acaso correspondan a la sustitución de actrices en un nueva puesta de la pieza, por estar anotados en el margen libre de la izquierda a la misma altura de los nombres de personajes.

3] De Calderon *con otra tinta, más oscura (¿de otra mano?) y subrayado*

7] luy^a add. mg. izq., otra tinta

8] man^a add. mg. izq., idem [7]

10+] mg. izq., rasgos ilegibles, idem [7]

JORNADA PRIMERA

1[r]

El lema ornamentado como en la portada, sin el rasgo superior. Manchas en líneas 10, 16-17 y 20-26. El borde superior, restaurado.

10] ~ add. mg. izq.

[f. 1v]

- 3-10] secl. en recuadro
 6] no add. mg. izq., del.
 22] ~ add. mg. izq.

2[r]

- 11] ~ add. mg. izq.
 12] deste sobreescrito de mi
 23] ~ add. mg. izq.
 31] ~ add. mg. izq.

[f. 2v]

- 7] ~ add. mg. izq.
 11] ~ add. mg. izq.
 18] varias] vanas corregido, otra mano
 20] + add. mg. der.
 26] cebaba corregido, otra mano

3[r]

Manchas pequeñas en líneas 25-26.

- 5] ~ add. mg. izq.
 12] arranca en tres últimas letras, sobreescrito ilegible
 17] acosan sobreescrito acusan
 27] ~ add. mg. izq.

[f. 3v]

- 2] + add. mg. der.
 3] ~ add. mg. izq.
 21] ~ add. mg. izq.

4[r]

- 3] çarcas [sic]
 25] ~ add. mg. izq. / que del. tan s.l.

[f. 4v]

2] ~ add. mg. izq. / que aya auido caballero del. / se a visto s.l.4-15] secl. en recuadro6] no add. mg. izq., del.10] ll add. mg. izq.11] varias] sobreescrito vaya (-ya del.) rias add. p.c.12] no add. mg. izq., del.16] ~ add. mg. izq.23 traygan] n del.

6[r]

9] amo s.l. sobreescrito agua del.15] abla del. alça add. p.c.

[f. 6v]

23] çesar] çesar y y del.30] tubo vnos días s.l. es donde tiene del.

7[r]

10] haçertar raego inicial del.13] comentador corregido: t sobreescrito a d22] tengo de quedarte s.l. as de uerme siempre del.33bis/34bis] add. mg. der.

[f. 7v]

7] son s.l. la del. / y el add. der. era del.

8[r]

Sobre la acotación en el margen superior derecho una cruz potenziada.

[f. 8v]

1-2] Marg. de mal sitio bienen para / ser de gusto ay
infeliçe para mi? ~~del.~~ con línea continua, misma tinta

10[r]

Entre líneas 15 y 18, a la derecha, sello de la Biblioteca
Nacional.

[f. 10v]

5-26] ~~secl.~~ en recuadro

5-6] si ~~add.~~ mg. izq.

7] no ~~add.~~ mg. izq., ~~del.~~

8] si ~~add.~~ mg. izq.

11] si ~~add.~~ mg. izq.

14] no ~~add.~~ mg. izq., ~~del.~~

16] si ~~add.~~ mg. izq.

19] si ~~add.~~ mg. izq.

21] no ~~add.~~ mg. izq., ~~del.~~

23] si ~~add.~~ mg. izq.

25] no ~~add.~~ mg. izq., ~~del.~~

[f. 11v]

17] diome licencia de hablarla ~~del.~~ luego mi despejo a
hablarla ~~add.~~ mg. der.

25] madama ~~a.l.~~ señora ~~del.~~

24bis/25bis] ~~add.~~ mg. der.

12[r]

Líneas verticales entre [3-4] y a fin de página, unidas por
una horizontal en mg. der.

2] ojo ~~add.~~ mg. der., ~~del.~~

3-31] ~~secl.~~ en recuadro

4-5] si ~~add.~~ mg. der.

5] no ~~add.~~ mg. der., ~~del.~~

- 10] con ella ~~del.~~
 11] oye y ~~del.~~ / si add. mg. der.
 15] no add. mg. der., del.
 22-23] si add. mg. der.
 25] pedaços del coraçon ~~del.~~
 27] no add. mg. der., del.
 29-30] si add. mg. der.

[f. 12v]

Líneas verticales al comienzo y entre [12-22], unidas por una horizontal en mg. der.

- 2] no add. mg. izq., del.
 6] si add. mg. izq.
 9] si add. mg. der.
 10] no add. mg. izq., del.
 15] si add. mg. izq.
 19] no add. mg. izq., del.
 22] no add. mg. izq., del.

[f. 13v]

- 4] *Línea discontinua que cruza el folio*
 26] soberuio ~~del.~~ recato add. s.l.
 28-33] aecl. enmarcado
 31] no add. mg. izq.

14[r]

- 1-2] aecl. en recuadro no add. mg. izq.
 19] fauio que te parece ~~del.~~ a obedeceros voy add. s.l., del. a obedeceros voy q[ua] te parece add. mg. der. p.c.
 20] deste supremo alcaçar ~~del.~~ fauio de aqueste alcaçar add. mg. der.

[f. 14v]

Líneas horizontales entre [4-5] y [17-18], unidas por otra vertical en el mg. izq.

5] si ~~add. mg. izq.~~

10] no ~~add. mg. izq.~~, ~~del.~~ si ~~add. sobreescrito~~

A partir de [18], en una hoja pegada por la parte superior se lee:

duq. yo adoro a serafina
 desde q[ue] su beldad mire diuina
 yo la e de amar y solo tu secreto
 a de ser Carlos dueño de mi afecto
 pero alli Çesar biene
 tu eres su amigo sabe tu q[ue] tiene
 con aduertenzia si tu fee le obliga
 de q[ue] me as de dezir quanto el te
 diga

Debajo de este agregado, se continúa la línea vertical.

21] no ~~add. mg. izq.~~, ~~del.~~

24] no ~~add. mg. izq.~~, ~~del.~~

26] no ~~add. mg. izq.~~, ~~del.~~ / bellissimo] o *sobreescrito* a
 21-30] duq yo adoro a serafina / desde que su beldad mire
 diuina / yo la e de amar y solo tu secreto / a de ser
 Carlos dueño de mi a/fecto ~~add. mg. der., verticalmente, del.~~

15[r]

Línea horizontal al comienzo que se continúa en una vertical en mg. izq.

3] no ~~add. mg. izq.~~

15] no ~~add. mg. izq.~~

25] tus desuelos ~~add. mg. der. después de ilegible del.~~

29] no ~~add. mg. izq.~~

[f. 15v]

Lineas horizontales al comienzo y entre [25-26], unidas por otra vertical en el mg. izq. A partir de [21], mancha extendida en el centro del folio y en mg. izq.

3] no add. mg. izq.

13] no add. mg. izq.

21] ni a fiar mi pasion del. / por add. s.l., otra mano / doble cruz add. mg. izq.

22] y puesto que alli viene del. pero alli cesar viene add. s.l., *idem* [21]

22-23] no add. mg. izq., del.

23-25] del.

16[r]

Línea horizontal entre [22-23], que se continúa hasta el final del folio en el mg. izq.

23-24] si add. mg. izq.

26] no add. mg. izq., del.

29] la tristeza del. también la tristeza add. a continuación

[f. 16v]

1] en un recuadro / no add. mg. izq., del. / si add. mg. der.

17[r]

12] ella del.

13] no del. no add. s.l.

[f. 17v]

29] que del. se add. a continuación

18[r]

Líneas horizontales entre [14-15] y entre [30-31], unidas por otra vertical en el mg. izq.

17] no add. mg. izq., del. si add. sobreescrito

- 21] si add. mg. izq.
 26] no add. mg. izq., del. si add. sobreescrito
 29] amas del. no add. a continuación
 31] ~ add. mg. izq.

[f. 18v]

Líneas horizontales entre [4-5] y entre [16-17], unidas por otra vertical en el mg. izq.

- 7] no add. mg. izq., del. si add. sobreescrito
 10] si add. mg. izq.
 14] no add. mg. izq., del. si add. sobreescrito
 17] ~ add. mg. izq.
 31] no add. mg. izq., del. / ~ add. mg. izq.
 32] cruz add. mg. der.

19[r]

Líneas horizontales en el comienzo y entre [29-30], unidas por otras verticales en los mg. izq. y der.

- 1 bis-3 bis] add. mg. izq., *otra mano*:
 a que asisti por ser yo
 cabo de las compañías
 de su nobleça; si bien
 1 bis] yo *sobreescrito al número de página*
 4] no add. mg. izq., del. si add. mg. izq., sobreescrito, del.
 8] no add. mg. izq.
 14] no add. mg. izq., del. si add. mg. izq., sobreescrito, del.
 16] no add. mg. izq.
 18] ~ add. mg. izq.
 19] el] e *sobreescrito a*
 21] no add. mg. izq.
 25] no add. mg. izq., del. si add. mg. izq., sobreescrito, del.

[f. 19v]

- 4] roçándose en mi pecho add. s.l. sobre ilegible del.

17] confia ~~del~~. porfia y confia add. a continuación / y] n
add. otra mano

18] ~ add. mg. izq.

20[r]

12] vicarria [sic]

29-30] pues tropezando quien duda / viendo que el conde
 peligra ~~del~~.

[f. 20v]

1] pues tropezando ~~del~~.

21[r]

Líneas horizontales entre [2-3] y entre [7-8], unidas por
 otra vertical en el mg. izq. Lo mismo entre [27-28] y al
 final.

3] sí add. mg. izq.

4] no add. mg. izq., ~~del.~~ sí add. mg. der.

6] sí add. mg. izq.

8] ces (*indicación de parlamento*) *sobreescrito* Cas

27] esta ~~del~~. queda add. a continuación

29] no add. mg. izq., ~~del.~~ sí add. mg. izq. y der.

[f. 21v]

Líneas horizontales al comienzo y entre [10-11], unidas por
 otra vertical en el mg. izq.

1] no add. mg. izq., ~~del~~.

3] *dificultad de lecturæ* R seguida de mancha y luego: rria

5] sí add. mg. izq.

6] no add. mg. izq., ~~del.~~ sí add. mg. izq. / gala] la *sobreescrito*
 cia / ia ~~del~~.

21] me ~~del~~. escriba add. a continuación, ¿otra mano?

26] admiración ~~del~~. turbaçion add. p.l.

22[r]

10] que a mi hermano] a del.

20] otro] o *sobreescrito* a

22] sepa que es esto del. me desengañe add. a *continuación*

[f. 22v]

Líneas horizontales entre [32-33] y al final, unidas por otra vertical en el *mg. izq.*

1] fauores del. crueldades add. a *continuación*

7] gusto del. curso add. *s.l.*

10] y en tal] *n sobreescrita* l

32] paravien del. pesame add. *s.l.*

33] ~ add. *mg. izq.*

34] no add. *mg. izq.*, del. sí add. *mg. izq.* y *der.*

23[r]

Líneas horizontales al comienzo y entre [18-19], unidas por otra vertical en el *mg. izq.*

2] no add. *mg. izq.*, del.

6] sí add. *mg. izq.*

9] ~ add. *mg. izq.*

11] sí add. *mg. izq.*

14] no add. *mg. izq.*, del. / me del. la add. *s.l.*

16] fue su del. es mi add. *s.l.*

17 y 18] da] a *sobreescrita* dio

19] sí add. *mg. izq.* / ~ add. *mg. izq.*

22] pesar del. sueto add. a *continuación*

23] a que] e *sobreescrita* i el punto de dicha grafía, del.

[f. 24v]

1-3] ces lagrimas dando en despojos / mostrando que [*ilegible*] los que son albricias [*ilegible*] / el ser motibo la dio del.

6] me hablo del. bolbio add. a *continuación*

16-22] secl. en recuadro

Ces. accion lograda en el susto
 Musi. que recatas el yntento
 Ces. que recatas el yntento
 Mus. di pues lloras mi contento
 si murio para mi el gusto
 Ces. di pues lloras mi contento
 si murio para mi el gusto

20] ti del. mi add. s.l.

23] por mi ay infelice si del.

24] sin duda esto se escribio del.

27] oir aqui vi del. en todo esto vi add. a *continuación*

33] Marg. lagrimas ay de rigor del.

24[r]

1] Ces. del.

2] des del. tanvien add. a *continuación*

3] pudo del. pueden add. s.l.

5] *rasgo del. ilegible a fin de línea*

19] por del. pues add. a *continuación*

[f. 24v]

1] esta] t *sobreescrito* l

24-25] Musica / [tam]vien *mg. izq. sobre rotura parcial*

JORNADA SEGUNDA

1[r]

9-12] secl., con líneas horizontales gruesas unidas por varias verticales

13] diezen del.

14] se empiecen add. otra mano y tinta, s.l. se empiecen del.

22] muestras] s add. ¿otra mano? que nobedades add. de otra mano y tinta, del.

23-27] secl. con líneas horizontales gruesas unidas por una ondulada en el mg. izq.

[f. 1v]

1-8] secl. con líneas horizontales gruesas unidas por una ondulada en el mg. izq. onrras add. mg. izq.

32 querdal rd muy entintado, ¿tachando esta?

2[r]

8] ~ add. mg. izq. el add. mg. izq., de otra mano

[f. 2v]

2] si add. mg. izq. / algunos] e add. otra mano

4] no add. mg. izq., del.

9] si add. mg. izq.

15] no add. mg. izq., del.

22-23] si add. mg. izq.

27] no add. mg. izq., del.

30] si add. mg. izq.

3[r]

19] marca en el mg. izq. formada por una línea ondulante cruzada por dos barras oblicuas paralelas, del. ?

[f. 3v]

La parte superior del folio está manchada lo que dificulta la lectura de la primera línea.

5] quedais] y sobrescrita a i

15+] esc[ul/dero] u ilegible por perderse en la línea de encuadernación

28-31] secl. con líneas horizontales gruesas unidas por una ondulada en el mg. izq.

4[r]

1-4] secl. con líneas horizontales gruesas unidas por una ondulada en el mg. izq.

[f. 4v]

La parte superior del folio está manchada lo que dificulta la lectura de la primera línea.

7] lea add. después de sea enmendado y del.

8-15] secl. en recuadro.

9] sí add. mg. izq.

11] no add. mg. izq., del.

14] sí add. mg. izq.

5[r]

17] algo escrito al mg. der., del., ilegible

18-19] del., con gruesos trazos horizontales y paréntesis, add. ¿otra mano?

20] entre cesar add. después de de cesar del.

25]~ add. mg. izq. ojo add. mg. der.

25-33] secl. en recuadro

28] no add. mg. der.

[f. 5v]

Una línea vertical cruza el folio por el mg. izq., a su vez, cruzada por una horizontal entre las líneas 11 y 12, a partir de las cuales se cruzan otras tres, en forma de equis, ocupando toda la segunda mitad de la plana.

1-6] *Los versos originales tachados y vueltos a escribir entre líneas*

3] no add. mg. izq.

10] no add. mg. izq.

24]~ add. mg. izq. pues qu] qu del.

6[r]

El texto en recuadro hasta la línea 24, cruzado en equis y por dos rayas verticales.

5] ~ add. mg. izq.

15] ~ add. mg. izq.

31] a sauer] a muy entintada pero legible

[f. 6v]

Una amplia mancha cubre la primera línea.

1-8] duq Carlos / car señor / duq/ a buscarte / bengo con dos diligenzias / vna enseñarte vn papel / q[ue] oy a serafina vella / escriuo y otra sauer / que te a pasado con zesar *escrito sobre un papel adherido que cubre varias líneas tachadas, la primera ilegible, las restantes dicen:* y pues el papel agora / espacio da hasta que benga / vn hombre que a de llebarle

9] marca add. mg. izq., formada por pequeñas líneas cruzadas

18bis] abla que ay q[ue] te enmudezca add. s.l.

18-24] secl., en recuadro, cada línea cruzada por una gruesa raya horizontal

7[r]

4] con] o muy embebida, de difícil lectura

15-20] secl., en recuadro, cada línea cruzada por una gruesa raya horizontal

21] es del., al comienzo de la línea

[f. 7v]

1] arto add. s.l. mucho del.

6] el add. mg. izq., de otra mano

7-16] secl., en recuadro, cada línea cruzada por una gruesa raya horizontal

[f. 8v]

Dos trazos verticales a la altura de líneas 5-6 y 19-20

10] si add. mg. izq.

12] no add. mg. izq., del.

16] sí add. mg. izq.

20] basta callar del. disimular add. a continuación, manchado (del. ?), de otra tinta

9[v]

10] q[ue] es add. mg. izq. / male add. s.l. non bene del.

13] buelbas] *bas difícil lectura por haber una mancha en el mg. der.*

[f. 9v]

8] criada add. después de esclauilla del.; sobre la segunda l del. que

10] esa add. s.l. esta del.

13-15] *mancha en el mg. izq.*

10[r]

8] cautelas add. después de trag del.

21-23] *una cruz potenziada add. mg. der.*

[f. 10v]

23-32] secl., en recuadro, cada línea cruzada por una gruesa raya horizontal

11[r]

1-6] secl., cada línea cruzada por una gruesa raya horizontal

20+] *escritura apaisada ilegible, de otra mano, en mg. der; la última palabra es llega*

29] quedo anda del. viene add. s.l.

[f. 11v]

Líneas verticales al comienzo, al final y entre 12 y 13.
unidas por una horizontal en mg. izq.

2] sí add. mg. izq.

5] sí add. mg. izq.

8] sí add. mg. izq. / b add. mg. der. , del.

13] no add. mg. izq. , del. / sin que sol ni luna sea del.

14] donde sol ni luna sea del.

17-18] una cruz potenziada add. mg. der.

21] sí add. mg. izq.

24] no add. mg. izq. , del.

28] sí add. mg. izq.

31] no add. mg. izq. , del.

32] del.

12[r]

1-7] secl. , con gruesas rayas horizontales en cada verso, unidas por una vertical en mg. izq.

12] ~ add. mg. izq.

16] mas add. s.l. con lo del. / me add. s.l. dos veces, con marca de inclusión, formada por un pequeño ángulo, apuntando hacia arriba

26-27] lleue el ayre mi esperança / sepultada antes que muerta del. ¿por Calderón? don add.

[f. 12v]

7-10] secl. , con gruesas rayas horizontales en cada verso, unidas por una vertical en mg. izq., paréntesis add. a 9-10

10] ap[ar]te add. de otra mano

17] carlos add. con otra tinta, ¿de otra mano?

18] carlos del.

13[r]

1-21] secl. en recuadro / 12-13] cruzados por líneas horizontales

8+) duq) notables cosas me quentas add. de otra mano y tinta, apaisado, en mg. der.

[f. 13v]

18] ca del., a fin de línea

[f. 14r]

Folio de otra mano, igual que los tres siguientes.

[f. 14bis r]

12] a la ventana del.

[f. 14bis v]

Rayas horizontales entre 14-15 y al final, unidas por una horizontal en mg. izq.

3] aqui del., a fin de línea

12] al arrebol] al del.

17] no add. mg. izq.

21] no add. mg. izq.

15[r]

1-4] del., con líneas horizontales en cada verso, unidas por una vertical en el mg. izq.

13-20] secl., en recuadro con líneas ondulantes en sentido vertical

17] no add. mg. izq.

21-31] secl., en recuadro, cada verso tachado por una línea horizontal

[f. 15v]

1-9] secl., en recuadro, cada verso tachado por un grueso trazo horizontal

10] entra add. mg. izq., delante de baja del.

13] saliera] a sobreescrito u / l sobreescrito b

21] *marca, add. mg. izq. formada por una línea horizontal corta cruzada por tres rasgos verticales*

30] *fabio add. s.l. flora del.*

31] *fabio add. s.l. flora del.*

16[r]

21bis] *fabio sobreescrito flor / apela para el oluido add. mg. der., de otra mano y tinta, seguido de una cruz potenziada*

21-32] *secl. en recuadro*

25] *no add. mg. izq.*

30] *no add. mg. izq.*

[f. 16v]

1] *para ponerle en oluido del. apela para add. s.l., del. apela para el oluido add. mg. izq.*

2] *cruz potenziada add.*

8] *fabio ¿sobreescrito flora?*

13] *vi add. a fin de línea*

14-18] *del., con líneas onduladas en sentido horizontal sobre cada verso y otras en sentido vertical*

14] *a Serafina con ella add. a fin de línea*

17] *add. ilegible en mg. der.*

28] *≅ add. mg. izq.*

30] *≅ add. mg. izq.*

17[r]

El margen inferior derecho ha sido restaurado por lo que se pierden rasgos de la acotación. Líneas paralelas, que explicitan la atribución de parlamentos en 22, 23 y 33.

6] *en] e muy entintada y sobreescrita a grafismo ilegible*

8] *fabio sobreescrito flora [ilegible]*

21] *es del. en mg. izq.*

[f. 17v]

10 y 12] fabio *sobreescrito* flora y flor *respectivamente*

25] todo el pa/so de la mus[i]ca add. mg. der., de otra tinta y mano

18[r]

1] la *sobreescrito* esta (es del., y l *sobre t*) / encapricho add. después de llamo del.

7] ablan] n *sobreescrito r de otra mano*

[f. 18v]

11 y 27] fab *sobreescrito* flor

19[r]

5] fabio *sobreescrito* libio

33] fabio *sobreescrito* flor

[f. 19v]

18] fabio *sobreescrito* flor

20[r]

10] deçir] r *sobreescrito d*

[f. 20v]

16] jamas add. s.l. nunca del.

23] como] c *sobreescrito y*

21[r]

18] estilo me add. de otra mano, s.l. enojo le del. / ojo add. mg. der., del.

19-32] secl. en recuadro

19] no add. mg. izq.

21] no add. mg. izq., del.

24] no add. mg. izq.

27] no add. mg. izq., del.

30] no add. mg. izq.

[f. 21v]

1-7] marcado por una línea horizontal en mg. izq. que se continúa en una vertical entre 7 y 8

2] no add. mg. izq.

4] no add. mg. izq., del.

6] no add. mg. izq.

14] llegad add. s.l.

15bis+] bamos capricho a la quinta / o si quisieran los cielos / que hablarla pudiese / ca> vamos add. verticalmente.
mg. der., de otra mano

16-32] secl., en recuadro

17] el sobreescrito con

19] no add. mg. izq.

26] no add. mg. izq.

28] y aun] aun del.

22[r]

11] soneçillo] sobre ç de otra mano z

24] pues que teneis] pues que del. / algo add. s.l.

[f. 22v]

4] desbelarle] b sobreescrito a grafismo ilegible

20-25] del. con gruesas líneas horizontales en cada verso

23] bençan] n del.

26] quando del. / en sobreescrito a / bidriera] d sobreescrito
t

23[r]

Este folio contiene enmiendas indudablemente de mano de Calderón.

5] con eso add. s.l. con eso [ilegible] del.

- 16] con que oyga satisfaciones ~~del.~~ con rasgo espiralado
 23] vearne add. s.l. mi corte del.
 29] línea ilegible, del.
 30] una primera palabra ilegible, del.
 31] a margarita add. después de a serafina del.

24[r]

El margen inferior derecho ha sido restaurado con lo que se pierden algunos rasgos

- 1-4] secl., con dos líneas horizontales unidas por una vertical en mg. izq.
 2] no add. mg. izq.
 23] ruido oigo add. de otra mano después de castigando del.
 24-27] secl., con gruesos trazos horizontales en cada verso, unidos por un vertical en mg. izq. Al margen der., dentro add. en otra tinta
 27] ludobico add. en otra tinta s.l. sobre cesar / oygo add. en otra tinta

25[r]

- 1] y así add. s.l. aquí del.
 13-16] del. con gruesos trazos en cada línea

[f. 25v]

- 16] add. mg. der. después de que es esto que miro cielos del.
 25] add. mg. der. después de disculpando mi furor del.
 29] cond add. mg. izq. delante de ces del.
 30] ces add. mg. izq. delante de con del.

26[r]

- 12] que es esto add. s.l. vos señor del.
 14] vos señor add. después de todos del.
 15] el os lo] os del.
 22] os lo diga add. después de lo dira del.

JORNADA TERCERA

1[r]

Dos líneas ondulantes en los márgenes der. e izq.

[f. 1v]

16] el] l *sobreescrita* n

[f. 2v]

19] [*letra ilegible*] del., a comienzo de verso

3[r]

Este folio y los siguientes contienen enmiendas de mano de Calderón.

3] que puede add. a continuación de que aya del. *Sobre der. e izq. pequeños círculos con sendos puntos en su interior*4] ser esto add. después de secreto del.; luego, de otra mano secreto15] ludubico] u *sobreescrito* o22] salio] s *sobreescrito* p / li *sobreescrito* eo

[f. 3v]

2] Rob. si señor del.3] duq. puea que a sido? del.4] puea vien que os a add. a.l. *sobre tachado ilegible*5] puea del., a comienzo de verso10] marg[arita] add. mg. izq. después de duq. del.12] duque add. mg. izq.29] riñendo le dejo herido del.31] [*illegible*] de vna dama del.33] *pequeña línea horizontal a mitad de verso*

4[r]

1] sin duda con el aviso del.

28bis y 28ter] add. *mg. der.*

33] le dejasteys add. *a fin de linea, de otra mano*

[f. 4v]

1] esta çesar le dejastis del.

30-31] mientras al conde le escribo / en satisfacion del conde del.

5[r]

11] arbitrio] r *inicial, de lectura dudosa, ¿enmienda sobre otra r?*

14] del] l del.

[f. 5v]

1] albedrio] l *¿sobreescrita r?*

5-7] Jornada 3a add. *mg. der.*

14-15] *Línea discontinuada, cruzada a la izquierda por cortas rayas verticales*

6[r]

13] con su criado add., *a continuación de triste y suspenso del.*

[f. 6v]

1] como *después de a* del.

7[r]

5] que *sobreescrito pues / s* del.

[f. 7v]

El folio contiene correcciones de Calderón, efectuadas con otra tinta. Al comienzo de las líneas 9 y 10 hay un pequeño recuadro acompañado de la inscripción no sobre la izq. Parece indicar una redistribución de las palabras en el verso, finalmente desechada.

13] hablar add. mg. izq. / la add. s.l. ser del. / el llanto del., al final de la línea

17] [palabra ilegible] del., delante de vna / del llanto add. mg. der.

18] a sido sobreescrito es sido

8[r]

2] que de tu] e y t repasadas

24] a add. s.l., con marca de inclusión, formada por un ángulo que apunta hacia arriba

[f. 8v]

15] entran] n del. / retiranse las dos add. después de base las dos del.

18] a menos [aic]

[f. 9v]

11bis-14bis] add. mg. der.

12] mas rico esta aora si miro del.

13] en que] en del. / ver add. s.l.

13bis-14bis] mas / que admiro del.

15-18] y pues entre estas y estotras / ya el quarto del duq[ue] piso / a uer que hacen de mi amo / a esta parte me retiro secl., con líneas horizontales

29] una cruz add. mg. izq.

[f. 10v]

5] noble es mejor y pequeño del.

7] e de amar dama yo add. después de deui buscar yo del.

27] ein ver cielo sol ni luna del.

[f. 12v]

3] me] m sobreescrito d

13[r]

1-7] *Lineas cortas horizontales en el mg. izq., en otra tinta*

9] mar add. *mg. izq., en otra tinta, seguido de una linea corta horizontal cruzada por dos verticales*

[f. 13v]

1] señora haciendo cancel del.

16] dentro en *mg. der.*, del.

19] a add. s.l.

35] seraf *sobreescrito* flor

36] cesar *sobreescrito* [*ilegible*]

[f. 14v]

9-12] del., con *lineas horizontales en cada verso, unidas por una vertical ondulante en el mg. izq.*

22] bamoe add. *después de que del.* / es del., a fin de linea

23] estela add. *después de al cuarto del.*

[f. 16v]

29] me ofrecio la liuertad del.

[f. 17v]

11] add. a fin de linea a ser vn preso yo del. tanvien add. s.l., del.

12] es [*ilegible*] me buelto a [*ilegible*] benido del.

13] vengo add. s.l. buelto del.

15] estaba] ba add. s.l. con *marca de inclusion en forma de ángulo que apunta hacia arriba*

21] pues add. sub lineam porque del.

33] vengar add. *después de castigar del.*

18[r]

12] guitarra [*sic*] add. de otra mano, *mg. der.*

25] duq. los dos aqui del.

33] mus[il]ca add. de otra mano, mg. der.

34] cobardes add. a.l. sagrados del.

[f. 18v]

2-4] Carlos quien por cobardes respetos / no se puede
declarar / basta callar del.

[f. 20v]

5] yo yntercedere por del.

11] a mi me toca add. después de me toca del.

16] da] a sobreescrito an

17-18] mis manos no guerra el conde / quitarsela del.

21[r]

5] en] n sobreescrito l

17] hay que] que del.

[f. 21v]

29] musi del., mg. izq.

30] dad add. a.l., con marca de inclusión en forma de ángulo que
apunta hacia arriba

22[r]

Roto en el centro izquierdo, en particular a la altura de
los últimos tres versos. No puede determinarse si los
mismos estaban repartidos o no entre varios personajes.

4] amar add. después de ablar del.

- 1 fio de ti] de ti fio U
3 de eso] desso V deso B H K / di] dilo U
8 conquista santa] conquista sacra A V T U K H B
25 a heredar con los blasones] a acreditar con blasones A V
T U K H B
29 alagandonos] Alhajándonos K 31 V yo] y yo A o yo T K H
37 legislador] legiesador U
43 al estudio] el estudio A
45 puedan] pueden U
60 basta] gasta B
61 el uso] al uso U
62 al abuso] el abuso V T U K H B
63 agora] aora V K H
64 deste] de este A T
69 combenencias] conveniencias A V T U K H B
73 todo, Flora, sobra] todo fuero sobra V U todo fuera so-
bra A T K
97 çimas] cimbras U
103 arbitro] arbitrio T
104 se agrada] le agrada U K H B
106 viendo en yguales distancias] viendo iguales las dis-
tancias V T U K H B
111 el aurora] la Aurora V K H
115 de una parte, en la traylla] de una parte trahilla T
120 pretendia que alternaran] pretendian que alternaran A V
pretendía que alternara H B
121 latido] ladrido A H B
129 falseado] falseando A
133 el jauali] al jauali A
134 el raso] el pasto V T K H B el passo U / tala] talla A
136-7 sabuesos que ya le alcançan / lebreles que ya le
lidian] sabuesos que ya le alcançan om. A lebreres que ya

- le alcanzan / sabuesos que ya le lidian V T U K H B / lidian] lididan T
- 143 piguelas] pihuelas V T K H B
- 156 pechos] pecho A V K
- 158 hiciera alifo] hiciera adorno T U K H B
- 159 a rematar] arrematar A a arrematar T a arremeter V U K H B
- 160 yba] iban B
- 161 vn globo] un globos T
- 166 tomado] tomando B
- 167 palestra] pallestra A
- 174 ni sin] y sin U B
- 175 el jabali] al jabali A H B
- 176 con ganas] con gana A V T U K H B
- 180 dell] de el A
- 185 breñas] peñas H B
- 193 El oydo aplico y la vista] aplico vista y oído T U K H B
- 198 rienda] rriendo A
- 199 porque pie a] porque el pie V T U K H B
- 201 allí] allá H B
- 204 teñida] texida U
- 210 permite] permiteme H
- 212 acora] agora A
- 214 mis ansias] sus ansias V T K H B
- 216 fauorezca vna] favorezca a una A V T U K H B
- 219 fuego] fusgo T
- 224 y historias] e historias V T U K H B
- 244 balor] volor U
- 255 considerar ay] considerar hoy V T U K H B
- 265 permite que] permite que T
- 283 direle] dirè que U
- 288 antes estimara] antes deseara V T U K H B

- 307+ a ella con tur/bacion vnca la rodilla] om. A V T U K H B
- 310 guardas] guarda A V T U K H B
- 312 quien vil] quien, si A V T U K H B
- 317 quien es] que es A
- 322 A si] Assi A U V K
- 325 mismo] mesmo T
- 327 triunfos] triunfo K
- 333 reconçiliado] reconzillado A
- 345 de Çesar] don César B / diçen] dice T K
- 361 comentador] comendador H B
- 369 tengo de quedarte] tengo que quedarte B
- 370 tengo aqui otra] tengo otra A
- 373 sere] sera A
- 378 Toma el relox. add. mg. der. V T K H
- 380 Ahora toma el =/=relox add. mg. der. A
- 389 que dijera] te dijera V T K
- 390 son dama y el] son Dama, y ia A es dama y señor V K H
son dama y señor T U B
- 392 poco te aparta] poco aparta A
- 396 en preguntar] a preguntar V T U K H B
- 397 pues de que] pues que V U K H B / admiras] admira V K
- 401 a todos quantos topa] a cuantos encuentra A V T U K H B
- 410 declararan] declaran T
- 412+ v otros de] v criados de V T K
- 415 trais] traes A V T U K H B
- 420 pues tan] tu tan T
- 421 diligencias] diligencia A V T U K H B
- 422 hallarte] el hallarte T U / penas tiranas] pues tiranas
T U
- 424 trujeron] trajeron V T U K H B
- 425 deste] de este T
- 434 por gobernador] por embajador V T U K H B
- 439 si no en] vino en A

- 443 de eso] deso H B
 452 dorada] adoradada U
 454 holgare] holgara A V T U K H B
 457 quical] que K
 460 tray con el conde] con el conde trae V T U K H B
 462 cuerda la] cuerda de la U
 464 enbia para ti] para ti envía V T U K H B
 466 u de] o de K
 470 que] qu U
 474-5 porque acciones ni palabras / en vno ni otro peli-
 gren] om. V T U K H B
 483 receuirla] recibirle A V U K B recibirte T
 484 la aguarda] le aguarda A U
 485+ y los de/más] y el acompa=/=namiento A y los criados.
/ y queda César. V T y los Criados. y quedan / César.
Margarita y Flora. K
 489 agora] ahora A V U K H B
 500 aqueea] aquesta A V T U K H B
 501 del conde es de pompeller] om. U
 508+ Dassela. add. mg. der. A Dale la carta add. V T K
 509 pueda de mi letra] de mi letra pueda A V U K H B
 515 sirve] sirva B
 516 diere] diera B
 522 respeto] respecto A
 524 mostralda] mostradla A V T U K H B / tomala. y la abre
add. V T K H
 526 leelda] leedla A V T U K B le^dla H
 527+ Ap. V apart. add. mg. der. Y aparte. K
 529+ Rivendose] Como sonriendose. A V K om. T
 532+ Base] Vasse v flora A Vanse Margarita. y Flora V T K
 543 vista y] risa y V T U K H B / mezcla] mezclan V T U K H
 B
 544 el enojo] al enojo K
 552 corrare ver] córrate el ver A V T U K H B

- 573 del del] de el del A V T U
 575 acompañam[ien]to] acompañamiento V
 580 la acompaña] le acompaña U
 582+ Ahora la buelue / a ver, y le guar/da dexando la /
 llaue fuera add. mg. der. A Mira el reloj. y vuelve a
 guardarle. dejando fuera la llave. add. V T K
 583 esta] esa V T U K H B
 588 llaue no] llave aun no V K
 590 la alcanças] lo alcanzas T
 591 Ap. add. mg. der. V apar. add. T aparte. add. K
 601 q[ue]] om. T
 602 trata] trasa T
 608 vno vn emblema] un emblema uno V T U K H B
 612 el uer] al ver A H B
 625 yo] ya A V T U K H B
 636 ya ingrata] ya ymgrata A o ya ingrata V T U K H B
 645 desto] de esto T
 652-3 y mas si a sauer alcança / que en odio viuo del
 conde] tranap. B
 668 desta] de esta A T
 688 pues que] pues di A V T U K H B
 689 anteyer] anteayer V T U K H B ansси, ayer A
 690 en pribança] de privanza U
 693 ausentar] ausensar T
 699 della] de ella T U
 700+ Salen el dufuel / Carlos. Roberto / y el conde] Vansse
 y sa/len el Duque. / el Conde. Ro=/ v el acompaña/miento A
 Vanse. Salen el Duque. el Conde. Roberto. Carlos y acompa-
 ñamiento. V K Vanse. y salen el Duque. el Conde. Ro-/berto.
 Carlos. y acompañamiento T
 703 esclauitud] mi esclauitud V T U K H B
 706 me e holgado] me holgado A me alegre T U H B

- 712+ porque importa en secreto, y aparte add. A en secreto
y aparte, / porque importa. Duque.--Los brazos vuelvo a
darte add. V T U K H B
- 713 os encargo] te encargo V T U K H B
- 715 oyd que quereis] Roberto.--Oid. Duque.--¿Qué queréis? A
V T U K H B
- 722 aun mi hixa] mi hija aun V T U K H B
- 723-30 om. A V T U K H B
- 733 su queja a vos nunca] nunca su queja a vos V T U K H
nunca se queja a vos B
- 736 Ni ay] no hay A V T U K H B
- 737 que darse podra ser por] que podrá ser, se de por A V U
K H B que podrá ser se da por T
- 742 podeis] podréis U / agora] ahora A V T K H B om. U
- 743 obedeceros] obedezet A obedecerte V T U K H B
- 751 ay, que] ya que V T U K H B
- 754 haçen q[ue] la] aunque la A V T U K traigo la H B
- 755 mayor violencia] mayor prudencia U H B
- 756 atrase] ataje H B / al amor] el amor A V U K
- 758 propio] proprio V
- 759 deçi] decid T U
- 761 mandas] mendas B
- 761 Vanse / todos] Vanse los criados T V K
- 763 pesar a vn] pesar o a un A V U K H B
- 768 con] en H
- 771-835 om. A V T U K H B
- 737+ Base. / Sale César.] Vasee y sale / César A Vase el
Duque. v Sale César V T
- 843 le traygo] la traigo U H B
- 847 Ay] Si hay V T U K H B
- 848 que ya saueis que sois dueño] que sabéis que vos sois
dueño V T K ya sabéis que vos sois dueño H B
- 850 fauores] afectos V T U K H B
- 863 os rinda] se rinda V T U K B

- 870 quanto] quando U B
 884 veais] veias T
 891 al conde] el conde T
 893 deçis] dizes A
 896 della] de ella T U
 898 lo] om. U
 905 no] om. A V T U K H B
 908 desde] deste K
 912 que callarias] que el callarias A V T U K H B
 913 atomo] atamo A
 918 con vn secreto] con el secreto T U
 920 ni soy] no soy A V T U K H B
 921 ni çesar. que. que os admira] ni soy César. ¿Qué os admira? U H B
 925 entendidos] entendidas A
 929 a tan] de tan U
 943 del] de el A T U
 946 sepa] sepan U
 952 plubiera] pluguiera A V T U K H B
 961 embidia] invidia V
 964 agora] ahora A V U K H B
 965 la agradeceria] lo agradecería A V T K H B
 966 adelantando] adelantado T
 976 del] de el T U
 984 asista] asistan H B
 990 vea] vean B
 991-2 ya no culpa que la escriba / ya no reusa que la able]
 om. A V T U K H B
 1000 pocos] poco B
 1001 pocos] poco T B
 1004 sulcaba] surcaba A U B
 1005 riça] rizas A V T U K H B
 1010 de engaños fue y falsedades] de engaños y falsedades V
 K H B de engaños, de falsedades U

- 1011 creherial crêria H
 1017-1044 om. A V T U K H B
 1051 yo lo] y lo T
 1055 adelante] adelanto V U K H B
 1059 viendo a tres en] viendo tres a V T U K H B
 1071 poco desde] poco que desde A V T U K H B
 1072 que] om. A V T U K H B
 1073 vienesel vino A V T U K H B
 1084 mi sufrim[ien]to] mi pensamiento A V T U K H B
 1085 el el pie] el pie él A V T U K H B
 1090 tanta] tanto V T U K H B
 1099 empeñada la rifa] empeñado en la rifa U K H B empeñado
 en la risa V T
 1107 fueron a una] fueron una A V K H B
 1108 cayese] cayera V U K H B
 1122 o] om. U
 1127 auiendoos] habiéndos H / de] om. U
 1140 y de sauer] y he de saber A V T U K H B
 1141 trujo] trajo V U K H B vase] Vase Carlos T
 1145 las miras] la miras V U K H B
 1146 creera] crêra H
 1149 Apart. add. mg. der. T
 1151 entre] en B
 1160 letra y tono nuebo] tono y letra nuevo A V T K tono y
 letra de nuevo U tono y letra nueva H B
 1161 su asunto] Que asunto V T U K H B
 1171 traeis] treeis U traés B
 1178+ lee para si] Lee aparte para si. V T aparte add. mg.
der. A 1179 a] om. A V T U K H B / que escriba] que me es-
 criba A V T U K H B
 1180 pecho] pena V T U K H B
 1183 o] v A
 1186 la carta] las cartas V T U K H B

- 1189 buelba] vuelve B / apte add. mag. der. A Ap. add. V
Apart. add. T aparte add. K
- 1198 propio] proprio V H B
- 1205 rivendose] riendo A V T riéndose K
- 1207 perdone] perdona B / agora] ahora T U K H B
- 1208 aflije] aflixa A
- 1235 todo pasmo] todo es pasmo V U K H B / todo grima] todo
 es grima V U K H B
- 1250 orejae] oídos V U K H B
- 1243 del vivir] de viuir A V T U K H B
- 1244 hermoso] hermosa A V U K H B hermana T
- 1251 mejor] mayor V T U K H B
- 1252 vien de] viendo V T U K
- 1259 muerte ella] muerte te U
- 1269] ausentandome] auseatandome U
- 1273 fuy] fue A V T U K H B
- 1278 responderle] responderte A V T U K H B
- 1278+ Lee aparte para si V
- 1292 perdone] perdona B / agora] ahora A V T U K H B
- 1293 la musica / dentro] Dentro Musica V T K / ynjusto]
 justo U H B 1294 Dna. T
- 1303 a hablarle] con hablarle U
- 1304 y asi en busca suya buelbo] om. A V T U K H B
- 1307 rebuelbo] resuelvo U B
- 1315 esa] esta A V T K H B
- 1319 vibas] vives A V T U K H B
- 1321 del placer] de placer B
- 1325 ese] este B / te aplicas] le aplicas A V T U K H B
- 1326 tan cruel] tan mal H B
- 1337 EL y MUS.-- U B
- 1338 pasion] prisi6n U
- 1344 ynjusto] justo B
- 1346 para si] para mi A V T U K H B
- 1347 EL y MUS.-- U H B

1352-3 ces. claro esta / ser o hado / ces. o estrella / ser
siempre fiera / ces. siempre ynjusto] César.--Claro está.

¡Oh hado... Seraf.--¡Oh estrella / siempre fiera! César.--

...siempre injusto! A V T U K H B

1353 fiera] fier! T

1354 Musica [tam]vien] Música y los dos V T K / y] om. V T

U K H B

1355 el yntento] al intento T

JORNADA SEGUNDA

- 1358 salierais] salieras A V T U K H B
 1362-5 om. A V T U K H B
 1367 se empiecen] te empiezen U
 1368 ve tu las] ve tu y las V T U K H B
 1374-85 om. A V T U K H B
 1390 deste] de este A T
 1392 proseguid] protegud B
 1395 [CESAR]] om. T U / la espalda] la espada B la espalda.
 Cés. V T U la espalda K
 1403 le yera] le viera H B
 1404 a su lado] a sus pies H B
 1407 juzgue] j juzgué T
 1412 desde en casa] desde casa V T U K H B
 1416 tendría] tenía V T U K H B
 1427 alcançara] alcanzase V T U K H B
 1432 atrauesar] arravesar U
 1434 pasarme a] pasar a V T U K H B
 1439 cubiertas] encubiertas U
 1441 alguno] à alguno V T U K / dellos] de ellos A V T U
 1449 que fallecidas] desfallecidas A V T K H B
 1452 agora] ahora A V T U K H B
 1454 que me paso] que pasó B
 1456 efeto] efesto U
 1459 pues vella] pues de ella A
 1462 por lo] y en lo U
 1464 esotro] estotro A V T U K H B
 1466 de vn] de que un A
 1469 haçerla] hacerlo T
 1473 y que yo os] y que oç T
 1477 del] de A V T U K H B
 1480 ese] este A V T U K H B
 1483 que] om. V T K / suspensa] suspenso T U

- 1484 determinar] determinarme V T U K H B
 1490 disculpa] dsiculpa T
 1496 y todos] y de todos A
 1505 quiera] quiero T
 1510 ni] no V T U K H B / adiuinado] adeuinado A
 1511 agora] ahora A V T U K H B
 1511+ Sale Celio. esc[ul]dero bajete] Sale Celio escu= /
dero de vejete A
 1519 aduierta] alvierta B
 1520-27 om. A V T U K H B
 1539 dellas] de ellas A T U
 1542 mandando] mandado T
 1549 la conserbe] lo conservé T
 1556 fantasmas] fantasma K
 1565+ cay] cae V T U K H B / terrero] terreno B / daros esta
 noche] esta noche daros A V T U K H B / que os e ofrecido]
 do] que os ofrezí A que ofrecí V T U K H B / señal] señal B
 1582 ni yo en entenderlo quiero] Ni yo entenderlo, no quie-
 ro U
 1588 vn sol] el sol A V T U K H B
 1591-2 om. A V T U K H B
 1598-1663 om. A V T U K H B
 1668 a sauer] a om. A V T U K H B
 1670 si señor] si señor ya le hablé A
 1671-2 dijote que causa mueba / sus grandes melancolias] ¿Y
 has sabido de qué puedan / nacer sus melancolias? A V T U K
 H B
 1677-82 om. A V T U K H B / habla, qué hay que te enmudez-
 ca? add. A V T U K H B
 1688 callas] calla H
 1694 darsele] dárselo H
 1701-6 om. A V T U K H B
 1714 la tenga] le tenga A V T U K H B
 1719 o] ú K

- 1723-32 qm. A V T U K H B
- 1740 contare] contarete A
- 1755+ Banse los dos / y salen Marga-/rita y Flora] Vansse y salen / Margarita y / Flora A
- 1760 contigo ablandole] hablando contigo V T U K H B
- 1762 agora] ahora A V T U K H B
- 1774 las señas] la seña V T U K H B
- 1786 puesto] supuesto T
- 1790 buelba] vuelvo A V T U K H B
- 1797 pensar que todavia aqui] pensaba que todavia A V T U K H B
- 1802 esparçidas llaneças] exparcidas llanezas A esparcidas licencias V T U K H B
- 1809 male morata] mate morata A malemorata V T K
- 1813 ya] yo A
- 1819 tu a Serafina antes de acra] antes de ahora a Serafina V T U K H B
- 1822 plubiera] plugiera T pluguiera V U K H B
- 1828 conmigo] contigo A V T U K H B
- 1829 puede] pudo A V T U K H B
- 1830] que asi te retire] que a ti te retire A que te retirase V T U K H B / della] de ella A U
- 1831 el] es A V T U K H B
- 1832 pependencias] pendencia A V T U K H B
- 1838 esa] esta V T U K H B
- 1840 beniais] venias A V T U K H B
- 1853 muelles] muebles H B
- 1854 faldriqueras] faltriqueras T U
- 1866 laue] ladre A V T U K ladee H B
- 1869 ynfelice] infeliz A V
- 1874 disgusto] discurso U
- 1891 agora] ahora A V T U K H B
- 1894 engaña] engana B
- 1901 agora] ahora A V T U K H B

- 1903 terrero] terreno B
- 1904 del] de el A T
- 1905+ Vanse las dos] Vasse y flora= A
- 1909-24 om. A V T U K H B
- 1932 herrado] ertado T / la cuenta] la cuenenta T
- 1933 o decline] o om. A V T U K H B / conjugue] conjugue A
- 1937 anda] ande T U
- 1941 y alli] y ya A V T U K H B
- 1947 quiere] querrá A V T U K H B
- 1949 que vella] que ver a A
- 1952 huelgome] me alegro T U K H B
- 1957 se aleja] se alexa A sale ya V T U K H B
- 1957+ [Base Cesar] Salen el duque] / v Carlos] Vanase y salen / el duque v Carlos A
- 1961 adiuinar] adeuinar A
- 1962 tu ausencia] su ausencia T
- 1964 ynclinarte] ynclinarsse A
- 1966 voluntad tan tierna] voluntad incierta U
- 1973-80 om. A V T U K H B
- 1984 grandeca] grandaza U
- 1987 y no tus] o tus A
- 1988 obligan] obliguen A T U K H B
- 1990 dellas] de ellas A T
- 1991 la del ser] la de ser A V T U K H B
- 2005-8 om. A V T U K H B
- 2022 yndignidad] dignidad H B
- 2023 ajando] ahajando V
- 2026-7 q[ue] esta / tenga anticipado empeño] y que ella / anticipase el empeño A T U K H B y que ella / anticipasse al imperio V
- 2033 y] yo A T U B
- 2034 los consienta] lo consienta A V U K H B
- 2035 en especie de] en especie de A en género de V T U K H B

- 2040 oluide goçe] goce, olvide A V T U K H B
- 2046+ Salen Cesar / v Capricho] Sale Cessaar v Capri/cho A
- 2054 guelgome de] alégrome T U K H B
- 2060 no no pretendas] no me pretendas A
- 2069 esperame] esperadme T U / es esto] es H B
- 2070 Carlos] esto B
- 2072 deçia que queria] de casa queria V T U K H B
- 2095 como an de ser mas si] como no han de ser si U H B
- 2098 estrella] astrella U
- 2120 y esto mismo] y lo mismo A V T U K H B
- 2129 tenian] tenia U
- 2130 entonçes] ontonces T
- 2132+ Banse v salen Serafina Nise v Estela] Vanase v sa= /
len Serafina / v Niase A
- 2135 agora] ahora A V T U K H B
- 2147 O estrella] o om. A V T U K H B Estela T
- 2151 que el murio] que murió U
- 2153 gracias] gracia T B
- 2158 arbitrio] aduitrio A
- 2157-68 om. A V T U K H B
- 2177-2204 om. A V T U K H B
- 2210 tray] trae V T U K H B
- 2212 ya yo estoy en tu] Ya penetro tu T U K H B
- 2213 es que quieres q[ue]] es intentar que T U K H B
- 2215 de el] del A V T U K H B
- 2217 es la uerdad] Es verdad T
- 2218 claro] clara A
- 2223 se hara descuydo el cuydado] será el descuido cuydado
A será descuido el cuidado V T U K H B
- 2223+ Vanse v / Fabio Liuió v [el] conde. de noche] Vansse
v salen =/ fabio. v libio. v el / conde de noche A
- 2224 FABIO] Lib. T
- 2226 que en su familia] que disfrazado A V T U K H B
- 2230 trujo] traje V T U K H B

- 2233 para estar] fuera estar U H B
 2237-9 om. A V T U K H B
 2245 FABIO] LIBIO A V T U K H B
 2245-57 om. A V T U K H B
 2258 no se que diga ay de mí] No sé qué diga de mí A V T U
 K H B
 2258+ Dentro de la reja / Estela y Serafina add. mg. der. A
 2269-72 om. A V T U K H B
 2274 en tu veloz] a tu veloz B
 2277+ Por tree add. mg. der. A
 2281+ ESTELA canta] Canta Estela= A
 2283+ FLORA cant[an]do] Canta Flor= A
 2284 no se da por entendida] se da por desentendida V T U K
 H B
 2285 ESTELA] LAS DOS K H B
 2297 agora] ahora A V T U K H B
 2303 a uer quien] a ver la que V T U K H B
 2304+ Sale Cap] Sale Capricho y dize A
 2313 FLORA] Cant flor= A LAS DOS V T U K H B
 2319 adelantado] delantado U
 2321 yo primero] yo el primero A V T U K H B
 2328 viene aunq[ue] ya] viene quando ya A
 2341 a oído] he oído B
 2345 Fab con el ablan conde y yo muero] CONDE.--Con él ha-
 blan, y yo muero A V T U K H B
 2350 agora] ahora V T U K H B
 2352 cosa] cosas A V T U K H B
 2362 quiera] quiere A T B
 2365 no dar la satisfacion] no darle satisfacci6n A V T U K
 H B
 2370+ Base carra[ri]do la bentana] Vansse A
 2371 muy bien despachado] muy despachado B
 2372 no e entendido] no entendido U
 2379 esotra] estotra T

- 2382 vuesa] vuestra H B
 2390+ Banse cerrando] Vanse cerrando= A
 2395 me enfado] me ha enfadado V T U K H B
 2401 eso] esto T U
 2403 u otro] v en otro A
 2406 esto] esta K
 2409 destas] de estas T
 2411 vean q[ue] ay quien] vean hay quien V T U K H B
 2412 castiga] castigue V T U K H B
 2414 creed] créd H
 2418 terreros] terrenos B
 2421 me engaño u sois vno q[ue]] ó yo me engaño, ó usted A
 me engaño, o sois uno que V T U K H B
 2422 riñe en medio de otros dos] reñís en medio de dos U
 2424 podamos] podemos A V T U K H B
 2435 que en ella con] que alla con U
 2442 Cap adios] qm. U
 2443+ Vanse el conde v los= / dos criados add. mg. der. A
 2444 agora] ahora A V T U K H B
 2448 dejarlo] dejarla A V T U K H B
 2453 dellos] de ellos T
 2456 el fue el Cesar] El fué, Cesar V T U K H B
 2461 no puedo que] no puedo a qué V K H B
 2470 supongamos] supongo yo A V T U K H B
 2472 del] de el A T
 2474 confundiendo] confundieron B
 2482+ Banse los dos] Vanse el Du=/que v Carlos A
 2493 agora] ahora A V T U K H B
 2499 espero] espere U
 2500 deso] de eso T U
 2510 las señas] las dichas A V T U K H B
 2513 haria] si haria A
 2517 empieçel] empieza T U
 2520 quiza Celio] quizás ella V T U K H B

- 2423 quitais] escusáis A V T U K H B
- 2530 su enojo] su estilo A V T U K H B
- 2522 seas] seas A
- 2531-50 om. A V T U K H B
- 2550+ recién benida] om. A V T U K H B / yd a lo largo] om. A V T U K H B / llegad donde dando vos s[ueat]ras] llega-
réis donde, dando vuestras T U K H B / Dios os guarde add.
A V T U K H B
- 2551-2683 om. A V T U K H B
- 2695 pensar] reusar A
- 2699-2703 om. A V T U K H B
- 2706+ Ocultasse y sale / Cessar y Capricho add. mg. der. A
- 2716 hace la seña [en] / lo alto estela] Haze la seña / y
Estela en lo = / alto haze lo = / mesmo A
- 2719 ver agora] aora ver U ver ahora A V T K H B
- 2725 Serafina] a Serafina A V T U K H B
- 2728 me guelgo] me alegre T U B
- 2734 abemos] babemos T
- 2747 mirarse] mirarle T U K H B
- 2749-52 om. A V T U K H B
- 2753 ya] yo A V T U K H B
- 2764 yo e dicho] he dicho yo A V T U K H B
- 2767 No / te entiendo] señor / no os entiendo K
- 2768 le entiendo] lo entiendo A V T U K H B
- 2771 desafiado] desafiaros V T U H B os desafiar K
- 2780 es aquello] es esto U
- 2781+ Sale Serafina/ y ponesse en medio add. mg. der. A
- 2784 el conde es valgame el cielo] om. A
- 2789 mi furor] mi favor T mi valor U
- 2801 embaraçara] embarazase V T U K H B / sus yras] su iras
B
- 2802+ Baae Serafina] Vasse A
- 2804 mil al mil veces a B
- 2808 ni puedo ni quiero] ni quiero ni puedo V T U K H B

2826 no halla otro remedio] no hay otro remedio V U K H B
no hay remedio T

JORNADA TERCERA

- 2827-3083 om. A V T U K H B
 2961 ymbiastis] embiastéis A V T U K H B
 2987 tubistis] tuvistéis A V T U K H B
 3088 ya yo se] ya se yo T U H B
 3093 quando subiendo] cuando en subiendo V T U K H B
 3108 le abriste y ya no me afirmo] le abriste; y yá yo me afirmo V tú le abriste... Y ya me afirmo T U K H B
 3110 traeria] trayeria A
 3118+ Vanasse y aa/len Cessar y Ca/pricho al paño add. mg. der. A 3121 yrle] tal le U
 3121 Capricho por] Capricho, ir por U
 3123 quando pensé] cuando creí T U K H B
 3127 sin comello ni bebello] sin comerlo ni beberlo V T U K H B
 3130 está] esté V T U K H B
 3134 ubiera] bubiera T
 3157 mas como ay de mi es posible] mas ai de mi! como es posible A
 3159 de el] del A V T U K H B
 3171 a Vearne] en Bearne A V T U K H B
 3184 de el] del A V T U K H B
 3185 oy reñir] el reñir A V T U K H B
 3188 auerlo oydo] aver oído U
 3200 e de] ha de A B / delirio] delito B
 3203 o si tubiera] Así tuviera A
 3206 lo yntentas que mas que miro] que om. T
 3211 sus ecos] los ecos U
 3213 que] ue H
 3219 su trayçion] tu traición A U H B
 3220 apasible] spacible T
 3229 tu fauor sin] tu amparo, sin U
 3239 conçeder] encender A

- 3241 del] de el A T
 3251 solo a donde] a om. A V T U K H B
 3258 pude] puede T
 3265 ley] luz A V T U K H B
 3265+ Sale Capri/cho add. mg. der. A
 3268 Retirasse los dos add. mg. der. A
 3273 costaba] costara A V T U K H B
 3284 della] de ella T desta U
 3288 fuere] fuera B / mi astro] mi hado V T U K H B
 3296 mortal me animo] mortal ánimo A V T U K H B
 3304 efeto] efesto T
 3305 mucho] mucha A V T U K H B
 3311 agora] ahora A V T U K H B
 3314 vna ora] vn hora A
 3315 della] de ella A T U
 3316 siglos] siglos U
 3317 desta] de esta A T
 3328-30 en que admiro / ver que todos los que quiebran /
 son los que quedan mas ricos] que es indicio / que me da a
 entender que todos / los que quiebran, quedan ricos A V T U
 K H B
 3330 Vansse y salen / el Duque, Carlos=/ Cessar y Roberto
add. mg. der. A
 3346 conçeto] concepto T U
 3347 efeto] efecto A T U
 3359 mi agrauio] tu agravio V T U K H B
 3360 de el] del A V T U K H B
 3368 ya lo] Ya yo lo A
 3375 entiende] atiende A V T U K H B
 3376 su empeño] se empeña U
 3377 aun no es delito] aun delito no es V T U K H B
 3385 eso sea asi] eso es asi T
 3388 de y] y om. A V T U K H B
 3394 della] de ella A T

- 3396 buelba] vuelve B
 3397 y donde] ù donde V T U o donde K H B
 3400 entra oye] entre A entrare V T U K H B
 3406 al tiempo] a tiempo A V T U K H B
 3414 la das] la da A
 3426 CESAR add. A V T U K H B
 3427 CARLOS add. A V T U K H B
 3438+ Banse el due[ue] / v Carlos ablan-/do] Vansse el Du
/que. v Carlos A
 3439 pensamientos] pensamiento A V T U K H B
 3454 al fin] el fin A V T U K H B
 3455 del] de el A T
 3461 esta noche luego] para hablarle, luego V T U K H B
 3473 esta] à esta U
 3474 paso apretado] caso apretado H B
 3478 ya anocheçel] anochece ya V T U K H B
 3481 liçençia] licencia B
 3501 aueisme de] Habéis de V T U K H B
 3510 ni a mi] no A V T U K H B / le fieis] lo fiéis U B
 3513 acia] que hacia V T U K H B
 3514 te estorba] me estorva T U
 3517 auía] habla T
 3521 auiendoos] habiendôs H
 3522 a auido] a om. A
 3525 vos llamado] aquí vos [del.] llamado A antes llamado H
 B
 3527 que yo] que oy V T U K H B
 3528 al conde] el conde V
 3536 aer] siendo A
 3538 cerca] cercan B
 3540+ Vasse add. mg. der. A
 3547 con todo aqueso] hoy con todo eso T U K H B
 3552 della] de ella A
 3553 ablalla] hablarla V T U K H B

- 3554 como] como T
- 3558+ Vansse v aa/len Serafina v estela add. mg. der. A
- 3561 dijiste] dijistela V T U K H B
- 3562 a esa] a om. A
- 3564 de este] de esse A deste K H B
- 3567 aquella] aquesta A
- 3569 tu la llamas] tu llamas A
- 3572-3 que ya a este jardin ya a aquel / cuarto de la torre
benga] que pudiéramos saber / qué cuarto en la torre tenga
A V T U K H B
- 3578 señor] señora U
- 3581 que a la puerta an echo ruydo] que han hecho a la
puerta ruido V T U K H B
- 3584 la abras] le abras V
- 3590+ Salen Estela v / Cesar v Capricho add. mg. der. A
- 3612 a fee] la fe A V T U K H B
- 3613 esposo] esposa U
- 3615 admiti] admeti A
- 3617+ Dentro Roberto= A
- 3627 retirete] Retirarte V K H
- 3628 no a de bastar] no ha de verte V T U K H B
- 3633-6 om. A V T U K H B
- 3637 escondete] esconte U
- 3638 ya no me escondo tambien] Ya yo me escondo tambien V
Ya me escondo yo también T U K H B
- 3638+ Escondense / los dos v sale / Roberto add. mg. der.
A
- 3640 oscuras] oscuras A V T U K H B
- 3651 agora] ahora A V T U K H B
- 3652 quedabas bueno] quedauamos bien A V bien quedábamós T
U K H B
- 3661 estandole escribiendo] estando escribiendo A
- 3665 retiraronse] retirandose A retiranse U retirandose K
- 3670 desto] de esto A T U

- 3673 por] par U
- 3675 enbaraçada] embarazado A
- 3684 lograrle] lograrlo V T U K H B
- 3687 lleue] lleva B
- 3692 se pague] sepa que A
- 3695-6 admitirte ninguna / disculpa] admitirle ninguna /
disculpa A admitir disculpa / alguna U admitirte disculpa /
alguna T K H B
- 3697 ponerle] ponerte A
- 3713 viui] vives U
- 3718 çerrando] cerrada V T U K H B
- 3720 agora] ahora A V T U K H B
- 3724 luz ni criada ni] luz, criada ni T U
- 3740 ynfeliz] infelize U
- 3752 la voz ten] voz deten A
- 3765 no tube] yo tube B
- 3780 oye Nise el passo ten] Nisse, el passo ten A Oye, Nise,
espera, ten V T U K H B
- 3781 que mas que darte yo] que a mas de darte A que à mas,
que à darte V que más que a darte T U K H B
- 3783 escucha aguarda] aguarda, escucha T U K H B
- 3787 yo en tanto q[ue] tu la asustas] Y yo, en tanto que la
asustas A V T U K H B
- 3792 an menester] ha menester V T U K H B
- 3794+ Vasse y salen el con/de. v el Duque= add. mg. der. A
- 3801 el fue el que çito] fue el que zitó A él fué quién ci-
tó T U K H B
- 3814 enoja] enojó A V T U K H B
- 3817 tanvien preso] preso también A V T U K H B
- 3819 concepto] conceto A K H B
- 3820 escribiendoos] escribiéndós H
- 3821 supierais] supierades A
- 3822 efeto] efecto A efecto T U H
- 3829 amparara] ampara A U B

- 3837 es pues] es que pues A V T U K H B
- 3848 buscallo] buscarle T U
- 3849 en otra parte y matalle] en otra, para matalle A V K H B / matalle] matarle T U
- 3849+ tocan add. mg. der. A
- 3853 que tomamos] donde estamos A V T U K H B
- 3858 esta] ella A V T U K H B
- 3876 les] le A V T U K H B
- 3880 a mi me ablo] conmigo habló A V T U K H B
- 3881 conceptos] concetos A V K H B
- 3884+ sale Cesear add. mg. der. A
- 3887 parte en mis dichas] parte de mis dichas A U
- 3888 y yrme a su prisión] éirme á la prisión A eirme a su prisión K
- 3899 aqueoso] aquesto V T U K H B
- 3916 que pesar] om. U
- 3931 contigo] conmigo A V T U K H B
- 3932 te digo] te pido U
- 3935+ Musica v Serafina add. mg. der. A
- 3937+ "Quien por cobardes respetos / no se puede declarar. add. A V T U K H B
- 3942 agora] ahora A V T U K H B
- 3951+ ¿Qué serán estos secretos? add. A V T U K H B
- 3981 escucho] escuche A V T U K H B
- 4007 de el] del A V T U K H B
- 4012 ocultandose] ocultadose U
- 4016 escuchar] escusar U
- 4017 distis] disteis A V T U K H B
- 4022 façil de ajustar] de om. B
- 4025 quenta v[uest]ra] vuestra cuenta U
- 4029 ea] om. A conde V T U K H B
- 4031 de el] del A V T U K H B
- 4031+ Salen Roberto / v Carlos add. mg. der. A
- 4036 del] de él T / estara] está V

- 4037 buscandoos] buscándós H
4047 agora] ahora A V T U K H B
4050 ordenais] mandais A V T U K H B
4059 tu honor] el honor V T U K H B
4065 propia] propria A V T U K H B
4068 vos] y vos A
4070 felice] feliz U
4077 acabemos diciendo] acabemos, y sea H B
4079 afecto] efecto T
4083+ Todoa= add. ms. der. A
4087 aplauso] aplausos A V T U K H B

- v. 4 en fee de eso, 'confiado en eso'. Cf. "En fee de eso, os consulto el pensamiento" (Agustín Moreto. El desdén con el desdén. Ed. Francisco Rico. Madrid: Castalia, 1971. v. 1989). La grafía etimológica *fee* es frecuente en la época, alternando con la forma actual *fe* (*infra*, vv. 836, 897, 2908).
- v. 5-6 Enrique de Foz, duque de Bearne. El condado de Foix, fundado en 1002, fue una región francesa del actual departamento del Ariège, en los Pirineos centrales. Nicolás Marín observa que "en la región histórica de Béarn existió el título de Vizconde de ese nombre, que unido a fines del siglo XIII a la casa de Foix, acabó llegando al rey Enrique IV; a su muerte en 1610, pasó a la corona francesa definitivamente" ("La retórica del silencio...", 88 n. 3). En El desdén con el desdén aparecen dos personajes, Gastón de Fox y el Príncipe de Bearne. De acuerdo con F. Rico, "son el resultado de partir en dos un nombre y unos títulos tradicionalmente asociados" (38 n. 56).
- v. 9 Bullón. La referencia corresponde a Godofredo de Bouillon (1061-1100), duque de la Baja Lorena desde 1089 y hermano de Balduino, conde de Flandes y rey de Jerusalén, entre 1100 y 1118. Godofredo respondió a la convocatoria del Papa Urbano II para participar de la primera cruzada (1095). Murió un año después de haber logrado la conquista de la Ciudad Santa, honrado con el título de advocatus Sancti Sepulchri. A propósito, conviene traer a colación un pasaje de la censura de las comedias que Cervantes puso en boca del cura: "Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el

mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables?" (Miguel de Cervantes. Obras completas. I. Don Quijote de la Mancha. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1962. 523-4)

- v. 13 desbanecerme, 'envanecerme'. "Desvanecerás, entonarse demasiado con el favor, con la riqueza, o con el cargo y mando" (Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1989. [= Cov.] a.v.). Cf. "Bárbaro eres y atrevido; / cumplió su palabra el cielo; / y así, para él mismo apelo, / soberbio y desvanecido" (La vida es sueño. Ed. Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe, 1971. II: vv. 534-7. También en la misma edición, El alcalde de Zalamea, "no vendas, desvanecido", II: v. 695).
- v. 14 te acuerdo, 'te recuerdo, te hago recordar'. "Reducir y traer a la memoria alguna cosa" (Cov. a.v.). Cf. "No quiero que me le entregues; / porque yo tampoco quiero, / con tomarle, que me acuerdes / que lo he pedido yo" (La vida es sueño II: vv. 1023-26). También: "Sea la canción / algún verso que le acuerde / lo que gane o lo que pierde" (La vida es sueño. auto. en Teatro teológico español. Ed. Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1946. I: 403b).

- v. 21 **pensiones**, 'pesares'. "Metaphoricamente se toma por el trabajo, taréa, pena ò cuidado que es como consecuencia de alguna cosa que se logra, y la sigue inenparablemente" (Real Academia Española. Diccionario de Autoridades. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1990. [= Aut.] s.v.). Cf. "Feliz yo que ver alcanzo / este día, aunque a pensión / de haber, hermana, dejado / las paredes del convento" (El agua mansa / Guárdate del agua mansa. Ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Kassel: Reichenberger / U de Murcia, 1989. v. 116-19).
- v. 49 **estados**, 'modos de vivir'. "Poner a uno en estado, es darle modo de vivir" (Cov. s.v.).
- v. 63 **agora**, como palabra trisílaba (vv. 589, 742, 777, 964, 1207, etc.) alterna con **aura**, bisílaba (vv. 212, 341, 396, 449, 564, etc.).
- v. 66-67 **Federico**, conde de Mompeller. Anota Marín que "Montpellier, en el Languedoc, fue efectivamente cabeza de un condado, ya unido a la corona en el siglo XIV" (89 n. 4).
- v. 69 **combenencias**. La grafía sin diptongación en la sílaba tónica se reitera en vv. 1655, 1656 y 1772. Sin embargo, **conveniencia** en v. 756.
- v. 83 **Gascuña**. La región histórica de Gascuña, entre el Gerona, los Pirineos y el Atlántico, fue incorporada a Francia por Carlos VII en 1453.
- vv. 1101-86 A. E. Sloman estudió esta secuencia, señalando que se trata de "a detailed description of heronhawking for which Calderón is clearly drawing upon his own knowledge and experience of the sport of falconry" (301). "Calderón and Falconry: A Note on Dramatic Language". Romance Philology 6 (1953): 299-304.
- v. 97-98 **quien** con antecedente inanimado. Cf. *infra*: "con reloj de porcelana / a quien diamantes adornan" (vv.

- 374-75). Además, "Y aquí da fin la comedia por quien el perdón os piso" (Nadie fie su secreto. Obras completas. II. Comedias. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973. 125b).
- v. 101 **montería**, "la caça de javalies, venados y otras fieras" (Cov. s.v.).
- v. 105 **voreal / venatoria**, "lo que pertenece a la caza, ù es propio de ella" (Aut. s.v., que cita un pasaje de Afectos de odio y amor de Calderón).
- v. 108 **jaras**, nombre común de varios arbustos pequeños. Informa Covarrubias que "quando jara significa una mata conocida, se escribe con x, xara; es nombre arábigo" (s.v.).
- v. 115 **trailla**, "la cuerda, ò correa, en que se lleva el perro atado à las cacerías, para soltarle à su tiempo" (Aut. s.v.).
- v. 121 **latido**. "Se toma tambien por la voz ò alarido que dá el perro de caza quando la vé ò la sigue" (Aut. s.v.).
- v. 135-7 **ventores**, "perros de caça" (Cov. s.v. viento); son los animales que siguen un rasto guiados por su olfato y el viento. **Sabuesos**, variedad de perros podencos, algo mayores que el común y de olfato muy fino. **Lebreles**, perros de orejas y labio superior caídos, hocico fuerte, muy apreciados para la caza de liebres.
- v. 143 **capirotos y pigüelas**. **Capirote** es la "cubierta hecha de cuero y ajustada que se pone al halcón y otras aves de cetrería en la cabeza, y las tapa los ojos para que se estén quietas en la mano ò en la alcandara, el qual le quitan quando ha de volar" (Aut. s.v.). **Pihuelas** son "las correas con que se guarnecen los gavilanes y halcones" (Cov. s.v.).
- v. 144 **neblies**, "especie de halcón de mucha estima" (Cov. s.v.).

- v. 161 echos vn globo de pluma. Cf. en La selva confusa, atribuida por Sloman a Calderón: "abrasada la pluma / los dos con vuelo ciego / rayos de pluma son, aves de fuego" (300).
- v. 163 regates. "El movimiento pronto que se hace, hurtando el cuerpo à una parte y à otra" (Aut. s.v.).
- v. 165 calarse, "baxar las aves rapidamente sobre algún sitio ù cosa determinada" (Aut. s.v.). Cf. "Arras del animoso desafio / un pardo gabán fue en el verde suelo, / a quien se abaten ocho o diez soberbios / montañeses, cual suele de lo alto / calarse turba de invidiosas aves" (Luis de Góngora. Soledades. Ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 1980. I: 985-89).
- v. 187 reparéme. Cf. nota al v. 1066.
- v. 188-9 tomar por partido, "decidir". Cf.: "se usa también por el medio apto y proporcionado, para conseguir alguna cosa, en la precisión de executarla" (Aut. s.v.).
- v. 200 estança, "sitio, lugar". "El asiento donde se reposa, la casa o el lugar abrigado donde nos recogemos" (Cov. s.v.).
- v. 224 y historias. Juan de Valdés observaba que "solamente pongo g quando el vocablo que se sigue comienza en i... de necessidad tiene de observar todo esto el que quiere scrivir bien y propriamente" (Diálogo de la lengua. Ed. Juan M. Lope Blanch. Madrid: Castalia, 1969. 86). Covarrubias, por su parte, anota: "con algún primor usamos della [la conjunción g] quando la dición que se le sigue empieza en i" (Cov. s.v.). Cf. infra y vrme (v. 3888).
- v. 225-28 Como indicaron Schmidt y Rohland de Langbehn ("Artificios utilizados en la comedia Hasta callar").

595 n. 15), la referencia apunta a un pasaje de la jornada primera de Primeros soy yo:

HIPOL. [Dentro] ¡El Cielo me valga!

JUANA. [Dentro] ¡Jesús mil veces!

GUT.- ¿Qué estruendo
hurta a mi voz las palabras?

FADRI.- Aquel corredor se viene
todo abajo con dos damas.

GUT.- ¿Quién podrá no socorrerlas,
siendo noble?

(Primeros soy yo. Obras completas, II.
Comedias. Ed. Angel Valbuena Briones.
Madrid: Aguilar, 1973. 1173a)

- v. 228 novela, "un cuento bien compuesto o patraña para entrenar los oyentes, como las novelas de Bocacio" (Cov. s.v.). farsa, "es representación que significa lo mesmo que comedia" (Cov. s.v.) Cf. infra v. 1985
- v. 250 pribança. "En otra sinificación vale ser favorecido de algún señor, de privatus, a, um, cosa propia y particular, porque se particulariza con él y le diferencia de los demás; y éste se llama privado, y el favor que el señor le da privança" (Cov. s.v. privar).
- v. 253 Angélica. Referencia a Angélica la bella, personaje del Orlando innamorato de Mateo Boiardo, publicado entre 1483 y 1496, y del Orlando furioso de Ludovico Ariosto. Orlando amaba a Angélica pero ésta a su vez se enamoró de un soldado moro llamado Medoro, a quien había auxiliado después de encontrarlo herido cerca de París. Cf. uno de los varios comentarios cervantinos: "Esa Angélica--respondió don Quijote--, señor cura, fue una doncella destraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura; despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo. El gran cantor de su belleza, el

famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de un ruin entrego, que no debieron ser cosas demasiado honestas, la dejó donde dijo: Y cómo del Catay recibió el cetro, / quizá otro cantará con mejor plectro" (Quijote 589-90). La difusión de la historia de Orlando y Angélica fue enorme lo que dio lugar a que se convirtiera en materia de parodia. Así, Lope de Vega, que había escrito un poema juvenil titulado "La hermosura de Angélica" (publicado en 1602), alude a ella tres veces en La Gatomaquia (vv. I: 129-131, IV: 84-90 y 333-341) y Quevedo escribe un extenso "Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando". Véase Obra poética. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1971. III: 412-52. Para el texto de Lope, Obras poéticas, I. Ed. J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1969. 1440-518.

- v. 274 **ocasionados**. Ocasionado es "el hombre que tiene mala condición que por ella da ocasión a otros para descomponerse" (Cov. s.v.); en esta caso vale 'expuesto, en peligro'.
- v. 297-300 Juego de palabras basado en la doble significación de la expresión mover las plantas, 'adelantarse a un lugar' y 'poner las plantas en movimiento'. En Nadie fie su secreto, el gracioso Lázaro hace un juego semejante: "...Bien estoy así; / aunque si mi dicha es / tal, que merezco llegar / a besar tus reales pies, / no me hartaré de besar / cordobanes en un mes" (95a). Cf., además, infra nota al v. 338.
- v. 315 **parante**, neologismo burlesco formado sobre el modelo de "[escudero] andante".
- v. 327-28 La referencia era, como en la actualidad, parte del saber común. Cf. "Hablé al rey, viomé y honróme.

- / César con el César fui, / pues vi, peleé y vencí" (El burlador de Sevilla, en Comedias de Tirso de Molina, ed. de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. vv. 85-7). Véase también infra vv. 2456-7.
- v. 334 boluiste, 'devolviste'. Volver "significa también restituir lo que se ha tomado, ù quitado" (Aut. s.v.). También infra v. 519. En consecuencia, la expresión "le boluiste el abla" vale tanto 'dirigir la palabra' como 'devolver la vida' y, a partir de ello, la capacidad de hablar.
- v. 338 equivocos. Afirma Covarrubias que "en nuestra lengua castellana tenemos muchos nombre [sic] equivocos, lo cual es ocasión de algunas galanterías y dichos agudos, jugando del vocablo, tomado en diversas significaciones" (s.v.). Como puede verse, el fundamento de la definición, es la homonimia, que en efecto se constituye en uno de los mecanismos básicos de la comicidad lograda a través de Capricho.
- v. 347 lleva algún camino. "No llevar una cosa camino. Vale lo mismo que ser incierta y con sospechas de mentirosa, por no tener fundamento bastante, ni apariencia de verdad" (Aut. s.v. camino).
- v. 358-59 Quien habla mucho en algo a de acertar. Eunice J. Gates transcribió las versiones de este refrán que incluye Gonzalo Correas en su Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627): "Quien mucho habla, mucho yerra. Quien mucho habla, en algo acierta, o ha de acertar" (1036). Cf. "A Tentative List of Proverbs and Proverb Allusions in the Plays of Calderón". PMLA 64 (1949): 1027-48.
- v. 361 Se trata de Hernán Núñez Pinciano, autor de una colección de Refranes, o Proverbios en romance, que

nuevamente colligió y glossó el comendador H. N. Van
compuestos por el orden del Abc (Salamanca, 1555).

Cf. N. Alonso Cortés. "Datos acerca de varios maestros salmantinos. II. H. N. "Pinciano"". Homenaje a Menéndez Pidal I (1925): 783-90.

- v. 364 **Yo e dicho nada**. Omisión del doble negativo.
- v. 369 **tengo de**, 'tengo que'.
- v. 371 **relox**. Covarrubias menciona las diversas clases de relojes (de sol, clepsidras, de arena) y agrega: "últimamente los alemanes inventaron el relox de ruedas, tan ingenioso, especialmente el que hizo Janelo, con los movimientos celestes" (s.v.). Poco más adelante (vv. 379-83) se hará un juego de palabras con los distintos tipos de relojes (de sol, de campana, despertador). La referencia al reloj despertador en este pasaje se entiende en la medida en que, al hacer ruido para cumplir con su función, un reloj de este tipo no es discreto, así como tampoco lo es Capricho, cuando comienza a referir datos precisos sobre su amo.
- v. 394 **hacer la junta**, 'reunirse'.
- v. 402 **yndustria**. "Es la maña, diligencia y solercia con que alguno haze qualquier cosa con menos trabajo que otro" (Cov. s.v.).
- v. 412+ Aquí, así como también en otros lugares, las indicaciones escénicas contienen, ocasionalmente, determinaciones espaciales ("sale...") pero referidas al espacio físico (teatral) y no al espacio imaginario (dramático).
- v. 415 **trais**. Ver *infra* nota al v. 460.
- v. 419 **al paso**, "vale también al encuentro" (Aut. s.v.).
- v. 424 **trujeron**. También trujo (vv. 1141, 2230). "Se empleaban indistintamente **traxo** o **truxo**" (Rafael Lapeña. Historia de la lengua española. 8a. ed. Madrid:

- Gredos, 1980. 395). Cf. la observación de Juan de Valdés: "Por la mesma razón que ellos escriven su traxo escrivo yo mi truxo; vosotros tomad el que qui-siéredes" (Diálogo... 78).
- v. 454 me holgaré verla, 'me holgaré de verla'. Cf. "me e holgado veros" (v. 706), aunque "mucho me olgaré de oýrta" (v. 1165).
- v. 459 capitulaciones, "los conciertos, condiciones y pactos, que se dan por escrito para convenir unos con otros, especialmente en casamientos" (Cov. s.v.).
- v. 460 tray, 'trae'. También v. 2210. Cf. "Si eso en cuidado te tray, / para obligarte no hay / medio como tu hermosura" (El desdén con el desdén v. 1094); "Sí hay, / y la causa que le tray / es la que no he de decir" (El agua mana v. 2217-19).
- v. 463 pliego. "Por extension se llama el envoltorio o cúmulo de cartas cerradas debaxo de una cubierta" (Aut. s.v.).
- v. 465 empeño, 'obligación'. "Empeñarse, obligarse" (Cov. s.v. empeñar).
- v. 466 u conjunción empleada por q. También infra vv. 1106, 1487, 1934, 2403 y 2421.
- v. 474-5 porque acciones ni palabras / en vno ni otro peli-gren. Uso de la conjunción ni sólo para el último de los elementos en los términos negados. Véase más adelante vv. 736, 833, 1654, 1657, 1768, 2568 y 3174.
- v. 483 receírla Cf. infra nota al v. 4087.
- v. 495 a menester, 'hace falta, es necesario'. Menester es "la falta ó necesidad de alguna cosa" (Aut. s.v.).
- v. 514 Galateo. El principio indicado (vv. 515-20) también figura en El galán fantasma: "A quien le dan una car-

ta, / dicen que ho ha de saber / si está escrita, o si está blanca" (Ed. José Romera Castillo. Barcelona: Plaza y Janes, 1984. vv. 3028-30). Rohland de Langbehn sugiere que esta referencia puede concretarse en el Galateo español (Tarragona, 1593), obra de Gracián Dantisco, "aunque no contiene el precepto a que se refiere" (595 n. 15). Hay edición moderna de M. Morreaule (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968), que no he podido consultar.

- v. 517 **decoro**, "honór, respéto, reveréncia que se debe à alguna persona por su nacimiento ù dignidad" (Aut. S.V.).
- v. 520 **blanca**, 'en blanco'.
- v. 524 **mostralda**. Desde un punto de vista dramático, éste es un óptimo ejemplo de indicación escénica o acotación incorporada en el texto principal: exige ser acompañada de cierta gestualidad, según la cual el personaje entrega la carta abriéndola para hacer ostensible su intención. En el plano lingüístico, se trata de una metátesis de uso frecuente. Cf. *infra* vv. 526, 853, 899, 2356, 3041. Comenta Juan de Valdés a propósito de este fenómeno: "También pertenece a la gramática el saber juntar el pronombre con el verbo, en lo qual veo un cierto uso, no sé de dónde sea nacido, y es que muchos dizen poneldo y embialdo por dezir ponedio y emiadido, porque el poned y emiad es el verbo, y el lo el pronombre; no sé qué sea la causa por que lo mezclan desta manera; yo, aunque todo se puede dezir, sin condenar ni reprehender nada, todavía tengo por mejor que el verbo vaya por sí y el pronombre por sí" (Diálogo de la lengua 74). Véase también R. K. Spaulding. How Spanish Grew. Berkeley y Los Angeles: U of California P. 1948. 166.

- v. 527 fino, "se toma también por delicado, primoroso y sutil" (Aut. s.v.).
- v. 529+ riyéndose, también v. 1205+.
- v. 533 enigma. Ver infra v. 1685.
- v. 552 córrate, 'avergüencete'. Correrse es "avergonzarse, tener empácho de alguna cosa que se ha dicho ó hecho" (Aut. s.v.).
- v. 557 vn ora, 'una hora'.
- v. 558 a, 'hace'.
- v. 566 nuevas, "las cosas que se cuentan acontecidas de fresco en diversas partes, que por eso las llamaron nuevas" (Cov. s.v.).
- v. 579 braçero, "el que lleva del braço a alguna señora" (Cov. s.v. braço).
- v. 584 recatas, 'ocultas'. "Recatarse. Andar con aviso y cuydado de alguna cosa que le puede suceder" (Cov. s.v.). Cf. infra vv. 1060, 1295, 2011 y 2935.
- v. 596 despejo, "vale tambien desenfado, desembarazo, donaire y brio" así como "arrójo, temeridad, audacia, atrevimiento [y] osadía" (Aut. s.v.). Cf. "Despejos tan cortesanos / plega al cielo que algún dia" y "Advierte, Eugenia, que estamos / ya en la corte, y que el despejo, / el brio y el desenfado / del buen gusto, aqui es delito" (El agua mansa vv. 357-58 y 520-23, respectivamente).
- v. 674 villana, 'indigna'.
- v. 680 quien, empleado con antecedente en plural, forma frecuente todavía en el siglo XVII. Cf., además, infra vv. 2799 y 3507. De acuerdo con R. K. Spaulding: "Somewhat grudgingly allowed by Ximénez Patón in 1614, condemned as late as 1622 as inelegant by Ambrosio de Salazar and only granted to be propio, más no tan usado by Correas in 1626 (Arte grande de la lengua

- castellana...), quienes as the plural of quien is first found in texts of the early 1500's" (166-7). Véase, también, Lapesa (397-98). Transcribo algunos ejemplos literarios: "pero antes de que dé fin hoy a la caza, / descubriré quién fueron los traidores" (El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina. Ed. Francisco Ayala. Madrid: Castalia, 1971. vv. 87-88) y "que mis vasallos han sido / quien me ha forzado y vencido" y "Naturaleza el llorar / vinculó por mayoralazgo / en las mujeres, a quien, / aunque hay valor, faltan manos" (El castigo sin venganza de Lope de Vega. Ed. Manuel Fernández Nieto. Buenos Aires: Orbis, 1982. vv. 669-70 y vv. 1428-31, respectivamente).
- v. 684 postas, "los caballos que de público están en los caminos cosarios para correr en ellos y caminar con presteza (Cov. s.v.).
- v. 696 darla, 'darle'.
- v. 757 desecha, "dissimulación de lo mal hecho" (Cov. s.v.); "dissimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa" (Aut. s.v.). Véase infra vv. 2215 y 2688. Cf., además: "En aquea puerta estaba / del jardín, cuando le veo / llegar, haciendo deshecha / de que viene con un pliego / para el duque, embajador / de sí mismo" (El acaso y el error, en Obras completas de Calderón, ed. A. Valbuena Briones, Comedias 722b-723a).
- v. 764 cuydado, "vale tambien rezéio y temór de lo que puede sobrevenir" (Aut. s.v.). Cf. infra vv. 770, 1897-98, 1943, 2223, etc.
- v. 784 triacá, 'antidoto, contraveneno'. "Es un medicamento efficacissimo compuesto de muchas simples. y lo que es de admirar los más dellos venenosos, que remedia a

- los que están emponçoñados con qualquier género de veneno" (Cov. s.v.).
- v. 788 **enajos**. "Llamamos enajo lo que nos da pena y sin sabor, y particularmente qualquier cosa que nos lastime en los ojos" (Cov. s.v. encjar).
- v. 795 **menina**, "la señora, que desde niña entraba a servir à la Reina en la classe de Damas" (Aut. s.v.).
- v. 798 **vía**, 'veía'.
- v. 822 **mobella**. Asimilación de la terminación de infinitivo al pronombre enclítico. También *infra* "vençellos" (v. 832), "sin comello ni bebello" (v. 3127), "ablalla ni vella" (v. 3553), "buacalle" (v. 3848), "matalle" (v. 3849); sin embargo, "decirlas" (v. 911), "callarlas" (v. 912), etc. Para Juan de Valdés, "lo uno y lo otro se puede dezir; yo guardo siempre la r porque me contenta más. Es bien verdad que en metro muchas vezes está bien el convertir la r en l por causa de la consonante" (100). Cf. también R. K Spaulding (166).
- v. 828 **reparaste**, 'advertiste'.
- v. 882 **de balde**. "Esta voz no tiene uso en la lengua Castellana, sino es en composición... diciendo de balde, significa graciosamente, de gracia, sin precio alguno, y tal vez sin motivo" (Aut. s.v.).
- v. 927 **yndicia**, de indiciar, "dar ù ocasionar indicios de alguna cosa" (Aut. s.v.).
- v. 929 **mortales**. Mortal "se dice del que tiene ò está con señas ò apariencias de muerto" (Aut. s.v.). Véase, *infra*, vv. 3296 y 4000.
- v. 952 **plubiera**. También *infra* v. 1822. Podría tratarse de un caso de equivalencia acústica, fenómeno según el cual "el que escucha una palabra poco habitual, puede

- equivocarse, oyendo alguno de sus sonidos diferente de como se ha pronunciado, es decir, confundiendo un sonido con otro algo análogo" (Ramón Menéndez Pidal. Manual de gramática histórica española. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. 195). Cf. pluviera en Tan largo me lo fiáis. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Kassel: Edition Reichenberger, 1990. v. 699.
- v. 971 desirba, "no cumpla con el servicio que corresponde".
- v. 1004 sulcaba. Forma etimológica por "surcaba" (Menéndez Pidal, 140 y 199). Cf. "Hazer sulcos" (Cov. s.v.). Cf. "los mares sulca de España" (Guárdate del agua mana v. 661).
- v. 1005 riça, "rizada".
- v. 1013 mudança, "se toma también por la inconstancia o variedad de los afectos y dictámenes" (Aut. s.v.). Cf. "El mudar los pareceres / con causa, de sabios es. / La mudanza es liviandad, / cuando sin nuevo accidente / le da causa solamente / la propia facilidad" (Mudarse por mejorarse de Juan Ruiz de Alarcón. Ed. Manuel Sito Alba. Barcelona: Plaza & Janés, 1986. vv. 43-8).
- v. 1020 sitio de Barcelona. Don Juan de Austria, al mando de las galeras de Sicilia y tropas de desembarco, recibió del rey Felipe IV la orden de acudir a sitiar Barcelona, por entonces en manos de los franceses. "A los quince meses de asedio, Barcelona pidió condiciones para rendirse... Barcelona se rindió el 11 de octubre de 1652 y Cataluña entera recibió con alegría una rendición que traería la ansiada paz, después de trece años de calamitosa guerra" (Germán Bleiberg. dir. Diccionario de historia de España. Madrid: Alianza, 1979. [: 474-5).

- v. 1050 acazos. "Lo que sucede sin pensar, ni estar prevenido, dezimos aver sido acaso y de improviso" (Cov. s.v.).
- v. 1057 albricias, "lo que se da al que nos trae algunas buenas nuevas" (Cov. s.v.).
- v. 1066 hicieron reparo, "advirtieron, se detuvieron a considerar". "Reparo, el remedio". "Reparar es detenerse por respeto de algún impedimento, y así suele sinificar lo mesmo que dudar" (Cov. s.v. reparar).
- v. 1072 a poco, "poco después".
- v. 1077 en voces remisas, "en voz baja". "Remiso. El floxo" (Cov. s.v.).
- v. 1087 cinta. "Se suele tomar tambien por la cintura" (Aut. s.v.).
- v. 1091 viçarría, "vale gallardía, loçanía" (Cov. s.v. bizarría). Cf. infra v. 1169.
- v. 1096-97 reconozco ser el conde, "reconozco que es el conde".
- v. 1099 rifa, "vale contienda [...] en la rifa o risa lo que se pretende es deshazer unos a otros" (Cov. s.v.).
- v. 1119 estubiese a la mira. "Estar à la mira. Observar con particular cuidado y atención los pasos y lances de algún negociado ù dependencia, para executar las diligencias conducentes à su logro" (Aut. s.v.). El sentido en este caso es: "Aunque Serafina estuviese observando el enfrentamiento entre el conde y César, no podría pensar que César huya por cobardía".
- v. 1125 estrado, "el lugar donde las señoras se asientan sobre cogines y reciben las visitas" (Cov. s.v.). Cf. la llegada de Aurora a casa de Estela en Amigo, amante y leal: "[ESTELA] Ven al estrado y sosiega, / que estás cansada. AURORA.- Aquí estamos / bien, porque

- esta cuadra, Estela, / que cae sobre estos jardines / también divierte y alegra" (Obras completas, II. Dramas. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987. 361b).
- v. 1155 **prevenida**, 'preparada'. **Prevenir** es "anticiparse" (Cov. s.v.).
- v. 1158 **cenador**. "En las huertas y jardines ay ciertas longetas, cubiertas unas de texado, otras de árboles, parras, jazmines y arrayanes" (Cov. s.v.). Cf. "...al acercarse a la isla / del cenador, que con tantas / flores del estanque habita" (Casa con dos puertas, mala es de guardar de Calderón. Ed. José Romera Castillo. Barcelona: Plaza & Janés, 1984. vv. 2317-19).
- v. 1161 **a vista**, "modo adverbial, que vale en presencia, ù delante", "vale assimismo en consideración, ù comparación" (Aut. s.v.).
- vv. 1165-66 **es del mejor cortesano**. Anota, a propósito de estos versos, Hartzzenbusch: "Este cortesano poeta. a quien otras veces elogia Calderón, ¿sería Felipe IV?" (261 n. 1). Marín cree que esta identificación, que reitera Valbuena Briones (Comedias, 1708), es errónea pero que, de todos modos, "debe retenerse [la] noble condición [del autor]" (101 n. 14).
- vv. 1178-90 El movimiento escénico exige en este lugar la acumulación de apartes: Margarita lee en privado lo que abre la posibilidad de que César, por un lado, y Serafina, por otro, manifiesten sus respectivas sorpresas. El recurso se reitera, cf. infra vv. 3981 y ss.
- v. 1193 **escribanía**, "se toma assimismo por el recoldo para escribir, que se compone de tintéro, salvadera, caja para oblea, campanilla, y en medio un cañón para poner las plumas" (Aut. s.v.).
- v. 1196 **Le divierte**. véase infra nota a 2560f.

- v. 1199 **propio**, "usado como sustantivo se llama el correo de à pie, que alguno despacha para llevar una ò mas cartas de importancia" (Aut. s.v.).
- v. 1228 **discurso**, "habla". "Tómase por el modo de proceder en tratar algún punto y materia, por diversos propósitos y varios conceptos" (Cov. s.v.). Cf. infra 1305, 1725, 3623, 3654 y 3678.
- v. 1235 **grima**, "el horror y espanto que se recibe de ver alguna cosa horrenda, de que un hombre queda pasmado" (Cov. s.v.).
- v. 1240 **paravien**, "expresión que se hace à otro, para manifestar el gusto y placér que se tiene de que haya logrado algun buen sucesso" (Aut. s.v.).
- v. 1294-97 Recogida por Edward M Wilson y Jack Sage en Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas. Londres: Tamesis Books, 1964. 1-2. Apud Marín (101 n. 13).
- v. 1325 **yntento**, "intención, propósito". "Las mas veces significa el ánimo & designio deliberado" (Aut. s.v.).
- v. 1336 **de que no reyrás mi pena**, "de que no reirás de mi pena".
- v. 1341 **satisfac[cl]ón**. Satisfacer "vale tambien dar solución à alguna duda, ò dificultad. ò sossegar, ò aquietar alguna quexa, ò sentimiento" (Aut. s.v.).
- v. 1371. **nouela**, "nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas" (Cov. s.v.). Cf. "...désejame, / porque en la imaginación / no cesa. por más que quiera. / novela tan verdadera, / que más parece invención" (Amigo, amante y leal 378b).
- v. 1374-85 Treviño no rescata este pasaje en "Versos desconocidos".

- v. 1409 **apriessa**. "Apriessa... Otros dizen prisa" (Cov. s.v.).
- v. 1424 **prebençión**, 'precaución, preparativos'. Cf. "Yo, señor, / dije, con vuestra licencia, / que no entraran a serviros, / y que en mi casa no hicieran / prevençiones; que a Dios gracias, / pienso que no os falte en ella / nada" (*El alcalde de Zalamea* vv. 279-85).
- v. 1427 **letras**. "Letra se toma muchas vezes por cartas" (Cov. s.v.).
- v. 1435 **ynculta**, 'sin cultivar'. "Lo no cultivado, el erial" (*Aut. s.v.*).
- v. 1438 **carabinas**, "arma de fuego semejante à la escopeta ò arcabuz; pero de poco mas de una vara de largo, y con su mira para tirar derecho, y encarando al contráριο" (*Aut. s.v.*).
- v. 1445 **tino**, "metaphoricamente vale juicio, prudencia, y discurso cuerdo, para el gobierno, y acertada dirección de alguna materia" (*Aut. s.v.*). En este caso, la construcción absoluta equivale a 'sin control, descontrolado'.
- v. 1447 **fuste**, "tomase especialmente por la armadúra de la silla del caballo ò mula, y tal vez por la misma silla" (*Aut. s.v.*).
- v. 1451 **potençias**. "Por antonomásia se llaman las tres facultades del alma, de conocer, querer, y acordarse: que son entendimiento, voluntad y memoria" (*Aut. s.v.*).
- v. 1470 **os embarçe**, 'os impida'. **Embarazar** "vale impedir" (Cov. s.v.).
- v. 1474 **adelantárades**. Véase más adelante, **queriades** (v. 2525), **alcancáredeas** (v. 2657), **sabiades** (v. 2955), **quisiéredeas** (v. 3487). Según Lapesa, se trata de "arraigados [que] subsistieron hasta la época de Calderón. Así los esdrújulos **anávades**, **sentíades**, **dixere-**

- des, quisiérades, en lucha con sus reducciones ama-
vais, sentiais, dixereis, quisierais, atestiguadas
desde principios del siglo XVI y que al fin triun-
faron" (394). Cf. también R. K. Spaulding (166).
- v. 1482 espacio, "también significa el intervalo del tiempo"
(Cov. s.v.).
- v. 1507 porque, 'para que'.
- v. 1511+ bejete, "el viejo ridículo, à modo de los que
suelen introducirse en los entremeses, ò sainetes"
(Aut. s.v.).
- v. 1565+ terrero, 'explanada delante de un edificio'. Cf.
El burlador de Sevilla, ed. cit. (197, n. 214). Para
la forma cay, véase nota al v. 460.
- v. 1579 litera. "Carruage muy acomodado para caminar. Es
de la misma hechúra que la silla de manos, algo más
prolongada, y con dos asientos" (Aut. s.v.).
- v. 1599 el que, 'el hecho de que'.
- v. 1684-86 emblema. "Este nombre se suele confundir con el
de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia,
enigma, etc." (Cov. s.v.). cifras. "Escritura enyg-
mática, con caracteres peregrinos, o los nuestros
trocados unos por otros, en valor o en lugar" (Cov.
s.v.). enigmas "es una oscura alegoría o cuestión y
pregunta engañosa y intrincada" (Cov. s.v.). contra-
ditorias. "En la Dialéctica se llaman aquellas dos
proposiciones que tienen repugnancia entre sí, de las
quales una es universal y otra particular, una que
afirma y otra que niega" (Aut. s.v.).
- v. 1783 siendo quien soy. Leo Spitzer estudió este tipo de
declaraciones en sus posibles fuentes bíblicas y clá-
sicas. De acuerdo con su análisis, toda vez que apa-
rece la frase en textos dramáticos del Siglo de Oro se
da en el contexto de una situación específica: "un
hombre, noble de nacimiento o de carácter (la nobleza

de carácter está generalmente en el mismo plano que la de nacimiento), en el momento de escoger el curso de su acción se representa el ideal a que su personalidad debe aspirar, dada su naturaleza congénita" (125).

Cf. "Soy quien soy". Nueva revista de filología hispánica 1 (1947): 113-27. Véase *infra* vv. 1792, 1991, 1995, 3507, 3611, 3615 y 3616. También los siguientes casos de El galán fantasma: "no la novedad te admire, / no la extrañeza te espante / de verme, siendo quien soy, / venir en aqueste traje" (vv.35-36); "Perdona desconfianza, / Julia mía, tan cobarde, / siendo quien eres, y siendo / yo quien soy..." (vv. 233-36).

- v. 1800 **priessa**. "Priessa. La instancia y solicitud con que se haze alguna cosa [...] Otros dicen prisa, que es lo mesmo que priessa" (Cov. s.v.).
- v. 1802 **llaneças**. "Llaneza en condición y trato, apazible término" (Cov. s.v.).
- v. 1809 **male morata**. Ya desde el teatro primitivo español se acostumbraba, para conseguir efectos de comicidad, poner palabras latinas o latinismos deformados en boca de criados y rústicos. Calderón conserva este recurso. Cf. "[Lisardo] ¿Qué dices? [Calabazas] "Ecce quam amas" (Casa con dos puertas... v. 1858); "[Candil] El 'fidus Acates' fue, / puesto conmigo, un Vellido" (El galán fantasma vv. 655-6). Ver *infra* nota al v. 2503.
- v. 1821 **real**. "moneda de plata que vale treynta y quatro maravedies, por tener las armas reales" (Cov. s.v.).
- v. 1854 **faldriquera**. "la bolsa que se insiere en la falda del sayo" (Cov. s.v. faltriqueras).
- v. 1855 **quartos**, juego de palabras sobre el doble sentido de cuarto, 'unidad de tiempo' y, también, "moneda de bellón que vale quatro maravedis" (Cov. s.v.).
- v. 1860: aunque me laue, me tuerça. Para un comentario de este verso, véase "Introducción" III, 2.

- v. 1988 **mas que** con valor de conjunción concesiva 'aunque'. Recuérdese la exclamación de Laurencia: "¡Mas que nunca acá volviera!" (Fuenteovejuna de Lope de Vega. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1984. v. 173).
- v. 2043 **domeñar**, "sujetar, rendir y hacer tratable alguna cosa" (Aut. s.v.).
- v. 2073 **bais**, 'vayáis'. También 3276.
- v. 2088 **Otra vez y otras ochenta**. La expresión que emplea Capricho es una parodia de las exclamaciones hiperbólicas típicas de los personajes calderonianos. Cf. "una y mill veces merezca / vesar señor vra mano", "dadme mil veces los brazos" (La desdicha de la voz de Calderón. Ed. A. V. Ebersole. Valencia: Castalia, 1963. II: vv. 206-7 y III: v. 351, respectivamente; véase también v. 1228 de la jornada primera, 990, 1212, 1499 de la segunda y 38, 871 de la tercera); "me hacian dos mill festejos" y "al jardín vna y mill veces", "y hacerme dos mill alagos" (El secreto a voces. Ed. J. M. de Osma. Lawrence: U of Kansas, 1938. I: vv. 165 y 933 y III: v. 2427, respectivamente, etc.).
- v. 2099 **tris tris**, onomatopeya. Hoy diríamos "tic tac".
- v. 2131 **tiniendo**. Sobre la vacilación en el timbre vocálico, incluso en el siglo XVII, en particular para el caso de las vocales protónicas, véase Lapesa, 367 y s. Cf. infra nota al v. 4087.
- v. 2154 **arrebol**, "por la color roxa y encendida. y ésta toman las nuves en su puesta del sol, heridas con sus rayos" (Cov. s.v.).
- v. 2327 **desmentir**, "vale también desvanecer y dissimular alguna cosa para que no se conozca: como Desmentir las sospechas, los indices, &c" (Aut. s.v.).

- v. 2412 demasia, "todo lo que es supérfluo: y algunas veces significa agravio y descortesía" (Cov. s.v.).
- v. 2413 Don Quijote. Rohland de Langbehn destaca el valor de esta clase de alusiones a elementos conocidos por el público "cuyo aparecer en boca de los personajes implica reconocimiento y de ahí constituye una agradable sorpresa" (595). Se ha podido contabilizar hasta veinte alusiones, directas o indirectas, a Cervantes en las obras calderonianas. Cf., al respecto, Robert ter Horst. "A New Literary History of Don Pedro Calderón". Approaches to the Theater of Calderón. Ed. Michael D. McGaha. Lanham: U P of America, 1982. 34-35.
- v. 2424 Verso de rima irregular, corregido en A y las ediciones antiguas y modernas.
- v. 2450 majadero, "se dice oy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado" (Aut. s.v.).
- v. 2467 de romanía, "de improviso, de repente, furiosamente". Apud. José Luis Alonso Hernández. Léxico del marginalismo del Siglo de Oro. Salamanca: U de Salamanca, 1977. s.v.
- v. 2476 rosicler, "el color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada" (Aut. s.v.).
- v. 2486 moína, "enójo ù encono contra alguno" (Aut. s.v.). Cf. "es bien verdad que tomamos algunas veces mohino por desgraciado o desdichado en el juego, y assi dezimos que uno stá mohino quando pierde, y dezimos que se amohina quando toma alguna cosa por agüero, pero esto no impide que yo no pueda usar. en lugar del mohino, del malencónico donde quadrare bien" (Juan de Valdés. Diálogo 150).

- v. 2503 ydem per ydem. El Diccionario de autoridades, que cita precisamente este pasaje, anota: "Modo de hablar vulgar, tomado del Latin, que significa ello por ello. ù lo mismo uno que otro" (s.v. idem).
- v. 2515 figura, "por extension se toma por hombre ridiculo, feo y de mala traza" (Aut. s.v.). Señala Celsa C. García Valdés que "el 'figura' será protagonista de varios entremeses. Se revela por algunos signos como lo ridiculo de su indumentaria, vanidad, hipocresía, elevadas pretensiones, lenguaje hiperculto, etc." (Antología del entremés barroco. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. 444).
- v. 2517-8 la tarea del torno, es decir, 'dar vueltas'.
- v. 2550+ estar diuertido, 'estar distraido, apartado, en tretenido'. "Divertirse. Salirse uno del propósito en que va hablando, o dexar los negocios y, por descansar, ocuparse en alguna cosa de contento" (Cov. s.v.). Cf. "Pero necio discurso / que mi ejercicio estorba, / en él no me diviertas / en cosa que no importa" (El burlador de Sevilla I: vv. 475-78).
- v. 2576 muelle, "pieza de hierro, acéro ù otro metal, que pegado artificiosamente en alguna máchina ò ingenio, y violentado en él, es causa de algùn movimiento" (Aut. s.v.).
- v. 2580 dé cordelejo. Dar cordelejo es "gastar bromas, dar la lata, hacer burlas, escarnecer. Derivado de dar tratos de cordel o atormentar en el potro al reo; en realidad es algo mucho menos grave y más irónico" (Alonso Hernández, Léxico s.v.).
- v. 2594 desbelarle, 'distraerle'. Uso extensivo a partir del sentido más general: "Desvelar. Perder el sueño o hazer que otro lo pierda" (Cov. s.v.).

- v. 2598 **tercero**. "el que media entre dos para componerlos" (Cov. s.v.).
- v. 2614 **bidriera**, "ventana con vidrio". "Las vidrieras para tener luz, sin que el ayre nos ofenda, fue invención antigua" (Cov. s.v. vidrio).
- v. 2620 **malquisto**, "aborrecido, odioso y mal admitido en la voluntad de otros" (Aut. s.v.). Quisto es el participio irregular de querer.
- v. 2638 **ablaros en el yntento**, "hablaros de la intención". Cf. nota al v. 1325.
- v. 2734 **abemos**, "hemos". Cf. La vida es sueño I: vv. 25, 26, 30 y El alcalde de Zalamea II: v. 816.
- v. 2805 **Ludubico**. La forma con u protónica es más frecuente en el manuscrito a partir de este momento (vv. 2820, 2944, 2995, 3086, etc.), aun cuando alterna con q (vv. 3405 y 3409). Para otros casos de vacilación en el timbre vocálico, véase supra nota al v. 2131 e infra nota al v. 4087.
- v. 2815 **justicia**. "Llamamos justicia a los ministros della, como dezir: A Fulano topó la justicia esta noche y le quitó las armas" (Cov. s.v.).
- v. 2848 Sobre este endecasílabo, que se repite en varias oportunidades durante esta escena (vv. 2874, 2920 y 3082), véase Treviño, "Versos desconocidos" (697 n. 22).
- v. 2961 **ymbiaistis**. También **tubistis** (v. 2987) y **distis** (v. 4017). "En la Edad de Oro, Alderete empleó patia a comienzos del siglo XVII, mientras que Calderón vacilaba entre escuchastes y amastis; a finales del siglo (1683 [sic]) y, a pesar del triunfo del final grais, algún documento arcaizante podía escribir problastis, averiguastis" (Manuel Alvar y Bernard Pottier, Morfología histórica del español. Madrid: Gredos, 1983, 207). Cf., en La deudicha de la voz, Las Ter-

mas venistis (II: v. 1577), hallastis (III: v. 61), fuietis (III: v. 477), etc.; en El secreto a voces, pedistis (II: v. 1680), dijistis (II: v. 2319), valistis (III: v. 2545) e hicistis (III: v. 2549), y fuis-
tis (v. 1993) y viestis (v. 2024) en El agua mansa.

Los casos citados corresponden, claro está, a comedias preservadas en manuscritos de puño calderoniano.

- v. 2994 despartirlos, "separarlos". Despartir significa "meterse de por medio de los que riñen, para ponerlos en paz; y a veces quien desparte lleva la peor parte" (Cov. s.v.).
- v. 3066 fino, "significa también amoroso, seguro, constante y fiel" (Aut. s.v.). En el mismo sentido, infra v. 3475.
- v. 3070 onestar, "hazer una cosa honesta o alguna persona, honrándola" (Cov. s.v.).
- v. 3102 añciano edificio. "Metaphoricamente se dice de qualquiera cosa antigua, ù de largo tiempo" (Aut. s.v.).
- v. 3120-29 Este pasaje ha sido comentado por E. J. Gates: "As in many other plays of the period, parodies occur frequently in the works of Calderón, and, like proverbs and ballads, are the special delight of graciosos. In [this] passage two of these comic devices are utilized when a servant parodies his master's more dignified version of the proverb ir por lana y volver trasquilado" (206). Cf. "Proverbs in the Plays of Calderón". The Romanic Review 38 (1947): 203-15.
- v. 3156 registros, "testigos". "Registro del lugar, llaman al hombre inclinado a saber todo lo que en él passa" (Cov. s.v.).
- v. 3160 Hartzenbusch propone corregir, por exigencia de sentido, y leer: "no solamente no consigo" (271 n. 1).

- v. 3193 **chisme** de **chismar**. "decir, ó hacer algo que sea chisme, de cuya voz se forma" (Aut. s.v.).
- v. 3194 **chisto** de **chistar**, "querer empezar á hablar, quedarse sin hacerlo, formando solo aquel primer sonido, que sale con el movimiento de los labios y percusion del aliento" (Aut. s.v.).
- v. 3196-98 no teniéndote más costa / el tormento que el aliño. **Costa** es "el precio de una cosa" (Cov. s.v.), en consecuencia el sentido sería: 'no significando más una cosa que la otra'.
- v. 3212 **engañoso cocodrilo**. "Metaphoricamente se llama á qualquiera persona engañosa, infiel y falsa" (Aut. s.v.). Covarrubias, por su parte, aporta al respecto jugosos y entretenidos comentarios, entre ellos: "tiene [el cocodrilo] un fingido llanto, con que engaña á los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y quando vee que llegan cerca dél, los acomete y mata en la tierra" (s.v.).
- v. 3216 **vasilisco**. "Basilisco. Una especie de serpiente" (Cov. s.v.). Cf., también, "Rey mio, / mi señor, mirad que anda / en palacio un basilisco, / que con la vista da muerte, / monstruo de sus laberintos" (Saber del mal y del bien. Obras completas. II. Dramas. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987. 233b).
- v. 3220 **uiso** 'paisaje, lo que se ve'. "Lo mismo que Vista. En este sentido está antiquado" (Aut. s.v.).
- v. 3204 **postigo**, "la puerta pequeña, que ordinariamente llamamos puerta falsa" (Cov. s.v.).
- vv. 3194-98 Este entrelazamiento oracional era recurso típico calderoniano. Cf. El galán fantasma vv. 899-905.

- v. 3296 **mortal me animo**. Este es un lugar donde se advierte con claridad la superioridad estilística de la versión del Res. 91.
- v. 3322 Hartzenbusch propone aclarar el sentido, agregando no: "para no parecer de vidrio" (273 n. 1).
- v. 3346 **conçeto** 'noticia'.
- v. 3379 **fianças**. De acuerdo con García de Diego, en castellano antiguo, **fianza** significaba 'confianza' (Diccionario etimológico español e hispánico. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. s.v.).
- v. 3382 **salbas refir**. **Salvar** empleado con el matiz jurídico de 'probar la inocencia o libertad de alguien o algo', de manera que el sentido del pasaje sería: '¿con qué argumentos tú, poco fiel, justificas haber reñido?'
- v. 3515+ **ma Estela**. Pero Estela es la criada de Serafina; debe decir **Flora**.
- v. 3567-8 **quadros**. "Se llama en los jardines aquella parte de tierra labrada en quadro, y adornada con varias labores de flores y hierbas" (Aut. s.v.). Cf., además, "midiendo de los jardines / ya los cuadros, ya las calles" (Casa con dos puertas... vv. 357-58). **murta**, 'mirto', "el arrayán pequeño" (Cov. s.v. arrayán). Cf. "Vamos, y esconderéte en los jazmines / y murtas que de cercas a los cuadros / sirven" (El vergonzoso en palacio II: vv. 495-97). También, "una mujer, recostada / en la siempre verde margen / de murta, que la guernece" (Casa con dos puertas... vv. 311-13). Además, la murta era empleada con valor medicinal, cf.: "Gasté en este mal prolijo, / porque el cuero se me curta, / polvos de arrayán y murta, / más que vale mi portillo" (Fuenteovejuna vv. 2430-33).

- v. 3593 **maraña**. "Se llama en las comedias y fábulas el lance enredoso è intrincado, de que parece mui dificultoso poder salir" (Aut. s.v.).
- v. 3618-20 La interrupción de la conversación entre los amantes, en el preciso momento en que todo parece llegar a resolverse, es un paso característico de las comedias áureas. En Cada uno para sí (Ed. José M. Ruano de la Haza. Kassel: Edition Reichenberger, 1982), por ejemplo, el anuncio lo hacen los criados:

Hernando ¡Señor!
 Juana ¡Señora!
 Leonor Juana, ¿qué hay?
 Don Félix ¿Qué traes, Hernando?
 Juana Que tu padre...
 Hernando Que tu suegro...
 Juana ...a fuer de padre de farsa...
 Hernando ...bien así como otras veces...
 Juana ...está a la puerta de casa...
 Hernando ...sube ya por la escalera...(vv. 957-63).

El dramaturgo se permitió ironizar sobre su propio empleo reiterado del recurso: "Que debe de ser comedia / sin duda esta de don Pedro / Calderón que hermano o padre / sienpre vienen a mal tiempo / y aora vienen ambos juntos" (La desdicha de la voz, Jornada segunda, vv. 1095-99). Cf. Ciriaco Morón Arroyo, "La ironía de la escritura en Calderón", quien se refiere al texto de La desdicha (219-20).

- v. 3633 **Tántalo**. La comparación con el personaje mítico era lugar común de la comedia. Cf. "pero siglos inmortales / como Tántalo estaré / entre la duda y la fe / de vuestros bienes y males" (Lope de Vega. El castigo sin venganza. Ed. Manuel Fernández Nieto. Buenos Aires: Orbis, 1982. vv. 1674-7)
- v. 3638 ¡¿Ya no me escondo también?! Acaso habría que corregir la lectura como hace Vera Tassis: "Ya yo me

escondo tambien" o los otros impresos: "Ya me escondo yo también". Sin embargo, la coincidencia con A hace suponer que el sentido irónico de la frase podría destacarse, en la representación, con un rápido movimiento de huida, subrayando el efecto cómico del contraste entre palabra y acción. He preferido no introducir más modificación que el doble uso de signos de exclamación e interrogación para sugerir el sutil juego de actitudes y declaraciones que parece palpar en el pasaje.

- v. 3694 *achas*, 'antorchas'. "Puede sinificar la antorcha de cera con que se alumbrá" (Covarrubias s.v.).
- v. 3745 *la fantasma*. Con adjetivo femenino, así como también en v. 3754. Cf. "¿Qué siempre que venga halle / esta fantasma a mi puerta / calzada de frente y guantes!" (El alcalde de Zalamea I: vv. 410-12).
- v. 3990 *grangería*, 'ganancia'. Proviene de *granjear*, 'ganar', derivado a su vez, de *granja* (del latín *granica* 'casa de granos'). Apud García de Diego, Diccionario s.v.
- v. 3992 *despique*, "satisfacción ó venganza que se toma de alguna ofensa ú desprecio que se ha recibido" (Aut. s.v.).
- v. 4021 *composición*. "Se toma tambien por el modo de proceder, porte y compostura de ánimo y cuerpo con que uno obra y modéra sus acciones" (Aut. s.v.).
- v. 4087 *mormurar*. La vacilación en el timbre de las vocales no acentuadas es fenómeno documentado en los grandes escritores del Siglo de Oro, tanto en el anónimo autor del Lazarillo como en Santa Teresa o Cervantes. Para ello véase Lapeña, 316-7 y 368. Cf. "No mormures, por Dios, de la Fortuna" (El Prado (4; Madrid y

Baile de la capona de Alonso J. de Salas Barbadillo,
en Antología del entremés barroco, v. 24).

APENDICE I

Manuscritos y ediciones
de Basta callar

1. Manuscritos

1.1. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. Res. 91. 74 hojas.
"Autógrafa en su mayor parte" (Paz 56)

Fuentes: *Rocamora* *320; *Paz* *377; *Reichenberger* *499

1.2. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 17.069. 50 hojas.
"de fines del s. XVII" (Paz 56)

Fuentes: *Paz* *377; *Reichenberger* *500

2. Ediciones y testimonios anteriores al siglo XIX

2.1. Incluida en: VERDADERA / QUINTA PARTE / DE / COMEDIAS / DE / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes / Nuevos de la Santa Iglesia de la ciudad de Toledo, / Célebre Poeta Español: / QUE PUBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS / Y VILLARROEL, SV MAYOR / Amigo; / DEBAXO DE LA PROTECCION DEL EXCELENTISSIMO SENOR / Don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel de / Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benauides, / Conde-Duque de Benaunte, Conde de Luna, Marqués de Xaualquinto, / y Villareal, etc. / CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, / y Portero de Camara de su Magestad. Año de 1682. 496-542.

2.1.1. 496 / LA GRAN COMEDIA, / BASTA CALLAR, / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca. / Fiesta que se representó á sus Magestades en el Salón / de su Palacio.

Empleza: *Marg.* Mucho, Flora, fio de ti.

Acaba: basta callar.

FIN.

Separata de la edición de Vera Tassis, 1730. V (12)

Ii-(IiIr)-L18

Austin: University of Texas Library

Fuentes: *Boyer* *21.16.2; *Reichenberger* (3:355)

2.2. Madrid: Sanz, 1694.

Santander: Biblioteca Menéndez Pelayo: 34139

Fuente: *Reichenberger* *501

2.3. Num. 153. / COMEDIA FAMOSA, / BASTA CALLAR, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / (Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

4º. A-E4

Madrid: Biblioteca Nacional: R/11349 (12) (Pseudo-Vera Tassis, V (12))

Fuentes: *Reichenberger* #502.1 (3:459)

2.3.1. Num. 153. / COMEDIA FAMOSA, / BASTA CALLAR, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / (Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora, de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

Sin colofón.

4º. A-E4

Viena: Österreichische Nationalbibliothek: Pseudo-Vera Tassis BE 7M3 V (12)

Fuente: *Reichenberger* #502.1 (3:216)

2.3.2. Num. 153. / LA GRAN COMEDIA / BASTA CALLAR, / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / (Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

[1]-20

Mannheim: Universitätsbibliothek: Mammeladorf 385, Pseudo-Vera Tassis V (12)

Fuente: *Reichenberger* #502.2 (3:217)

2.3.3. Num. 153. / LA GRAN COMEDIA. / BASTA CALLAR / DE DON PEDRO CALDERON. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / (Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

Sin colofón.

4º A-E4. Foliated. [1] 30.

Dublin: Steevens' Hospital Library: H.5.6 (12)

Barcelona: Biblioteca del "Institut del teatre": nº 57314
(SD 1261)

Fuentes: *Reichenberger* *502.2 (3:459+); *Vázquez Estévez* *25

2.3.4. Num. 153. / COMEDIA FAMOSA / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON. /

A-E[4]

Wayne State University Library: Pseudo-Vera Tassis V (12)

Fuentes: *Ashcom* *62b; *Sullivan y Bershas* *110b

2.4. Num 153. / LA GRAN COMEDIA / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. /

(Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora, de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

4º A-E4

Friburgo de Brisgovia: Universitätsbibliothek: E 1032,n-7b
(Nr. 7)

Barcelona: Biblioteca del "Institut del teatre": nº 35044

Fuentes: *Reichenberger* *503 (3:137); *Vázquez Estévez* *24

2.4.1. Num. 153. / LA GRAN COMEDIA / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. /

(Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora, de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

Sin colofón.

4º A-E4v

Viena: Osterreichische Nationalbibliothek: Pseudo-Vera
Tassis B422-B V (12)

Hamburgo: Staats- y Universitätsbibliothek: Pseudo-Vera
Tassis A/151945 V (12)

Bundoora, Victoria, Australia: Colección Scarffe: 102:i:a,b

Fuente: *Reichenberger* *503 (3:117)

2.4.2 Num. 153. / LA GRAN COMEDIA / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. /

(Tabla de personajes a cuatro columnas)

Sin colofón

4º A-E2

Madrid: Biblioteca Nacional: U-9291 (SD 1261)
T 14836 (SD 1261)

Wayne State University Library: CV 23

Fuentes: *Reichenberger* *503 (1:153); *Ashcom* *62a; *Sullivan y Bershas* *110a

2.4.3. Num. 153. / COMEDIA FAMOSA, / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON.

Empieza: Mucho, Flora de ti fio.

Acaba: basta callar.

FIN.

Sin colofón.

A-E4

New York: New York Public Libray: NPP p.v.3, n. 5 (Madrid? 1720?)

Fuente: *Bergman y Sznuk* *146

2.4.4 Num. 153. / La gran comedia / BASTA CALLAR / De Don Pedro Calderon de la Barca.

Empieza: Mucho, Flora, de ti fio.

Acaba: aunque interesado [sic], no aya [p. 4]

Sin colofón.

A- [Defectuosa: las primeras cuatro páginas de Basta callar encuadradas con las páginas 3-39 de Afectos de odio y amor]

Chapel Hill: U of North Carolina Library: TAB 9.7

Fuente: *MacKnight y Jones* *209

2.4.5 Num. 153. / La Gran Comedia / BASTA CALLAR. / De Don Pedro Calderon De La Barca.

Empieza: Mucho, Flora, de ti fio.

Acaba: basta callar.

A-E2

Londres: London Library: P 1050-17

Fuente: *Gregg* *177

2.4.6. Num. 153. / LA GRAN COMEDIA. / BASTA CALLAR. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. /

Empieza: Mar. Mucho, Flora, de ti fio.
 Acaba: basta callar.
 FIN.

Sin colofón.

A-E4

Barcelona: Biblioteca del "Institut del teatre": nº 56136

Fuente: *Vázquez Estévez* *23

2.4.7.

Valencia: Biblioteca Universitaria: A-110/77

Fuente: *Reichenberger* *506 (1:153)

2.5.

Sin colofón.

Londres: British Library: 11725.ee.3 (14) (1760?)

Fuente: *Reichenberger* *504 (1:153)

2.6. Num 60 / COMEDIA FAMOSA. / BASTA CALLAR. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / (Tabla de personajes a tres columnas)

Empieza: Marg. Mucho, Flora, fio de ti.
 Acaba: basta callar.
 FIN.

4º A-D4E2

Colofón: Con Licencia. BARCELONA: POR FRANCISCO SURIA Y BURGADA, IMPRESOR, / calle de la Paja. / A costas de la compañía.

Austin: University of Texas Library: 862/C12b/17

Biblioteca particular de R. R. MacCurdy

Bundoora, Victoria, Australia: Colección Scarfe: 102:ii:a-g

Cambridge University Library: 7743.c.104 (=E.M.W.: Lyell, 3)

Chapel Hill: U of North Carolina Library: CTAE 17,1

Dublin: D.W. Cruickshank's Library (ca 1790?)

Glasgow: University Library: 86.d.4

Londres: British Library: 11728.1.71 (1770?)

Madrid: Biblioteca Nacional: T 2129 (SD 1260)

Mannheim: Universitätsbibliothek: 2198.2 (1) y colecc. en un volumen de Comedia famosa (5)

Oviedo: Bibl. Univ.: P-5-12 (SD 1260)

Oxford: Bodleian Library: 3865 d.10 (6)

Paris: Bibl. Nat. 4º Yg 21 (85) (SD 1260)

Valencia: Bibl. Univ.: A-110/71
 Wellesley: Bibl. Coe (SD 1260)

Fuentes: *Boyer* *21.16.1 y *21.16.1a; *McKnight y Jones* *210;
Reichenberger *506.

2.7.

Sevilla: Herederos de Tomás López de Haro, sin año, 36
 hojas. Num. 11.
 Lisboa: Bibl. Nac.: L.2901 V
 Hamburgo: Staats- y Universitätsbibliothek: A/1072,IV,7
 (hacia 1730)
 Wellesley College Library (SD 1262)

Fuente: *Reichenberger* *507

2.8. Relación de mujer, de la comedia intitulada Basta
 callar.

Sevilla: Haro, sin año.
 Madrid: Biblioteca Nacional: V-210-81 (SD 2115)

Fuente: *Reichenberger* *508

2.9. Num. 141./ COMEDIA FAMOSA. / BASTA / CALLAR. / DE DON
 PEDRO CALDERON. / Hablan en ella las Personas siguientes. /
 (Tabla de personajes a cuatro columnas)

Empleza: Margar. Mucho, Flora, de ti fio.
 Acaba: basta callar.
 FIN.

Colofón: Con Licencia: En Sevilla, en la Imprenta de JOSEPH
 PADRINO, en calle de Genova.

A-D4

Londres: British Library: 11728.h.15 (6) (1750?)

Fuente: *Reichenberger* *509 (3:460)

2.10. Incluida en: Comedias del célebre poeta español don
 Pedro Calderon de la Barca... que saca á la luz don Juan
 Fernandez de Apontes, y las dedica al mismo don Pedro Cal-
 deron de la Barca. Madrid: Viuda de M. Fernández. 1760-63.
 11 tomos en 10 volúmenes. 10: 94-140.

Separata: 94 / LA GRAN COMEDIA. / BASTA CALLAR. DE D. PEDRO
 CALDERON DE LA BARCA. / Fiesta que se representò á sus
 Magestades en el Salón de su Real Palacio.

Wayne State University Library: CV 21

Fuentes: *Ashcom* *62c; *Sullivan y Bershas* *110c

2.11.

Barcelona: Carlos Saperá, Francisco Suriá 1765. 18 hojas.
Num. 60.

Barcelona: Bibl. Univ.: CXXVIII-4-5 (12)

Fuente: *Reichenberger* *510

2.12.

Valencia: Orga 1765.

Santander: Bibl. Menéndez Pelayo 249.

Fuente: *Reichenberger* *511

3. Ediciones modernas

3.1. Incluida en: Keil, Juan Jorge. Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas á luz por... En cuatro tomos, adornados de un retrato del poeta, grabado por un dibujo original. Leipsique: Ernesto Fleischer, 1829. 3: 172-99.

3.2. Incluida en: Hartzzenbusch, Juan Eugenio. Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por don... Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1848-50. [=Atlas, 1945. 3: 255-78].

3.3. Incluida en: Valbuena Briones, Angel. Obras completas de P. Calderón de la Barca. Madrid: Aguilar, 1952-1959. 2: 1710-48.

4. Referencias bibliográficas del Apéndice

Ashcom. B. B. A Descriptive Catalogue of the Spanish Comedias Sueltas in the Wayne State University Library and the Private Library of Professor B. B. Ashcom. Detroit: Wayne State University Libraries, 1965.

- Bergman, Hannah E. y Szilvia E. Szmuk. A Catalogue of Comedias Seltas in The New York Public Library. [n.d.]: Grant & Cutler, 1980. Vol. I.
- Boyer, Mildred Vinson. The Texas Collection of Comedias Seltas: A Descriptive Bibliography. Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1978.
- Gregg, Karl C. An Index to The Spanish Theatre Collection in the London Library. Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1984.
- McKnight, William A. y Mabel Barret Jones. A Catalogue of Comedias sueltas in the Library of the University of North Carolina. Chapel Hill: U of North Carolina Library, 1965.
- [Paz, Julián. Advertencia]. Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1979. Tomo I.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1981. Tomo III.
- Rocamora, José María. Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado, hecho por el conservador de ella Don... Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882.
- Sullivan, Howard A. y Henry N. Bershas. The Wayne State University Collection of Comedias Seltas... A Descriptive Bibliography. Detroit: Wayne State U P, 1984.

Vázquez Estévez, Margarita. Comedias sueltas sin pie de
imprenta en la biblioteca del "Institut del teatre"
(Barcelona). Kassel: Reichenberger, 1987.

APENDICE II

Reproducción de folios selectos
del Res. 91
(Biblioteca Nacional de Madrid)

21

Contal' causa ynterrumpisla
 pero alla hora es espeso
 porque vos lo proveya
 que no se gata ebbat
 hasta que aca de oida
 y de sauer si el proueniso
 tru jo estudiado el enigma
 no pora el cura la flora
 porque me importa que se
 aciaros que ya no estais
 aqui
 como si las maras
 tan cerca
 quien creera cielos
 que sea yo qui la solida
 hui de flora fina y de a
 quien me busque el mofina
 de aquele ar din patrimos
 may or entre las dallas
 pasan las de
 en qual quiera
 parte donde yo te asista
 i era mi me or estara ya
 dijite que oreuendo
 la musica flom ere
 ya del estangue en las dallas
 que unca adre forma de
 no que me dijo solida
 henen la tra y tono sus tra si
 su asinto

m... ..
 C... ..
 C... ..
 B... ..
 la obligac... ..
 Cap. otra vez... ..
 B... ..
 J... ..
 Carl nober... ..
 Cap - nober... ..
 d... ..
 Pueden... ..
 Carl a ber... ..
 Como... ..
Nota - Parado... ..
 Cap. gu... ..
 de par... ..
 - B... ..
 nos... ..
 cap
 fine... ..

Lámina 2: Folio [14r] de la Jornada Segunda. Incontestablemente de otra mano.

= Jesus, Maria, Joseph. =
 = Basta Callar =
 = Tercera Jornada =

Alas cosas
 que no se veen no leito
 sinasira, na sino solo
 e de de la grande
 dicen d. q. q. que tengo
 que haré en mi servicio
 y que me solo dirán
 de escuarse de oírlo
 y enbina abdicarse
 con un exado
 no digan
 que no irren pero basta oírlo
 que de oírlo, si es preciso
 para la oírda. la que
 de será hna tenido
 queca, pero como oírlo
 ablo no aii, afecto mi
 mira que u. erri. no
 se afor, el qui se oírda
 que afor mentó na que afor
 que no tedo, mas do mismo
 de que afor, con no go
 callen. Si Voar y abdicarse, pero
 las mujeres como no
 y que su a tralla de que

Lámina 3: Folio 1[r] de la Jornada Tercera.