



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología Hispánica
y Clásica



**Edición y estudio de *El más impropio verdugo*
de Francisco de Rojas Zorrilla**



Tesis doctoral realizada por Yaiza Álvarez Brito, bajo la dirección de los doctores d. Juan Matas Caballero (Universidad de León) y d. Rafael L. González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha).





INFORME DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS

El Dr. D. Juan Matas Caballero y el Dr. D. Rafael Luis González Cañal, como Directores de la Tesis Doctoral titulada "Edición y estudio de *El más impropio verdugo* de Francisco de Rojas Zorrilla" realizada por Dña. Yaiza Álvarez Brito en el programa de doctorado Estudios sobre filología hispánica, informan favorablemente el depósito de la misma, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmamos, en León a 7 de abril de 2015,

Fdo: Dr. Juan Matas Caballero

Fdo: Rafael Luis González Cañal



ADMISIÓN A TRÁMITE DE LA TESIS DOCTORAL¹

El órgano responsable del programa de doctorado Departamento de Filología Hispánica y Clásica en su reunión celebrada el día de de ha acordado dar su conformidad a la admisión a trámite de lectura de la Tesis Doctoral titulada “Edición y estudio de *El más impropio verdugo* de Francisco de Rojas Zorrilla”, dirigida por el Dr. D. Juan Matas Caballero y el Dr. D. Rafael L. González Cañal, elaborada por Dña. Yaiza Álvarez Brito y cuyo título en inglés es el siguiente: “Edition and study of Francisco de Rojas Zorrilla’s *El más impropio verdugo*”.

Lo que firmo, en León a de de .

La Secretaria,

Fdo.: Luzdivina Cuesta Torre

Vº Bº

El Director del Departamento

Fdo.: Manuel Iglesias Bango

¹ Solamente para las tesis depositadas en papel.

A mi familia, a mi novio, a mis amigos, que compartieron mis penas y alegrías.

A mis directores, que me dieron orientaciones y apoyo.

A todos los investigadores y profesionales que han hecho del teatro clásico su pasión.

A la Universidad de León, al Instituto Almagro de Teatro Clásico, al Ministerio de Educación y a las Bibliotecas que proporcionaron los ejemplares.

A todas las personas e instituciones que han hecho posible esta tesis.

A Él, que me regaló el tiempo, la fuerza, los medios y las capacidades.

Muchas gracias a todos.

Índice

1. Introducción.....	3
2. I. Estudio preliminar.....	7
2.1. Fecha de composición. Fuente. Fortuna editorial y escénica de la pieza.....	9
2.1.1. Fecha de composición y fuente.....	9
2.1.2. Fortuna editorial.....	10
2.1.3. Fortuna escénica.....	11
2.1.4. Fortuna en el extranjero.....	13
2.2. Argumento.....	15
2.3. Temática y estructura.....	21
2.4. El género dramático: <i>El más impropio verdugo</i> como tragedia.....	27
2.4.1. Cuestiones previas acerca del concepto de tragedia en el Siglo de Oro.....	27
2.4.2. El corpus trágico de Rojas.....	31
2.4.3. Los elementos trágicos de <i>El más impropio verdugo</i>	35
2.4.3.1. <i>Fatum</i> y providencia.....	38
2.4.3.2. El hombre ante las fuerzas sobrenaturales.....	48
2.4.3.3. Lo fantástico. Divinidades, espíritus y figuras alegóricas.....	51
2.4.3.4. Sueños sobre desastres próximos.....	52
2.4.3.5. Agüeros y conjuros.....	57
2.4.3.6. Los vicios.....	59
2.4.3.7. La muerte.....	61
2.4.3.8. Lo desmesurado.....	67
2.4.3.9. La venganza.....	72
2.4.3.10. La ironía trágica.....	74
2.5. Personajes.....	79
2.5.1. Los galanes.....	79
2.5.1.1. Alejandro.....	81
2.5.1.2. Carlos.....	101
2.5.1.3. Federico.....	113
2.5.2. Las damas.....	127
2.5.2.1. Diana.....	133
2.5.2.2. Casandra.....	147
2.5.3. El Padre: César.....	169
2.5.4. El duque de Florencia.....	177
2.5.5. Los criados.....	187
2.5.5.1. La pareja masculina: Cosme y Damián.....	187
2.5.5.2. Las criadas: Laura y Julia.....	197
2.5.6. Personajes secundarios.....	213
2.6. Estilo y lenguaje.....	219
2.7. Métrica.....	229

2.8. Cuestiones textuales	235
2.8.1. La edición textual de <i>El más impropio verdugo</i>	235
2.8.2. Descripción bibliográfica de las fuentes.....	243
2.8.3. Filiación de la obra: Un repaso al árbol genealógico de <i>El más impropio verdugo</i>	247
2.8.4. Estema	275
3. II. Edición crítica.....	277
3.1. Texto editado.....	279
3.2. Aparato crítico de variantes.....	421
4. Conclusiones.....	509
5. Bibliografía.....	521
6. Anexo	541

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas venimos asistiendo a una progresiva revitalización del estudio del teatro clásico español en nuestro país y, particularmente, en el ámbito referente a la edición crítica de las obras dramáticas de nuestro riquísimo repertorio aurisecular. Son varios los grupos de investigación interesados en rescatar obras de autores prestigiosos y reconocidos como Lope de Vega o Calderón de la Barca, pero también en ampliar el parnaso con figuras injustamente olvidadas por la crítica durante demasiado tiempo.

Hace unos años, el Instituto Almagro de Teatro Clásico, con sede en la Universidad de Castilla-La Mancha, puso en marcha un proyecto de edición crítica para el dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla. Por tratarse de un autor importante de su tiempo, que compartió éxitos con figuras de la propia talla de Calderón de la Barca, los miembros del Instituto consideraron oportuna una revisión crítica y anotada de su repertorio dramático. Según confirma Felipe Pedraza en las «Palabras preliminares» del Volumen I de las *Obras Completas* de Rojas:

La última edición de conjunto realizada con cierto cuidado es la de Mesonero Romanos, [en el año 1861](...) Había sido preparada con criterios que hoy juzgamos obsoletos, sin notas ni aclaraciones, y sin aparato crítico alguno. Para colmo, las últimas reimpresiones dejaban mucho que desear en lo relativo a nitidez y calidad gráficas.¹

Estas fueron las principales razones por las que se ha considerado oportuna una edición crítica de la obra completa del dramaturgo y, concretamente, de la pieza de *El más impropio verdugo por la más justa venganza*.

¹ Rojas Zorrilla [2007: 8]

Tal es el título de la última obra incluida en la *Segunda Parte* de comedias del dramaturgo aurisecular Francisco de Rojas Zorrilla [1607-1648], que se editó por primera vez en Madrid en 1645.

El dramaturgo fue uno de los comediógrafos de mayor éxito en los escenarios palaciegos durante la década de 1630-1640, pero, debido a la corta duración de su vida, el número de obras que integran su corpus dramático es bastante más reducido que el de otros ilustres contemporáneos suyos. A pesar de todo, su producción dramática sí deja constancia de varias comedias escritas en colaboración con algunos de los escritores teatrales más importantes de su tiempo, tales como Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán o Antonio Mira de Amescua, entre otros².

Mi trabajo de investigación, tal y como lo recoge el título de la tesis, se ha centrado en el estudio y la edición crítica de una de las piezas del repertorio teatral de Francisco de Rojas Zorrilla, justamente la que responde al rótulo de *El más impropio verdugo*.

Siguiendo el índice, el cuerpo del trabajo consta de dos partes bien diferenciadas, correspondientes a los dos aspectos que constituyen el objeto de mi investigación: por un lado, el estudio de la pieza y, por el otro, la edición. A estos dos bloques, les precede una introducción y les sucede un apartado de conclusiones.

Es preciso tener en cuenta, además, que el bloque correspondiente al estudio preliminar toma como referencia el texto editado, que se encuentra, sin embargo, en el segundo bloque. A pesar del inconveniente que ello pueda suscitar, mantengo este orden porque permite una clara distinción de los dos núcleos que vertebran la tesis.

² Para una mayor profundización en los trabajos en colaboración de estos dramaturgos pueden consultarse los estudios de González Cañal [2003b]; Cassol [2008]; Déodat-Kessedjian [2000]. También puede encontrarse información en los artículos de González Cañal [en prensa] y García González [en prensa].

El primer apartado dentro del estudio preliminar –«Fecha de composición. Fuente. Fortuna editorial y escénica»– aporta los datos necesarios para una contextualización general de la pieza.

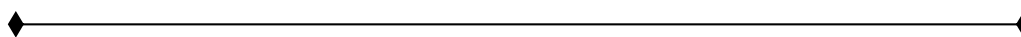
Por su parte, el «Argumento» ofrece un resumen de la trama que se verá desarrollada en toda su extensión en el texto editado. Puesto que, tal y como he indicado, el texto resulta una base elemental del estudio preliminar, este apartado constituye un primer acercamiento a la materia que resultará útil en la comprensión de los temas abordados a lo largo del primer bloque, como lo son la temática, la estructura, el género o los personajes.

Dentro del estudio preliminar, destacan por su extensión los apartados correspondientes a la cuestión del género de la pieza y al estudio de los personajes. Uno de los temas que podrían resultar controvertidos acerca de la obra es el de su inclusión dentro del género trágico. Por eso, el apartado destinado al estudio del género pretende ofrecer una detallada justificación de la cuestión.

Más extenso aún es el apartado que he dedicado al estudio de los personajes, que constituye una amplia profundización en uno de los aspectos más llamativos de la obra. El análisis abarca aspectos tradicionales, singularidades y alusiones comparativas.

Por su parte, las secciones dedicadas al estilo y lenguaje y a la métrica atienden a los aspectos formales de la pieza. Además, en el apartado de «Métrica» se ofrece una pequeña tabla a modo de sinopsis de la versificación, que refleja los porcentajes de cada metro.

En cuanto al segundo núcleo de contenido, que gira de modo más específico en torno a la edición crítica de la pieza, consta de una parte de carácter teórico y otra de tipo práctico.



Precisamente, la última sección dentro del estudio preliminar –«Cuestiones textuales»– aborda los asuntos más específicamente relacionados con la labor de la edición textual y constituye un marco teórico para los contenidos ofrecidos en el segundo bloque, titulado «Edición crítica». Ofrece una descripción bibliográfica de los testimonios utilizados para el cotejo textual, una explicación de la filiación y un estema.

El bloque titulado «Edición crítica» completa el marco teórico con su vertiente práctica, mostrando el resultado de la tarea editorial llevada a cabo, tanto en el texto anotado, como en el voluminoso «Aparato crítico de variantes».

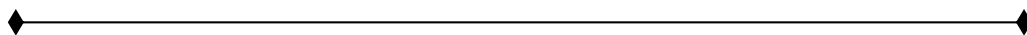
Por su parte, las conclusiones recogen los hallazgos más importantes del trabajo de la tesis.

Por último, la bibliografía y los anexos aportan la información complementaria.

Por su parte, considerando todas las dimensiones tratadas, el método filológico que he utilizado en la labor de estudio y análisis de la obra aplica las técnicas heurísticas, hermenéuticas y críticas, así como recursos del análisis temático y caracteriológico.

Una vez aclaradas todas estas cuestiones previas, es posible adentrarse en las páginas del trabajo.

I. ESTUDIO PRELIMINAR



FECHA DE COMPOSICIÓN. FUENTE. FORTUNA EDITORIAL Y ESCÉNICA DE LA PIEZA

FECHA DE COMPOSICIÓN Y FUENTE

En 1911, Emilio Cotarelo³ indicó que *El más impropio verdugo* se había representado el 14 de febrero de 1637 en el Palacio de «El Pardo» por la compañía de Tomás Fernández. El investigador confundió, sin embargo, algunos datos. En efecto, al consultar la fuente original que manejó Cotarelo⁴, constaté que la representación aludida era en realidad del 12 de febrero de 1637 en el palacio del Buen Retiro por la compañía de Tomás Fernández. De estos errores y sus correspondientes enmiendas se nos advierte ya en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* de Teresa Ferrer.

Así pues, teniendo en cuenta estos datos, el original de *El más impropio verdugo*, que no se ha conservado, tuvo que ser redactado antes del 12 de febrero de 1637, fecha en la que fue representada la obra en el Buen Retiro. De acuerdo a esto, probablemente fue redactada hacia finales de 1636.

Hasta la fecha de su publicación en la *Segunda Parte de Comedias* del autor [1645] transcurren ocho años, tiempo en el que perdemos la pista de su seguimiento. Sí podemos deducir, siempre de acuerdo a los datos manejados, que la obra pasó por las manos de la compañía de Tomás Fernández Cabredo, ya que este fue el autor que la puso en escena en 1637. También tuvo que tenerla a la vista Juan de Matos Fragoso, que realizó una versión burlesca de la obra. Esta obra de Matos sería contemporánea de

³ COTARELO Y MORI, Emilio [2007: 180].

⁴ CRUZADA VILLAAMIL, G. [1871: 124].

la de Rojas, y, siguiendo la argumentación de Elena Di Pinto⁵, ambas tendrían que haberse representado en fechas muy cercanas.

En cuanto a la fuente, Elena Di Pinto [2008, 561] alude a la obra *La justicia en la piedad* de Guillén de Castro como antecedente de la pieza. La misma obra se considera la fuente directa de otra conocida pieza del dramaturgo: *No hay ser padre siendo rey* [Di Pastena, 2007: 149]. Sin descartar posibles influencias de la pieza en nuestra obra, resulta más lógico pensar que Rojas se base en realidad en otra obra homónima del dramaturgo valenciano: *El más impropio verdugo*⁶. Al parecer, Rojas se basó también en otro título homónimo de Guillén de Castro para su versión de *Progne y Filomena* [Pastor Comín, 2011: 428], por lo que la hipótesis no resulta inverosímil.

FORTUNA EDITORIAL

La obra encontró cierta fortuna editorial, lo que parece confirmado por casi una veintena de ediciones conservadas.

En el siglo XVII, *El más impropio verdugo* es uno de los títulos recogidos en la *Segunda Parte de Comedias* del dramaturgo [en las ediciones de 1645 y 1680]. La popularidad de Rojas facilita, además, que la pieza forme parte de alguna de las colecciones más notorias de su época. Aparece publicada en dos ocasiones en la colección de *Diferentes autores*, en 1646 y en 1652, ambas impresas en Zaragoza.

A principios del siglo XVIII [1704] aparecerá publicada en Bruselas en un volumen de *Comedias escogidas*. Es precisamente durante este siglo y a finales del anterior cuando podemos datar la impresión de las sueltas de la obra. Se han conservado un total de trece sueltas, lo que podría sugerir un relativo éxito escénico. Sin alcanzar la

⁵ «Es fácil de suponer que la burlasca de Matos se estrenaría el mismo día o al siguiente, tras la seria, para que el referente al que alude la parodia estuviera fresco y fuera reconocible por el espectador.» [DI PINTO, 2008: 562].

⁶ De su existencia dejan constancia, al menos, Sáinz de Robles [1943: 23] y Montaña Cuellar [2005: 101].

difusión de obras como *Los áspides de Cleopatra* o *El catalán Serrallonga*, que cuentan con veintidós impresiones sueltas conservadas⁷, *El más impropio verdugo* se coloca por delante de buen número de obras del dramaturgo en cuanto a este tipo de impresión.

En 1861 encontramos, por último, la conocida edición de Mesonero Romanos para la Biblioteca de Autores Españoles.

FORTUNA ESCÉNICA

Si bien la obra gozó de una no desdeñable difusión editorial, con la impresión de hasta trece sueltas, los datos escénicos hablan, por otra parte, de una presencia bastante discreta sobre las tablas. Los datos confirman su puesta en escena en el siglo XVII y, de modo especial, durante el siglo XVIII. A lo largo de este período la obra viajará por los escenarios más destacados de la geografía española. Así, encontramos representaciones en Madrid, en Valencia, en Sevilla, pero también en Valladolid, Toledo y Écija.

Tal y como se ha indicado de acuerdo a los datos obtenidos, la compañía de Tomás Fernández Cabredo representó la obra por primera vez en el Palacio del Buen Retiro el 12 de febrero de 1637⁸. La obra tuvo, además, una versión burlesca de la que se ocupó Juan de Matos Frago⁹. Cabe suponer que la pieza formó parte de la programación de las fiestas cortesanas con motivo de la visita de la Princesa de Saboya a la Corte española aquel año¹⁰.

⁷ GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. [2007a: 229].

⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G. [1871: 124]

⁹ DI PINTO [2008]

¹⁰ Vid. COTARELO Y MORI [2007, 43-44]

La siguiente representación de la que tenemos constancia es la del 30 de abril de 1698. En esta ocasión, es la ciudad de Valladolid la que acoge la puesta en escena. Las fuentes consultadas no se ponen de acuerdo, sin embargo, en señalar al responsable del montaje. Siguiendo a Alonso Cortés [1922], Mackenzie [1994: 35. Nota 5 al pie] indica que se trata de la compañía de Juan Ruiz. Sin embargo, el *DICAT*¹¹, siguiendo la misma fuente, indica que es la compañía de Francisca Correa.

Con respecto al siglo XVIII, la obra comienza su andadura escénica en Valencia, teniendo en cuenta la actuación ofrecida el 24 de enero de 1707 por la compañía de Juana Ondarro y Antonio de Urriaga, según la información indicada por Arturo Zabala [1966: 20].

Sabemos también, según los datos aportados por Varey y Davis¹², que la obra se representó en un total de 11 ocasiones en los corrales de comedias de Madrid a comienzos del siglo XVIII. Concretamente, en los años 1710, 1712, 1713, 1715 y 1719.

Por su parte, Luciano García Lorenzo [2007], recogiendo las aportaciones de Andioc y Coulon [1996], menciona la escenificación de la pieza «*El más propio[sic] verdugo por la más justa venganza (...)* en 10 ocasiones, en la primera mitad de siglo (1710 a 1748)» [García Lorenzo, 2007: 238]. Es posible que alguna de estas representaciones coincida con las mencionadas por Varey y Davis, a las que aludimos en el párrafo anterior. En todo caso, estos datos nos permiten saber que la vida escénica de la pieza en Madrid se prolongó hasta 1748. Precisamente, Arenas Cruz [2000: 382] confirma que, junto a la obra de *Obligados y ofendidos*, *El más impropio verdugo* se representa por última vez en Madrid ese año. Además, los investigadores Andioc y Coulon coinciden en señalar el Teatro de la Cruz como lugar de las representaciones. Por otro lado, el hecho de que la obra representada se indique como obra en colaboración de tres dramaturgos –concretamente de Rojas, Vélez y Coello– podría

¹¹ *DICAT* [2008, § 1698 de la entrada «Francisca Correa»]

¹² VAREY, J.E. y DAVIS, Charles [1992: 403]

llevarnos a formular una hipótesis: es probable que la compañía o compañías que llevan a escena la pieza estén manejando el manuscrito que dará lugar a la edición de la suelta S3 –la única que atribuye la autoría a estos tres escritores–.

Por otro lado, los datos recogidos por Francis Sureda para la programación de la tragedia en Valencia señalan a *El más impropio verdugo* como «uno de los mayores fracasos de todo el período estudiado»¹³. La obra vendió tan solo 730 entradas en la temporada de 1720-1721 y se quedó en unas ridículas 100 en la temporada de 1731-1732. El contraste es evidente si lo comparamos con las cerca de 17.000 entradas que vendió *Reinar después de morir*, de Vélez, que llegó a programarse hasta en 50 ocasiones a lo largo del siglo. *El más impropio verdugo* se queda también muy por debajo de la rojiana pieza *Progne y Filomena*, que se representó en 35 ocasiones y alcanzó las casi 12.000 entradas [Sureda, 1983: 120-121].

Otra escenificación se llevó a cabo el 10 de septiembre de 1771 en Sevilla, según la información aportada por Francisco Aguilar Piñal [1974: 279]. El investigador sugiere, además, que el teatro de San Eloy podría haber acogido la representación.

Finalmente, las últimas puestas en escena registradas corresponden al año 1773. Por una parte, sabemos que la obra fue representada en Toledo [Montero de la Puente, 1942: 451]. Además, Bolaños indica que fue llevada a las tablas en Écija el 21 de septiembre de ese mismo año [1996:146].

FORTUNA EN EL EXTRANJERO

Dada la fluida relación entre el teatro español y el italiano durante el Siglo de Oro, es probable que la obra de Rojas traspasara las fronteras hispánicas. A este respecto, Elena Marcello [2007] ofrece alguna pista. Existe una alusión a una tal pieza

¹³ SUREDA [1983: 124]

titulada *Il più improprio carnefice per la più giusta vendetta*, traducción literal del título de nuestra pieza, que figura «en el colofón de la edición de *Il finto medico* (Ronciglione, Toselli, 1669)»[Marcello, 2007: 181] .Esta edición corresponde a Angela d'Orso, conocida actriz italiana de la segunda mitad del siglo XVII, que llevó a cabo varias traducciones y adaptaciones de obras teatrales españolas. La pieza *Il più improprio carnefice* aparece mencionada junto a otras ocho como anuncio de una próxima publicación. Sin embargo, la comedia, si llegó a publicarse, se ha perdido. Elena Marcello advierte¹⁴, por otra parte, que la analogía del título no constituye por sí sola un criterio suficientemente fiable, habida cuenta de que en ciertos casos los títulos podrían relacionarse con distintas fuentes de procedencia española. A pesar de todo, *El más impropio verdugo por la más justa venganza* es un título suficientemente singular para evitar tal confusión.

No existen, sin embargo, huellas de su paso por Francia o por Alemania¹⁵.

¹⁴ MARCELLO [2007:181]

¹⁵ Vid. COUDERC [2000] y TIETZ [2008].

ARGUMENTO

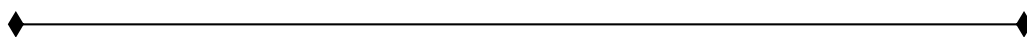
El argumento de *El más impropio verdugo* puede resumirse así:

JORNADA PRIMERA

Es de noche y unos músicos se encuentran cantando frente al balcón de Diana. Alejandro, que pretende entrar furtivamente en el aposento de la dama a través de un monasterio colindante, es arrojado súbitamente de una escala con amenazas de muerte. El personaje, sorprendido y furioso, arremete contra los músicos y estos huyen. A los gritos acude Carlos, su hermano, al que Alejandro ataca también. Alejandro hiere a Carlos en un brazo y marcha en busca de sus enemigos, que vuelven a increparlo.

Diana, asustada por los ruidos de la calle, se asoma al balcón y saluda a Carlos. Al ver que está herido, le arroja una banda. Federico, hermano de Diana, aparece en ese momento por una de las esquinas de la calle. La dama recuerda a Carlos que pertenecen a familias enemigas y teme que Federico los vea juntos. Carlos marcha en busca de su hermano antes de que Federico lo reconozca. Cosme, criado de Alejandro, llega en ese momento a la calle en busca de su amo. Allí, el criado informa a Federico de que los hermanos Alejandro y Carlos pretenden sin saberlo a la misma dama. Federico, que no quiere ser reconocido, decide dejar al criado allí y volver a su casa más tarde. Cosme encuentra entonces a Damián, criado de Carlos, que también ha perdido la pista de su amo.

Justo cuando los criados acaban de despedirse, aparece nuevamente Alejandro que, todavía desorientado, tarda un momento en reconocer a su criado. Alejandro le narra entonces a Cosme todo lo sucedido durante la noche. Confiesa su intento frustrado de gozar a Diana por fuerza y el enfrentamiento con Carlos y con otros hombres que ha encontrado por las calles de Florencia. En ese momento, ya ha amanecido y Alejandro, cansado de sus correrías nocturnas, decide irse a dormir. Antes de entrar en su casa se



produce todavía una escena en la que Alejandro amenaza a un herrador, un maestro y un pregonero que molestan con sus actividades su descanso.

En casa de César, mientras tanto, se desarrolla una discusión entre el padre y su hijo Carlos. César acusa a Carlos de haber pasado la noche fuera. Carlos se justifica arguyendo que estaba buscando a Alejandro, pero César no quiere oír acusaciones contra él porque es su hijo predilecto. Enfadado con Carlos, le expulsa de casa a él y a su criado Damián. Casandra, hermana de Carlos y Alejandro, que ha presenciado la escena, manifiesta a su padre su disgusto por el suceso. César justifica el trato que les da a sus dos hijos comparándolo con el de Dios.

Alejandro, que ya está dormido en otra habitación, habla en sueños y su hermana va a atenderlo. César se duerme en una silla y la daga con la que amenazaba a Carlos se le cae a los pies. Alejandro se levanta intranquilo por un sueño en el que su padre le daba muerte. Al ver a César decide darle muerte antes de que se cumpla el sueño premonitorio. Coge la daga, pero su padre despierta antes de que pueda herirlo. Repentinamente asustado por la cólera del anciano, Alejandro deja caer la daga y huye. César cree haber tenido un mal sueño. Casandra acude a las voces de su padre y niega que Alejandro se haya levantado.

En ese momento, Diana llega a casa de César con su criada Laura huyendo de su hermano Federico. La dama solicita amparo al anciano y a Casandra, sin saber que se encuentra en casa de Carlos. César la invita a esconderse mientras él recibe a Federico. El caballero entra poco después y explica a César que Diana le ofende en el honor. Casandra, que se relaciona en secreto con Federico, sospecha que este está en realidad casado con Diana. Cuando César abandona la estancia, Federico trata en vano de justificarse ante Casandra. Carlos los descubre. Federico reconoce entonces la banda que Diana le dio a Carlos y confirma sus sospechas de los tratos que su hermana tiene con el galán. Jura entonces en secreto vengarse. Cuando Federico se marcha, Carlos pide explicaciones a Casandra. Diana presencia la escena celosa y cuando Casandra se

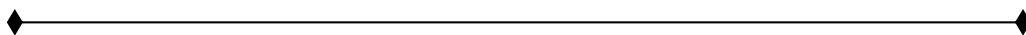
va, sale de su escondite. Carlos le explica entonces que Casandra es su hermana y que esa es su casa.

JORNADA SEGUNDA

Un mes después, Diana llama a César a su casa para hacerle una propuesta. La dama desvela que la razón de su precipitada huida fue el descubrimiento de una carta amorosa sin destinatario escrita por ella. Temiendo que su hermano Federico no haya abandonado la idea de matarla en respuesta a su ofensa, Diana pide a César que concierte su matrimonio con Carlos. Además, propone que su hermano Federico se case con Casandra. Pretende, de este modo, acabar con los enfrentamientos entre las dos familias. Antes de que César pueda dar una respuesta, Laura, la criada, advierte que un hombre ha entrado furtivamente por las tapias de la casa. Diana, entonces, pide a César que se esconda en el cuarto de su hermano, temiendo que sea Federico y que la descubra. No se trata, sin embargo, del hermano de la dama. El intruso es Alejandro, acompañado de su criado Cosme, que, tras varias semanas de exilio, viene con la intención de ver a su amada. Diana, temiendo por su honor, solicita a Alejandro que se vaya.

Cuando están a punto de abandonar la estancia, Carlos hace una seña tirando una piedra. Alejandro entonces recela. Diana teme que los dos hermanos se encuentren e invita a Alejandro a esperarla en el jardín. Carlos se impacienta y, cuando Laura le abre la puerta, entra en casa de Diana en busca del amante secreto. Descubre entonces a Alejandro y ambos se enzarzan en una pelea. César sale en ese momento a impedir el enfrentamiento y consigue separar a sus hijos.

Mientras tanto, en casa de César, Federico ha conseguido gozar a Casandra y pretende abandonarla. La dama trata en vano de retener al caballero, que considera vengado así su linaje. Por error, el galán se introduce en un cuarto con una única salida. Casandra lo encierra entonces allí a la espera de poder vengarse. Llega en ese momento César, a quien Casandra confiesa lo ocurrido. Alejandro y Carlos, que han escuchado la



ofensa escondidos, salen decididos a vengar a su hermana. Carlos recomienda prudencia y sugiere que Federico y Casandra se casen como remedio mejor para el honor de su hermana. Pero prevalece la opinión de Alejandro y de Casandra, que consideran que la deshonra debe lavarse con la muerte de Federico. Así, pues, la escena termina con la determinación de los cuatro de matar al caballero.

JORNADA TERCERA

Alejandro y Cosme han logrado escapar de la justicia tras cometer el crimen refugiándose en una casa vecina, sin saber que es la casa de Federico y Diana. Es de noche y avanzan a oscuras por la estancia. De pronto, llaman a la puerta. Cosme logra esconderse bajo un bufete y Alejandro en otra habitación. Diana y su criada Julia salen a abrir asustadas. La dama abre la puerta pensando que se trata de su hermano, que llega tarde a la casa, pero es Carlos. El galán viene a confesarle con tristeza que la ha perdido. Antes de que pueda explicarse mejor, llaman nuevamente a la puerta. Diana, de nuevo inquieta, pide a Julia que apague la luz y que lleve a Carlos a otra habitación. Alejandro aprovecha para salir de su escondite y topa con Carlos en la oscuridad. En ese momento, Diana abre la puerta y entra el duque con algunos criados en busca de los asesinos de Federico. Diana, dolida al descubrir que su hermano ha muerto a manos de su galán, pide, a pesar de la pena, justicia al duque y este se la promete. Carlos, Alejandro y Cosme son apresados.

César y Damián se encuentran en la cárcel. Muy pronto aparece Cosme y les relata cómo el duque los apresó a él y a los dos hermanos en casa de Diana. Pronto aparecen también Alejandro y Carlos, ya prisioneros. Carlos informa de que el duque los ha condenado a muerte a los tres. Sin embargo, Damián advierte que no se ha encontrado verdugo en Florencia que quiera ejecutarlos, a pesar de que el duque ha prometido indulgencia a cualquier preso que se ofrezca a serlo. Después de que Cosme aparezca vestido de verdugo, sin pretender serlo en realidad, Alejandro toma el cuchillo

que su criado traía, dispuesto a matar a su padre. César, al ver la crueldad de su hijo, decide ser él mismo el verdugo.

Diana y Casandra llegan a la cárcel a acompañadas de la criada Julia. Diana pretende rogar al duque clemencia para los presos. El duque le informa de que la sentencia ya se ha ejecutado. En ese momento, aparece César y narra cómo, obligado por las circunstancias, ha dado muerte a su hijo Alejandro. Carlos todavía vive, en espera del castigo por el crimen cometido. El duque determina que basta con la muerte de Alejandro para castigar la ofensa y concierta el matrimonio entre Diana y Carlos como el mejor medio para acabar con el rencor entre las dos ilustres familias de Florencia.



TEMÁTICA Y ESTRUCTURA

Por lo que respecta a la temática, la pieza de *El más impropio verdugo* gira en torno a tres temas principales: el conflicto generacional, el enfrentamiento entre familias y la venganza. Y si algo resulta patente revisando la producción dramática del poeta es que se trata de una temática recurrente. Además, como toda obra teatral del Siglo de Oro, aborda las cuestiones del amor y el honor, inevitablemente ligadas al resto de los conflictos.

Según la clasificación de MacCurdy, la pieza de *El más impropio verdugo* se engloba dentro de las que él denominó como obras del «tema de Caín y Abel» [1966: 25]. Pertenecen a este grupo *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* y *El más impropio verdugo* [MacCurdy, 1966:28]. Las tres obras presentan líneas comunes en su planteamiento y personajes¹⁶ y se diferencian principalmente en los desenlaces. Rojas, sin embargo, no sigue el «tema de Caín y Abel» en la pieza de *El más impropio verdugo* con la misma fidelidad con la que lo hace en *El Caín de Cataluña*. Ello se debe a que en *El más impropio verdugo* se hace, por el contrario, más visible el conflicto paterno entre el amor y el deber. De hecho, el título de la obra alude al padre, como lo corroboran las palabras de César, en la jornada tercera [vv.3007-3009]:

seré, si al cielo le plugo,
el más impropio verdugo
por la más justa venganza.

En este sentido, coincido plenamente con la afirmación de Alborg, que indica:

En *El más impropio verdugo por la más justa venganza* Rojas no plantea tanto el odio entre hermanos como el aludido “conflicto entre generaciones” porque Alejandro, su protagonista, aunque es cainita también, reserva su más profundo aborrecimiento para su propio padre [Alborg, 1980: 762].

¹⁶ Uno de los denominadores comunes a todas ellas, que MacCurdy utiliza para darles nombre, será precisamente el enfrentamiento entre dos hermanos.

En las tres obras se manifiesta el dilema al que se ven sometidos los padres. Tanto el Conde, en *El Caín de Cataluña*, como el rey de Polonia, en *No hay ser padre siendo rey*, como César en *El más impropio verdugo*, se enfrentan al dilema de perdonar a sus hijos por amor o de castigarlos como es justo. Hay, sin embargo, una diferencia entre los primeros y el segundo. En *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña* el conde y el rey dictan una sentencia para conformar a su pueblo, pero, como padres, actúan beneficiando a sus hijos, proporcionándoles una escapatoria. En *El más impropio verdugo*, César debe cumplir la sentencia dictada por el duque y, finalmente, acaba degollando a su propio hijo. No puede proporcionarle una alternativa. Si no quiere que su hijo Alejandro sea su verdugo y el de su hermano, debe ser él mismo quien ejecute la sentencia. Por lo tanto, el conflicto entre el amor paternal y el deber se acentúa en su caso.

Sin ser ajeno al teatro aurisecular¹⁷, el enfrentamiento entre familias es otro de los temas que atrae la atención de nuestro dramaturgo. El conflicto de la pieza está enmarcado en el contexto de las luchas italianas entre Güelfos y Gibelinos. Además, la dificultad que sufre la pareja protagonista de la obra en su relación amorosa está motivada precisamente por la rivalidad política de las familias. Y la solución para ambos dilemas se cifra en un matrimonio final. Estos rasgos son comunes al género de la comedia de bandos. Precisamente, Rojas volverá sobre esta temática unos pocos años después de escribir *El más impropio verdugo*, en la obra que inaugurará el Coliseo del Buen Retiro titulada *Los bandos de Verona*. En esta ocasión, serán los Montescos los que se enfrenten con los Capeletes y asistiremos a nuevos amores imposibles. Además, el dramaturgo empleará nuevamente los nombres de Alejandro y Carlos para dos de los personajes protagonistas, aunque en esta ocasión la relación que les una será la de amistad. La motivación de Rojas para darle a la obra este enfoque reside seguramente

¹⁷ González Cañal [2006: 406-407] ofrece una amplia nómina de títulos que ejemplifican dicha tradición. Dentro de su artículo, dedica, además, una especial atención a las comedias de *Castelvines* y *Monteses* de Lope, a *Los bandos de Verona* del propio Rojas Zorrilla y *Los amantes de Verona* de Cristóbal de Rosas. En lo referente a este género, cabría mencionar, además, al exponente más sobresaliente de la comedia de bandos, que no puede ser otro que la famosa obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare.

en «una defensa de la concordia frente a la desunión y el caos producidos por las guerras civiles» [Doménech, 2000: 158].

Otro de los temas indudablemente sobresalientes de nuestra pieza es el de la venganza. Su importancia queda destacada ya desde su inclusión en el propio título: *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. Como mencionaremos en el apartado dedicado a los elementos trágicos de la obra [p. 72], MacCurdy considera la venganza como tema característico del teatro de Rojas y señala hasta cinco obras en las que la venganza se convierte en tema principal: *Cada cual lo que le toca*, *Los encantos de Medea*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar* y *Progne y Filomena* [MacCurdy, 1966: 28]. Volviendo a *El más impropio verdugo*, podríamos decir que el tema de la venganza traspasa la pieza de principio a fin. La venganza se cuele en el terreno de lo personal y también en el de lo colectivo. Late detrás del enfrentamiento heredado por los bandos familiares; detrás de los intereses amorosos de los galanes; detrás de la relación conflictiva del padre con sus hijos y hasta en los misteriosos designios divinos. Las venganzas particulares se van sucediendo a lo largo de la obra constituyendo en sí mismas agentes desencadenantes de la acción. En este sentido, definen una estructura interna de la obra. Una explicación más detallada sobre ello podemos encontrarla en el apartado sobre los elementos trágicos de la obra, en concreto el destinado a la venganza [p. 72].

Junto a los temas del conflicto generacional, el enfrentamiento familiar por motivos políticos y la venganza, Rojas aborda también otro tema de carácter más amable, que resulta ser además uno de los tópicos por excelencia del teatro aurisecular: el tema del amor. En la obra se dan cita las dos manifestaciones del mismo a las que el comediógrafo atiende: Tanto el amor fingido o interesado, como el verdadero¹⁸. La pareja que encarna los valores del amor fino es la de Diana y Carlos. Los otros dos galanes de la obra muestran, sin embargo, sendas desviaciones de dicho amor. Alejandro antepone la satisfacción de su deseo sexual convirtiendo su inclinación por Diana en un acto egoísta y delictivo. Por su parte, el amor de Federico hacia Casandra

¹⁸ A ambos se refiere Teresa Julio en su artículo [2003].

se vuelve fingido y engañoso al subordinarse al interés de la venganza. Además, como los investigadores han apuntado en distintas ocasiones, en Rojas se destaca de manera particular el aspecto erótico del amor¹⁹. Y es el personaje femenino el que focaliza la atención en este apartado. Siguiendo este argumento, las damas de *El más impropio verdugo* protagonizan discursos que expresan la vivencia erótica, atraviesan situaciones de seducción carnal pretendida o consumada, y son objeto de indicaciones escénicas sobre la escasez de vestuario. El erotismo se revela, por tanto, en el plano discursivo, argumental e incluso escénico de la pieza.

En cuanto a la estructura externa, siguiendo los usos de la época, la obra se divide en tres jornadas, que se ajustan a la presentación, el desarrollo y el desenlace de la pieza. Además, también es posible establecer una división en cuadros escénicos según los criterios propuestos por Ruano de la Haza²⁰ y por Allen²¹. La obra consta de un total de siete cuadros escénicos, que podemos observar de forma sintética en el siguiente cuadro:

Primera jornada

Cuadro 1	vv. 1- 657	Escena progresiva desde la fachada de los Médici hasta la fachada de los Salviati.
Cuadro 2	vv. 658-1141	Interior de la casa de los Salviati.

Segunda Jornada

Cuadro 3	vv. 1142- 1741	Interior de la casa de los Médici.
Cuadro 4	vv. 1742- 2139	Interior de la casa de los Salviati.

Tercera Jornada

Cuadro 5	vv. 2140- 2493	Interior de la casa de los Médici.
----------	----------------	------------------------------------

¹⁹ Algunos estudios relevantes sobre este motivo particular los encontramos en los trabajos de McCurdy [1979] y Matas Caballero [2008a] y [2008b].

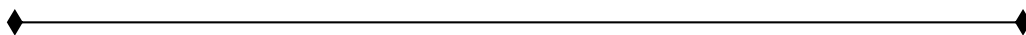
²⁰ Ruano define el «cuadro» – también denominado «escena» por los escritores auriseculares – como «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y en un tiempo determinados» [Ruano de la Haza y Allen, 1984:292].

²¹ Allen propone el término «escena progresiva» [Allen, 1996: 87] para referirse a aquel tipo de cuadros escénicos o escenas en las que, al modo de lo que ocurre en *El alcalde de Zalamea*, «se atraviesa más espacio en el transcurso de la acción continua en el escenario de lo que proporciona el tablado» [1996:87]. El término además, según señala el autor, «se aplica igualmente al tiempo» [1996:94].

Cuadro 6	vv. 2494- 3049	Interior de la cárcel.
Cuadro 7	vv. 3050- 3245	Exterior de la cárcel.

Como vemos, dos los encontramos en la primera jornada, otros dos en la segunda y tres en la tercera. El cuadro inicial de la obra –que abarcaría desde la acotación inicial hasta el verso 657– cumple además las características de una «escena progresiva», puesto que comienza de noche frente al balcón de Diana y concluye al amanecer frente a la casa de los Salviati. El segundo cuadro –que transcurre entre los versos 658 y 1141– tiene lugar en el interior de esta casa. Los cuadros de la segunda jornada se estructuran, por su parte, en torno a dos espacios interiores: La casa de los Médici en un primer momento –entre los versos 1142 y 174–, y la casa de los Salviati en un segundo –entre los versos 1742 y 2139–. Con respecto a los tres últimos, correspondientes a la tercera jornada, se desarrollan en tres ámbitos diferentes. El primero de ellos –entre los versos 2140 y 2493– vuelve a tener lugar en el interior de la casa de los Médici. El siguiente cuadro –entre los versos 2494 y 3049– transcurre en un calabozo, en el interior de la cárcel. Y el último de todos –que abarca los versos 3050 al 3245– se encuadra de nuevo en un espacio exterior, esta vez a las puertas de la cárcel.

De los siete cuadros de la pieza, solo dos ocurren en el exterior, mientras que los otros cinco transcurren en el interior de las casas de las dos familias enfrentadas o de la cárcel. Los dos espacios exteriores se escogen para el cuadro inicial y para el cuadro final de la obra, de modo que el exterior es espacio de inicio y de cierre. Por su parte, los espacios interiores se sitúan estructuralmente en el núcleo de la pieza. Este juego entre los espacios dramáticos interiores y exteriores aporta un valor simbólico determinado a la obra. Es significativo el hecho de que el predominio de los espacios interiores forme parte del código de los dramas de honor. Esto ocurre porque la agresión a la honra se produce en el ámbito de lo privado, con sus consecuencias correspondientes en la esfera pública. Por tanto, al escoger un espacio dramático predominantemente interior, Rojas contribuye a ensalzar el peso específico del tema del honor en *El más impropio verdugo*. Además, la clara alternancia, en este caso, del interior de la casa de los Salviati y la de los Médici, define claramente las dos fuerzas



sobre las que gravita el conflicto. Por otro lado, el ambiente cerrado y opresivo, característico también de los dramas de honor, se incrementa con la utilización de un espacio carcelario. La presencia de los personajes principales en el calabozo coincide con el punto culminante de su desgracia. Y si el interior de la cárcel refleja el momento de mayor ahogo y restricción para los personajes, resulta entonces evidente la significación del exterior de la cárcel que Rojas utiliza en el último cuadro escénico de la obra. Por primera vez desde el inicio de la pieza, la acción vuelve a situarse en un espacio exterior –la salida de una cárcel, para mayor carga simbólica– coincidiendo precisamente con el momento en el que el conflicto de honor que ha enfrentado a las dos familias queda resuelto.

EL GÉNERO DRAMÁTICO: EL MÁS IMPROPIO VERDUGO COMO TRAGEDIA

CUESTIONES PREVIAS ACERCA DEL CONCEPTO DE TRAGEDIA EN EL SIGLO DE ORO

Como puede imaginarse, delimitar el concepto de tragedia no es una operación sencilla. La dificultad reside en la multiplicidad de factores que intervienen en dicha operación. Esto se debe a que el concepto de tragedia no es un concepto cerrado, monolítico. Como bien advierte María Reyna Ruiz en el estudio que lleva a cabo sobre tres obras trágicas de Rojas²²: « cabe señalar la ausencia de una definición única y fija de la tragedia.» [Reyna Ruiz, 2008: 352]. Muy al contrario, el concepto de tragedia en el Siglo de Oro es una suma de ideas y conceptos que se han establecido en distintas épocas por teóricos, dramaturgos e investigadores. De ahí que su estudio entrañe no poca complejidad. Depende, en gran medida, como otras cuestiones teóricas, de las perspectivas adoptadas en cada caso por los investigadores.

Como consecuencia, no existe unanimidad a la hora de delimitar este género. Prueba de ello es la polémica sobre la existencia de la tragedia áurea española desencadenada entre diferentes autores durante el siglo XX. Álvarez Sellers recoge en el volumen II de su obra *Análisis y evolución de la tragedia española* una detallada nómina de esos autores [1997: II, 370-429]. Couderc, por su parte, repasa también las aportaciones más significativas de los especialistas en este campo [2012: 19-82]. Aquellos que niegan la existencia de la tragedia defienden su postura apoyándose en razonamientos de distinta índole.

²² En el artículo titulado «Historia, mito y realidad: la representación de lo trágico en el teatro de Rojas Zorrilla» [De Armas, García Lorenzo y García Santo-Tomás, 2008: 351-361]. El estudio se centra en las piezas *Lucrecia y Tarquino*, *Progne y Filomena* y *Casarse por vengarse*.

Uno de los temas que ha generado mayor debate entre los críticos es el referido al contexto político y religioso de la tragedia áurea española. Las coordenadas sociales, políticas y religiosas en las que se inscribe la tragedia en el Siglo de Oro son el absolutismo y el cristianismo. Para muchos críticos constituyen una limitación en la temática y la problemática de las piezas dramáticas y un obstáculo para la existencia de la tragedia, que no puede desarrollarse con normalidad. A este respecto, se señalan en particular dos problemas. Por un lado, las obras dramáticas no cuestionan el sistema social y político establecido, sino que lo reafirman. Por otra parte, el cristianismo posibilita un desenlace esperanzado en las obras, incluso aunque se produzca la muerte de los protagonistas. Ello impide que existan finales verdaderamente trágicos. En definitiva, dado que el arte está al servicio de la ideología dominante, no se dan las condiciones necesarias para la existencia de la tragedia.

Por otra parte, otros investigadores cuestionan la existencia de la tragedia basándose en la mezcla de elementos cómicos y trágicos en las obras. Estos críticos parten de la tradicional caracterización dicotómica de la tragedia y la comedia, por la que ambos géneros se definen conforme a dos perfiles opuestos. Álvarez Sellers [1997: I, 105] recoge los puntos principales de esta clasificación:

1. Los personajes de la tragedia son reyes, príncipes o nobles; los de la comedia ciudadanos particulares o gente humilde.
2. La tragedia imita acciones graves y terribles; la comedia familiares y domésticas.
3. La tragedia comienza festivamente y termina tristemente; la comedia empieza con contrariedades y acaba felizmente.
4. La tragedia suele tratar temas históricos; la comedia, inventados.
5. La tragedia prefiere sangre y destierros; la comedia amores y galanteos.
6. La tragedia requiere estilo y lengua elevados y sublimes; la comedia, humildes y familiares.

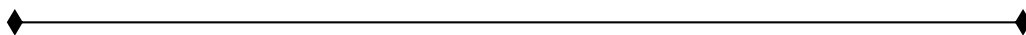
La misma caracterización ofrece Mercedes Blanco en su artículo [2012:129-130]. Tomando como referencia esta particular separación genérica, muchos críticos replican que elementos tan comunes como la ironía y la comicidad, o figuras como la del gracioso, que cualquier dramaturgo barroco incluía habitualmente en sus piezas, impiden el desarrollo de un género trágico puro. No debemos olvidar, sin embargo, que

la práctica escénica modifica en buena medida las ideas vertidas en el terreno de la teoría. En relación a esto, coincido con la opinión de James Allan Parr, que parte de la hipótesis de que «los dos géneros nunca se encuentran en aquel tiempo y lugar en estado puro.» [1989: 151]. Y ello se deriva de la razón a la que acabamos de aludir. Por tanto, será habitual –y podemos decir que hasta inevitable– encontrar en nuestro Siglo de Oro tragedias con rasgos cómicos y comedias con rasgos trágicos.

En otros casos, los motivos que se argumentan en contra de la existencia del género tienen escasa consistencia. En este sentido, algunas opiniones atribuyen la ausencia de tragedia en nuestro teatro a la incapacidad nacional para producirlas por razones de carácter exclusivamente psicológico y sociológico. Otros argumentan que el rótulo más común para titular las piezas dramáticas del Siglo de Oro es el de “comedia”, mientras que el de “tragedia” es prácticamente inexistente. Estas razones son fácilmente rebatibles. Por un lado, hay que tener en cuenta que el criterio psicológico no es único ni infalible. Existen otros muchos parámetros –de tipo histórico, social, económico o cultural– que rigen la creación literaria. Por otra parte, el término “comedia” adquiere en los Siglos de Oro un sentido genérico para referirse a las piezas dramáticas y deja de ser indicativo del género al que pertenece la obra. Además, las características de un género literario pueden reflejarse en una obra con independencia del título que las encabeza.

Como vemos, los argumentos esgrimidos para rebatir la existencia de la tragedia tienen un carácter muy heterogéneo. Ello se debe a que los juicios se establecen en función de los requisitos que cada autor considera necesarios para la presencia de la tragedia, y que responden a criterios dispares. No hay acuerdo a la hora de definir el género y de ello se deriva que no exista un único concepto de tragedia.

Por otro lado, el hecho de admitir la existencia de la tragedia implica la aceptación previa de una serie de directrices que sirvan como base de la cual partimos. A este respecto, Álvarez Sellers señala tres parámetros que podemos suscribir [1997: I, 19]:



1. La no existencia de un único concepto de lo trágico o de una única expresión del mismo, esto es, de un único modelo de tragedia.
2. La capacidad del género trágico para adoptar esquemas diferentes acordes con la época en que se desarrolla que, si bien pueden alterar sus planteamientos o sus manifestaciones dramáticas, no disminuyen su tragicidad.
3. La imposibilidad de ajustar la tragedia a cánones rigurosos que independicen práctica de teoría –ello desembocaría en el callejón sin salida al que estamos tan acostumbrados: la negación de la tragedia–.

En esta línea se sitúan también las consideraciones de D’Artois, cuyas reflexiones acerca de la tragedia y tragicomedia lopescas pueden hacerse extensibles al contexto teatral aurisecular [D’Artois, 2010: 260]:

Les néoclassiques [...] nous ont habitués à essayer de penser à tout prix ces *tragedias* et *tragicomedias* [...] en termes de règles et de normes. Cette approche est à la fois impossible et réductrice. Impossible d’abord, parce que le caractère insystematisable de l’objet conduit ce type d’analyse à une aporie ; réductrice ensuite, parce que la richesse qu’offre cet objet à l’étude de la genericité permet d’aller au-delà du relevé et de la définition de traits de genre²³.

²³ « Los neoclásicos [...] nos tienen acostumbrados a pensar sea como sea en las *tragedias* y *tragicomedias* [...] en términos de reglas y de normas. Este punto de vista es a la vez imposible y limitador. Imposible, en primer lugar, porque el carácter “insistemizable” del objeto lleva este tipo de análisis a una aporía; y reductor porque la riqueza que ofrece este objeto al estudio de la “genericidad” permite ir más allá de una lista de datos y de la definición de los rasgos del género.» La traducción es mía.

EL CORPUS TRÁGICO DE ROJAS

No son pocos los trabajos en los que se mencionan obras y aspectos llamativos dentro de la producción dramática de Francisco de Rojas Zorrilla. El dramaturgo ha sido estudiado por la crítica tanto en su vertiente cómica, como en la trágica²⁴. Con respecto a esta última, resulta indispensable la monografía del investigador Raymond R. McCurdy –*Rojas Zorrilla and the Tragedy*²⁵ – cuyo estudio se centra precisamente en el corpus trágico del autor. McCurdy [1966: 25] estableció una clasificación de las obras trágicas de Rojas que recoge posteriormente Rafael González Cañal [2003a: 1164-1172]. Según esta división, las obras se clasifican en tres grupos principales:

1. Los dramas de honor.
2. Los dramas mitológicos y de historia antigua.
3. Los dramas del tema de Caín y Abel o dramas de conflictos paterno-filiales.

McCurdy señalaba dentro del primer grupo, los dramas de honor, tres obras: *Del rey abajo, ninguno*, *Casarse por vengarse* y *Cada cual lo que le toca*. Habría que descartar la primera obra, ya que, según las últimas investigaciones, no pertenece al corpus de Rojas y su autoría es dudosa [Vega García-Luengos, 2008]. Tanto en *Casarse por vengarse* como en *Cada cual lo que le toca* el conflicto se desarrolla en el seno matrimonial, como es propio en los dramas de esta especie. La esposa es pretendida por un seductor y, con ello, pone en peligro su propio honor y el de su marido. El conflicto se resuelve de manera diferente en las dos piezas. En *Casarse por vengarse* Rojas presenta un desenlace más tradicional, quizá debido a que se trata de «uno de los primeros dramas de honor que escribe» [González Cañal, 2003a: 1167]. En esta obra, tal y como ocurre en otras piezas de la misma temática, el marido mata a su mujer para salvar su honor. Por el contrario, Rojas se muestra original en la resolución de *Cada*

²⁴ Gómez Rubio [2008] dedica un apartado de su tesis doctoral al repaso de las clasificaciones que la crítica ha ofrecido para las tragedias de Rojas. La investigadora considera que la obra de *El más impropio verdugo* presenta rasgos característicos de la «tragedia urbana» [2008:194], aunque reconoce una mezcla peculiar de estilos, lo cual convierte a la obra en un «híbrido» [2008:193] y en «una de las piezas más desconcertantes de Rojas Zorrilla» [2008:194].

²⁵ MCCURDY [1966].

cual lo que le toca, donde es la mujer quien mata a su seductor y limpia de esta forma su honor.

En lo referente a los dramas mitológicos y de historia antigua, McCurdy incluía seis: *Numancia destruida*, *Lucrecia y Tarquino*, *Los encantos de Medea*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar* y *Progne y Filomena*. Rafael González Cañal [2003a: 1171] añade la obra de *Numancia cercada*. Todos ellos, tal y como lo indica el título que les otorga McCurdy, están basados en episodios mitológicos o sucesos históricos. En las «*Numancias*» se narra el episodio del cerco a la ciudad en la época del Imperio romano. Los habitantes de la ciudad, antes de caer presos ante el general Escipión, deciden suicidarse de forma colectiva. En Rojas, según nos indica McCurdy [1966: 27], la fuerza de la tragedia es menor, ya que cobran importancia otros aspectos tales como la intriga amorosa entre los protagonistas. *Lucrecia y Tarquino* dramatiza la violación de la protagonista, suceso ocurrido también en la época del imperio romano. *Los áspides de Cleopatra* refiere los amores desdichados de la reina egipcia y Marco Antonio. Por otro lado, *Morir pensando matar* se basa en una leyenda de origen longobardo, donde Rosimunda se venga de su marido, vencedor de su padre. Además, *Los encantos de Medea* y *Progne y Filomena* se basan en episodios mitológicos.

Por otro lado, al grupo del «tema de Caín y Abel» pertenecen tres obras: *El Caín de Cataluña*, *No hay ser padre siendo rey* y la que nos ocupa en este trabajo, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. Estas obras destacan, por un lado, el enfrentamiento entre dos hermanos, uno virtuoso y otro malvado, que compiten por el amor a la misma dama. Por otro lado, las piezas acentúan el conflicto entre los padres y los hijos. El hijo malvado, que odia a su padre, comete un crimen por el que debe ser castigado. El padre debe entonces tomar una decisión y elegir entre castigar al hijo como es justo o perdonarlo por amor.

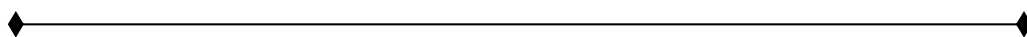
McCurdy [1966: 25, 27] indicaba, además, que dentro del grupo de tragedias basadas en la mitología e historia antigua, cuatro podrían denominarse «tragedias de sangre», cuyo tema principal sería la venganza. Dentro de este grupo encontramos *Los*

encantos de Medea, Los áspides de Cleopatra, Morir pensando matar y Progne y Filomena. Esta clasificación no resulta, sin embargo, operativa, ya que tal y como admite el investigador [1966: 34], todas las tragedias de Rojas –excepto dos: *Numancia destruida* y *Persiles y Segismunda*– pueden considerarse, en un sentido general, obras de venganza.

Además, McCurdy incluía dentro del corpus trágico del dramaturgo la obra de *Persiles y Segismunda*, que es trágica sólo en el hecho de que los protagonistas mueren [McCurdy, 1966: 25], aunque Rafael González Cañal no la inserta en la nómina de tragedias de Rojas.

En total, podemos contabilizar una docena de obras que conforman el corpus trágico del autor. Los títulos que integrarían dicho corpus serían los que siguen, según lo que hemos visto: *Casarse por vengarse, Cada cual lo que le toca, Numancia cercada, Numancia destruida, Los áspides de Cleopatra, Progne y Filomena, Lucrecia y Tarquino, Los encantos de Medea, Morir después de matar, El Caín de Cataluña, No hay ser padre siendo rey, El más impropio verdugo por la más justa venganza y Persiles y Segismunda* –ésta última si atendemos a la muerte del protagonista, como sugiere McCurdy–. Suponen un número apreciable dentro del total de cuarenta y cuatro que se contabilizan como exclusivas y seguras del dramaturgo [González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007: 8].

Estudiaremos en el siguiente apartado los rasgos trágicos de la obra que nos ocupa.



LOS ELEMENTOS TRÁGICOS DE *EL MÁS IMPROPIO VERDUGO*

Ya en la famosa *Poética* de Aristóteles, obra de referencia obligada para los estudiosos de la tragedia, en el capítulo VI, se definía la tragedia teniendo en cuenta como parámetro fundamental los efectos causados en el público. [Aristóteles, 2002: 45]. Atendiendo a esa definición puede deducirse que «la tarea del autor trágico consistía en “limpiar” a su público de pasiones» [Newels, 1974: 110]. Aristóteles bautizó a dichas pasiones con los nombres de «ἔλεος» y «φόβος» –«eleos» y «phobos»–. Estos términos encontraron traducciones diversas en castellano. Para referirse a ellos, los estudiosos utilizan distintos términos, de significado similar, que se recogen en las poéticas del Siglo de Oro. Newels [1974:110] y Álvarez Sellers [1997: I, 76-77] señalan varios vocablos utilizados por distintos autores. Las traducciones más comunes para «eleos» son las de «lástima», «misericordia» y «compasión» y para «phobos» las de «pavor», «horror», «terror» y «miedo».

Como vemos, cada autor trata de encontrar los términos que se ajusten más exactamente a lo que Aristóteles pretendía transmitir. Pero, también es cierto, como muestra Álvarez Sellers [1997: I, 76-77], que las palabras empleadas en castellano encierran matices y connotaciones que hacen que su sentido no se corresponda plenamente con el concepto original de «eleos» y «phobos». Es necesario, entonces, atender a otros criterios que ayuden a desentrañar y a completar el contenido que las palabras por sí solas no pueden mostrar. A este respecto, Margarete Newels nos dice que «Para determinar el verdadero contenido semántico de este vocabulario hay que examinar los medios y procedimientos que se recomiendan para provocar estos afectos». [Newels, 1974: 110]. Por su parte, D’Artois apunta igualmente a la existencia de ciertos «motifs» y « marqueurs de genre » –«motivos», «marcadores de género»– de especial importancia a la hora de delimitar la tragedia [2012:261]:

La *tragedia* se construit par accumulation de motifs qui se laissent appréhender selon les grandes catégories de la rhétorique classique – inventio, dispositio, elocutio, et aussi actio pour tout ce qui concerne les effets scéniques. Ces motifs s’organisent en grands ensembles de divers types (thématique, stylistique, scénique)

dont l'association, qui n'est pas systématique, donne au texte dramatique sa « coloration » tragique propre, c'est-à-dire permet qu'il soit associé au grand type de la tragedia. [...]Le fonctionnement des marqueurs de genre en ensembles ouverts – quoique déterminés par un horizon d'attente – nous a conduit à parler de « patron » pour décrire cette pratique de la *tragedia* : un patron est une association prédéterminée d'éléments qui construisent progressivement une forme.²⁶

Por otro lado, también es posible advertir la importancia que esos procedimientos o acciones tienen a la hora de definir la tragedia si prestamos atención a las afirmaciones de Álvarez Sellers [1997: I, 77]:

las acciones que provocan tales respuestas emocionales –*eleos* y *phobos*– son las que se sienten como trágicas, o lo que es lo mismo: una tragedia es una obra que provoca dicha respuesta emocional, condición necesaria, aunque no única, de la tragedia según la definición aristotélica.

Si atendemos a lo dicho, es posible considerar las acciones capaces de generar estas pasiones en el público como criterios válidos para determinar si una obra es o no es una tragedia. Por lo tanto, analizar las acciones, los medios y los procedimientos empleados para provocar estos efectos, nos ayudarán a determinar si nuestra obra puede considerarse una tragedia. Ahora bien, ¿cuáles son las acciones capaces de provocar tales efectos en el público? Alfredo Hermenegildo habla de «dos canalizaciones de lo trágico» [Hermenegildo, 1973: 477]. El autor explica que:

Es necesario ahora (...) buscar cuáles han sido las vías utilizadas por los escritores para hacer llegar hasta el espectador el contenido trágico, la dimensión conflictiva de la obra. El autor tiene una preocupación inmediata: poner al público en situación de compartir espiritualmente la tragicidad del tema. [Hermenegildo, 1973: 477].

²⁶ « La *tragedia* se construye por acumulación de motivos que se pueden aprehender siguiendo las grandes categorías de la retórica clásica – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, y también *actio* – para todo lo que se refiere a los efectos escénicos. Estos motivos se organizan en grandes conjuntos de diversos tipos (temático, estilístico, escénico) cuya asociación, que no es sistemática, aporta al texto dramático su «coloración» trágica propia, es decir que permite que sea asociado al gran género de la *tragedia*. [...] El funcionamiento de los marcadores de género en conjuntos abiertos – aunque determinados por un horizonte de espera – nos ha llevado a hablar de «patrón» para describir esa práctica de la *tragedia*. Un patrón es una asociación predeterminada de elementos que construyen progresivamente una forma. » La traducción es mía.

Naturalmente, podemos entender que lograr que el público «comparta espiritualmente la tragicidad del tema» es equivalente a decir que el autor pretende suscitar en él los efectos de «eleos» y «phobos». Hermenegildo señala dos vías empleadas por los dramaturgos para conseguirlo: «lo sobrenatural y lo doloroso». [1973: 477]. En el primer caso, el personaje se encuentra «en tensión ante la divinidad o, más en general, ante lo sobrenatural», mientras que en el segundo caso la «tensión trágica» se la produce «el dolor» [1973:477]. Por lo tanto, todas aquellas acciones pensadas para situar al personaje en una situación de tensión trágica, bien frente a lo sobrenatural o bien frente al dolor, son las vías, los medios que los poetas utilizaron para conseguir conmover a su público.

Veamos ahora con mayor detenimiento cómo se expresan específicamente esas «canalizaciones de lo trágico» señaladas por Hermenegildo y comprobemos cuáles aparecen en *El más impropio verdugo*. Hermenegildo habla, como acabamos de ver, de dos vías o canalizaciones de lo trágico. Por un lado, lo sobrenatural y por otro, el dolor. Tanto en el apartado de lo sobrenatural como en el del dolor, Hermenegildo atiende a varios aspectos que nos interesan. Partiré de dichos aspectos para profundizar en las características trágicas de la obra que nos ocupa. En total, revisaré diez puntos, que son los siguientes:

1. *Fatum* y providencia.
2. El hombre ante las fuerzas sobrenaturales.
3. Lo fantástico. Divinidades, espíritus y figuras alegóricas.
4. Sueños sobre desastres próximos.
5. Agüeros y conjuros.
6. Los vicios.
7. La muerte.
8. Lo desmesurado.
9. La venganza.
10. La ironía trágica.

El último punto, la ironía, no entra dentro de los aspectos tratados por Hermenegildo, pero sí es uno de los elementos recurrentes que aparecen en las tragedias y lo considero, por ello, digno de atención.

Por su parte, María Reyna Ruiz²⁷ menciona «el desenlace trágico: la muerte» [Reyna Ruiz, 2008: 351], «la violencia» [Reyna Ruiz, 2008: 352], los «indicios, sospechas y agüeros» [Reyna Ruiz, 2008: 353] y la presencia de un «personaje trágico» como «ser dividido [...] entre la luz y las tinieblas» [Reyna Ruiz, 2008: 354] como elementos definitorios de la tragicidad de las piezas.

Analizaré a continuación la pieza conforme a los apartados que he establecido.

FATUM Y PROVIDENCIA

Ambos conceptos pertenecen a esferas culturales diferentes. El *fatum* era un concepto presente en la cultura grecolatina, y se concebía, tal y como lo indica la definición de la Real Academia²⁸, como una «fuerza desconocida» que actuaba sobre «los dioses, los hombres y los sucesos». En las tragedias, esto se traduce en un «encadenamiento fatal de los sucesos». Era, pues, una especie de orden superior de los acontecimientos al que todos los seres, incluidos los dioses, quedaban sujetos.

La «providencia»²⁹, por su parte, es también una «disposición anticipada» de los hechos, pero se diferencia del hado en que está orientada al «logro de un fin». Los

²⁷ «Historia, mito y realidad: La representación de lo trágico en el teatro de Rojas Zorrilla» [De Armas, García Lorenzo y García Santo-Tomás, 2008: 351- 36]. Su estudio se basa en tres obras trágicas del dramaturgo: *Lucrecia y Tarquino*, *Progne y Filomena* y *Casarse por vengarse*.

²⁸ El «fátum» o «hado» viene definido en el artículo enmendado y propuesto para la vigésimo tercera edición del Diccionario de la Real Academia de la siguiente manera: « En la tradición clásica, fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos.» y «Encadenamiento fatal de los sucesos.»

²⁹ Para este término, el D.R.A.E. da varias definiciones. Las más pertinentes al tema que nos ocupa son estas tres: « Disposición anticipada o prevención que mira o conduce al logro de un fin.»; «Disposición

hechos se producen, por tanto, por voluntad de algo o alguien, el cual los dirige hacia un determinado objetivo. Dentro de la concepción cristiana, el ser responsable de esa orientación de los acontecimientos era Dios. Los hechos respondían a su voluntad.

Hermenegildo explica la estrecha relación existente entre los dos conceptos, que podía reflejarse en una confusión entre *fatum* y providencia:

La reunión de los dos conceptos fue una exigencia del Renacimiento. El *fatum* podía identificarse con la voluntad divina con relativa facilidad, pero, por tratarse de dos expresiones religiosas diferentes — cristiana o grecolatina — no resultaba conveniente la consideración del destino y de la providencia como dos realidades iguales.[Hermenegildo, 1973: 483].

Pero, a pesar de la necesaria distinción entre ambos, la identificación del «hado» y «la providencia» seguía produciéndose en el siglo XVII, a juzgar por la explicación de «Hado» que encontramos en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias [1995: 620]: «**Hado**. En rigor no es otro que la voluntad de Dios, y lo que está determinado en su eternidad».

Analicemos cuáles son las características concretas con que se expresan estas concepciones en las obras. Con respecto a la actitud que los personajes mantienen en relación al *fatum* y a la providencia, Hermenegildo [1973:481] señala:

Considerando todas las obras en conjunto³⁰, encontramos unos personajes que observan y comprenden que su situación está gobernada por un destino inexorable. Otros ven la voluntad de Dios con espíritu providencialista, admitiéndola con gusto. Y hay también algunas obras en las que se da la mezcla de ambos conceptos.

No es fácil clasificar la obra de *El más impropio verdugo* dentro de uno de los tres grupos que propone Hermenegildo sin profundizar antes, con mayor detenimiento, en algunos aspectos en relación al tema que pueden esclarecer nuestra decisión. En este

que se toma en un lance sucedido, para componerlo o remediar el daño que pueda resultar.»; «por antonom. La de Dios.»

³⁰ Hermenegildo se refiere al corpus que él estudió, es decir, a obras dramáticas del Renacimiento. Pero dado que concentró sus estudios en obras del género trágico, sus conclusiones son aportaciones valiosas a la hora de definir la tragedia como género y nos servirán también para ver si encuentran aplicación o no en nuestro caso.

sentido, conviene tener en cuenta algunas observaciones de Hermenegildo, que indica [1973:482-483]:

El hado, como elemento sobrenatural, influía decisivamente en la tragedia clásica. Sin embargo, los españoles buscaron sustitutos más concretos y palpables del *fatum*. Unas veces es un personaje de la obra el que opera como un destino ineludible sobre el resto de los caracteres. (...) El segundo sustituto del *fatum* es el amor (...) que gobierna y coarta el ejercicio del libre albedrío (...) El tercer tema que sustituye al *fatum* es la ley social

Un rastreo detenido de las motivaciones de los personajes desvela que la ley social es la que cobra mayor fuerza como manifestación del *fatum* en la obra de *El más impropio verdugo*. En la pieza se nos habla del enfrentamiento entre dos familias: Los Salviati –Gibelinos– y los Médici –Güelfos–. Del primer linaje, encontramos cuatro representantes en la obra: Alejandro, Carlos, César y Casandra. Y a la segunda estirpe pertenecen Federico y su hermana Diana. El amor entre Carlos y Diana se manifiesta imposible por esta causa. También la relación entre Federico y Casandra. Cosme, criado de Alejandro, ya lo advierte en la primera jornada [vv. 223-225]:

COSME. Y, a no ser bandos contrarios,
 llegarán a declararse
 y a pedillas por mujeres,

Ya desde un primer momento el conflicto social –enfrentamiento entre dos bandos políticos– interfiere en la esfera individual de los personajes –conflicto amoroso–. Los enfrentamientos familiares son un obstáculo innegable desde el momento en el que Diana trata precisamente de darlos por finalizados en un intento de convencer a César en su extensa disertación de la jornada segunda [vv. 1332-1333; 1338-1341;]:

Ya los bandos que ves, y Italia mira,
se guardan más por tema que por ira.
[...]
Ya la ofensa –si acaso ofensa hubo–

gastada está con sangre, ya fin tuvo.
Ya las señas borradas
están del tiempo, a su pesar, gastadas.

Puesto que la esfera individual y la colectiva se hallan íntimamente ligadas, por tratarse de familias pertenecientes a la aristocracia, se producen repercusiones en ambos sentidos. Por un lado, la confrontación social es un impedimento amoroso. Por otro, la solución al conflicto amoroso posibilita la restauración del orden social. Es por ello que la solución no llega sino a través de una figura como la del duque, que ostenta la autoridad política y social. Esta autoridad le permite tomar una decisión que soluciona ambos conflictos simultáneamente [vv. 3226-3231]:

para dejar acabados
estos dos bandos que inquietan
lo mejor de mis estados,
he hallado una conveniencia:
Carlos le dará de esposo
la mano a Diana bella,

Esta solución no llegará, sin embargo, tal y como marcan los cánones, hasta el final de la comedia.

La ley social actúa igualmente como telón de fondo de la deshonra que sufre Casandra. Federico, al saber que Carlos pretende a su hermana Diana, se siente ultrajado « pues es deshonor que pasa / desde mi hermana al blasón / de la sangre antigua y clara / de los Médicis.» [vv. 1041-1044]. Y, una vez descubiertos ciertos indicios de que las relaciones entre los dos amantes son ciertas, jura para sí [vv.1084-1086]:

y si lo averiguo pienso
tomar la mayor venganza
que haya inventado el enojo.)

La venganza contra el linaje de los Salviati se materializa en forma de ultraje a la hermana de Carlos, Casandra. Las motivaciones de Federico reflejan perfectamente el trasfondo social que las induce, tal y como lo explica la dama ante su padre [1997-2007]:

me dijo que por vengarse
de la opinión de su hermana,
de quien Carlos es amante,
fingió promesas de esposo
—¡Qué extraordinario coraje!—
por vengarse de nosotros,
en mi honor más arrogante,
pareciéndole las vidas
pequeña venganza y fácil
para el rencor que los Güelfos
tienen a nuestro linaje.

Más tarde, Alejandro, deseoso de cobrar venganza, convence a su padre de que Federico debe pagar el ultraje con su vida. También Casandra prefiere este medio para reparar el honor perdido [vv. 2097-2099]:

en cuanto a mi honra pague
el intento de ofendernos,
muriendo. Y después, matadme,

Los personajes rechazan la alternativa del casamiento y se inclinan por el derramamiento de sangre, obedeciendo a ese ciego «rencor/ que anciano en las venas arde» [2068-2069]. El peso de la ley social, que les obliga a reparar el honor familiar, y el tradicional enfrentamiento entre las familias, actúan como destino fatal e ineludible. La fuerza de este *fatum* que arrastra irresistiblemente a los personajes hacia su desgracia, se manifiesta en la respuesta de César a su hijo Carlos [v. 2126] :

CARLOS. ¿No hay otro medio?

CÉSAR. No hay otro.

La decisión de matar a Federico se manifestará entonces como el hecho que desencadena la caída en la desgracia de la familia de los Salviati. Diana, al conocer la identidad de los asesinos de su hermano, a pesar del amor que siente por Carlos, pide también restaurar el honor de su familia con el castigo de los criminales. La ley que se impone sobre el resto es la de mantener el honor. Por ello, al pedir justicia al duque, dice Diana [vv. 2482 - 2484]:

DIANA. (Murió mi esperanza vana.
Pero primero es mi honor.)
Justicia os pido, señor.

En cumplimiento de la justicia, los tres Salviati son condenados a muerte. El hecho de que nadie quiera ejecutar la pena impuesta, obliga a César a asumir el papel de verdugo de sus propios hijos. También, en este caso, la ley social se impone como motivo importante. César indica [vv. 2990-2993] :

Más bien visto será, advierte,
a Italia, al mundo y a Dios,
que os dé la muerte a los dos,
que no que me des la muerte.

Cuando Diana llega a la cárcel para pedir al duque que perdone a los presos, César ya ha matado a su hijo Alejandro. La desgracia anunciada en sueños al principio de la pieza se ha consumado.

Volviendo a los supuestos propuestos por Hermenegildo³¹ para las manifestaciones concretas del *fatum*, y aunque la ley social se perfila como suficientemente determinante, es posible que, debido al carácter sobresaliente de la figura de Alejandro en nuestra pieza, podamos interpretarlo también como responsable de la caída en la desgracia de otros personajes. Alejandro encarna a esa fuerza ciega y destructora capaz de arrasar con todo cuanto encuentra a su paso. Así, por ejemplo, se nos presenta ya desde el comienzo de la obra. Ciego por la ira, no reconoce a su hermano Carlos y le hiere durante un enfrentamiento. Más tarde refiere a su criado Cosme [vv. 411- 420]:

cuanto encuentro atropello,
veneno exhalo desde el pie al cabello;
hiero a Carlos, mi hermano,
topándonos los dos. La voz en vano
primera repetida
seguir procuro, y más de alguna vida
cuesta mi diligencia;
barro de hombres las calles de Florencia.
Para mi desatino,
todos son Güelfos, nadie es Gebelino.

Alejandro es el que atropella el honor de su familia y el de la dama que dice adorar. Su intención al comienzo de la obra, según le confiesa también a su criado Cosme, es la de «gozar a Diana / por fuerza –que el amor todo lo allana– / en su propio aposento,» [vv. 367- 369]. También en la jornada segunda entra en casa de la dama de manera furtiva. Diana le advierte [vv. 1511- 1513]:

entrándoos aquí atrevido,
arriesgáis mi honor. ¡No es bien
ser a mi costa tan fino!

³¹ «Unas veces es un personaje de la obra el que opera como un destino ineludible sobre el resto de los caracteres. (...) El segundo sustituto del *fatum* es el amor (...) que gobierna y coarta el ejercicio del libre albedrío (...) El tercer tema que sustituye al *fatum* es la ley social» [1973:482-483]

Él mismo se confiesa el alentador de la muerte de Federico en la jornada tercera, cuando el duque llega a casa de Diana para apresar a los asesinos fugitivos [vv. 2414-2421]:

Llamé a mi padre y mi hermano.
Su sangre helada encendí.
Ellos cuerdos, yo sin mí,
ellos crueles, yo inhumano,
o por valor, o por suerte,
que el vencer fortuna es,
hemos cobrado los tres
noble venganza en su muerte.

Su discurso es suficientemente ilustrativo de lo que venimos señalando. Alejandro ha alentado el odio de sus parientes y ha conseguido involucrarles en el asesinato de Federico. Con ello, ha provocado que todos sean encarcelados y condenados a muerte. Incluso los criados sufren las consecuencias de los actos de sus amos de forma paralela y también van a la cárcel. Parece, pues, que podemos considerar al personaje como una encarnación de ese *fatum* que arrastra a los personajes y provoca su caída en la desgracia.

Por lo tanto, después de revisar los ejemplos concretos, podemos concluir que el *fatum* se manifiesta como destino inexorable en la obra, por un lado, a través de la ley social que obliga a los personajes a restaurar el honor perdido de sus familias, y, por otro, a través de la figura de Alejandro.

Para Álvarez Sellers, sin embargo, el *fatum*, tal y como se presentaba en las obras clásicas, ha desaparecido en las tragedias de los siglos XVI y XVII. Y ello se debe a que los personajes han adquirido mayor libertad y autonomía con respecto a sus actos. El destino, por tanto, no es una fuerza ajena e impuesta desde el exterior, sino que

depende directamente de las acciones de los personajes. Álvarez Sellers lo explica así [1997, I: 37]:

El destino, el *fatum* o la fortuna es el hilo primordial del desarrollo de los mitos escogidos por Séneca. Este determinismo se pierde en la tragedia española de los siglos XVI y XVII por los propios condicionamientos ideológicos de la sociedad en que se desarrolla; se distingue ahora entre fatalismo y providencia. Los protagonistas no se sienten víctimas de un destino ciego sino responsables de sus actos (...) y el castigo que reciben no es fruto de un hado adverso sino de la voluntad moralizadora del dramaturgo, que pretende dar ejemplo y conmover para impedir la imitación de los crueles hechos que ha descrito.

Esta conciencia de la responsabilidad individual de los actos de la que habla Álvarez Sellers –y que posibilita la superación del concepto de *fatum*, según su teoría– deja efectivamente su huella en nuestra obra. César alude a la capacidad de elección de su hijo Alejandro en los versos 2675-2677:

Tú te buscaste, a despecho
de los astros, otra estrella
distinta a tu nacimiento.

Su afirmación no deja lugar a dudas sobre la capacidad de que dispone el personaje para intervenir y cambiar su destino. Además, la «voluntad moralizadora del dramaturgo» de la que habla la investigadora, también se percibe en *El más impropio verdugo*. Alejandro recibe el castigo que corresponde a sus malas acciones. Pero ha sido él mismo el que ha provocado su desventura. Al elegir el derramamiento de sangre como medio para remediar la ofensa a su hermana y negar el matrimonio como alternativa, provoca su propia caída en la desgracia.

EL HOMBRE ANTE LAS FUERZAS SOBRENATURALES

La relación de los personajes con las fuerzas sobrenaturales es otro de los elementos a tener en cuenta en las piezas del género trágico, tal y como lo indica Hermenegildo:

La presión del hado o el influjo de la providencia colocan al hombre en situaciones de extremada tensión. Los héroes tienen que elegir entre seguir mansamente los dictados de esa fuerza superior o rebelarse contra ella. Es en esta última disyuntiva donde se manifiesta de manera más patente la fuerza trágica de un tema, ya que el héroe está condenado a perecer. Cuando los escritores han sustituido el peso del destino por la presencia de la divinidad, los personajes adoptan una actitud diferente. Unas veces recurren a los dioses en su desgracia y otras adoptan posiciones de abierta insolencia contra ellos. [Hermenegildo, 1973: 484].

Tal y como hemos visto en el apartado titulado «*Fatum* y providencia», una de las principales fuerzas de carácter superior que encontramos en *El más impropio verdugo* es la ley social, que actúa como una especie de *fatum* al que todos los personajes se someten. Este sometimiento no es, sin embargo, absoluto. Como hemos señalado también, el personaje cuenta con autonomía para obedecer o rebelarse y para actuar en consecuencia. Esto nos llevaría, en un principio, a pasar por alto la existencia de esas fuerzas sobrenaturales o divinidades con las que el héroe –que, en el caso de *El más impropio verdugo* sería Alejandro– establece una relación de alianza o de sublevación.

Por otro lado, es indudable que una tragedia mitológica o un auto sacramental, por sus propias características, favorecen la manifestación de lo sobrenatural, encarnado incluso en personajes de carácter divino. Rojas, sin embargo, no es un dramaturgo especialmente inclinado a este tipo de demostraciones. Y, en todo caso, *El más impropio verdugo* se inspira en fuentes históricas. Por tanto, antes de definir el tipo de relación que Alejandro guarda con las fuerzas sobrenaturales es necesario aclarar, en primer lugar, si tales fuerzas aparecen en la obra y cómo podemos identificarlas.

En contra de lo que pueda parecer por todo lo que hemos señalado, lo cierto es que analizando con mayor detenimiento ciertos pasajes de nuestra pieza, vemos que, junto a la fuerza de la ley social, opera también, quizá de modo algo más subyacente, pero de manera simultánea, una fuerza de orden sobrenatural.

En efecto, la muerte de Alejandro se presenta desde el mismo inicio de la pieza como un designio divino, anunciada por voces cuya identidad desconocemos. Junto a las amenazas dirigidas al personaje al tiempo que es precipitado de su escala, oímos la exclamación: «que para la muerte dalle / comisión de Dios tenemos!» [vv. 6-7]

Alejandro repetirá después a su criado esta misma consigna con palabras parecidas, tal y como él se la ha escuchado a sus agresores [vv. 391-394]:

«¡De la escala arrojalde,
precipitalde todos, y matalde,
que para que le demos
la muerte comisión de Dios tenemos!»

Las mismas voces aluden en otro comentario a «la sentencia inexorable» [v. 70] de su muerte. El propio Alejandro reconoce la existencia de un designio superior previamente establecido, cuando, en la escena onírica que protagoniza con su padre, afirma [vv. 890-892]:

que el alma, siempre despierta,
en los sueños adivina
lo que el cielo le destina,

Y el propio César invoca una autoridad superior al aceptar el papel que da título a la pieza [vv. 3007-3009]:

seré, si al cielo le plugo,
el más impropio verdugo

por la más justa venganza.

La misma autoridad divina aparece mencionada como justificación del viejo por el crimen ante su hijo [vv. 2990- 2993]:

Más bien visto será, advierte,
a Italia, al mundo y a Dios,
que os dé la muerte a los dos,
que no que me des la muerte.

Parece, por tanto, que sí existen referencias a una entidad de carácter superior que ha elegido un determinado fin para el personaje. De acuerdo a esto, podemos entonces analizar qué tipo de relación guarda este con aquella, según lo sugiere Hermenegildo [1973:484]. Dado el carácter violento e iracundo de Alejandro, no es difícil suponer que dicha relación es de clara rebeldía. La oposición, sin embargo, no se produce de manera directa. Pero sí se percibe una actitud desafiante por parte del personaje, por ejemplo, en la escena del comienzo, cuando se enfrenta a su hermano, se presenta como demonio que desdeña cualquier símbolo religioso [vv. 30-37]:

¡Mal me conoces! ¡Mal sabes
quién soy, porque soy demonio
tan loco, tan arrogante,
que no huyo de las cruces,
ni de un calvario! ¡La calle
se te ha de hacer, hombre, angosta,
y el mundo, para que escapes
hecho cenizas de mí!

Ese mismo desprecio se refleja en el hecho de haber escalado la pared de un monasterio –que el propio Alejandro reconoce como lugar « adonde el cielo solo tiene imperio» [v. 362]– con el fin de violar a Diana.

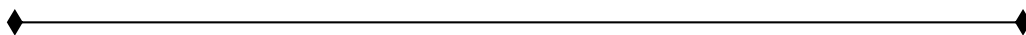
Y aunque no se produce un enfrentamiento abierto contra esa fuerza divina, se favorece la asociación de Alejandro con la esfera de lo profano y lo diabólico, lo que supone ya una oposición implícita. Así, por ejemplo, encontramos el apodo de «demonio» o «Lucifer» para referirse a él en boca de los músicos [v.15], de su criado Cosme [v. 156], del maestro [v. 581], el pregonero [v. 641] y del propio Alejandro [vv. 25 y 31]. Otras expresiones que confirman esta asociación las encontramos, por ejemplo, en las palabras de Cosme, cuando le dice a su amo: «aunque estoy bautizado, / contigo me desbautizo.» [vv. 2146-2147]. O cuando Carlos utiliza el verbo «profanar» para referirse al trato que Alejandro dispensa a su padre [vv. 2654- 2657]:

¿Tú en el suelo de este modo,
y Alejandro tan soberbio
en el sagrado de amor
profana su ser primero?

Asimismo, a lo largo de la pieza, se dan numerosos comportamientos de Alejandro que muestran su rebeldía contra cualquier clase de condicionamiento. McCurdy [1966: 56] lo describe como personaje que no reconoce más ley que la de su propia voluntad. El odio hacia su padre y hacia su hermano, el asesinato de Federico, el desprecio a la autoridad del duque o el intento de violación de Diana constituyen motivos sobrados por los que esa fuerza sobrenatural que actúa en un segundo plano materialice la condena anunciada.

LO FANTÁSTICO. DIVINIDADES, ESPÍRITUS Y FIGURAS ALEGÓRICAS

La aparición de figuras que no pertenecen al plano real en el que se mueven los personajes supone, en el caso de las tragedias, un medio eficaz de establecer un ámbito diferente y desconocido donde los hechos extraordinarios cobran una mayor verosimilitud. No nos encontramos, sin embargo, en nuestro caso ante una obra en la que aparezcan divinidades ni figuras alegóricas, al menos de manera explícita. En



cuanto a los espíritus, tampoco aparecen de forma evidente y como tales en la pieza. Aparecen, sin embargo, referencias a ciertos personajes que, amparados en la ambigüedad, sí contribuyen a crear un clima misterioso y sobrenatural. Es el caso de las voces que se oyen en la primera escena, y que increpan a Alejandro. No sabemos quiénes las pronuncian. Rojas Zorrilla sólo las denomina como «voces». Intervienen en dos ocasiones y sus palabras tienen un contenido amenazador, como se refleja en estos versos [1-7]:

VOZ. ¡Arrojalde de la escala,
 precipitalde, matalde!
 ¡Baje en átomos al centro,
 mida sin alas los aires!
 ¡Faetón de sí mismo sea,
 que para la muerte dalle
 comisión de Dios tenemos!

SUEÑOS SOBRE DESASTRES PRÓXIMOS

Los sueños son elementos especialmente relevantes en las tragedias. Introducen el anuncio de futuras desgracias y contribuyen a crear un clima de tensión, por lo que son recursos muy utilizados dentro del género. Así lo reconoce Hermenegildo, que puntualiza:

Son, tal vez, los motivos más usados en estas tragedias para mantener tensa la atención del espectador. Unas veces es el héroe quien sueña y otras no. Hay dos tipos de situaciones según que los sueños sean fiel avance y retrato de lo que va a ocurrir o que no pasen de ser figuras desagradables que se presentan a la sensible imaginación del personaje. Suelen ser más expresivos y realistas los primeros, pero de mayor belleza lírica los segundos. [Hermenegildo, 1973: 492].

Los sueños aparecen en la obra de *El más impropio verdugo* y son premoniciones de la desgracia que ocurrirá al final. Hay una escena durante la primera jornada donde se manifiesta de forma significativa este motivo del sueño premonitorio,

que, además, es compartido por los dos personajes implicados en la desgracia final: Alejandro y su padre César. La escena se desarrolla en la casa de César. Alejandro ha vuelto a casa tras sus correrías nocturnas y se encuentra descansando en su habitación. Su hermana Casandra y su padre mantienen una conversación, cuando lo oyen hablar en sueños. La acotación anotada por Rojas Zorrilla indica claramente el comienzo de la escena onírica donde el motivo principal será ese sueño premonitorio [vv. 861-863]:

Soñando Alejandro, diga dentro:

ALEJANDRO. Quien me dio
la vida, ¿puede intentar
quitármela? ¡Es un tirano!

Casandra dice a su padre [vv. 865-868]:

CASANDRA. Señor, debe de soñar,
que durmiendo suele hacer
estremos, pero yo voy
a sabello.

Casandra desaparece de escena y va a atender a su hermano. César queda entonces también dormido. Y el sueño de Alejandro continúa. Significativa es también la didascalía que apunta el dramaturgo en esta ocasión [875+, vv. 876-882]:

*Quédase dormido César en una silla y cáesele la daga a los pies, y dice dentro soñando
Alejandro*

ALEJANDRO. De una vida
que me diste, riguroso,
¿me pretendes despojar?

¡Detén, verdugo inhumano,
contra tu hijo la mano
sin el golpe ejecutar!
¡Depón el sangriento acero!

El dramaturgo emplea aquí una curiosa pirueta dramática, por la que, en un determinado momento , justamente el señalado con anterioridad, el soñador –Alejandro– parece convertirse en «soñador soñado» por su padre. Entra a formar parte de lo que su propio padre sueña. De este modo, Rojas Zorrilla crea un juego de ambigüedades que permiten al espectador interpretar lo que sucede a continuación de maneras distintas. Alejandro se levanta de pronto, angustiado por su sueño, y encuentra a su padre dormido junto a una daga. Dando crédito a la veracidad de su propio sueño decide tomar el cuchillo y matarle primero para que no se cumpla la premonición. Pero, al ir a ejecutar su acto parricida, César despierta y a Alejandro se le cae la daga, repentinamente cohibido ante la fuerza paterna. Antes de que César pueda reaccionar, su hijo vuelve a salir de escena [vv. 926-929]. El espectador no sabe con certeza, entonces, si lo que ha ocurrido en escena es un sueño o ha pasado realmente. Y a Rojas le interesa mantener esta ambigüedad, que queda reforzada por las palabras del propio César y por las de su hija Casandra [vv. 930-939]:

CÉSAR.	Parece que todo ha sido sueño, que también soñaba yo que a Alejandro — ¡Ay de mí!— quitaba de la garganta la cabeza. ¡Sin mí estoy!
--------	---

Sale Casandra.

CASANDRA.	Señor, ¿qué voces...?
CÉSAR.	Casandra, no ha sido nada. ¿Volviose?

CASANDRA. ¿Quién?
 CÉSAR. Alejandro a la cama.
 CASANDRA. No sé que se haya, señor,
 levantado de ella.

El motivo del sueño premonitorio ya se ha presentado, no obstante, en escena y, dado que es una convención teatral que el público reconoce, sabe ya que la desgracia que ha sido anunciada se producirá finalmente. Porque, tal y como Alejandro expresa, «(...) el alma, siempre despierta, / en los sueños adivina/ lo que el cielo le destina, / a su mal présaga y cierta.» [vv. 890-893]. Además, en este caso, el sueño se cumple de forma literal. Es lo que Hermenegildo denominó un «fiel avance y retrato de lo que va a ocurrir» [1973: 492]. Las palabras de César anuncian en la escena de la primera jornada la muerte sangrienta que ejecutará en la última: «también soñaba/ yo que a Alejandro — ¡Ay de mí! — / quitaba de la garganta / la cabeza.» [vv. 931-934]. La descripción es breve y concisa, pero muestra de manera plástica y rotunda el crudo final que le aguarda a su hijo Alejandro. En efecto, al final de la obra, la premonición resulta ser cierta, y las explicaciones que César da al duque lo confirman [vv. 3164-3167]:

con el cuchillo que miras
 y con esta mano diestra,
 de su garganta cruel
 tomé venganza sangrienta.

Se trata, además, de un sueño repetido, como descubrimos por las palabras de Alejandro, ya en la tercera jornada [vv. 2950-2953]:

César, y no padre, advierte
 que tres veces he soñado
 que soberbio y arrojado
 me dabas sangrienta muerte.

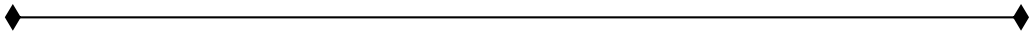
La repetición incrementa el valor del sueño como anuncio de la desgracia. Por otro lado, en relación a la función dramática de los sueños premonitorios, Hermenegildo [1952:494] precisa:

Teniendo en cuenta la función dramática de los sueños— producir tensión dolorosa—, resulta comprensible el constatar que las predicciones soñadas se cumplen siempre cuando anuncian el mal o el daño de las personas a las que el espectador siente ligada su piedad. [1952: 494].

Habría que indicar un pequeño matiz con respecto a estas palabras en nuestro caso. Es cierto que el sueño contribuye a crear tensión dramática y que anuncia el mal de los personajes implicados, pero no se trata, en el caso de Alejandro, de un personaje que despierte la piedad del público. Más bien, su comportamiento lo señala como merecedor de un castigo. La piedad sí recae, sin embargo, sobre la figura de César.

Por otro lado, la presencia de lo onírico impregna también otras escenas de la obra. La escena inicial, que se presenta como lucha y huida de Alejandro en persecución de los que él considera sus enemigos, aparece también recubierta de cierto misterio. Un grupo de músicos se encuentra cantando frente al balcón de Diana. De pronto, se oyen varias voces airadas pidiendo la muerte de Alejandro. A continuación, el mismo Alejandro, que pretendía entrar furtivamente en el aposento de Diana a través de un monasterio colindante, cae desde su escala, furioso ante la tentativa frustrada. Lleno de ira, Alejandro se enfrenta con los personajes que encuentra a su paso. Por un lado, vemos a Alejandro acometer a los músicos, que huyen asustados. Por otro, le vemos librar un duelo con su hermano Carlos. Pero desconocemos la identidad de los personajes que le han arrojado de la escala y le increpan poco después. El autor sólo se refiere a ellos con la denominación de «una voz» y «todos». Alejandro los describirá en su relato posterior de los hechos como «cuatro bultos (...) con antorchas por ojos» [vv. 384-385). Por otro lado, es llamativa la alusión que hace Carlos con respecto a su hermano, cuando, después de herirle, marcha precipitadamente en busca de sus enemigos. Dice Carlos [vv. 102-105]:

Yo voy siguiendo el alcance



de mi hermano, que ha tenido
con las sombras, con el aire,
no sé qué ocasión aquí,

No parece que Carlos haya visto a nadie ni haya escuchado las palabras pronunciadas por las que Alejandro va en busca de sus adversarios, a pesar de que también está presente en la escena. ¿Es entonces una ilusión de Alejandro, un sueño? La intención de Rojas parece ser la de presentarlo como una posible interpretación de los hechos. En este sentido, cuando Alejandro le cuenta a Cosme todo lo que ha sucedido al comienzo, concluye con estas palabras [vv. 444- 445]:

Y cuanto largamente te refiero
sospecho que he soñado.

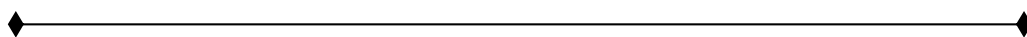
Será el espectador el que decida qué interpretación le convence más.

AGÜEROS Y CONJUROS

Hermenegildo presenta los agüeros y los conjuros como dos recursos procedentes del teatro senequista e italiano. Estos medios eran muy frecuentes, ya que, gracias a ellos se consigue «mantener y elevar la tensión trágica» [Hermenegildo, 1973:494]. Son, pues, elementos con los que el público está familiarizado y tienen un valor dramático específico. Con respecto a los tipos de agüero que podemos encontrar, Hermenegildo [1973: 494] indica:

En ocasiones excepcionales, (...) un personaje augura felicidad, para que el paso a la desdicha sea más notable. (...) Éste es un caso raro entre los augurios de nuestras tragedias. Naturalmente el agüero predice la desgracia.

En nuestra obra podemos encontrar alguna referencia a los agüeros. En la jornada primera, por ejemplo, Alejandro, antes de entrar en casa, amenaza a tres personajes, que representan distintos oficios, obligándoles a alejarse de su casa, porque



va a dormir y no quiere oír ruidos. El último de ellos es un pregonero. Aunque la escena tiene un cierto carácter popular, también se desliza en el diálogo un comentario relacionado con los agüeros. Así, Alejandro le dice al pregonero [vv. 635-637]:

y no es bien que un pregonero,
–que parece mal agüero–
me esté gritando al oído.

Como sabemos, varios son ya los elementos que predicen la desgracia de Alejandro.

Por otro lado, si tenemos en cuenta el papel que desempeña César en la tragedia, podemos reconocer otro agüero de resonancias bíblicas en las palabras que le dirige el criado Damián, antes de abandonar la casa junto a su amo Carlos por orden del patriarca [vv. 823-827]:

DAMIÁN. (Ya se van, don Faraón, *Aparte.*
que tienes el corazón
más que esotro empedernido
 y con plagas han de hacerte
 enternecer y ablandar.)³²

También Reyna Ruiz hace notar la presencia de estos elementos en una de las obras a las que dedica su atención³³ a través del siguiente comentario [Reyna Ruiz, 2008: 353]: «la obra está sembrada de indicios, sospechas y agüeros que anuncian el desenlace trágico y además tienen la capacidad de conmover al auditorio.»

Los indicios y las sospechas también juegan un papel importante en *El más impropio verdugo* y se desarrollan en la esfera del honor. Así, las «sospechas» que

³² La cursiva es mía.

³³ Concretamente, en *Lucrecia y Tarquino*.

Federico declara en el verso 135 acerca de la relación clandestina de su hermana inician un proceso cuyas consecuencias serán dramáticas para el propio galán. Federico recibe además varios indicios que precipitarán la acción: la revelación del criado Cosme acerca de las pretensiones amorosas de dos galanes hacia Diana [vv. 191-201]; una carta de tono romántico con destinatario anónimo escrita por la dama –mencionada en los versos 1083 y 1182– y la banda perteneciente a Diana en el cuello de Carlos [vv. 1079-1081]. Todos ellos incrementan la tensión y se convierten en presagio de un suceso trágico.

LOS VICIOS

Los vicios sí que son un recurso claramente manifiesto en *El más impropio verdugo* y, para Hermenegildo, tienen una intención moralizadora, según indica con respecto a este medio:

El principal fin que siguieron nuestros trágicos fue moralizar y desarraigar los defectos humanos, sobre todo la envidia y la ambición. No puede extrañar, pues, que en las obras aparezcan personajes que son encarnación de estos vicios (...) o caracteres arrastrados y agitados por ellos. [Hermenegildo, 1973: 499].

Alejandro encarna en la obra de *El más impropio verdugo* los vicios de la soberbia, la ira y la envidia. De todo ello da numerosas muestras a lo largo de la pieza. Ya desde la primera escena, se refleja bien el carácter iracundo del personaje, que increpa a los músicos con palabras amenazantes [vv. 10 – 14; 18 - 23]:

ALEJANDRO.

¡Esperadme,

villanos, porque, aunque todo
el infierno os acompañe,
pedazos os he de hacer!
Estos son. ¡Huid, cobardes!

Alejandro se convierte así en un compendio de vicios, lo cual lo hace merecedor del castigo que el dramaturgo le reserva al final de la obra.

LA MUERTE

La muerte es, sin duda, uno de los elementos más reiterados en las tragedias hasta el punto de convertirse en uno de sus pilares básicos. Precisamente como tal la considera Reyna Ruiz, que da por sobreentendido dicho elemento –«el desenlace trágico: la muerte» [Reyna Ruiz, 2008: 351]– a la hora de señalar las características trágicas en tres piezas dramáticas. La muerte resulta ser, además, el resultado más extremo de otro componente que la investigadora apunta para la tragedia: «la violencia» [Reyna Ruiz, 2008: 352]. La muerte, además, está estrechamente ligada al dolor, como bien explica Hermenegildo [1973: 501]:

La tensión trágica se resuelve por la vía dolorosa que llega a la cumbre de su expresividad en la muerte. Dolor y muerte están íntimamente relacionados en las tragedias, pero es necesario señalar que una y otro no se establecen siempre en la escena dramática ordenados en el mismo sentido. La muerte, en unos casos, es la situación en que el dolor llega a su punto crítico. En otras ocasiones, por el contrario, la muerte es la liberación, querida o impuesta, del protagonista

Resultaría extraño, por tanto, que dicho recurso no apareciera también en la obra de *El más impropio verdugo*. La pieza cuenta, en efecto, con dos muertes. La primera es la muerte de Federico, el hermano de Diana. Tiene lugar al final de la jornada segunda. En ella, Federico pretende abandonar a Casandra, después de haberla gozado, dejándola deshonrada. Por error, el galán se introduce en una habitación con una única salida y Casandra lo encierra en el cuarto. A continuación, relata a su padre el agravio inflingido. Sus hermanos también lo escuchan. De modo que César, Alejandro y Carlos deciden vengar la ofensa de Casandra con la muerte de Federico. [vv. 2134-2137]. La jornada segunda se cierra con la sentencia de los cuatro Gibelinos, decididos a matarle: « ¡...para que sólo una ofensa/ con cuatro venganzas pague!» [vv. 2138- 2139].

La segunda muerte se produce al final de la obra como consecuencia de la anterior. Se trata de la muerte de Alejandro, pronosticada en sueños. Debido al asesinato de Federico, César y sus dos hijos son encarcelados y condenados a muerte. Pero no se encuentra verdugo que quiera ejecutar la sentencia. Así que César decide ser el verdugo de sus propios hijos. Únicamente da muerte a Alejandro, dejando en manos del duque la culminación de la sentencia. Éste, «puesto que está castigado/ lo principal de la ofensa» [vv. 3222- 3223], decide liberar de la condena a César y a Carlos.

Respecto a la forma en la que aparecen las muertes en la obra, Hermenegildo advierte que, según establecían los preceptistas aristotélicos, las muertes en escena no estaban permitidas. Ningún personaje debía morir a la vista del público. La práctica escénica en el teatro renacentista, no respetaba, no obstante, esa pauta. «Son más los personajes que mueren ante el espectador que los que lo hacen entre cortinas» confirma Hermenegildo [1973:501].

En efecto, Aristóteles ya había declarado que consideraba mejor el efecto producido por la fábula, es decir, por la composición de los hechos, que el que producía el espectáculo. Así lo explicaba el estagirita, en el capítulo XIV de su *Poética* [2002: 63]:

Es menester, en efecto, que el argumento esté trabado de tal forma, que, aun sin verlos, el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos. (...) En cambio, el procurar estas sensaciones mediante el espectáculo es más ajeno al arte y requiere gastos para la puesta en escena. [Aristóteles, 2002: 63].

Por su parte, Horacio [Aristóteles – Horacio, 1987: 135] también había advertido en su *Epístola a los Pisones*:

sin embargo, no presentará en escena hechos que deban transcurrir entre bastidores y apartará de los ojos del espectador gran número de cosas que pronto relatará la elocuencia de un testigo presencial.

La norma, resumida en la expresión «multaque tolles ex oculis», es también revisada por Margarette Newells [1974: 113-115]. Álvarez Sellers nos advierte que los dramaturgos renacentistas, que preferían impresionar visualmente al espectador, recurren al espectáculo y se inclinan por presentar los crímenes en las tablas. Por otro lado, los dramaturgos del XVII dan preeminencia a la palabra y por ello prefieren las muertes fuera de escena, relatadas por testigos [1997: I, 96]. En el caso de *El más impropio verdugo* se combinan, sin embargo, ambas modalidades. Por una parte, Rojas Zorrilla, como dramaturgo del siglo XVII, se inclina por darle mayor importancia a la fábula que al espectáculo. En este sentido, los personajes no mueren ante los ojos del espectador. En el caso de la muerte de Federico, la jornada segunda acaba antes de que se produzca el asesinato de Federico y al comienzo de la Tercera, los hechos ya se han producido. Lo indica la acotación que marca el dramaturgo al comienzo de la misma, al señalar a Alejandro «lleno de sangre» [2139+]. No se narran los detalles de su muerte.

No ocurre lo mismo con la muerte de Alejandro, con la que Rojas se recrea. La muerte, en este caso, tampoco se produce ante los ojos del espectador. Sí encontramos, sin embargo, un testigo presencial que narra los hechos. Se trata de César, por cuya boca conocemos todos los detalles de la ejecución del protagonista, cuando lo confiesa ante el duque [vv. 3148- 3167] :

CÉSAR. Pues, señor, subí al suplicio, *Levántese.*
 — nunca al suplicio subiera —
 tropezando con los ojos,
 que son los pies de la pena,
 ligué a mis hijos las manos,
 puse a sus ojos dos vendas
 a tienta, porque mi vista
 estaba entonces más ciega.
 Volví a exhortar a Alejandro
 que olvidando su soberbia
 tuviera para su intento
 sus iras menos resueltas.

Templele. Hallele cruel.
Y viendo en tantas finezas
que, irritándose del ruego,
se olvidaba de la ofensa,
con el cuchillo que miras
y con esta mano diestra,
de su garganta cruel
tomé venganza sangrienta.

Por otro lado, Rojas no renuncia a incluir un toque efectista, para que el espectador presencie el horror del crimen por sí mismo. Por ello, no duda en mostrar el cadalso donde todavía permanece el cadáver del hijo degollado. Así, el propio César descubre ante los ojos del duque a Alejandro, mientras le dice [vv. 3205- 3209]:

y así, señor, porque veas,
para ejercer tu justicia,
los despojos que te quedan...

Descubre en el cadalso muerto a Alejandro, y Carlos vendados los ojos en una silla.

Mira un hijo castigado,
y otro que el castigo espera,

Rojas se asimila más, en este aspecto, a los dramaturgos renacentistas que a sus contemporáneos. Incluye también efectos espectaculares que contribuyan a crear en el público una conmoción que no se conseguiría de otra manera. Tal y como decía Horacio: «Lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí» [Aristóteles- Horacio, 1987: 135].

En cuanto al tipo de muerte específica reservada para Alejandro, podemos concretar algunos aspectos de interés. En su libro *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Martínez Gil [2000: 162-163] señala:

Por el lugar y la forma en que se realizaban, los ajusticiamientos eran (...) públicos y solemnes, llegando a transformarse en una auténtica fiesta barroca. (...) Tanto la autoridad seglar como la religiosa apoyaron este tipo de espectáculo por la ejemplaridad que de él se derivaba. Por un lado, se hacía patente ante la multitud el castigo a que conducía cualquier intento de transgredir las leyes; por otro, si el condenado se arrepentía en el último instante y sabía morir digna y cristianamente, podía constituirse en un eficaz ejemplo demostrativo de que (...) incluso el más miserable, podía realizar la muerte del buen ladrón y salvarse.

Este tipo de muertes constituían ya de por sí un espectáculo que, además, tenía una finalidad muy determinada, según explica Martínez Gil. Tenía una función ejemplarizante, moralizadora. Rojas, como hombre de su tiempo, conocía las connotaciones de una muerte de ese tipo. Por tanto, el ajusticiamiento de Alejandro al final de *El más impropio verdugo* desvela con claridad la intención moralizante del dramaturgo. Por otra parte, Martínez Gil [2000: 166] indica:

El ideal era una muerte resignada y mansa, tranquila para el reo y tranquilizadora para quienes lo habían condenado y para los que contemplaban la ejecución. Es probable que un comportamiento diferente, dictado por el miedo, la cólera o el orgullo, le procurara la animadversión de la multitud o, en todo caso, una mera piedad.

En nuestro caso, Alejandro, tal y como nos lo muestra el padre en su relato, ha mantenido su ira y su orgullo hasta el final. Este comportamiento puede provocar bien animadversión o bien piedad en el público. En el caso de Alejandro, es más probable que provoque animadversión, puesto que su retrato a lo largo de toda la pieza no ha sido favorable. No ha podido despertar la simpatía del público y su muerte se observará, por tanto, como merecido castigo a su desobediencia. La piedad recaerá, más bien, en el personaje de César, que se ha convertido fatalmente en el verdugo de su hijo. Ya Horacio [Aristóteles- Horacio, 1987: 67] había advertido:

Sea que enemigo ataca a enemigo, no despierta piedad ni en el momento de hacerlo, ni cuando está a punto de hacerlo, excepto por el sufrimiento en sí; ni si no son ni amigos ni enemigos; pero cuando el suceso se produce entre personas amigas, como hermano que mata a hermano, o hijo a padre, o madre a hijo, o hijo a madre, o va a matarlo o hace alguna otra cosa de este tipo, esto es lo que debe buscarse.

En *El más impropio verdugo* es el padre el que da muerte a su hijo. Horacio había advertido que los lazos familiares provocaban mayor piedad en el público al ejecutarse los crímenes y esa parece ser también la pretensión de Rojas al convertir a César en desafortunado verdugo de su hijo. El público ha sido testigo durante toda la obra del cariño y la preferencia de César por Alejandro, y, por ello, será más consciente del sufrimiento del padre que se ve obligado a degollarlo. Hay, además, otro detalle que puede provocar la conmiseración de la audiencia. Y es el hecho de que César dé la muerte a su hijo, precisamente como su verdugo. En el siglo XVII, el oficio de verdugo tenía connotaciones negativas. Covarrubias, en su diccionario señalaba : «Éste fue siempre oficio infame.» [1995: 959]. Por tanto, César, al convertirse en verdugo de Alejandro, no solamente pierde a su hijo preferido, sino que pierde también el honor y la fama que corresponden a su familia. La piedad que inspira el personaje, en este sentido, es mayor. Sin embargo, la intención de Rojas parece ser la de recalcar el conflicto derivado de los lazos de sangre, por encima de esta coyuntura de la pérdida del honor. Así parecen indicarlo las palabras del propio César, que le dice al duque [3184-3188]:

Y así, pues, le he castigado,
invicto duque, no creas
que ha sido ser yo verdugo
desdoro de mi nobleza.
Su juez y su padre he sido

Destaca el autor, por tanto, el papel de justo castigador de César para paliar los efectos negativos que podían derivarse de un acto como ese en un personaje de su categoría social.

Podemos señalar, de acuerdo a lo dicho, que la muerte de Alejandro se presenta como recurso polivalente. Por un lado, el ajusticiamiento le permite a Rojas presentar en las tablas una escena de truculencia evidente. Rojas lo convierte en un recurso espectacular, que apoya e incrementa el horror y dolor producidos en el público. Por

otra parte, la muerte se convierte en justo castigo del protagonista, con una clara enseñanza moralizante para el auditorio. En tercer lugar, la muerte provoca la caída en la desgracia de César en dos planos diferentes: el ético y el social.

LO DESMESURADO

Para conseguir los efectos del miedo y la compasión en el público, los dramaturgos acudían con frecuencia a la exageración. Presentar los hechos de forma desproporcionada provoca una mayor impresión en el público. Por ello, no es extraño encontrar, tampoco, elementos que exalten esa desmesura. Este rasgo estaba muy presente en las tragedias renacentistas, tal y como reconoce Hermenegildo [1973: 504]:

El barroquismo fundamenta el estilo de estos autores, porque siempre presentan hechos de exageración indudable. Hay una tendencia a la desmesura, a lo monstruoso, que aleja las tragedias del carácter humano que pretendían tener. Esta desproporción se manifiesta en una serie de hechos concretos que vamos a estudiar a continuación.

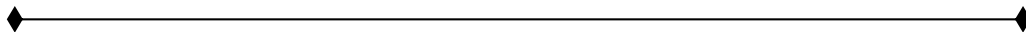
Los hechos que Hermenegildo destaca como indicadores de la desproporción y la desmesura son:

- Los insultos y los gritos y, especialmente, los dirigidos a los padres, que eran considerados una «institución sagrada e inamovible» [Hermenegildo, 1973: 504].
- La desproporción de cifras y números [1973: 505]
- Descripción cruenta y brutal de «batallas o muertes» [1973: 505]

De algunos de ellos tenemos constancia en nuestra obra. Alejandro es, por ejemplo, una constante muestra de desprecio hacia su padre. Ya desde la primera vez que lo nombra, lo considera «enemigo» [vv. 601- 606]:

ALEJANDRO.

Por allí



hemos de entrar —si he llevado
la llave de aquel postigo—
por no encontrar a mi padre,
que me gruña ni me ladre,
que es mi mayor enemigo.

Otra escena que refleja el odio hacia su padre es la del sueño, en la que intenta acabar con su vida [vv. 894- 910]:

Mi padre dormido está
en esta silla —¡ah, cruel!—
y una daga cerca de él
de esta verdad muestras da.
Con ella quiero quitalle

Toma la daga, que está en el suelo.

la ingrata vida primero,
y con el injusto acero
que me amenaza, matalle,
antes que me quite a mí
la que sin querer me dio,
porque primero soy yo
que mi padre. ¡Muera así
padre que intenta mi muerte,
que matando la ocasión
vanos mis temores son
y aseguro de esta suerte
mi vida!

No obstante, las increpaciones mayores las dirá al final de la obra, cuando él y César ya se encuentran en los calabozos. Es entonces cuando se dan de manera más

evidente las mayores faltas de respeto, llegando, no sólo a los insultos, sino a la agresión física. Veamos los ejemplos [vv. 2648- 2652; 2669- 2673; 2880- 2883; 3044- 3047]:

ALEJANDRO. ¡Quítate, caduco anciano,

Derriba a su padre.

que vive mi ardiente fuego,
que es el dios que en mi coraje
tiene la corona y cetro,
que te haga tantos pedazos...!
[...]

CÉSAR. ¿Por ser tu padre te ofendo?

ALEJANDRO. Sí, y a poder yo a mí mismo
sacarme tu sangre, creo
que, por ser tuya no más,
la derramara del pecho.
[...]

CÉSAR. (¡Cielos! ¿Qué es esto que oí?)

Hijo, ¿por qué tomas fiero
y airado ese infame acero?

ALEJANDRO. Para darte muerte a ti.
[...]

ALEJANDRO. ¡Vive dios, padre tirano,
que si no lo impide el cielo,
o tu acero ha de matarme
o ha de matarte mi acero!
[...]

En cuanto a desproporción de cifras y números, no se dan muchos datos cuantitativos en boca de los personajes principales. Sí aparecen en una escena cómica entre los graciosos, pero carecen aquí de función trágica [vv. 272-274; 288-290]:

DAMIÁN. ¡Soy cuatro mil Barrabases!

COSME. ¡Puto! ¿Cuatro mil?

DAMIÁN. ¡Y son

pocos!

[...]

COSME. ¿Es Damianillo?

DAMIÁN. ¡Es Galafre,

Oliveros, y Roldán,

y todos los doce Pares!

[...]

Por último, como muestra de la descripción cruenta de batallas o muertes, tenemos como claro ejemplo la descripción de la muerte de Alejandro en boca de su padre César, cuando confiesa la tragedia al duque [vv. 3148- 3167], en el mismo parlamento al que hemos aludido en la p. 63 de este trabajo.

También está plagada de detalles la narración de Alejandro, en la jornada primera, cuando refiere a Cosme los sucesos ocurridos durante la noche, cuando fue atacado al tratar de introducirse furtivamente por el balcón en la habitación de Diana [vv. 378- 418]:

sobre aquella pared la escala arrojó,
y apenas puesta estuvo,
cuando a asaltar por ella al cielo subo,
sin recelar contrario;
y al tiempo que, resuelto y temerario,
quiero arrojarme dentro,

cuatro bultos me salen al encuentro
con antorchas por ojos,
y abortando después volcanes rojos,
diciendo el uno de ellos
—aquí se me erizaron los cabellos
y en mi vida he tenido
miedo, si no es entonces, conocido.—:
«¡De la escala arrojalde,
precipitalde todos, y matalde,
que para que le demos
la muerte comisión de Dios tenemos!»
Quise hacer resistencia,
en mí volviendo, a la infernal violencia;
y como desde el cielo
bajé rodando por la escala al suelo,
de camino tan agro,
quedando con la vida por milagro
de mi valor profundo.
Y presumiendo poca empresa el mundo,
Florencia, átomo o nada,
con aqueste broquel y aquesta espada,
sin alas por el viento,
tomar venganza del infierno intento;
desbocado caballo,
volver quiero a la escala, y no la hallo.
No hay riesgo que me ataje,
y por lograr mi bárbaro coraje
cuanto encuentro atropello,
veneno exhalo desde el pie al cabello;
hiero a Carlos, mi hermano,
topándonos los dos. La voz en vano
primera repetida
seguir procuro, y más de alguna vida
cuesta mi diligencia;

barro de hombres las calles de Florencia.

LA VENGANZA

Acerca de la venganza, Hermenegildo [1973: 510] señala que es el motivo principal en las obras más cercanas al teatro antiguo. En el resto de las obras la venganza puede ser una causa, en grado mayor o menor, de la catástrofe.

McCurdy considera la venganza como tema característico del teatro de Rojas y señala hasta cinco obras en las que la venganza se convierte en tema principal: *Cada cual lo que le toca*, *Los encantos de Medea*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar* y *Progne y Filomena* [McCurdy, 1966: 28]. Como hemos visto, según el especialista, la obra de *El más impropio verdugo* queda englobada dentro de la temática central de los conflictos entre generaciones –«conflict between generations»– [McCurdy, 1966: 28]. Como tal, constituye uno de los temas centrales de la obra y aparece estrechamente ligado como motivo fundamental en el desarrollo de los hechos. Las venganzas ligadas a la restauración del honor familiar determinan la estructura y el encadenamiento de los sucesos.

En la jornada primera, Federico decide para sí vengar el honor de su familia al descubrir que Carlos pretende a su hermana Diana. Así lo reflejan sus palabras [vv. 1079- 1086]:

FEDERICO. (O estoy sin mí o esta banda
que Carlos trae puesta al cuello
es de mi enemiga hermana,
y es él a quien escribía
el papel esta mañana
y si lo averiguo pienso
tomar la mayor venganza

que haya inventado el enojo.) *Vase.*

La venganza consistirá en deshonorar a la familia de los Salviati a través de la deshonra particular de Casandra. Esta acción tiene lugar durante la jornada segunda. Después de prometerle ser su esposo, Federico consigue gozar a la dama. Con este agravio Federico considera vengado el honor de su familia. Por ello, se despide de Casandra de este modo [vv. 1760- 1761]:

Adiós, que ya me he vengado
de tu linaje y de ti.

Esta primera venganza tomada por Federico, desencadena, a su vez, otra. Para Alejandro, al escuchar la ofensa en boca de su hermana, no cabe otra respuesta sino la de la venganza en los miembros de la familia enemiga [vv. 2112- 2118]:

¡Muera Federico! ¡Inunde
mi venganza cuantas calles
tiene Florencia! ¡Y los Güelfos,
para que mi sed se apague,
se desaten en diluvios
de humana púrpura, en mares
de sangre!

Los miembros de la familia de los Salviati deciden entonces darle muerte a Federico «para que sólo una ofensa / con cuatro venganzas pague.» [vv. 2138- 2139]. Con la intención de ejecutar esta segunda venganza finaliza la jornada segunda. De nuevo, esta acción provocará el desencadenamiento de nuevas desgracias. En la jornada tercera, al conocer la identidad de los asesinos de Federico, Diana también se siente obligada a vengar la muerte de su hermano, a pesar del amor que siente por Carlos. «¿Cómo a vengar no me obligo/ esta injuria, esta traicion?»- se pregunta la dama. [vv. 2366 - 2367]. Su condición no le permite ejecutar la venganza por sí misma y por ello

solicita justicia al duque, anteponiendo la restauración del honor familiar al resto de inclinaciones [vv. 2482- 2485]:

DIANA. (Murió mi esperanza vana.
Pero primero es mi honor.)
Justicia os pido, señor.

DUQUE. Yo os la prometo, Diana.

Por último, no olvidemos que el título completo de la comedia es *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. La venganza constituye un elemento relevante y vertebral, pues, como vemos, la estructura interna de la obra.

LA IRONÍA TRÁGICA

Otro elemento no mencionado por Hermenegildo, pero también presente en las tragedias del Siglo de Oro, es la ironía trágica. Álvarez Sellers indica al respecto: «la ironía estriba en que toda tragedia podía haberse evitado, pero al mismo tiempo una serie de azares, casualidades y malentendidos ayudan a propiciarla.» [1997: III, 890].

En *El más impropio verdugo* ocurre justamente eso. El trágico final podía haberse evitado. La muerte de Alejandro a manos de César es irónica, porque a lo largo de la obra en todo momento se nos muestra que el protagonista goza del cariño de su padre, con lo que resulta difícil creer que pueda llegar a matarlo en algún momento. Veamos los motivos por los que Alejandro, en apariencia el hijo favorito de César, acaba siendo víctima suya.

Los tres Salviati –Alejandro, Carlos y César– son condenados a muerte por haber matado a Federico, miembro de la familia enemiga: los Médicis. Su muerte está justificada, ya que los Salviati pretenden reparar la ofensa que previamente Federico les había inflingido, al abandonar a Casandra dejándola deshonrada. Si bien la reparación

del honor familiar por medio del derramamiento de sangre se justifica según los códigos de la época, la muerte podía haberse evitado escogiendo la opción del matrimonio, tal y como propone Carlos [vv. 2047-2049]:

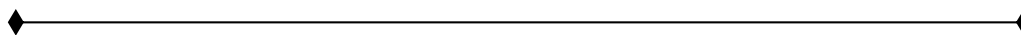
El más peligroso achaque
es no casarse con él,
aunque a Federico mates.

Por otro lado, Federico deshonra a Casandra para vengarse de los Salviati y, más concretamente, de Carlos, al enterarse de que el galán pretende a su hermana Diana. El motivo principal para vengarse en este caso es el enfrentamiento que existe entre las dos familias. Hay, sin embargo, un detalle en apariencia banal, pero decisivo a la hora de desencadenar los sucesos. Federico sospecha de la relación de su hermana con un hombre del que desconoce la identidad. Pero este anonimato queda al descubierto al final de la primera jornada. En efecto, Carlos lleva al cuello una banda que Federico reconoce como la de Diana [vv. 1079- 1086].

FEDERICO. (O estoy sin mí o esta banda
que Carlos trae puesta al cuello
es de mi enemiga hermana,
y es él a quien escribía
el papel esta mañana
y si lo averiguo pienso
tomar la mayor venganza
que haya inventado el enojo.) *Vase.*

Este es el momento en el que Federico decide tomar la venganza que propiciará su muerte posterior. El hecho de que Carlos lleve la banda al cuello se deriva a su vez de otra escena anterior, también en apariencia superflua. Diana le dio esa banda a Carlos para cubrir una herida [vv. 115-117]:

DIANA. Esta banda y este lienzo



en lugar del dueño bajen
en este lance a serviros.

Echa una banda, y un lienzo.

Y la herida la ha provocado el propio Alejandro, en el enfrentamiento inicial que tiene con su hermano. Otra muestra, pues, de la ironía, manifestada en forma de casualidades que van encadenando los hechos. La tragedia podía haberse evitado si no se hubieran producido estos acontecimientos.

Incluso al final, cuando ya todo parece orientado al desenlace fatal, el protagonista puede evitar su propia desgracia. Aún después de que César haya decidido asumir el papel de verdugo, al no haber personas en Florencia que quieran ejecutar la sentencia. Todavía entonces le queda al protagonista la alternativa de renunciar a matar a su padre, para que César no se vea obligado a matarlo a él. El personaje, sin embargo, se niega a pedir perdón y, de esta forma, se condena definitivamente. Veamos la escena [vv. 3042- 3048]:

CÉSAR. ...deja el intento que tienes,
y yo dejaré mi intento.

ALEJANDRO. ¡Vive dios, padre tirano,
que si no lo impide el cielo,
o tu acero ha de matarme
o ha de matarte mi acero!

CÉSAR. ¡Pues deme el cielo venganza!

La ironía se refleja en ese trágico encadenamiento de los sucesos, que, pudiendo haber sido evitados por el protagonista, le llevan, sin embargo, hasta su propia muerte. Otra muestra de la ironía presente en las obras nos la indica Álvarez Sellers, que señala [1997: III, 890]:

irónicas aunque inconscientes son también las palabras de aquellos personajes (...) que se prometen prósperos augurios y sin embargo atravesarán una trayectoria vital marcada por el sino trágico

En *El más impropio verdugo* encontramos también comentarios que encierran ironía. Un ejemplo son las palabras pronunciadas por Casandra con respecto a su padre [vv. 859- 861]:

CASANDRA. El cielo
te guarde para consuelo
de tus hijos.

La ironía viene remarcada por el contraste de las palabras de su hermano Alejandro, que se escuchan a continuación desde dentro [vv. 861-863]:

Soñando Alejandro, diga dentro:

ALEJANDRO. Quien me dio
la vida, ¿puede intentar
quitármela? ¡Es un tirano!

César, lejos de ser consuelo para su hijo, se convertirá, como sabemos, en su verdugo. Por último, Álvarez Sellers indica: «La ironía reside también en el cumplimiento literal de toda maldición, profecía, sueño o premonición» [Álvarez Sellers, 1997: III, 890].

Tal y como hemos visto en el apartado dedicado a los sueños, precisamente en *El más impropio verdugo* también aparece el motivo del sueño que se cumple de forma literal al final de la obra.

PERSONAJES

LOS GALANES

El genio cómico y el particular tratamiento de la mujer son rasgos reconocidos en Rojas. En consecuencia, dentro de los personajes de su obra dramática, son los criados y los personajes femeninos los que de forma significativa han acaparado la atención de la crítica.

Así, mientras las damas han gozado de un trato preferencial en este sentido, los galanes han quedado al margen de los análisis más exhaustivos. No se ha registrado, como en el caso femenino, un modelo masculino específico. Si acudimos a Teresa Julio, que ha seguido un estudio más sistemático de la obra de Rojas, tampoco encontramos indicios de una caracterización particular, fuera del modelo clásico³⁴. Por lo tanto, el marco de referencia en el que situar a estos personajes es el exclusivamente tradicional.

El galán en cuanto arquetipo se identifica por unos rasgos determinados: el buen talle, el linaje aristocrático, el conflicto entre amor, celos y honor, la valentía y la generosidad [José Prades, 1963:251].

En *El más impropio verdugo*, este arquetipo está desdoblado en tres personajes circunstanciales³⁵: Alejandro, Carlos y Federico. Tal y como advierte Juana de José Prades, «El número de estas repeticiones no es enteramente caprichoso, porque los

³⁴ En efecto, describe al galán en cuanto personaje-tipo: «Es audaz, valiente, generoso, de linaje, tiene buen talle y se presenta como el eterno enamorado» [Julio, 1996a: 439].

³⁵ Al hablar de los personajes, considero operativa la distinción a la que apunta Juana de José Prades en su *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva* [1963]. La investigadora establece una distinción entre «personajes-tipo» y «personajes circunstanciales». Y los define así: «llamamos personaje-tipo al establecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria, y personaje-circunstancial a cada uno de los personajes que integran una comedia.» [1963: 53. Nota 2 al pie]. De este modo, *El más impropio verdugo* cuenta con seis personajes-tipo: la dama, el galán, el padre, el criado, la criada y el poderoso o rey. Todos ellos engloban a un total de once personajes circunstanciales.

personajes dan nacimiento a una intriga dramática» y « La relación interna entre el número de personajes circunstanciales de cada personaje-tipo tampoco es casual»[José Prades, 1963: 252]. En efecto, el desajuste entre el número de galanes y el de damas refleja un conflicto amoroso. En el caso de *El más impropio verdugo*, este conflicto se desarrolla en dos vertientes paralelas que se corresponden con las dos problemáticas tradicionales en este ámbito: los celos y el honor. La rivalidad amorosa que da lugar a los celos se da entre los hermanos Alejandro y Carlos, que compiten por el amor a la misma dama. Por otra parte, el conflicto de honor atañe a Federico y los hermanos de la familia enemiga.

Con respecto a los atributos que los definen como galanes de la comedia, todos ellos responden de forma general al arquetipo, aunque con matices interesantes en cada caso particular.

Carlos recrea el papel más convencional del galán de comedia, y, además de los atributos esperables de su condición –el talle, el linaje, el amor, los celos, el honor, la valentía–, destacan en él dos rasgos particulares que lo oponen a su hermano: la obediencia hacia el padre y la prudencia.

Federico presenta una variante de galán no del todo ajena a las comedias de Rojas. Revestido de algunos atributos tradicionales como el talle, el linaje y el valor, adopta la actitud de burlador frente a la dama. No es tampoco un burlador al uso –como el Conde de Belflor en *Obligados y ofendidos* o Don Andrés en *La traición busca el castigo*– sino que busca la venganza. Predomina en su comportamiento un celo extremado de su honor.

Alejandro es el personaje más sobresaliente de los tres por la marcada exageración de alguno de sus rasgos. Este retrato deformado, que en otras obras cómicas de Rojas convertiría al personaje en un figurón, en esta tragedia lo transforma en galán patológico y misántropo.

El conflicto con el hermano, que es el que motiva ese apodo, está, sin embargo, más acentuado en el caso de Berenguel. Este personaje muestra constantemente que su comportamiento hacia su hermano está regido por la envidia. « ¿Todo ha de ser lo mejor / De lo que mi hermano es dueño? » se pregunta Berenguel [Rojas Zorrilla, 1952: 272c]. Segundo en el orden de sucesión de su padre el conde, acusa la preferencia que todos tienen por su hermano Ramón. El personaje se rebela contra el favoritismo que muestra su padre hacia el primogénito, y confiesa su envidia [Rojas Zorrilla, 1952: 281b]:

Ya se me han vuelto celos;
Envidia de nuevo abrigo,
Este áspid mental, que há tanto
Que en el alma me ha mordido.

Es esta envidia la que le lleva a actuar contra su hermano y a rivalizar con él en el plano amoroso. En este sentido, la envidia está por encima de la inclinación personal o del deseo lascivo de Berenguel. El principal acicate de sus conquistas amorosas son precisamente los celos hacia Ramón. Así, no se conforma con haberse casado con la antigua prometida de su hermano, sino que pretende dejarla por la nueva futura esposa del primogénito. Esta envidia se convierte en odio desmedido y cristaliza en el asesinato de Ramón a manos de Berenguel, que, aún después del crimen, sigue manifestando rencor [Rojas Zorrilla, 1952: 291c]:

Oh, quien fuera tan feliz
Que te volviera a la vida
Que te quité, porque así
Te volviera yo a matar,
Si volvieras a vivir.

Pero si la envidia resulta una característica medular del comportamiento del «Caín de Cataluña», no lo es en el caso de Alejandro. A diferencia de Berenguel, Alejandro es el primogénito y goza de un trato favorable por parte de su padre. Y en cuanto a la rivalidad en el plano amoroso, esta no se produce por un deseo de

más allá de los celos, es el propio carácter del personaje y su odio inherente el que desencadena una reacción violenta.

Lo que sí comparten ambos personajes es su desprecio hacia el amor paterno. A este respecto, es interesante analizar las conversaciones que Berenguel y Alejandro mantienen con sus padres. En la jornada primera de *El Caín de Cataluña*, encontramos esta conversación entre Berenguel y el Conde [Rojas Zorrilla, 1952: 273b]:

CONDE ¡Ah! No te castigue Dios,
 Hijo Berenguel , que cierto
 Que estimas poco el amor
 Paternal.

BERENGUEL ¿Yo por qué debo
 Pagarte ese amor á ti,
 Si cuando me quieres veo
 Que no me quieres por mí
 Sino por ti?

CONDE No lo entiendo.

BERENGUEL Dime, ¿cuándo yo nací,
 Si otro naciera á aquel tiempo,
 No le quisieras á él
 Como me quieres?

CONDE Es cierto.

BERENGUEL Pues tú te agradece á ti
 Saber ser buen padre, puesto
 Que á otro que no fuera yo
 Tuvieras ese amor mesmo.

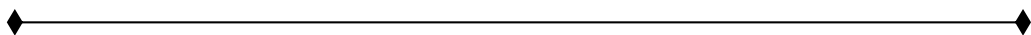
CONDE Pero tú pagarme debes
 Ser mi hijo.

BERENGUEL ¿Yo qué te debo,
 me hiciste segundo?

Berenguel rechaza el reconocimiento y la correspondencia al amor paterno basándose en un curioso sofisma. Plantea una situación hipotética –no real–, según la cual, otro habría nacido en su lugar, y habría recibido el mismo amor por parte del padre. Y justifica su actitud respondiendo a esa ofensa imaginaria como si se tratara de un hecho. Además, acusa a su padre de otorgarle un segundo lugar en el orden de nacimiento, achacándole injustamente una responsabilidad inexistente e imposible de asumir. Pero, al margen de esta justificación poco convincente, la actitud de Berenguel sí puede encontrar apoyos verosímiles, acordes con la envidia mostrada, en el hecho de que el padre «No puede disimular / lo que quiere a Ramón» [Rojas Zorrilla, 1952: 275b], como lo percibe el propio hermano menor.

El tono de Alejandro, por otra parte, rebasa la insolencia y se convierte en abierta amenaza hacia su progenitor. En la tercera jornada de *El más impropio verdugo* aparece el ejemplo claro de lo que decimos [vv. 2881- 2913; 2920-2924; 2930-2939]:

[CÉSAR.] Hijo, ¿por qué tomas fiero
 y airado ese infame acero?
 ALEJANDRO. Para darte muerte a ti.
 CÉSAR. ¿Tú darme la muerte?
 ALEJANDRO. Sí.
 CÉSAR. Dime: ¿tú quieres hacer
 tal crueldad? ¿Y tú has de ser
 mi verdugo y mi enemigo?
 ¿Por qué?
 ALEJANDRO. Por darte el castigo
 de haberme dado este ser.



CÉSAR. ¿Posible es que el labio mueves
a delito tan horrible?

¿No te acuerdas, es posible,
de lo mucho que me debes?

¿Cómo a articular te atreves
injurias contra mi fe,
cuando tu ofensa se ve?

ALEJANDRO. No me debes más a mí,
que yo te he debido a ti
ni te deberé.

CÉSAR. ¿Por qué?

ALEJANDRO. Fácil un discurso elijo
con que a mis crueldades cuadre:
yo te he hecho a ti ser buen padre
y tú me hiciste mal hijo.

CÉSAR. Ese discurso prolijo
por extraño le condeno.

ALEJANDRO. No le acredites ajeno,
si con justa causa igualo,
que cuanto yo soy más malo,
vienes a ser tú más bueno.

CÉSAR. ¿Qué discurso o qué verdad
ese afecto tuyo indicia?

ALEJANDRO. Es que con mi gran malicia
sobresale tu bondad.

[...]

CÉSAR. Yo te engendré, yo te di
el noble ser que gozaste.

ALEJANDRO. Por tu gusto me engendraste,
que no lo hiciste por mí,

[...]

CÉSAR. Pues redúctete por ver
 siquiera que te he criado.

ALEJANDRO. ¿Tan buen hijo me has sacado
 que te lo he de agradecer?

CÉSAR. Sea siquiera por ser
 yo ¡—¡Qué terrible dolor! —
 quien su amor con su dolor
 juntar supo, y dividir.

ALEJANDRO. Y dime: ¿para vivir
 me hará provecho tu amor?

En este caso, ante la amenaza explícita del hijo, es el padre quien ofrece razones para remover los sentimientos filiales esperables de respeto y obediencia. César alude a tres motivos de importancia: el hecho de ser el que ha engendrado la vida de su hijo, el haberlo criado y el amor que le ha manifestado. Pero ninguno de los argumentos convence a Alejandro, que rebate a su vez con el desprecio por la propia vida, la acusación de haberlo convertido en hijo malo —atribuyéndose incluso el mérito de hacerlo buen padre— y el desdén hacia su amor. En este caso, la intención homicida parece derivarse del incomprensible odio latente que rige su comportamiento. Es lo que se refleja en las palabras del personaje cuando responde a su padre en los versos 2668-2673:

ALEJANDRO. ¿No basta que eres mi padre?

CÉSAR. ¿Por ser tu padre te ofendo?

ALEJANDRO. Sí, y a poder yo a mí mismo
 sacarme tu sangre, creo
 que, por ser tuya no más,
 la derramara del pecho.

La justificación que ofrece Alejandro, como en el caso de Berenguel, parece obedecer a un planteamiento tergiversado, caprichoso e inverosímil. Y si en el caso de

Berenguel la razón creíble se esconde en la envidia, en el caso de Alejandro es el crédito a los sueños premonitorios, según se deriva de sus palabras [vv. 2950-2959]:

César, y no padre, advierte
que tres veces he soñado
que soberbio y arrojado
me dabas sangrienta muerte.
Pues por librar de esta suerte
un indicio, que, aun incierto
tiene apariencias de cierto,
de mi coraje inducido,
la que me diste dormido,
procuro vengar despierto.

También en este caso, Alejandro se mueve en el terreno de las hipótesis, y responde a una ofensa soñada con una venganza real. El sueño premonitorio, que en las tragedias funciona como elemento para mantener la intriga, en Alejandro resulta ser, además, una razón justificativa de su actuación.

Ambos personajes comparten, además, un carácter violento, que se acompaña de cierta fama de su mala conducta. En *El más impropio verdugo*, Federico indica que Alejandro es «en Florencia conocido / por sus raras mocedades / y notables travesuras» [vv. 193-195] y César confirma que «tiene de travieso / opinión en el lugar» [710-711]. En *El Caín de Cataluña*, el conde le dice a Berenguel [Rojas Zorrilla, 1952: 273b]:

Tu condición mala ha hecho
Que no haya quien bien te quiera
En Barcelona; soberbio
Eres con humildes vano,
Mucho más con los modestos.

En relación a los ejemplos que se ofrecen del trato que dirigen a los demás, en el caso de Berenguel, su criado Cardona da cuenta detallada del comportamiento que ha tenido el hijo del conde durante el día [Rojas Zorrilla, 1952: 271c; 272a]:

CONDE ¿Y hoy qué ha hecho?

CARDONA Lo primero,
 Porque el barbero tardó,
 Delante dél me mandó
 Que yo afeitase al barbero;
 Pero ya todos proponen
 No afeitarle en muchos días.

CONDE Bueno al barbero pondrías.
 [...]

[CARDONA] Por la casa en cuerpo andaba
 Y hacia el zaguán se salió,
 Y porque no se paró
 Un coche cuando pasaba,
 Veinticinco con su azote
 Al cochero le hizo dar,
 Desde el globo circular
 A las líneas del cogote.
 Decía el cochero primero:
 –¿En qué ha errado quien no vio? –
 Y a eso le respondió:
 – Pues déntelos por cochero.

Poco después de esta narración de Cardona, el propio Berenguel aparece en escena persiguiendo a un picador que opina que su caballo es peor que el de su hermano [Rojas Zorrilla, 1952: 272b y c]. La impaciencia y la ira del «Caín de Cataluña» quedan retratadas ya desde el comienzo a través de las acciones que el caballero lleva a cabo

con los personajes que lo contradicen. Curiosamente, esta ejemplificación se lleva a cabo con tipos que desempeñan oficios populares. Cardona menciona a un barbero y a un cochero, y a continuación aparece en escena un picador. Rojas Zorrilla emplea el mismo recurso para retratar al iracundo y caprichoso Alejandro. En efecto, en mitad de la jornada primera encontramos una escena de carácter costumbrista protagonizada por Alejandro, Cosme y algunos tipos populares que desempeñan diferentes oficios [vv. 476-648]. En esta ocasión, son un herrador, un maestro y un pregonero los que molestan al caballero, que pretende descansar después de una agitada noche. A todos los amenaza Alejandro, que alardea de su comportamiento con Cosme refiriéndose también al trato desproporcionado que han recibido los cocheros y empedradores [vv. 582- 600]:

COSME. Con esto queda vacía
 de todo rumor la calle.
Y con gran facilidad
redimes la vecindad,
que de venir tienen talle
 a agradecértelo todos,
que a un martillo y a una escuela,
¿qué bronce no se desvela?
Que son de tormentos modos
 que no los tiene el infierno,
no quitando por menores
los coches y empedradores.

ALEJANDRO. Ya he puesto en eso gobierno,
 que por un empedrador
y un cochero que maté,
ninguno de ellos a pie
ni a caballo, con valor
 ni libertad han quedado
para pasar por aquí.

Siguiendo la estela de estos ejemplos, los dos caballeros hacen gala de un comportamiento iracundo, impulsivo y desproporcionado a lo largo de toda la obra.

Alejandro manifiesta, por ejemplo, cómo descarga su ciega cólera con todos los que se cruzan con él [vv. 409- 420]³⁸:

No hay riesgo que me ataje,
y por lograr mi bárbaro coraje
cuanto encuentro atropello,
veneno exhalo desde el pie al cabello;
hiero a Carlos, mi hermano,
topándonos los dos. La voz en vano
primera repetida
seguir procuro, y *más de alguna vida*
cuesta mi diligencia;
barro de hombres las calles de Florencia.
Para mi desatino,
todos son Güelfos, nadie es Gebelino.

Y en el caso de Berenguel, es el propio Conde el que le señala su condición soberbia y cruel [Rojas Zorrilla, 1952: 273b]:

Tu condicion mala ha hecho
Que no haya quien bien te quiera
En Barcelona; soberbio
Eres con humildes vano,
Mucho más con los modestos.
De ninguno crees virtud,
¡Oh qué mal haces en esto!
[...]
Y lo que yo siento más,
Entre otras cosas que siento,
Es, que eres más inclinado
A ofender, cuando estás ciego,
Al pobre que al poderoso;

³⁸ La cursiva es mía.

Volviendo a *El más impropio verdugo*, en referencia al papel de Alejandro como galán, también su oposición a Carlos es notoria. Su perfil sobrepasa el propio del antagonista en cualquier comedia de enredo por las peculiaridades propias de su carácter. Así, mientras con el personaje de Carlos, Rojas se ajusta totalmente a los parámetros del galán clásico, con Alejandro, por el contrario, se aleja de las convenciones y remarca sus rasgos, dotándolo de una personalidad singular.

Por ello, su retrato como galán queda matizado en algunos puntos. La característica más acorde al arquetipo resulta ser, en su caso, el linaje, que queda reconocido por su criado Cosme en los versos 191- 192, cuando lo presenta como «Alejandro, hijo mayor / de César de Salviati ,». Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en el caso de Carlos y Federico, no existe reconocimiento explícito de su atractivo físico. No hay ninguna mención a su «talle» ni referencia alguna directa o indirecta en relación a esta característica.

Otra característica arquetípica de los galanes es la del valor. En el caso de Alejandro, esta cualidad se manifiesta de forma desproporcionada a través de la violencia y la ira. Por ello, «osadía» y «desafío» parecen términos más adecuados que «valor» para definir un comportamiento que incurre con demasiada frecuencia en la temeridad. La pieza está plagada de ejemplos. Uno de ellos, lo tenemos en el mismo comienzo de la obra, en el que nos encontramos un Alejandro en su actitud más puramente belicosa y desafiante. Es especialmente significativa la respuesta que le dirige a Carlos en el breve enfrentamiento que tiene lugar entre los dos [vv. 24 - 37]³⁹:

CARLOS. ¡Hombre, detente! ¿Qué haces?
 ¿Quién eres?

ALEJANDRO. ¿Quién? ¡El demonio!

CARLOS. ¿El demonio? Obligarate
 la cruz de este acero mío,

³⁹ La cursiva es mía.

de las estrellas brillante
espejo, a que huyas.

ALEJANDRO.

¿Yo?

¡Mal me conoces! ¡Mal sabes
quién soy, porque soy demonio
tan loco, tan arrogante,
que *no huyo de las cruces,*
ni de un calvario! ¡La calle
se te ha de hacer, hombre, angosta,

Pelean los dos

y el mundo, para que escapes
hecho cenizas de mí!

Otra declaración relevante es la que hace en el momento de desafiar a su hermano, esta vez en presencia del duque, en la tercera jornada [vv. 2433-2439]:

he de matar a mi hermano.
¡Y el duque y todos se estén
mirando lo que yo hiciere,
porque al que me lo impidiere
he de matarle también!
¡Mi valor y mi osadía,
hoy a mi venganza atiende!

Particular es también su relación con el honor. Comparte con su arquetipo una alta consideración del mismo, tal y como demuestra su airada respuesta a la propuesta de Carlos tras descubrir que su hermana ha sido deshonrada [vv. 2058- 2069]:

ALEJANDRO.

¡Calla! ¡No ofendas remiso
con razones semejantes
mi pundonor, que se corren

mis oídos de escucharte!
¿Fuera bueno que en los Güelfos
la sangre de Salviati
fuera soborno a una ofensa?
¿Con un Güelfo ha de casarse
la hermana de un Gebelino,
haciendo que agora falte
en nosotros el rencor
que anciano en las venas arde?

A pesar de todo, su adhesión al valor de la honra no es tan firme como la de otros personajes. En este sentido, es el único personaje de la pieza que adopta una actitud inusualmente individualista y no se subordina a los deberes que impone el honor. Esta ruptura con el esquema tradicional es especialmente visible en la escena que tiene lugar en la cárcel, en la tercera jornada, en el momento en que decide convertirse en verdugo de su padre. Sus palabras remarcán la reivindicación de su voluntad vital por encima de la propia fama [vv. 2864-2865; 2872- 2879; 2946-2949; 2971; 2974-2975]:

[ALEJANDRO.] ¡Vida infame solicito,
a un tiempo airado y resuelto!
[...]

[ALEJANDRO.] Y si para tener vida
esta ofensa hacerme debo,
¡viva yo y muera mi padre,
que si es cierto que, muriendo,
vida, honor y ser y fama
a un tiempo los tres perdemos,
ya que se haya de perder,
he de perderla viviendo!
[...]

[CÉSAR.] Repara en el deshonor

de tu fama esclarecida.

ALEJANDRO. Si me han de quitar la vida,
¿para qué quiero el honor?
[...]

CARLOS. ¿Y tu opinión?

ALEJANDRO. No la tengo.
[...]

CÉSAR. ¿Y tu nobleza?

ALEJANDRO. Perdila.

CARLOS. ¿A qué aspiras?

ALEJANDRO. Vivir quiero.

Siguiendo con la oposición paradigmática de los dos hermanos, Alejandro resulta ser el rival amoroso de su hermano Carlos. A pesar de que ciertos rasgos lo equiparan al don Juan de *El burlador de Sevilla*, dicha similitud no se produce en el terreno amoroso, donde el galán se comporta no tanto como burlador, cuanto como «poderoso». En este sentido, la descripción se corresponde con el perfil que Juana de José Prades apunta para el prototipo del «rey-galán» [José Prades, 1963: 102]. Así, por un lado, tenemos un amante «tan enamorado y celoso como el galán» [José Prades, 1963: 251], pero que, a su vez, manifiesta «una pasión amorosa violenta, avasalladora hasta la soberbia y la injusticia.» [José Prades, 1963: 251].

Prueba del carácter enamorado de Alejandro es la devoción que encontramos en sus palabras en cuanto se refiere a Diana. Se confiesa rendido enamorado de la dama ante su criado Cosme, utilizando las alegorías habituales de la salamandria y la mariposa [vv. 341- 354]:

ALEJANDRO. Ya sabes que a Diana,
como del Sol, de Federico hermana,
adoro de manera

que aspiro a salamandria de la esfera
con humanos despojos
del soberano incendio de sus ojos;
bien que en sus dulces rayos,
que nievan soles y que llueven mayos,
amante mariposa,
por imposibles de jazmín y rosa,
dando tornos altiva,
mil veces muero, porque tantas viva,
y abrasado la adoro
en piélagos de luz, y abismos de oro.

De su veneración y pasión amorosa dejan constancia igualmente las encendidas declaraciones que le dirige a Diana tras su vuelta a Florencia [vv. 1454 – 1469; 1488-1499; 1515-1519]:

ALEJANDRO.

¡Calla, Diana!

No ofendas el amor mío
bautizando las finezas
con el nombre de delito.
Yo soy, Diana, que vengo
a beber todo el hechizo
de tus ojos, apurando
ese tósigo divino.
Yo soy, que huyendo furioso
de mi padre y de mí mismo,
dejar pretendí a Florencia
y vuelto desde el camino,
sin poder sufrir la muerte
de un mes que ha que no te he visto,
a hartarme de que me abrasen
aquesos incendios vivos.
[...]

y, en fin, soy un hombre solo,
ausente de lo que quiso,
que vuelve con más violencia
que flecha anhelando al sitio,
que pelota vuelta al centro,
que cristal volando en vidrios,
que pólvora ardiendo en llamas,
que rayo tronando en giros,
que esto y más es quien anhela
por ver tus ojos divinos,
muriéndose de no verlos,
y muerto de haberlos visto.
[...]

ALEJANDRO.

Asombro divino,
que a mis nativas fierezas
templas con dulces desvíos,
trátame mal. No me ausentes
de tus ojos, [...]

Ello no impide, sin embargo, que su actitud incurra, al mismo tiempo, en el atropello y el abuso. No puede ser más avasallador y violento el intento de violación en la primera jornada, reconocido de labios del propio Alejandro ante Cosme [vv. 355-372]:

Este ingrato despego,
este desdén, este invencible fuego,
y el no esperar mudanza
desesperaron tanto mi esperanza,
que esta noche he intentado
el último remedio a mi cuidado
por ese monesterio,
adonde el cielo sólo tiene imperio.
¡Y despechado y loco

a nueva furia agora me provoco!
Aunque es pretexto injusto
a la violencia remitir el gusto,
y gozar a Diana
por fuerza –que el amor todo lo allana–
en su propio aposento,
que por una pared de este convento
tiene fácil la entrada,
empresa loca fue, pero fue honrada.

La misma situación de peligro vuelve a producirse en la segunda jornada, cuando Alejandro se introduce furtivamente en el cuarto de Diana, dando lugar a la voz de alarma de la dama, que exclama [vv. 1436-1437]: «¡Un hombre aquí se ha entrado / en mi cuarto, atrevido y recatado! ».

Debido a la rivalidad con Carlos, los celos son otro ingrediente relevante de su experiencia amorosa. Ello le lleva a una repetida confrontación con su hermano, al que no duda en condenar con estas palabras [vv. 2442- 2445]:

Y así, Carlos enemigo,
pues das celos a mi amor,
por sanear mi dolor,
he de comprar tu castigo.

Por último, cabe señalar que Alejandro, es, de entre los personajes de *El más impropio verdugo*, el que más atención ha recibido por parte de la crítica. Este hecho se basa en la atribución, justificada pero errónea, de su papel como protagonista. La pseudo-proclamación que Alejandro hace de sí mismo como «el más impropio verdugo» [vv.2860-2864] y el relieve particular que este personaje alcanza a lo largo de la pieza constituyen, sin embargo, motivos razonables para entender ese análisis preferente.

Las opiniones de los investigadores con respecto a él son unánimes. Críticos como Alberto Lista [1844:140], Raymond MacCurdy [1966: 56;61], Francis Sureda [1983:124], Ann L. Mackenzie [1994: 46-48] o Rafael González Cañal [2003a: 1169] coinciden en presentarlo como un personaje malvado y monstruoso. Y este juicio se corresponde efectivamente con el tipo de carácter que Rojas dibuja en esta pieza. Las palabras de César, su padre, al final de la obra, lo definen abiertamente así [vv.3172-3175]:

Señor, este hijo que ves
ya muerto a mis manos mismas,
ha sido el hijo más malo
que edades antiguas cuentan.

Y el mismo Alejandro se autodefine en los siguientes términos delante de Diana [vv. 2398-2399]:

Que ya sabéis, imagino,
que soy cruel y tirano,

Además, su actitud y sus acciones a lo largo de la pieza lo presentan como un personaje «patológico» en palabras de Mackenzie [1994: 46]. Destacan su violencia y su odio desmedido sin motivo aparente. En consonancia con esto, algunos críticos manifiestan un juicio desfavorable del personaje. Juan Luis Alborg lo describe como «gran fante de folletín, sin hondura ni humanidad» [1980: 763].

Ciertos autores, sin dejar de reconocer sus defectos, consideran, sin embargo, que el personaje presenta también cualidades positivas. Alberto Lista, por ejemplo, estimaba que su valor es una cualidad que lo hace digno de grandeza y admiración. Ya en 1844 había indicado [2005: II, 140]:

Alejandro tiene todos los vicios, el orgullo, la crueldad, la turbulencia, el sacrilegio, unidos a un valor a toda prueba.(...) Su alma, aunque perversa, es atrevida y

grande. Rojas, para hacerle interesante, le atribuye los vicios que nacen del abuso de la energía de ánimo, que por sí sola llama la atención y el afecto del espectador hacia el que la posee; y ha alejado cuidadosamente de él todos los defectos que nacen de la bajeza y de la perfidia.

De la misma opinión son McCurdy y Mackenzie, que reconocen que el personaje, a pesar de sus rasgos desmesurados, encierra también cualidades admirables que lo hacen equiparable a otros personajes de reconocida trascendencia en las tablas. McCurdy destaca como rasgo sobresaliente el individualismo desenfrenado del personaje [1966:57], que lo convierte en un individuo que no respeta «ninguna ley sino la de su voluntad» [1966: 56]. El autor llega a equiparar a Alejandro con Macbeth en cuanto a su valor psicológico, aunque Macbeth parece tener un propósito claro en cuanto a sus actuaciones y Alejandro, no [1966: 57-58]:

His physical courage matches that of Macbeth and he is even less reticent than the «bloody butcher» in making it evident. Yet Macbeth has a purpose, an understandable although reprehensible purpose, while Alejandro –to his detriment as a tragic protagonist– apparently has none.⁴⁰

Por último, el carácter insumiso de Alejandro, su rebeldía frente a cualquier norma o imposición social y la defensa de sus derechos y deseos son algunos de los rasgos potenciales que lo equiparan al don Juan de *El burlador de Sevilla*. También Mackenzie [1994: 48-49] y MacCurdy [1966:56] habían señalado la relación entre estos dos personajes.

⁴⁰ «Su valentía psicológica encaja con la de Macbeth y es incluso menos reticente que ese “sangriento carnicero” en hacerlo evidente. Puesto que Macbeth tiene un propósito, un propósito comprensible a pesar de ser condenable, y Alejandro no tiene -en su detrimento como protagonista trágico- ninguno en apariencia.» (MacCurdy, 1958. La traducción es mía.)

CARLOS

De los tres galanes de *El más impropio verdugo*, Carlos es el que se ajusta con mayor exactitud a la semblanza propia del galán tradicional. Por tanto, los atributos del personaje concuerdan en gran medida con los parámetros ofrecidos por Juana de José Prades [1963: 251] para su arquetipo: el talle, el linaje, el valor, el amor por la dama, los celos y la defensa del honor. Además, este galán destaca frente a los otros dos por dos características particulares: la obediencia y la prudencia.

En la pieza, el retrato más detallado del personaje es el que ofrece su dama en los versos 1252-1259, en el que destacan los adjetivos de «galán», «firme», «valiente» y «discreto» :

A un hombre tan galán, —mas poco he dicho,
que gala a solas no llenó el capricho—
a un amante tan firme, —no es bastante,
que nadie quiere al otro por amante—,
a un joven tan valiente, —no lo entiendo,
que valiente no más es solo estruendo—,
a un hombre tan discreto,—no lo escucho,
que a discreción no más, le falta mucho—;

Con respecto a su apariencia, el atractivo físico queda explícitamente reconocido en el verso 1252, donde Diana utiliza precisamente la palabra «galán» para definir a Carlos. Pero, al ser una cualidad que se le presupone al arquetipo, no se recalca especialmente en los diálogos.

Por otra parte, el linaje y el valor quedan patentes ya desde el comienzo de la obra, cuando el enfrentamiento con su hermano revela tanto uno como otro [vv. 38-51]:

CARLOS. ¡Pues están desnudas, hablen
las lenguas de acero solas

ALEJANDRO. y las arrogancias callen!
Siempre que se me ha ofrecido
he hablado en ese lenguaje,
mas no he encontrado en Florencia
ni en el mundo quien me aguarde
con tanto valor.

CARLOS. ¡Pelea
y verás más adelante
el que descubres en mí!

ALEJANDRO. Confiésote que es notable.
¿Eres Güelfo o Gebelino?

CARLOS. El valor hace linaje
de por sí.

ALEJANDRO. ¿Es Carlos, mi hermano?

Ambos conceptos aparecen estrechamente ligados en las palabras de Carlos –«El valor hace linaje/ de por sí» [vv. 50-51]– y corroboran hasta qué punto es efectiva en el personaje-tipo esa correspondencia de ambas cualidades. Carlos vuelve a hacer gala de su valor de manera notoria a la hora de afrontar la condena a muerte. Sus propias palabras recalcan la valentía y la serenidad que manifiesta al comunicar la noticia [vv. 2706- 2711]:

Yo, sin temor y sin sustos,
sin lágrimas y sin miedos,
porque el valor es aquí
el más decente consuelo,
he venido a dar aviso
de mi suceso y del vuestro,

Y destaca nuevamente la importancia del valor infundiéndole ánimo a su propio padre César [vv. 2726 - 2737]:

¿Lágrimas, César, agora?
Templa el mortal sentimiento,
que no es buena medicina
para el mal el desconsuelo.
Valor sane tu accidente,
sea triaca el sufrimiento,
que a este veneno no sabe
curar contrario veneno.
Con el valor al delito
hagamos igual ejemplo,
pues quien muere con valor,
mataría con esfuerzo.

Por otro lado, las reticencias que muestra a la hora de matar a Federico, no se deben a la cobardía de la que le acusa su hermano Alejandro [v. 2123], como deja clara su afirmación [vv. 2053-2055]:

y, si no quiere casarse,
muera entonces, que yo solo
haré que Italia se espante.

Parece, pues, justamente merecido el título de «valiente» que Diana le da en el verso 1256.

Pero si hay una característica que convierte al personaje en «galán» propiamente dicho es indudablemente la del amor por una dama. Diana lo reconoce, efectivamente, como «amante (...) firme» en el verso 1254. Juana de José Prades advierte que el amor en el galán se traduce en una «compleja manifestación afectiva» [1963: 90], en la que se entremezclan los celos y el honor. En el terreno de la pasión, el galán se mueve entre momentos de «exaltación máxima de su emotividad (amor)» [1963: 90] y momentos de «máxima exaltación de su ética (honor)» [1963: 90]. Carlos, fiel al arquetipo, cumple

estas directrices. La emotividad de Carlos se subraya en escenas como la de la breve conversación con Diana cuando esta sale al balcón [vv. 82-127] y también, de manera especial, en la de la triste despedida que tiene lugar en la tercera jornada [vv. 2180-2298], cuando el galán se lamenta ante su dama: « ¡Ay de mí! / Te he perdido.» [vv. 2256-2257]. Por otra parte, para esta pareja encontramos dos escenas de celos en la obra. La primera, protagonizada al final de la primera jornada [vv. 1108- 1141], con una extensión de apenas 34 versos, y donde es el galán el que debe excusarse ante su dama. Y otra, mucho más elaborada, en la segunda jornada, cuando las sospechas iniciales de Carlos desembocan en un enfrentamiento con su hermano Alejandro [vv. 1605- 1683]. Este episodio desarrolla el momento de «máxima exaltación de su ética (honor)» [1963: 90] al que se refiere José Prades. La dama es víctima del equívoco propio de la situación de enredo amoroso, mientras que el galán adopta, en este momento, la actitud del marido celoso de alguno de los dramas de honor característicos de esta época. Pero el comportamiento de Carlos como marido celoso va más allá de la mera imitación de dicho personaje y parece responder, de hecho, a su condición real. Algunos comentarios nos ponen sobre la pista de este hecho. En el verso 1663, Alejandro denomina abiertamente a Carlos «marido» de Diana. E, inmediatamente después, es el propio galán el que pregunta a su hermano [v. 1664]: «¿Tú a mi esposa?». Asimismo, la propia Diana en la jornada tercera se dirige a él como «dulce esposo» [v. 2192]. Por lo tanto, cabe suponer que, a pesar de que no exista reconocimiento oficial, la pareja ya ha contraído matrimonio y la actitud de Carlos en defensa de su honor es legítima.

Con respecto al tipo de cortejo que lleva a cabo con la dama, su criado Damián lo considera un «galán / a lo antiguo» [vv. 309-310]. Esto nos confirma a Carlos como «galán tradicional» en el más puro sentido del término. Rojas, siguiendo una técnica común a otras obras⁴¹, aprovecha el galanteo para ofrecer un cuadro de costumbres. No se dan muchos detalles acerca del perfil a que se refiere el criado, pero parece que utiliza la expresión, al menos, en referencia al uso de la música. En efecto, los músicos que aparecen al comienzo de la pieza han sido contratados por el galán para rondar

⁴¹ Otros ejemplos más extensos los tenemos en obras como *La traición busca el castigo*, *Lo que son mujeres*, *Entre bobos anda el juego* o *Abrir el ojo*. Pedraza Jiménez los ofrece en su artículo [2007b: 143-146].

frente al balcón de la dama. Es lo que, en esencia, deducimos del comentario jocoso de Damián cuando alude a los «gaznates / que trujo aquí (...) / a hacer gárgaras» [vv. 304-306]. El personaje de Casandra, por otro lado, incluye, efectivamente, las músicas dentro de la «cartilla por donde empiezan / a enseñarse los amantes» [vv. 1866-1867]. El empleo de la música en las artes amatorias es signo de refinamiento y se contrapone a los medios empleados desde una visión más utilitarista de las relaciones. Cosme advierte que Carlos « No sabe / que han comutado en dinero / las damas a los galanes / las músicas» [vv. 306-309]. Con respecto a eso, los criados señalan que, en el terreno amoroso, su amo se mueve en un plano trascendente. Como corresponde al arquetipo de galán, Carlos sigue los usos de la tradición del amor cortés, que transmiten una visión idealizada del sentimiento. Tras la crítica social que deslizan los graciosos, Rojas hace notar que el comportamiento del galán, claramente distanciado del de los criados, se percibe como anticuado.

Por otro lado, la característica de la prudencia es más propia del arquetipo del «rey» o del «padre», pero, en esta pieza, se aprecia también en la figura de Carlos. El propio personaje se declara «prudente» en el verso 2128. Y a pesar de que, en palabras de Diana, «a discreción no más, le falta mucho» [v. 1259], la dama no deja de reconocerle la cualidad de «discreto» [v. 1258] en su retrato. En cierto sentido, el galán comparte el papel de su progenitor. El mismo César le exige una tarea más propia de un padre cuando le dice con respecto a su hijo Alejandro [vv. 672-676]:

[CÉSAR.]	[...] tú de sus traviesos pasos pudieras, no en vano, corregir los desperdicios, aunque seas el menor, con cordura y con valor!
----------	---

Carlos es, además, el primero en sospechar la relación que une a Casandra y Federico, cuando los descubre en plena discusión por celos. También en este caso las

palabras que dirige a su hermana suenan a la severa advertencia de un padre que custodiara su honor [vv. 1097-1100] :

CARLOS. ¡Si otra vez pone las plantas
 en mi casa Federico,
 vive Dios que a los dos haga
 escarmiento de Florencia!

El personaje manifiesta su prudencia de manera especial en la escena en la que los Salviati intentan tomar una decisión acerca de la respuesta que darán al agravio de Federico. Carlos se muestra reticente al asesinato y aboga en todo momento por otro tipo de solución. Sus comentarios están cargados de sensatez y cautela. Veamos a continuación varios ejemplos [vv. 2038- 2041; 2050-2052; 2072-2075; 2084-2086]:

CARLOS. Alejandro,
 no siempre tienen los males
 medicina en el acero.
 Remedios hay más suaves.

 [...]
 Examinemos primero
 si acaso lleva adelante
 los intentos de ofendernos,

CARLOS. ¡Espera!
 ¡Mira, señor, lo que haces,
 que su muerte solamente
 nuestro honor no satisface!

 [...]
 Con sangre pide el remedio,
 pero averigüemos antes

CÉSAR. Y agradeced que este acero
no os rompe el pecho, villano.

[...]

CÉSAR. ¡Haced cuenta que esta casa
no está en el mundo, y si os pasa
por la memoria que soy
 vuestro padre, no creáis
sino que ha sido ilusión!
¡Flandes hay y, en la ocasión,
mejor que en Florencia estáis,
que aun en Florencia no quiero
veros delante de mí!

Al margen de la discutible hostilidad del padre hacia Carlos, lo cierto es que el contraste refuerza notablemente la actitud obediente del hijo. Efectivamente, frente a las acusaciones y el trato injusto y denigrante que recibe, Carlos responde en todo momento con el acatamiento y el respeto. Los comentarios del galán inciden precisamente en su deseo de obediencia. Varios ejemplos nos lo confirman [vv. 677- 682; 722-724; 726-728; 745-746;] :

CARLOS. Señor, ¿Cuándo he dado indicios,
 los menores, de faltar
a tu obediencia? ¿He salido
un punto de ella atrevido?
¿Quién se queja en el lugar
 de mí?

[...]

 que sabe el cielo que en cuanto
puedo parecer que soy
hijo tuyo, muestras doy.

[...]

CARLOS. No soy santo ni ángel, mas

obedecerte deseo,
y darte gusto.

Del mismo cariz son las respuestas que le da a César [vv. 744-746; 769- 772]:

[CÉSAR.] No ha de quedar un momento
 en casa.

CARLOS. Muy bien harás
 si en eso gusto te doy.
 [...]

CÉSAR. ¡Levántate,
 que no quiero hazañerías
 tuyas!

CARLOS. Obediencia son,
 respeto y obligación.

Ese trato respetuoso hacia su padre roza el exceso cuando Carlos, arrodillado ante César, se humilla en una actitud propia de un esclavo [vv. 774-776]:

CARLOS. Pues los pies te he de besar,
 señor, cuando no me des
 la mano.

Pero este comentario es, sin lugar a dudas, superado con creces por la declaración que Carlos hace en la jornada tercera, cuando César decide ser verdugo de sus hijos para evitar que Alejandro le dé muerte. Encontramos aquí su máxima expresión de obediencia [vv. 3023-3024]:

CARLOS. Si he de morir, en efeto,
 muera a manos de mi padre

Precisamente durante el cuadro escénico que transcurre en la cárcel, vuelven a prodigarse las muestras de respeto, con comportamientos similares a los ya vistos en la primera jornada. Una muestra está en el breve diálogo que tiene lugar apenas aparece Carlos [vv. 2659 - 2663]:

CÉSAR. ¿Quién os mete a vos en eso?
 ¡Noramala para vos!
 ¡Idos allá fuera luego!
 ¡No estéis aquí un punto más!

CARLOS. Señor...

CÉSAR. ¡Salid!

CARLOS. Ya obedezco. *Vase.*

Carlos, además, hace extensiva la obediencia a otros personajes, en los que condena severamente la falta de respeto hacia su padre. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando su criado Damián responde a César en un tono inapropiado y Carlos interviene en su defensa [vv. 754- 757]:

DAMIÁN. ¿Soy yo
 esclavo de naide acaso?
 ¡Yo soy hombre!

CARLOS. ¡Paso, paso,
 que hablas con mi padre!

También repite el mismo comportamiento en la cárcel, cuando parece dispuesto a iniciar un enfrentamiento con su hermano, que acaba de tirar al anciano al suelo [vv. 2653- 2658]:

CARLOS. ¡Padre y señor! ¿Qué es aquesto?
 ¿Tú en el suelo de este modo,
 y Alejandro tan soberbio
 en el sagrado de amor

profana su ser primero?
¡Viven los cielos, tirano,...!

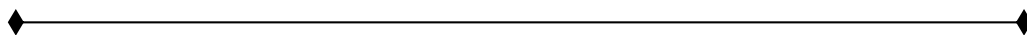
Por si fuera poco, Rojas no se olvida de completar el retrato de hijo ejemplar con ciertos toques que reflejen la alta estima filial del personaje. Así, es posible escuchar en boca de Carlos, antes de abandonar su casa por la injusta expulsión de César [v. 817-819]:

CARLOS. Nada espero.
Solo me pesa dejar
enojado al padre mío.

Igualmente elogioso y significativo resulta el parlamento de despedida en la cárcel, donde Carlos lamenta la muerte del viejo, al que reconoce como «espejo» de sus años, del que ha recibido sabio y útil consejo [vv. 2715 - 2725]:

que yo solamente siento
ver hecho cristal menudo
de mis años ese espejo,
pues cuando en la blanca luna
me miré de su consejo,
componer supe mis iras,
afeitar supe mis yerros.
¡Oh, quién tuviera mil vidas!
Poco en esto lo encarezco,
porque mil vidas feriará
de solo tu nombre al precio.

A la luz de los numerosos ejemplos, es inevitable coincidir con Cosme cuando denomina al joven «dedo bueno» de César [v. 2561].



Por lo tanto, de acuerdo a la descripción que hemos visto, Carlos cumple fielmente el papel tradicional del galán. Junto a cualidades arquetípicas como el talle, el linaje, el valor, el amor, los celos o la defensa del honor, encontramos también características más originales, como la prudencia y la obediencia, que Rojas se encarga de destacar y que resultan relevantes en la configuración de la pieza.

FEDERICO

Federico es el tercer galán de nuestra pieza. En su papel destacan dos radios de acción diferentes, precisamente derivados de la relación con cada una de las dos damas de la obra. Con Diana, su hermana, desempeña una función tutelar, como celoso custodio del honor familiar. Con Casandra ejerce el papel más propiamente dicho de galán. Pero resulta ser, a su vez, un galán singular. De esta forma, en el terreno amoroso su comportamiento oscila entre la devoción y el engaño, acercándose en esta última postura a la figura del burlador.

Como todo galán que se precie, goza de atractivo físico y una buena posición social. Diana se encarga de señalarlo en los versos 1354-1355:

hermano tengo, que en hacienda y talle
ninguno en toda Italia ha de igualalle:

El linaje vuelve a corroborarse con las palabras de Casandra, que lo denomina «un principal caballero» [v. 1850] y con la sucesiva mención de su apellido en distintas ocasiones –vv. 199-200; 1044; 1183;–, que lo vincula a la poderosa y conocida rama familiar «de la sangre antigua y clara / de los Médicis» [vv. 1043-1044].

Al margen de estos dos rasgos tradicionales en la figura del galán, en los que el dramaturgo apenas profundiza, el retrato de Federico se apoya fundamentalmente en los pilares del honor y la pasión.

Una peculiaridad de este galán consiste en que la cuestión del honor, si bien interfiere en la relación con su dama, no está desencadenada por ella. En el caso de otros galanes –el propio Carlos en esta obra– es el trato imaginado o real de la amada con una tercera persona el que pone en peligro el honor del caballero. No ocurre así con Federico. De hecho, sucede justo lo contrario. Es la defensa del honor del caballero la que pone en peligro la relación con la amada.

En este personaje, la custodia del honor se sitúa como rasgo primordial y determinante de su comportamiento. Como único varón de la familia, es el responsable directo de la salvaguarda de la honra familiar y, por lo tanto, en su caso, el conflicto de honor está ligado a su relación fraternal con Diana. Debido a esto, el personaje actúa en términos más parecidos a los del arquetipo del «padre o viejo», pero lo hace desde la impulsividad del «galán». Su labor pasa por una rígida y exhaustiva vigilancia de la dama en busca del menor indicio de agravio. Precisamente en esta actitud vigilante lo vemos aparecer por primera vez en escena [127+, vv. 128-140]:

Sale Federico.

FEDERICO. (Un hombre –si de engañarme
no está conmigo la noche
falsa– me parece que, antes
que yo llegase a mi puerta,
estaba, y del sitio parte

Recatándose Carlos.

agora la calle arriba,
procurando recatarse
de mí. Mis sospechas andan
cerca del último examen.
Sin duda que galantea
este a mi hermana. Alcanzalle
pretendo, y reconocelle,
aunque me cueste arriesgarme.)

A pesar de que el origen del conflicto de honor se sitúe fuera de la esfera amorosa, lo que parece evidente es que la defensa de la fama se desarrolla de forma

muy similar tanto en el contexto pasional como en el entorno familiar, por lo que el comportamiento del galán para con su hermana es fácilmente asimilable al de un marido celoso. De ahí, la confusión que tiene lugar cuando, nada más irrumpir Federico en casa de César buscando una satisfacción a sus celos, Casandra se pregunta: «¿Si está casado y me engaña (...)?» [v. 1027]. Efectivamente, el esquema de acción en que se mueven tanto Diana como Federico no es muy distinto del de una pareja que protagonizara un drama de honor. Todo comienza con las «sospechas» del galán. Diana ya las menciona cuando le indica a su amante [vv. 121-124]:

Retiraos de suerte que él
no os encuentre a estos umbrales
y averigüe las sospechas
que de nuestras vistas trae,

Y Federico las señala igualmente al afirmar [vv. 135-136]: «Mis sospechas andan / cerca del último examen.». A ello le siguen una serie de desafortunados indicios que van confirmando las sospechas y alimentando los celos del caballero. En el caso de *El más impropio verdugo*, el primero lo encontramos en boca del criado Cosme, que, desconociendo la identidad de su interlocutor, le cuenta a Federico lo referente a las pretensiones de Alejandro y Carlos con la dama [vv. 191-201]:

Alejandro, hijo mayor
de César de Salviati,
en Florencia conocido
por sus raras mocedades
y notables travesuras,
en esta casa...

FEDERICO.

Adelante.

COSME.

...a Diana galantea,
que es un florentín arcángel,
hermana de Federico
de Médicis, y es su amante

Carlos, su hermano, también,

El segundo indicio provoca la precipitada huida de la dama, que aparece perseguida por un encolerizado Federico. En su escapada, Diana va a parar casualmente a casa de César. Las expresiones que utiliza para referirse a la reacción violenta del caballero bien podrían atribuirse a las de un iracundo marido agraviado. Podemos verlo en varios ejemplos [vv. 964-973; 990-993; 998-1001]:

[DIANA.] amparad a una mujer
noble, que huyendo se escapa
de la crueldad, de la furia,
de los celos, de la rabia,
de un hombre, un rayo, un demonio,
que quiere tomar venganza
en mí de este agravio y viene
contándome las pisadas,
residenciándome el viento
y alentando las espaldas.

[DIANA.] ¡Valedme contra este monstruo,
que me traen sus amenazas
sin corazón en el pecho
y entre los dientes el alma!

DIANA. Aún no pienso que estaré
segura en una muralla
del incendio de sus ojos,
que flechan pólvora y balas.

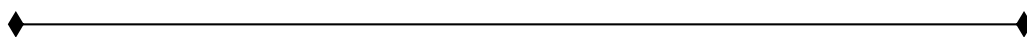
Y dignos de un marido celoso son también los comentarios que el propio Federico hace tras irrumpir en casa de César, especialmente si consideramos la correlación que existe entre la ceguera y los celos como lugar común en el teatro aurisecular [vv. 1018-1026; 1068-1073]:

FEDERICO. Yo me debí de engañar,
que traigo a ciegas el alma
y los sentidos a oscuras.
Perdonad, señor, si basta
deciros que he entrado ciego,
lleno de celosas ansias
tras un áspid, tras un tigre,
tras una mujer ingrata
que me ofende en el honor.

FEDERICO. Discúlpeme haber pisado
los umbrales de esta casa,
señora, unos locos celos,
que son veneno del alma,
y que han deslumbrado al sol
muchas veces.

No sabemos cuál es el segundo indicio que ha desatado los celos del galán hasta la segunda jornada, donde Diana explica a César que se trata de «un papel que vio en mi mano» [v. 1182]. Federico alude a ello poco antes de acabar la jornada primera, cuando, en referencia a Carlos, dice «y es él a quien escribía / el papel esta mañana» [vv. 1082-1083].

Además, la dama parece firmemente convencida de que, para vengar el agravio, Federico no dudará en matarla, lo que nos trae reminiscencias del trágico destino de las



protagonistas de reconocidos dramas de honor calderonianos como *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Varias son las intervenciones en las que Diana reitera la idea [vv. 986-989; 1314-1320; 1426-1428]:

[DIANA.] ya, escupiendo por los ojos
veneno, el acero saca
y con mi sangre... ¡No sé
lo que digo, de turbada!

[DIANA.] Mi hermano receloso, aunque halagüeño
en voz, en vista y sueño,
me parece que finge, estudia y piensa
algo contra mi vida, por su ofensa.
Yo estoy poco segura.
Mi vida, y aun mi fama se aventura,
dilatado el remedio.

DIANA. (¡De temor estoy muerta!
¿Mi hermano por las tapias de la huerta?
¿Si pretende matarme?)

Rojas se ocupa de reforzar esa sensación de peligro latente con la promesa de Federico de llevar a cabo «la mayor venganza / que haya inventado el enojo» [vv. 1085-1086]. Esta se produce tras el descubrimiento del último indicio: la banda que Diana le dio a Carlos –«Esta banda y este lienzo / en lugar del dueño bajen/ en este lance a serviros» [vv. 115-117]–. Federico la ve justo antes de abandonar la casa de los Salviati: «O estoy sin mí o esta banda/ que Carlos trae puesta al cuello / es de mi enemiga hermana,». [vv. 1079-1081]. Este será el desencadenante último de la consiguiente reparación del agravio, que conllevará una serie de sucesos trágicos.

FEDERICO. ¡Hermoso dueño
de mi vida, espera, aguarda!
CASANDRA. ¡Ingrato, ya te conozco!
FEDERICO. Mira que te adoro.
CASANDRA. ¡Aparta,
que hoy por tus labios, traidor,
el cielo me desengaña
de tus mentiras!
FEDERICO. El cielo
sabe que te he dado el alma.
CASANDRA. ¡Vive Dios, mal caballero,
que si a quien soy no mirara...!

A pesar de estos indicios, que lo presentan como caballero de amor honesto y rectas intenciones, en la segunda jornada, el papel de Federico cambia bruscamente. Matas Caballero [2008b: 348-349] señala directamente al personaje como agente de una «violación». Siguiendo esta observación, el cambio de Federico no podría ser más drástico: de galán tradicional pasa a ser violador de su dama. La oposición resulta radical. Me parece, sin embargo, que cabría matizar esta idea. Atendiendo a otro de los análisis propuestos en el mismo artículo [Matas Caballero, 2008b], podemos plantear otro perfil más ajustado para el galán: el de burlador. En referencia al personaje del conde de Belflor –que aparece en la obra *Obligados y ofendidos*, del mismo Rojas–, Matas Caballero señala [2008b: 345]:

La actitud de éste es muy parecida a la de Alejandro, en *El más impropio verdugo*, que intentó gozar a Diana [...] en una escena que –como se ha señalado– mantiene cierta semejanza con el comienzo de *El burlador de Sevilla*. De hecho, el paralelismo inicial resulta evidente: fineza y promesa de matrimonio; amor sexual; intento de huida.

Estoy de acuerdo con que en *El más impropio verdugo* podemos ver efectivamente una escena similar a la que protagonizan Fénix y el conde de Belflor en *Obligados y ofendidos* y cuyo esquema se corresponde igualmente con el de «fineza y promesa de matrimonio; amor sexual; intento de huida». Pero, si lo analizamos con detenimiento, este papel no recae en Alejandro –cuyo parecido con el don Juan de Tirso parece basarse en el hecho de caer por un balcón hasta el suelo–, sino precisamente en Federico. En efecto, el galán cumple todos los puntos del esquema. Casandra confirma la fineza del galán que la ha cortejado cuando menciona, sin detallarlas, todas las atenciones que han precedido a la consumación carnal de su amor [vv. 1862-1865]:

Paso en silencio finezas,
olvido amorosos lances,
callo agora galanteos,
y músicas deajo aparte,

Habla igualmente de la promesa de matrimonio recibida [vv. 1958- 1961]:

Diome palabra de esposo
y con juramentos graves
aseguró la promesa
el traidor. [...]

Y corrobora la consumación del amor sexual al declarar: «triunfó arrogante / de mi honor» [vv. 1983-1984].

En cuanto al intento de huida, escenificado en el transcurso de la segunda jornada, revela un parecido no desdeñable con la escena de la pieza *Obligados y ofendidos*. El comportamiento de Federico se asemeja al del conde de Belflor. Basta comparar ambas escenas para ver las similitudes. Por un lado, tenemos el siguiente diálogo entre Casandra y Federico [vv. 1741+-1768]:

Sale Casandra medio desnuda, y Federico huyendo.

CASANDRA. ¡Detente, aguarda!

FEDERICO. ¡Es en vano,
démame!

CASANDRA. ¡Traidor, espera,
haz que con tu espada muera!

FEDERICO. ¡Suelta, Casandra!

CASANDRA. ¡Villano,
no has de salir!

FEDERICO. Es cansarte.

CASANDRA. ¡Vive Dios...!

FEDERICO. Cansada eres.
¿Qué me sigues? ¿Qué me quieres?
¡Suéltame!

CASANDRA. ¡No has de escaparte,
que la puerta está cerrada!

FEDERICO. Ventanas hay, que de ti
huyendo, no es frenesí
arrojarme.

Sácale la espada.

CASANDRA. Pues tu espada
ha de vengar, porque veas,
si mi honor más atrevido...

FEDERICO. ¡Bien harás! Imita a Dido,
pues te dejo como Eneas.

CASANDRA. ¡Espera!

FEDERICO. Ya por aquí
he con la puerta topado.
Adiós, que ya me he vengado
de tu linaje y de ti.

Éntrese por una puerta.

CASANDRA. ¡Ah, traidor! ¡Mas es en vano
 escaparte, aunque has huido,
 que por ahí te has metido
 en el cuarto de mi hermano,
 que no tiene otra salida
 si no es esta puerta, y preso
 haré que mi honor...!

Por otra parte, el intento de huida del conde de Belflor en *Obligados y ofendidos* tiene lugar en términos parecidos. En este caso, interviene también una criada [Rojas Zorrilla, 2009: 41-42, vv. 1- 19 ; 54-55. vv. 367-390]:

Salen Fénix, medio desnuda, deteniendo al conde, y Beatriz con una luz.

FÉNIX. Cierra esa puerta, Beatriz.
 No has de salir, ¡vive el cielo!

BEATRIZ. Ciérrola y quito la llave.

CONDE. No con fingidos extremos
 me detengas.

FÉNIX. ¡Vive Amor,
 que es dios que manda en mi pecho,
 que no has de salir!

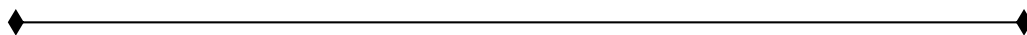
CONDE. ¿Qué importa?
 Romperé por tus preceptos.

Va a abrir y halla cerrado.

 ¿Cerraste? Dame la llave.
 Acaba, Beatriz.

BEATRIZ. Ni puedo,
 ni quiero.

CONDE. Dime por qué.



BEATRIZ. No preguntes a un «no quiero».
CONDE. Saldré por esas ventanas.
BEATRIZ. Tienen rejas. Habla quedo.
CONDE. Pues déjame ir, que ya es hora.
BEATRIZ. Mirad que no duerme el viejo,
que ha más de una hora que escupe
y dos que tose.

CONDE. En efeto,
¿qué es lo que intentas de mí?

[...]

FÉNIX. De suerte, ¡oh, vil homicida
de mi honra perturbada!,
que por no verme engañada
quieres dejarme ofendida.

Sin que cumplas no saldrás
lo que tu amor prometió.

CONDE. ¿De qué te quejas si yo
quiero como los demás?

FÉNIX. Con mis iras te amenazo.

CONDE. Fénix, de ti ¿quién temió?

BEATRIZ. (Lo que más le alabo yo
es el buen desembarazo.

¡Bergantes hombres, esto es
ser rocas y ser diamantes!
¡Cuáles son antes del antes!
¡Cuáles después del después!)

FÉNIX. Dar a mi pena un consuelo
atajándote podré.

CONDE. No me tengas que echaré,
Fénix, la puerta en el suelo.

FÉNIX. Ya tu crueldad me da indicio
de tu indignado rigor,

que a quien derribó un honor,
¿qué le estorba un edificio?

Por si fuera poco, la imagen que utiliza Federico para describirse cuando le dice a Casandra: «¡Bien harás! Imita a Dido, / pues te dejo como Eneas» [vv. 1756 -1757], coincide curiosamente con la que emplea el propio «burlador de Sevilla» hablando con su criado [2007: 117; vv. 990-991]:

DON JUAN. Necio, lo mismo hizo Eneas
 con la reina de Cartago.

Y hasta la propia respuesta del criado a don Juan parece una premonición extrañamente aplicable a nuestra pieza [2007: 117; vv. 992- 994]:

CATALINÓN. Los que fingís y engañáis
 las mujeres de esa suerte
 lo pagaréis en la muerte.

Parece, pues, que, en la segunda jornada, el papel del personaje queda trastocado por el de burlador, si bien un burlador singular, en el que el engaño carece de sentido lúdico y se subordina a la venganza de su honor.

Encontramos, por tanto, en Federico un galán con atributos tradicionales y reminiscencias de las figuras del marido celoso y el burlador, cuyo rasgo más sobresaliente es la defensa acérrima del honor familiar. Su originalidad radica en que su venganza no se lleva a cabo mediante el derramamiento de sangre, sino atacando la honra de la familia enemiga burlando a su propia dama, Casandra.

LAS DAMAS

Presentar a Diana y Casandra como las damas de esta tragedia de Rojas puede despertar rápidamente en nosotros una serie de resonancias que nos llevan a situar a los personajes dentro de unos presupuestos muy concretos. Por un lado, la dama puede identificarse como personaje arquetípico de la comedia áurea. Por otro, la figura femenina tiene un peso específico dentro del universo particular descrito en las obras de Rojas. No en vano, son casi proverbiales las referencias al «feminismo» del dramaturgo⁴². Tanto en uno como en otro caso, la crítica y los estudios previos han perfilado un modelo femenino en el que presumiblemente es posible encuadrar a estas damas. Conviene, sin embargo, matizar esta idea.

La dama, en cuanto personaje-tipo⁴³, presenta una serie de características bien conocidas: La belleza, el linaje aristocrático, la dedicación amorosa, la audacia y el engaño. [José Prades, 1963: 251]. Hemos de reconocer, no obstante, que el modelo teórico resulta demasiado rígido y que la realidad dramática admite mayor flexibilidad. Como ya advierte Sofía Eiroa [2000:121], el arquetipo de la dama establecido por los códigos dramáticos del Barroco es, en realidad, mucho más dinámico y rico en matices de lo que la crítica tradicional ha establecido. No es extraño, por tanto, que las heroínas de Rojas puedan desviarse en mayor o menor medida del canon, aunque no sean las únicas en las obras de una época en que uno de los reclamos principales del teatro era precisamente la novedad y la búsqueda de nuevas fórmulas.

⁴² McCurdy no duda en afirmar que «Rojas' reputation as a feminist is well founded» – «la reputación de Rojas como feminista está bien fundada» (*traducción mía*) – [1979: 262]. Por su parte, Teresa Julio [2008] realiza un atento repaso por los principales trabajos de investigación que, a partir del siglo XX, han conformado el – en opinión de la investigadora – erróneamente atribuido «feminismo» de Rojas.

⁴³ Tal y como explico en la nota a pie 35 de la página 79, al hablar de los personajes, considero operativa la distinción a la que apunta Juana de José Prades en su *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva* [1963]. La investigadora establece una distinción entre «personajes-tipo» y «personajes circunstanciales». Y los define así: «llamamos personaje-tipo al establecido por un canon artístico, como elemento de una convención literaria, y personaje-circunstancial a cada uno de los personajes que integran una comedia.» [1963: 53]. De este modo, *El más impropio verdugo* cuenta con seis personajes-tipo: la dama, el galán, el padre, el criado, la criada y el poderoso o rey. Todos ellos engloban a un total de once personajes circunstanciales.

Por otra parte, en cuanto personaje rojiano, se asocia a la dama con una serie de rasgos determinados que se han reconocido como propios e identificativos del estilo del dramaturgo. No disponemos de ningún estudio específico que aborde de manera sistemática estas características atribuidas a las damas de Rojas. Son, sin embargo, numerosas las referencias a estos rasgos en diferentes trabajos.⁴⁴ Con el fin de definir mejor estos atributos, convendría ordenar la información proporcionada por estas fuentes. Sin embargo, para no extendernos demasiado con un rastreo exhaustivo de los rasgos apuntados por la crítica, que sería objeto de otro trabajo, creo conveniente seleccionar aquellos que nos permitan fijar un modelo de descripción operativo. Por ello, tomaré el estudio de Teresa Julio [2008] como base para establecer una taxonomía, ya que ofrece una compilación de atributos lo suficientemente amplia como para recoger los tópicos más frecuentes de la crítica. Estos lugares comunes que definen a la dama rojiana son:

1. El erotismo y la sensualidad. Es una de las facetas que la crítica ha querido ver como seña de identidad del autor. Matas Caballero no duda en señalar que «el erotismo es, sin duda, uno de los temas o motivos más importantes de su obra dramática.» [2008b : 327]. Tal y como nos advierte Matas, son múltiples las formas en que Rojas muestra este rasgo en sus obras. Desde la crítica, se han destacado habitualmente al menos dos tipos de presentación del erotismo en nuestro dramaturgo. Por una parte, es notoria la gran inclinación de Rojas por las escenas de mujeres medio desnudas sobre las tablas. Por otra, son comunes las descripciones voluptuosas de la belleza femenina y del propio desnudo de la dama, como en las escenas de baño que se detallan en *Entre bobos anda el juego*, *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse* y *Lo que quería ver el Marqués de Villena*.
2. Una gran personalidad. Las damas de Rojas se caracterizan por un carácter muy marcado. Teresa Julio las define como «féminas de gran fuerza dramática e irresistible atractivo» [2008: 313]. Es frecuente encontrarnos en sus piezas con

⁴⁴ Vid. JULIO, M^a Teresa [2008]; EIROA, Sofía [2000]; GALLEGO, Carlos y MARTÍNEZ, Raquel [2008]; MACCURDY, Raymond [1979].

damas de fuerte temperamento, enérgicas, apasionadas, emprendedoras, dinámicas, audaces y determinadas. Baste como ejemplo cualquiera de las obras mencionadas en el punto anterior u otras como *Morir pensando matar* y *Cada cual lo que le toca*.

3. El comportamiento andrógino. Es este otro de los aspectos más llamativos en cuanto al retrato femenino, por el que percibimos a las damas como rebeldes y vengativas. Las damas de Rojas reclaman una igualdad con el varón en cuanto a la iniciativa amorosa, a la defensa del honor y al derecho a la venganza. «Sus heroínas, revestidas de atributos y comportamientos masculinos, encarnan esos ideales de lo que hoy llamaríamos emancipación, libertad, igualdad, e incluso sed de venganza –valores asignados exclusivamente al varón en la sociedad del siglo XVII» [Julio, 2008: 322]. La crítica lo ha visto como un signo de subversión y de adelanto a los planteamientos ideológicos de la época en lo que habitualmente se ha identificado como «feminismo» de Rojas. Teresa Julio opina que este pretendido «feminismo» es simplemente «una cuestión de olfato dramático» [2008: 322]. Y lo explica de la siguiente manera: «lo que hace Rojas es aplicar patrones masculinos a sus heroínas, esto es, se limita a reproducir un paradigma de comportamiento andrógino en ellas. Esas mujeres no reclaman compartir nada con el varón, sino simplemente ocupan el espacio que ideológicamente le corresponde a éste, invirtiendo los roles esperados.» [2008: 322].⁴⁵
4. El protagonismo. La fuerza dramática que le imprime su personalidad es, precisamente, la que sitúa a la figura femenina en un papel central. Así, la dama es protagonista en numerosas piezas de Rojas y, de un modo especial, en aquellas que conforman su corpus trágico. Particularmente, en las tragedias de venganza y de tema mitológico, Rojas sabe adaptar la obra de tal forma que «se mueva en la esfera de la mujer» [Julio, 2008: 313]. Entre las obras que muestran

⁴⁵ Para una revisión más detallada de la teoría propuesta por Teresa Julio, consultar el artículo «Para acabar con el feminismo de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha [2008a: 311-326].

esta característica encontramos, por ejemplo, *Progne y Filomena*, *Lucrecia y Tarquino* o *Los áspides de Cleopatra*.

Son estos dos modelos –el del personaje-tipo tradicional y el del personaje rojiano– los que ofrecen las coordenadas para definir a las damas de *El más impropio verdugo*.

El modelo de Rojas no se contrapone al arquetipo, pero sí existe en él una marcada acentuación de algunos aspectos, lo que provoca –y probablemente persigue– una percepción de ruptura con el modelo tradicional. La crítica se hace eco de esta situación y es frecuente encontrar aclaraciones que coinciden con la conclusión de Carlos Gallego y Raquel Martínez [2008, 601]: «sus personajes femeninos no se avienen con la tipología establecida en un primer momento por la crítica literaria tradicional.» En realidad, Rojas respeta los atributos del personaje-tipo: la belleza, el linaje aristocrático, la dedicación amorosa, la audacia y el engaño. Lo que sí hace es intensificar ciertos rasgos de modo que estos quedan en cierta manera deformados. Por ejemplo, en el caso de la belleza, el dramaturgo no se conforma con una descripción convencional del rostro o los ojos, sino que va más allá, buscando la sensualidad y el erotismo. En el plano amoroso, rescata a la dama de su tradicional pasividad y le otorga un papel manifiestamente activo. De ello se deriva que la dama no luzca únicamente su habilidad para engañar y tejer enredos, sino que lleve al extremo el comportamiento audaz, hasta el punto de asemejarse con el varón. El efecto es un reflejo aumentado y, por lo tanto, deformado, exagerado, de las características del modelo femenino original.

A pesar de los puntos comunes, los planteamientos de la crítica sugieren que el arquetipo tradicional y el de Rojas son divergentes. Esto nos colocaría ante la pregunta: ¿a qué modelo responden las damas de *El más impropio verdugo*? La respuesta lógica apunta al prototipo rojiano. Es, sin embargo, una respuesta parcial. El dramaturgo no renuncia a ninguno de los paradigmas. Rojas parece servirse del recurso que le permite desdoblar personajes-tipo en personajes-circunstanciales para presentar a dos damas que abarcan los dos modelos. En este sentido, Diana y Casandra funcionan de manera

complementaria. Como veremos, Diana se acerca más al modelo tradicional, mientras que Casandra encarna el modelo de Rojas. Y los aspectos menos destacados en una se compensan con una mayor relevancia en la otra.

Como damas, ambas gozan de los atributos correspondientes a su condición: la belleza, el linaje y la dedicación amorosa. La belleza está más ensalzada en el caso de Diana, tal y como corresponde a la dama primera. Además, en los dos casos aparecen rasgos de erotismo y sensualidad, puesto que el dramaturgo las presenta medio desnudas en alguna escena. Este erotismo aparece particularmente destacado en Casandra, que resulta objeto de mayor voluptuosidad en su descripción y cuyo desnudo está íntimamente ligado a la violación que sufre⁴⁶.

Es el modo de perseguir su objetivo amoroso el que diferencia a las damas. En Diana destacan las técnicas propias de la comedia de enredo, con un predominio del engaño, del ingenio y la agudeza como principales instrumentos, y su conducta, a pesar de no ser completamente pasiva, se mantiene dentro de los límites de la prudencia y la razón. En el caso de Casandra resulta más evidente su audacia. El poeta la coloca en una situación mucho más comprometida que la de Diana, y su reacción es muy parecida a la de otras heroínas de Rojas. Aflora la venganza y la reivindicación del honor en su manifestación más radical, revistiéndose con atributos más propiamente varoniles. Su comportamiento revela, además, una personalidad de fuerte temperamento, más energética, pasional, audaz y determinada que la de su homóloga Diana.

A pesar de todo ello, las damas no son los personajes centrales en esta tragedia. El protagonismo que ostentan otras heroínas en Rojas queda relegado en esta ocasión. Ejemplo de ello es que Casandra reúne las condiciones para ser una genuina protagonista de una tragedia de venganza, pero el dramaturgo le otorga un papel secundario. La actuación de las damas queda subordinada a otras cuestiones de mayor peso en la obra como lo son el tema del honor y la fama y las relaciones paterno-filiales.

⁴⁶ A pesar de que Matas Caballero [2008] la considera una clara víctima de violación, creo que es posible matizar esta idea. Hablo de ello en el apartado dedicado a Casandra.

DIANA

Diana se nos presenta ya en el índice de personajes de la obra como la dama primera. Esto puede despertar rápidamente una serie de resonancias que nos llevan a situar al personaje dentro de unos presupuestos muy concretos. La dama puede identificarse como personaje arquetípico de la comedia áurea y también como personaje rojiano. Tanto en uno como en otro caso, la crítica y los estudios previos han perfilado un modelo de mujer en el que presumiblemente es posible encuadrar a Diana.

Conviene, sin embargo, matizar esta idea. Diana cumple solo parcialmente los requisitos de la dama del teatro del siglo de Oro. De esta forma, se caracteriza por la belleza, el linaje, el amor y el engaño, pero no encontramos, en cambio, rasgos de audacia en su comportamiento.

Por otra parte, Diana no se asemeja a las heroínas propias de reconocidas tragedias de Rojas como *Casarse por vengarse*, *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar* o *La vida en el ataúd*, personajes de gran fuerza dramática y fuerte temperamento. Aunque sí comparte con ellas el sentido del honor y la fama, en su conducta predomina la prudencia y la razón.

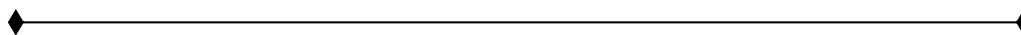
Un repaso de sus principales características nos dará una visión más clara de sus parecidos y singularidades con respecto a esos modelos.

En primer lugar, los rasgos externos que definen a la dama concuerdan con los del paradigma ofrecido para este personaje-tipo: la belleza y el linaje.[José Prades, 1963: 251].

La expresión que utiliza Cosme en la tercera jornada condensa de forma elocuente la hermosura de la dama [vv. 3085-3087]:

COSME.

Diana bella,



que podéis dar cuatro echadas
de hermosa a la primavera.

Como «Diana bella» la califican también el duque [v. 3231] y Casandra [v. 3051].

Esta parquedad en la descripción se justifica porque la imagen de la belleza femenina estaba ya definida por los modelos literarios de influencia petrarquista de la época. En lugar de los detalles específicos de su físico, la belleza de las damas en las comedias áureas es habitualmente ensalzada con comparaciones de distintos tipos. Su caracterización sigue los tópicos literarios que encontramos en el Barroco. Siguiendo esta descripción basada en la iconografía literaria de origen petrarquista, encontramos en boca de Alejandro una semblanza de los rasgos de hermosura más sobresalientes en Diana [vv. 347-354]:

bien que en sus dulces rayos,
que nievan soles y que llueven mayos,
amante mariposa,
por imposibles de jazmín y rosa,
dando tornos altiva,
mil veces muero, porque tantas viva,
y abrasado la adoro
en piélagos de luz, y abismos de oro.

En primer lugar, encontramos una bella alusión a los ojos en esos «dulces rayos,/ que nievan soles y que llueven mayos» [vv. 347-348]. Tal y como nos lo indica Manero Sorolla en su estudio [1990], los términos «rayo» y «sol» se insertan dentro del campo semántico de la mirada. En contraste, la nieve representa un «alto rigor o frialdad de la amada» [1990: 604] y la lluvia corresponde a las lágrimas [1990: 632]. Por lo tanto, esas breves pinceladas retratan la hermosura de la mirada, a la vez que sugieren el rechazo de la dama. Más adelante, hay también otra referencia a los ojos, identificados como «piélagos de luz» [v. 354]. Petrarca utilizó precisamente la luz para referirse a lo

ojos de su amada Laura en el *Canzoniere*. Para el poeta, esa característica encerraba connotaciones no sólo estéticas, sino sentimentales y morales. Los ojos representan no solo la belleza, sino la aspiración a una mayor virtud y felicidad. Rojas parece aprovechar también este significado latente. No está tan claro el significado específico de los «imposibles de jazmín y rosa» [v.350]. La rosa puede utilizarse en referencia a las mejillas, los labios, las manos o la frente [Manero Sorolla, 1990: 386] y el jazmín no aparece como flor dentro de la imaginería petrarquista. Muy posiblemente, Rojas sigue en este caso otra referencia. Es un verso de *El burlador de Sevilla* el que nos clarifica el significado de estos términos. En efecto, encontramos en boca de Tisbea la expresión «pies de jazmín y rosa», v.443 [Tirso de Molina, 2007: 156]. Como sabemos, los pies femeninos, en el contexto de la representación barroca, tenían un significado erótico. Y puesto que Alejandro no ha conseguido gozar a Diana, Rojas cambia el término «pies» por el de «imposibles». Por último, los «abismos de oro» insinúan una generosa melena rubia, ya que el oro es precisamente el término con el que tradición petrarquista designa al pelo.

Como recurso procedente de la tradición del amor cortés, es frecuente la divinización de la dama como medio de exaltación de su hermosura. En esta obra, se la describe como «un ángel» [v. 84] o «arcángel» [v.198].

La comparación con los astros es otra forma habitual de elogiar la belleza de la dama. Rojas utiliza también este recurso valiéndose de la carga mitológica del nombre de la dama en su descripción. En la mitología romana, Diana era la diosa virgen de la caza, hermana de Apolo, dios del Sol, y representada por la luna. Si bien la comparación con el Sol es mucho más frecuente para destacar la belleza femenina, la imagen de la luna se empleaba ya en la lírica medieval y renacentista [Manero Sorolla, 1990: 518]. No extrañan, pues, las palabras de Carlos, cuando dice de su amada «que como Diana sale / rayos de plata esparciendo» [vv. 86-87] o la afirmación de Alejandro, que también lleva implícita la comparación, cuando indica que Diana es a un tiempo hermana del Sol –en virtud de su identificación con la diosa romana– y de Federico [v. 342].

Objeto habitual de atención en estas descripciones femeninas son sin lugar a dudas los ojos de la mujer. En *El más impropio verdugo*, Alejandro brinda todo un abanico de ostentosos calificativos a la mirada de esos «ojos divinos» [v. 1497]. En el fondo de todos ellos subyace una clara reminiscencia petrarquista.

La imaginería relativa a la mirada está relacionada con la isotopía del fuego y la luz. La descripción de este rasgo físico de la amada está estrechamente relacionada con los efectos que produce en el pretendiente. Los ojos son capaces de despertar el amor y la pasión. En este sentido, Alejandro llega a calificar los ojos de Diana como «incendios vivos» [v. 1469] y se refiere al «soberano incendio de sus ojos» en el verso 346. Si el fuego simboliza la pasión amorosa, el incendio es «la expresión máxima de la pasión desbordante, cristalizando en su mayor violencia.» [Manero Sorolla, 1990: 600].

Las semblanzas de la belleza de Diana hablan de una percepción principalmente visual por parte de los galanes, aunque no es la única. En el caso de Carlos, en los versos 84-85, el reconocimiento de la dama –y de su hermosura– le llega al galán a través de su voz. Carlos oye antes que ve a Diana, y es la voz la que le lleva a identificarla con un ángel. Por lo tanto, Rojas no desprecia la percepción auditiva en el retrato de la dama. Por otra parte, el término «jazmín» empleado en el verso 350, que no procede de la tradición petrarquista, puede sugerir una referencia connotativa al olor.

Según lo expuesto, queda suficientemente probada la primera característica que se le atribuye a una dama, que es su belleza.

Diana es también de linaje aristocrático, una «mujer/ noble» [vv. 964-965], tal y como ella se define. Pertenece, en efecto, a la casa de los Médicis, ilustre familia de Florencia. Rojas le otorga al linaje un peso específico en esta obra, donde hay dos bandos de familias enfrentadas. Por lo tanto, esta característica no es puramente arquetípica, sino que juega un papel relevante en el desarrollo de los acontecimientos. El enfrentamiento familiar es el que impide el matrimonio de la dama con Carlos.

Si la belleza y el linaje son los rasgos externos que definen a la dama, la dedicación amorosa es la función específica que cumple dentro de la trama. Según el modelo del personaje-tipo, el amor es el motor de sus acciones y sitúa al personaje en un lugar relevante dentro del desarrollo del argumento. El papel que desempeña dentro de la obra rige de tal forma su comportamiento que constituye, de hecho, su auténtica razón de ser. Esto es así hasta el punto de que el amor tiene sentido por sí mismo y está por encima, incluso, de la persona a la que va dirigido. La propia Diana describe esta dedicación amorosa de la dama como rasgo definitorio e inseparable de su condición, mostrando que personaje y función son, en realidad, dos caras de la misma moneda: «porque en una mujer de mi respeto/ el todo está en amar, no en el sujeto» [vv.1264-1265]. Al margen de que esta dedicación amorosa resulte un mecanismo efectivo de la acción o no, lo que sí parece es que constituye un rasgo inseparable de la personalidad de la dama. Diego Símini [2008], en un breve artículo, prestó atención al tratamiento que el dramaturgo toledano le da al sentimiento amoroso. Entre las conclusiones de su trabajo señala que «cabe observar que el sentimiento aparece a menudo mezclado con aspectos de interés material o de oportunismo, que le quitan el aura espiritual y abstracta» [Símini, 2008: 440]. Precisamente en este sentido va dirigido el malicioso comentario de Cosme cuando dice que «han comutado en dinero / las damas a los galanes / las músicas» [vv. 307-309]. Las palabras del gracioso dejan entrever una crítica social de Rojas, que, en este caso, no tiene correspondencia con el comportamiento de Diana. En efecto, el amor que manifiesta Diana contradice esa tendencia general. La dama confiesa abiertamente sus sentimientos al padre del galán en la escena que abre la segunda jornada. En su explicación, descarta en primer lugar la motivación más materialista y recalca que «no me fue motivo la nobleza» [v. 1251]. Destaca, por el contrario, otras virtudes de Carlos, como el hecho de ser galán, firme, valiente, discreto [vv. 1252-1259] y, ante todo, atribuye su sentimiento a razones externas a su propia voluntad. De este modo, se justifica diciendo [vv. 1246-1250]:

amor, en fin, por fuerza, por halago,
 por elección, por gusto, por estrago,
 por razón, por destino,

me inclinó, mas yo soy la que me inclino,
a un caballero.

Y, más adelante, vuelve a insistir: «a él mi estrella me inclina» [v.1270].

Su apasionado discurso la lleva a una inesperada y hermosa declaración: «Güelfa es mi sangre, el alma Gebelina » [v.1271]. Solo el amor es capaz de aunar los opuestos y está por encima del enfrentamiento familiar. La dama no escatima tampoco una prolija correlación de imágenes –algunas de gran belleza– con que define el apego de su alma por Carlos [vv. 1272-1303].

Parece, pues, que el amor expresado por Diana se acerca más al aura de lo espiritual. Su sentimiento es puro y desinteresado. A pesar de todo, y tal y como le sucede al resto de los protagonistas en *El más impropio verdugo*, Diana no escapa a los dictados del honor y la fama. Esto generará un conflicto entre los sentimientos y el sentido del deber cuando descubre que su galán ha matado a su hermano. La dama se inclina por la salvaguarda de su fama –«que es antes que fue mi amor» [v. 2381], nos dice– y pide justicia al duque. A pesar de ello, persiste ese enfrentamiento interno entre el amor y el honor, y somos testigos de su sufrimiento cuando se pregunta [vv.2492-2493]:

DIANA. (¡Ay, Carlos, y quién pudiera
castigarte y defenderte!)

Atendiendo a la teoría propuesta por José Prades [1963: 251], para conseguir su amor, este personaje femenino empleará dos recursos habituales de las damas del teatro del Siglo de Oro: la audacia y el engaño –o «insinceridad», en palabras de la investigadora. En Diana estas condiciones se dan de forma moderada.

Lo cierto es que, revisando el comportamiento del personaje a lo largo de la obra, Diana no se presenta como un modelo ni de la «audacia» ni mucho menos del

«frío valor» que Juana de José Prades le presupone a las figuras femeninas del teatro español [1963: 80]. A pesar de los sentimientos que declara ante César, la dama corre pocos riesgos por su amor. Más bien, parece prevalecer en ella siempre un alto sentido del honor y de la opinión de los demás.

De entre las situaciones que corroborarían el comportamiento audaz y arriesgado [José Prades, 1963: 80-82], no encontramos apenas ninguna en *El más impropio verdugo*. La dama no se ausenta de su casa siguiendo a su amado por decisión propia o se fuga con él. No es su valor, sino su temor, el que la lleva a salir de su hogar y pedir amparo en la casa de César al final de la jornada primera. Y enseguida se imponen la razón y la conveniencia para corregir su conducta inapropiada, como le explica más adelante a César [vv. 1195-1200]:

dando lugar a la razón advierto
que era gran desconcierto,
cuando mi fama en esto se aventura,
hacer de casa ausencia
sin causa, dando escándalo en Florencia;
determino volverme luego al punto
a mi casa, a la vuestra tan vecina.

Tampoco en el caso del homicidio de su hermano a manos de su galán, la dama se muestra claramente partidaria de perdonar la vida de su amado y, por el contrario, pide justicia al duque [v. 2484]. La petición de perdón del castigo es posterior, y no obedece a ninguna estrategia clara e inequívoca para liberar al galán, sino que, además de ser extensible para todos los condenados, viene motivada por una reflexión más profunda:

pues, maestro mi dolor,
en mi soledad me enseña
que no recojo esta sangre
porque se derrame aquella.

José Prades contempla también como rasgo de audacia la resolución de la tan recurrente situación en la que la dama es sorprendida con su galán en casa [1963: 82]. En mi opinión, en este tipo de situaciones, el personaje hace gala no tanto de su audacia como de su ingenio, que es la auténtica herramienta que le sirve para resolver la tesitura. La dama, más que mostrar atrevimiento y osadía, suele ser en realidad víctima del atrevimiento y la osadía de otro personaje –el galán o pretendiente. Ella no muestra un comportamiento audaz, no busca el riesgo, sino que se encuentra con él. Y, eso sí, procura la mejor manera de salir airosa de la situación recurriendo al ingenio y la agudeza.

Sea rasgo de audacia o de ingenio e independientemente del grado en el que se dé, lo que sí está claro es que Diana es protagonista indiscutible en esta pieza de estas situaciones propias de la comedia de enredo. Así, por ejemplo, en la segunda jornada asistimos a las visitas sucesivas de los tres varones de la familia Salviati. La primera visita es la de César, motivada por un papel que la dama le ha escrito solicitando su presencia. Su conversación se ve interrumpida por una criada, que anuncia la llegada furtiva de un hombre al que atribuye erróneamente la identidad de Federico. César parece dispuesto a enfrentarse con él, pero la dama idea rápidamente una alternativa:

DIANA. No será, señor César, buen consejo.
 Llévale tú allá fuera, [*A Laura.*]
 y entraos en ese cuarto de mi hermano,
 donde puede decirle que le espera
 fingiendo algún negocio, conque es llano
 que yo quedo escusada.

Rojas no desperdicia la ocasión de destacar la originalidad en una situación que es, como hemos señalado, del todo familiar en las tablas del XVII. Este apunte nos llega por boca de la criada Laura: «(¡El primer viejo ha sido / que, hasta hoy, en la comedia se ha escondido!)» [vv. 1424-1425].

La visita previamente anunciada resulta ser la de Alejandro en compañía de su criado Cosme, visita motivada por el amor insaciable que el caballero siente por Diana. Ella, consciente del peligro, intenta primeramente convencer al galán de lo inapropiado de su comportamiento mostrándose ofendida. Rasgo de ingenio es aprovechar la encendida declaración de Alejandro para pedirle que se marche, como vemos en este fragmento:

ALEJANDRO. Asombro divino,
que a mis nativas fierezas
templas con dulces desvíos,
trátame mal. No me ausentes
de tus ojos, que aunque vivo...

DIANA. ¡Oh, pese a mis ojos! ¿Tiempo
es este, cuando me miro
cercada de tantos miedos,
de hacer requiebro el delito?
¡Vive Dios...!

ALEJANDRO. ¡No os enojéis,
que temo —aunque soy prodigio
de crueldades— vuestro enojo!

DIANA. Pues si le teméis, yo os digo,
que os volváis de cortesía
o de miedo: esto os suplico
por Dios, por mí, por mi honor,
por vos, o, si sois tan fino,
por mi vida, que es lo más.

ALEJANDRO. Bien decís, lo más ha sido.

DIANA. ¡Pues apriesa, Laura, sea
sin dilación! El postigo
del jardín...

Alejandro parece dispuesto a obedecer, pero, en ese momento, una seña en la ventana levanta sus sospechas. Diana se da cuenta rápidamente de que es Carlos, pero, a pesar de que las pruebas evidencian que se trata de la seña propia de un amante, ingenia una rápida respuesta achacando el gesto a su hermano Federico. La situación de enredo que atraviesa la protagonista se resume en un aparte:

DIANA. (Si envió
a Alejandro, está a la puerta
su hermano. Si acaso elijo
no abrirle la puerta a Carlos,
sospechará lo que ha sido,
claro está. Y si deajo que entre,
se encuentran aquí y perdido
queda con ambos mi honor.
¿Qué he de hacer, cielos divinos?)

La circunstancia requiere una rápida solución y la dama vuelve a tomar la iniciativa para evitar el conflicto:

DIANA. Por ese cuarto, que es mío,
podéis iros retirando
hasta el jardín, y escondidos
entre las hojas estar
hasta que bajen a abriros.

Apenas terminan de esconderse Alejandro y Cosme, cuando llega Carlos, furioso por la sospecha de un amante secreto. Al final de esta vertiginosa sucesión de visitas, la situación ha llevado a la dama a encontrarse con tres varones —¡de la familia enemiga!, por si fuera poco— bajo su techo.

De índole semejante es otra breve escena que encontramos en la jornada tercera. Aprovechando la oscuridad de la noche, se recrea una típica situación de confusión

entre los personajes. Tras el asesinato de Federico, Alejandro se ha escondido, sin saberlo, en casa de Diana. Diana, ajena a este hecho, se levanta porque han llamado a la puerta y piensa que puede ser su hermano. Cuando abre, encuentra a Carlos, que viene a contarle el dolor de haberla perdido. La conversación es interrumpida por nuevos golpes en la puerta. La dama, creyéndose en riesgo de ser descubierta por su hermano, pide a la criada que apague la luz y vuelve a idear rápidamente un plan para solucionar el problema en el mismo momento en que Alejandro pretende salir de la casa. De esta forma, se produce justamente la situación que sería deseable evitar [vv. 2304-2328+]:

Tome a Carlos de la mano Julia, y Alejandro sale por donde entró.

ALEJANDRO. (A esta puerta
han llamado y yo no he visto,
con requerir tantas piezas,
a mi libertad camino.
Yo he de salir a la calle
por la puerta.)

JULIA. Ven conmigo. [A Carlos.]

ALEJANDRO. (Hacia aquí ha de estar la puerta.)

JULIA. ¿No me sigues?

CARLOS. Ya te sigo.

DIANA. Mas golpes dan. *Llamen.*

CARLOS. (Mas ¿qué es esto?)

Topen el uno con el otro y abrácese, procurando detenerse el uno al otro.

ALEJANDRO. (Hombre es, o el tacto ha mentido,
el que en mis brazos consiento.)

CARLOS. (Hombre es este que ofendido
me suspende, valeroso,
mis impulsos bien nacidos.)

JULIA. (¡El diablo anda en Cantillana,
ya escampa, y freían tocino!)

ALEJANDRO. ¡Bulto! ¿Quién eres, que osado...?
CARLOS. ¿Quién eres tú, que atrevido...?
ALEJANDRO. ¿...me suspendes?
CARLOS. ¿...me detienes?
DIANA. (¡Él encontró a Federico!
 Aquí el remedio mejor
 es abrir, pues así evito
 a ejecuciones tan nobles,
 tan evidentes peligros.
 Entre quien...Pero ¿qué veo?)

Abre la puerta Diana, y sale el duque, y los criados delante con hachas, y los dos se aparten empuñando las espadas.

Si la intención de la dama es ocultar a su galán de los ojos de su hermano, el resultado es que queda descubierta con dos hombres a la vista, no ya de Federico, sino del propio duque y sus criados.

Por otra parte, ante la ausencia de un temperamento enérgico o un comportamiento andrógino, el rasgo que identifica a Diana como dama más específicamente rojiana es su desnudez sobre las tablas. Una didascalía recoge este hecho en la tercera jornada [2179+]: «*Salen Julia y Diana con una luz, medio vestida,*». Aprovechando una escena nocturna, el comediógrafo explota la sensualidad de la dama, colocándola además en una situación no exenta de peligro, si tenemos en cuenta que Alejandro se ha introducido previamente en la casa –aunque ignorante del lugar en que se haya– huyendo de la justicia.

Así pues, podemos decir que Diana cumple los rasgos clásicos del arquetipo de la dama: Bella, de reconocido linaje aristocrático, fiel enamorada de su galán, protagonista de las escenas de enredo a las que hace frente a través de su ingenio. Está,

sin embargo, lejos de la audacia y la determinación de otras ilustres protagonistas rojianas, aunque sí comparte con ellas rasgos de sensualidad y erotismo.

CASANDRA

Casandra es la dama segunda en *El más impropio verdugo*. A pesar de situarse en un segundo plano, sus características la acercan al paradigma femenino de las protagonistas de algunas tragedias de Rojas.

Casandra comparte con Diana algunos de los rasgos presentes en todo arquetipo tradicional de la dama: La belleza, el linaje aristocrático y la dedicación amorosa. Y destaca en otros aspectos que no están tan presentes en la dama primera, pero que se manifiestan con frecuencia en las heroínas rojanas: El erotismo y la sensualidad, su fuerte personalidad y su comportamiento andrógino.

Las alusiones a la belleza de Casandra no son tan numerosas y detalladas como las que encontramos para Diana, lo que se explica por su papel secundario. Como sucede en otras obras de la época, generalmente se da por sentado este atributo de la dama y basta con alguna escueta alusión que lo corrobore. Esto es precisamente lo que ocurre en el caso de Casandra. Como «hermosa dama» la saluda Diana en el verso 957, incidiendo, además, en el parecido físico con César [vv. 958-963]. «Hermoso dueño» es también la apelación que le dirige Federico [v.1052]. Además, del mismo modo que sucede con Diana, la belleza se ensalza por medio de comparaciones. Así, encontramos una declaración explícita en los versos 1352-1353, en boca de Diana, que reconoce ante César: «hija tenéis, que al cielo desafía, / y apuesta perfecciones con el día; ». Asimismo, si atendemos al significado que ofrece el *Diccionario de Autoridades*⁴⁷ para la palabra «prenda» como «alhaja» es posible ver otro ejemplo en el piropo de Federico en presencia de César [vv. 1049-1050]: «El cielo os haga / con esta prenda dichoso ». En este contexto, «esta prenda» es la propia Casandra, a la que se compara con una joya. Es cierto que el término es rico en matices y deja entrever otras alusiones. Por ejemplo, «prenda» significa también «lo que se ama intensamente» y «prendas» son

⁴⁷ [Aut., 1737: 356-357]

«las buenas partes, cualidades o perfecciones»⁴⁸. El término, pues, no se refiere exclusivamente a la belleza de la dama, pero connota indudablemente esta cualidad.

Si bien las referencias y comparaciones de la belleza física de Casandra son escasas y concisas, Rojas las compensa con una carga mayor de erotismo y sensualidad en el personaje. La dama es una más de las múltiples mujeres desnudas o medio desnudas que se prodigan en las obras de Rojas⁴⁹. En la segunda jornada, la dama protagoniza una escena de persecución del galán que la ha deshonrado en su propia casa. La escena se inicia con una acotación que indica de forma explícita el desnudo femenino: «Sale Casandra medio desnuda, y Federico huyendo» [1742+]⁵⁰. La desnudez no podía verse en las tablas de manera explícita, pero Rojas se las ingenia para sugerir el erotismo sin traspasar los límites del decoro teatral. El parcial desnudo corporal queda justificado por la situación que vive la dama, a la que acaba de gozar Federico.

Otro de los recursos habituales para destacar el erotismo de la dama evitando las restricciones impuestas por la censura es la ticoscopia o relato diferido de lo que ha sucedido fuera de los ojos del espectador. El dramaturgo despierta la imaginación del público con descripciones sensuales y dilatorias de esas «casi ninfas» [Julio, 2008: 312]. Siguiendo esta técnica, Rojas presenta cuatro escenas de baño en sus obras. En *Casarse por vengarse*, *Entre bobos anda el juego* y *Lo que quería ver el Marqués de Villena* son los galanes los que cuentan cómo sorprenden a la dama durante el baño. En *Cada cual lo que le toca* es la propia dama la que refiere el suceso. En *El más impropio verdugo* aparece también una alusión en boca de la propia Casandra al momento en que ella misma se desviste en su cuarto [vv. 1892- 1897]:

En fin, esta noche misma,

⁴⁸ Las definiciones están tomadas del *Diccionario de Autoridades* [Vid. Supra] y he modernizado la ortografía.

⁴⁹ Pueden verse algunos ejemplos en el artículo de Matas Caballero [2008].

⁵⁰ La indicación «medio desnuda» es habitual en las didascalias del dramaturgo, y podemos ver otros ejemplos en las obras *Entre bobos anda el juego*, *Peligrar en los remedios*, *Los áspides de Cleopatra*, *Casarse por vengarse* o *Los encantos de Medea*.

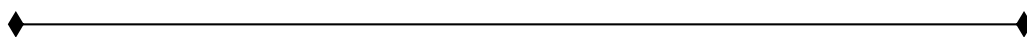
cuando empezaba a fiarles
a la soledad y al lecho
tantas ocultas verdades
que tuvo envueltas el día
entre las cifras del traje,

Rojas sabe adornar con la más fina retórica la sensualidad de la escena. Como en el caso de las escenas de baño, el dramaturgo deja que sea la imaginación del espectador la que complete el cuadro dibujado con palabras sugerentes. El público podría recrearse con ese desnudo femenino vedado en las tablas a través del erotismo que destilan los términos referidos a las «ocultas verdades / que tuvo envueltas el día / entre las cifras del traje».

Otra de las características que Casandra comparte con su arquetipo es la de la pertenencia a un determinado linaje aristocrático. La dama pertenece a la familia Salviati, que se encuentra en el bando de los gibelinos. Como en el caso de Diana y de los otros protagonistas de la obra, por tratarse de una comedia de bandos, el enfrentamiento familiar impide que su amor pueda resolverse con un matrimonio, como ya lo advierte Cosme [vv.223-225]. Rojas saca partido de este rasgo de la dama para generar conflictos.

El linaje aristocrático de Casandra se nos presenta en un primer momento de forma indirecta, a través del parentesco con otros personajes que han sido reconocidos como nobles en la obra. Cosme la anuncia ante Federico como hermana de Alejandro y Carlos [vv.217-219]. La propia Casandra corrobora su relación de parentesco con Carlos en el verso 836. Poco después, es Diana la que vuelve a confirmarla como hija de César en el verso 958 en virtud de su parecido físico.

Además, está el reconocimiento específico en las expresiones «tu linaje», al que Federico se refiere como vengado en el verso 1760 y «nuestro linaje», que Casandra menciona ante César al referirse al rencor de la familia enemiga hacia ellos [v.2007].



Como sucede en el caso de Diana, uno de los signos que revela su condición aristocrática es la alusión a la reconocida fórmula del «soy quien soy». En el caso de Casandra, la expresión no aparece como tal, pero sí se deja entrever tras otras palabras. En el verso 1061, la dama, celosa, amenaza a Federico, que trata de retenerla y le dice:

¡Vive Dios, mal caballero,
que si a quien soy no mirara...!

Casandra manifiesta que se ve obligada a comportarse como se espera de su condición. Tiene que mirar lo que es, es decir, el rol que le corresponde por su pertenencia a la aristocracia y que condiciona su conducta, rechazando los impulsos personales.

Encontramos, por otra parte, una alusión implícita al estamento nobiliario de la dama bajo la defensa de uno de los valores más característicos: el honor. Casandra menciona directamente su honor en los versos 1768 y 2003. Igualmente menciona su honra en los versos 1948 y 2097.

La tercera característica que nos permite encuadrarla en el arquetipo de la dama es la de su protagonismo en una historia de amor. Casandra mantiene una relación en secreto con Federico, una relación que Cosme revela en los versos 217-221:

COSME. También pienso que a Casandra,
que es hermana de los tales
Alejandro y Carlos, quiere
Federico, para que anden
trocados los frenos.

Diego Símini hace notar en su artículo[2008:425] la escasez de estudios sobre el tema del amor desde una perspectiva sentimental en las obras de Rojas. Generalmente, el tema amoroso se trata desde las referencias al erotismo y al papel más activo y

el fuego en que llego a arder.

Esta actitud tan elocuente en las damas, que comparten la iniciativa propia del varón, resulta claramente transgresora, como lo deja ver don Bernardo en su respuesta [Rojas Zorrilla, 2012: 536, 601-602]:

BERNARDO. Las damas han de querer,
pero no han de querer tanto.

Más adelante le advierte también a doña Inés [Rojas Zorrilla, 2012: 538, 659-662]:

Pues corrige tu pasión,
que este despego violento
no va en tu merecimiento,
que estriba en mi condición.

A la dama le corresponde una dedicación amorosa, pero siempre dentro de unos límites, sin incurrir en actitudes varoniles. Sin duda, Rojas era consciente de que esta conducta contravenía las convenciones teatrales de la época y la utiliza como recurso innovador.

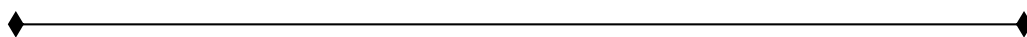
A pesar de la recurrencia del erotismo en su producción dramática, este no responde siempre a una inclinación amorosa por parte de la dama. Matas Caballero [2008b] ha estudiado distintos casos en los que el erotismo aparece ligado a la violencia. Y cita [2008b: 337] varias obras donde aparece el motivo de la violación o el intento de violación. Precisamente, la dama que nos ocupa, la Casandra de *El más impropio verdugo*, aparece en la nómina de las víctimas de estupro mencionadas por Matas [2008b:348-349]. La dama recibe el agravio de Federico.

Si abandonamos la perspectiva puramente erótica de la temática amorosa y prestamos atención al aspecto sentimental de la relación, el hecho puede cuestionar la relación supuestamente amorosa que existe entre ambos. Si de algo dejan constancia los

personajes femeninos de las obras de Rojas es de que el amor y la violencia son incompatibles. No pueden coexistir. Progne declara «que no sabe violentar / el que amar dispuesto sabe.» [Rojas Zorrilla, 2011: p.537; vv. 2309-2310]. Asegura Casandra, duquesa en *No hay ser padre siendo rey* que «en él [en Rugero] no es verdad/ el amor que hace violento» [Rojas Zorrilla, 2007: p.222, v. 1409-1410]. Lucrecia se pregunta: «Donde hay amor, ¿hay violencia?» [Citado en Matas: 2008, 354]. Cleopatra admite que «respeto es amor» [Rojas Zorrilla, 1952: 431b]. Y la propia Diana de nuestra obra le pregunta a Alejandro: «¿Pues es amor el que así infama/ el honor tan sin gusto de la dama?» [vv. 1446-1447].

La relación entre Federico y Casandra se nos presenta, primeramente, con los ingredientes habituales del amor entre galán y dama. El amor que mantienen en secreto se corrobora en la escena de celos que tiene lugar a raíz de la persecución de Federico en busca de Diana [vv. 1001-1051]. El dramaturgo juega con el hecho de que Casandra ignora que Diana es hermana de Federico, y también con el hecho de que César está presente en la escena y ninguno de los amantes puede aclarar el malentendido abiertamente. Lo mismo sucede poco después, cuando es Carlos el que los sorprende [vv. 1062-1086]. La escena de celos se desarrolla en los términos habituales sin que llegue a aclararse el equívoco. Carlos y Diana protagonizan a continuación una escena de características parecidas, por lo que podemos suponer que la relación se mueve dentro de unos parámetros similares.

La situación sufre un brusco giro en la jornada segunda, cuando Federico pretende abandonar a la dama después de gozarla. Casandra comparte en este momento el mismo conflicto que muchas de las principales heroínas de Rojas. El grado de violencia sufrido por las damas alcanza en algunos casos extremos el rango de violación. Y, siguiendo el análisis de Matas Caballero [2008b:348-349], este parece ser también el caso de nuestra dama. Opino, sin embargo, que puede establecerse una diferencia entre las distintas damas deshonradas en Rojas. La diferencia reside en el modo en que los galanes obtienen el goce sexual. Mientras que en los casos más extremos, el galán fuerza a la dama haciendo uso de la violencia, en otros casos se vale



del engaño y de la acostumbrada promesa del matrimonio. En ambos casos, es visible la resistencia de la dama. Pero, mientras en el caso de la violencia, no existe una correspondencia amorosa por parte de la mujer hacia su agresor, en el caso del engaño, sí que se da esa correspondencia. La resistencia inicial obedece entonces a una determinada pauta marcada por el arquetipo que exige un comportamiento adecuado a su estamento social. Que se descubra después el engaño y la dama se sienta agraviada y decepcionada no excluye la correspondencia amorosa que la dama manifiesta previamente por el amante.

Como muestra de esa correspondencia o rechazo previos de la dama, podemos analizar algunos ejemplos. La duquesa Casandra, de la obra *No hay ser padre siendo rey*, víctima del intento de violación por parte de Rugero, se declara «para con mi esposo fácil, / para con Rugero ingrata», vv.1669-1670 [Rojas Zorrilla, 2007: p. 230]. Los dos versos ejemplifican perfectamente las dos actitudes contrapuestas que podemos encontrar en las damas. Por un lado, la correspondencia amorosa. Por otro, el rechazo. Es fácilmente identificable tanto una como otro.

Otro ejemplo ilustrativo en el que podemos reconocer estas actitudes contrapuestas es Filomena. Observemos la descripción que hace de la pérdida de su honor con Hipólito, con el que en un primer momento no puede casarse [Rojas Zorrilla, 2011: 465, vv. 169-184]:

Y en un jardín una tarde
donde tus lágrimas eran
si de tu amor bien lloradas,
de mi dolor satisfechas,
apacible con tu ruego,
cariñosa con tu queja,
creyéndote como hermosa,
oyéndote como tierna,
viéndote activo en la llama,
solícito en la promesa,

llegando al verme remisa
 la noche por medianera,
 al arrullo de tu voz,
 como si muy niño fuera,
 dormido quedó mi honor
 y mi esperanza despierta.

La dama ha perdido su honor, tal y como lo explicita en el verso 183, pero es una pérdida que no está acompañada de la violencia porque en este caso sí existe una inclinación amorosa por parte de Filomena. No pueden ser más elocuentes las palabras «apacible», «cariñosa» y «tierna» para indicarnos la naturaleza amorosa de este encuentro. Es patente la diferencia cuando, más adelante, sea salvajemente violada por Tereo, esposo de su hermana Progne. La dama aparece «bañada en sangre, suelto el cabello, y sin chapines» [Rojas Zorrilla, 2007: 529]. Por si fuera poco, arroja sangre por la boca, ya que le han herido en la lengua. Su sola imagen da cuenta del abuso y la violencia a la que el agresor la ha sometido. Su estado habla por sí solo de la ausencia de amor en este caso.

Muy similar a la actitud que Filomena manifiesta con Hipólito es la de otras damas que han sido deshonradas por sus galanes, como la Fénix de *Obligados y ofendidos*, o la Inés de *Sin honra no hay amistad*. Sin embargo, a diferencia de Filomena, en estos casos, la dama se ve burlada y aparece como víctima del comportamiento donjuanesco del galán. El esquema es precisamente el de «fineza y promesa de matrimonio; amor sexual; intento de huida» [Matas Caballero, 2008b: 345]. Doña Juana, en *Sin honra no hay amistad*, da una idea clara del *modus operandi* de estos conquistadores mujeriegos, que se corresponde efectivamente con la situación vivida por las damas burladas [Rojas Zorrilla, 1952: 300a]:

La pobre dama, que escucha
 Estas finezas revueltas
 Con dos lágrimas que salen
 De rabia y no de terneza,

Lastimase del amante,
Déjale entrar, aunque piensa
Ya que no su voluntad
Dejar su opinión entera;
Resiste al primer embate,
Promete, ella escucha, él ruega,
Si ella vuelve á resistirse
Saca la daga, y con ella
Dice que se ha de dar muerte
Si al instante no le premian,
Que ha de morir de infeliz
Antes que de amante muera;
Pide palabra de esposo
La dama, y porque le crea
Le da el galan mas palabras
Que el que tiene muchas deudas;
Rindele su voluntad,
Y no la ha vencido apénas,
Cuando se trueca en acíbar
El que era amante jalea
– ¿Te apartas? – No estés cansada.
– ¿Qué te quieres ir? – Es fuerza.
– Aguarda. – ¡Qué porfiada!
– Advierte, Señor. – ¡Qué necia!
– ¿Me quieres? – ¡Qué desconfiada!
– ¿Te canso? – No me detengas.
– Yo lloraré. – ¡Oh lagrimitas!
– ¿No me has de ver? – Cuando pueda. »

Tampoco en estos casos parece haber signos claros de violencia, sino que la dama se ve seducida por las estratagemas del amante. La resistencia inicial por parte de la mujer se debe, en este caso, al decoro que le corresponde como dama y al código social impuesto. En este sentido, para mantener su sentido del honor y su fama, la dama

solo puede acceder a la solicitud amorosa del amante cuando este promete matrimonio. Y es esta precisamente la razón que alegan todas ellas para justificar la pérdida de la honra. Algo similar le ocurre a Fénix, tal y como deducimos de lo que le confiesa a su amante [Rojas Zorrilla, 2009: 47-48, vv. 134-139; 141-146; 149-152; 157- 177]:

Salí esta noche a escucharte
a esa reja y, en efeto,
a tu ruego convencida
y obligada a tus afectos,
como la puerta del alma
te abrí la de mi aposento,
[...]
Entraste. Faltó la luz,
que la recató el secreto;
pero la luz no estorbaba
a un amor que estaba ciego.
Hablamos, estuve fina;
pedí celos sin tenerlos,
[...]
¡Silenciosamente, oh, conde,
lo que hablamos en requiebros,
que amores a media voz
siempre tienen mejor puesto!
[...]
Hurtar mi fama procuras
solo a mi hermosura atento,
que como es ladrón amor,
se pagaba del silencio.
Resístome; solícitas.
Lloro, y mis lágrimas templo,
que aunque las vertió el dolor,
las enjugó el deseo.
Dasme palabra de esposo,

que es la añazaga o el cebo
con que a la red del engaño
se abaten los pensamientos.
Creíte, nací mujer;
tuve amor, hallette tierno;
vuelvo a resistirme más;
porfío, fue cumplimiento;
ruégasme, cierro el discurso;
lisonjeas, yo te creo;
vuelvo a dudar, tú te enojas;
y en fin, aquí de mi aliento
perdí...¿Cómo he de decirlo?

A pesar de que la situación de la dama es comprometida y de la resistencia que muestra, no se nos pueden escapar los indicios de su correspondencia cuando habla de las lágrimas que «enjugó el deseo» o cuando reconoce: «tuve amor».

Volviendo a *El más impropio verdugo*, la situación de Casandra es muy similar a la de cualquiera de estas damas burladas que encontramos en Rojas. La dama es primeramente cortejada en secreto por Federico y se enamora de él. Los detalles de esta relación nos los ofrece Casandra, cuando le narra a su padre todo lo acontecido [vv. 1850-1855; 1858-1867]:

Un principal caballero
— algo disculpa la sangre —
fue el imán de mis suspiros,
y el centro de mis pesares.
Güelfo fue y ,en mi delito,
ser de contrario linaje.
No es lo más. Tampoco es esto
en lo que he de embarzarme.
Mirele como rendida,
asistiome como amante,

defendime como noble,
sufriome como cobarde.
Paso en silencio finezas,
olvido amorosos lances,
callo agora galanteos,
y músicas deajo aparte,
cartilla por donde empiezan
a enseñarse los amantes.

La dama cuenta cómo ha sido cortejada previamente a la consumación del amor carnal. Finezas, galanteos y músicas han conformado el acercamiento del galán a la dama. En cuanto a la consecución del goce sexual, en esta ocasión el amante se vale de los servicios de una criada para entrar en el aposento de la dama. Y, a partir de ahí, la estrategia es muy similar a la de cualquier conquistador. Dice Casandra [vv. 1892; 1898-1905; 1916-1939; 1946-1952; 1958-1961; 2000]:

En fin, esta noche misma,
[...]
triste, asustada y confusa,
veo salir, —¡fuerte lance!—
de junto a mi lecho un hombre,
que el susto creció a gigante.
Doy voces. Él me asegura.
Empiezo yo a asegurarme.
Descúbrese y, menos ciega,
conozco que era mi amante.
[...]
Despídole ciega y loca.
Replica ciego y amante.
Háblole yo con no verle.
Respóndeme con mirarme.
Ruega quejoso y humilde.
Oigo cruel y arrogante.

No me obligo con ternezas.
No se ofende de desaires.
Despídole más con voces
y él porfía sin hablarme.
¡Oh, cómo son más mañosas
las porfías del semblante!
Porque, al fin, su amor, sus quejas,
sus ternezas, sus pesares,
sus réplicas, sus tristezas,
que, engañando con el traje,
pidiendo llanto a los ojos
se vistieron de verdades,
labrando en fin en mi pecho,
poco a poco, por matarme,
primero un oírle sólo,
y de esto, un sólo escucharle,
luego atender de curiosa,
después sentirlo de fácil,
[...]
vino a formarse en mi pecho
un volcán, un fuego, un áspid,
que, alimentado en mi honra
hizo en mí que yo, cobarde,
sin manos la resistencia,
y sin gana los desaires
hiciese... –Pero ¿qué digo?
[...]
Diome palabra de esposo
y con juramentos graves
aseguró la promesa
el traidor.
[...]
fingió promesas de esposo

Cassandra se resiste inicialmente, como vemos en los otros casos, pero Federico utiliza los recursos propios de otros burladores: las quejas, las ternezas, los pesares, las réplicas, las tristezas, el llanto, la promesa matrimonial. La dama, finalmente, es víctima del engaño y accede a los deseos del galán. Pero existe un componente voluntario en la entrega. La propia Cassandra dice que «vino a formarse en mi pecho / un volcán, un fuego, un áspid» [1956-1957]. Estas elocuentes imágenes revelan un sentimiento de pasión y deseo. Así pues, se produce, efectivamente, una pérdida de la honra, pero el galán consigue lo que pretende con el engaño, sin necesidad de recurrir a la violencia. Por lo tanto, no creo que se trate de una violación, como lo afirma Matas [2008:348-349], sino de una burla amorosa, una burla —eso sí— que pone en juego seriamente el honor de la dama y que desencadena los acontecimientos trágicos que se producen a continuación.

Por ello, es posible encontrar paralelismos entre la situación que vive Casandra y el de otras mujeres burladas de Rojas. En la escena que protagoniza en la segunda jornada, el comportamiento de la dama es muy similar al que encontramos en otras figuras femeninas que han sufrido el engaño de sus galanes. En ella, la dama persigue a Federico, que acaba de gozarla a modo de venganza [vv. 1741+-1768]:

Sale Casandra medio desnuda, y Federico huyendo.

CASANDRA. ¡Detente, aguarda!
 FEDERICO. ¡Es en vano,
 déjame!
 CASANDRA. ¡Traidor, espera,
 haz que con tu espada muera!
 FEDERICO. ¡Suelta, Casandra!
 CASANDRA. ¡Villano,
 no has de salir!
 FEDERICO. Es cansarte.
 CASANDRA. ¡Vive Dios...!
 FEDERICO. Cansada eres.

¿Qué me sigues? ¿Qué me quieres?

¡Suéltame!

CASANDRA. ¡No has de escaparte,
que la puerta está cerrada!

FEDERICO. Ventanas hay, que de ti
huyendo, no es frenesí
arrojarme.

Sácale la espada.

CASANDRA. Pues tu espada
ha de vengar, porque veas,
si mi honor más atrevido...

FEDERICO. ¡Bien harás! Imita a Dido,
pues te dejo como Eneas.

CASANDRA. ¡Espera!

FEDERICO. Ya por aquí
he con la puerta topado.
Adiós, que ya me he vengado
de tu linaje y de ti.

Éntrase por una puerta.

CASANDRA. ¡Ah, traidor! ¡Mas es en vano
escaparte, aunque has huido,
que por ahí te has metido
en el cuarto de mi hermano,
que no tiene otra salida
si no es esta puerta, y, preso,
haré que mi honor...!

La escena se desarrolla en términos parecidos a la que da inicio a la obra *Obligados y ofendidos*. En esta escena, Fénix aparece medio desnuda tratando de evitar

que el Conde de Belflor, que acaba de gozarla en su propia casa, la abandone, dejándola deshonrada [Rojas Zorrilla, 2009: 41-42, vv. 1- 19 (...); 54-55, vv.367-390]:

Salen Fénix, medio desnuda, deteniendo al conde, y Beatriz con una luz.

FÉNIX. Cierra esa puerta, Beatriz.
No has de salir, ¡vive el cielo!

BEATRIZ. Ciérrola y quito la llave.

CONDE. No con fingidos extremos
me detengas.

FÉNIX. ¡Vive Amor,
que es dios que manda en mi pecho,
que no has de salir!

CONDE. ¿Qué importa?
Romperé por tus preceptos.

Va a abrir y halla cerrado.

¿Cerraste? Dame la llave.
Acaba, Beatriz.

BEATRIZ. Ni puedo,
ni quiero.

CONDE. Dime por qué.

BEATRIZ. No preguntes a un «no quiero».

CONDE. Saldré por esas ventanas.

BEATRIZ. Tienen rejas. Habla quedo.

CONDE. Pues déjame ir, que ya es hora.

BEATRIZ. Mirad que no duerme el viejo,
que ha más de una hora que escupe
y dos que tose.

CONDE. En efeto,
¿qué es lo que intentas de mí?

[...]

FÉNIX. De suerte, ¡oh, vil homicida
de mi honra perturbada!,
que por no verme engañada
quieres dejarme ofendida.

Sin que cumplas no saldrás
lo que tu amor prometió.

CONDE. ¿De qué te quejas si yo
quiero como los demás?

FÉNIX. Con mis iras te amenazo.

CONDE. Fénix, de ti ¿quién temió?

BEATRIZ. (Lo que más le alabo yo
es el buen desembarazo.

¡Bergantes hombres, esto es
ser rocas y ser diamantes!

¡Cuáles son antes del antes!

¡Cuáles después del después!)

FÉNIX. Dar a mi pena un consuelo
atajándote podré.

CONDE. No me tengas que echaré,
Fénix, la puerta en el suelo.

FÉNIX. Ya tu crueldad me da indicio
de tu indignado rigor,
que a quien derribó un honor,
¿qué le estorba un edificio?

A pesar de que las intervenciones de la criada rebajan la tensión de la situación en el caso de *Obligados y ofendidos*, es evidente el paralelismo de ambas escenas. La escena recuerda también parcialmente a otra de *Sin honra no hay amistad*. En este caso es doña Inés la que persigue a don Bernardo. [Rojas Zorrilla, 2012: 535; 536; 538, vv. 567- 574; vv. 581- 606; vv. 671-672]:

INÉS. No te has de ir.

BERNARDO. Déjame, Inés.

INÉS. Si mi ruego no es bastante...

BERNARDO. Sóbrate estar tan amante,
sin que tan porfiada estés.

INÉS. Oye.

BERNARDO. Déjame.

INÉS. ¿Esto escucho?
¿De mi amor te desesperas?

BERNARDO. Más quiero que no me quieras,
que no que me quieras mucho.
[...]

INÉS. Es que no has de hacer conmigo
lo que con otras mujeres;
a ninguna mujer creo
que has tenido fino amor;
lo que en ti parece ardor
es solamente deseo,
y así...

BERNARDO. Las iras detén,
pues no es odio desigual,
si a todas las quiero mal,
que a ti no te quiera bien.

INÉS. Pues que me aborrezcas lloro
cuando fino te merezco.

BERNARDO. Doña Inés, no te aborrezco,
pero tampoco te adoro.

INÉS. Injusto premio me das
con desdenes tan ajenos.

BERNARDO. Si tú me quisieras menos,
yo te quisiera algo más.

INÉS. Que no socorras me espanto
el fuego en que llego a arder.

BERNARDO. Las damas han de querer,

Sácale la espada.

CASANDRA. Pues tu espada
 ha de vengar, porque veas,
 si mi honor más atrevido...

La venganza se ejecutará una vez descubierta la ofensa por el padre y los hermanos. Casandra parece dispuesta a colaborar también en el asesinato si juzgamos lo que dicen Carlos, Alejandro, César y ella misma antes de entrar a matar a Federico [vv. 2134-2139]:

ALEJANDRO. ¡Pues muera el vil Federico...!
CÉSAR. ¡Lave mi honor con su sangre...!
CASANDRA. ¡Pague su vida su intento...!
CARLOS. ¡Corran de su sangre mares...!

Todos cuatro.

TODOS. ¡...para que sólo una ofensa
 con cuatro venganzas pague!

Casandra participa también de esa venganza con sus hermanos y su padre. Más adelante, sin embargo, Alejandro solo menciona a los tres varones como los ejecutores del homicidio [vv. 2420-2421]:

 hemos cobrado los tres
 noble venganza en su muerte.

Esta venganza tiene lugar por un alto sentido del honor por parte de la dama, que superpone la restauración de la fama a sus sentimientos. Esto se hace patente cuando rechaza la alternativa matrimonial propuesta por su hermano Carlos. La dama desconfía

de la sinceridad de los sentimientos de Federico y se muestra dispuesta a cobrar su venganza, anteponiendo el honor familiar a la propia vida. Sus palabras están impregnadas de la valentía, la decisión y la audacia de las heroínas trágicas de Rojas [vv. 2090-2105]:

CASANDRA. Señor, aunque agora diga
que conmigo ha de casarse
Federico, será el miedo
quien por ahora le ablande,
y después, quizá, en mi vida
se vengará más cobarde,
y así, pues él es mi esposo,
en cuanto a mi honra pague
el intento de ofendernos,
muriendo. Y después, matadme,
que con este mismo acero,
cuando las brasas me falten,
Porcia seré de Florencia,
que hasta el corazón me trague
las llamas por ver si encuentro
en él a un fingido amante.

Como vemos, Rojas dota a Casandra con varios de los atributos más sobresalientes de sus heroínas, lo que convierte a esta dama secundaria en un personaje de primera fila.

EL PADRE: CÉSAR

Para caracterizar a este personaje, bien podemos fijarnos, en primer lugar, en la acotación con la que Rojas introduce esta figura en su obra: «Sale César con barba blanca» [Rojas Zorrilla, 1952: 173b]. El hecho de que los personajes del teatro del Siglo de Oro respondan a arquetipos preestablecidos justifica la parquedad en esta descripción inicial de César. Al dramaturgo le basta indicar una «barba blanca» para que el personaje sea reconocido inmediatamente como «padre». Este es, pues, el papel que César desempeña en la obra. César Salviati es, en efecto, el padre de Alejandro, Carlos y Casandra.

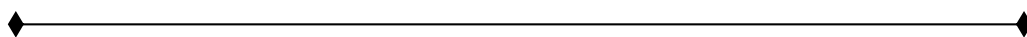
Así pues, la primera información relevante que se nos transmite en esa acotación es que el personaje representa un arquetipo y que, por lo tanto, está sujeto a una serie de rasgos convencionales. Estos rasgos son, según Juana de José Prades, el valor y, sobre todo, el honor [1963: 251]. Este último encuentra un peso específico dentro de la comedia aurisecular en la figura del «padre», por lo que se convierte en la característica más sobresaliente del personaje. César presenta, efectivamente, las cualidades del valor y el honor en la obra.

En cuanto a la valentía, José Prades atribuye a la figura del padre «el valor físico y a veces la combatividad de un joven galán» [1963: 131]. César muestra esta combatividad en varias ocasiones a lo largo de la pieza. Ya en su primera intervención, aparece en actitud de lucha contra su hijo Carlos, mientras Casandra intenta detenerlo. Así lo indican las palabras del autor en la acotación inicial: «Sale César Salviati con barba blanca, una daga en la mano, y Casandra deteniéndole,» [acot. 657+].

También parece dispuesto a intervenir con las armas en favor de Diana, ante la sospecha de un hombre, que ha entrado furtivamente en la casa, tal y como lo señala el hecho de empuñar la espada [v. 1414]:

CÉSAR.

No importa, que, aunque viejo...



Empuñando.

Otro ejemplo de este valor físico lo encontramos en la escena en la que debe intervenir para separar a sus hijos durante un duelo. César amenaza a su hijo Alejandro con estas palabras [vv. 1712-1714]:

CÉSAR. ¡Aparta, o haré que veas
 por fuerza, fiero prodigio,
 mi valor!

Otra de las piedras angulares que conforman el perfil del personaje como «padre» es el honor. El tema de la honra afecta a todos los personajes en las piezas auriseculares, pero encuentra un peso específico en la figura paterna, por lo que se convierte, como ya hemos advertido, en la característica más sobresaliente del personaje. Como consecuencia, el honor condiciona de forma especial sus actuaciones, convirtiéndose en el código principal por el que se rige. De este modo, Juana de José Prades, describe este personaje-tipo en los siguientes términos:

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

Así pues, según este modelo, el padre actúa como «pesquisidor y juez de los actos de sus hijos». Este hecho, lejos de ser un aspecto trivial, tiene una gran influencia sobre el honor. Del cuidado que el padre ponga en la vigilancia de sus hijos dependerá la conservación o la pérdida de su honor. Por lo tanto, resultará interesante analizar el comportamiento de César desde esta perspectiva y comprobar las consecuencias que de él se originan.

César aparece, efectivamente, como «juez» ya desde su primera aparición en la obra. No es, sin embargo, un juez justo. César castiga al hijo obediente y perdona al que le desobedece. A lo largo del diálogo que mantiene con su hijo menor, Carlos se presenta como ejemplo de obediencia y respeto hacia su padre, tal y como lo demuestra cuando le dice [vv. 722-724; 727-728]:

[CARLOS.] que sabe el cielo que en cuanto
 puedo parecer que soy
 hijo tuyo, muestras doy.
 [...]
 obedecerte deseo,
 y darte gusto.

César, sin embargo, no cree en la inocencia de Carlos y lo castiga expulsándolo de casa, acusándolo de mentir. Carlos da nuevamente pruebas de su obediencia, aceptando dócilmente la sanción [vv. 745-746; 800-801]:

CARLOS. Muy bien harás
 si en eso gusto te doy.
 [...]

CARLOS. Si en eso gusto he de darte
 yo te quiero obedecer.

Esto pone aún más de relieve la injusticia que César está cometiendo con su hijo menor. Este comportamiento no resulta adecuado en él. De ahí, el comentario de tono jocoso que el gracioso Damián le hace a Carlos al salir de la casa: « Este no es padre ni tío. ¡Suegro le puedes llamar! » [vv. 820-821].

El fracaso en su papel como padre consiste en que César ejerce su vigilancia de modo inapropiado. Extrema el celo sobre Carlos, pero descuida la atención sobre Alejandro y Casandra. Este error dará lugar al episodio que implica la pérdida de su

honor, que finalmente se producirá a través de su hija Casandra. No olvidemos que, según veíamos antes, es en la hija «en quien más pelagra el patrimonio de honor» [José Prades, 1963: 251]. César desconoce la relación que mantienen Federico y Casandra. Por ello, no puede prever que Federico le inflija una ofensa burlando a su hija. Aprovechando una ausencia de César en su casa, el galán goza a la dama y pretende abandonarla después, dejándola deshonrada. César se entera de la afrenta por boca de su propia hija, una vez que el escarnio ya se ha producido. Como padre, le corresponde entonces restaurar el honor perdido. Se demuestra aquí cómo el código del honor rige su comportamiento. Hasta tal punto el honor es significativo como característica de este personaje que su propia condición de «padre» está estrechamente ligada a su papel como custodio del honor familiar. Por eso, su hija Casandra, una vez que ha sido deshonrada, se dirige a él como «César», advirtiéndole [vv. 1827-1829]:

—que no he de llamarte padre
hasta que tú lo parezcas,
cuando llegues a vengarme—

Precisamente la única vez en la obra en la que Alejandro da su aprobación a su padre es justamente el momento en el que César se muestra decidido a vengar a su hija Casandra [vv. 2109-2111]:

ALEJANDRO. ¡Ahora sí que mi padre
 has parecido! Esta vez
 este nombre he de llamarte.

Otro de los rasgos que caracterizan al personaje es el del amor paternal. Sus hijos son, tal y como él lo declara, « del corazón, / que amor paternal abraza, / amadas prendas los tres » [vv. 853-855]. Así, se muestra en todo momento pendiente de ellos: Pide explicaciones sobre las actividades nocturnas de Carlos y Alejandro, impide la pelea entre sus hijos en casa de Diana, se ocupa de vengar a su hija Casandra cuando es deshonrada por Federico, y trata de aplacar a Alejandro en la cárcel. A pesar de su aparente dureza en algunas ocasiones, César no se presenta como un padre cruel y

despiadado. Por el contrario, se preocupa y sufre por el cuidado de sus hijos. Ello explica las quejas del personaje, que resumen perfectamente la situación a la que nos referimos [vv. 868- 876]:

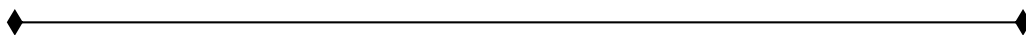
CÉSAR. Siempre estoy
entre el amar y el temer
 lleno de ansias y desvelos.
¡Oh, hijos, lo que costáis!
Desde que nacéis nos dais
inquietudes y recelos.
 No hay para un padre reposo
en el sueño, en la comida,
con vosotros.

Esas «inquietudes y recelos» de César se transforman en dolor una vez que ocurren los hechos que acarrearán la desgracia familiar. No es raro, además, que ese dolor llegue a manifestarse en forma de llanto y lágrimas. Así, por ejemplo, César llora cuando se entera de la deshonra de Casandra, tal y como atestiguan sus palabras [vv. 2030-2031]:

CÉSAR. Hijos, si en esta desdicha
puede mi llanto...

Otro ejemplo lo encontramos cuando Carlos lamenta la temprana muerte a la que ha sido condenado. En esta ocasión, una didascalía indica explícitamente la acción: «Llore César.» [acot. 2725+]. Poco después, Alejandro, que ha tomado un cuchillo con intención de matarlo, le pide: « y no me llores así » [v. 2924].

El mayor sufrimiento de todos lo provoca, sin embargo, el dilema interno al que se enfrenta el personaje cuando debe escoger entre perdonar a su hijo Alejandro o castigarle como es justo. César se ve sometido a una lucha interior entre dos fuerzas opuestas: el amor que siente hacia su hijo y el sentido de la justicia. Esta característica



adquiere una singular importancia en nuestra obra puesto que nos encontramos ante una pieza cuya temática gira en torno al conflicto entre el amor paternal y el deber. En el caso de César, la balanza se inclina a favor del deber. De este modo, a pesar del afecto que siente por Alejandro, César se convierte en su verdugo. Paradójicamente, es su propio hijo el que le obliga a tomar la decisión de ejecutarlo, al insistir en darle muerte a él y a Carlos.

Pero a César no lo impulsa un ánimo homicida. Al asumir su papel como verdugo de Alejandro obedece al deber que le imponen el código del honor y su propia condición de padre. De esta manera, por un lado, procura salvaguardar su honor y su fama. Desde este punto de vista, César justifica su decisión con la siguiente explicación [vv. 2990- 2993]:

[CÉSAR.] Más bien visto será, advierte,
 a Italia, al mundo y a Dios,
 que os dé la muerte a los dos,
 que no que me des la muerte.

Por otro lado, César desempeña en todo momento su papel como padre. Este papel le exige corregir a su hijo. Para ello, César, se sirve, en un primer momento, de los consejos y las persuasiones cariñosas, pero no surten efecto, como, de hecho, lo señala el mismo personaje dirigiéndose a su hijo Alejandro [vv. 3000- 3003]:

 Reducirte he pretendido
 como padre y como viejo,
 con el amor y el consejo,
 y obligarte no he podido.

Una vez agotado este recurso, el único medio correctivo que le queda es el del castigo. En este sentido, César considera el ajusticiamiento como el justo castigo «equivalente a su pena». [v. 3181]. Así pues, el personaje tiene plena conciencia de

actuar en calidad de padre, y así lo especifica en su parlamento ante el duque, al final de la obra [vv. 3188- 3195]:

Su juez y su padre he sido
porque en tan rara tragedia
quien sabe su ingratitud,
también mi castigo sepa.
No cumpliera con ser padre
si la muerte no le diera.
Este es el primer castigo
que le ha dado mi clemencia.

En conclusión, podemos señalar que el personaje de César se identifica con el arquetipo teatral del «padre» o «viejo». Como tal, sus características más sobresalientes son el valor y la defensa del honor familiar. De manera más específica, César encarna en *El más impropio verdugo* el conflicto entre el amor paternal y el deber. Esto le proporciona un lugar muy destacado en el marco de esta tragedia. César es, de hecho, el personaje que da título a la pieza, tal y como lo corrobora su declaración [vv. 3007-3009]:

seré, si al cielo le plugo,
el más impropio verdugo
por la más justa venganza.

En este sentido, cabe preguntarse si César no es el auténtico protagonista de la obra. Es posible que la crítica haya enfocado erróneamente la atención sobre Alejandro, otorgándole el protagonismo de la pieza en base a una aparente mayor notoriedad. Alejandro es, efectivamente, un personaje muy llamativo en la obra debido a su carácter exaltado y desmedido.

Un análisis más detenido, sin embargo, nos revela quién es el verdadero representante del conflicto trágico de esta obra. César merece, por lo tanto, que se reconsidere el auténtico lugar que ocupa en esta tragedia

Sea siquiera por ser
yo ¡—¡Qué terrible dolor! —
quien su amor con su dolor
juntar supo, y dividir.
[vv. 2934-2937]

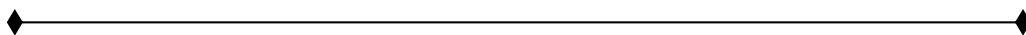
EL DUQUE DE FLORENCIA

El duque de Florencia responde en *El más impropio verdugo* al arquetipo del «poderoso» o «rey». En virtud de ello, se sitúa en un plano superior al del resto de los personajes. Al margen de las acciones que lo confirman como tal, esta superioridad se refleja en las mismas palabras con que se refieren a él algunas de las figuras principales de nuestra pieza. Así, se le cita como «gran duque» por boca de Diana [v. 2342], Cosme [v. 2554], Carlos [v. 2685], Damián [v. 2752] y Casandra [v. 3070]. César, por su parte, le da el tratamiento de «alteza» [v. 3127]. Otros apelativos que destacan su preeminencia son los de «duque soberano» [v. 1408] y «Duque insigne» [v. 3103].

José Prades [1963: 251] distingue dos variantes para este personaje-tipo: Por un lado, el «rey-galán» [José Prades, 1963: 102] o rey joven, que se caracteriza por un trato despótico e injusto. Por otro, el «rey-viejo» [1963: 106], caracterizado por el servicio justo y la prudencia. De este segundo modelo se hace eco Rojas para retratar al duque de nuestra obra, a juzgar por las palabras de Damián, que presentan de manera sucinta al personaje [vv. 2752-2755]:

El gran duque de Florencia,
el valiente, el sabio, el recto,
el que con ser tan piadoso
se precia de justiciero,

Juana de José Prades habla de dos características propias de este tipo de «poderoso» anciano. La investigadora señala, en primer lugar, el «ejercicio real de sus obligaciones de gobernante» [José Prades, 1963: 251]. Y si hay una obligación por excelencia para este personaje-tipo, reclamada de forma recurrente en las piezas dramáticas auriseculares, es la de la justicia. Es esta función primordial la que motiva que el duque reciba el calificativo de «justiciero» [vv. 2755 y 3106]. Además, no falta en nuestra obra esta demanda explícita en boca de Diana [vv. 2484- 2485]:



[DIANA.] Justicia os pido, señor.
DUQUE. Yo os la prometo, Diana.

Por otra parte, otros comentarios y situaciones muestran al duque ejerciendo otras obligaciones propias de su cargo, destinadas a mantener el orden y a velar por la seguridad de los ciudadanos de Florencia. Así, Cosme advierte que «andaba de ronda» [v. 2555]. Es también, por supuesto, el encargado de apresar y encarcelar a los asesinos de Federico, como ocurre en la escena nocturna que tiene lugar en la casa de Diana [vv. 2329-2493]. E igualmente actúa como juez «porque para esta sentencia/ él propio vino a la cárcel.», según indica Casandra [vv. 3071-3072].

Otra característica que le atribuye José Prades al arquetipo es la de la prudencia [1963:251]. A pesar de que en nuestra pieza no se emplea el término concreto de «prudente» para calificar al duque, esta característica aparece implícita en otros atributos con los que sí se identifica al personaje. Es el caso de los adjetivos «sabio» y «recto» que emplea Damián para definir al duque en el verso 2753. Esta prudencia se manifiesta también de forma destacada a través de la imparcialidad de la que hace gala el personaje. Los motivos que guían su actuación están lejos del rencor o la venganza, a pesar de que en el verso 2685, tal y como se encarga de transmitirnos Cosme, descubrimos que el duque pertenece al bando de los Güelfos. La sentencia solo se lleva a cabo una vez «bien sustanciado el proceso» [v. 2687] y «reconocida la culpa» [v. 2688]. Por otro lado, la búsqueda del bien general está por encima de motivaciones personales. La resolución se lleva a cabo para acabar con los enfrentamientos entre los bandos familiares [vv. 2689-2690] y también en atención al riesgo que puede suponer el hecho de que el crimen quede sin castigo [vv. 2694-2697]. Además, Rojas se encarga de destacar que los asesinos «mataron/ inocente a Federico» [vv. 2336- 2337] y que lo hicieron «alevosamente» [v. 2700], con lo que el castigo queda sobradamente justificado.

Esta imparcialidad no va acompañada, sin embargo, de frialdad e indiferencia. Por el contrario, el poeta se ocupa de señalar que el duque se precia igualmente de ser

«piadoso» [v. 2754 y 3107]. El duque manifiesta, en efecto, su capacidad para conmoverse y compadecerse de los demás en distintas ocasiones. De su piedad dejan constancia, por ejemplo, las palabras que le dirige a Diana cuando le da el pésame [vv. 2348-2351]:

DUQUE. Tened, que os vengo a avisar...
 CARLOS. (Agora mi mal empieza.)
 DUQUE. ...un suceso que por cierto
 *le ha de sentir mi dolor.*⁵³

También consiente en ceder a César el puesto de verdugo «porque era injusta violencia / que el que es padre en un suplicio / a manos del hijo muera.»[vv. 3145-3147]. Y muestra de su piedad también es la resolución final, que, a petición de Diana, evita el cumplimiento total de la sentencia y que busca la satisfacción de todas las partes.

Tal y como hemos visto, de acuerdo al canon establecido, al duque le corresponde, de manera preferencial, impartir justicia y dirimir los conflictos. No está directamente implicado en la trama, pero se encarga de darle una solución. Esto explica que su figura cobre protagonismo precisamente en la tercera jornada de la obra, donde tiene lugar el desenlace. Le vemos en escena en dos ocasiones. La primera, cuando llega a casa de Diana para darle noticia del asesinato y encuentra a los fugitivos [vv. 2329-2493]. La segunda, a la salida de la cárcel, justamente en las últimas escenas de la obra [vv. 3102- 3245]. A él se le otorga la última palabra en cualquier disputa. Es, en última instancia, el encargado de resolver el dilema planteado. En este sentido, funciona como una variante del «*deus ex machina*» de las obras clásicas. Este aspecto parece efectivamente acentuado en el caso de nuestro personaje.

En la obra, el principal conflicto, el que desencadena todos los demás, es el enfrentamiento entre el bando de los Güelfos y el de los Gibelinos. Es este el que

⁵³ La cursiva es mía.

obstaculiza el amor de Diana y de Carlos, el que provoca la deshonra de Casandra y el que ocasiona el asesinato de Federico. El duque, en su papel de juez justo, debe dar solución a cada uno de ellos. Lo hace, efectivamente, en su último parlamento [vv. 3220- 3233]:

DUQUE. Espera, César, aguarda,
que para que me obedezcas,
puesto que está castigado
lo principal de la ofensa,
y supuesto que Diana
que os diese perdón me ruega,
para dejar acabados
estos dos bandos que inquietan
lo mejor de mis estados,
he hallado una conveniencia:
Carlos le dará de esposo
la mano a Diana bella,

Quitenle la banda de los ojos a Carlos y levántese.

y de Casandra, tu hija,
queda el remedio a mi cuenta,

Con respecto al dilema principal, se destaca como motivación de fondo en la actuación del duque su deseo de disolver los dos bandos enfrentados. Lo hace Carlos en los versos 2689-2690 –«por desvanecer a un tiempo / estos dos bandos de Italia»–. Y lo confirma el propio duque con sus palabras en los versos 3226-3227 –«para dejar acabados / estos dos bandos que inquietan / lo mejor de mis estados»–. La solución más pacífica ya la había sugerido Diana al comienzo de la jornada segunda cuando, en un fragmento de su largo monólogo, propone un doble matrimonio entre ella y Carlos, por una parte, y Casandra y Federico, por otra [vv. 1332- 1359]:

Ya los bandos que ves, y Italia mira,
se guardan más por tema que por ira.
Cúbrase aqueste fuego
con las dulces cenizas del sosiego,
que nada se interesa
en avivar dormida la pavesa.
Ya la ofensa –si acaso ofensa hubo–
gastada está con sangre, ya fin tuvo.
Ya las señas borradas
están del tiempo, a su pesar, gastadas.
¡Pues nadie las acuerde,
si aun el tiempo, mañoso, no las muerde!
De estos peñascos vivos,
–que peñas son, y aun más, los vengativos,–
el iris de paz sea
mi amor, y vuestro celo. En vos se emplea
esta hazaña piadosa.
Hijo tenéis, merézcame su esposa.
Y para que hoy enlace
vuestro celo mejor la paz que hace,
hija tenéis, que al cielo desafía,
y apuesta perfecciones con el día;
hermano tengo, que en hacienda y talle
ninguno en toda Italia ha de igualalle:
Suya a Casandra vea.
Duplíquense estas dichas, porque sea
soborno tan divino
quien negocie la paz al Gebelino.

A la razón social para estos matrimonios concertados, se suma, naturalmente, el interés amoroso de la dama. La misma solución pacífica plantea Carlos para solucionar la deshonra de Casandra antes del asesinato de Federico:

Remedios hay más suaves.
Federico, receloso
de su hermana, por ultraje,
sin intento de cumplirlos,
dijo, quizá, esos desaires
de Casandra en el honor.
El más peligroso achaque
es no casarse con él,
aunque a Federico mates.

En ambos casos, la cuestión se le plantea a César. Es, sin embargo, el duque el que la resolverá finalmente. A este respecto, el propio César menciona al duque en respuesta a la petición de Diana [vv. 1402- 1409]:

CÉSAR. ¡La admiración, Diana,
de escuchar tus intentos
me embargó los acentos
para dar la respuesta, a que se allana
mi atención! Mas, supuesta
la admiración, escucha la respuesta.
El duque soberano
de Florencia...

Esta delegación expresa de César confirma la función resolutive como atributo inherente al arquetipo encarnado por el duque. A pesar de que la solución pacífica al conflicto ya ha sido señalada con anterioridad por otros personajes, son las palabras del duque las únicas que tienen un sentido realmente efectivo [vv. 3226- 3231]:

para dejar acabados
estos dos bandos que inquietan
lo mejor de mis estados,
he hallado una conveniencia:
Carlos le dará de esposo

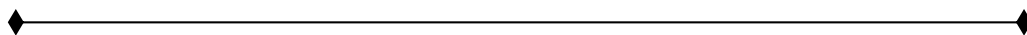
la mano a Diana bella,

El matrimonio, además de resultar beneficioso por motivos sociales, resuelve el conflicto amoroso del galán y la dama. En este sentido, el duque cumple con otro de los requisitos del personaje-tipo que desempeña. Juana de José Prades indicaba en su estudio que, en efecto, «está atado, en alguna forma, a la (...) intriga amorosa de la comedia» [1963: 251].

Por otra parte, el conflicto más notable derivado del enfrentamiento de los dos bandos es el asesinato de Federico. En respuesta a la deshonra de Casandra, César Salviati y sus hijos Alejandro y Carlos dan muerte al caballero de la familia enemiga. Si atendemos a las indicaciones dadas en la jornada segunda, el crimen es llevado a cabo en casa de los Salviati, en el cuarto de uno de los hermanos de Casandra, donde Federico se encierra. La propia dama lo señala en los versos 1764- 1767: «por ahí te has metido / en el cuarto de mi hermano, / que no tiene otra salida / si no es esta puerta,». Más tarde, Carlos decidirá «Pues entremos a matarle» [v. 2127]. Para tratarse de un crimen tan repentino y a pesar de que se lleva a cabo en un espacio privado, el duque actúa sorprendentemente rápido. Los asesinos apenas tienen tiempo de escapar y la captura de todos ellos se produce en un espacio de tiempo muy breve. Prueba de ello es que Alejandro aún muestra las consecuencias de su acto homicida. La acotación al comienzo de la tercera jornada lo señala «lleno de sangre». Por otro lado, Diana se mantiene claramente ignorante del suceso, cuando abre la puerta, y, pensando que se trata de su hermano, le dice a Carlos [v. 2189]: «Entra, acaba, Federico.». A pesar de todo, el duque se muestra rotundo en su afirmación, apenas llega a casa de la dama [2336-2337]:

DUQUE. (¡Estos son los que mataron
 inocente a Federico!)

Y es igualmente concluyente en sus respuestas a Diana [vv. 2356-2357; 2360-2361]:



[DIANA.] decid: ¿Quién le dio la muerte?

DUQUE. Los dos que tenéis delante.

[...]

DIANA. ...que puede ser

que sea yerro!

DUQUE. Esto es verdad.

No sabemos con exactitud de dónde procede la certeza de las palabras del duque, puesto que las circunstancias que rodean el descubrimiento del asesinato no se especifican. Por toda explicación tenemos una escueta alusión de Cosme acerca del duque en el verso 2555: « andaba de ronda ». Posiblemente, esta parquedad explicativa se justifica por la identificación del duque con un determinado modelo dramático. Puesto que la habilidad para resolver los conflictos es la función primordial del «rey», esta característica se le atribuye de manera automática al personaje, sin necesidad de una mayor profundización en los detalles.

La decisión, en este caso, se corresponde con una sentencia de muerte para todos los varones de la familia Salviati. Dada la naturaleza prudente del personaje, no se trata de una resolución arbitraria ni caprichosa. Por boca de Carlos conocemos los motivos que se encuentran tras el veredicto [vv. 2684- 2701]:

Siendo la parte Diana,
el gran duque siendo Güelfo
y nosotros Gebelinos,
bien sustanciado el proceso,
reconocida la culpa,
por desvanecer a un tiempo
estos dos bandos de Italia,
cenizas de tal incendio,
que, aunque el tiempo las apure,
las vuelve a encender el tiempo;

pensando también el duque,
que en no castigarnos luego,
por tener tantos parciales,
puede haber posible riesgo,
promulgó cruel sentencia
de muerte a los tres diciendo
que alevosamente anoche
dimos muerte a un caballero,

El duque actúa conforme a la petición de Diana. « Pues yo cumplí mi palabra.» [v. 3122] –le dice a la dama cuando la encuentra a la salida de la cárcel. Finalmente, la sentencia se cumplirá sólo parcialmente. Con la muerte de Alejandro, el duque considera «castigado/ lo principal de la ofensa » [vv. 3222- 3223].

Y en cuanto a la deshonra de Casandra, Rojas vuelve a acogerse a la superioridad que le otorga el arquetipo al personaje, para dar una respuesta tan indiscutible como genérica [v. 3233]: «queda el remedio a mi cuenta».

Tal y como hemos visto, el duque de Florencia desempeña con fidelidad el papel de «poderoso» o «rey» en *El más impropio verdugo*.

LOS CRIADOS

LA PAREJA MASCULINA: COSME Y DAMIÁN

Los criados o graciosos son personajes de presencia obligada en las tablas durante el Siglo de Oro. En nuestra tragedia aparecen dos: Cosme y Damián. En su artículo «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», Felipe Pedraza [2005: 277-296] presta atención a diferentes aspectos de los graciosos que aparecen en las obras de nuestro autor. Tomaré como base dichos aspectos para profundizar en el estudio de la pareja de graciosos Cosme y Damián, que aparecen en la obra de *El más impropio verdugo*.

Con respecto a la onomástica, Felipe Pedraza señala la originalidad de los nombres para la mayoría de los graciosos que aparecen en las obras de Rojas [2005: 279]. Damián y Cosme son, por el contrario, nombres corrientes. Felipe Pedraza señala una «intención jocosa» [2005: 280] por parte del dramaturgo al juntar esos dos nombres en la misma obra. El hecho de que el dramaturgo no escogiera en esta ocasión nombres originales para los graciosos puede deberse, efectivamente, a que, por tratarse de una pareja de donaires, el sentido cómico ya está suficientemente reforzado. Ocurre lo mismo, por ejemplo, en otra de sus tragedias, *El Caín de Cataluña*, donde también aparece una pareja de graciosos de nombre vulgar: Camacho y Cardona. En el caso de *El más impropio verdugo*, sin embargo, la significación onomástica va más allá del sentido cómico. El dramaturgo no escoge al azar un par de nombres comunes. Por el contrario, los apelativos se corresponden de manera deliberada con los de una pareja de mártires del siglo IV, bien conocidos en la cultura cristiana como patronos de médicos, farmacéuticos, barberos y peluqueros. La alusión a San Cosme y San Damián se hace evidente en los versos 317-320:

Y pues Cosme y Damián somos
desde hoy amigos tan grandes
júntenos un orinal
a los dos de aquí adelante.

El orinal es, en efecto, uno de los símbolos iconográficos que identifican a esta pareja de santos. Como es de esperar, de entre todos los objetos posibles con que pueden aparecer representados –orinal, botiquín, espátula, mortero, tarros de cerámica, bolsa, lancetas, punzones, tijeras, peine y navaja [López Campuzano, 1996:258-259]– el criado escoge para su identificación el más claramente escatológico.

Pero estos nombres encierran, además, otras reminiscencias interesantes que juegan, sin duda, su papel en la pieza dramática. En un teatro cargado de significaciones como lo era el barroco, la competencia cultural del público resulta en este punto imprescindible. Sin embargo, lo que resultaba evidente para el público de la época de Rojas, no lo es tanto para nosotros. Julia López Campuzano en su artículo [1996] nos ayuda a rescatar algunas de esas claves ocultas tras los nombres de Cosme y Damián.

La primera alusión implícita es la referida a la muerte de estos santos, que fueron degollados. Nada resulta más coherente para una obra que en su propio título nos anuncia ya un verdugo. Rojas emplea además esta alusión como elemento anunciador de la tragedia, a modo de agüero, si tenemos en cuenta que los dos santos eran, además, hermanos. No es casualidad que sean los criados de los dos hermanos protagonistas los que llevan los nombres que sugieren ese trágico final. Y aún podría añadirse otro detalle: la degollación la sufren también otros tres hermanos de estos santos. A pesar de no tener el mismo grado de parentesco, la amenaza se cierne también sobre otros tres personajes en nuestra pieza, a los que vemos compartiendo prisión con los dos hermanos en la última jornada.

López Campuzano apunta, además, otro dato interesante acerca de San Cosme y San Damián: «fueron los santos protectores de la familia Medici (algunos de cuyos miembros ostentó [sic] el nombre de Cosme), que fomentó numerosas obras artísticas que exhiben como tema principal, o colateral, a estos santos.» [1996:258]. Y cita como obra encargada por Cosme de Médici –sg. XV– a Fra Angélico, cuya pintura puede observarse en el altar mayor de la iglesia de San Marcos en Florencia, y que muestra el

martirio de estos santos y sus hermanos. Quizá de manera más sutil que en los otros casos, los nombres de los criados de nuestra obra contribuyen a contextualizar la acción en el marco italiano y en el radio de influencia de la ilustre familia florentina. Los Médici aparecen efectivamente encarnados en la obra por Federico y Diana.

En el caso de *El más impropio verdugo* puede, haber, además, otra razón más para la elección específica del nombre de Cosme. Según indica Mackenzie, «Parece probable que el papel del gracioso Cosme lo desempeñara el famoso actor Cosme Pérez (llamado “Juan Rana”)» [1994: 34. Nota 4 al pie]. El criado debería su nombre al famoso actor cómico que pudo llevarlo a la escena⁵⁴.

En la época, no era extraño que los comediógrafos escribieran sus obras para determinadas compañías. Al parecer, el actor trabajó para la compañía de Tomás Fernández, que fue precisamente la que estrenó la obra de *El más impropio verdugo* en El Pardo en 1637. No parece, por lo tanto, desacertado pensar que, en nuestro caso, Rojas bautizó con ese nombre corriente a uno de los graciosos de la obra pensando en el actor que habría de representarlo.

En cuanto a la condición social de los graciosos, Pedraza señala una clasificación general en dos grupos: los que pertenecen al entorno regio y de la alta aristocracia y los que están al servicio de caballeros particulares [2005: 281]. Cosme y Damián pertenecen al primer grupo, ya que sirven en casa de los Salviati, familia ilustre de Florencia. Pedraza señala [2005: 281], además, que «son profesionales de la risa» y destaca el caso particular de Cosme, del que Federico dice: «(Hombre de gusto parece.)» [v. 181]. Si atendemos a la hipótesis de que el actor que interpretaba al personaje era el famoso Juan Rana y tenemos en cuenta que éste trabajó efectivamente en la corte, el comentario puede ser no solo una referencia al personaje de la obra, sino al propio actor. Es posible que Rojas haga, en tal caso, un guiño al público, que conocía bien al cómico.

⁵⁴ Sobre esta cuestión trato con mayor profundidad en mi artículo «Cosme Pérez: ¿Actor en la tragedia *El más impropio verdugo*?» [Vid. Álvarez Brito, 2010]

Por lo que respecta a la fidelidad que mantienen hacia sus dueños, Pedraza señala que son raros los casos de traición a los amos. En el caso de Cosme y Damián, ambos criados se mantienen fieles a sus señores. Es posible, no obstante, apuntar cierta diferencia entre ambos. Tradicionalmente, se observa en las obras del Siglo de Oro una estrecha relación entre el comportamiento del criado con su dueño, siendo habitualmente el primero un espejo del segundo. Esto también ocurre con la pareja cómica de *El más impropio verdugo*. Cosme sirve a Alejandro, que es el hermano malvado. Y Damián sirve a Carlos, que es el hermano virtuoso. Por ello, Damián se reviste de una nobleza mayor que la de Cosme y esto se refleja también en una mayor lealtad hacia su amo. Él mismo se declara «fiel y leal criado» [v. 753]. Cosme tampoco traiciona a su amo, pero, durante el encierro en la cárcel, llega a presentarse como verdugo de sus señores para salvar su vida. Les dice Cosme [vv. 2804- 2819]:

Sentenciado estoy a muerte,
y sabe Dios que no tengo,
si me quitan esta vida,
con qué remudarme luego.
Como otro os ha de ahorcar,
que, más activo y más fiero,
no os haya tomado nunca
ni una mano ni un pescuezo,
más vale que yo os degüelle,
señores, porque, en efeto,
siendo yo de vuestra casa,
moriréis entre los vuestros.
Yo os prometo degollaros
tan sutil y tan ligero
que parezca que el cuchillo
ha nacido en el pescuezo.

De las mismas trazas de humor disparatado es la relación que Cosme hace sobre la detención de Carlos y Alejandro y la suya propia en casa de Diana y el posterior ingreso en la cárcel. El dramático episodio, interpretado bajo el prisma humorístico de Cosme, se transforma en un incidente de tintes cómicos. El gracioso explica las muestras de tensión y de violencia en clave irónica y humorística, despojándolas de su dramatismo original [vv. 2554 - 2601]:

El gran duque de Florencia,
que andaba de ronda, en esto,
y hecho duque del Refugio,
llevaba a su casa el muerto,
cogió tres de una redada,
cogiéndome a mí con ellos:
tu dedo malo, Alejandro,
y a Carlos, tu dedo bueno.
Hízosele grande fiesta,
porque le hicimos primero
con una danza de espadas
mudanzas de mil extremos.
Quisímonos ir los tres,
pero nuestro duque, viendo
que era tarde, y que hace lodos,
nos metió en su coche mismo.
Hanos hecho dos mil honras,
de que obligados nos vemos,
pues nos trujo por las calles
con mucho acompañamiento.
Pues Alejandro, tu hijo,
como es cortés en efeto,
con las manos, las acciones,
le hizo dos mil cumplimientos.

No quiso el duque sufrir
tanta cortesía y luego,
para que no hiciese tantas,
le hizo atar entrambos dedos.
Y, en fin, como ya era tarde,
por no saber si está abierto
tu cuarto, y no alborotar
la gente que duerme dentro,
nos ha traído a esta casa,
donde, luego que nos vieron,
nos abrieron las dos puertas
un alcalde y dos porteros.
Cerráronlas luego al punto
y luego nos escribieron
en un libro, donde estaban
otros convidados nuevos.
Luego otro hombre muy cortés,
ante nuestro acatamiento
puso por más cortesía
una rodilla en el suelo,
y cogiéndome los pies,
o no sé si descogiendo,
cortés, a macha martillo
hizo lo que quiso de ellos.

Así pues, tal y como hemos visto, Cosme y Damián responden plenamente al prototipo del criado o gracioso del Siglo de Oro. Son los encargados de dotar a la pieza de episodios humorísticos en contraposición a los momentos de tensión trágica. Esta comicidad, que algunos autores consideran motivo para negar la existencia de la tragedia, resulta, sin embargo, para Álvarez Sellers un elemento que contribuye a subrayar la tragicidad de la pieza, como afirma en el siguiente comentario [1997: III, 890]:

Tanto la ironía como la comicidad forman parte de la tragedia española áurea, pero en lugar de distorsionarla se ponen a su servicio para contribuir a crear el clima trágico.

En el caso de *El más impropio verdugo*, sin embargo, los episodios protagonizados por Cosme y Damián, lejos de «contribuir a crear el clima trágico», parecen destinados más bien a aliviar la tensión de las escenas dramáticas. Son episodios que transcurren al margen de la acción principal, de carácter accesorio con respecto a la trama de la pieza.

LAS CRIADAS: LAURA Y JULIA

Otro de los personajes-tipo que encontramos en esta comedia es el de la criada, desglosado en dos figuras: Laura y Julia. A pesar de que el número de criadas coincide con el de los criados, el funcionamiento de la pareja femenina es diferente al de sus homólogos masculinos. No hay duda del carácter plenamente intencionado del desdoblamiento de los criados desde el momento en que ambos comparten el espacio escénico en distintas ocasiones llegando incluso a protagonizar de manera exclusiva una escena en la primera jornada [vv. 235-323]. La pareja formada por Cosme y Damián es claramente operativa y da lugar a situaciones que reproducen esperpénticamente el enfrentamiento que tiene lugar entre los amos, tanto en el plano amoroso, como en el de la disparidad de caracteres. No ocurre lo mismo, sin embargo, en el caso de las criadas. Laura y Julia sirven a una misma señora, Diana, y, dado que no existe ninguna escena donde se dé la presencia simultánea de ambas ni rasgos particulares que las identifiquen, su papel puede perfectamente unificarse. Este hecho parece sugerir que el desdoblamiento de las criadas obedece a razones distintas a las de una funcionalidad efectiva en el desarrollo de la trama. Según mi criterio, este desdoblamiento puede deberse a dos causas:

- 1) En primer lugar, de una forma indirecta, se consigue ensalzar la categoría social de la dama. Un mayor número de criados indica una posición social más alta. Mostrando, pues, dos criadas diferentes al servicio de la dama, se refuerza la nobleza de Diana.
- 2) En segundo lugar, bien puede tratarse de una conveniencia teatral en función del número de actrices disponibles en una compañía. No resulta descabellado pensar que la obra fuera modificada según los intereses del autor de comedias que tenía que llevarla a las tablas. Cambiar un nombre por otro en los lugares que no afectarían a la rima no supondría un problema para el poeta. Lo que sí puede suponer un problema para los críticos —y también, especialmente, para esta editora crítica— es verificar que el cambio lo llevase a cabo el dramaturgo y no las compañías teatrales que representarían la obra.

De estos dos argumentos, a mi modo de ver, el primero no tiene por sí solo la consistencia suficiente para sustentar la existencia de una pareja de criadas en la obra. El que cobra una mayor fuerza es sin duda el segundo. Sobre todo –y aunque ello suponga un desafío en la investigación–, si tenemos en cuenta que existen datos externos que refuerzan la idea de que originalmente solo hubiera una criada en la obra. En efecto, en la versión burlesca de Matos Fragoso –que puede considerarse contemporánea a la de Rojas⁵⁵–, solo aparece una criada: Julia[Di Pinto, 2008: 567]. Esto nos coloca ante la pregunta: ¿Se vale Matos de esa inoperatividad de la pareja para economizar personajes en su versión breve o la comedia original de Rojas contaba únicamente con un personaje en el papel de criada? Creo que un análisis más profundo de estos dos personajes puede ayudarnos a responder a esta cuestión.

La criada, en cuanto arquetipo, se nos perfila como «compañera adicta de la dama»; «encubridora» de los amores de su señora –llegando a la alcahuetería en no pocas ocasiones–; «consejera» e «inclinada a la persona del gracioso», reproduciendo generalmente la relación que su señora mantiene con el galán [José Prades, 1963: 251]. En el caso de Laura y Julia, se perfilan algunos de esos rasgos. Hemos de tener en cuenta que el papel de las criadas se reduce a intervenciones puntuales en detrimento del lucimiento de los graciosos. Por otro lado, hay que advertir también que entre la propia pareja femenina existe desigualdad en cuanto a la participación, que es sensiblemente mayor en el caso de Laura. Esto explica que el retrato de estos dos personajes sea parcial y reducido.

Ninguna de las criadas forma parte del catálogo de graciosas de Rojas que ofrece Pedraza Jiménez en su artículo⁵⁶. Como hemos advertido, no hay un desarrollo significativo de estos personajes en nuestra comedia, con lo que difícilmente pueden alcanzar la talla cómica de otras criadas como, por ejemplo, la Otáñez de *No hay amigo*

⁵⁵ Por las razones que explica muy bien Elena Di Pinto: «Es fácil de suponer que la burlesca de Matos se estrenaría el mismo día o al siguiente, tras la seria, para que el referente al que alude la parodia estuviera fresco y fuera reconocible por el espectador.»[2008: 562].

⁵⁶ Pedraza Jiménez [2007a: 74].

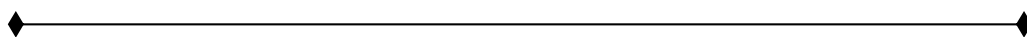
para amigo, la Clavela de *No hay ser padre siendo rey* o la Libia de *Progne y Filomena*. A pesar de todo, Rojas no renuncia a poner en su boca comentarios que dan idea de su viveza y desenvoltura.

De los dos personajes, es el de Laura el que tiene un papel más destacado. Interviene como criada de Diana en las dos primeras jornadas de la obra y, así con todo, la extensión de su papel se limita a 53 versos, muchos de ellos –incluso– compartidos con otros personajes. Si tenemos en cuenta que el cómputo métrico de ambas jornadas supone un total 2139 versos, podemos ver con claridad cuál es el valor real de su participación. Y si en el caso de Laura hemos hablado de una participación «sensiblemente mayor» a la de Julia, no puede sorprendernos que en el caso de esta última criada sean 17 los versos –sin excluir los compartidos– en los que el dramaturgo le da voz. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que su papel se intuye, más que se desarrolla, en la tercera y última jornada de la obra.

Naturalmente, la descripción de las características arquetípicas de estos personajes está fuertemente condicionada por la extensión de sus papeles. Sin embargo, pese al reducido espacio que les otorga a las criadas, el dramaturgo consigue trazar con habilidad un bosquejo de los rasgos principales del personaje-tipo.

Por las razones que ya hemos expuesto, este retrato se muestra de manera más clara en Laura. Esta criada encarna a la «compañera adicta de la dama» [José Prades, 1963: 251]. Así la vemos, precisamente acompañando a la dama, la primera vez que aparece en escena [Acot. 945+]. En esta ocasión, sigue a Diana hasta la casa de César en una huida provocada por la reacción violenta del hermano de la dama. Más adelante, es testigo de los celos de su señora en la escena de la discusión entre Casandra y Carlos [vv.1089-1096].

Como buena criada, mantiene la complicidad en la relación entre su ama y Carlos, como podemos escucharlo en los versos con los que concluye la primera jornada [vv. 1140-1141]:



LAURA. (¡Y Dios, en nombre del cura,
buenos casados los haga!)

Una participación más activa de la criada la vemos en la jornada segunda. Es allí donde se hacen más patentes algunas de las características arquetípicas. Laura, fiel aliada de su dama, desvela su faceta de «encubridora». La criada, sirviendo a los intereses de Diana, facilita la entrevista entre la dama y César, padre de Carlos. Así se explica la actitud de cautela que comparte con Diana al inicio de la segunda jornada para dar paso a César [vv.1141+-1144]:

Salen Diana y Laura como acechando.

DIANA. ¿Viéronle entrar?
LAURA. No, señora.
DIANA. ¿Fuese mi hermano?
LAURA. Ya es ido.
DIANA. ¿Hay alguien?
LAURA. No siento ruido.

Es también la encargada de poner sobre aviso a los dos interlocutores de la llegada de un hombre, pensando que puede tratarse de Federico [vv. 1408+-1413]:

Sale Laura asustada.

LAURA. ¡Señora, apriesa, luego!
 ¡Casi muriendo llego!
DIANA. ¿Qué es eso, Laura?
LAURA. ¡Pienso que es tu hermano,
 que un hombre por las tapias de la huerta
 se entró!

La situación obliga a la dama a esconder, en este caso, al padre del bando enemigo, trastocando el lugar que habitualmente ocuparía el galán en una comedia de enredo. Rojas no desperdicia la ocasión de hacer notar esta originalidad poniendo en boca de su criada un comentario metateatral [vv.1424-1425]:

LAURA. (¡El primer viejo ha sido
que, hasta hoy, en la comedia se ha escondido!)

También más adelante, cuando Alejandro y Cosme aún permanecen en casa de la dama y Carlos llega a visitarla, observamos de nuevo la complicidad de la criada con su señora [vv. 1556-1558; 1571-1574]:

DIANA. (Esta es la seña de Carlos.) *Ap.*

LAURA. (¡Ay, cielos! ¡Este es Carlillos!) *Ap.*
¡Aprieta!
[...]

LAURA. (Sin duda Carlos le ha oído

Aparte con Diana.

hablar y llama celoso.)
DIANA. (Es, sin duda, gran peligro
si se ven los dos.)

Laura comparte la inquietud de su ama y procura con ella buscar la solución al enredo, actuando efectivamente para encubrir a Diana.

Por otra parte, del mismo modo que Cosme y Damián representan el duelo vivido por sus amos desde una perspectiva burlesca [vv. 235- 323], Rojas reserva también para Laura escenas de paralelismo evidente con su ama. Se trata del momento en el que Alejandro y Cosme entran sorpresivamente en casa de la dama y de la

posterior aparición de Carlos y Damián, celosos y en busca de los supuestos amantes. Efectivamente, al verse pretendida por los dos graciosos, Laura reproduce la relación que su ama vive con sus dos pretendientes. En este caso, la parodia es simultánea y se desarrolla a la misma vez que sucede el conflicto serio. Veamos en primer lugar el paralelismo que se establece entre ama y criada con respecto a Alejandro y su sirviente Cosme [vv. 1438+-1449]:

Sale Alejandro y Cosme.

ALEJANDRO. ¡Aguarda, espera!

Yo soy.

DIANA. (¡Válgame el cielo!
 ¡Mayor es que pensaba mi desvelo!)
 Hombre o monstruo cruel, ¿qué te ha movido
 a entrar de aqueste modo?

ALEJANDRO. Amor ha sido.

LAURA. Hombrecillo soez y desairado,
 ¿quién aquí te ha metido?

COSME. Mi pecado.

DIANA. ¿Amor? ¿Pues es amor el que así infama
 el honor tan sin gusto de la dama?

LAURA. ¿Pecado? ¿Pues no hay más, señor batueco,
 que, sin hablar, éntrome acá, que pecho?

Un poco más adelante, se sugiere el mismo paralelismo para la relación con Damián, criado de Carlos, aunque en este caso, el poeta se vale más de la situación que de las palabras. Laura, a imitación de su ama, trata de contener al pretendiente celoso [vv.1606 – 1611; 1644-1645]:

CARLOS. ¡Déjame, Laura...!

LAURA. ¡Detente!

CARLOS. ¡...o haré que los celos míos
 vuelvan ceniza la casa!

¡Yo he de entrar!

DAMIÁN. ¡Yo lo mismo!

LAURA. ¡Mira, señor!

Entran los tres: Laura, Damián y Carlos.

DAMIÁN. ¡No hay excusas!

¡Todo lo habemos oído!

[...]

DIANA. ¡Espera!

CARLOS. ¡Es en vano!

LAURA. ¡Aguarda!

DAMIÁN. ¡No quiero!

El papel de Laura no es lo suficientemente extenso y sobresaliente como para que alcance la categoría de graciosa. A pesar de todo, Rojas sabe acentuar su función cómica sazonando sus modestas intervenciones con elementos de picardía, dichos populares y algún comentario metateatral. Gran parte de estos rasgos los encontramos en las escenas de mayor lucimiento del personaje durante la jornada segunda. Algunos ejemplos los hemos visto ya en las respuestas que Laura le da a Cosme en la breve escena que tiene lugar cuando Alejandro y su criado irrumpen en casa de Diana [vv. 1438+-1449]. Otra respuesta de las mismas características la encontramos en los versos 1544-1549:

LAURA. ¡Aprieta, no esté de chanza
cuando me tiene el peligro
sin pulsos, atrevidón,
determinadazo, altivo,
que ponéis en contingencia
mi honor casto, claro y limpio!

Obviamente, la referencia de la criada a su honor no es sino un remedo cómico de la defensa que hace Diana de su propia fama. Para Cosme es evidente la contradicción entre la defensa de esos valores aristocráticos y la condición real de la criada, que se mueve en los ambientes sociales más bajos. Por ello, no duda en llamarla «infanta del baratillo» [v. 1551]. Según la definición de Covarrubias [1995:164, col. izq], «baratillo» es un grupo de «gente ruin» que se reúne por la noche para negociar valiéndose del engaño. A pesar de que Laura aparece como criada leal a su ama, la alusión de Cosme sugiere uno de los rasgos más característicos de los criados en las obras, que es el de moverse por interés, dispuestos al engaño.

Otra breve escena que sitúa a la criada en el centro de atención es la que ocurre cuando, al intentar abrir una puerta para llevarse a Alejandro y a Cosme, no encuentra la llave. El criado sugiere que Laura busque entre sus ropas [vv. 1576-1584]:

LAURA. Mas ¡esperad!

COSME. ¿Qué tenemos?

LAURA. ¡Ay!

COSME. ¿Qué te duele?

LAURA. ¡Perdido
se me ha la llave!

DIANA. ¿Qué dices?

COSME. Mira en la manga.

LAURA. Ya miro.

COSME. ¿La faltriquera?

LAURA. Tampoco.

COSME. ¿En la jaulilla?

LAURA. ¡Es delirio!

COSME. ¿Tampoco? Mira en las naguas
a pliegues dos mil y cinco.

LAURA. No parece.

DIANA. ¿Hay tal desdicha?

La búsqueda implica cuatro partes del vestuario. Las dos primeras –«manga»⁵⁷ y «faltriquera»⁵⁸– aluden a los elementos más externos. La «jaulilla»⁵⁹ es un adorno del pelo y las «naguas»⁶⁰ corresponden a prendas más íntimas. Si a ello sumamos que Cosme muestra una evidente curiosidad en la búsqueda y su implicación probablemente no se queda en las palabras, no se nos escapa tampoco cierto erotismo de carácter burdo.

Aparte de estas escenas de mayor lucimiento, el donaire de Laura se manifiesta también en los dichos de carácter popular y alguna referencia metateatral que brinda a lo largo de las dos jornadas donde aparece. Por ejemplo, en la jornada primera, cuando su ama, celosa, sale al encuentro de Carlos para recriminarle su conversación con Casandra, la criada exclama [vv. 1113-1115]:

LAURA. (¡De esta vez, después de tantas,
 dimos con todos los huevos
 en la ceniza!)

Y, además del ya señalado en los versos [vv.1424-1425], observamos también otro comentario metateatral en los versos 1650-1651, aludiendo al «paso» como reconocido género del teatro breve:

LAURA. (Mucho se ha apretado el paso.
 Aflojémosle un poquito.)

Frente a la mayor participación de Laura en la trama, el papel de Julia es casi testimonial. Como hemos dicho, su aparición tiene lugar en la tercera jornada de la obra

⁵⁷ « La parte de la vestidura que cubre los brazos hasta la muñeca» Madroñal [2007: 277, col. izq].

⁵⁸ « La bolsa que se trae para guardar algunas cosas embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mujeres a un lado y a otro [...]» Madroñal [2007: 265, col. drcha.]

⁵⁹ «Un adorno para la cabeza hecho a manera de red.» *Aut.* [1734: 139, 1]

⁶⁰ « Lo mismo que enaguas » Madroñal [2007: 280, col. drcha] Enagua: « Género de vestido hecho de lienzo blanco a manera de guardapiés que baja en redondo hasta los tobillos y se ata por la cintura, de que usan las mujeres y le traen de ordinario por debajo de los demás vestidos » Madroñal [2007: 261, col. drcha]

y su papel se reduce a unas pocas intervenciones. A pesar de todo, también en ella se perfilan los rasgos principales de la criada.

Aparece también como «compañera de la dama» [José Prades, 1963: 251]. En una primera escena, la encontramos junto a su señora, que acaba de levantarse a los golpes de la puerta, en una escena nocturna [vv. 2179+ - 2188]:

Salen Julia y Diana con una luz, medio vestida, y a este mismo tiempo, llamen a la misma puerta.

JULIA. ¡Tente! ¿Dónde vas, Diana?
DIANA. A los golpes me he vestido
 que he escuchado.
JULIA. ¿Quién será?
DIANA. ¿Si es mi hermano Federico?
 Prueba a abrir.
JULIA. ¡Tengo temor!
DIANA. El corazón atrevido,
 roto el volante del alma,
 se desconcierta en latidos.
JULIA. ¡No acierto!
DIANA. Deja la llave.

De nuevo, también, observamos la complicidad entre señora y criada, cuando la entrevista con Carlos, que es el inesperado visitante nocturno, es bruscamente interrumpida por nuevos golpes a la puerta [vv. 2301-2304]:

DIANA. ¿Quién será?
JULIA. No lo he entendido.
DIANA. Mata la luz.
JULIA. Que me place.

Mata la luz.

DIANA. ¿Oyes? Lleva a Carlos...

JULIA. Dilo.

DIANA. ...a mi retrete.

Julia contribuye también al encubrimiento del amor que su señora mantiene con Carlos, prestando ayuda en el momento de conflicto.

Como compañera también la volvemos a encontrar en el último cuadro escénico de la pieza, cuando sigue a Diana hasta la cárcel [vv.3050-3125]. En este caso, sus intervenciones funcionan principalmente a modo de acotaciones indirectas, proporcionando información acerca del lugar y los personajes [vv.3068-3069; 3074-3076; 3100]:

JULIA. Esta es la puerta, Diana,
de la cárcel.
[...]

JULIA. Y de la cárcel presumo,
si no es que la vista mienta,
que salen Damián y Cosme.
[...]

JULIA. El duque sale.

Su reducido papel apenas permite un mínimo desarrollo del personaje, por lo que la caracterización es muy básica. Y si limitada resulta la función cómica de Laura, la de Julia es casi inexistente. A pesar de todo, encontramos también en su boca un comentario de clara referencia popular digno de cualquier donaire rojiano [2318-2319]:

JULIA. (¡El diablo anda en Cantillana,
ya escampa, y freían tocino!)

Curiosamente, la intervención más decisiva para la trama de la obra recae en una tercera criada que no participa directamente en la acción. Se trata de un personaje anónimo, mencionado una sola vez por Casandra en su monólogo de la segunda jornada [vv. 1880-1887]⁶¹:

[Federico] entró por trato en las sombras
de la noche a que le guarde
una criada, que siempre
de suyo, sin importarles,
son demonios del honor
que mueren por tener parte
en el delito, viviendo
de las culpas que otros hacen.

Es, pues, una criada de Casandra la que ha favorecido que Federico entrase en el aposento de su ama. Es este el personaje que, movido por su propio interés, vende a su señora, del mismo modo que lo hace, por ejemplo, Coscorrón con su ama –que curiosamente se llama también Casandra– en *No hay ser padre siendo rey*.

Después de un análisis detenido de cada una de las criadas de *El más impropio verdugo*, estamos en mejor disposición de responder a la cuestión inicial: ¿Se vale Matos de esa inoperatividad de la pareja para economizar personajes en su versión breve o la comedia original de Rojas contaba únicamente con un personaje en el papel de criada?

Por lo que hemos visto, esta pareja de criadas no ha sido pensada para interactuar como pareja. Cada una de las criadas interviene en momentos diferentes, de forma totalmente independiente, sin llegar a coincidir en ningún momento. La pareja en sí misma no tiene una funcionalidad escénica. Por otra parte, de manera individual, no existen rasgos claramente diferenciadores entre ambas. Dicho de otra forma, el

⁶¹ La cursiva es mía.

comportamiento de Laura y el de Julia son perfectamente asimilables, por lo que sus papeles podrían unificarse sin problemas. Además, fuera del contexto de los requisitos impuestos por una determinada compañía teatral, carece de sentido duplicar un personaje-tipo para reducir su intervención a 17 versos en la obra. En definitiva, cobra sentido pensar que en la comedia original de Rojas pudo existir una única criada. La pregunta que cabe hacerse a continuación es: ¿Cuál de las dos resultaría ser esa criada original?

En este caso, la lógica y los datos apuntan a Laura. Aparte de una participación claramente superior a la de su compañera, existen otros indicios de que el dramaturgo pudiera pensar en ella como criada única de la acción teatral. Son llamativas, por ejemplo, las menciones de su nombre por parte casi exclusiva de Diana, pero también de Carlos [vv. 946-948; 1089-1090; 1411; 1433; 1534-1536; 1550; 1606;]⁶²:

DIANA. (Aquí
pienso socorrerme, **Laura**,
del rigor de Federico.)
[...]

DIANA. (Ya pienso, **Laura**,
que Federico se fue,
[...]

DIANA. ¿Qué es eso, **Laura**?
[...]

[DIANA.] ¿Quién es? ¿Quién se entra? ¡Hola, **Laura**, Flora!
[...]

DIANA. ¡Pues apriesa, **Laura**, sea
sin dilación! El postigo
del jardín...
[...]

DIANA. Anda, **Laura**.
[...]

⁶² La negrita es mía.

lógico pensar que este nuevo personaje sea Julia y no Laura. Podemos suponer que, si quisiera introducir un nuevo personaje, la persona que hiciese el cambio –dramaturgo o comediante, he ahí la cuestión–, buscaría el lugar menos conflictivo para ello. La tercera jornada ofrece las condiciones adecuadas, por una menor participación de la criada en la acción y los diálogos, y porque la única mención a su nombre por parte de un personaje es fácilmente intercambiable por la de otro. Introducir una nueva criada en las otras jornadas habría supuesto una reelaboración más costosa.

Por lo tanto, si aceptamos que la obra original de Rojas tuvo una única criada, parece legítimo considerar que la criada genuina de esta pieza es Laura y no Julia. Sin embargo, el nombre de la única criada de la pieza burlesca de Matos Fragoso es el de Julia. Así pues, los interrogantes no acaban aquí: ¿Por qué, si Matos respetó los nombres de la comedia original, no mantuvo el de Laura? ¿Quizá, después de todo, Matos economizó personajes en base a la inoperatividad de la pareja original propuesta por Rojas? ¿Fue Rojas el que, a petición de una compañía teatral, introdujo el personaje de Julia? ¿O fueron las compañías teatrales posteriores las que dieron cabida a la criada de Rojas y la de Matos en sus representaciones de *El más impropio verdugo*?

Hemos de reconocer que, a pesar del modesto papel que desempeñan en la comedia, esta pareja de criadas es en sí misma una cuestión por resolver.

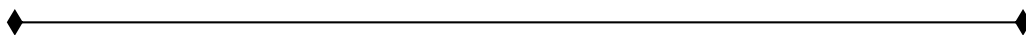
PERSONAJES SECUNDARIOS

Junto a los personajes-tipo de *El más impropio verdugo*, encontramos otros de menor relevancia cuyas intervenciones tienen un carácter más accesorio y, en ocasiones, puramente testimonial. Son los personajes secundarios de la obra.

De entre toda la galería de personajes secundarios, destacan especialmente tres. Se trata del herrador, el maestro y el pregonero [vv. 476-657]. Protagonizan, junto a Alejandro y Cosme, una curiosa escena hacia la mitad de la primera jornada, de estilo costumbrista, que rompe en cierta medida el desarrollo de la trama. La escena ofrece una crítica hacia las actividades ruidosas en el marco urbano a la vez que refuerza el retrato airado del joven Alejandro. Los personajes desempeñan tres oficios distintos con una característica común: producen ruido. Esto choca frontalmente con el interés del caballero, que se dispone a recogerse para dormir, y de ello se desprenden las amenazas consecutivas que dirige a cada uno de ellos. En los tres casos la actividad queda suspendida tras la advertencia de Alejandro.

Los personajes tienen un escaso desarrollo y son presentados como tipos de algunos de los oficios corrientes de la época. Tienen cierto valor testimonial, y su intervención sirve como soporte a las apreciaciones que hacen Alejandro y su criado acerca de su actividad.

En cuanto a su caracterización, los personajes aparecen con ciertos elementos que los identifican. El maestro, por ejemplo, porta una palmatoria y una pluma, como lo indica la acotación 536+: «[...] sale el maestro con palmatoria, cortando una pluma.[...]». El pregonero, por su parte, aparece «con una colcha en la mano» [acot. 610+]. Por su lado, aunque no se señala explícitamente en ninguna didascalia, podemos suponer que el herrador aparece caracterizado con un martillo. Es lo que sugieren las palabras de Alejandro al calificarlo como «martillador / vecino» [vv. 476-477]. Más adelante vuelve a mencionar «la música del martillo» [v. 495]. Y le prohíbe volver a empuñarlo con severas amenazas [vv. 499-500; 504-506]:



¡Voto a Dios que si lo toma
de aquí a la noche en la mano
[...]
que le tengo de mudar
a los infiernos a herrar,
que es lo más que se usa allí!

Por otra parte, sus respuestas a las intimidaciones de Alejandro, contribuyen a reforzar el retrato despótico del caballero. Veamos los ejemplos [vv. 533-534; 570-572; 578-581; 639-642; 647-648]:

HERRADOR. (¡No hay burlas con él, que es hombre
que hace más de lo que dice!)
[...]

MAESTRO. (¡Temblando estoy!)
Digo que obedeceré
todo cuanto me ordenáis.
[...]

MAESTRO. (Voy sin mí.)
No estaré aquí a mediodía.
(De quien es da testimonio.
¡Válgate Dios, por demonio!)
[...]

PREGONERO. (Él lo toma
de veras y, aunque no coma,
no quiero con Lucifer
pesadumbres ni ocasión.)

La propia dama reconoce haber escuchado «las voces suaves / de la música» [vv. 90-91], aunque no sea ese el motivo por el que sale al balcón. Por su parte, Damián se refiere a ellos como «ciertos gznates» utilizando una sinécdoque peyorativa.

Los músicos tienen el dudoso privilegio de ser los primeros en compartir escena con Alejandro, recibiendo en primer lugar el ataque furibundo del irascible personaje. Como en el caso del herrero, el maestro y el pregonero, sus comentarios nos ponen sobre la pista del carácter de Alejandro [vv. 9-10; 15-17]:

MÚSICOS. ¡Parece que una montaña
 se vino abajo!
 [...]

MÚSICOS. ¡Tente, demonio, o quien eres,
 que como rayo bajaste
 desde ese balcón al suelo!

Y también, como en el caso de los tres personajes, su encuentro finaliza con la huida de estos últimos.

Otros personajes son figurantes. Es el caso de los criados mencionados en el reparto, que aparecen en la tercera jornada, en compañía del duque. La acotación 2328+ los señala con hachas. Son los encargados de ejecutar las órdenes que escuchamos en versos como 2452-2453; 2466; 2488-2489 :

DUQUE. ¿Qué esperáis?
 ¡Ea, predelde y matalde!
 [...]

DUQUE. ¡Asilde!
 [...]

DUQUE. Vaya Alejandro delante
 y traed ese criado.

Una dama anónima tiene también una fugaz intervención como figurante en la escena donde interviene el maestro de escuela. La única referencia al personaje la encontramos en una didascalia implícita en un comentario de Cosme [vv. 541-542]:

COSME. Él sale a hablar a una dama
 que allí le aguarda.

Tampoco queda constancia de su intervención en ningún reparto de todos los testimonios consultados para esta edición. A pesar de todo, me permito atribuirle un comentario en los versos 550-551, que, tal y como explico en el aparato crítico, considero más adecuado en este personaje que en el del maestro.

Existe, por otra parte, un último personaje que presta voz, aunque no presencia, a las escenas iniciales de la obra. El dramaturgo lo denomina simplemente «voz» o «todos». Sabemos que se trata de un personaje colectivo por las imprecaciones que le dirige Alejandro. Pero su identidad permanece en el anonimato. Sus dos únicas intervenciones se producen en dos momentos diferentes al comienzo de la obra y dejan entrever un inquietante tono premonitorio [vv. 1-8; 66-72]:

VOZ. ¡Arrojalde de la escala,
 precipitalde, matalde!
 ¡Baje en átomos al centro,
 mida sin alas los aires!
 ¡Faetón de sí mismo sea,
 que para la muerte dalle
 comisión de Dios tenemos!

TODOS. ¡Muera!
 [...]

VOZ. ¡Agradece a las piedades
 secretas del cielo, fiera,
 que para portentos naces,
 el haberte revocado

la sentencia inexorable
de tu muerte, que si no,
pedazos hecho...!

Las palabras pronunciadas no son el único misterio que entrañan estas voces. Alejandro se referirá a sus autores como «cuatro bultos (...) con antorchas por ojos» [vv. 384-385]. Por otro lado, su hermano Carlos aludirá a «las sombras» [v. 104] y «el aire» [v. 104] como las causantes de la perturbación de su hermano. Ofrezco una explicación más detallada en este trabajo, en el apartado donde abordo los elementos trágicos de la obra, y más concretamente, en los subapartados de “Lo fantástico” [pp. 51-52] y “Sueños sobre desastres próximos” [pp. 56-57].

ESTILO Y LENGUAJE

Al describir el estilo y el lenguaje de Rojas, los críticos coinciden en señalar cierta dificultad versificadora en el dramaturgo. Rojas compensa su falta de habilidad lírica recargando la estructura métrica con figuras retóricas y dando lugar en muchas ocasiones al lenguaje excesivamente recargado que constituye una de sus señas de identidad. En este sentido, *El más impropio verdugo* ofrece un claro muestrario de varios de los rasgos más característicos del estilo rojiano.

Varias de estas características, como no puede ser de otra manera, son propias del lenguaje barroco. Concretamente, podemos identificar rasgos propios del culteranismo y del conceptismo, ampliamente extendidos en la literatura aurisecular.

Muy del gusto cultista son, por ejemplo, las referencias mitológicas que salpican algunos de los comentarios en boca de los nobles [vv. 5; 4-87; 90-94; 1382-1383; 1754-1755]:

VOZ. [...]
 ¡Faetón de sí mismo sea,

CARLOS. La voz de un ángel
 me detiene, que es Diana,
 que como Diana sale
 rayos de plata esparciendo,
 [...]

DIANA. Más que las voces suaves
 de la música, el rumor
 de las cítaras de Marte
 me han obligado a salir
 [...]

[DIANA.] seré Clicie constante
 a cada variedad de tu semblante;
 [...]

FEDERICO. ¡Bien harás! Imita a Dido,
 pues te dejo como Eneas.

Otro claro ejemplo de este estilo lo encontramos en la intervención en la que Alejandro describe su apasionado sentimiento por Diana. Signos reconocibles del estilo literario son la utilización de imágenes y conocidos símbolos como la «salamandria» o la «mariposa», las referencias a la luz y los colores de una forma implícita –en palabras como «jasmín y rosa», «oro»–, la referencia mitológica implícita al equiparar a la dama con la hermana del Sol [v. 342], que podemos apreciar en los versos 341-354:

ALEJANDRO. Ya sabes que a Diana,
 como del Sol, de Federico hermana,
 adoro de manera
 que aspiro a salamandria de la esfera
 con humanos despojos
 del soberano incendio de sus ojos;
 bien que en sus dulces rayos,
 que nievan soles y que llueven mayos,
 amante mariposa,
 por imposibles de jasmín y rosa,
 dando tornos altiva,
 mil veces muero, porque tantas viva,
 y abrasado la adoro
 en piélagos de luz, y abismos de oro.

Por otra parte, el conceptismo, reconocible en los juegos de palabras, la ironía, la anfibología, los equívocos, la polisemia, las metáforas y alegorías, deja su huella en los comentarios de los criados. Una muestra encontramos en el monólogo de Cosme a su llegada a la cárcel en la tercera jornada [vv. 2541-2611]. Otros ejemplos que podemos destacar los encontramos en los versos 317-322; 1559-1565:

- [COSME.] Y pues Cosme y Damián somos
desde hoy amigos tan grandes
júntenos un orinal
a los dos de aquí adelante.
- DAMIÁN. Esa fue siempre la insignia
de los Cosmes y Damianes.
[...]
- DIANA. Alejandro, idos
aprieta, que este es mi hermano.
- ALEJANDRO. ¿Los hermanos hacen ruido
de amantes, y entran con seña?
- COSME. ¿Con seña los hermanitos?
Deben de ser muy carnales
estos hermanos.

En general, y coincidiendo con otro tópico del teatro aurisecular, los personajes se mueven en registros distintos conforme a su condición social. Los nobles utilizan un lenguaje más elevado mientras que los criados muestran un estilo más llano. Las metáforas, alegorías, los cultismos, las alusiones mitológicas, los motivos petrarquistas y neoplatónicos abundan en el estilo de los primeros. Los refranes, las frases hechas, los vulgarismos, aumentativos y diminutivos propios del habla coloquial, y el léxico de la jerga carcelaria son más propios de los segundos. Cabe señalar, sin embargo, que se da una llamativa excepción en la escena costumbrista que tiene lugar a mitad de la jornada primera [vv. 476-648]. En ella, el registro de Alejandro, que hasta entonces, si bien ha dado muestras de airada desmesura, se mantiene dentro de la gravedad de su condición, adquiere un tono satírico y bravucón que recuerda al empleado por su criado Cosme en una escena anterior. Un ejemplo elocuente de tal equiparación es el hecho de que la expresión «¡Voto a Dios!» –que Alejandro utiliza hasta en tres ocasiones [vv. 499, 558, 619]– solo la emplea su criado Cosme durante el enfrentamiento con Damián [v. 277-278]. Por otra parte, algunas de las respuestas del galán admiten los juegos de palabras

tan característicos del habla de los graciosos. Así, encontramos en boca de Alejandro expresiones que bien podría haber utilizado Cosme, como sucede en los versos [vv. 519-526]:

ALEJANDRO. Habiendo sido herrador,
 con ninguno acertará,
 y en este, el más singular
 que albéitar aspira a ser,
 yerra más lo que ha de hacer
 que acierta lo que ha de herrar.

En lo referente a la modalidad de discurso empleado, junto al diálogo destacan por su considerable extensión los monólogos de algunos personajes. Entre los soliloquios más sobresalientes se cuentan los de las damas primera y segunda con una extensión que llega a los 200 versos en el caso de Casandra [vv. 1825-2024] y que los sobrepasa en el caso de Diana [vv. 1177-1401]. Teniendo en cuenta que ambos parlamentos ocupan 425 versos de los casi 1000 de la segunda jornada, se hace evidente que buena parte del peso discursivo de esta jornada descansa en los dos personajes femeninos. Con una extensión considerablemente inferior, de «tan solo» 110 versos, el monólogo de Alejandro en la primera jornada [vv. 341-450] se sitúa también entre los relevantes. Todos ellos mantienen un tono confidencial y coinciden en una función principalmente explicativa. Otra característica común, propia de este tipo de discurso, es la ralentización del ritmo de la acción.

Un efecto parecido se produce con el «debate académico o diálogo *in utramque partem*»⁶⁴. A pesar de que Arenas lo menciona en referencia a una sucesión de extensos monólogos en la obra de *Santa Isabel, reina de Portugal*, en nuestra obra, el recurso se mantiene como la intervención de dos personajes que argumentan opiniones contrapuestas, pero cuyas intervenciones no se corresponden con largos parlamentos individuales. Así, siguiendo el procedimiento del debate académico, en la tercera jornada encontramos un singular combate dialéctico entre César y su hijo Alejandro [vv.

⁶⁴ Arenas Cruz [2011: 22].

2848-2959], un intercambio insólito de argumentaciones sobre la legitimidad del crimen, que resta tensión –y, por eso mismo, verosimilitud– al momento más álgido de la pieza y se coloca sorprendentemente justo antes del desenlace anunciado por los sueños premonitorios.

Siguiendo con el análisis, encontramos también dos características particularmente identificativas del estilo de Rojas. Una de ellas es la presencia de cláusulas o réplicas paralelas, fragmentos en los que varios personajes participan de una misma estructura gramatical –y en algún caso también métrica–, mediante breves intervenciones, contraponiendo sentimientos y opiniones diferentes. En *El más impropio verdugo* tenemos un ejemplo en el momento en el que César interviene para detener a sus hijos en casa de Diana [vv. 1729-1741]:

CARLOS. (Ya te obedezco rendido...
 ALEJANDRO. (Ya, a mi pesar, te obedezco...
 CARLOS. ...que deidad en ti adivino,...
 ALEJANDRO. ...que en ti miro oculta fuerza,...
 CARLOS. ...que respeto con desvíos,...
 ALEJANDRO. ...que me aparta con horrores,
 y en ti contemplo un ministro
 de mi muerte.) *Vase.*
 CARLOS. ...Y en ti veo
 de Dios un traslado vivo.) *Vase.*

Otros ejemplos del mismo recurso estilístico aparecen en la escena en la que los Salvati deciden matar a Federico [vv. 2134- 2139] o en la tercera jornada, en el momento de los agradecimientos al duque [vv. 3234-3237]:

ALEJANDRO. ¡Pues muera el vil Federico...!
 CÉSAR. ¡Lave mi honor con su sangre...!
 CASANDRA. ¡Pague su vida su intento...!
 CARLOS. ¡Corran de su sangre mares...!

Todos cuatro.

TODOS. ¡...para que sólo una ofensa
con cuatro venganzas pague!

(...)

[DUQUE.] conque así quedan premiados...

CARLOS. ...mi amor con tal recompensa.

CÉSAR. ...mi lealtad con tan gran premio.

DIANA. ...mi fe con tanta fineza.

Por otro lado, otro rasgo genuino del dramaturgo son las retahílas de breves apartes. En nuestra obra, las encontramos, por ejemplo, para expresar las reticencias de César y Casandra antes de que ella confiese lo ocurrido a su padre [vv. 1798-1822]:

CÉSAR. (Muda Casandra se ve:
saber temo lo que pienso.)

CASANDRA. (Mi padre calla suspenso
temiendo lo que diré.)

CÉSAR. (Pero si en la dilación
la padezco, oiga la ofensa.)

CASANDRA. (Mas si del callar la piensa,
diga clara mi pasión.)

CÉSAR. (Y pues de la duda sé
el mal, aunque no el origen,
pues más las dudas me afligen,
hoy el origen sabré.)

CASANDRA. (Y pues tengo aquí al villano
que adoré, sin resistencia
muera, o aquí por violencia
remedie mi honor su mano.)

CÉSAR. (Este es el medio mejor.

Nadie escucha: A solas puedo
perder a mi honor el miedo.)
Habla, dime tu dolor.

CASANDRA. (Esto es en desdicha tal *Apar.*
lo mejor. Vencer intento
los grillos del sentimiento.)
Pues oye, escucha mi mal.

CÉSAR. (Harto valor es oír.)

CASANDRA. (Harta osadía es hablar.)

Otra escena en la que se vuelve a repetir el procedimiento es la que tiene lugar con la llegada del duque a casa de Diana en la tercera jornada [vv. 2329-2345]:

CARLOS. (¿Qué es esto, cielos?)

DUQUE. (¿Qué miro?)

DIANA. (O es ilusión de la idea...)

ALEJANDRO. (O es ente de los sentidos...)

DUQUE. (O es antojo del deseo...)

CARLOS. (O es que finjo lo que miro...)

DIANA. (...o este es Alejandro.)

ALEJANDRO. (...o es
este mi hermano atrevido.)

DUQUE. (¡Estos son los que mataron
inocente a Federico!)

DIANA. (¡Pues muera mi amor de enojos!)

ALEJANDRO. (¡Muera de celos mi indicio!)

CARLOS. (¡De celos mi amor se queje!)

DUQUE. (Pero ¿aquí cómo han venido?)

DIANA. (¿Aquí el gran duque? ¿Qué es esto?)

ALEJANDRO. (Mi traición me da el castigo.)

CARLOS. (Mi culpa me trae al riesgo.)

DUQUE. (La pena trae su delito.)

Por otra parte, uno de los procedimientos retóricos que conforman la materia estilística de nuestra pieza es el denominado *mixtura verborum*, que consiste en una acumulación de hipérbatos y anástrofes. Las muestras son abundantes a lo largo de toda la obra y de una forma especial en los monólogos. Este procedimiento dificulta la comprensión de algunos pasajes como el de la explicación que le ofrece Alejandro a su criado Cosme entre los versos 421-439:

Y de polvo y sudor , ciego y bañado,
—como toro español agarrochado
que del coso se escapa,
con esta vida y con aquella capa,
y con los dos lunados
cometas, de caballos y tablados
fue sangriento destrozo;
penacho haciendo de un errado trozo,
al arrugado cuello,
que tremola arrogante por rompello,
viendo que le embaraza,
y con él las estrellas amenaza;
que, con bramidos roncós,
vuelve otra vez a visitar los troncos
del monte comarcano,
de adonde fue vecino y ciudadano—
a este puesto me vuelvo
y en él a darte muerte me resuelvo,
si tardo en conocerte.

Otra técnica presente en la obra es la de la estructura diseminativo-recolectiva, que consiste en el empleo de varias imágenes, dentro de estructuras sintácticas similares, que vuelven a recogerse al final de un parlamento. Es ilustrativa la que utiliza Alejandro en los versos 1470-1495 para expresarle a Diana su deseo de verla:

Pelota soy, que impelida
se vuelve irritada al sitio
de donde salió; saeta
soy, que el arco ha despedido
y de haber estado opresa,
se va vengando con silbos;
fuente soy, que de la mano
oprimida un rato, bríos
cobró de la privación,
brotada en rayos de vidrio;
pólvora soy, que callando
en el cañón, cuanto quiso
la mano, después se venga
del silencio en estallidos;
rayo soy, cuyas infancias
en el seno opaco y frío,
abrigadas de la nube,
crecen después a prodigios;
y, en fin, soy un hombre solo,
ausente de lo que quiso,
que vuelve con más violencia
que flecha anhelando al sitio,
que pelota vuelta al centro,
que cristal volando en vidrios,
que pólvora ardiendo en llamas,
que rayo tronando en giros,

Como conclusión, *El más impropio verdugo* presenta desde el punto de vista estilístico los rasgos propios de una comedia barroca. La complejidad habitual en estas piezas, que otros autores resuelven con elegancia, subraya en el caso de Rojas la artificiosidad de los recursos.

MÉTRICA

Con tan solo cuatro tipos –cinco, si contamos el trístico monorrímo– de estrofas utilizadas, *El más impropio verdugo* comparte con otras piezas de Rojas una escasísima variedad métrica. El romance y la redondilla constituyen las dos clases de estrofas más utilizadas a lo largo de toda la pieza. De corte tradicional y ajustadas a los usos de la lengua castellana, ambas eran candidatas habituales en las piezas dramáticas de la época. Una incidencia mucho menor –que no llega al 20% del total– tienen las silvas y las décimas.

La silva, por sus características, se acomoda también a la libertad que parece precisar el comediógrafo. Según el trabajo de Leonor Fernández Guillermo⁶⁵, su uso aparece ligado a «momentos problemáticos y / o violentos que preludian sucesos desastrosos» y a «situaciones de gran intensidad dramática en las que se despliega violencia» [Fernández Guillermo, 2008: 420]. En definitiva, la silva se emplea en «momentos climáticos de la tragedia» [De Armas, 2008: 420]. Además, la investigadora señala que en el caso de ser utilizada en diálogos y monólogos introduce un «elemento perturbador» [Fernández Guillermo, 2008:421]. El uso de la silva en *El más impropio verdugo* responde a estas características. La primera silva la encontramos en la primera jornada y se corresponde con un extenso monólogo de Alejandro [vv. 341-450], que le declara a su criado Cosme su obsesión amorosa por Diana y le relata asimismo el misterioso ataque sufrido durante su intento de violación. En este relato confluyen ciertamente algunos de los elementos que presagian un destino adverso para el personaje. La segunda y última silva comienza con la extensa intervención también en forma de monólogo en boca de Diana y continúa con el diálogo entre esta y los personajes que la acompañan –César y Laura, la criada– antes de que Alejandro irrumpa sorpresivamente en su casa [vv. 1178- 1453]. El monólogo de la dama presenta una nueva situación de peligro, esta vez auspiciada por las sospechas de su hermano Federico acerca de la relación secreta que mantiene con Carlos. Es llamativa, sin

⁶⁵ «La silva en la tragedia del Siglo de Oro» [De Armas, García Lorenzo y García Santo-Tomás, 2008: 417- 428].

embargo, la ausencia de esta forma métrica en la tercera jornada, justo cuando se produce el momento climático de la tragedia.

En cuanto a la décima, es el metro que encierra mayor complejidad. Rojas lo reserva para las consideraciones de tono filosófico que apuntan César y Alejandro en la tercera jornada acerca del dilema del protagonista. En este sentido, el perfil métrico de la pieza coincide con el de la mayoría de las piezas del dramaturgo, que se prodigan precisamente en estas cuatro formas métricas, salvo algunas excepciones. El trístico monorrímo es una de ellas. De su singularidad deja constancia el hecho de que tan solo encontramos un ejemplo en la pieza de *Lo que son mujeres* [Rojas Zorrilla, 2012: 160, vv. 2701-2703]:

[MARCOS.] Pues los músicos digan a coros:
MÚSICOS. No están todos
 en la casa de los locos.

En nuestra obra, esta curiosa forma estrófica pone voz al reclamo del pregonero [vv.611-613]:

PREGONERO. ¡Vengan a la almoneda
 con moneda,
 vengan a la almoneda!

A pesar de su manifiesta escasez en la obra dramática de Rojas, el trístico monorrímo no es una construcción métrica en absoluto ajena a nuestra tradición poética. Por el contrario, forma parte de la estructura del zéjel –concretamente de la parte conocida como «mudanza» [Quilis, 2000: 132]–, que se remonta a la lírica primitiva. Resulta inusual, sin embargo, encontrarlo como metro independiente. En este sentido, puede indicar la existencia de una composición previa que se ha perdido en la edición textual de la obra. En nuestro caso, tal hipótesis encontraría su base en la conservación de un villancico titulado «Vengan a la almoneda, vengan», que se habría cantado en la

Capilla Real la noche de Navidad de 1686, según queda recogido en el volumen de *Obras Posthumas Lyricas Sagradas* de José Pérez de Montoro [1736: 233;235-236] y que procedería seguramente de una fuente popular. Hemos de tener en cuenta que se trata de un tipo de estructura métrica estrechamente emparentada con el zéjel.

Por otra parte, atendiendo a lo dicho en los conocidos versos del *Arte nuevo de hacer comedias* [Vega, 2006: p. 148, vv. 307-312]:

Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

no parece que los metros empleados en nuestra obra se ajusten a las sugerencias de Lope. Ni los romances se corresponden con relaciones ni relatos, ni las redondillas abordan asuntos amorosos, y las décimas, por su parte, adoptan un tono silogístico, poco propio de las quejas.

El análisis métrico de la pieza parece confirmar la escasa habilidad versificadora de Rojas, que recurre a unas pocas formas estróficas de elaboración poco costosa.

Sinopsis de la versificación

Jornada Primera

Versos	Metro	Número de versos
1-340	Romance en a-e	340
341-450	Silva en pareados	110
451-610	Redondillas	160
611-613	Trístico monorrímo	3
614-929	Redondillas	316
930-1141	Romance en a-a	212

Total: 1141

Jornada Segunda

1142-1177	Redondillas	36
1178-1453	Silva	276
1454-1741	Romance en i-o	288
1742-1825	Redondillas	84
1826-2139	Romance en a-e.	314

Total: 998

Jornada Tercera

2140-2345	Romance en i-o	206
2346-2493	Redondillas	148
2494-2879	Romance en e-o	386
2880-2959	Décimas	80
2960-2979	Romance en e-o	20
2980-3009	Décimas	30
3010-3049	Romance en e-o	40
3050-3245	Romance en e-a	196

Total: 1106

Resumen de las diferentes formas estróficas

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	Total %
romance	552	602	848	2002	61,69
redondillas	476	120	148	744	22,92
silva	110	276	--	386	11,89
décimas	--	--	110	110	3,38
Trístico monorrimo	3	--	--	3	0,09
	1141	998	1106	3245	

CUESTIONES TEXTUALES

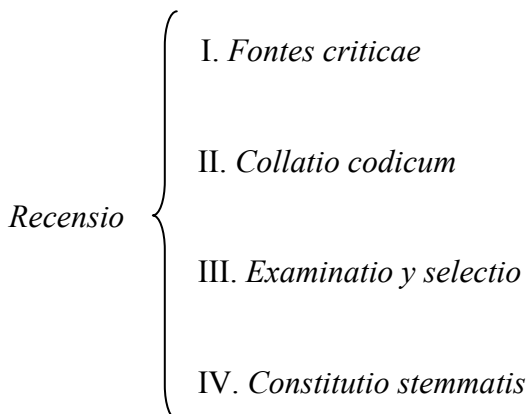
LA EDICIÓN TEXTUAL DE *EL MÁS IMPROPIO VERDUGO*

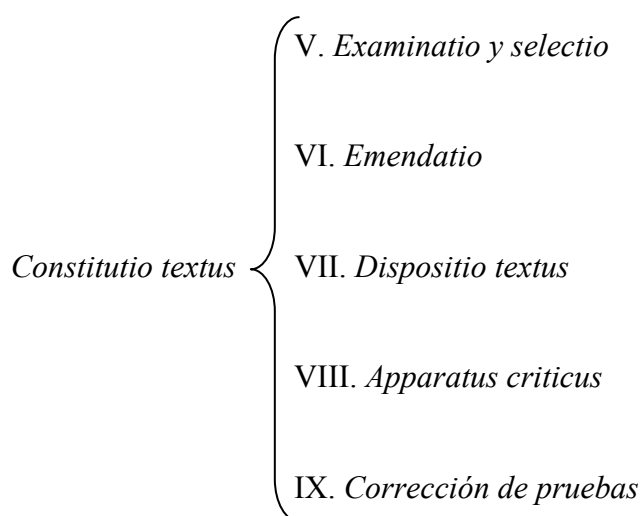
En cuanto a la metodología empleada, para el proceso de edición textual he seguido el denominado método de Lachmann y he completado el estudio de la pieza siguiendo algunos de los pasos habituales del método filológico.

El método científico para la edición crítica de los textos al que voy a referirme se encuentra recogido tanto en el *Manual* de Blecua [1983], de una forma amplia y detallada, como en el libro de Pérez Priego [1997], de manera más sintética.

La base metodológica sobre la que se sustenta la edición crítica de esta edición textual procede del denominado método de Lachmann, que Alberto Blecua explicó con detalle en su *Manual de crítica textual* [1983]. Blecua divide el proceso de edición en dos fases principales: La *recensio* «que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre los testimonios» [Blecua, 1983: 33] y la *constitutio textus* «que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores.» [Blecua, 1983:33].

Cada fase se divide, a su vez, en diferentes apartados, que pueden resumirse en los siguientes esquemas:





Puesto que responde a este método científico, el proceso de edición de nuestra pieza refleja tales procedimientos, que, atendiendo a algunas puntualizaciones, se concretan de una forma particular en nuestro caso.

Además, puesto que el proyecto de edición de las obras dramáticas de Rojas Zorrilla, que se lleva a cabo desde el Instituto Almagro de Teatro Clásico, es una obra plural, en el caso de la edición de la obra de *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, es necesario tener en cuenta también la normativa de edición establecida por el propio Instituto⁶⁶. La normativa establece unas pautas que abarcan ámbitos muy diferentes. Se distribuye en cuatro documentos independientes: el prólogo, la edición de la comedia, el aparato crítico de variantes y las notas al texto. En cada uno de los documentos se especifican directrices de índole diversa conforme a los contenidos de cada apartado. El prólogo es el lugar destinado a presentar un estudio preliminar de la obra, por lo que se ofrecen pautas sobre contenidos, modelos de versificación y bibliografía y también algunas normas referentes a la descripción de los testimonios. La edición de la comedia, por su parte, contempla todos los apartados referidos a los aspectos gráficos y ortográficos de la edición. En el aparato crítico se establece un tipo

⁶⁶ Todos los aspectos referentes a la normativa están extraídos del mismo documento, que corresponde a la siguiente reseña bibliográfica: Instituto Almagro de Teatro Clásico [2010] «Normas para la edición crítica de la obra dramática de Francisco de Rojas Zorrilla». Puede consultarse en el anexo de este trabajo.

de aparato y se ofrecen las coordenadas para la presentación de las variantes textuales. Y, por último, en el documento destinado a las notas al texto se dan algunas indicaciones para la selección de las notas eruditas que acompañarán a la edición con fines aclaratorios.

Aunque no sean del todo equivalentes, es evidente que algunas de las pautas y directrices están directamente relacionadas con alguna de las fases de la edición señaladas por Blecua.

A continuación, voy a explicar cuáles son las fases que he seguido en el proceso de edición de *El más impropio verdugo*, deteniéndome en los aspectos de la normativa que he considerado especialmente llamativos.

Según el esquema propuesto por Blecua, el primer paso para la edición textual consiste en la recopilación y descripción de los testimonios (*fontes criticae*). Esta fue también la fase inicial del proceso de edición de nuestra obra. En esta fase, recopilé un total de dieciocho testimonios impresos, descritos en el apartado de “Descripción bibliográfica de las fuentes” [pp. 243-245]. Con respecto a esta primera fase del proceso, la normativa de edición del Instituto Almagro especifica un determinado modelo de descripción para los testimonios [2010: 7⁶⁷]. Por razones prácticas, este modelo remite directamente a la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* [2007]⁶⁸, por lo que muchos de los datos concretos de la descripción de los testimonios no se reflejan en el apartado arriba señalado [pp. 243-245]. La descripción abarca únicamente a la tradición directa de la obra, compuesta por un número suficiente de testimonios para el cotejo posterior de los mismos.

La *examinatio y selectio* llevada a cabo para determinar el *codex optimus* apuntaba a la *editio princeps* [1645] como la más adecuada para servir de texto base que guiase el cotejo textual. El hecho de que el testimonio elegido ofreciera una mayor

⁶⁷ De aquí en adelante, la numeración utilizada para citar la normativa corresponde a la paginación dada en el Anexo de este trabajo. *Vid.* Anexo [p. 541 y ss.].

⁶⁸ González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos [2007].

garantía de que fuera personalmente revisada por el autor –avalada por unas palabras «al lector» precisamente en los preliminares de dicha edición– y la necesidad de contar con un texto base suficientemente claro me llevaron al campo de la *constitutio textus*.

Por tanto, antes de abordar la *collatio codicum* o cotejo textual, la primera operación, una vez seleccionado el testimonio, fue la de transcribir el texto de base. Para la *dispositio textus*, decidí adoptar los criterios proporcionados por las normas de edición de las comedias de Rojas. Conviene recordar que el objetivo de la edición crítica es «la reconstrucción del original o del texto más próximo a éste, y no –frente a los casos anteriores– la simple reproducción de un testimonio por autorizado que sea» [Pérez Priego, 1997: 45]. Sin embargo, el texto de base de nuestra pieza está tomado de la *editio princeps* y la posibilidad de que el autor pudiera supervisarla personalmente le otorga inicialmente una mayor fiabilidad de cercanía al original frente a la de otros testimonios. Por otra parte, nuestra edición del texto conforme a esta normativa tiene una base fundamentalmente práctica que podemos encontrar, en parte, revisando algunas de las reglas contenidas en el documento-guía para la edición de las obras de Rojas. Si consultamos el reglamento referente al aparato crítico de variantes [Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2010: 17-20], observamos varias cosas. Por una parte, el aparato crítico de variantes es un aparato positivo, es decir, reproduce la lección del texto editado y las variantes, con los testimonios que siguen a cada una. Por ello, editar el texto base supone agilizar la anotación posterior de las variantes, que ya cuentan con una lección de referencia. Por otro lado, en el punto 6 de la página 17 se indica que «la grafía de las variantes se modernizará en el aparato crítico conforme a las reglas ortográficas actuales.» Ello supone que la modernización ortográfica que necesariamente se lleva a cabo sobre el texto base al transcribirlo, no afectará al cotejo, ya que todas las variantes se registrarán por dicha modernización ortográfica. Además, en el apartado destinado a las correcciones se señala que «Corregiremos, directamente en el texto editado, los errores evidentes del texto base (generalmente *PI*), y los comentaremos en el aparato crítico» [Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2010: 18]. La indicación sugiere de manera implícita que el texto editado y el texto base (que suele ser

precisamente la *editio princeps*, representada por *P1* según la nomenclatura establecida por el Instituto) suelen coincidir en sus lecciones, salvo casos de errores evidentes, en que se acude a la *emendatio ope codicum* para subsanar el texto.

Por otra parte, a pesar de que el hecho de transcribir el texto de base con arreglo a las normas de edición de las comedias es una tarea que implica no poco esfuerzo y dedicación, conlleva también una serie de ventajas no desdeñables. En primer lugar, una disposición visual y ortográfica de acuerdo a las normas actuales que agiliza la lectura y, por lo tanto, el cotejo. Por otra parte, proporciona al texto de base una numeración de los versos, no solo útil, sino imprescindible para la anotación posterior de las variantes textuales. Y, por último, en caso de que el *stemma* corrobore finalmente la proximidad del texto base al original y pueda tomarse como texto editado definitivo, el trabajo de edición previo habrá supuesto un gran avance en dicha tarea.

Con respecto a las normas para la edición de la comedia [Instituto Almagro, 2010], que se corresponderían con la fase de la *dispositio textus*, los aspectos más característicos son la modernización general de todo lo que no tenga valor fonológico [p.10], salvo grupos consonánticos cultos, alguna rima defectuosa, las formas “aqueste”, “aquesta”, “esotro”, “esotra”, los laísmos, leísmos y loísmos y las oscilaciones vocálicas [2010: 11]. También se moderniza la acentuación conforme a las normas de la Real Academia Española [2010: 12]. La puntuación seguiría el mismo criterio, manteniendo algunas convenciones puntuales [2010: 12-13]. Las erratas evidentes se eliminan de forma directa [2010: 13]. Hay también ciertas convenciones respecto al empleo de ciertos signos o formatos. En este sentido, se utilizan los corchetes [] para señalar cualquier tipo de enmienda o adición efectuada por el editor y que, por tanto, no aparecía en el original (*emendatio ope ingenii*) [2010: 14, 15]. Se reservan los paréntesis “()” para señalar los apartes de los personajes, mientras que las comas y las barras o guiones “—” se utilizan para señalar los incisos dentro del diálogo [2010: 12-13]. Además, se emplean las cursivas para señalar las acotaciones e indicaciones ajenas al diálogo [2010: 15].

Un texto base disponible permitía abordar la *collatio codicum* o cotejo textual de los diferentes testimonios, una de las tareas más laboriosas del proceso, habida cuenta del número de testimonios adquiridos.

En la obra que nos ocupa, la *collatio*, asimismo, ha supuesto la base del *apparatus criticus*, que abarca, según lo explica Blecua [1983: 147], el aparato crítico de variantes y las notas críticas del editor. Con respecto al aparato crítico, la normativa de Rojas propone unas determinadas siglas para denominar los testimonios, en función del tipo de edición a que corresponde cada uno de ellos [Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2010: 7-8]. En este caso, he seguido las directrices marcadas por el Instituto. Por otra parte, lo más destacado entre las normas dictadas acerca del aparato crítico de variantes es que, como ya he advertido, la grafía de las variantes se modernizará conforme a las reglas ortográficas actuales, salvo en casos puntuales de ambigüedad léxica por causa de la grafía [2010: 17. punto 6]. Además, se recogen de forma exhaustiva únicamente las variantes de los testimonios de la época de Rojas (manuscritos, impresos y ediciones del siglo XVII) [2010: 8-9 ; 18]. Sin embargo, el aparato crítico de variantes de este trabajo presenta todas las variantes de todos los testimonios manejados, por lo que resulta claramente más exhaustivo de lo recomendado por la normativa del Instituto.

Una vez realizada la necesaria corrección de pruebas, y volviendo al proceso de la *recensio*, efectué una nueva *examinatio y selectio* destinada al análisis de los diferentes *loci critici* del texto, los errores e innovaciones introducidos por los testimonios con respecto al original (entendido como códice real) y, más concretamente, destinada a discriminar y seleccionar las variantes que encerraban información relevante para la construcción del *stemma*, es decir, los errores monogenéticos, también llamados errores-guía⁶⁹.

⁶⁹ Pérez Priego [1997: 61]

Por último, poniéndole fin a la *recensio*, llevé a cabo la *constitutio stemmatis* o elaboración del *stemma* sirviéndome de los errores-guía y de las innovaciones para determinar la filiación de los testimonios. En el estema quedan reflejados el arquetipo y los subarquetipos, entendidos como códices concretos que transmiten errores a las copias. En algunos de ellos, además, es posible percibir también el fenómeno de la *contaminatio* o contaminación de diferentes testimonios, por el que el copista ha enmendado el texto de su ejemplar con otro u otros ejemplares que pertenecen a ramas distintas de la tradición.

Tanto el proceso como los resultados de estos últimos pasos quedan debidamente explicados en los apartados siguientes, por lo que no me extenderé más en esta parte.

DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LAS FUENTES

Todas las fuentes de *El más impropio verdugo* que se han conservado pertenecen a la tradición impresa. No se conoce ningún manuscrito. En el estudio *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*⁷⁰, se describen un total de diecinueve testimonios conservados para la obra. Yo he consultado dieciocho. Los testimonios empleados para la edición crítica textual son los que siguen⁷¹:

- P1* *El más impropio verdugo por la más justa venganza en Segunda Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Francisco Martínez, 1645, ff. 245v-269v. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 469].
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, Ti-64.
- P2* *El más impropio verdugo por la más justa venganza en Segunda Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Lorenzo de la Iglesia, 1680, ff. 245r-268v. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 470].
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, R-30861.
- D1* *El más impropio verdugo por la más justa venganza en Parte 41 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia-Pedro Escuer., 1646, pp. 291-336. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 471].
Ejemplar utilizado: Roma, *BAV*, Racc. Gen. Lett. Est. IV-278.
- D2* *El más impropio verdugo por la más justa venganza en Parte 44 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1652, pp. [1]-44. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 472].
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, Ti-30 (44).
- E* *El más impropio verdugo por la más justa venganza en Comedias escogidas de diferentes libros, de los más célebres e insignes poetas*, Bruselas, Manuel Texera Tartaz, 1704, 18 fol. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 473].
Ejemplar utilizado: Göttingen, *SUB*, 8 P DRAM II, 74.
- S1* *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, s.l., s.i., s.a., ff. [1]-16. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 474].
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-15024-24 (*ex - libris* de Gayangos).

⁷⁰ GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; CEREZO RUBIO, Ubaldo y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2007].

⁷¹ Las abreviaturas empleadas para nombrar las bibliotecas de las que proceden los ejemplares pueden consultarse en la p. 9 del Anexo de este trabajo.

- S2 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , s.l., s.i., s.a. , 18 h.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 475]
Ejemplar utilizado: Barcelona, *BIT*, 57296.
- S3 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , s.l., s.i., s.a. , 18 h.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 477]
Ejemplar utilizado: Módena, *BE*, A 56 G 5^{ter} (5).
- S4 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s.a. , [1]-36 pág. a 2 col. separadas por un filete.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 478]
Ejemplar utilizado: Ciudad Real, *BUCLM*, E-84, nº 2.
- S5 *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, Sevilla, José Antonio Hermsilla, s.a. , [1]-32 pág.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 479]
Ejemplar utilizado: Lisboa, *BNP*, L.2911 (5) V.
- S6 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Sevilla, José Padrino, s.a. , [1]-32 pág. a 2 col. separadas por un filete.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 480]
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-7577.
- S7 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Madrid, Francisco Sanz, s.a. ,18 h.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 481]
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T- 5701.
- S8 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Madrid, Juan Sanz, s.a. ,18 h.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 482]
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T- 15024- 13.
- S9 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Madrid, Antonio Sanz, 1735 ,18 h.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 483]
Ejemplar utilizado: Santander, *BMP*, sig.538.
- S10 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Valencia, Viuda de José de Orga, 1763 ,36 pág.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 484]
Ejemplar utilizado: Almagro, *MNT*, t. XIII nº2.
- S11 *El más impropio verdugo por la más justa venganza* , Valencia, Viuda de José de Orga, 1763 ,36 pág.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 485]

Ejemplar utilizado: Madrid, *BHM*, C-18769,3.

S12 El más impropio verdugo por la más justa venganza, Barcelona, Carlos Sopera, 1771, 19 h.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 486]

Ejemplar utilizado: Glasgow, *BU* (col. Scarfe- La Trobe), [461: i: a]

B El más impropio verdugo por la más justa venganza en Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, 54 ,pág. 169-190.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 487]

Otros testimonios que forman parte de la tradición textual de *El más impropio verdugo* y que no han podido consultarse son:

- *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, s.l., s.i., s.a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 476] Se trata de una suelta de la que se conservan ejemplares en las bibliotecas de la Universidad de Friburgo y de la Universidad de Wayne (EEUU).
- Una suelta no identificada en París, *BNF*, con signatura Yg. 359(12).

FILIACIÓN DE LA OBRA: UN REPASO AL ÁRBOL GENEALÓGICO DE *EL MÁS IMPROPIO VERDUGO*

El original de *El más impropio verdugo*, que no se ha conservado, tuvo que ser redactado antes del 12 de febrero de 1637, fecha en la que fue representada la obra en el Buen Retiro⁷². Si tenemos en cuenta este dato, probablemente fue escrita hacia finales de 1636. Hasta la fecha de su publicación en la *Segunda Parte de Comedias -PI-[1645]* transcurren ocho años, tiempo en el que perdemos la pista de su seguimiento. Sí podemos deducir que la obra pasó por las manos de la compañía de Tomás Fernández Cabredo, ya que este fue el autor que la puso en escena en 1637. También tuvo que tenerla a la vista Juan de Matos Fragoso, que realizó una versión burlesca de la obra. Esta obra de Matos sería contemporánea de la de Rojas, y, siguiendo la argumentación de Elena Di Pinto⁷³, ambas tendrían que haberse representado en fechas muy cercanas.

De la obra no se conserva ningún manuscrito. Para la *constitutio stemmatis* he cotejado un total de dieciocho testimonios impresos, referidos en la descripción bibliográfica de las *fontes criticae*.

Como texto base para la edición se ha tomado *PI*, por ser la edición autorizada por Rojas. Con respecto al resto de los testimonios de la obra, existen casos muy claros de filiación y otros bastante enmarañados.

La elaboración del árbol genealógico de la pieza se sustenta, por un lado, en la clasificación cronológica de las diferentes copias conservadas, y, por otro, en la filiación resultante del cotejo entre esas mismas copias.

⁷² CRUZADA VILLAAMIL, G. (1871: 124).

⁷³ «Es fácil de suponer que la burlesca de Matos se estrenaría el mismo día o al siguiente, tras la seria, para que el referente al que alude la parodia estuviera fresco y fuera reconocible por el espectador.» (DI PINTO, Elena (2008: 562).

Clasificación temporal de los testimonios y datación concreta o aproximada

Determinar la cronología de los testimonios puede resultar de ayuda para situarlos, al menos de forma aproximada, en el estema. Con respecto al orden temporal, nos encontramos con tres tipos distintos de testimonios:

a) Testimonios sin datación

Los que no dejan constancia ni de la fecha, ni del lugar de impresión, ni del nombre de la imprenta. Se trata de tres sueltas –*S1*, *S2* y *S3*–, un tipo de edición muy prolífico durante los siglos XVII y XVIII y del que gozaron las obras de mayor éxito escénico. Quizá podríamos aventurar una datación aproximada para *S3*, en base a algunos datos adicionales. [*Vid.* explicación en el apartado «Testimonios con datación aproximada»].

b) Testimonios con datación concreta

Los que dejan constancia explícita de la fecha de impresión y, por lo tanto, ofrecen una datación concreta para su estudio. Es el caso de diez testimonios: *P1* [1645], *DI*[1646], *D2*[1652], *P2* [1680], *E*[1704], *S9* [1735], *S10* y *S11*[ambos en 1763], *S12* [1771] y *B* [1861].

c) Testimonios con datación aproximada

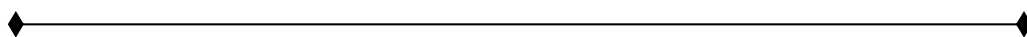
Testimonios sin fecha de impresión, pero con datos sobre el lugar, la imprenta o el impresor. En este caso, los datos cotejados con información a partir de fuentes externas nos proporcionan una base para establecer una datación aproximada de los testimonios. Nos encontramos aquí con cinco casos: *S7* [ca. 1680-1700], *S5* [ca. 1685-1739], *S6* [ca. 1747-1772], *S8* [ca. 1715-1726] y *S4* [ca. 1749-1764].

Puesto que, en este caso, debemos ayudarnos de fuentes externas para obtener una datación aproximada, es conveniente detenerse en cada caso particular.

En el caso de la suelta editada por Francisco Sanz [S7], resulta pertinente la información que ofrece Jaime Moll [2011]: «Francisco Sanz (...) imprimió desde 1671 hasta fin de siglo.(...)» Pero todavía podemos acotar aún más el período de impresión de la suelta si tenemos en cuenta esta otra consideración del mismo autor: « La primera dirección que conocemos [de su imprenta](...) es la calle de los Negros. En 1680 ya lo encontramos en la calle de la Paz (...).» La suelta que conservamos –S7– sale precisamente de la imprenta de la calle de la Paz, por lo que podemos servirnos del mismo razonamiento que Moll emplea para fechar un pliego: «El pliego (...) fue impreso en la calle de la Paz, por lo que se puede situar cronológicamente en las dos últimas décadas del siglo XVII.». La edición de Francisco Sanz –S7– se habría publicado, por tanto, entre 1680 y 1700, año en que se clausura la actividad debido al inicio de la Guerra de Sucesión.

Por otro lado, el primer testimonio sevillano –S5– fue publicado en la imprenta de José Antonio Herмосilla. Según los datos ofrecidos por Germán Vega [1993:1009], la actividad de la familia Herмосilla se desarrolla entre los años 1685 y 1739. José Antonio sucede a Lucas Martín de Herмосilla, siendo el segundo impresor a cargo de la imprenta, por lo que descartamos el desarrollo de su actividad en torno a 1685. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes sitúa efectivamente la actividad de Lucas Martín entre los años 1684 y 1719, por lo que podemos suponer que la labor de José Antonio Herмосilla se desarrolló con posterioridad. Acudiendo igualmente a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, podemos situar los trabajos del impresor –y, por lo tanto, la edición de S5– en el período que comprende los años 1725 y 1738.

El testimonio S6 es posterior. Corresponde a un impreso publicado en Sevilla, en la imprenta de José Padrino. De acuerdo a la datación que ofrece Germán Vega en su artículo [1993:1009], su imprenta funciona entre 1747 y 1772, así que este es el período en el que podríamos colocar la edición.



Por otra parte, Juan Sanz retoma la labor editorial de su antecesor, Francisco Sanz, años más tarde. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes sitúa las obras publicadas por el editor en torno a 1715-1726. Esa puede ser también la cronología aproximada de la suelta *S8*, impresa bajo su autoría.

En cuanto a la suelta salida de la Imprenta de la Santa Cruz en Salamanca –*S4*–, según los datos aportados por Martín Abad en su estudio sobre las series procedentes de dicha imprenta, habría visto la luz entre 1749 y 1764 [Martín Abad, 1986:147].

Respecto a *S3*, se trata, como veremos, de una suelta que, con toda probabilidad, ha pasado por las manos de al menos una compañía teatral. Es, en efecto, el testimonio conservado que más claramente manifiesta una intervención textual con criterios escénicos. Es posible que, debido a ello, resulte ser el único testimonio que atribuye la pieza a tres dramaturgos y no a Rojas en exclusiva. Estos tres dramaturgos son Luis Vélez, Antonio Coello y el propio Rojas. Según Luciano García Lorenzo [2007: 238], que se basa en el estudio de Andioc y Coulon, la representación que se llevó a las tablas en el teatro de la Cruz de Madrid en el período de entre 1710 y 1748 atribuye la autoría de *El más impropio verdugo* precisamente a esos tres dramaturgos. Parece probable, por tanto, que la compañía o compañías que escenificaron la obra en ese período estuvieran utilizando el manuscrito que sirvió de modelo a la edición. Estas compañías, una vez agotado el potencial escénico de la pieza, decidirían vender el manuscrito a un impresor, que se encargaría de editarlo como suelta. Siguiendo este razonamiento, cabría suponer que la impresión de *S3* es posterior a 1748, puesto que el manuscrito que le sirve de modelo se encontraría hasta ese momento en manos de las compañías que lo estaban llevando a escena.

Filiación de la obra según el cotejo textual. Testimonios y subarquetipos

Esclarecer el árbol genealógico de la pieza no resulta tarea fácil por las abundantes contaminaciones. A pesar de todo, se perfilan con bastante claridad ciertas ramas de filiación entre los distintos testimonios.

El manuscrito original, que se ha perdido, debió de escribirse hacia finales de 1636 y el primer testimonio conservado *-PI-* corresponde al año 1645. Debido al tiempo transcurrido entre ambas fechas *-ocho años-* y considerando que la obra ha pasado por las manos de al menos una compañía teatral antes de ser publicada, es probable que el arquetipo al que remite el cotejo sea posterior al propio original.

P2 [1680], *E* [1704] y *B* [1861] muestran varios errores separativos con respecto al resto de los testimonios. Son particularmente elocuentes, entre otros, la innovación en el verso 1413, en el que los tres coinciden en la lección «es cierto» frente a «es cosa cierta». También la innovación del verso 3192, donde el verbo «ser» de la expresión «con ser padre» se copia como posesivo en los tres casos: «con su padre». Encontramos, además, coincidencias similares en los versos 35, 246, 1847, 1912, 1921, 2572, 2602, 2831 y 3140 .

Además, la existencia de errores conjuntivos entre *E* y *P2* en los versos 303, 669, 774, 1339, 1709, 2813 y 3110 viene a sumarse a los ya señalados en el párrafo anterior. Por otro lado, la significativa casuística de ejemplos que justifican la filiación entre *P2* [1680] y *B* [1861] [*Vid.* más adelante en este mismo apartado] funciona simultáneamente como errores separativos entre *P2* [1680] y *E* [1704], desde el momento en el que el testimonio de Bruselas *-E-* se desvincula por completo de los otros dos, siguiendo una lección común con otras fuentes. En efecto, si *E* [1704] estuviera leyendo a *P2* [1680], no podría copiar *-como así lo hace-* los versos omitidos en la impresión madrileña: 1183, 1903 y 1904. Por otra parte, dan cuenta de errores separativos entre ambos testimonios los versos 990, 1056, 1313, 1524, 1645+, 1687, 2138, 2275+, 2852, 3207+. Aunque en estos últimos casos es posible que las sueltas copien puntualmente a *E*.

Las pruebas del cotejo remiten, en principio, a un posible subarquetipo común para *P2* [1680] y *E* [1704]. Sin embargo, los estemas propuestos por Casado Santos, González Cañal, Pardo Molina, Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez para las distintas obras que conforman el primer volumen de la *Segunda Parte de Comedias de Rojas Zorrilla* del Instituto Almagro [Rojas Zorrilla, 2012: 55; 203; 348; 509], coinciden en señalar que *P2* [1680] sigue directamente a *P1* [1645]. Atendiendo a este dato, por lógica, cabe suponer que el impresor de *P2* siguió el modelo *P1* para todas las piezas del volumen, incluida la de *El más impropio verdugo*.

Si, siguiendo los presupuestos de los estemas, consideramos que, a pesar de los datos del cotejo, no es posible la existencia de un subarquetipo común para *P2* [1680] y *E* [1704], entonces cabe suponer que la edición de Bruselas –*E* [1704]– se realizó conforme a dos modelos. Uno sería *P2* [1680], con el que guarda tan evidentes semejanzas. Por otro lado, el ejemplo del verso 3143 sugiere que la otra fuente sería un subarquetipo al que denomino σ [sigma]. *E* [1704] lee «su castigo» en lugar de «tu castigo», lo que descarta a *P1* [1645], *P2* [1680], *DI*[1646] y *D2*[1652] como modelos. Además el testimonio de Bruselas coincide en su variante con prácticamente la totalidad de las sueltas de la obra –*S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*–, lo que apunta al subarquetipo más temprano de la rama, del que parten las sueltas: el subarquetipo σ [sigma].

Por su parte, Mesonero Romanos –*B*– lee específicamente a *P2*. A este respecto son reveladores los versos 3168 y 3169, que el estudioso no ha podido copiar de *E*, puesto que están omitidos en dicho testimonio. En cambio, no ha podido leer el verso 1183 que sí aparece en *E*, pero que está omitido en *P2*. Lo mismo le ocurre con los versos 1903 y 1904 que igualmente aparecen en *E*, pero no pueden leerse en *P2*. En este caso, además, la ausencia de estos dos versos no perjudica la rima en a-e del romance en el que se insertan, por lo que puede deducirse que la omisión pasa desapercibida para el editor, que, sin embargo, sí demuestra su atención con la enmienda de otros errores. Por ejemplo, detecta una hipometría en el verso 246 y la subsana con una innovación

–«nuevo»– claramente diferente a la lectura que ofrece la rama de *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11* –«primer»–. En el verso 517 enmienda la falta de concordancia que aparece en *P2*, fácilmente recuperable por el contexto. Percibe igualmente el error del verso 3110 y lo subsana. Y en el verso 1747 se aprecia una corrección –«Casandra»– de lo que Mesonero interpretaría como una transmutación de la «n» en *P2* –«Cansadra»– y que es en realidad una adicción de la «r» sobre la palabra «cansada», tal y como aparece en *E*. Se trata claramente de un error monogenético, ya que la corrección no se produciría de haber tenido a la vista *E* y no *P2*. Otra muestra de la filiación entre el testimonio *P2* y el *B* la encontramos en el verso 1499 donde la haplografía cometida por el copista de *P2* –que elimina la primera sílaba del verbo «haberlos»– pasa desapercibida para Mesonero Romanos. Otros casos en los que *B* lee como *P2* y no como *E* los encontramos en los versos 80, 498, 1881, 2310, 2603, 2882, 3035, 3088, 3091 y 3143. A pesar de la revisión cuidadosa del editor, algunos de los errores de *P2* se cuelan en el testimonio de Mesonero –*B*– convirtiéndose en nuevas evidencias que corroboran su procedencia. Por ejemplo, el editor copia el mismo error que *P2* en el verso 1548.

A pesar de todo, encontramos también algunos versos que contradicen dicha filiación. Por ejemplo, *B* lee igual que *E* en un par de ocasiones. En el verso 956 ambos sustituyen «lo noble» por «la noble» y en el 2138 omiten la atribución de un comentario evitando la expresión «todos», que repiten el resto de los testimonios. Es posible, sin embargo, que la coincidencia entre los dos se deba al azar. En el caso del verso 2138, hay una acotación inmediatamente anterior –«*Todos cuatro*»– que ya indica el interlocutor, por lo que es posible que los encargados de ambas ediciones decidieran eliminarlas. En cuanto al caso del verso 956, también puede tratarse de una errata fortuita favorecida por la expresión «hermosa dama» que se lee en el verso siguiente. Más claros a la hora de determinar la contaminación con otras fuentes son los ejemplos en los que *B* se desliga por completo de su rama. Pruebas de esto las encontramos ya en el propio Título, donde Mesonero –*B* [1861]– evita la epéntesis en la palabra «impropio», que, sin embargo, copian *P2* y *E* junto a otros testimonios –*S1 S3 S5 S6*–. Otro indicio llamativo se encuentra en el verso 2635, donde *B* escoge la preposición «a»

que las escriben separadas. Otro ejemplo significativo es la errata del verso 1930, donde ambos testimonios leen «repilcas» frente al resto de las copias –«réplicas»–. Asimismo, los dos testimonios guardan idéntico orden de palabras para presentar la «Tercera Jornada» en la acotación 2139+. Además, existen numerosas lecciones comunes de ambos con otros testimonios. Basten los ejemplos de versos como 883, 1643, 2647, 2752 o 3143. Estos ejemplos apuntarían a una filiación directa entre *PI* [1645] y *DI* [1646]. Además, dos de los estemas propuestos en el volumen de la *Segunda Parte de Comedias de Rojas Zorrilla* [Rojas Zorrilla, 2012] corroboran que *PI* [1645] sirvió como modelo para la impresión del volumen *DI* [1646]. Me refiero concretamente a los estemas dados para las obras de *Los bandos de Verona* [Pardo Molina y González Cañal, 2012: 203] y *Sin honra no hay amistad* [Casado Santos, 2012: 509]. En ambos casos, el volumen de la *Parte 41 de Comedias* –que yo he denominado *DI*– corresponde a la letra *D*. Es lógico suponer que el impresor de la *Parte 41 de Comedias* tomó el mismo modelo –*PI*– para todas las obras de Rojas que incluyó en su volumen. También la de *El más impropio verdugo*.

Por otro lado, la siguiente edición conservada –*D2* [1652]– guarda relación con las dos precedentes, *PI* [1645] y *DI* [1646]. Encontramos lecciones comunes de manera exclusiva para *PI* [1645] y *DI* [1646] y *D2* [1652] en el verso 755, donde los tres leen «naide» frente al usual «nadie» que muestran los demás testimonios. También en la acotación 2450+, donde el trío lee «Riñan» frente a «Riñen». O en el verso 3125, donde la lección de los tres –«tenelde»– realiza la metátesis que no se produce en el resto –«tenedle»–. Cabría señalar, además, las lecciones comunes junto a *S3*, donde la “i” y la “d” metatizan como en el caso anterior en los versos 1 y 391 –«arrojalde»–; 2 y 392 –«precipitalde»–; 2453 –«prendelde»– y 2466 –«asilde»–. Parece vincularse de forma específica a *DI*[1646], como vemos a través de alguna coincidencia puntual. Son reveladoras a este respecto la omisión de la conjunción –«y» o «que», según los casos– en el verso 260 por parte de ambos testimonios, o la del verso 2214, que produce una hipometría al eliminar la conjunción «a» de la expresión «pluguiera a mi dolor». Es elocuente igualmente la lección común, también debida a una omisión –en este caso de una letra–, de los dos testimonios en el verso 3137, donde ambos leen un verbo –«ni

muere para quien ama»– donde debiera haber un sustantivo –«ni muerte para quien ama»–. Otro ejemplo es la supresión «s» de la palabra «desmesurado» en el verso 159, o la supresión de la conjunción «y» en el verso 260, que parece corroborar el gusto de esta pareja de testimonios zaragozanos por las omisiones.

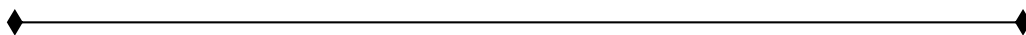
Por otra parte, parece clara la existencia de los subarquetipos κ [kappa], λ [lamda], ν [ni], ζ [dseta] y μ [mi]. La *collatio codicum* arroja buen número de errores conjuntivos para cada uno de ellos, lo que lleva a pensar que se trata de testimonios perdidos que tuvieron a la vista los copistas.

Las huellas del testimonio κ [kappa] registran la filiación de las sueltas *S1* y *S2*. Son varios los errores monogénéticos que confirman la hipótesis. Una muestra la tenemos en el verso 859, en la que, tanto una como otra, atribuyen de forma errónea a Carlos las palabras de Casandra. Para un lector, constituye un error llamativo, puesto que el personaje de Carlos ni siquiera está en escena. Pero no le ocurre lo mismo al impresor. Si tenemos en cuenta que en las fuentes, los nombres de Carlos y Casandra aparecen abreviados bajo las formas de «Car.» y «Cas.», observamos que el parecido gráfico es casi idéntico. Para un impresor, concentrado en la reproducción fiel del texto que le sirve de modelo, la incoherencia en el contexto pasa desapercibida. Y esa fidelidad al modelo es la que nos lleva a pensar que los impresores de *S1* y *S2* tenían a la vista la abreviatura «Car.» y no pudieron apreciar la sustitución que se había producido desde el original «Cas.» Lo mismo les ocurre en el verso 1421, donde atribuyen a Cosme las palabras de César. También, en este caso, el personaje se encuentra ausente de la escena, pero las abreviaturas gráficas de ambos nombres son prácticamente idénticas en las fuentes –«Cos.» y «Ces.»– y facilitan que los impresores reproduzcan el error sin advertir el cambio producido desde el original. Otro error que apunta a una fuente común para ambas sueltas es el que encontramos en el verso 1280: *S1* y *S2* no podrían recuperar de forma independiente la palabra «aceite» desde «afeite». Extremadamente inverosímil resultaría que ambas copiaran por separado «peligro» desde «postigo», como ocurre en el verso 1535. Evidente es también la prueba que nos deja el verso 1756, en el que *S1* y *S2* se desvían del original «Dido» para escribir

«Dios», incurriendo, además, en un error métrico al eliminar la rima consonante. Por si fueran poco ilustrativos, estos indicios se ven apoyados por más evidencias de lecciones comunes en otros versos y alguna acotación: 76, 328, 330, 380, 344, 545, 695, 740, 871, 922, 1093, 1250, 1297, 1315, 1332, 1468, 1507, 1523, 1725, 1748, 2066, 2109, 2344, 2788, 2848, 2968, 3145, 3182, 3231+.

Hay también otra serie de versos, donde *S1* y *S2* no presentan exactamente la misma variante, pero sí variantes similares que corroboran la existencia de esa fuente común. Es el caso del verso 544, donde *S1* y *S2* son los únicos testimonios que presentan casos de hipermetría. Además, hay varios ejemplos más de estas variantes similares. Ambos testimonios copian, por ejemplo, la innovación «mío» frente a «tirano» en el verso 3044, si bien en *S2* se presenta en la expresión «vive Dios, padre mío» y en *S1* en «Pues vive Dios, padre mío», corrigiendo la hipometría que sí se produce en *S2*. Lo mismo ocurre en el verso 2737, donde ambos coinciden en la lectura «materia» frente a «mataría». Nuevamente *S1* advierte y corrige una hipometría –«materia que con esfuerzo»– que sí es perceptible en *S2* –«materia con esfuerzo»–. También son parecidas las lecciones «adelanten» para *S1* y «delanten» para *S2* del verso 2116 y, desde luego, parten de la misma raíz las que encontramos en el verso 1990: «tratan» para *S1* y «trataran» para *S2* frente a «entraran» del resto de los testimonios.

El editor del testimonio *S1* parece más perspicaz que el de *S2*, a juzgar por las enmiendas y correcciones que se aprecian en el primero en varios de estos últimos ejemplos. Tal y como hemos observado, *S1* enmienda una hipometría que, sin embargo, sí copia *S2* en los versos 2737 y 3044. En el 1990 corrige una hipermetría visible en *S2* –«trataran»– suprimiendo una sílaba de la misma palabra que dicho testimonio ofrece y convirtiéndola así en «tratan». Enmienda igualmente la errata que se aprecia en *S2* –«delanten»– en el 2116 añadiendo una «a» para formar «adelanten». Por último, la distinta lectura tanto entre sí como con el resto de los testimonios en el verso 3046 sugiere una omisión en el subarquetipo κ [kappa] que ambos testimonios advierten y subsanan de forma independiente. El subarquetipo mostraría una lectura borrosa u omisión de la expresión inicial «o tu acero» y eso generaría dos subsanaciones distintas:



«que tu acero» en *S1* y «en tu acero» en *S2*. La versión más depurada del editor de *S1* apunta a una revisión más atenta del texto proporcionado por el subarquetipo κ [kappa] pero, en mi opinión, no es mérito exclusivo de la sagacidad del impresor. Probablemente, nos encontramos ante una edición posterior a la de *S2* y es el tiempo transcurrido entre esta y la siguiente el que ha proporcionado la posibilidad de corregir algunos errores que son visibles en la primera. A este respecto, es especialmente revelador el caso del verso 1990. La lección que ofrecen, entre otros, los testimonios más tempranos –*PI* [1645], *DI*[1646] y *D2*[1652]– es «entraran». El impresor del subarquetipo κ [kappa] debe leer, sin embargo, «trataran», sin caer en la cuenta de que, debido a la eliminación de la vocal inicial «e» en la palabra impide una sinalefa con la palabra «Nunca», que la precede, y provoca una hipermetría. Así lo copia también *S2*. A continuación, la revisión posterior del texto, lleva a corregir la hipermetría cambiando la forma verbal «trataran» por otra del mismo verbo que tenga dos sílabas en lugar de tres: «tratan». Y así es como lo refleja *S1*. Con mayor o menor espacio temporal entre una edición y otra, de lo que no queda duda, es de que la fuente sigue siendo el subarquetipo κ [kappa].

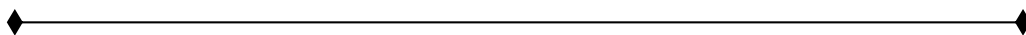
Al margen de estas consideraciones, la posibilidad de que *S1* derive directamente de *S2* queda descartada por los errores separativos apreciables en versos como el 1582, en el que *S1* copia «enaguas», tal y como lo hace *S6*, y no «naguas», que es la lección de *S2*. Otro caso en el que ambos testimonios dan versiones distintas coincidiendo cada uno con fuentes diferentes puede observarse en el verso 3143, donde *S2* lee «tu castigo» y *S1* «su castigo».

Por otra parte, parece clara la existencia de un testimonio perdido λ [lamda], cuya lectura afecta a siete testimonios: la suelta de Salamanca –*S4*–, las sueltas de los Sanz –*S7*, *S8*, *S9*–, la de Barcelona –*S12*– y los testimonios de Valencia –*S10* y *S11*–. Es posible que afecte a los subarquetipos ν [ni] y μ [mi] que aglutinan precisamente a estos siete testimonios. De su influencia dejan constancia inequívoca varios errores monogénéticos. Un caso lo tenemos en la innovación del verso 414 –«hallándonos» frente a «topándonos»–. También resulta significativa la adición de la pregunta « ¿Qué

«digo?» entre los versos 614 y 616, que, además, modifica la disposición métrica con respecto a la variante original. Los siete testimonios coinciden igualmente en la variante del verso 830 –«el semblante le»–, visiblemente distinta de la variante original, que siguen el resto de testimonios –«él Longinos»–. Suficientemente elocuentes son también las innovaciones que encontramos, por ejemplo, en el verso 1948, donde la palabra «pecho» resulta evidentemente novedosa frente a «honra». Lo mismo ocurre con la palabra «deuda», que copian todos los testimonios de la rama, frente a «ofensa» en el verso 3163. Otros ejemplos los encontramos en los versos y acotaciones 557, 617, 1292, 1315, 1530, 1531, 1759, 1769, 2032, 2158+, 2982 o 3006. Además, la filiación atestiguada por los errores monogénicos se corrobora ampliamente con otros errores conjuntivos que podemos ver en los versos 85, 314, 380, 415, 545, 557, 578, 602, 642, 684, 692, 695, 751, 771, 1051+, 1224, 1226, 1287, 1425, 1514, 1519, 1534, 1922, 2125, 2179+, 2968, 3145. También podemos considerar significativos los versos 2319, 2467+, 2501, 2561, 2566, 2692, 2881, 2882, donde se ven afectados todos los testimonios de esta rama, salvo *S9*, cuya ausencia parece razonablemente justificada por sus muestras evidentes de contaminación con la suelta de Hermosilla –*S5*– u otro testimonio afín.

De mayor complejidad resulta deslindar las filiaciones entre estos siete testimonios que remiten a λ [lamda]. Sí podemos hablar de al menos dos subarquetipos perdidos que se derivan de este. Se trata de μ [mi] y ν [ni]. El primero, del que hablaremos más adelante, afecta a los testimonios valencianos [*S10* y *S11*]. El segundo aglutina a los cinco testimonios restantes.

El subarquetipo ν [ni] prueba la filiación de *S4*, *S7*, *S8*, *S9* y *S12*. En el verso 943 copian «Cosme» en lugar de «Casandra» incurriendo en un claro error de coherencia, ya que el personaje está fuera de escena y no puede intervenir. Los nombres de los personajes en los testimonios aparecen como abreviaturas de grafía muy similar: «Cos.» y «Cas.» Los impresores, atentos a la grafía, no perciben el error de contexto. Ello demuestra que leen el error de alguna fuente común. Mucho menos deja lugar a dudas la innovación del verso 1332. En modo alguno podrían copiar los cinco de forma independiente «Irlanda» si tuvieran a la vista la variante original «Italia». El caso del



verso 1992 es igualmente llamativo. No copian «volantes», sino «voluntades», incurriendo en una hipometría. Otra evidencia la tenemos en el verso 2954, en el que los cinco leen «libraré» en lugar de «por librar». Elocuente es asimismo la innovación del verso 3044 que leen los cinco—«Vive dios, padre enemigo»— que dista notablemente de la lección original: «Vive dios, padre tirano.». Otros errores que entrarían en la categoría de monogénéticos los encontramos en la acotación 909+, en el verso 1711, en el 1747, en el 3087 o en el 3092. El subarquetipo queda confirmado con otros errores conjuntivos, como los que encontramos en la acotación 23+, 75+, 805+, 821+, 833+ o en los versos 498, 1242, 1418, 1433, 1609, 3241 o 3245, por poner algunos ejemplos.

Dentro de la rama de *v* [ni], los testimonios *S4*, *S8*, *S9* y *S12* podrían tener una filiación común, a juzgar por el error monogénético que muestran en el verso 1368. Se trata de la innovación «vuelen» sobre el original «burlen». De manera particular, en el verso 528 se aprecia cómo el testimonio *S7* se sitúa en un punto intermedio entre la variante original y la variante común a los otros cuatro testimonios —*S4*, *S8*, *S9* y *S12*—. La lección común para la mayoría de las fuentes lee «entre tantos artes». La suelta *S7* muestra una variante ligeramente diferente, probablemente efectuada por el editor del subarquetipo *v* [ni]: «entre tantas artes». A su vez, los editores de *S4*, *S8*, *S9* y *S12* incorporan este cambio del masculino al femenino y modifican la preposición inicial: «en tantas artes». Parece lógico suponer que es el editor del subarquetipo común a los cuatro —al que podemos denominar ξ [xi]— el que, teniendo a la vista *v* [ni], transmite esa lección. La hipótesis de la existencia del subarquetipo ξ [xi] se refuerza con casos de errores comunes para las mismas sueltas en los versos 730, 1367, 1438 y 1496.

En cuanto al subarquetipo ζ [dseta], se trata del origen común para los testimonios sevillanos *S5* —de la imprenta de José Antonio Herмосilla— y *S6* —de la imprenta de José Padrino—. Entre los errores monogénéticos más significativos encontramos las adiciones en el apartado donde se enumeran las PERSONAS. Además de indicar los principales personajes, las sueltas sevillanas amplían el reparto nombrando a aquellos que aparecen de manera más puntual: «un herrador, un maestro de escuela, unregonero, músicos, acompañamiento». En el verso 34 ambos remarcan «ni aún de»

donde solo se leía «ni de». La innovación del verso 1713, en la que *S5* y *S6* copian «nuevo» frente a «fiero» delata igualmente la existencia de un origen común. Y la extensa acotación que podemos leer en la mayoría de los testimonios en 2168+ –«Llaman recio a una puerta que esté en medio del teatro »– las sueltas sevillanas la reducen a una sola palabra «Llaman.». Especialmente reveladoras y en modo alguno casuales son las omisiones de varios grupos de versos en la tercera jornada: 2616-2619, 2718-2721, 2730-2733, 2762-2763, 2792-2795, 2828-2831 y 3188-3191. En algunos de estos ejemplos, la presencia de *S9*, debida a una contaminación que se explicará más adelante, no impide la confirmación de la filiación de los testimonios sevillanos. Se trata de supresiones estudiadas, puesto que respetan en todos los casos la rima de los romances de los que se eliminan. Como error monogenético se presenta también el caso de los versos 2769-2771, que las sueltas sevillanas sustituyen por un solo verso, atendiendo, también en este caso, a conservar la rima del romance en el que se inserta. Además, un buen número de variantes comunes confirman la filiación: 7+, 819, 1553+, 1672, 2139+, 2179+, 2191+, 2192, , 3013+, 3077+, 3078, 3077+, 3078, 3078+, 3079, 3084+, 3125, 3207+. Nuevamente, se percibe la presencia de *S9* en algunos de los casos: 2303+, 2328+, 2331, 2469+, 2493+, 2533, 2536+, 2537, 2653, 2859. Además, el verso 3129+ presenta dos lecciones distintas para ambos testimonios, que, sin embargo, apuntan a un origen común. Partiendo del original «De rodillas» Herмосilla –*S5* – copia «Arrodilla» y Padrino –*S6*– «Arrodillase». La descendencia directa de un testimonio con respecto a otro queda descartada por algunos errores separativos. En el verso 2647, por ejemplo, *S5* lee «males» junto a otros testimonios –*P1 P2 DI E S9 B*–, mientras que *S6* sigue la variante «malos». Son muy claras también, en este sentido, las variantes del verso 1774, donde *S5* lee «Dolor» junto a *P1 P2 DI E S3 B* y *S6* muestra «Honor», coincidiendo con el resto de los testimonios. Además, si *S6* –que es posterior a *S5* de acuerdo a la datación atribuida– estuviera copiando a *S5*, se vería afectado por la contaminación de esta suelta con respecto a *P2*. Así, en el verso 588, por ejemplo, no podría leer «martillo», coincidiendo con buena parte de los testimonios, desde la variante «martirio» que muestra *S5*. Asimismo, en el verso 858 no podría copiar «darle» junto a otros testimonios, donde *S5* muestra simplemente «dar».

1417,1440+, 1553+, 1604+, 1605+, 1672+, 1752+, 1753+, 1770, 1788+, 1789+, 1793+, 1810, 2028+, 2139+, 2143, 2176+, 2179+, 2270+, 2273, 2323+, 2349+, 2461+, 2489+, 2652+, 2675+, 2703, 2786+, 2861, 3039+, 3049+, 3080, 3125+, 3126, 3127+, 3128+, 3207+, 3244. Son pocos los errores separativos entre ambos, pero también los encontramos. En el verso 240, *S10* sigue la misma lección que las sueltas sevillanas –«los laudes»– mientras que *S11* copia junto al resto de las fuentes «las laudes». En el 2200 coincide con la edición de Hermosilla –*S5*– copiando un singular –«palabra»– en lugar de un plural. *S10* coincide igualmente con *S3* en el 790, donde ambos copian «mormuras» en lugar de «murmuras». Estos dos copian otra oscilación vocálica en el verso 851, donde leen «dispertare» en lugar de «despertare». Lo mismo les sucede en el verso 890. En el 1608 copian un plural –«cenizas»– en lugar del singular «ceniza». En el 1301, es *S11* el que coincide con *S3*, al leer «el sol» en vez de «al sol». Con ellos, podemos descartar que una de las sueltas sea el modelo de la otra y confirmamos la existencia del subarquetipo μ [mi] para ambas.

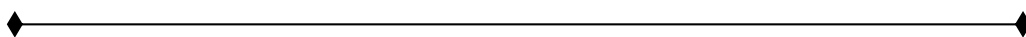
Es conveniente señalar, además, una inequívoca relación entre los testimonios valencianos –*S10* y *S11*– y las sueltas sevillanas –*S5* y *S6*–. Dan prueba de ello numerosos indicios. Por ejemplo, en el verso 2188, los cuatro coinciden en la innovación «dame» frente a «deja». Otras coincidencias evidentes se dan en el verso 2359, donde copian «más» en vez de «tan»; también en el verso 2570, donde cambian el orden del pronombre «nos han» y lo colocan detrás del verbo –«hanos»–. También sugieren esta relación las coincidencias en el listado de PERSONAS que aportan las sueltas sevillanas, por un lado, y las sueltas valencianas, por otro. Ambos listados incluyen, por ejemplo, con respecto al resto de los testimonios, a personajes como el herrador, el maestro de escuela, el pregonero y los músicos. Muy similar es la lección de los cuatro también en la acotación 2168+. La variante original es bastante amplia: «Llaman recio a una puerta que esté en medio del teatro». Pero tanto los testimonios sevillanos como los valencianos la reducen significativamente y de manera muy parecida. Las sueltas sevillanas copian simplemente «Llaman» y las valencianas «Llaman dentro».

Más concretamente, es la suelta sevillana de Hermosilla [S5] la que guarda filiación con las copias valencianas [S10 y S11]. Los datos que apoyan la hipótesis los encontramos en ciertos versos y acotaciones a lo largo de la obra. No abundan especialmente los errores monogenéticos en este caso. Sin embargo, sí podemos señalar alguno en particular. Un caso lo encontramos en la acotación 17+, donde la lección original «Vanse los músicos» se copia simplemente como «Vanse.» por parte de Hermosilla –S5– y las dos sueltas valencianas –S10 y S11–. Como error monogenético puede considerarse también la posición común de la acotación 2476+, que en *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* aparece en la posición 2477+, y la innovación de la acotación 2648+, que muestra la lección «Derríbale» frente a la original «Derriba a su padre». De especial importancia considero el verso 2823, con una inequívoca innovación. Así, donde el resto de los testimonio lee «puerros» la lección común para la suelta sevillana y las valencianas es, sin embargo, «huerto». En estos tres últimos casos –2476+, 2648+ y 2823– se da, además, la coincidencia con S9, debido a una contaminación con Hermosilla –S5– de la que hablaremos posteriormente. Otros errores comunes que corroborarían la filiación aparecen en los versos y acotaciones siguientes: 69, 1320, 1341, 1479, 1571+, 2071, 3101+. Y de la misma consideración son estos otros, donde volvemos a ver la coincidencia con S9: 2080, 2230, 2334, 2381, 2514, 2586. También cabría tener en cuenta la acotación 1018+, donde se suma la presencia de B. Este hecho respondería a una posible contaminación del testimonio de Mesonero –B– con los valencianos.

La singularidad de S3 con respecto a los demás testimonios queda fuera de toda duda con la prolija cantidad de innovaciones y omisiones que pueblan nuestra edición textual, situada muy por encima de la media que ofrecen el resto de las copias, además de numerosos errores de otra índole. Entre las innovaciones más significativas cabría señalar las que encontramos ya en la autoría de la pieza⁷⁴, pero también en los versos 62, 63, 233, 235, 291, 318, 399, 400, 427, 428, 458, 629, 643, 966, 1062, 1074, 1287, 1308, 1327, 1365, 1367, 1407, 1436-1441, 1444, 1534, 1935, 2211, 2287, 2399, 2616,

⁷⁴ S3 es el único testimonio que considera *El más impropio verdugo* como obra en colaboración, atribución en la que se basa Mackenzie en su estudio.

2700, 2701, 2725, 2736, 2737, 2773, 2781, 2840, 2841, 2842, 2866, 2869-2872, 3057, 3191. No podemos extendernos aquí con un análisis detallado de todos ellos, pero, dada su llamativa originalidad, sí merece la pena detenerse en alguno para señalar esta característica a que nos referimos. En el verso 62, por ejemplo, *S3* sustituye «de Florencia» por «admirando». En el 318, en *S3* leemos «somos ya» frente a la lección del resto de los testimonios: «desde hoy». En el 1534, donde todos copian «sean», *S3* indica «cierran». Y encontramos aún más en los versos y acotaciones 7+, 40, 131, 216, 433, 482, 545, 550, 613, 661, 691, 709, 828, 894, 974, 1076, 1095, 1107+, 1193, 1213, 1227, 1326, 1335, 1375, 1394, 1406, 1447, 1461, 1493, 1569+, 1584, 1597, 1603, 1609+, 1634, 1719, 1721, 1722, 1755, 1803, 1846, 1902, 1924, 1933, 1948, 1949, 1972, 1979, 1980, 1992, 2016, 2022, 2082, 2101, 2128, 2158+, 2172, 2179+, 2195, 2212, 2232, 2312+, 2444, 2500, 2546, 2586, 2596, 2619, 2646, 2674+, 2717, 2782, 2795, 2864, 2884, 3083, 3088, 3097, 3101+, 3182, 3244. Por si fuera poco, también hay llamativas omisiones a lo largo del texto. Las encontramos en los versos 431-432, 1216-1217, 1238-1243, 1262-1267, 1288-1289, 1328-1333, 1504-1509, 1618-1625, 1648-1651, 1684-1691, 1806-1813, 1842-1843, 1858-1863, 1906-1915, 2042-2055, 2370-2381, 2434-2437, 2463. Aunque tampoco son las únicas. También se aprecian en el listado de PERSONAS y en otros versos y acotaciones: 163, 238, 244+, 285, 315, 317, 406, 468, 542, 657+, 859, 875+, 958, 1003, 1006, 1044+, 1065+, 1072, 1086+, 1088+, 1107+, 1113, 1140, 1141+, 1172, 1205, 1244, 1246, 1280, 1294, 1304, 1306, 1307, 1516, 1593+, 1604+, 1645+, 1673, 1683+, 1692, 1934, 2016, 2026+, 2069, 2097, 2105, 2194, 2328+, 2387, 2447, 2528, 2545, 2640, 2648+, 2674, 2732, 2764, 2956, 3049+, 3120, 3126, 3242. El testimonio presenta, además, otra serie de desvíos propios en versos y acotaciones como 48, 65+, 78, 114+, 206, 207, 232, 239, 284, 322+, 390, 426, 536+, 617, 625, 657+, 712, 796, 832, 875+, 893, 903, 993, 1051+, 1064, 1087, 1112, 1116, 1129, 1157, 1170, 1190, 1191, 1221, 1260, 1479, 1553+, 1584-1585, 1587+, 1605, 1627, 1710, 1711, 1712, 1721, 1730, 1741+, 1753, 1759, 1767, 1781, 1785, 1786, 1840, 2024+, 2027, 2056, 2127, 2168+, 2179+, 2237, 2253, 2297+, 2325, 2328+, 2353, 2354+, 2425, 2456+, 2464, 2469+, 2639+, 2647+, 2665, 2692, 2715, 2719, 2735, 2764, 2770, 2847+, 2928, 2985, 3036, 3124, 3136, 3146, 3148+, 3186, 3194, 3207+, 3216, 3219+.

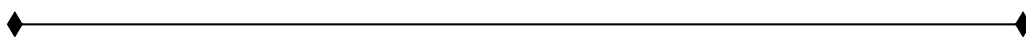


donde leemos solamente «Llaman» y se suprime la continuación «otra vez más recio» ; y también la supresión de la «s» final en el posesivo «sus» en el verso 3153 cuando el contexto –«ojos»– sugiere un plural. Las pruebas se completan con los casos registrados en 488, 657+, 730, 834, 1093, 1132, 1264, 1315, 1571+, 2636. De una incidencia casi inapreciable son algunas lecciones comunes con otros testimonios. Para el caso de *E*, la coincidencia se da en tres versos: 1313, 1353 y 3207+. También manifiesta afinidad con los testimonios valencianos *S10* y *S11* en 800, 1573+, 2303+ y 3231+. Se conservan algunas muestras más en el caso de *S3* y *S10* correspondientes a 790, 851, 890, 1001+, 1608. Y una más para *S3* y *S11* en 1301. También se aprecia una coincidencia con *D2* en los versos 754, 850 y 2529. Por otra parte, *S3* y *S12* cuentan con tres lecciones comunes en 1435, 2093 y 2354. Lo mismo ocurre para *S3* y *B*, cuyas lecciones comunes aparecen en 804+, 1553 y 2590. Podemos apuntar igualmente una lectura singular para *S9* y *S3*. Las lecturas comunes con estos testimonios explicarían la presencia de *S3* en varios ejemplos más: 1652+, 1692+, 1696, 1797+, 1798+, 1802+, 1804+ o 1814+, 2057, 2137+, 2205, 2847+ o 2847+.

Su colocación dentro del estema no es sencilla. Dadas sus concomitancias con *S6* y *E*, es posible suponerle una filiación con el subarquetipo σ [sigma], situado con anterioridad al subarquetipo ζ [dseta], que transmitiría la lección común a los tres. El resto de las coincidencias se deberían a contaminaciones.

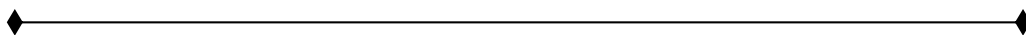
Por último, cabría hablar de los subarquetipos que nos ayudan a completar el estema. Me refiero a los subarquetipos σ [sigma], θ [zeta] y ι [iota].

El verso 3143 sugiere la existencia de un subarquetipo común – σ [sigma]– para *E* [1704] y las sueltas de la obra. En efecto, tanto el testimonio de Bruselas como la práctica totalidad de las sueltas –*S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*– copian « su castigo » en lugar de «tu castigo», variante que siguen, sin embargo, los testimonios *P1 P2 D1 D2 S2 B*. La presencia de *S2* entre el resto de testimonios quedaría justificada por la contaminación de esta suelta con *D2* [Vid. más adelante en este mismo apartado]. La transmisión de la lección común de σ [sigma] se llevaría a cabo de forma directa



[iota]. Son varios los errores monogenéticos que sostienen la hipótesis. En el verso 862 encontramos una evidente innovación. Las fuentes provenientes del subarquetipo θ [zeta] copian «para intentar» cuando la lectura de la variante original es «puede intentar». Otra prueba la tendríamos en el verso 1289. Difícilmente podrían coincidir todos los testimonios del subarquetipo θ [zeta] en la lectura «tino» si tuvieran a la vista el original «sino». En el 1556 todos ellos leen «señal» en lugar de «seña». Ejemplos similares pueden verse en el verso 933, el 1370, el 1495 y el 3147. En cuanto a la procedencia del subarquetipo θ [zeta], por un lado, el verso 3143, que hemos mencionado para σ [sigma] sugiere que este último subarquetipo es una de las fuentes que influencia a θ [zeta]. Por otra parte, algún otro verso apunta a *D2* como otro de los testimonios de referencia. Los ejemplos son escasos, pero significativos. Es el caso del verso 1774, donde todos los testimonios afectados por θ [zeta] a través de los subarquetipos correspondientes leen «Honor», al igual que *D2*, en lugar de «Dolor». La presencia de *S6* entre ellos podría deberse a alguna contaminación puntual. La misma situación vuelve a repetirse en el verso 1901, cuando los mismos testimonios copian junto a *D2* «creció gigante» en vez de «creció a gigante». Y dada la filiación de *D2* [1652] con *D1* [1646], es plausible que aquel trasmite algunos de los errores comunes visibles ya en la impresión de 1646. Es lo que sucede en el verso 376, donde tanto las dos impresiones zaragozanas como los testimonios afectados por θ [zeta] copian «en mi porfía» y no «a mi porfía», como lo hacen las fuentes restantes. Casos parecidos los tenemos en los versos 260 y 655.

También es plausible la hipótesis de un subarquetipo ι [iota] para *S1* y el subarquetipo λ [lamda]. Como error monogenético que apoye esta teoría, es muy significativa la innovación del verso 1207, donde los testimonios que derivan del subarquetipo ι [iota] –*S1, S4, S7, S8, S9, S12, S10, S11*– leen «niega» en lugar de «ruega», tal y como muestran el resto de las fuentes. En el verso 1135 encontramos otra innovación que afecta, esta vez a una preposición. Donde la variante original muestra «con mi amor», los testimonios afectados por ι [iota] leen «en mi amor». También cabe tener en cuenta la omisión en el verso 84 de la expresión «Ah». Igualmente elocuente resulta la variante de los testimonios procedentes de ι [iota] en el verso 893



Entre los versos que atestiguan dicha contaminación encontramos algunas omisiones especialmente significativas que lo vinculan con los testimonios sevillanos *S6* y *S5*: 2438-2441, 2616-2619, 2673+, 2718-2721, 2730-2733, 2762-2763, 2769-2771, 2792-2795, 2828-2831. Sin embargo, algunos indicios revelan que Antonio Sanz [*S9*] se ve influenciado en realidad por un único testimonio. Parece evidente que no se trata de la edición de Padrino [*S6*] si tenemos en cuenta el error separativo del verso 2891, donde *S9* no podría leer «horrible», siguiendo la opción común, si estuviese leyendo el mencionado testimonio, que muestra en cambio «terrible». Y de forma más concreta, otros ejemplos nos ayudan a desenmascarar al auténtico modelo de *S9*. A la innovación del verso 2497–«si» frente a «pues»–, la transmutación del verso 2499 –«nos pescaron» en vez de «pescáronnos»– o la variación en el verso 2750 –«decís» en lugar de «dices»– podemos considerarlas como errores monogénéticos de Antonio Sanz [*S9*] y José Antonio de Hermosilla [*S5*]. A estos, se suman otros errores comunes de ambos testimonios en los versos 2237, 2303+, 2328+, 2341, 2436, 2490, 2500, 2526, 2695 y 2876. La influencia del impresor sevillano [*S5*] queda probada si tenemos en cuenta que Sanz [*S9*] coincide en las lecturas que ofrecen los dos testimonios valencianos [*S10* y *S11*] y la suelta de Hermosilla [*S5*] en errores monogénéticos como el del verso 2823. En él, la innovación «huerto» que copian *S5*, *S9*, *S10* y *S11* es indudable frente a la variante «puerros» que ofrecen los testimonios restantes. Otro caso similar es el de las acotaciones 2648+ –donde *S5*, *S9*, *S10* y *S11* copian «Derríbale» en lugar de «Derriba a su padre»–. A estos los acompañan los errores comunes en 2230, 2334, 2381, 2514 y 2586. También es significativo que el único caso entre los versos 2198 y 2976 en el que el impresor madrileño [*S9*] coincide con otros testimonios de la rama λ [lamda], a la que habitualmente sigue, es precisamente aquel en el que también aparece Hermosilla [*S5*]. Me refiero al apócope del verso 2568, donde los siete testimonios que guardan filiación con el subarquetipo λ [lamda] y Hermosilla [*S5*] leen «lodo» y no «lodos». A pesar de todo, encontramos también algún error separativo entre Sanz [*S9*] y Hermosilla [*S5*], que nos remite a posibles contaminaciones con otras fuentes. Entre esos errores encontramos, por ejemplo, el de la acotación 2312+, donde Sanz [*S9*] lee «abrácese» y Hermosilla [*S5*] «abrázanse». También el verso 2852, donde *S5* lee como *E* –«he dar»–, frente al resto de los testimonios, incluido el de *S9*. O el verso 2860, donde ambos

testimonios vuelven a presentar lecturas distintas –«impropio» en *S9* e «impropio» en *S5*–.

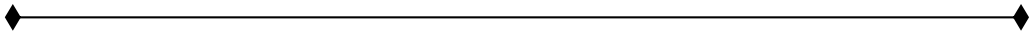
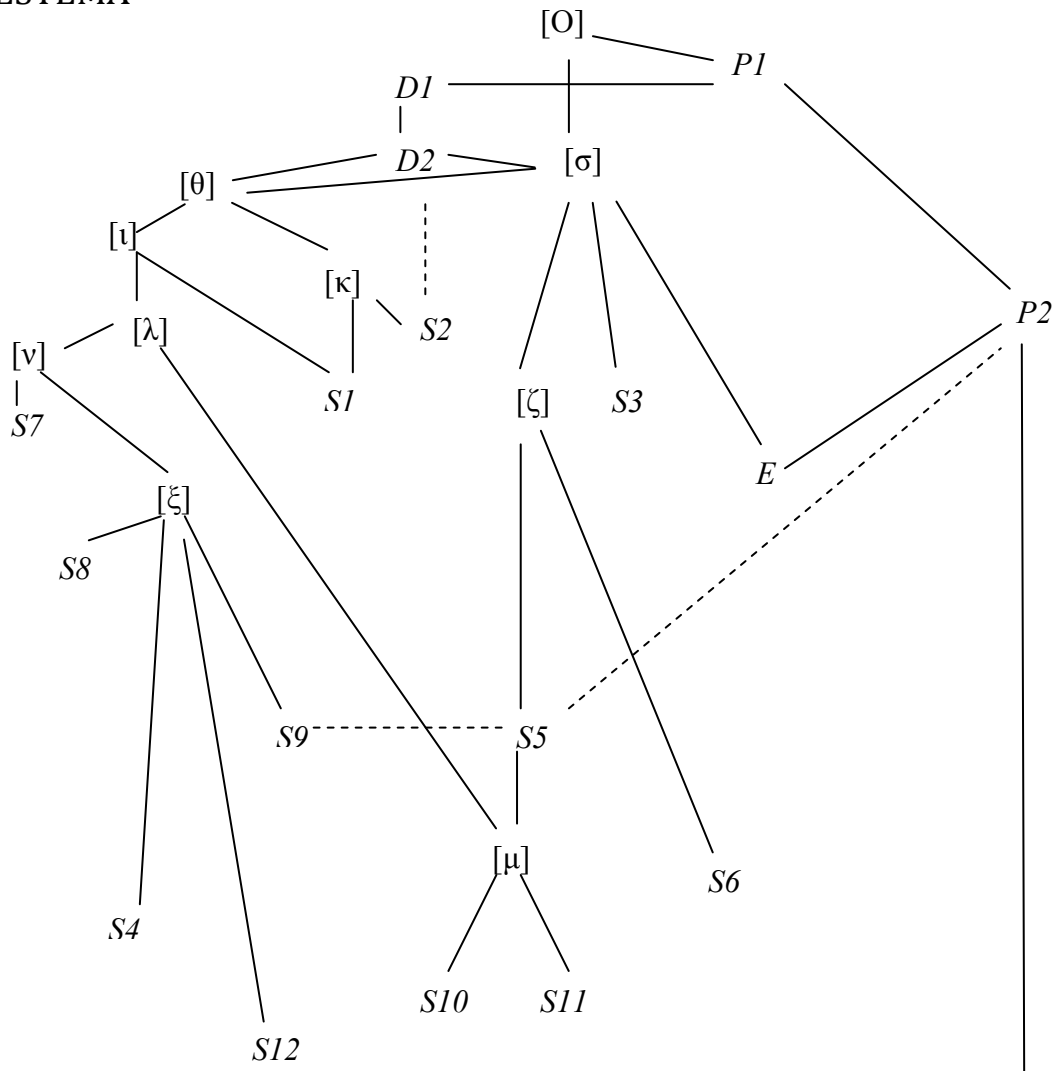
Otros ejemplos apuntan a una contaminación de la suelta sevillana *S5* con la edición salida de la imprenta de Lorenzo de la Iglesia: *P2* [1680]. El verso más revelador es el 588, donde únicamente *S5* sigue la lectura de *P2* –«martirio»– frente a «martillo». Los dos testimonios vuelven a coincidir en otros versos, también junto con otros testimonios relacionados con alguno de los dos. Algunos ejemplos los encontramos en 858, 1047, 1158, 1548 o 1881.

Se percibe, por último, una clara relación de *D2* [1652] con una de las sueltas sin fecha, concretamente la *S2*. A todas luces monogenética es la innovación del verso 1553, donde tanto *D2* [1652] como *S2* leen «honor» en lugar de «amor», como muestran los testimonios restantes. De la misma forma, ambos copian «a hablar una dama» en lugar de «a hablar a una dama», como las fuentes restantes, produciéndose una hipometría en el verso 571. Otro error común lo encontramos en el verso 1571, en el que leen «Diana» y no «Laura». En este verso, coinciden en la lectura con otra de las sueltas sin datación –*S1*–, aunque, en su caso, el error queda subsanado con algunas modificaciones posteriores. Otros errores comunes en los que ambos coinciden de manera exclusiva los encontramos en la omisión de la acotación 73+ o la sustitución de «tu» por «su» en el verso 1383. La presencia de estos errores conjuntivos desvelaría la contaminación a la que nos hemos referido.

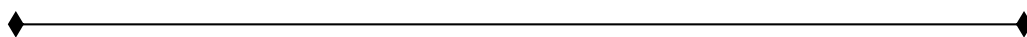
Con todos estos datos obtenidos a través del cotejo textual, hacemos a continuación una propuesta de estema. En él quedan recogidos los distintos subarquetipos y testimonios, así como las distintas filiaciones y las contaminaciones a las que se ha aludido. El lector debe tener en cuenta, no obstante, que, debido al número de testimonios y a las numerosas contaminaciones entre ellos, la filiación resulta bastante enmarañada. El estema ofrecido pretende simplificar en lo posible la compleja red de relaciones entre las distintas fuentes de *El más impropio verdugo*. La colocación de los testimonios respeta el orden cronológico –en sentido vertical– dado o propuesto

para los testimonios conservados, con la excepción de las sueltas *S1*, *S2* y *S3*, en los que es aleatoria.

ESTEMA



II. EDICIÓN CRÍTICA



TEXTO EDITADO

Comedia famosa.

El más impropio verdugo por la más justa venganza.

De don Francisco de Rojas.

Personas que hablan en ella.

CÉSAR.

ALEJANDRO, HIJO DE CÉSAR.

CARLOS, HIJO DE CÉSAR.

FEDERICO.

DIANA, DAMA PRIMERA.

CASANDRA, DAMA SEGUNDA.

LAURA, CRIADA.

COSME, GRACIOSO PRIMERO.

DAMIÁN, GRACIOSO SEGUNDO.

EL DUQUE DE FLORENCIA.

JULIA, CRIADA.

CRIADOS.

[MÚSICOS.]

[VOZ.]

[HERRADOR.]

[MAESTRO.]

[UNA DAMA.]

[PREGONERO.]

- CARLOS. ¡Pues están desnudas, hablen
las lenguas de acero solas
y las arrogancias callen! 40
- ALEJANDRO. Siempre que se me ha ofrecido
he hablado en ese lenguaje,
mas no he encontrado en Florencia
ni en el mundo quien me aguarde
con tanto valor.
- CARLOS. ¡Pelea 45
y verás más adelante
el que descubres en mí!
- ALEJANDRO. Confíesote que es notable.
¿Eres Güelfo o Gebelino?
- CARLOS. El valor hace linaje 50
de por sí.
- ALEJANDRO. ¿Es Carlos, mi hermano?
- CARLOS. ¿Es Alejandro?
- ALEJANDRO. Y quien sale
de una batalla infernal,
con hidrónico coraje
de beber mi sangre propia. 55
- CARLOS. Bien podrás beber tu sangre,
que alguna pienso que vierte
este brazo del combate
que hemos tenido.
- ALEJANDRO. ¡Y el alma
quisiera también sacarte, 60
siendo segundo Caín

61 *segundo Caín*. Posible referencia metaliteraria a la obra *El Caín de Cataluña*, del propio Rojas. Cotarelo [2007:148] indica que la pieza pudo redactarse en una fecha cercana y posterior a *Casarse por vengarse*, esto es, en torno a finales de 1635 o principios del 1636. *El más impropio verdugo*, según

de Florencia a las edades
venideras, por poder
templar, Carlos, con matarte,
la infernal cólera mía! 65

Dentro voz.

VOZ. ¡Agradece a las piedades
secretas del cielo, fiera,
que para portentos naces,
el haberte revocado
la sentencia inexorable 70
de tu muerte, que si no,
pedazos hecho...!

ALEJANDRO. ¡Aguardadme,
villanos! ¡Veréis si soy
de veras portento! *Vase.*

CARLOS. (¿Qué áspid
nació con tanto veneno, 75
ni qué africano cerastes ?)
¡Aguarda, Alejandro, espera,
que, aunque esas ofensas haces
a la sangre que tenemos,
al riesgo he de acompañarte, 80
a que tu furor te oponer!

Sale Diana a un balcón.

queda explicado en el apartado referente a la fecha de composición de la pieza de este trabajo [p. 9], podría haberse redactado a finales de 1636.

76 *Cerastes*: «m. cerasta.» «Cerasta: Víbora de más de seis decímetros de longitud y con manchas de color pardo rojizo, que tiene una especie de cuernecillos encima de los ojos. Se cría en los arenales de África y es muy venenosa.» [DRAE]

DIANA.	(Carlos es. Quiero llamarle.)	
CARLOS.	¡Alejandro, espera!	
DIANA.	¡Ah, Carlos!	
	¡Ah, Carlos!	
CARLOS.	La voz de un ángel	
	me detiene, que es Diana,	85
	que como Diana sale	
	rayos de plata esparciendo,	
	dando a la noche cobarde	
	presunciones contra el día.	
DIANA.	Más que las voces suaves	90
	de la música, el rumor	
	de las cítaras de Marte	
	me han obligado a salir	
	a este balcón, que en la calle	
	os recelé con peligro.	95
CARLOS.	Mil años el cielo os guarde,	
	que basta para lograrlos,	
	en mi fortuna inmortales,	
	ese cuidado de veros,	
	aunque con tantas os pague	100
	almas como pensamientos.	
	Yo voy siguiendo el alcance	

86 *como Diana sale*: En este caso Diana es una metonimia para la Luna, ya que la diosa romana de la caza se identificaba con dicho astro. Carlos identifica aquí la salida de su amada Diana con la salida de la luna. Es habitual en los tópicos amorosos de la época identificar a la amada con algún astro [sol, luna, estrellas] para destacar su belleza.

91-92 *el rumor/ de las cítaras de Marte*. Marte es el dios de la guerra según la mitología romana y las cítaras son instrumentos musicales antiguos. Diana emplea la expresión para referirse a los ruidos referentes al combate que acaba de tener lugar en la calle.

	de mi hermano, que ha tenido con las sombras, con el aire, no sé qué ocasión aquí, y es forzoso no dejalle de la mano, aunque primero, juzgándome de la parte contraria, me ha herido.	105
DIANA.	¿Herido?	
CARLOS.	No es nada. En un brazo. Dadme licencia, y la grosería de dejaros perdonadme, pues veis que es deuda precisa el acudir a mi sangre.	110
DIANA.	Esta banda y este lienzo en lugar del dueño bajen en este lance a serviros.	115
<i>Echa una banda, y un lienzo.</i>		
CARLOS.	Serán para eternizarme.	
DIANA.	¡Ay, Dios! Mi hermano recelo, Carlos, que ha entrado en la calle. Retiraos de suerte que él no os encuentre a estos umbrales y averigüe las sospechas que de nuestras vistas trae, que aunque para el casamiento	120 125

102 *siguiendo el alcance*. «Seguir el alcance. Es perseguir los vencedores a los vencidos, o a los enemigos que huyen o se retiran, para acabarlos de deshacer y extinguir.» [Aut.] «Perseguir al enemigo» [DRAE].

116 *dueño*. «también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas de género femenino que tienen dominio en algo» [Aut.]. Era muy frecuente la utilización del término en boca de los amantes para referirse a la amada. Diana lo utiliza aquí para referirse a sí misma.

que intentáis somos iguales,
es Güelfo, y vos Gebelino. *Vase.*

Sale Federico.

FEDERICO. (Un hombre –si de engañarme
no está conmigo la noche
falsa– me parece que, antes 130
que yo llegase a mi puerta,
estaba, y del sitio parte

Recatándose Carlos.

agora la calle arriba,
procurando recatarse
de mí. Mis sospechas andan 135
cerca del último examen.

Sin duda que galantea
este a mi hermana. Alcanzalle
pretendo, y reconocelle,
aunque me cueste arriesgarme.) 140

CARLOS. (Federico me pretende
seguir y no he de aguardalle
por Diana y por poder
ir tras Alejandro.) *Vase.*

FEDERICO. (Tarde
lo he intentado, que ya ha vuelto 145
la esquina, y es disparate
y temeridad seguille
y yo a mí propio agraviarme,
que puede ser diferente

	de lo que sospecho. Pase solamente por antojo.)	150
	<i>Sale Cosme, gracioso, criado de Alejandro.</i>	
COSME.	(Que aquí viniese a bus calle me mandó Alejandro, y fuera para mi dicha muy grande no encontrar con él, que sirvo a un duende, a un demonio. ¡Tate, que aquí hay gente y, si no es él, defiende el puente gigante desmesurado !)	155
FEDERICO.	(Otra vez el hombre vuelve a la calle, o arrepentido de haberse recatado en semejante ocasión, o presumiendo de hallar el puesto sin nadie. Al paso quiero salille.)	160 165
COSME.	(Ni el compás de andar ni el talle es de Alejandro. ¿Qué haré?)	
FEDERICO.	¿Quién va?	
COSME.	¿Quién viene?	
FEDERICO.	¡Notable respuesta!	

158-159 *defiende el puente gigante/ desmesurado*. Alusión al episodio del puente de Mantible incluido en los cantares de gesta franceses del ciclo carolingio. En este episodio el puente se encuentra defendido por el gigante Galafre, que impide el paso de los franceses hacia la tierra de los moros. Rojas menciona expresamente a dicho personaje en el verso 288, además de aludir a la misma temática en los versos 266 y 288-290. *Vid.* notas correspondientes. Calderón cuenta con una obra caballerescas titulada *La puente de Mantible*, «estrenada en 1630 y publicada en 1636» [Londero, 1998: 899]. En la obra, el gracioso Guarín, que acompaña a Roldán, protagoniza un cómico encuentro con el gigante. No puede descartarse que Rojas conociese dicha obra.

COSME.	Traigo mojada la pólvora.	
FEDERICO.	¿Qué lenguaje es ese?	170
COSME.	¡El que me enseñaron mis abuelos, y mis padres! Perdone vuesa merced.	
FEDERICO.	¡Pues vuélvase!	
COSME.	Que me place.	
FEDERICO.	Y advierta, en su vida, que por esta calle no pase.	175
COSME.	¡Sea muy en hora buena, que eso dijeron a Zaide , y no era tan obediente como yo, con mil quilates!	180
FEDERICO.	(Hombre de gusto parece.)	
COSME.	(¡Lo que yo porque llegase Alejandro diera!)	
FEDERICO.	¿Cómo? ¿no se acaba de ir?	
COSME.	¡Iranse cuando vuesarced quisiere, que no son bestias!	185
FEDERICO.	Aguarde.	
COSME.	Obedezco.	
FEDERICO.	¿Qué buscaba en este sitio tan tarde?	
COSME.	Yo lo diré, que fui amigo	

178 *eso dijeron a Zaide*. Cosme alude al romance de Lope de Vega que comienza con los versos «Mira, Zaide, que te digo/ que no pases por mi calle»[Vega, 1984: 132]. Otra alusión al personaje se da en *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p.190; v.601].

	siempre de decir verdades.	190
	Alejandro, hijo mayor de César de Salviati, en Florencia conocido por sus raras mocedades y notables travesuras,	195
	en esta casa...	
FEDERICO.	Adelante.	
COSME.	... a Diana galantea, que es un florentín arcángel, hermana de Federico de Médicis, y es su amante Carlos, su hermano, también, y uno del otro no sabe. Sirvo a Alejandro y mandome que por aquí le buscase, y vengo de muy bellaca	200
	gana a estas horas a darle ese gusto, porque tengo desde el vientre de mi madre muy poquita inclinación de ver de noche las calles,	205
	y a las lechuzas las dejo, que son más fantasmas que aves.	210
FEDERICO.	(Confesó de plano el hombre, sin darle tormento. ¡Cuáles son los criados!)	
COSME.	¿Ireme?	215
FEDERICO.	Bien puedes irte o quedarte.	
COSME.	También pienso que a Casandra, que es hermana de los tales	

	Alejandro y Carlos, quiere Federico, para que anden trocados los frenos.	220
FEDERICO.	(¡Todo este villano lo sabe!)	
COSME.	Y, a no ser bandos contrarios, llegaran a declararse y a pedillas por mujeres, que, durante el doncellaje, no lo son, que son enigmas. Son sabandijas neutrales, ni bien hombres, ni bien hembras, ni bien pescado, ni carne.	225 230
FEDERICO.	(Darne a conocer no quiero, disimulando, y dejalle en este puesto y volver, después que deje la calle, a entrarme en casa.)	<i>Vase.</i>
COSME.	Él se fue y me dejó. Nuevo achaque debió de dalle en la testa. (Pero por estotra parte viene otro hombre que parece espárrago de las laudes , porque ya han dicho maitines	235 240

240 *espárrago de las laudes*. La expresión se basa en la ambivalencia de la palabra «espárrago». Por una parte, está relacionada con la locución «Solo como el espárrago» que «se dice del que no tiene parientes, u del que vive y anda solo, sin hacer compañía con otros.» [*Aut.*]. Damián, efectivamente, aparece solo. Por otra parte, para referirnos a la planta, las clasificaciones comunes son «espárrago de trigo» y «espárrago de jardín» [*Aut.*]. «Espárrago de las laudes» resulta así un neologismo ingenioso que Cosme aplica en este caso. «Las laudes» se refieren, por su parte, a la hora canónica correspondiente al amanecer, así denominada según la tradición medieval, y que coincidía con una de las horas dedicadas a la oración en los monasterios. Otra referencia temporal utilizando una posible alusión de ámbito eclesial la encontramos en el verso 654. *Vid.* nota.

y de ellos a salir tañen
estas monjas, filomenas
profesas, que aquí adelante
viven.)

Sale Damián, segundo gracioso, con espada y embozado.

- DAMIÁN. (¡Dormime, por Dios, 245
que con el primer romance
me arrullé —el broquel por cuna—
y, como si fuera en Flandes,
de la música el suceso
no he sabido, ni a qué parte 250
se fue Carlos, mi señor,
que aún no han quedado señales
de haber pisado estas piedras
plantas humanas!
- COSME. (Tornarme 255
no parece bien, que ya
me ha visto y será brindalle
con el miedo a más valor,
que no trae el hombre talle
de menos miedo que yo,
y, de cobarde a cobarde, 260
vence el que acomete.)
- DAMIÁN. (¡Aquí
está un asombro de Marte!)

243 *estas monjas, filomenas*. Puesto que no existe una comunidad de monjas con ese nombre—«filomenas»—, puede tratarse de una antonomasia, que vincula el canto habitual durante el rezo con el mito de Filomena, transformada en rui señor. Precisamente el personaje que da origen al mito es una de las protagonistas de la obra de Rojas titulada *Progne y Filomena*.

COSME.	¿Quién va?	
DAMIÁN.	¿Por qué lo pregunta?	
COSME.	(Respondió con espantable despejo . Yo me he engañado.	<i>Apar.</i> 265
	¡La calle llueve Roldanes !)	
DAMIÁN.	¿Qué dice?	
COSME.	¡Aquí no se dice, sino solamente se hace!	
DAMIÁN.	¡Pues saque la espada!	
COSME.	Quiero saber, antes que la saque, si es Güelfo, o es Gebelino.	270
DAMIÁN.	¡Soy cuatro mil Barrabases !	
COSME.	¡Puto! ¿Cuatro mil?	
DAMIÁN.	¡Y son pocos!	
COSME.	¡Pues vuelva a endiablarse por más al infierno, si hay en él más de ese linaje –(sufriéndome va.)–, que voto a Dios, que con la de Juanes ,	<i>Aparte.</i> 275

265 *despejo*: «m. Desembarazo, soltura en el trato o en las acciones.» [DRAE].

266 *Roldanes*. Plural tomado del nombre propio «Roldán», héroe de la épica francesa, que da nombre a uno de los cantares de gesta franceses del ciclo carolingio. Rojas continúa haciendo referencias dentro de la misma temática que encontramos en los versos 158-159 y que encontraremos en los 288-290. *Vid.* notas correspondientes.

272 *Barrabases*. Barrabás es un personaje bíblico. Un criminal al que se le indultó la pena por petición expresa del pueblo judío a Poncio Pilato en el proceso contra Jesús de Nazaret. «Suele recordarse en las imprecaciones y juramentos» [Marcello, 2007: p. 235 [nota crítica 1854]]. Aparece también este personaje mencionado en *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p. 235 y 279; vv. 1854 y 3033].

278 *con la de Juanes*. En lenguaje de germanías, «la de Juanes» significa «la espada» [Huerta Calvo y Alonso Hernández, 2000: 349]. La expresión aparece también en la obra *Varia fortuna del soldado Píndaro* escrita por Gonzalo de Céspedes y Meneses y publicada en 1640: «corrí tras del ventero con la

- se los haga pepitoria
 todos!
- DAMIÁN. (¡El hombre es de partes , 280
 y con él no hay burlas!) *Apar.*
- COSME. Ea,
 ¿qué responde?
- DAMIÁN. ¡No me canse,
 que le echaré en un tejado
 con un dedo!
- COSME. ¡Lindo saque!
- DAMIÁN. ¡Qué mal a Damián conoce! 285
 (En yendo sufriendo, dalle, *Aparte.*
 que es regla de los gallinas.)
- COSME. ¿Es Damianillo?
- DAMIÁN. ¡Es Galafre,
 Oliveros, y Roldán,
 y todos los doce Pares ! 290
- COSME. ¡Damianillo es!
- DAMIÁN. ¿Es Cosmete?
- COSME. ¡Dame esa mano, vinagre ,
 que me has vuelto el alma al cuerpo,

espada en la mano; pero apenas miro reluzir la de Juanes, quando dexando el vino apretó hacia el corral.»
 [Céspedes y Meneses, 1975: II, 59, lín.6-9]

280 *partes*. «Usado en plural, se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona.»
 [Aut.]

288-290 *Galafre, / Oliveros y Roldán, / y todos los doce Pares*. Héroe de la épica francesa, que aparecen en los cantares de gesta del ciclo carolingio o ciclo del Rey, referentes al emperador Carlomagno. En España, la obra de referencia en este campo era la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* de Nicolás de Piamonte, publicada en 1525. Es posible que Rojas conociese, además, la obra de Calderón *La puente de Mantible*, en la que Galafre, Oliveros y Roldán son personajes de la trama. Los versos siguen la temática de los ya mencionados: 158-159 y 266. *Vid.* notas correspondientes.

292 *vinagre*: «m. coloq. Persona de genio áspero y desapacible» [DRAE].

	y tú y yo, a dos elefantes!	
DAMIÁN.	Somos ratones.	
COSME.	De un nido,	295
	pues a dos hijos y a un padre en una casa servimos.	
DAMIÁN.	No puedo dar un alcance a Carlos.	
COSME.	Ni yo a Alejandro.	
DAMIÁN.	Fuerza será ir a buscallo	300
	que me he quedado dormido sobre aquellos pedernales, como si fueran colchones, al son de ciertos gznates	
	que trujo aquí, —¡Dios nos libre!— a hacer gárgaras .	305
COSME.	No sabe que han comutado en dinero las damas a los galanes las músicas.	
DAMIÁN.	Es galán a lo antiguo. Cosme, dame licencia para buscar a mi amo.	310
COSME.	Alá te guarde, que es moro, y es renegado el que a estas horas los mares de estas calles surca en corso	315

298 *No puedo dar un alcance*: «No le puedo dar un alcance. Frase que significa no poderse encontrar la persona que se busca, por más diligencias que se hacen para hallarla.» [Aut.]

304-306 *Al son de ciertos gznates[...] a hacer gárgaras*. Damián se refiere con esta metonimia a los músicos que se encontraban cantando frente al balcón de Diana al comienzo de la pieza. Su descripción refleja la falta de refinamiento propia de su condición social.

- tras dos demonios andantes.
 Y pues Cosme y Damián somos
 desde hoy amigos tan grandes
 júntenos un orinal
 a los dos de aquí adelante. 320
- DAMIÁN. Esa fue siempre la insignia
 de los Cosmes y Damianes.
- COSME. Adiós.
- DAMIÁN. Adiós. *Vase.*
- Sale Alejandro por donde se quiere ir Cosme.*
- ALEJANDRO. ¿Quién es?
- COSME. (¡Otra
 aventura!)
- ALEJANDRO. ¿Quién va?
- COSME. Nadie,
 que yo ya no voy ni vengo 325
 a puro desatinarme.
- ALEJANDRO. ¿Es Cosmillo?
- COSME. ¿Es Alejandro?
- ALEJANDRO. Si tardas más en nombrarme
 contigo en esotro mundo
 doy de una estocada.
- COSME. ¡Zape! 330
 ¡Gran diligencia es, por Dios,
 para tan largo viaje!

319-322 *júntenos un orinal* [...] *de los Cosmes y Damianes*. En la iconografía de los santos Cosme y Damián es habitual encontrar el orinal en referencia a los utensilios utilizados por médicos, farmacéuticos, cirujanos y barberos, de los que estos santos eran patronos. El gracioso equipara esta circunstancia, naturalmente degradándola, con el uso de emblemas propios –insignias– por parte de las familias aristocráticas. El evidente matiz escatológico del objeto le otorga un sentido cómico a su comentario.

- ALEJANDRO. ¿Qué te has hecho?
- COSME. No he podido,
por más que he andado, encontrarte.
¿Qué te ha sucedido?
- ALEJANDRO. ¡Estoy 335
sin mí de cólera! Dame
atención, que de un prodigio
quiero, Cosme, cuenta darte.
- COSME. De las orejas abajo
seré una estatua de jaspe. 340
- ALEJANDRO. Ya sabes que a Diana,
como del Sol, de Federico hermana,
adoro de manera
que aspiro a salamandria de la esfera
con humanos despojos 345
del soberano incendio de sus ojos;
bien que en sus dulces rayos,
que nievan soles y que llueven mayos,
amante mariposa,
por imposibles de jazmín y rosa , 350

341-344 *Ya sabes [...] / de la esfera*. El sentido de las palabras de Alejandro se complica con este hipérbaton. Las palabras del personaje, ordenadas correctamente serían: «Ya sabes que adoro a Diana, hermana de Federico, como al Sol, de manera que aspiro [a ser] salamandria de la esfera [de ese Sol].»

344 *salamandria*: También «salamandra». «Salamandra: Metafóricamente, significa lo que se mantiene en el fuego del amor o afecto.» [*Aut.*] «se creía que este reptil, dada su extrema frialdad, podía andar entre las llamas sin quemarse. Es un motivo muy del gusto de la época.» [García García-Serrano, 2007 p. 227 [nota crítica 983]]. «Rojas utiliza frecuentemente este símbolo poético.» [González Cañal, 2007a: p. 87 [nota crítica 1343]]. En este caso, Alejandro se identifica con el animal por su capacidad para resistir el fuego del amor que le infunde Diana. Otros ejemplos de su utilización los encontramos en: *Casarse por vengarse* [Rojas Zorrilla, 2007: p. 454; v.158], *No hay amigo para amigo* [Rojas Zorrilla, 2007: p.87; v.1343], *Persiles y Sigismunda* [Rojas Zorrilla, 2009: p.227; v.893], *Los celos de Rodamonte* [Rojas Zorrilla, 2009: p. 521; v.1254]. Góngora la emplea precisamente en la estrofa 24 de su *Fábula de Polifemo y Galatea* [1983: 141, v. 185]: «Salamandria del Sol, vestido estrellas.»

350 *imposibles de jazmín y rosa*. La expresión parece estar directamente relacionada con un verso tomado de *El burlador de Sevilla*: «pies de jazmín y rosa» [Tirso de Molina (atrib.), 2007: p. 156, v.443].

dando tornos altiva,
 mil veces muero, porque tantas viva,
 y abrasado la adoro
 en piélagos de luz, y abismos de oro.
 Este ingrato despego, 355
 este desdén, este invencible fuego,
 y el no esperar mudanza
 desesperaron tanto mi esperanza,
 que esta noche he intentado
 el último remedio a mi cuidado 360
 por ese monesterio,
 adonde el cielo sólo tiene imperio.
 ¡Y despechado y loco
 a nueva furia agora me provoco!
 Aunque es pretexto injusto 365
 a la violencia remitir el gusto,
 y gozar a Diana
 por fuerza —que el amor todo lo allana—
 en su propio aposento,
 que por una pared de este convento 370
 tiene fácil la entrada,
 empresa loca fue, pero fue honrada.
 Al fin, cuando al sosiego
 común todas las monjas —¡ardo en fuego
 de furor todavía!— 375
 estaban, para dar a mi porfía
 fin, y a mi ciego antojo,
 sobre aquella pared la escala arrojó,
 y apenas puesta estuvo,

Atendiendo al significado erótico de los pies y puesto que Alejandro no ha conseguido gozar a Diana, Rojas cambiaría el término «pies» por el de «imposibles».

cuando a asaltar por ella al cielo subo, 380
 sin recelar contrario;
 y al tiempo que, resuelto y temerario,
 quiero arrojarme dentro,
 cuatro bultos me salen al encuentro
 con antorchas por ojos, 385
 y abortando después volcanes rojos,
 diciendo el uno de ellos
 —aquí se me erizaron los cabellos
 y en mi vida he tenido
 miedo, si no es entonces, conocido.—: 390
 «¡De la escala arrojalde,
 precipitalde todos, y matalde,
 que para que le demos
 la muerte comisión de Dios tenemos!»
 Quise hacer resistencia, 395
 en mí volviendo, a la infernal violencia;
 y como desde el cielo
 bajé rodando por la escala al suelo,
 de camino tan agro ,
 quedando con la vida por milagro 400
 de mi valor profundo.
 Y presumiendo poca empresa el mundo,
 Florencia, átomo o nada ,
 con aqueste broquel y aquesta espada,
 sin alas por el viento, 405
 tomar venganza del infierno intento;

399 *agro*: «Lo mismo que agrio.» «Agrio: Vale también áspero, escabroso, lleno de peñascos y breñas, como la montaña, la cuesta, y subida de alguna roca o puerto.» [*Aut.*]

403 *átomo o nada*. «César o nada». Lema de César Borgia. Basado en el episodio del paso del Rubicón por Julio César. Las legiones lo acompañaron invadiendo la República Romana.

desbocado caballo,
 volver quiero a la escala, y no la hallo.
 No hay riesgo que me ataje,
 y por lograr mi bárbaro coraje 410
 cuanto encuentro atropello,
 veneno exhalo desde el pie al cabello;
 hiero a Carlos, mi hermano,
 topándonos los dos. La voz en vano
 primera repetida 415
 seguir procuro, y más de alguna vida
 cuesta mi diligencia;
 barro de hombres las calles de Florencia.
 Para mi desatino,
 todos son Güelfos, nadie es Gebelino. 420
 Y de polvo y sudor , ciego y bañado,
 –como toro español agarrochado
 que del coso se escapa,
 con esta vida y con aquella capa,
 y con los dos lunados 425
 cometas , de caballos y tablados
 fue sangriento destrozo;
 penacho haciendo de un errado trozo,
 al arrugado cuello,
 que tremola arrogante por rompello, 430
 viendo que le embaraza,
 y con él las estrellas amenaza;

422 *toro español agarrochado*. «Toro **agarrochado**, el irritado y embravecido.» [Covarrubias: «Garrochón», p. 581, col. der.]. Procede de la palabra «garrocha», vara utilizada para herir al toro.

425-426 *dos lunados/ cometas*. Metáfora para referirse a los cuernos del animal en movimiento. La identificación con los cometas puede deberse a la rapidez y el adjetivo «lunados» deriva del parecido con el aspecto de la luna en sus fases creciente y menguante. La metáfora ya había sido empleada por Góngora en sus *Soledades* [1994: 195, v.3]: «(media luna las armas de su frente).»

que, con bramidos roncós,
vuelve otra vez a visitar los troncos
del monte comarcano, 435
de adonde fue vecino y ciudadano—
a este puesto me vuelvo
y en él a darte muerte me resuelvo,
si tardo en conocerte.
—¡tan poco de tu vida hubo a tu muerte!— 440
Rindiose mi porfía.
Llegó la aurora y tras la aurora el día
que desterró el lucero.
Y cuanto largamente te refiero
sospecho que he soñado. 445
Ponga treguas él mismo a mi cuidado,
porque temple su fuego,
y vamos a dormir, que es hora, luego,
sin que el lecho, que tanto me recrea,
campo a mis ansias de batalla sea . 450

COSME. ¡Pardiez, que menos que ser
sueño el que cuentas, señor,
que no bastara el valor
de Roldán ni Lucifer
para tanta patarata! 455
Para un ciego, en verso y prosa,
era relación famosa,
diciendo a voces: «¡ Que trata

450 *campo a mis ansias de batalla sea*. Alusión metaliteraria a un verso de un soneto de Petrarca, concretamente el CCXXVI de su *Cancionero* [PETRARCA, 1983:289]: «el lecho duro campo de batalla». En su artículo, TERRACINI [1996, 526-527], basándose en los comentarios de Vilanova sobre la poesía gongorina, señala que las reminiscencias petrarquescas de este verso en particular refuerzan la idea de «la triste cama del solitario» [1993, 526], en vez del encuentro erótico entre los amantes. Esta idea cobra pleno sentido en boca de Alejandro, si tenemos en cuenta el reciente intento fallido de gozar a la dama. Rojas utiliza la expresión «campo de batalla», esta vez con el significado de relación erótica entre dos personas, en su obra *Los celos de Rodamonte* [Rojas Zorrilla, 2009: p.487; v.300].

- cómo, dando testimonio
de corazón paladín, 460
un mancebo florentín
peleó con el demonio
y, haciendo a su ardor lisonjas,
a arrojarle se dispuso
por una escala que puso 465
a un monasterio de monjas!
¡Y después, dando en el suelo,
volvió a acometelles bravo,
con un villancico, al cabo,
contra el diablo cojuelo !» 470
- ALEJANDRO. ¡Humor gastas!
- COSME. Ya llegamos
a casa, gracias a Dios.
Yo me vengaré de vos,
nohecita, si allá entramos,
que estoy de sueño sin mí. 475

Suene dentro un herrador.

- ALEJANDRO. ¿Quién es el martillador
vecino?
- COSME. Es el herrador.
- ALEJANDRO. Llámamele, Cosme, aquí.
- COSME. Yo voy. *Vase.*
- ALEJANDRO. Que me da, confieso,
notable enfado.

Sale Cosme con el herrador.

470 *el diablo cojuelo*. Alusión metaliteraria al título de una obra de Luis Vélez de Guevara.

COSME.	Aquí está	480
	el señor maeso ya.	
HERRADOR.	¿Qué mandáis?	
ALEJANDRO.	Señor maeso,	
	yo vivo en aquella casa.	
HERRADOR.	Ya os conozco.	
ALEJANDRO.	Mi aposento	
	es aquel bajo.	
HERRADOR.	El intento	485
	me decid, que el tiempo pasa	
	y tengo mucho que hacer,	
	que acabar y a que acudir.	
ALEJANDRO.	Yo tengo más que dormir	
	y silencio he menester,	490
	que me trae a casa el día	
	de rendido y trasnochado,	
	de haberla toda pasado	
	en cierta aventura mía.	
	La música del martillo	495
	para arrullarme no es buena	
	ni la bigornia es sirena	
	que me aduerma sin oílo.	
	¡Voto a Dios que si lo toma	
	de aquí a la noche en la mano	500
	y mañana muy temprano,	
	antes que beba ni coma,	
	no se ha mudado de aquí,	

497 *bigornia*: «f. Yunque con dos puntas opuestas.» [DRAE]. La bigornia no puede emitir el dulce canto de una sirena. De ahí que Alejandro diga con razón que «para arrullarme no es buena» [v. 496].

	que le tengo de mudar a los infiernos a herrar,	505
	que es lo más que se usa allí! Y acierte, pues despertando está en el barrio a quien duerme, esta vez a obedecerme quien ha tanto que está herrando ,	510
HERRADOR.	¡Notable temeridad!	
COSME.	Si va a decir la verdad, él es galante capricho.	
HERRADOR.	De obedeceros no puedo dejar.	515
COSME.	No hay que replicalle. Si quedar quiere en la calle busque otro oficio más quedo , que de los siete podrá ser éste despertador.	520
ALEJANDRO.	Habiendo sido herrador, con ninguno acertará ,	

507-510 *Y acierte [...] quien ha tanto que está herrando*. Aunque no es apreciable desde el punto de vista ortográfico, el verbo «acertar» que aparece en el verso 507 –«acierta»– sugiere un juego de palabras facilitado por la coincidencia fonética de los verbos «herrar» y «errar». De este modo, el verbo que aparece en el verso 510 –«herrando»– hace referencia tanto al oficio del personaje, como a la equivocación cometida.

518 *quedo*. «Quiere decir tanto como pasito y con tiento» [Covarrubias: 843]. «adj. Lo mismo que quieto» [Aut.] «Usado como adverbio vale también con voz muy baja» [Aut.]. A pesar de que la palabra es utilizada como adjetivo, puede connotar el sentido de «silencioso», potenciado por la contraposición con el adjetivo «despertador» del verso 520.

519 *de los siete* [oficios]. En la Edad Media se propuso la clasificación de los oficios en siete artes vulgares o mecánicas, equiparándolas con el número de las artes liberales, integradas por la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astrología y la música.

521-522 *Habiendo sido herrador/ con ninguno acertará*. Nuevamente el verbo «acertar» del verso 522 –«acertará»–, nos pone sobre la pista del juego de palabras, de imposible traducción ortográfica,

- y en este, el más singular
que albéitar aspira a ser ,
yerra más lo que ha de hacer 525
que acierta lo que ha de herrar .
- HERRADOR. Quedo de todo advertido.
- COSME. Busque otro entre tantos artes
y Dios le eche a aquellas partes,
donde de nadie sea oído, 530
para que no martirice
de herrador con solo el nombre.
- HERRADOR. (¡No hay burlas con él, que es hombre
que hace más de lo que dice!) *Vase.*
- ALEJANDRO. Naide de mi gusto apela 535
a otro ningún tribunal.

Deletrean y leen como muchachos de escuela, con mucho ruido, todos los que puedan, y sale el maestro con palmatoria, cortando una pluma. Dentro.

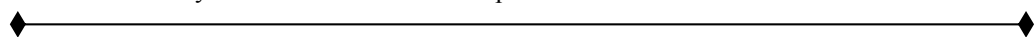
- MAESTRO. Lean todos por igual.
- ALEJANDRO. ¿Qué enjambre es este?
- COSME. Una escuela.
- ALEJANDRO. No es menos que el herrador
esto. Cosme, al maestro llama. 540
- COSME. Él sale a hablar a una dama

originado por la coincidencia fonética de las palabras «herrador» – oficio– y «errador» – neologismo que sugiere la referencia al sujeto que yerra. *Vid.* nota 507-510.

523-524 [...] *el más singular/ que albéitar aspira a ser.* Hipérbaton. El orden correcto para captar el sentido es «Que aspira a ser el más singular albéitar.»

524 *albéitar*: veterinario.[*DRAE*]

525-526 *yerra más [...] que acierta lo que ha de herrar.* Continuación del juego de palabras utilizado en los versos 507-510 y 521-522. *Vid.* notas correspondientes.



- que allí le aguarda.
- ALEJANDRO. ¡Ah, señor
maestro!
- MAESTRO. ¿Qué me mandáis?
- ALEJANDRO. Escuche atento.
- MAESTRO. Decí.
- ALEJANDRO. Ya sabrá que vivo aquí. 545
- MAESTRO. ¡Por muchos años viváis!
- ALEJANDRO. Yo vengo a dormir ahora,
y una mosca me despierta.
¡Cuánto más junto a mi puerta
tanto tiple!
- [DAMA.] (Me enamora 550
el Alejandro.)
- ALEJANDRO. Haga luego,
como dicen, por soltallos
y a sus casas enviallos,
dejando el barrio en sosiego.
¡Y mañana múdese 555
a otro muy lejos de aquí,
que si no lo hace así,
voto a Dios — escúcheme —,
que yo lo haga de modo,
si me obliga a que me enoje, 560
que en un tejado le arroje,
con bancos, mesas y todo
el adorno, el badulaque

563 *badulaque*: «Guisado de carne menuda, dividida y cortada en pedazuelos con el caldo o la menestra espesa». [*Covarrubias*: p. 155, col. der.]. «Afeite compuesto de varios ingredientes que se usaba en otro tiempo.» [*DRAE*]. En este caso, la palabra parece utilizarse por antonomasia, en referencia a la multitud de componentes de algo. Aquí se aplica al mobiliario de la escuela. Cervantes coloca la palabra en boca de Sancho en el capítulo XLIII de la segunda parte de *El Quijote*: «pero esotros badulaques y enredos y revoltillos, no se me acuerda ni acordará más dellos» [2004: 1066]. Según la anotación de

	de la escuela, y le sujete a hacella en un caballete, y para los niños saque —porque del furor que doy muestras no reservo nada— una comisión firmada de Herodes .	565
MAESTRO.	(¡Temblando estoy!) Digo que obedeceré todo cuanto me ordenáis.	570
ALEJANDRO.	Libre con eso quedáis, y yo a gusto dormiré.	
MAESTRO.	Y yo os soñaré de aquí adelante.	575
ALEJANDRO.	No haréis mal.	
COSME.	(Un miedo lleva Pascual como cirio .)	
MAESTRO.	(Voy sin mí.) No estaré aquí a mediodía. (De quien es da testimonio. ¡Válgate Dios, por demonio!)	580
COSME.	Con esto queda vacía de todo rumor la calle.	

Forradellas, el sentido contextual sería el de «‘maquillajes para mujeres’» [2004: 1066]. Basanta, sin embargo, en su edición, asigna al término el significado de «complicaciones, revoltijos» [2015: 1269].

566-570 *para los niños saque [...] una comisión firmada / de Herodes*. Referencia al episodio bíblico de la matanza de los inocentes, en el que Herodes da orden de matar a todos los niños recién nacidos en Belén y los alrededores.

577-578 *lleva Pascual/ como cirio*. Juego de palabras en torno a la ambigüedad léxica del término «Pascual», que puede ser empleado como nombre propio o como adjetivo del sustantivo «cirio», en referencia al «cirio pascual», elemento utilizado en la liturgia religiosa. Con un sentido erótico (‘pene’), la expresión ya había sido usada por Francisco Delicado en *La lozana andaluza*.

	Y con gran facilidad	
	redimes la vecindad,	585
	que de venir tienen talle	
	a agradecértelo todos,	
	que a un martillo y a una escuela,	
	¿qué bronce no se desvela?	
	Que son de tormentos modos	590
	que no los tiene el infierno,	
	no quitando por menores	
	los coches y empedradores.	
ALEJANDRO.	Ya he puesto en eso gobierno,	
	que por un empedrador	595
	y un cochero que maté,	
	ninguno de ellos a pie	
	ni a caballo, con valor	
	ni libertad han quedado	
	para pasar por aquí.	600
COSME.	¡Qué buen gusto!	
ALEJANDRO.	Por allí	
	hemos de entrar —si he llevado	
	la llave de aquel postigo—	
	por no encontrar a mi padre,	
	que me gruña ni me ladre,	605
	que es mi mayor enemigo.	
	Aquí está la llave. Toma,	
	Cosme, y adelántate	
	a abrille, que estoy en pie	
	dormido.	
COSME.	Otro moro asoma.	610

589 *bronce*. «Ser un bronce o ser de bronce. Frases muy comunes para dar a entender la fortaleza y constancia del ánimo y del cuerpo, que uno es robusto, infatigable, inmóvil, y que resiste firme y constante a los ímpetus y adversidades de la fortuna.» [Aut.]

Arriba un pregonero con una colcha en la mano.

- PREGONERO. ¡Vengan a la almoneda
con moneda,
vengan a la almoneda!
- ALEJANDRO. ¡Pregonero! ¡Ah, pregonero!
- PREGONERO. Cien reales dan por la colcha. 615
- ALEJANDRO. ¡Ah, ganapán!
- PREGONERO. ¿Hay quien puje?
- ALEJANDRO. ¡Ah, vinagre! ¡Ah, cuero!
- PREGONERO. ¿Queréis la colcha?
- ALEJANDRO. ¡Ah, borracho!
- ¡Voto a Dios, si pregonáis
más, y la voz levantáis 620
solicitando el despacho
de esa almoneda, que os eche
desde ese balcón a hacer
la almoneda a Lucifer!
- PREGONERO. ¿No queréis que me aproveche 625
del oficio?
- ALEJANDRO. ¡Picarón,
eso ha de ser muchas millas
de aquí, en las siete Cabrillas ,
si subo arriba, al balcón!
- Que tengo mi casa aquí, 630
y voy a dormir agora
por haber, hasta la aurora,
pasado la noche así,

628 *las siete Cabrillas*. Se refiere a la constelación de las Pléyades, también conocida como «Las siete hermanas».

- muy cansado y muy rendido,
y no es bien que un pregonero, 635
–que parece mal agüero–
me esté gritando al oído.
Y, en efeto, esto ha de ser
porque es mi gusto.
- PREGONERO. (Él lo toma
de veras y, aunque no coma, 640
no quiero con Lucifer
pesadumbres ni ocasión.)
- ALEJANDRO. ¿Qué dice?
- COSME. ¿Qué ha de chistar,
sino bajarse y echar
en otra parte el sermón? 645
Porque este púlpito no es
a propósito.
- PREGONERO. (¡Yo quedo
sin mí, y temblando de miedo!)
- ALEJANDRO. Vámonos a dormir, pues,
que después de lo cansado 650
de suerte el sueño me llama
que he de arrojarme en la cama,
Cosme, vestido y calzado.
- COSME. Dormir los kiríes espero,
pues te aclamo vencedor 655
de una escuela, un herrador,
y de todo un pregonero. *Vanse.*

654 *dormir los Kiríes*. En el verso 632 Alejandro señala que ha estado «hasta la aurora» ocupado en sus tropelías. Está, por lo tanto, amaneciendo. Es posible que Cosme se refiera al sonido de los gallos, que comienzan a oírse a esas horas. Cosme espera dormir mientras los gallos empiezan a cantar. Por otra parte, en el verso 241, Cosme utiliza una hora canónica, «los maitines» que sitúa la acción por la noche. En este contexto, *Kirie* es también «La invocación que se hace a Dios, al principio de la misa» [DRAE]. Puesto que hay un convento cerca, Cosme también puede referirse a los rezos que se escuchen a esa hora.

Sale César Salviati con barba blanca, una daga en la mano, y Casandra deteniéndole, y Carlos con la banda en el brazo izquierdo, que le dio Diana, y Damián con él.

CASANDRA. ¡Señor, señor!

CÉSAR. ¡No me impidas,
Casandra, por amparalle,
con este acero quitalle 660
a este villano mil vidas,
que con vergüenza tan poca
se viene de divertir
a estas horas a dormir!

CARLOS. Escucha.

CÉSAR. ¡Cierra la boca, 665
ingrato, pues para el yerro
que has hecho en esta ocasión
no tienes satisfacción!

CARLOS. Si mi hermano...

CÉSAR. ¡Calla, perro,
que querrás dar a tu hermano 670
la culpa de tus excesos,
cuando tú de sus traviesos
pasos pudieras, no en vano,
corregir los desperdicios,
aunque seas el menor, 675
con cordura y con valor!

CARLOS. Señor, ¿Cuándo he dado indicios,
los menores, de faltar
a tu obediencia? ¿He salido
un punto de ella atrevido? 680
¿Quién se queja en el lugar

de mí?

CÉSAR. No me satisfagas,
pues a estas horas de fuera
vienes.

CASANDRA. Señor, considera,
cuando ese cargo le hagas, 685
que es mozo, y que alguna vez
no es mucho un descuido veas.

Del primer yerro no seas
tan riguroso juez.
Con sus amigos se habrá 690
esta noche entretenido
como hace Carlos.

CARLOS. No ha sido
esa la ocasión. Quizá,
por estorbar a mi hermano
despeños de su furor, 695
vengo a estas horas, señor,
y aún he venido temprano,
que he de volvelle a buscar
si de casa aún hace ausencia,
porque por toda Florencia 700
no le he podido encontrar.

CASANDRA. Por la puerta del jardín
pienso que se recogió
agora a su cuarto.

CARLOS. Dio
con eso a mis ansias fin, 705
que por seguille he tardado
tanto en recogerme.

CÉSAR. Sí,

- para disculparte a ti
gentil achaque has hallado.
Porque él tiene de travieso 710
opinión en el lugar,
le querrás hoy prohijar
por suyo tu loco exceso,
y quizás tú haces callando
mayores temeridades, 715
que él, que está sus mocedades
por las calles pregonando.
¡Tú, con más hipocresía,
quizá encubres más maldad!
- CARLOS. Tiénesle más voluntad 720
que a mí, o es desdicha mía,
que sabe el cielo que en cuanto
puedo parecer que soy
hijo tuyo, muestras doy.
- CÉSAR. Eres un ángel y un santo. 725
- CARLOS. No soy santo ni ángel, mas
obedecerte deseo,
y darte gusto.
- CÉSAR. No creo
en los pocos que me das,
que esa es verdad.
- CARLOS. ¿Hete dado 730
otra pesadumbre yo?
- CASANDRA. Siempre, Carlos, se llevó
la inclinación y el cuidado,
con los padres, en los hijos,
el más travieso, aunque aquí 735
estar hoy tan contra ti

- de amor nace.
- DAMIÁN. (¡Qué prolijos
son los padres, en llegando
a ser viejos, sin razón,
de envidia, de ver que son
mozos los hijos.) 740
- CÉSAR. En dando,
Casandra, en eso, me harás
perder el entendimiento.
No ha de quedar un momento
en casa.
- CARLOS. Muy bien harás 745
si en eso gusto te doy.
- CÉSAR. Y este picaño también
ha de volar, que es con quien
se acompaña.
- DAMIÁN. ¡También soy
más que Cosme desdichado! 750
- CÉSAR. ¡Sois un bellaco!
- DAMIÁN. (¡Y aun dos,
pero hombre de bien, por Dios,
y fiel y leal criado!)
- CÉSAR. ¿No me respondéis?
- DAMIÁN. ¿Soy yo
esclavo de naide acaso? 755
¡Yo soy hombre!
- CARLOS. ¡Paso, paso,
que hablas con mi padre!
- CÉSAR. ¿Os dio
esas alas, picarón,
Carlos, vuestro amo? ¡Por vida

de Casandra que no impida 760
para que en esta ocasión
os muele a palos, villano,
mi furor su valimiento!

CARLOS. Señor, de este atrevimiento
y el mío os pido la mano, 765
que yo le castigaré
como es razón y me toca.

De rodillas.

DAMIÁN. Digo que he hablado por boca
de ganso.

CÉSAR. ¡Levántate,
que no quiero hazañerías 770
tuyas!

CARLOS. Obediencia son,
respeto y obligación.

CÉSAR. ¡Qué neciamente porfías!

CARLOS. Pues los pies te he de besar,
señor, cuando no me des 775
la mano.

CÉSAR. ¡Manos ni pies
te he de permitir tocar!
¿Qué banda es esa? ¿Es herida?

CARLOS. Es un golpe que me he dado.

CÉSAR. Que no le hayas achacado, 780
llamándole fratricida,
a Alejandro me admiró,
porque crédito te diera.

CARLOS. No fuera mucho que él fuera



	la causa.	
CÉSAR.	¿No digo yo?	785
	¡Vive Dios que las mentiras que das por disculpa aquí con arrojarte de mí he de castigar! ¿Qué miras? ¿Qué murmuras entre dientes?	790
CARLOS.	¿Yo, señor? Bien sabe Dios...	
CÉSAR.	¡Tomad la puerta los dos, cómplices y delincuentes de mi disgusto, y jamás por ella volver os vea! ¿A qué aguardáis?	795
CARLOS.	Señor...	
CÉSAR.	¡Ea!	
CASANDRA.	Cruel con Carlos estáis.	
CÉSAR.	Esto, Casandra, ha de ser, y no será el mundo parte.	
CARLOS.	Si en eso gusto he de darte yo te quiero obedecer.	800
CÉSAR.	Y agradeced que este acero no os rompe el pecho, villano.	
CARLOS.	(Crueldad que intentó un hermano también de un padre la espero.)	<i>Apar.</i> 805
CÉSAR.	¿Qué decís?	
CARLOS.	Que ya me voy.	
CÉSAR.	¡Haced cuenta que esta casa no está en el mundo, y si os pasa por la memoria que soy vuestro padre, no creáis sino que ha sido ilusión!	810

	¡Flandes hay y, en la ocasión, mejor que en Florencia estáis, que aun en Florencia no quiero veros delante de mí!	815
DAMIÁN.	Vámonos, señor, de aquí, ¿qué esperas más?	
CARLOS.	Nada espero. Solo me pesa dejar enojado al padre mío.	
DAMIÁN.	Este no es padre ni tío. ¡Suegro le puedes llamar!	820
CARLOS.	Vamos, Damián.	<i>Vase.</i>
CÉSAR.	¿No se han ido?	
DAMIÁN.	(Ya se van, don Faraón, que tienes el corazón más que esotro empedernido y con plagas han de hacerte enternecer y ablandar .)	825
CASANDRA.	(¡Sin mí quedo de pesar!)	
DAMIÁN.	(De probar vinagre fuerte él Longinos ha quedado.)	830
CÉSAR.	¡Oye, hermano, compañero, cierre esa puerta!	

812 *Flandes*. Referencia a la guerra entre las provincias de los Países Bajos y la Corona Española que se desarrolló entre 1568 y 1648.

823-827 *Ya se van, don Faraón, [...] enternecer y ablandar*. Damián compara a César con el Faraón del episodio bíblico donde Moisés pide que se libere al pueblo judío, que vivía en esclavitud. El Faraón, en palabras del Antiguo Testamento, tenía el corazón endurecido y se negó. Las conocidas como plagas de Egipto son las sucesivas catástrofes que asolaron el país, que fueron diez, antes de que el Faraón accediese a liberar y dejar marchar a los judíos.

830 *Longinos*. «Longino: Vale tanto como soldado que trae lanza o arma enastada. [...] De aquí nació haber llamado Longinos a aquel soldado que abrió con su lanza a Cristo nuestro Redentor el costado, después de haber espirado.» [*Covarrubias*: p.720, col. der].

DAMIÁN. No quiero,
que ya no soy su criado. *Vase.*

CÉSAR. ¿Qué dijo?

CASANDRA. No le escuché.

CÉSAR. Parece que lloras.

CASANDRA. Sí, 835
que es Carlos mi hermano.

CÉSAR. Y di,
Casandra. ¿No le engendré
a Carlos yo?

CASANDRA. Hoy te has cegado
de cólera de manera
que ninguno lo creyera. 840

CÉSAR. Casandra, es razón de estado.
Unos mismos pasos sigo
a la imitación de Dios,
trocando en mis hijos dos
la caricia y el castigo: 845
a este riño, a aquel regalo,
a uno apruebo, a otro condeno,
porque el malo se haga bueno
y el bueno no se haga malo.

Estos mis designios son. 850
Dale, cuando despertare,
lo que Alejandro gustare.
Y pues sois del corazón,
que amor paternal abrasa,
amadas prendas los tres, 855
a Carlos llama después,
Casandra, y métele en casa,
sin darle a entender que yo

lo sé, que esto importa.

CASANDRA.

El cielo

te guarde para consuelo

860

de tus hijos.

Soñando Alejandro, diga dentro:

ALEJANDRO.

Quien me dio

la vida, ¿puede intentar

quitármela? ¡Es un tirano!

CÉSAR.

Mira que llama tu hermano.

CASANDRA.

Señor, debe de soñar,

865

que durmiendo suele hacer

estremos, pero yo voy

a sabello.

Vase.

CÉSAR.

Siempre estoy

entre el amar y el temer

lleno de ansias y desvelos.

870

¡Oh, hijos, lo que costáis!

Desde que nacéis nos dais

inquietudes y recelos.

No hay para un padre reposo

en el sueño, en la comida,

875

con vosotros.

Quédase dormido César en una silla y cáesele la daga a los pies, y dice dentro soñando

Alejandro:

871 *¡Oh, hijos, lo que costáis!*: Eco del romancero. Encontramos en este verso un eco del *Romance del Rey de Aragón*: «¡Oh, ciudad, cuánto me cuestas!» [ANÓNIMO, 1987: p. 77, v.23]. Pertenece al corpus del llamado Romancero viejo, de origen popular, que abarca composiciones de los siglos XV, XVI y XVII. La utilización del Romancero tradicional es habitual en las obras del teatro del Siglo de Oro.

ALEJANDRO.

De una vida
que me diste, riguroso,
¿me pretendes despojar?
¡Detén, verdugo inhumano,
contra tu hijo la mano 880
sin el golpe ejecutar!
¡Depón el sangriento acero!

Sale Alejandro.

ALEJANDRO.

Pero ¿qué es esto? Hasta aquí
me he levantado sin mí,
arrebatado de un fiero 885
sueño prodigioso, en que
mi padre muerte me daba
y, aunque este rigor soñaba,
parece que verdad fue,
que el alma, siempre despierta, 890
en los sueños adivina
lo que el cielo le destina,
a su mal présaga y cierta.
Mi padre dormido está
en esta silla —¡ah, cruel!— 895
y una daga cerca de él
de esta verdad muestras da.
Con ella quiero quitalle

Toma la daga, que está en el suelo.

la ingrata vida primero,
y con el injusto acero 900

que me amenaza, matalle,
 antes que me quite a mí
 la que sin querer me dio,
 porque primero soy yo
 que mi padre. ¡Muera así 905
 padre que intenta mi muerte,
 que matando la ocasión
 vanos mis temores son
 y aseguro de esta suerte
 mi vida!

Vale a dar y despierta el viejo.

CÉSAR. ¿Qué es lo que intenta 910
 en mí tu brazo inhumano?
 ALEJANDRO. Darte, no sé, de la mano...

Cáesele el acero.

(O ha sido miedo, o afrenta
 de tan inorme traición.
 De pensamiento tan fiero 915
 se me ha caído el acero
 y con él, el corazón.
 Parece que exhala fuego
 por los ojos y el semblante.)
 Quiero quitarme delante 920
 que estoy a tus rayos ciego,
 que este impulso que en los dos
 con la sangre el alma mueve
 es respeto que se debe

- a los padres como a Dios. 925
- Y pues inhumanos nombres
 los cielos me están poniendo,
 con los brutos me iré huyendo
 de los ojos de los hombres. *Vase.*
- CÉSAR. Parece que todo ha sido 930
 sueño, que también soñaba
 yo que a Alejandro — ¡Ay de mí!—
 quitaba de la garganta
 la cabeza. ¡Sin mí estoy!
- Sale Casandra.*
- CASANDRA. Señor, ¿qué voces...?
- CÉSAR. Casandra, 935
 no ha sido nada. ¿Volviose?
- CASANDRA. ¿Quién?
- CÉSAR. Alejandro a la cama.
- CASANDRA. No sé que se haya, señor,
 levantado de ella.
- CÉSAR. Guarda, 940
 Casandra, ese acero allá,
 que hubiera sido... —(¡Sin alma,
 del sueño, y de ver sin ella
 a Alejandro, estoy!)—
- CASANDRA. Aguarda,
 ¿qué hubiera sido?
- CÉSAR. Instrumento
 de mi muerte.
- CASANDRA. ¡El cielo haga 945
 inmortal tu vida!

Salen Diana y Laura con mantos.

DIANA. (Aquí
pienso socorrerme, Laura,
del rigor de Federico.)

LAURA. (Pues, ¿conoces esta casa?)

DIANA. (No la conozco, mas ¿dónde
no se amparará la causa
de una mujer como yo?) 950

CÉSAR. (Acá se entraron, Casandra,
dos mujeres.)

DIANA. Caballero,
cuyas venerables canas 955
lo noble de vuestra sangre
ostentan; hermosa dama,
que merecisteis ser hija
suya o deuda muy cercana,
según los indicios veo, 960
y lo contestan las caras,
que, como si entrambas fueran
dos cristales, se trasladan;
amparad a una mujer
noble, que huyendo se escapa 965
de la crueldad, de la furia,
de los celos, de la rabia,
de un hombre, un rayo, un demonio,
que quiere tomar venganza
en mí de este agravio y viene 970
contándome las pisadas,
residenciándome el viento

	y alentando las espaldas.	
	Hombre sois, y habréis tenido amor, ¡amparad mis ansias!	975
	Mujer sois, y estáis sujeta a amar, pues brutos y plantas lo están, ¡socorred mis penas, y habréis comprado una esclava, que obligaciones como estas con la vida aún no se pagan!	980
	Ya le siento, ya le escucho, ya me parece que pasa de los umbrales, y pone los pies en aquesta cuadra;	985
	ya, escupiendo por los ojos veneno, el acero saca y con mi sangre... ¡No sé lo que digo, de turbada!	
	¡Valedme contra este monstruo, que me traen sus amenazas sin corazón en el pecho y entre los dientes el alma!	990
CÉSAR.	Detrás de aquellos damascos os esconded, que a estas canas pagará el justo respeto que les debe toda Italia.	995
DIANA.	Aún no pienso que estaré segura en una muralla del incendio de sus ojos, que flechan pólvora y balas.	1000
CASANDRA.	¡Notable suceso!	

Sale Federico, terciada la capa.

- FEDERICO. (¡Aquí
se entró mi enemiga hermana,
o me traen loco los celos!)
- CÉSAR. Caballero, ¿qué demanda 1005
a entrar de esta suerte os mueve,
desalumbrado , en mi casa?
- FEDERICO. (Siguiendo, ¡válgame el cielo!, *Aparte.*
con su padre y con Casandra
han dado mis desatinos 1010
sin saber adónde entraba.)
- CASANDRA. (¿Qué es esto, cielos? Celoso *Aparte.*
viene siguiendo a otra dama
Federico. ¡Ah, fementido
galán, traidor en palabras 1015
y en obras al amor mío!)
- CÉSAR. No hay aquí que buscar nada.
- FEDERICO. Yo me debí de engañar,
que traigo a ciegas el alma
y los sentidos a oscuras. 1020
Perdonad, señor, si basta
deciros que he entrado ciego,
lleno de celosas ansias
tras un áspid, tras un tigre,
tras una mujer ingrata 1025
que me ofende en el honor.
- CASANDRA. (¿Si está casado y me engaña *Aparte.*

1007 *desalumbrado*. El término toma su significado de la palabra «deslumbramiento», con la acepción que ofrece *Covarrubias*: «El desatino y desconcierto que uno hace ciego de la pasión.» Así lo corroboran las palabras de Federico entre los versos 1019-1026.

	con infames apariencias sus quejas enamoradas para burlarse de mí?	1030
	Pero no se encubre nada al cielo, que hoy me da en esto venganza de sus infamias.)	
FEDERICO.	Que yo a vuestra casa tengo el respeto que le guarda toda Florencia. (Celosa <i>Aparte.</i> parece que está Casandra y no puedo en este lance tampoco desengañalla diciéndole la ocasión,	1035 1040
	pues es deshonor que pasa desde mi hermana al blasón de la sangre antigua y clara de los Médicis.)	
CASANDRA.	(¡Sin mí <i>Aparte.</i> me tienen , cielos, las falsas lisonjas de Federico!)	1045
CÉSAR.	De acción tan desalumbrada bastantemente os disculpan los celos.	
FEDERICO.	¡El cielo os haga con esta prenda dichoso!	1050
CÉSAR.	¡Guárdeos Dios! Vamos, Casandra.	
CASANDRA.	Ya te sigo. <i>Vase.</i>	

1047 *desalumbrada*. Vid. nota para el verso 1007.

1050 *esta prenda*. Referencia metafórica a Casandra. La palabra presenta dos posibles acepciones: «Prenda [...] cualquiera alhaja de las que sirven en las casas.» [*Aut.*] y «Se llama también lo que se ama intensamente» [*Aut.*]. Federico recurre a la ambigüedad léxica para dirigir un doble mensaje, por una parte directo, a César, y por el otro lado, encubierto, a su dama.

- CASANDRA. (¿Que aún no callas
mis ofensas?) *Aparte.*
- FEDERICO. Y el señor
Carlos, pues ya de estas ansias 1075
puede tener experiencia.
¡Y guárdeos el cielo!
- CARLOS. Él vaya
con vos, señor Federico.
- FEDERICO. (O estoy sin mí o esta banda
que Carlos trae puesta al cuello 1080
es de mi enemiga hermana,
y es él a quien escribía
el papel esta mañana
y si lo averiguo pienso
tomar la mayor venganza 1085
que haya inventado el enojo.) *Vase.*
- CARLOS. Esas disculpas, Casandra,
no te valdrán otra vez
conmigo.
- Al paño Diana y Laura.*
- DIANA. (Ya pienso, Laura,
que Federico se fue, 1090
mas si el alma no me engaña,
Carlos está aquí, y parece
que la está dando a esta dama
quejas.)
- LAURA. (Antojos serán
tuyos, pues siempre, Diana, 1095
hasta del aire los tienes.)

DIANA.	¡Desengañada dirás mejor!	
CARLOS.	¡Oye, escucha!	
DIANA.	¡No he de escucharte palabra!	
CARLOS.	¡Vive el cielo, que me pides celos de mi propia hermana!	1120
DIANA.	¿Qué dices?	
CARLOS.	Esto que escuchas.	
DIANA.	Luego, ¿esta es, Carlos, tu casa?	
CARLOS.	Sí, Diana.	
DIANA.	Ahora digo que he acertado , por desgracia, una vez a mi ventura.	1125
CARLOS.	Y me tienes en estraña confusión.	
DIANA.	De aqueste lance, Carlos, has sido la causa. Entremos, que hay que hablar mucho.	1130
CARLOS.	Tu esclavo soy.	
DIANA.	Yo tu esclava.	
CARLOS.	Tuya, Diana, es mi vida.	
DIANA.	Tuya, Carlos, es el alma.	
CARLOS.	A pesar de muchos miedos.	
DIANA.	No pesan, con mi amor, nada.	1135
CARLOS.	Que no hay riesgo contra el gusto.	
DIANA.	Ni muerte para quien ama.	
CARLOS.	¡Viva mi firmeza!	
DIANA.	¡Y muera la envidia de mi esperanza!	
LAURA.	(¡Y Dios, en nombre del cura, buenos casados los haga!)	1140

Jornada segunda

El más impropio verdugo por la más justa venganza

Salen Diana y Laura como acechando.

DIANA. ¿Viéronle entrar?
LAURA. No, señora.
DIANA. ¿Fuese mi hermano?
LAURA. Ya es ido.
DIANA. ¿Hay alguien?
LAURA. No siento ruido.
DIANA. Pues, señor César, ahora 1145
 podéis entrar.

Sale César.

CÉSAR. Ya lo hago.
 Llamado he venido aquí
 de un papel vuestro.
DIANA. Es así.
 Ya a las dudas satisfago
 que tendréis.
CÉSAR. Verdad decís: 1150
 dudoso estoy.
DIANA. No me espanto.
 Cierra esa puerta entre tanto.
CÉSAR. ¿Qué pretendéis?
DIANA. Si me oís,
 saldréis de todo recelo.
CÉSAR. No es recelo el que es cuidado. 1155
 ¿Qué queréis?

DIANA. Yo os he llamado
para un mal.

CÉSAR. ¿Queréis consuelo?

DIANA. Consuelo es corta piedad.
¡Remedio es bien que me deis!

CÉSAR. Pues, ¿puedo yo?

DIANA. Vos podéis. 1160

CÉSAR. Pues decid.

DIANA. Pues escuchad.

CÉSAR. Mirad que soy Gebelino
antes de hablar.

DIANA. Ya lo sé.

CÉSAR. Güelfo vuestro hermano fue.

DIANA. Todo mi mal lo previno. 1165

CÉSAR. Enemigos siempre son
vuestro linaje y el mío.

DIANA. Ya lo sé, y de vos me fio
con toda esa prevención.

CÉSAR. ¿Qué podrá ser, que estoy mudo? 1170

Aparte cada uno.

DIANA. (No sé si en hablarle acierto.)

CÉSAR. (¿Si es pesar? Él será cierto.)

DIANA. (Mas ¿qué temo?)

CÉSAR. (Mas ¿qué dudo?
Siempre he de ser su enemigo.)

DIANA. (Vencer su amistad pretendo.) 1175

CÉSAR. Pues hablad, que ya os atiendo.

DIANA. Pues oíd, que ya os lo digo:
En vuestra casa huyendo,

si no estáis olvidado,
 me acogí por sagrado 1180
 del furor, del enojo y del estruendo
 que despertó un papel que vio en mi mano
 Federico de Médicis, mi hermano,
 yo, por entonces ciega,
 sin ver que es poco para ser delito 1185
 un papel medio escrito,
 que dice una afición y el dueño niega,
 con el temor y el susto,
 sin ver que no era justo
 por entonces huir –como supistes, 1190
 y mi hermano con vos, mas ya lo vistes–.
 Quietando sus recelos,
 fingió dejarlos u dejó sus celos.
 Fuese, y yo más segura,
 dando lugar a la razón advierto 1195
 que era gran desconcierto,
 cuando mi fama en esto se aventura,
 hacer de casa ausencia
 sin causa, dando escándalo en Florencia;
 determino volverme luego al punto 1200
 a mi casa, a la vuestra tan vecina.
 Casandra me apadrina.
 Metime en vuestro coche,
 llego a mi casa, aun antes que la noche;
 por mi hermano pregunto, 1205

1180 *me acogí por sagrado*. El diccionario de *Autoridades* nos aclara el sentido de sagrado: «Usado como sustantivo, se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes, y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la Justicia, en los delitos que no exceptúa el derecho.» En la Edad Media, estos lugares eran las iglesias y los monasterios, que estaban bajo la protección de la autoridad eclesiástica. Con el mismo sentido la encontramos en el verso 2376.

hablo con él, confieso que estoy ciega,
niego que hay culpa yo, Casandra ruega.
El huir me condena.
Echo la culpa al miedo y a la pena.
La ocasión del papel pregunta airado. 1210
Echo la culpa al ocio y no al cuidado.
En fin, aunque recela,
ya fuese desenojo, o ya cautela,
quedé en mi casa, donde en dudas muero,
mas no es aqueste el mal para que os quiero. 1215
Calle agora esta pena, por ociosa.
Mayor la busco. Vamos a otra cosa.
Descuidada vivía,
libre mi juventud, y yo muy mía,
—¿Vivía dije? Miento, 1220
pasaba yo mi edad, ¡bien dije ahora!,
que cuando el pecho ignora
algún dulce desvelo, algún tormento
de esto que al mundo abrasa,
no se vive la edad, sino se pasa, 1225
que aun los bienes tal vez fueran pesados,
a no estar con el mal interpolados—
cuando ese monstruo fiero,
cizaña universal del mundo entero;
cuando esa dulce guerra, 1230
ocasión de las paces de la tierra;
ese invencible fuego,
padraastro de la vida y del sosiego;
esa dulce armonía,
música de la sangre, y simpatía; 1235
esa llama ambiciosa,

que hasta el último estrago no reposa;
 veneno del oído,
 tósigo del sentido,
 del tacto hechizo breve, 1240
 y ponzoña suave, que la bebe
 con acíbar de enojos
 el paladar inmenso de los ojos;
 amor, en fin, que aqueste es su apellido,
 si no está por las señas conocido; 1245
 amor, en fin, por fuerza, por halago,
 por elección, por gusto, por estrago,
 por razón, por destino,
 me inclinó, mas yo soy la que me inclino,
 a un caballero. Mal mi asunto empieza, 1250
 que no me fue motivo la nobleza.
 A un hombre tan galán, —mas poco he dicho,
 que gala a solas no llenó el capricho—
 a un amante tan firme, —no es bastante,
 que nadie quiere al otro por amante—, 1255
 a un joven tan valiente, —no lo entiendo,
 que valiente no más es solo estruendo—,
 a un hombre tan discreto,—no lo escucho,
 que a discreción no más, le falta mucho—;
 —No sé qué señas dé, ni amor las rige.— 1260
 a Carlos, vuestro hijo —Ya lo dije,
 ya me atreví, no importa, poco ha sido—
 lo más es confesaros que he querido,
 porque en una mujer de mi respeto
 el todo está en amar, no en el sujeto, 1265
 que en desvelos que llevo a confesarlos
 yo monto más. Pues sépase que es Carlos.

Carlos es el que adoro.
Por Carlos me arriesgué, por Carlos lloro,
a él mi estrella me inclina. 1270
Güelfa es mi sangre, el alma Gebelina.
No quiere tanto el prado,
de la sed del estío atormentado,
nube de oculta plata,
que en líquidos alivios se desata; 1275
menos afectuosa,
acechando la luz quiere la rosa,
ajada de la noche,
dividiendo las cárceles del broche,
el arrebol o afeite de la aurora, 1280
lavándose la cara en lo que llora;
no tanto, en fin, desea
ponerse del verano la librea,
por parecer, quizá, menos anciano,
ese monte galán, que está tan cano, 1285
aunque aspiraba a eterno
de sufrir pesadumbres del invierno;
no tanto el peregrino
quiere la luz que le gobierna el sino;
no tanto el caminante, 1290
solo, ciego y errante,
escuchando distantes los latidos,
la cabaña acechó con los oídos;
no tanto quiere el fuego
de su región el natural sosiego, 1295
su centro lo pesado,
el puerto el navegante derrotado,
el agua el pez, el rico su tesoro,

que no los llamo agravios,
 que no durarán tanto en hombres sabios.
 Harta sangre ha lavado
 ese necio rencor, que ha vinculado
 por mayorazgo suyo 1330
 el odio porfiado, de quien huyo.
 Ya los bandos que ves, y Italia mira,
 se guardan más por tema que por ira.
 Cúbrase aqueste fuego
 con las dulces cenizas del sosiego, 1335
 que nada se interesa
 en avivar dormida la pavesa.
 Ya la ofensa –si acaso ofensa hubo–
 gastada está con sangre, ya fin tuvo.
 Ya las señas borradas 1340
 están del tiempo, a su pesar, gastadas.
 ¡Pues nadie las acuerde,
 si aun el tiempo, mañoso, no las muerde!
 De estos peñascos vivos,
 –que peñas son, y aun más, los vengativos,– 1345
 el iris de paz sea
 mi amor, y vuestro celo. En vos se emplea
 esta hazaña piadosa.
 Hijo tenéis, merézcame su esposa.
 Y para que hoy enlace 1350
 vuestro celo mejor la paz que hace,
 hija tenéis, que al cielo desafía,
 y apuesta perfecciones con el día;
 hermano tengo, que en hacienda y talle
 ninguno en toda Italia ha de igualalle: 1355
 Suya a Casandra vea.

Duplíquense estas dichas, porque sea
soborno tan divino
quien negocie la paz al Gebelino.
Esto ha de ser, señor, César, amigo. 1360
Hazme este bien y el mundo sea testigo
de hazaña tan honrosa.
¡Así tu mesa con vejez dichosa
corone entre lisonjas y respetos
el repetido enjambre de tus nietos! 1365
¡Así tu edad compita
con el ave que el ámbar resucita!
¡Así burlen tus verdes lozanías
la circular carrera de los días!
¡Y así, parca ofendida 1370
no adelgace el aliento de tu vida
ni te pongan del tiempo los engaños,
los instantes a cuenta de los años!
Sea Carlos mi esposo.
Sácame de este riesgo tan forzoso; 1375
habla a mi hermano. Fírmense las paces.
Viva por ti mi honor. Y si lo haces,
tierna, firme, rendida,
hija, esclava, obligada, agradecida,
seré a tus obediencias 1380
cera, que ignore siempre resistencias;
seré Clicie constante
a cada variedad de tu semblante;

1382 *Clicie*. Personaje de la mitología griega. Ninfa enamorada del dios Apolo, dios del sol, que se transformó en girasol al ser abandonada por él. Diana utiliza la alegoría con el girasol, que se mueve con respecto al astro, para señalar su fidelidad a César. Esta figura aparece también en otras obras de Rojas: *Donde hay agravios no hay celos* [Rojas Zorrilla, 2007: p.357; v.1392], *Progne y Filomena* [Rojas Zorrilla, 2011: p.505; v.1402] y *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p.186; v.507].

¿Si pretende matarme?
Huir quiero... Mas no, que esto es culparme.
Constante aquí le espero. 1430
Ya siento pasos. Esforzarme quiero
y fingirme turbada.)
¿Quién es? ¿Quién se entra? ¡Hola, Laura, Flora!
¿No hay alguna criada?

Sale Laura.

LAURA. ¿Qué das voces, señora? 1435
DIANA. ¡Un hombre aquí se ha entrado
en mi cuarto, atrevido y recatado!
LAURA. ¡Ay de mí! ¡Demos voces!
DIANA. Allá fuera
he de salir y ver.

Sale Alejandro y Cosme.

ALEJANDRO. ¡Aguarda, espera!
Yo soy.
DIANA. (¡Válgame el cielo! 1440
¡Mayor es que pensaba mi desvelo!)
Hombre o monstruo cruel, ¿qué te ha movido
a entrar de aqueste modo?
ALEJANDRO. Amor ha sido.
LAURA. Hombrecillo soez y desairado,
¿quién aquí te ha metido?
COSME. Mi pecado. 1445
DIANA. ¿Amor? ¿Pues es amor el que así infama
el honor tan sin gusto de la dama?

	se va vengando con silbos;	1475
	fuelle soy, que de la mano	
	oprimida un rato, bríos	
	cobró de la privación,	
	brotada en rayos de vidrio;	
	pólvora soy, que callando	1480
	en el cañón, cuanto quiso	
	la mano, después se venga	
	del silencio en estallidos;	
	rayo soy, cuyas infancias	
	en el seno opaco y frío,	1485
	abrigadas de la nube,	
	crecen después a prodigios;	
	y, en fin, soy un hombre solo,	
	ausente de lo que quiso,	
	que vuelve con más violencia	1490
	que flecha anhelando al sitio,	
	que pelota vuelta al centro,	
	que cristal volando en vidrios,	
	que pólvora ardiendo en llamas,	
	que rayo tronando en giros ,	1495
	que esto y más es quien anhela	
	por ver tus ojos divinos,	
	muriéndose de no verlos,	
	y muerto de haberlos visto.	
DIANA.	Señor Alejandro, ¿Cuándo,	1500
	aunque por vos os estimo,	
	os he dado yo ocasión	
	de ser tan desvanecido,	

1490-1495 *vuelve con más violencia / que [...] rayo tronando en giros.* Serie de correlaciones para expresar la violencia.

- que me queráis tan a costa
de mi vida y de vos mismo? 1505
- Y ya que sufra el quererme,
que la inclinación no os quito,
quered un poco más cuerdo,
que adoráis con mucho ruido.
- Por la fineza de verme, 1510
entrándoos aquí atrevido,
arriesgáis mi honor. ¡No es bien
ser a mi costa tan fino!
¡Volveos apriesa, por Dios,
o si no...!
- ALEJANDRO. Acomburo divino, 1515
que a mis nativas fierezas
templas con dulces desvíos,
trátame mal. No me ausentes
de tus ojos, que aunque vivo...
- DIANA. ¡Oh, pese a mis ojos! ¿Tiempo 1520
es este, cuando me miro
cercada de tantos miedos,
de hacer requiebro el delito?
¡Vive Dios...!
- ALEJANDRO. ¡No os enojéis,
que temo —aunque soy prodigio 1525
de crueldades— vuestro enojo!
- DIANA. Pues si le teméis, yo os digo,
que os volváis de cortesía
o de miedo: esto os suplico
por Dios, por mí, por mi honor, 1530
por vos, o, si sois tan fino,
por mi vida, que es lo más.

ALEJANDRO. Bien decís, lo más ha sido.

DIANA. ¡Pues apriesa, Laura, sea
sin dilación! El postigo 1535
del jardín...

LAURA. Ya entiendo.

DIANA. ¡Presto!

ALEJANDRO. Esperad, que, ya que os sirvo,
me pesa de que tengáis
tanta gana...

DIANA. Esto es preciso.

LAURA. Vamos.

COSME. Por postigo falso 1540
nos vacían. ¡Bellaco arbitrio!
No daré por mi limpieza
desde hoy más un sambenito .

LAURA. ¡Apriesa, no esté de chanza
cuando me tiene el peligro 1545
sin pulsos, atrevidón,
determinadazo, altivo,
que ponéis en contingencia
mi honor casto, claro y limpio!

DIANA. Anda, Laura.

LAURA. Vamos.

COSME. Vamos, 1550
infanta del baratillo .

1542-1543 *No daré por mi limpieza / desde hoy más un sambenito*. Cosme se refiere, naturalmente, a la limpieza de sangre, esto es, a la ausencia genealógica de ascendientes no cristianos. Además de un tópico literario, la cuestión era un tema que preocupaba especialmente en la época porque podía resultar determinante en la adquisición o pérdida de ciertos privilegios. No es un secreto que esa misma cuestión obstaculizó el proceso para la concesión del hábito de la Orden de Santiago al propio Rojas. Por otro lado, el «sambenito», tal y como nos lo explican *Covarrubias* y *Autoridades*, era un hábito, una especie de saco, que la Inquisición colocaba a los penitentes reconciliados. Se trataba de una prenda que llevaban los acusados en un proceso inquisitorial. Por otra parte, «desde hoy más» significa «en adelante».

ALEJANDRO. Ya os obedezco, a pesar
de mi amor.

DIANA. Yo os lo estimo.

Ha de haber una ventana en el tablado y al irse Alejandro tiran una piedra por de dentro.

ALEJANDRO. Pero, ¿qué es esto?

COSME. ¡Llamaron
a esta ventana, por Cristo! 1555

DIANA. (Esta es la seña de Carlos.) *Ap.*

LAURA. (¡Ay, cielos! ¡Este es Carlillos!) *Ap.*
¡Apriesa!

ALEJANDRO. ¿Y para esto era
la priesa?

DIANA. Alejandro, idos
apriesa, que este es mi hermano. 1560

ALEJANDRO. ¿Los hermanos hacen ruido
de amantes, y entran con seña?

COSME. ¿Con seña los hermanitos?
Deben de ser muy carnales
estos hermanos .

DIANA. Ya os digo 1565
que es Federico. Acabad,
no me arrestéis, os suplico,
que me quitaré la vida.

1551 *infanta del baratillo*. Comentario irónico de Cosme. «baratillo» es «cierta junta de gente ruin, que a boca de noche se juntan en un rincón de la plaza y debajo de capa venden lo viejo por lo nuevo y se engañan unos a otros.» [*Covarrubias*; 164, col. izq.].

1564-1565 *Deben de ser muy carnales / estos hermanos*. Cosme utiliza el adjetivo «carnales» con un doble sentido. Por una parte, se basa en la expresión «hermano carnal», referida a un hermano de sangre. Por otra parte, el adjetivo aplicado al tipo de relación, se refiere a una relación sexual. En este contexto, en el que se sospecha de un amante, el adjetivo se remarca con el adverbio «muy», destacando la relación carnal por encima de la fraterna, incidiendo en la sospecha.

ALEJANDRO. No es menester, que ya os sirvo.

LAURA. Vamos pues.

Vuelven a hacer la misma seña.

COSME. Otra vez llaman. 1570

LAURA. (Sin duda Carlos le ha oído

Aparte con Diana.

hablar y llama celoso.)

DIANA. (Es, sin duda, gran peligro
si se ven los dos.)

LAURA. Seguidme.

ALEJANDRO. Vamos.

COSME. Vamos.

ALEJANDRO. Ya te sigo. 1575

LAURA. Mas ¡esperad!

COSME. ¿Qué tenemos?

LAURA. ¡Ay!

COSME. ¿Qué te duele?

LAURA. ¡Perdido
se me ha la llave!

DIANA. ¿Qué dices?

COSME. Mira en la manga.

LAURA. Ya miro.

COSME. ¿La faltriquera?

LAURA. Tampoco. 1580

COSME. ¿En la jaulilla ?

LAURA. ¡Es delirio!

1581 *jaulilla*. «Adorno para la cabeza, que se usaba antiguamente, hecho a manera de red.» [DRAE].

ALEJANDRO. (Veré si fue Federico
escondido aquí.)

COSME. (Bien haces.)

Éntranse los dos, y dicen dentro Carlos, y Laura y Damián:

[.....] 1605
CARLOS. ¡Déjame, Laura...!
LAURA. ¡Detente!
CARLOS. ¡...o haré que los celos míos
vuelvan ceniza la casa!
¡Yo he de entrar!
DAMIÁN. ¡Yo lo mismo!
LAURA. ¡Mira, señor!

Entran los tres: Laura, Damián y Carlos.

DAMIÁN. ¡No hay excusas! 1610
¡Todo lo habemos oído!
DIANA. ¿Qué es esto, Carlos? ¡Mi dueño,
mi bien, mi señor, rey mío!
CARLOS. No vengo, ingrata Diana,
de mi agravio persuadido, 1615
crédulo a escuchar ternezas,
cobarde a sentir desvíos,
ciego a pagarme de engaños,
y infamemente remiso
a buscarme satisfecho, 1620
cuando me encuentro ofendido.
A apurar mi agravio vengo
y a ser escándalo altivo

- de mi ofensa, despreciando
aun la duda por alivio. 1625
- Yo he de examinar tu casa
y el semblante aborrecido
de mi agravio cara a cara
he de ver, si el cielo mismo...
- DIANA. ¡Detente, Carlos, espera! 1630
(Apenas el pecho frío
halla la voz.) ¡Y detente!
No creas ...—mas harto he dicho—
No creas, pues soy quien soy,
y pues siempre te he querido, 1635
lo que ves ...quiero decir...
lo que tú piensas que has visto...
¿Dónde vas? ¡Detente!
- CARLOS. En vano
me detienes, es delirio.
- DIANA. ¡No has de entrar, viven los cielos! 1640
- CARLOS. ¡Si se pusieran los riscos
del Cáucaso en medio, fueran
para mis celos de vidrio!
- DIANA. ¡Espera!
- CARLOS. ¡Es en vano!
- LAURA. ¡Aguarda!
- DAMIÁN. ¡No quiero!
- CARLOS. ¡Aparta, que altivo 1645
he de ver...!

Salen Alejandro y Cosme.

ALEJANDRO. ¡No es menester!

	¡Yo soy!	
CARLOS.	(¿Qué miro?)	
ALEJANDRO.	(¿Qué miro?	
	¡Válgame Dios!)	
CARLOS.	(¡Muerto estoy!)	
DAMIÁN.	(¡Por san Cosme que es Cosmillo!)	
LAURA.	(Mucho se ha apretado el paso .	1650
	Aflojémosle un poquito.)	
ALEJANDRO.	(¿Carlos en aquesta casa?)	
CARLOS.	(¿Alejandro aquí escondido?)	
ALEJANDRO.	(De cólera hablar no puedo.)	
CARLOS.	(De turbación no respiro.)	1655
DIANA.	(Los afectos de los dos	
	en mi pecho están unidos.)	
CARLOS.	Pues ¿cómo tú en esta casa,	
	viendo que a Diana estimo?	
ALEJANDRO.	Pues ¿cómo tú aquí sabiendo	1660
	que Diana es dueño mío?	
CARLOS.	¿Tú de Diana galán?	
ALEJANDRO.	¿Tú de Diana marido?	
CARLOS.	¿Tú a mi esposa?	
ALEJANDRO.	¿Tú a mi dueño ?	
CARLOS.	¿Tú contra mi honor altivo?	1665
ALEJANDRO.	¿Tú contra mi gusto amante?	
CARLOS.	¡Vengaré los celos míos!	
ALEJANDRO.	¡Cenizas te hará mi enojo!	

1650 *Mucho se ha apretado el paso.* Comentario metateatral. Los pasos eran piezas breves de carácter cómico. La criada alude a la rapidez con la que se desarrollan los acontecimientos y la conveniencia de retrasar un poco el ritmo de la acción.

1661 *dueño.* Vid. notas para los versos 116 y 1322.

1664 *dueño.* Vid. supra.

DIANA. ¡Esperad, tened, que el brío
echa a perder, sí, mi honor! 1670
(Turbada estoy, si en mí digo.
Ni hallo voz para templarlos
ni hallo con qué persuadirlos.)

ALEJANDRO. ¡Habla! ¿Cómo me detienes
cuando ardientes rayos vibro? 1675

CARLOS. ¡Habla! ¿Cómo me suspendes
la razón con que me irrita?

ALEJANDRO. ¿No respondes?

DIANA. (Muerta estoy.)

CARLOS. ¿No acabas?

DIANA. (Todo es delito.)

ALEJANDRO. ¡Pues vuelvo a flechar mi enojo! 1680

CARLOS. ¡Pues vuelvo otra vez altivo!

ALEJANDRO. Riñe, aborrecido hermano.

CARLOS. Hermano cruel, ya riño. *Riñen.*

ALEJANDRO. ¡Aquesta vez de tu sangre
me he de hartar!

CARLOS. ¡Un basilisco 1685
de mi agravio es esta espada!

DIANA. ¡Gran desdicha!

COSME. ¡Torbellinos
de carne humana parecen!

LAURA. ¡Llamemos gente! *Vase.*

ALEJANDRO. ¡Corrido
estoy de que tanto dueres! 1690

CARLOS. ¡Riñe, y verás un prodigio!

ALEJANDRO. ¡Cenizas he de volverte!

Sale César y Laura.

	mi valor!	
ALEJANDRO.	¡Espera, aguarda!	
	¡Ten el acero, el cuchillo,	1715
	que me matas, y es impropio	
	ser verdugo de su hijo	
	un padre, válgame el cielo!	
	(Muerto soy. Un hielo frío	
	se ha introducido en mis venas.)	1720
CARLOS.	(Suspenso estoy, y sin bríos.)	
CÉSAR.	¡Apartad, hijos ingratos	
	al ser que habéis recibido,	
	o haré...!	
CARLOS.	Ya por ti suspendo	
	el enojo.	
ALEJANDRO.	Ya desisto,	1725
	a mi pesar, de mis iras.	
CÉSAR.	¡Idos, pues, fieros cuchillos	
	de mi vida y de mi sangre!	
CARLOS.	(Ya te obedezco rendido...	
ALEJANDRO.	(Ya, a mi pesar, te obedezco...	1730
CARLOS.	...que deidad en ti adivino,...	
ALEJANDRO.	...que en ti miro oculta fuerza,...	
CARLOS.	...que respeto con desvíos,...	
ALEJANDRO.	...que me aparta con horrores,	
	y en ti contemplo un ministro	1735
	de mi muerte.) <i>Vase.</i>	
CARLOS.	...Y en ti veo	
	de Dios un traslado vivo.) <i>Vase.</i>	
COSME.	(¡Gran prodigio!) <i>Vase.</i>	

1716-1717 [...] *impropio* / [...] *verdugo* [...]. Primera alusión explícita, si bien no completamente literal, al título de la obra.

DAMIÁN. (¡Grave asombro!) *Vase.*
 LAURA. (Secreto ha sido divino.) *Vase.*
 DIANA. (¡Gran deidad la de los padres!) *Vase.* 1740
 CÉSAR. (¡Grande amor el de los hijos!) *Vase.*

Sale Casandra medio desnuda, y Federico huyendo.

CASANDRA. ¡Detente, aguarda!
 FEDERICO. ¡Es en vano,
 déjame!
 CASANDRA. ¡Traidor, espera,
 haz que con tu espada muera!
 FEDERICO. ¡Suelta, Casandra!
 CASANDRA. ¡Villano, 1745
 no has de salir!
 FEDERICO. Es cansarte.
 CASANDRA. ¡Vive Dios...!
 FEDERICO. Cansada eres.
 ¿Qué me sigues? ¿Qué me quieres?
 ¡Suéltame!
 CASANDRA. ¡No has de escaparte,
 que la puerta está cerrada! 1750
 FEDERICO. Ventanas hay, que de ti
 huyendo, no es frenesí
 arrojarme.

Sácale la espada.

CASANDRA. Pues tu espada
 ha de vengar, porque veas,
 si mi honor más atrevido... 1755

FEDERICO. ¡Bien harás! Imita a Dido,
pues te dejo como Eneas .

CASANDRA. ¡Espera!

FEDERICO. Ya por aquí
he con la puerta topado.
Adiós, que ya me he vengado 1760
de tu linaje y de ti.

Éntrase por una puerta.

CASANDRA. ¡Ah, traidor! ¡Mas es en vano
escaparte, aunque has huido,
que por ahí te has metido
en el cuarto de mi hermano, 1765
que no tiene otra salida
si no es esta puerta, y, preso,
haré que mi honor...!

Sale César.

CÉSAR. ¿Qué es eso?
¿Qué voces...?

CASANDRA. (Yo soy perdida.)

CÉSAR. Casandra, ¿qué espada es esta? 1770

CASANDRA. (De temor estoy helada.)

CÉSAR. Ya tu silencio culpada
te deja sin la respuesta.

1756-1757 *Imita a Dido / pues te dejo como Eneas.* Eneas, héroe troyano al que se le atribuye la fundación de Roma, llegó hasta las costas de Cartago, en África, tras la destrucción de Troya. Allí conoció y se enamoró de Dido, reina de Cartago. Pero tras meses de apasionada relación, Eneas continúa su viaje a Italia y abandona a su amada. Dido se suicida con la espada que Eneas le regaló. Esta es la sugerencia que le hace Federico a Casandra, basándose en la metonimia.

- CASANDRA. Señor, si mi honor...
- CÉSAR. (Dolor,
¡mal principio!) Perdonad. 1775
(¡Muy grave es la enfermedad
que comienza por honor!)
¿A quién cerraste esa puerta?
¡Habla, si en mal tan terrible
tienes voz!
- CASANDRA. (Ya es imposible 1780
encubrirlo. Yo estoy muerta.)
Quiero decir mi pasión,
para que apliques prudente
los remedios al doliente ,
conforme la relación. 1785
Y así, sabe que mi afrenta...
- CÉSAR. ¡Tente, aguarda!(¿Quién vio tal
que tenga el enfermo el mal
y que el médico le sienta ?)

Sale Alejandro al paño.

- ALEJANDRO. (En casa le buscaré. 1790
Hoy mi hermano morirá,
pero aquí mi padre está.
No me vea. Esperaré.)

Sale Carlos por el otro lado, al paño.

1783-1784 *para que apliques [...] / [...] al doliente.* Respecto al tema de la pérdida del honor, es un tópico muy frecuente utilizar la alegoría de la enfermedad. Precisamente, dicho tópico da título a una de las obras más conocidas de Calderón: *El médico de su honra*.

1788-1789 *que tenga el enfermo [...] / [...] el médico le sienta.* Vid. nota para los versos 1783-1784.

CARLOS. (Hoy viera Alejandro en mí,
cuando mi padre llegó... 1795
Pero aquí está. No me vio.
Pues quiero esperar aquí.)

Aparte cada uno.

CÉSAR. (Muda Casandra se ve:
saber temo lo que pienso.)

CASANDRA. (Mi padre calla suspenso 1800
temiendo lo que diré.)

CÉSAR. (Pero si en la dilación
la padezco, oiga la ofensa.)

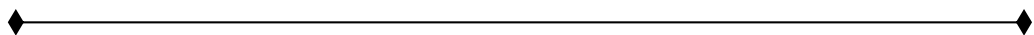
CASANDRA. (Mas si del callar la piensa,
diga clara mi pasión.) 1805

CÉSAR. (Y pues de la duda sé
el mal, aunque no el origen,
pues más las dudas me afligen,
hoy el origen sabré.)

CASANDRA. (Y pues tengo aquí al villano 1810
que adoré, sin resistencia
muera, o aquí por violencia
remedie mi honor su mano.)

CÉSAR. (Este es el medio mejor.
Nadie escucha: A solas puedo 1815
perder a mi honor el miedo.)
Habla, dime tu dolor.

CASANDRA. (Esto es en desdicha tal *Apar.*
lo mejor. Vencer intento
los grillos del sentimiento.) 1820



	Pues oye, escucha mi mal.	
CÉSAR.	(Harto valor es oír.)	
CASANDRA.	(Harta osadía es hablar.)	
CÉSAR.	Pues habla, si he de escuchar.	
CASANDRA.	Pues oye, si he de decir.	1825
	Siempre fue pasión, oh César, —que no he de llamarte padre hasta que tú lo parezcas, cuando llegues a vengarme—	
	siempre fue pasión forzosa	1830
	—ya lo sabrás, no te espantes— de la juventud amor, culpa de los hombres fácil. Permíteme que sin miedos por este delito pase,	1835
	porque si empiezo a temer en este, que es disculpable, como es fuerza que te diga otro mayor, y más grave, quizá no hallara razones	1840
	que te venzan y te ablanden, —acostumbrada la lengua a temer en esta parte— y, así, guardadas se queden para lo más importante.	1845
	Amé, en fin, ya está supuesto, que no es culpa ser amante. Amáronme, ya se ve, que no es mucho que me amasen.	
	Un principal caballero	1850
	— algo disculpa la sangre —	

fue el imán de mis suspiros,
 y el centro de mis pesares.
 Güelfo fue y ,en mi delito,
 ser de contrario linaje. 1855
 No es lo más. Tampoco es esto
 en lo que he de embarazarme.
 Mirele como rendida,
 asistiome como amante,
 defendime como noble, 1860
 sufriome como cobarde.
 Paso en silencio finezas,
 olvido amorosos lances,
 callo agora galanteos,
 y músicas dejo aparte, 1865
 cartilla por donde empiezan
 a enseñarse los amantes.
 –¡Oh, nunca el vil Federico
 lo fuera mío! Pues fácil...
 Pero aún no es tiempo de quejas, 1870
 presto llegarán; no es tarde.–
 Y como en la guerra suelen
 los astutos capitanes
 ganar por trato la fuerza
 que no supo vencer Marte, 1875
 viendo que rebelde dura
 mi honor, fuerza inexpugnable,
 sitiada en vano de quejas,
 de halagos batida en balde,
 entró por trato en las sombras 1880
 de la noche a que le guarde
 una criada, que siempre

de suyo, sin importarles,
son demonios del honor
que mueren por tener parte 1885
en el delito, viviendo
de las culpas que otros hacen.
En fin, esta noche —¡oh, nunca
la sombra, padrino infame
de los delitos, hubiera 1890
vestido de negro el aire!—
En fin, esta noche misma,
cuando empezaba a fiarles
a la soledad y al lecho
tantas ocultas verdades 1895
que tuvo envueltas el día
entre las cifras del traje,
triste, asustada y confusa,
veo salir, —¡fuerte lance!—
de junto a mi lecho un hombre, 1900
que el susto creció a gigante.
Doy voces. Él me asegura.
Empiezo yo a asegurarme.
Descúbrese y, menos ciega,
conozco que era mi amante. 1905
No tanto ,acaso ofendido
de rústica huella errante,
a morder a quien le pisa

1884 *son demonios del honor*. A las criadas se les atribuye tradicionalmente el papel de alcahuetas, que, por dinero, facilitan el trato de los pretendientes con sus amas, con lo que ponen en peligro el honor familiar.

1895-1897 *tantas ocultas verdades* / [...] / *entre las cifras del traje*. Alusión un tanto críptica de tono erótico que se refiere al cuerpo desnudo de la dama.

se vuelve irritado el áspid,
como yo de Federico, 1910
culpando la acción infame,
me ofendo desenvainando
en ofensas y en ultrajes
cuanto una mujer —que es mucho—
decir enojada sabe. 1915
Despídole ciega y loca.
Replica ciego y amante.
Háblole yo con no verle.
Respóndeme con mirarme.
Ruega quejoso y humilde. 1920
Oigo cruel y arrogante.
No me obligo con ternezas.
No se ofende de desaires.
Despídole más con voces
y él porfía sin hablarme. 1925
¡Oh, cómo son más mañosas
las porfías del semblante!
Porque, al fin, su amor, sus quejas,
sus ternezas, sus pesares,
sus réplicas, sus tristezas, 1930
que, engañando con el traje,
pidiendo llanto a los ojos
se vistieron de verdades,
labrando en fin en mi pecho,
poco a poco, por matarme, 1935
primero un oírle sólo,
y de esto, un sólo escucharle,
luego atender de curiosa,
después sentirlo de fácil,

luego ciega no ofenderme, 1940
 después suspensa dejalle,
 y en fin, torpe, de piadosa,
 y de lastimada, afable,
 y rendida, de mujer,
 que este es el mayor achaque, 1945
 vino a formarse en mi pecho
 un volcán, un fuego, un áspid,
 que, alimentado en mi honra
 hizo en mí que yo, cobarde,
 sin manos la resistencia, 1950
 y sin gana los desaires
 hiciese... –Pero ¿qué digo?
 ¡La voz el silencio embargue,
 la vergüenza el labio hiele!
 No es justo que me declare.– 1955
 Harto he dicho para hija.
 Harto entiendes para padre.
 Diome palabra de esposo
 y con juramentos graves
 aseguró la promesa 1960
 el traidor. –¡Oh, qué mal hace
 quien cree los juramentos
 de tahures y de amantes!–
 No te irrites, no te ofendas,
 que agora para ablandarte 1965
 saco aquellas prevenciones
 que tuve guardadas antes.
 Ya son menester, señor,
 todas aquellas piedades,
 o si no, rómpeme el pecho, 1970

antes que en culpa tan grave
 sepas, oh, padre, oh, señor
 que aún no pararon mis males,
 porque el traidor Federico,
 después de rendido amante, 1975
 –pretendiente estuvo fino–
 premiado pagó en desaires,
 porque cauteloso y fiero,
 –oye la maldad más grande
 que caber puede en un hombre, 1980
 con ser tanto lo que cabe.–
 cauteloso, fiero, ingrato,
 después que triunfó arrogante
 de mi honor, al despedirse,
 en vez de halagos suaves 1985
 me dijo —¡oh, nunca en mi vida
 estos órganos capaces
 de tanta especie en mi ofensa
 percibieran sus desaires!
 ¡Nunca entraran sus razones 1990
 a la fantasía! ¡Antes
 las volantes y las cuerdas
 de este reloj elegante
 de la vida se rompieran
 en delirios incapaces!— 1995
 porque ingrato, aleve, injusto,
 me dijo que por vengarse
 de la opinión de su hermana,

1987 *estos órganos*. Se refiere los oídos.

1993 *reloj*. Es un tópico en la época la percepción de la vida como mecanismo de relojería.

de quien Carlos es amante,
fingió promesas de esposo 2000
—¡Qué extraordinario coraje!—
por vengarse de nosotros,
en mi honor más arrogante,
pareciéndole las vidas
pequeña venganza y fácil 2005
para el rencor que los Gúelfos
tienen a nuestro linaje.
Yo, furiosa y ofendida,
hendiendo a voces los aires,
torcer sus intentos quiero. 2010
Él me paga con dejarme.
Sígole ofendida y ciega.
Huye culpado y cobarde.
Háblole como sin honra.
Respóndeme como infame. 2015
Ruego y irritase al ruego.
Hablo, y no quiere escucharme.
Deténgole, ciega y loca.
Quiere furioso escaparse.
Sácole su mismo acero. 2020
Piensa que la puerta sabe;
éntrase en aquese cuarto.
Cierro advertida la llave.
Llegas tú, donde en diluvios...

Sale Alejandro.

ALEJANDRO. ¡Detén, aguarda, no pases 2025
adelante! ¡Yo te he oído!

Sale Carlos.

- CARLOS. ¡Yo también, y he de vengarte!
- CASANDRA. (¡Ay de mí! ¡Que en ellos temo
 más rigores que en mi padre!)
- CÉSAR. Hijos, si en esta desdicha 2030
 puede mi llanto...
- ALEJANDRO. ¡No gastes
 el tiempo en pulir las quejas,
 que no es tiempo de quejarte!
 ¡Muera Federico, y mueran
 cuantos Güelfos arrogantes 2035
 sangre tienen, que mi ofensa
 en rojos diluvios lave!
 ¡Sepa Florencia...!
- CARLOS. Alejandro,
 no siempre tienen los males
 medicina en el acero. 2040
 Remedios hay más suaves.
 Federico, receloso
 de su hermana, por ultraje,
 sin intento de cumplirlos,
 dijo, quizá, esos desaires 2045
 de Casandra en el honor.
 El más peligroso achaque
 es no casarse con él,
 aunque a Federico mates.
 Examinemos primero 2050
 si acaso lleva adelante

2040 *Vid.* nota para los versos 1783-1784.

	los intentos de ofendernos, y, si no quiere casarse, muera entonces, que yo solo haré que Italia se espante.	2055
CÉSAR.	Bien dice Carlos. Bien suenan en mi oído estas piedades.	
ALEJANDRO.	¡Calla! ¡No ofendas remiso con razones semejantes mi pundonor, que se corren mis oídos de escucharte! ¿Fuera bueno que en los Güelfos la sangre de Salviati fuera soborno a una ofensa? ¿Con un Güelfo ha de casarse la hermana de un Gebelino, haciendo que agora falte en nosotros el rencor que anciano en las venas arde?	2060 2065
CÉSAR.	Bien dice. Mi honor apoya este rigor por mi ultraje. ¡Muera Federico!	2070
CARLOS.	¡Espera! ¡Mira, señor, lo que haces, que su muerte solamente nuestro honor no satisface! Cuando por un brazo solo el cuerpo peligra, antes que le corte riguroso, suele el médico aplicarle otros más suaves medios, por si acaso son bastantes.	2075 2080

	que Carlos. ¡Muera el alevé!	
ALEJANDRO.	¡Ahora sí que mi padre has parecido! Esta vez este nombre he de llamarte. ¡Muera Federico! ¡Inunde mi venganza cuantas calles tiene Florencia! ¡Y los Güelfos, para que mi sed se apague, se desaten en diluvios de humana púrpura, en mares de sangre!	2110 2115
CÉSAR.	¡Vamos! ¿Qué esperas?	
CARLOS.	¡Mira, padre!	
CÉSAR.	¡No me llames padre!	
CARLOS.	¡Hermana!	
CASANDRA.	No lo soy, pues no te irritan mis males.	2120
CARLOS.	¡Hermano!	
ALEJANDRO.	No lo pareces en ser infame y cobarde.	
CARLOS.	¿Estáis ya resueltos?	
ALEJANDRO.	Sí.	
CARLOS.	¿Ha de morir?	
CASANDRA.	No te canses.	2125
CARLOS.	¿No hay otro medio?	
CÉSAR.	No hay otro.	
CARLOS.	Pues entremos a matarle, que bien pude yo prudente lo mejor aconsejarte, mas si lo peor eliges,	2130

no fuera bueno dejarte,
que bien puede errar un hijo
en lo que yerra su padre.

ALEJANDRO. ¡Pues muera el vil Federico...!

CÉSAR. ¡Lave mi honor con su sangre...!

2135

CASANDRA. ¡Pague su vida su intento...!

CARLOS. ¡Corran de su sangre mares...!

Todos cuatro.

TODOS. ¡...para que sólo una ofensa
con cuatro venganzas pague!

Tercera Jornada

El más impropio verdugo por la más justa venganza

Entren Cosme lleno de polvo y Alejandro lleno de sangre, saltando poco a poco, como que salen a oscuras.

- COSME. Tú que sabes de estas cosas, 2140
y tú, que nunca has temido,
respóndeme dónde estamos,
si hemos saltado hacia el limbo,
que este seno es para mí,
o más propio o más debido, 2145
pues aunque estoy bautizado,
contigo me desbautizo.
- ALEJANDRO. Habla quedo, y no te pierdas,
que está a oscuras.
- COSME. Ya te digo
que no me puedes perder 2150
si traes narices .
- ALEJANDRO. No he visto
senda o línea donde pueda
librarme yo de mí mismo.
- COSME. Después que con la del martes
le has pegado a Federico, 2155
con la del miércoles temo
que te han de pegar, amigo.
¡Bufete es este, por Dios!

2150-2151 *no me puedes perder/ si traes narices*. Alusión escatológica al olor de los esfínteres, a causa de la proverbial cobardía del criado.

2154-2156 *con la del martes / [...] con la del miércoles*. Juego de palabras con los días de la semana en alusión a la muerte violenta que ha sufrido Federico. «Con la del martes le di: familiar, matar a uno, acabar con él» [*Progne y Filomena*: p. 522 [nota crítica 1895]].

Tope con un bufete.

- ALEJANDRO. Y esta es puerta.
- COSME. Señor mío,
 discurremos, que para esto 2160
 nos hizo Dios entendidos.
 Tú esta noche te tiraste
 a ese tejado vecino
 desde tu casa, sin ver
 que es tu tejado de vidrio . 2165
- ALEJANDRO. Dices bien. Los dos saltamos,
 y a esta casa hemos venido,
 que no sé cuya es.
- COSME. Ni yo.

Llamen recio a una puerta que esté en medio del teatro.

- Que llamaron imagino
 a una puerta.
- ALEJANDRO. Dices bien. 2170
- COSME. Si acaso nos han seguido
 como nos vieron saltar.
- ALEJANDRO. Puede ser. Yo me retiro

2162-2165 *Tú esta noche te tiraste* [...] [...] *tejado de vidrio*. Alusión a un refrán popular: «El que tiene el tejado de vidrio, no tire piedras al de su vecino» [Covarrubias, 1995: 914], que se aplica a la persona que, teniendo motivos para ser señalada por alguna falta censurable, debe ser prudente en su acusación a los demás. Cosme parece aprovechar el sentido literal de la expresión para señalar alegóricamente la comparación de sí mismo y de su amo con dos piedras, arrojadas sobre el tejado vecino. El sentido figurado es también apreciable si tenemos en cuenta que se trata de la casa de los Médici, familia enemiga de los Salviati, de la que ha partido una ofensa, pero a la que se ha ofendido igualmente. Es interesante, por otra parte, la observación que se hace en el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes: «Este refrán guarda relación en el personaje folclórico del Diablo Cojuelo, que [...] tiene la capacidad de levantar los tejados y ver lo que sucede en la casa.» Es el mismo personaje al que se alude en el verso 470. *Vid.* nota en este aparato.

hacia esta parte.

COSME. Pues yo,
2175
 mesa, como iglesia, pido.

ALEJANDRO. Puerta es esta. Otra vez llaman,
 mas ¿qué importa? *Vase.*

COSME. ¡Acabosito !
2180
 ¡Si oyeron dónde saltamos,
 no doy por mi vida un higo!

Métese debajo del bufete.

*Salen Julia y Diana con una luz, medio vestida, y a este mismo tiempo, llamen a la
 misma puerta.*

JULIA. ¡Tente! ¿Dónde vas, Diana?
2180

DIANA. A los golpes me he vestido
 que he escuchado.

JULIA. ¿Quién será?

DIANA. ¿Si es mi hermano Federico?
2185
 Prueba a abrir.

JULIA. ¡Tengo temor!

DIANA. El corazón atrevido,
2185
 roto el volante del alma,
 se desconcierta en latidos.

JULIA. ¡No acierto!

DIANA. Deja la llave.

2175 *mesa, como iglesia, pido.* Manera de expresar la acción de «acogerse a sagrado». La definición de dicha locución verbal nos la da el *DRAE*: «Huir de una dificultad que no puede satisfacer, interponiendo una voz o autoridad respetable.». El «sagrado» como lugar de refugio también se menciona en los versos 1180 y 2376.

2177 *Acabosito.* En contra de lo que dictan las normas gramaticales, se aplica un diminutivo «-ito» a un verbo pronominal «Acabose» para enfatizar la expresión.

Abre la puerta y sale Carlos.

Entra, acaba, Federico.
 ¿Cómo tan tarde? (¿Qué es esto? 2190
 Bronce helado me corrijo.)
 CARLOS. ¿Diana?
 DIANA. ¡Carlos, dulce esposo!
 Turbada estoy, dueño mío,
 imán seguro que atrae
 los yerros de mi albedrío . 2195
 El color, ¿cómo trocado?
 el paso, ¿cómo atrevido?
 sin rienda, ¿cómo el deseo?
 la pasión, ¿cómo sin tino?
 la voz, ¿cómo sin palabras? 2200
 ¿cómo el dolor sin suspiros?
 ¿A estas horas —¡pena grave!—
 arrojado —¡fuerte indicio!—
 pretendes, —¡poca atención!—
 profanas —¡grave delito!— 2205
 el templo —¡cruel empeño!—
 adonde está retraído
 de tus palabras mi honor,
 de tus méritos mi arbitrio,
 de tus desvelos mi fama, 2210
 de tu atención mi delirio,
 de tus quejas mi constancia
 y mi amor de tus hechizos?

2194-2195 *imán seguro que atrae / los yerros de mi albedrío*. Juego léxico, de imposible traducción ortográfica, basado en la similitud fonética entre la la palabra «yerros», que bajo esta escritura se refiere a los errores cometidos por el albedrío, y la palabra «hierros», que representa el conocido metal que atrae el imán.

	y no es sino que las finjo.	2245
DIANA.	Pues si con la voz no puedes, con los ojos te suplico que del alma racional son los mejores sentidos, que hagas la seña a tu pena.	2250
CARLOS.	Diana, ya te la digo, porque no hay tan muda lengua, ni labio que esté tan tibio, que para una voz, si es sola, no sepa esforzar suspiros.	2255
DIANA.	Pues dila presto.	
CARLOS.	¡Ay de mí! Te he perdido.	
DIANA.	¿Me has perdido? ¿Cómo, Carlos, —¡fuerte pena!— me has perdido? ¡Muerta vivo! ¿Soy tuya?	
CARLOS.	No lo serás.	2260
DIANA.	¿No has de quererme?	
CARLOS.	Es preciso.	
DIANA.	¿No he de pagarte?	
CARLOS.	Es dudoso.	
DIANA.	¿Por qué, Carlos?	
CARLOS.	Te he ofendido.	
DIANA.	¿Qué es la ofensa?	
CARLOS.	No lo sé.	
DIANA.	Dímela.	
CARLOS.	Fuera delito.	2265
DIANA.	¿Fue forzosa?	
CARLOS.	Fue forzosa.	

DIANA. ¿No prosigues?
 CARLOS. No prosigo.
 DIANA. No debe de ser gran mal,
 mal que yo no le adivino.
 CARLOS. ¿Pero yo en qué me suspendo? 2270
 DIANA. No tengas tan indecisos,
 mal colgados de tu voz,
 tantos linajes de indicios.
 CARLOS. Digo que...
 DIANA. Solos estamos.
 CARLOS. Julia, cierra ese postigo. 2275

Cierre Julia.

DIANA. ¿Ojos tiene tu pasión?
 No la temo.
 CARLOS. ¡Estoy perdido!
 ¿Yo tengo honor?
 DIANA. ¿Quién lo niega?
 CARLOS. Pues yo, dulce dueño ,...
 DIANA. Dilo.
 CARLOS. ...tengo celos.
 DIANA. ¿Tú con celos, 2280
 y me llamas “dueño mío ”?
 De mí tienes esos celos,
 y de tu amor lo colijo,
 porque cuando estáis celosos,

2276 *¿Ojos tiene tu pasión?* Dada la importancia de las sospechas en cuestiones de honor, afrentas y celos, Diana pregunta de forma alegórica si el galán está celoso por algún comportamiento que haya visto.

2279 *dulce dueño.* Vid. nota para los versos 116 y 1322.

2281 *dueño mío.* Vid. nota para los versos 116 y 1322.

- estáis los hombres más finos. 2285
- CARLOS. ¿Ya sabes que tengo hermana?
- DIANA. Y que soy su amiga has visto.
- CARLOS. Pues siendo hermosa Casandra
y muy galán Federico,
o por amor, o por tema, 2290
o ciego, o desvanecido,
de la fuerza de mi honor
romper la muralla quiso.
Argos, Alejandro entonces,
que con cien ojos ha visto 2295
mi agravio, porque el honor
es lince para el castigo...

Llamen más recio.

- DIANA. Pero a la puerta han llamado.
Sin duda que es Federico,
y ansí, Carlos,...
- CARLOS. No es tu hermano. 2300
- DIANA. ¿Quién será?
- JULIA. No lo he entendido.
- DIANA. Mata la luz.
- JULIA. Que me place.

Mate la luz.

2294-2295 *Argos* [...] / *que con cien ojos ha visto*. Según la mitología clásica, Argos era un gigante de cien ojos, un sirviente de la diosa Hera, esposa de Zeus. El personaje aparece citado también en otras obras de Rojas como *Peligrar en los remedios* [Rojas Zorrilla, 2009: p.417; v.2425] o *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p.179; v.331 y p.186, v.509]. El honor, en el Siglo de Oro, está estrechamente ligado a la percepción pública. En este sentido, es el hecho de ser visto y no el suceso en sí, lo que motiva una pérdida del honor y justifica, por tanto, una acción para restituirlo.

DIANA. ¿Oyes? Lleva a Carlos...

JULIA. Dilo.

DIANA. ...a mi retrete.

Tome a Carlos de la mano Julia, y Alejandro sale por donde entró.

ALEJANDRO. (A esta puerta
han llamado y yo no he visto, 2305
con requerir tantas piezas,
a mi libertad camino.
Yo he de salir a la calle
por la puerta.)

JULIA. Ven conmigo. [A Carlos.]

ALEJANDRO. (Hacia aquí ha de estar la puerta.) 2310

JULIA. ¿No me sigues?

CARLOS. Ya te sigo.

DIANA. Mas golpes dan. *Llamen.*

CARLOS. (Mas ¿qué es esto?)

Topen el uno con el otro y abráncense, procurando detenerse el uno al otro.

ALEJANDRO. (Hombre es, o el tacto ha mentado,
el que en mis brazos consiento.)

CARLOS. (Hombre es este que ofendido 2315
me suspende, valeroso,
mis impulsos bien nacidos.)

JULIA. (¡El diablo anda en Cantillana ,

2318- 2319 *el diablo anda en Cantillana* /, *ya escampa y freían tocino*. Acumulación de varios dichos populares. «El diablo anda en Cantillana. Haber turbaciones o inquietudes en alguna parte.»[DRAE]. «Ya escampa y llovían guijaros. [...] se suele aplicar esta frase cuando sobre un daño recibido se siguen otros mayores.» [Aut.] Es posible que el final de la expresión «Ya escampa...» se haya modificado para darle un matiz cómico al comentario.

ya escampa, y freían tocino!)
 ALEJANDRO. ¡Bulto! ¿Quién eres, que osado...? 2320
 CARLOS. ¿Quién eres tú, que atrevido...?
 ALEJANDRO. ¿...me suspendes?
 CARLOS. ¿...me detienes?
 DIANA. (¡Él encontró a Federico!
 Aquí el remedio mejor
 es abrir, pues así evito 2325
 a ejecuciones tan nobles,
 tan evidentes peligros.
 Entre quien...Pero ¿qué veo?)

Abre la puerta Diana, y sale el duque, y los criados delante con hachas, y los dos se aparten empuñando las espadas.

CARLOS. (¿Qué es esto, cielos?)
 DUQUE. (¿Qué miro?)
 DIANA. (O es ilusión de la idea...) 2330
 ALEJANDRO. (O es ente de los sentidos...)
 DUQUE. (O es antojo del deseo...)
 CARLOS. (O es que finjo lo que miro...)
 DIANA. (...o este es Alejandro.)
 ALEJANDRO. (...o es
 este mi hermano atrevido.) 2335
 DUQUE. (¡Estos son los que mataron
 inocente a Federico!)
 DIANA. (¡Pues muera mi amor de enojos!)
 ALEJANDRO. (¡Muera de celos mi indicio!)
 CARLOS. (¡De celos mi amor se queje!) 2340
 DUQUE. (Pero ¿aquí cómo han venido?)
 DIANA. (¿Aquí el gran duque? ¿Qué es esto?)

ALEJANDRO.	(Mi traición me da el castigo .)	
CARLOS.	(Mi culpa me trae al riesgo.)	
DUQUE.	(La pena trae su delito.)	2345
DIANA.	¿En mi casa vuestra alteza? ¿Tan tarde? ¿Sin reparar...?	
DUQUE.	Tened, que os vengo a avisar...	
CARLOS.	(Agora mi mal empieza.)	
DUQUE.	...un suceso que por cierto le ha de sentir mi dolor.	2350
DIANA.	No me detengáis, señor. ¿Qué es?	
DUQUE.	Que vuestro hermano es muerto.	
DIANA.	Pues porque llore constante mi amarga, infelice suerte, decid: ¿Quién le dio la muerte?	2355
DUQUE.	Los dos que tenéis delante.	
DIANA.	¡Señor, advertid, mirad... (¿Hay tan infeliz mujer?)	
DUQUE.	¿Qué decís?	
DIANA.	...que puede ser que sea yerro!	2360
DUQUE.	Esto es verdad.	
DIANA.	(Pues ¿cómo en tantos enojos, y en tan precisas ofensas, se atreven a estar suspensas mis lágrimas en mis ojos? ¿Cómo a vengar no me obligo esta injuria, esta traición? ¿Y cómo no es mi pasión	2365

2343 *Mi traición me da el castigo*. Alusión metaliteraria al título de otra obra de Rojas: *La traición busca el castigo*.

	prevención de su castigo?)	
	¡Sombras de otros cuerpos mudas,	2370
	los dos de otros dos mitades,	
	que a tan dudosas verdades	
	dais tan obedientes dudas,	
	respondedme a lo que os digo!	
	Decid: ¿Quién os ha enseñado	2375
	a prevenir el sagrado	
	en casa del enemigo?	
	Decid: — (¡Terrible dolor!	
	¿Cómo este afecto me llama?	
	Pero primero es mi fama,	2380
	que es antes que fue mi amor.)—	
	¿Cómo vuestro acero atroz	
	le ha muerto? (Mi pena irritó.)	
	¡Hablad, si no es que el delito	
	os haya helado la voz!	2385
CARLOS.	¿Yo, por qué? Si ha sido ofensa	
	que yo a Alejandro primero...	
DIANA.	¿Tan retórico el acero,	
	y la lengua tan suspensa?	
	¡Si hubo acero a la traición,	2390
	con filos para el agravio,	
	afilad la lengua al labio,	
	y pasadme al corazón!	
	¡Ea, que yo esperaré	
	en tanto abismo de males	2395

2376 *prevenir el sagrado*. El diccionario de *Autoridades* nos aclara el sentido de sagrado: «Usado como sustantivo, se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes, y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la Justicia, en los delitos que no exceptúa el derecho.» En la Edad Media, estos lugares eran las iglesias y los monasterios, que estaban bajo la protección de la autoridad eclesiástica. Con el mismo sentido la encontramos en el verso 1180.

ALEJANDRO. vuestras heridas mortales!
Oíd, que yo os lo diré.
Que ya sabéis, imagino,
que soy cruel y tirano,
que era Güelfo vuestro hermano, 2400
y que yo soy Gebelino.
Pues con cauteloso amor,
sabed que, amante o astuto,
pretendió coger el fruto
en el jardín de mi honor. 2405
Tengo hermana, y es mujer,
y, en fin, con amor sin par,
como él la supo engañar,
ella le supo querer.
Del caso me aseguré 2410
con evidencias bastantes,
porque siempre los amantes
piensan que nadie los ve.
Llamé a mi padre y mi hermano.
Su sangre helada encendí. 2415
Ellos cuerdos, yo sin mí,
ellos crueles, yo inhumano,
o por valor, o por suerte,
que el vencer fortuna es,
hemos cobrado los tres 2420
noble venganza en su muerte.
Estos fueron los recelos
que habéis llegado a escuchar.
Agora falta cobrar
otra venganza a mis celos. 2425
Como a luz que en la mañana

confunde la noche fría,
dando quilates al día,
adoro el sol de Diana.

Que Carlos lo sabe es llano, 2430
y pues sabiéndolo así,
otra vez le he hallado aquí,
he de matar a mi hermano.

¡Y el duque y todos se estén
mirando lo que yo hiciere, 2435
porque al que me lo impidiere
he de matarle también!

¡Mi valor y mi osadía,
hoy a mi venganza atiende!
¡Sangre que a mi sangre ofende 2440
no es posible que sea mía!

Y así, Carlos enemigo,
pues das celos a mi amor,
por sanear mi dolor,
he de comprar tu castigo. 2445

Saque la espada.

CARLOS. Escucha, Alejandro, y piensa
que, aunque me cueste la vida,
supuesto que es permitida,
me he de poner en defensa.

ALEJANDRO. ¡Será tu defensa en balde! *Riñan.* 2450
¡Vos en balde le amparáis!

DIANA. (¿Hay tal pena?)

DUQUE. ¿Qué esperáis?
¡Ea, predelde y matalde!

CÉSAR.	No me consueles, Damián. Déjame ya.	
DAMIÁN.	Ya te dejo, pero consuélame a mí, pues no quieres mi consuelo. Dimos en la ratonera, pescáronnos el coledo, que éste, en lenguaje germano , es vocablo más de adentro.	2495 2500
CÉSAR.	¡Ay, mi Alejandro! ¡Ay, mi hijo!	
DAMIÁN.	¿Agora sales con eso, cuando estamos en la trena tan apretados que temo que, ya que no en caperuza , nos han de dar en pescuezo ? De Alejandro no receles, porque desde el jardín nuestro eligió salto de tapia, por no andar rogando a buenos.	2505 2510
CÉSAR.	¡Que nos encontrase el duque!	
DAMIÁN.	Tú tienes la culpa de esto en venirte tan despacio. Pero ¿qué mucho si es cierto	2515

2499-2500 *pescáronnos el coledo* / [...] *en lenguaje germano*. La expresión está tomada del lenguaje de germanías, propio de los delincuentes y del ámbito carcelario. Significa «sujetar a alguien de manera que no pueda escapar». [DRAE].

2504 *la trena*. También perteneciente al lenguaje de germanías [Vid. Nota 2499]. Es la cárcel.

2506 [*dar*] *en caperuza*. «Frase que significa darle a alguno un golpe en la cabeza haciéndole mal.» [Autoridades.]

2507 *pescuezo*. «parte trasera del cuello» [Covarrubias.]

- que estás por cierto accidente
atacado por de dentro?
¡Ah, bien haya mi señor,
pues viendo preciso el riesgo,
tomó las de Villacarlos, 2520
como las de Villadiego !
- CÉSAR. ¿Y dónde estará Alejandro?
DAMIÁN. Supuesto que no está preso,
él sabrá volver por sí.
Deja ya de hacer extremos, 2525
y olvídate de este hijo,
que, aunque clueco , estás tan viejo,
que, aunque más y más le empolles,
te ha de salir hijo huero .
- CÉSAR. Dime: ¿Y vístele saltar? 2530
DAMIÁN. ¡Por mis ojos!
CÉSAR. Y dime esto:
¿Era peligroso el salto?
DAMIÁN. No tengas de eso recelo.
Siete tapias, que las salta
cualquier liebre y cualquier lego. 2535
- CÉSAR. ¿Y adónde vino a parar?
DAMIÁN. Cayó a una casa.

2520-2521 *tomó las de Villacarlos* / [...] *las de Villadiego*. La expresión «tomar las de Villadiego» significa «Ausentarse impensadamente, de ordinario por huir de un riesgo o compromiso.» [DRAE]. Basándose en eso, Damián utiliza el neologismo «tomó las de Villacarlos» para referirse a la huida precipitada de su amo Carlos.

2527 *clueco*. «Se dice de la gallina cuando se echa sobre los huevos para empollarlos.» [DRAE]. Metafóricamente aplicado a César, destaca el cuidado y atención que el padre presta a su hijo.

2529 *huero*. El huevo que no produce cría o se pierde en la incubación, bien por no estar fecundado o por otras causas. [definición basada en el DRAE]. Metafóricamente aplicado a Alejandro, el término indica el fracaso que ha supuesto su educación en base al mal comportamiento mostrado.

Sale Cosme con grillos.

COSME.	¡ <i>Laus Deo!</i>	
DAMIÁN.	¿Cosme?	
COSME.	¿Damián? ¡Señor mío!	
CÉSAR.	¿Qué es aquesto?	
COSME.	Lo que es eso.	
DAMIÁN.	¿Qué ha sido?	
CÉSAR.	¿Qué ha sucedido?	2540
COSME.	Oídmeme los dos atentos. Apenas a Federico, dentro, en vuestro cuarto mesmo, al buscar el pan de boda , le disteis el pan de perro ; apenas los dos saltando, o ya por fuerza, o por riesgo, hicimos agilidades de nuestros benditos cuerpos, cuando después de gran rato dimos, del peligro huyendo, en casa de la señora Diana nosotros mesmos. El gran duque de Florencia, que andaba de ronda, en esto, y hecho duque del Refugio ,	2545 2550 2555

2544 *pan de boda*. «Regalos, agasajos, alegrías de que gozan los recién casados.» [DRAE]. Cervantes utiliza la expresión en su novela *El casamiento engañoso*.

2545 *pan de perro*. «[Por alus. al pan con zarazas que se daba a los perros para matarlos] Daño y castigo que se inflige a alguien.» [DRAE] «Zarazas. Masa hecha mezclando vidrio molido, agujas, sustancias venenosas, etc. , que se empleaba para matar perros, gatos, ratones u otros animales.» [DRAE]. Esta expresión también aparece en otras obras de Rojas: *Donde hay agravios no hay celos* [Rojas Zorrilla, 2007: p.408; v.2966], *Los celos de Rodamonte* [Rojas Zorrilla, 2009: p.572-573; v.2750] y *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p.244; v. 2110].

llevaba a su casa el muerto,
 cogió tres de una redada,
 cogiéndome a mí con ellos:
 tu dedo malo, Alejandro, 2560
 y a Carlos, tu dedo bueno.
 Hízosele grande fiesta,
 porque le hicimos primero
 con una danza de espadas
 mudanzas de mil estremos. 2565
 Quisímonos ir los tres,
 pero nuestro duque, viendo
 que era tarde, y que hace lodos ,
 nos metió en su coche mismo.
 Hanos hecho dos mil honras, 2570
 de que obligados nos vemos,
 pues nos trujo por las calles
 con mucho acompañamiento.
 Pues Alejandro, tu hijo,
 como es cortés en efeto, 2575
 con las manos, las acciones,
 le hizo dos mil cumplimientos.

2556 *duque del Refugio*. La Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio de Madrid [conocida simplemente como Hermandad del Refugio] fue constituida por el jesuita Bernardino de Antequera y algunos distinguidos caballeros en 1615, con fines caritativos. Pertenecían a la Hermandad caballeros de la más alta distinción, incluido el mismo Conde-duque de Olivares. Una de las tareas llevadas a cabo por la Hermandad fue la llamada Ronda Nocturna, donde los hermanos recorrían las calles de la Corte para atender a los pobres y a los enfermos. Cosme compara las tareas que esta Hermandad dispensaba a los necesitados con la actuación que el duque lleva a cabo cuando se produce el asesinato.

2565 *mudanzas*. «Cierta número de movimientos que se hacen a compás en los bailes y danzas.» [DRAE].

2568 *hace lodos*. Encontramos tan solo dos ejemplos de esta expresión en el CORDE. El más esclarecedor a mi juicio arroja un sentido similar a «embarrarse»: «[En referencia a la falta de empedrado en las calles] lo restante que cae acia el medio [...] ni hace lodos, ni pierde la dureza con la demasiada sequedad para convertirse en polvo.» [ULLOA, Antonio de. *Viaje al reino del Perú*. 1748. p. I, 429. Según el CORDE].

No quiso el duque sufrir
tanta cortesía y luego,
para que no hiciese tantas, 2580
le hizo atar entrambos dedos.
Y, en fin, como ya era tarde,
por no saber si está abierto
tu cuarto, y no alborotar
la gente que duerme dentro, 2585
nos ha traído a esta casa,
donde, luego que nos vieron,
nos abrieron las dos puertas
un alcalde y dos porteros.
Cerráronlas luego al punto 2590
y luego nos escribieron
en un libro, donde estaban
otros convidados nuevos.
Luego otro hombre muy cortés,
ante nuestro acatamiento 2595
puso por más cortesía
una rodilla en el suelo,
y cogiéndome los pies,
o no sé si descogiendo,
cortés, a macha martillo 2600
hizo lo que quiso de ellos.
Esto otro es en cuanto a esto otro.
Es aquesto en cuanto a esto.
Tu hijo llega a esta sala
y yo desalado vuelvo. 2605
Él te dirá lo demás,
que yo solamente temo
que se han de vender mañana

muy baratos los pescuezos. *Vase.*
 CÉSAR. Vete, Damián, allá fuera. 2610
 DAMIÁN. Lo que mandas obedezco. *Vase.*

Sale Alejandro con esposas, dos pares de grillos y cadena.

ALEJANDRO. ¡Reniego de mi paciencia!
 ¡Airado maldiga el cielo
 a quien, por naturaleza,
 me ha dado este ser que tengo! 2615
 ¡De mis venas el coral,
 en pálido humor resuelto,
 naciendo para lisonja
 falezca para escarmiento!
 ¡Niégume la luz el sol, 2620
 la tierra me niegue el centro,
 y, ni aún para respirar,
 halle descanso en los vientos!
 ¿Yo, que a Italia he sujetado,
 a un frágil metal sujeto? 2625
 ¿Yo, postrado —¡pese a mí!—
 de la sujeción al fuero?

CÉSAR. ¿Hijo?

ALEJANDRO. ¡Los cielos maldigan
 el destilado alimento
 que en mi desdichada infancia 2630
 infundió a mi vida esfuerzos!

CÉSAR. ¿Alejandro?

ALEJANDRO. ¡El claro arroyo,
 que el margen burla sereno,
 para castigo mayor,

CÉSAR. a mi sed, se enturbie ciego! 2635
 Hijo, ¿no me hablas agora?
 Refrena los sentimientos,
 que se hará para tus penas
 incapaz todo tu pecho.

ALEJANDRO. ¡Oh, hierros que sujetáis 2640
 mi valor! ¡Viven los cielos,
 que con los dientes yo propio
 os he de hacer menos ciertos!

CÉSAR. ¡Refrénate, por tus ojos!
 ¡Téplate, advertido y cuerdo, 2645
 que cuando no son posibles,
 se hacen males los remedios!

ALEJANDRO. ¡Quítate, caduco anciano,

Derriba a su padre.

que vive mi ardiente fuego,
 que es el dios que en mi coraje 2650
 tiene la corona y cetro,
 que te haga tantos pedazos...!

Sale Carlos.

CARLOS. ¡Padre y señor! ¿Qué es aquesto?
 ¿Tú en el suelo de este modo,
 y Alejandro tan soberbio 2655
 en el sagrado de amor
 profana su ser primero?

CÉSAR. ¡Viven los cielos, tirano,...!
 ¿Quién os mete a vos en eso?

- ¡Noramala para vos! 2660
 ¡Idos allá fuera luego!
 ¡No estéis aquí un punto más!
 CARLOS. Señor...
 CÉSAR. ¡Salid!
 CARLOS. Ya obedezco. *Vase.*
 CÉSAR. Hijo, ¿por qué me aborreces?
 ¿Ha sido porque te quiero? 2665
 No haces bien, que ingratitudes
 son para otro amor más ciego.
 ALEJANDRO. ¿No basta que eres mi padre?
 CÉSAR. ¿Por ser tu padre te ofendo?
 ALEJANDRO. Sí, y a poder yo a mí mismo 2670
 sacarme tu sangre, creo
 que, por ser tuya no más,
 la derramara del pecho.

Sale Carlos.

 CARLOS. ¿Padre y señor?
 CÉSAR. Mira, hijo:

Hable con Alejandro sin mirar a Carlos.

 Tú te buscaste, a despecho 2675
 de los astros, otra estrella
 distinta a tu nacimiento.
 CARLOS. ¿César? ¿Padre?
 CÉSAR. ¿Qué me quieres?
 ¡Vete de aquí!
 CARLOS. Escucha atento,

	porque ya...	
CÉSAR.	¿Qué es lo que dices?	2680
CARLOS.	...llegó el plazo...	
CÉSAR.	¡Dilo presto!	
CARLOS.	...de nuestra muerte.	
CÉSAR.	¡Qué pena!	
ALEJANDRO.	Prosigue.	
CARLOS.	Ya lo refiero.	
	Siendo la parte Diana, el gran duque siendo Güelfo	2685
	y nosotros Gebelinos, bien sustanciado el proceso, reconocida la culpa, por desvanecer a un tiempo estos dos bandos de Italia,	2690
	cenizas de tal incendio, que, aunque el tiempo las apure, las vuelve a encender el tiempo; pensando también el duque, que en no castigarnos luego,	2695
	por tener tantos parciales, puede haber posible riesgo, promulgó cruel sentencia de muerte a los tres diciendo que alevosamente anoche	2700
	dimos muerte a un caballero, y escuché —¡grave dolor!— del inviolable decreto que, pues todos tres la hicimos, que todos tres la paguemos.	2705
	Yo, sin temor y sin sustos,	

que a este veneno no sabe
curar contrario veneno.
Con el valor al delito
hagamos igual ejemplo, 2735
pues quien muere con valor,
mataría con esfuerzo.
Y reprime fugitivo
ese aljóf far lisonjero,
que según sale cansado 2740
por dos márgenes de hielo,
no parece quintaesencia
del fuego ardiente del pecho,
sino trasudor del alma,
que mayorazgo del cuerpo 2745
le ha dado esos desperdicios
de aljóf far en alimentos,
y, pues hemos de morir...

Sale Damián.

DAMIÁN. Agora no moriremos.
CÉSAR. ¿Qué dice[s]?
DAMIÁN. Lo que te digo. 2750
CARLOS. ¡Acaba, Damián!
DAMIÁN. Ya empiezo.
El gran duque de Florencia,
el valiente, el sabio, el recto,
el que con ser tan piadoso
se precia de justiciero, 2755
sabiendo que no hay ministro...
— decirlo más claro debo —

sabiendo que no hay verdugo
que ejecute sus decretos,
—pues, después que ajusticiaron 2760
en Florencia un caballero,
que, por galán y bien quisto,
era de Florencia espejo,
no ha habido en toda la Italia
quien se haya atrevido a serlo, 2765
porque todos los muchachos,
no hay verdugo, cuando luego
con piedras y con cuchillos,
y con varios instrumentos,
tan a su cargo le toman, 2770
que le hacen por fuerza el reo—
dio en la cárcel un pregón:
Que aquel que admitiese serlo,
le perdonaban cualquiera
delito, aunque fuese hecho 2775
contra la persona real.
Por la cárcel discurrieron
y, con haber tantos hombres
por raros delitos presos,
con saber que han de morir, 2780
no ha habido uno en todos ellos
que admitiese ser verdugo,
porque todos eligieron,
más, muriendo, muerte honrosa,
que vida infame viviendo. 2785
Y, en fin, como no le hallaron...

Sale Cosme vestido de verdugo, con cordel y cuchillos.

COSME. Ya le han hallado, por cierto.
 Señores, los mis señores,
 mis amigos siempre buenos,
 vosotros, que sois mis amos, 2790
 ya pasados como huevos ,
 los que yendo a cazar gangas ,
 Escarramanes más nuevos,
 habéis cazado esos grillos ,
 que os canten a todos tiempos; 2795
 de lo que quiero intentar
 a pedir os perdón vengo,
 que es la primer caravana
 que hacen los verdugos nuevos.
 Señores, yo tengo oficio 2800
 real, pero yo confieso
 que, aunque no es de mucha honra,

2791 *pasados como huevos*. El juego de palabras se basa en la utilización de la palabra «pasados» con un doble sentido. Referida a sus amos, indica «Pertenecientes a un tiempo anterior» y aplicada a los huevos, se refiere a «cocidos o hervidos». El mismo juego aparece en la obra *La traición busca el castigo* [Rojas Zorrilla, 2011: p.242; v.2072].

2792 *a cazar gangas*. «Andar a caza de gangas, perder tiempo, pensando alcanzar alguna cosa que, cuando nos parece tenerla ya en las manos, se nos desbarata.» [Covarrubias: p.578, col. izq.]. La «ganga» es también un «cierto género de ave palustre, dicha así por el sonido de la voz.» [Covarrubias: p.578, col. izq.]. El sentido se completa también con lo dicho en el verso 2794. [Vid. Nota 2794].

2793 *Escarramanes*. Escarramán es un conocido personaje del hampa sevillana. Es famosa la jácara *Carta del Escarramán a la Méndez* de Francisco de Quevedo, que popularizó esta figura en la literatura áurea.

2794 *habéis cazado esos grillos*. [Vid. Nota 2792]. Rojas toma las palabras directamente de la jácara de Quevedo [Vid. Nota 2793]: «Andaba a caza de gangas/ y grillos vine a cazar» [Quevedo, 2004: p.104, vv. 5-6]. El juego de palabras se basa en una acumulación de significados distintos. Por una parte, «Andar a caza de grillos, perder el tiempo en procurar una cosa, que pareciendo fácil de alcanzar, se va de entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo.» [Covarrubias: p. 606, col.der.]. Por otra parte, los grillos son también «las prisiones que echan a los pies de los encarcelados que se guardan con recato, y son dos anillos, por los cuales pasa una barreta de hierro, que remachada su chaveta no se puede sacar sin muchos golpes. Llamáronse grillos por el sonido que hacen cuando se anda con ellos.» [Covarrubias: p. 606, col. der.]. Cosme insiste en la idea de que los presos han perdido el tiempo y por eso se encuentran en su penosa situación.

tampoco no es de provecho.
 Sentenciado estoy a muerte,
 y sabe Dios que no tengo, 2805
 si me quitan esta vida,
 con qué remudarme luego.
 Como otro os ha de ahorcar,
 que, más activo y más fiero,
 no os haya tomado nunca 2810
 ni una mano ni un pescuezo,
 más vale que yo os degüelle,
 señores, porque, en efeto,
 siendo yo de vuestra casa,
 moriréis entre los vuestros. 2815
 Yo os prometo degollaros
 tan sutil y tan ligero
 que parezca que el cuchillo
 ha nacido en el pescuezo.
 Y cuando, como otros hacen, 2820
 os haya de dar el beso,
 pues que mis maestros sois,
 llevaré mi bolsa y puerros .
 Y adiós, que voy a afilar
 dos o tres cuchillos nuevos 2825
 porque muráis a placer,
 que están muy mohosos estos,
 y siempre a mis parroquianos
 y amigos echarles pienso,

2823 *llevaré mi bolsa y puerros*. Un comentario parecido lo encontramos en *El catalán Serrallonga* del mismo Rojas. En efecto, el criado Alcaraván dice: «Yo tengo bolsa, y con él /almuerzo, meriendo y ceno;/ y pues me enseña a robar,/ es a un tiempo mi maestro. / Será mi maestro, bolsa; / soy discípulo, dineros; / para ser Judas me faltan / los puerros y ser bermejo. » [Rojas Zorrilla, 1952: 574]. La alusión sugiere, por tanto, una identificación implícita con la figura bíblica de Judas, el traidor.

	a unos, el mejor esparto,	2830
	y a otros, el mejor acero.	
CARLOS.	¡Tente, Cosme!	
COSME.	¡No me tengas!	
CÉSAR.	¿Dónde vas?	
COSME.	Veranlo presto.	
DAMIÁN.	¿Tú verdugo?	
COSME.	¿Por qué no?	
DAMIÁN.	Mira que...	
COSME.	Aquesto resuelvo.	2835
CARLOS.	E[n] fin, ¿te vas?	
COSME.	Con los pies.	
	En fin, ¿vustedes creyeron	
	que he de ser verdugo?	
DAMIÁN.	Sí.	
COSME.	¿Y lo creéis?	
CARLOS.	Y lo creo.	
COSME.	¡Pues sea verdugo un calvo,	2840
	de estos que andan descubiertos,	
	que los que traen cabelleras	
	tienen vergüenza de serlo ,	
	porque yo ni lo he de ser,	

2840-2843 *sea verdugo un calvo / [...] / tienen vergüenza de serlo*. Existen dos interpretaciones posibles en función del significado que asignemos al complemento directo del verbo «serlo». Por una parte, si entendemos que es el hecho de ser «verdugos» lo que produce vergüenza, Cosme estaría utilizando una metonimia para dos estamentos sociales refiriéndose al aspecto que presenta su cabeza. De acuerdo a esto, «un calvo» sería un clérigo, caracterizado por la tonsura, mientras que «los que traen cabelleras» serían los militares o prelados, que, según señala Covarrubias [1995:222], eran los que la usaban. El oficio de verdugo era infame y por lo tanto impropio de las clases sociales más altas. Por otro lado, si interpretamos que es el hecho de ser «calvos» lo que les avergüenza, nos encontraríamos ante un comentario satírico que tiene la calvicie en el punto de mira. Tal y como nos recuerda María Teresa Julio «la calvicie en Rojas es un tema recurrente» [*Casarse*: p. 465 [Nota crítica 494]]. Vega García-Luengos [2007] la clasifica como una de las «variantes curiosas» [2007: 31] del tópico. En este caso, «la burla se enfoca hacia quien no la lleva [la cabellera] y hace ostentación de su calva» [2007:31]. No es descartable, además, que el dramaturgo, cuya calvicie se reconoce en varios vejámenes de la época, pueda estar, además, haciéndole un guiño al público. El calvo sería, entonces, él mismo.

ni lo seré ya, ni pienso
haberlo sido en presente,
en futuro ni en pretérito!

Arroje el cuchillo y cójale Alejandro.

ALEJANDRO. ¡Pues por esas diez esferas ,
cuyo rapto y movimiento,
o por más diestro o más noble, 2850
rige el otro mayor cielo,
que he de dar a la memoria
el más trágico suceso
que esculpe el mármol y el bronce
en los anales del tiempo! 2855
Patricida y fratricida
he de ser el más sangriento
que ha divulgado la Fama
por la voz del metal hueco.
El más impropio verdugo , 2860
desde este hasta el polo opuesto,
me llamará la crueldad
o me nombrará el despecho.
¡Vida infame solicito,
a un tiempo airado y resuelto! 2865
Y de mí propio intento
tomar venganza yo mismo.

2848 *esas diez esferas*. Según la teoría astronómica de Ptolomeo, vigente en la época, el universo lo conformaban esferas concéntricas y transparentes en torno a la tierra, donde se situaban los cuerpos celestes más reconocibles: la luna, el sol, los planetas Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno y las estrellas.

2860 *El más impropio verdugo*. Primer pasaje en el se hace referencia literal al título de la obra. Alejandro se autoproclama el más impropio verdugo, pero esta condición le corresponderá realmente a su padre César. [vid. Nota para los versos 3008-3009].

	Pues para tomarla en mí, tomarla en mi padre quiero, y ser yo propio de mí la muerte y el instrumento. Y si para tener vida esta ofensa hacerme debo, ¡viva yo y muera mi padre, que si es cierto que, muriendo, vida, honor y ser y fama a un tiempo los tres perdemos, ya que se haya de perder, he de perderla viviendo!	2870
CÉSAR.	(¡Cielos! ¿Qué es esto que oí?) Hijo, ¿por qué tomas fiero y airado ese infame acero?	2880
ALEJANDRO.	Para darte muerte a ti.	
CÉSAR.	¿Tú darme la muerte?	
ALEJANDRO.	Sí.	
CÉSAR.	Dime: ¿tú quieres hacer tal crueldad? ¿Y tú has de ser mi verdugo y mi enemigo? ¿Por qué?	2885
ALEJANDRO.	Por darte el castigo de haberme dado este ser.	
CÉSAR.	¿Posible es que el labio mueves a delito tan horrible? ¿No te acuerdas, es posible, de lo mucho que me debes? ¿Cómo a articular te atreves injurias contra mi fe, cuando tu ofensa se ve?	2890 2895

ALEJANDRO.	No me debes más a mí, que yo te he debido a ti ni te deberé.	
CÉSAR.	¿Por qué?	
ALEJANDRO.	Fácil un discurso elijo con que a mis crueldades cuadre: yo te he hecho a ti ser buen padre y tú me hiciste mal hijo.	2900
CÉSAR.	Ese discurso prolijo por extraño le condeno.	2905
ALEJANDRO.	No le acredites ajeno, si con justa causa igualo, que cuanto yo soy más malo, vienes a ser tú más bueno.	
CÉSAR.	¿Qué discurso o qué verdad ese afecto tuyo indicia ?	2910
ALEJANDRO.	Es que con mi gran malicia sobresale tu bondad.	
CARLOS.	Y dime: ¿no es impiedad, nunca al dolor prevenida ni por la estrella influida ni amagada por la suerte, que vengas a dar la muerte a aquel que te dio la vida?	2915
CÉSAR.	Yo te engendré, yo te di el noble ser que gozaste.	2920
ALEJANDRO.	Por tu gusto me engendraste, que no lo hiciste por mí, y no me llores así,	

2911 *indicia*. «Indiciar» es dar indicios o señales de algo por donde se puede conocer alguna cosa. [en base a la definición del *DRAE*].

	que no podrá tu prudencia reducirme a tu obediencia, y pues oyes mi razón, no me hagas obligación lo que fue tu conveniencia.	2925
CÉSAR.	Pues redúcete por ver siquiera que te he criado.	2930
ALEJANDRO.	¿Tan buen hijo me has sacado que te lo he de agradecer?	
CÉSAR.	Sea siquiera por ser yo ¡—¡Qué terrible dolor! — quien su amor con su dolor juntar supo, y dividir.	2935
ALEJANDRO.	Y dime: ¿para vivir me hará provecho tu amor?	
CARLOS.	(En vano obligarle piensa su ingratitud; del indicio, que avisarle un beneficio es acordarle una ofensa.)	2940
CÉSAR.	Contigo propio dispensa ese afecto, ese rigor. Repara en el deshonor de tu fama esclarecida.	2945
ALEJANDRO.	Si me han de quitar la vida, ¿para qué quiero el honor?	
	César, y no padre, advierte que tres veces he soñado que soberbio y arrojado me dabas sangrienta muerte. Pues por librar de esta suerte un indicio, que, aun incierto	2950
		2955

tiene apariencias de cierto,
de mi coraje inducido,
la que me diste dormido,
procuro vengar despierto.

CÉSAR. En efeto ¿tú pretendes 2960
darme la muerte?

ALEJANDRO. Eso quiero.

CÉSAR. ¿Soy tu padre?

ALEJANDRO. Y mi enemigo.

CARLOS. Mira...

ALEJANDRO. ¡No escucho consejos!

CÉSAR. ¿Y a tu hermano?

ALEJANDRO. Es sangre mía
y he de verterla por eso. 2965

CÉSAR. ¿Y a mí?

ALEJANDRO. Porque me criaste.

CARLOS. Advierte...

ALEJANDRO. Ya estoy resuelto.

CÉSAR. ¿No hay medios?

ALEJANDRO. No los procures.

CARLOS. ¿Ni hay lágrimas?

ALEJANDRO. Soy de hielo.

CÉSAR. ¿Ni hay quejas?

ALEJANDRO. Nací montaña. 2970

CARLOS. ¿Y tu opinión?

ALEJANDRO. No la tengo.

CÉSAR. ¿Y tu sangre?

ALEJANDRO. Soy cruel.

CARLOS. Mira la infamia.

ALEJANDRO. Estoy ciego.

CÉSAR. ¿Y tu nobleza?

ALEJANDRO.	Perdila.	
CARLOS.	¿A qué aspiras?	
ALEJANDRO.	Vivir quiero.	2975
CÉSAR.	¿Y ha de ser?	
ALEJANDRO.	Ya lo publico.	
CÉSAR.	¿No hay remedio?	
ALEJANDRO.	No hay remedio.	
CÉSAR.	Pues remedio hay, Alejandro.	
ALEJANDRO.	¿Cuál es?	
CÉSAR.	Decírtele quiero.	
	Ya que has intentado aquí	2980
	darme la muerte atrevido,	
	más bien será parecido	
	que yo te dé muerte a ti.	
	Yo el ser que tienes te di.	
	Tú intentaste airado, impío,	2985
	quitarme ser y albedrío.	
	Pues di, ¿qué ha de parecer	
	que yo te diese a ti el ser	
	y tú me quites el mío?	
	Más bien visto será, advierte,	2990
	a Italia, al mundo y a Dios,	
	que os dé la muerte a los dos,	
	que no que me des la muerte.	
	Trocada verás tu suerte,	
	pues si cuando más te sigo	2995
	eres mi hijo y mi enemigo,	
	hoy ,para tu destemplanza,	
	llegó el plazo a la venganza	
	y la ocasión al castigo.	
	Reducirte he pretendido	3000

como padre y como viejo,
 con el amor y el consejo,
 y obligarte no he podido.
 Tú mi muerte has elegido
 y así, pues no hay esperanza 3005
 de hallar en tu amor templanza,
 seré, si al cielo le plugo,
 el más impropio verdugo
 por la más justa venganza .
 Y adiós, Carlos de mis ojos, 3010
 que aunque estos abrazos tiernos
 llegan tarde, nunca llegan
 las finezas a mal tiempo.

Abrace a Carlos.

CARLOS. ¿Pues qué intentas?
 CÉSAR. Que Alejandro
 no sea verdugo nuestro. 3015
 CARLOS. ¿Y tú has de serlo?
 CÉSAR. No sé.
 CARLOS. Míralo bien.
 ALEJANDRO. ¡Vive el cielo,
 que antes de mis propias manos
 serás infame escarmiento!
 CÉSAR. Téplate, Alejandro, hijo, 3020
 y verás cómo me templo.
 ALEJANDRO. ¡Yo he de matarte!

3008-3009 *el más impropio verdugo / por la más justa venganza*. Referencia completa al título de la obra. César es el personaje que da título a la comedia, como lo confirman sus palabras y los actos que se suceden después.

CÉSAR. No es justo.

CARLOS. Si he de morir, en efeto,
muera a manos de mi padre
y no a tus manos, sangriento. 3025

ALEJANDRO. Ese es rigor.

CÉSAR. Es piedad.

ALEJANDRO. Será infamia.

CÉSAR. Será ejemplo.

ALEJANDRO. Déjame obrar como malo
si eres bueno.

CÉSAR. No lo apruebo.
No es bien que mi propio hijo 3030
sea mi verdugo mismo.

ALEJANDRO. ¿Y será bien que mi padre
me dé muerte a mí?

CÉSAR. No es bueno,
pero en dos males tan grandes,
se debe elegir el menos. 3035

CARLOS. Pues, señor, muera a tus manos.

CÉSAR. ¡Oh, qué de afectos te debo!

ALEJANDRO. ¡Mis manos han de matarte!

CÉSAR. ¡Qué de crueldades te creo!

CARLOS. Padre, adiós.

CÉSAR. Carlos, adiós. 3040
Alejandro,...

ALEJANDRO. ¡Dilo presto!

CÉSAR. ...deja el intento que tienes,
y yo dejaré mi intento.

ALEJANDRO. ¡Vive dios, padre tirano,
que si no lo impide el cielo, 3045
o tu acero ha de matarme

o ha de matarte mi acero!

CÉSAR. ¡Pues deme el cielo venganza!

ALEJANDRO. ¡No querrá vengarte el cielo! *Vanse.*

Salen Julia, Diana y Casandra.

CASANDRA. Vine a tu casa a ampararme, 3050

bella Diana, y en ella,
presumiendo hallarte airada,
vine a examinarte cuerda.

¡Bien haya tu entendimiento,
pues a un tiempo mismo mezclas 3055

a la ira la templanza
y a la crueldad la prudencia!

JULIA. ¿Dónde vamos? ¿Qué es tu intento?

DIANA. Hablar al duque quisiera,
y pedirle que perdone, 3060

o por ruego o por clemencia,
con Alejandro y con Carlos
a tu anciano padre César,
pues, maestro mi dolor,

en mi soledad me enseña 3065

que no recojo esta sangre
porque se derrame aquella .

JULIA. Esta es la puerta, Diana,
de la cárcel.

3066-3067 *que no recojo esta sangre/ porque se derrame aquella.* Palabras directamente tomadas de las que utiliza Casandra en la obra de *No hay ser padre siendo rey* [Rojas Zorrilla, 2007:p. 272.vv. 3149-3150]: «yo no recojo esa sangre/ porque se derrame aquella.» El mismo motivo lo encontramos – esta vez en prosa – también en *El Caín de Cataluña*, en la carta que los obispos le dirigen al Conde: «considerando que no se recoge la sangre del señor don Ramon [...], porque se derrame la que ha quedado» [Rojas Zorrilla, 1952: 290a].

	de hermosa a la primavera.	
CASANDRA.	¿Sales de la cárcel?	
COSME.	Sí.	
DIANA.	¿Qué hay de nuevo?	
DAMIÁN.	Si deseas	
	oír el caso más raro	3090
	que antiguas historias cuentan,	
	oye. Como no hay verdugo,	
	como sabes, en Florencia...	
COSME.	Yo lo contaré mejor.	
	El hijo mayor de César...	3095
DAMIÁN.	¿Quién le mete en eso a él?	
COSME.	¿Quién me ha de meter? Mi lengua.	
DAMIÁN.	Yo se la sabré sacar.	
COSME.	Mejor : Lo hablará más suelta.	
DAMIÁN.	¡Vive Dios!	
JULIA.	El duque sale.	3100
DAMIÁN.	Pues agradezca.	
COSME.	Agradezca.	

Sale el duque y acompañamiento.

DIANA.	(Esta es ocasión. Yo llego.)	
	Duque insigne de Florencia,	
	que, adonde llega la fama,	
	eterno tu nombre llega,	3105

3086 *echadas*. «El acto de caer uno y arrodillarse, o tenderse en el suelo echándose en él, y después levantándose: lo que se suele hacer cuando corren dos hombres unas parejas, y el uno, por ser más ligero, da al otro una, dos o tres echadas de ventaja para igualar la carrera y apuesta.»«« [Aut.]. Cosme se refiere, en este caso, a una alegórica competición sobre la hermosura, en la que la belleza de Diana resultaría superior a la de la Primavera, hasta el punto de poder concederle cierta ventaja, como sucede en las carreras.

si como de justiciero
de ser piadoso te precias,
ayer te habló la Justicia
y agora el Perdón te ruega.

Hermana de Federico 3110

soy, y soy la parte mesma
que tiene la mayor parte
en el dolor y en la pena.
A pedirte que perdones,
vengo, mi agravio y mi ofensa, 3115
que por ilícitos medios
no es honrado quien se venga.
Y ansí...

DUQUE. Detened, Diana...

DIANA. ¿Qué me decís?

DUQUE. Que vos mesma
me pedisteis el castigo. 3120

DIANA. Ya lo confiesa mi lengua.

DUQUE. Pues yo cumplí mi palabra.

DIANA. (Lágrimas, tened la rienda.)

¿Es muerto Carlos?

DUQUE. Ya es muerto.

Dentro.

VOCES. ¡Tenelde! ¡Prendelde!

TODOS. ¡Muera! 3125

Sale César con el cuchillo sangriento.

CÉSAR. ¡Antes que me deis la muerte,

- pretendo ver a su alteza!
- DUQUE. ¿Qué es esto?
- CÉSAR. ¡Un hombre infeliz
que a besar tus plantas llega! *De rodillas.*
- DUQUE. César, ¿qué ha sido?
- CÉSAR. Señor, 3130
que, antes que mi muerte quieras,
te he de rogar que me escuches.
- DUQUE. Habla. Ya tienes licencia.
- CÉSAR. Ya tú sabes que Alejandro,
contra la humana obediencia, 3135
quiso quitarme la vida.
- DUQUE. Es verdad. Prosigue, César.
- CÉSAR. ¿Y ya tú sabes, señor,
aunque lo acuerdo, que, a fuerza
de no poder reducirle, 3140
te rogué me permitieras
que fuese el ministro infame
de tu castigo y mi ofensa?
- DUQUE. Yo lo consentí, es verdad,
porque era injusta violencia 3145
que el que es padre en un suplicio
a manos del hijo muera.
- CÉSAR. Pues, señor, subí al suplicio, *Levántese.*
— nunca al suplicio subiera —
tropezando con los ojos, 3150
que son los pies de la pena,
ligué a mis hijos las manos,
puse a sus ojos dos vendas
a tienta, porque mi vista
estaba entonces más ciega. 3155

Volví a exhortar a Alejandro
que olvidando su soberbia
tuviera para su intento
sus iras menos resueltas.
Templele. Hallele cruel. 3160

Y viendo en tantas finezas
que, irritándose del ruego,
se olvidaba de la ofensa,
con el cuchillo que miras
y con esta mano diestra, 3165
de su garganta cruel
tomé venganza sangrienta.
Agora, agora te pido
que a lo principal me atiendas,
pues más llamo a tu atención 3170
que procuro tu clemencia.
Señor, este hijo que ves
ya muerto a mis manos mismas,
ha sido el hijo más malo
que edades antiguas cuentan. 3175

Italia y el mundo sabe
que con su desobediencia
me redujo en blancas canas
las que eran señales negras.
Deseaba darle castigo 3180
equivalente a su pena
para que a un público agravio,
público el suplicio sea.
Y así, pues, le he castigado,
invicto duque, no creas 3185
que ha sido ser yo verdugo

desdoro de mi nobleza.
 Su juez y su padre he sido
 porque en tan rara tragedia
 quien sabe su ingratitud, 3190
 también mi castigo sepa.
 No cumpliera con ser padre
 si la muerte no le diera.
 Este es el primer castigo
 que le ha dado mi clemencia. 3195
 Para esto tomé el puñal
 y para que mejor puedas,
 médico de la justicia,
 sanar tan grave dolencia.
 Yo no he dado muerte a Carlos, 3200
 sino a Alejandro, que fuera,
 sobre ser poca piedad,
 premio injusto a sus finezas.
 A Alejandro he dado muerte,
 y así, señor, porque veas, 3205
 para ejercer tu justicia,
 los despojos que te quedan...

Descubre en el cadalso muerto a Alejandro, y Carlos vendados los ojos en una silla.

Mira un hijo castigado,
 y otro que el castigo espera,
 pues para el justo castigo 3210
 agora el verdugo venga.
 En mí, y en Carlos, mi hijo,
 la airada cuchilla estrena,
 que aunque es ciego mi dolor,

	no está mi piedad tan ciega.	3215
	Que a mí, señor, de dos hijos, mitades del alma enteras, me ha tocado una venganza, mas no me toca una afrenta.	
DUQUE.	Espera, César, aguarda,	3220
	que para que me obedezcas, puesto que está castigado lo principal de la ofensa, y supuesto que Diana que os diese perdón me ruega,	3225
	para dejar acabados estos dos bandos que inquietan lo mejor de mis estados, he hallado una conveniencia: Carlos le dará de esposo	3230
	la mano a Diana bella,	

Quítenle la banda de los ojos a Carlos y levántese.

	y de Casandra, tu hija, queda el remedio a mi cuenta, conque así quedan premiados...	
CARLOS.	...mi amor con tal recompensa.	3235
CÉSAR.	...mi lealtad con tan gran premio.	
DIANA.	...mi fe con tanta fineza. Y a un mismo tiempo también de esta historia verdadera veremos el fin dichoso.	3240
COSME.	Si hubiere quien tenga a lengua como a mano, algún aplauso,	

en vítor u otra moneda,
en esta y en la otra vida
se lo pagará el poeta.

3245

APARATO CRÍTICO DE VARIANTES

TÍTULO Comedia famosa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
Omitido en B
En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B se sigue el orden del
texto editado. En S3 S5 el título Comedia Famosa aparece a
continuación del nombre de la obra.
impropio P1 D1 D2 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B impropio P2 E S1 S3
S5 S6

AUTOR De don Francico de Rojas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 Primera jornada de Luis Vélez . 2 de D. Antonio Coello. 3 de D.
Francisco de Rojas. S3 Omitido en B.

PERSONAS. Personas que hablan en ella *P1 D1 D2 S1 S12* Hablan en ella las
 personas siguientes *P2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11* Personas *S3 B*
 César *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* César, viejo *S4 S7 S8 S9 S12*
 Alejandro, hijo de César *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B*
 Alejandro *S3* Alejandro, hijo del César *S5 S6*
 Carlos, hijo de César *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* Carlos
S3 Carlos, hijo del César *S5 S6*
 Diana, dama primera *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Diana, dama *S3* Diana, dama I *S5*
 Casandra, dama segunda *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Casandra, dama *S3* Casandra, dama 2 *S5*
 Laura, criada *Sí aparece, pero en distinta posición en S5 No aparece a*
continuación de Casandra en S5, sino a continuación de Julia, criada
 Cosme, gracioso primero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Cosme, gracioso *S3* Cosme, gracioso I *S5*
 Damián, gracioso segundo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12*
B Damián, gracioso 2 *S5*
 Criados *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B Omitido en S5 S6*

En S5 S6 aparecen señalados, además, los siguientes personajes:

Un herrador

Un maestro de escuela

Un pregonero

Músicos

Acompañamiento

En S10 S11 no se respeta el orden original de aparición de los personajes y se añade además el tipo o función que representa cada uno:

El Duque de Florencia

Alejandro Salviati, Galán

Carlos Salviati, Galán

Federico de Médicis, Galán.

César Salviati, Barba.

Diana, dama.

Cassandra, dama.

Laura, graciosa.

Julia, graciosa.

Un maestro de escuela.

Cosme, gracioso

Damián, gracioso.

Un herrador.

Un pregonero.

Soldados. Músicos.

Jornada Primera *Omitido en P1 P2 D1 D2 E Aparece en S1 S2 S3 S4 S5 S6
S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*

0+ *En habiendo...sin oírse los músicos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6
S7 S8 S9 S12 B*

*En P1 P2 D1 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha
podido consultarse en D2 S2*

la música P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B
los músicos S3

*oírse P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B irse
S5*

- 0 Canta dentro la música, y luego salen los músicos, y dice dentro una voz *S10 S11*
En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparecen estos versos. En S10 S11 aparecen estos versos iniciales:
- MÚSICOS En una empresa amorosa
dime, Amor: ¿quien más lastima,
el que estima lo que calla
o el que calla lo que estima?
- 1 VOZ *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9* Dentro *S10 S11*
UNA VOZ (Dentro) *B No ha podido consultarse en D2 S12*
Arrojalde *P1 D1 D2 S3 Arrojadle P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
escala *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* escalera
S10 S11 Hipermetría.
- 2 precipitalde *P1 D1 D2 S3 precipitadle P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
matalde *P1 D1 D2 S3 matadle P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
- 6 dalle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 B darle S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 7+ Baja rodando...y dice *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Alejandro *P2 D1 D2 E1 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Alejando *P1 Errata.*
con broquel y espada, acuchillando a los músicos, y dice *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en S1*
acuchillando a los músicos *P1 P2 E B* acuchilla a los músicos
D1 D2 S2 S4 S7 S8 S9 S12 y acuchilla a los músicos *S5 S6*
y dice *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B Omitido en S5 S6*
Sale Alejandro *S3*
Suena dentro ruido. Dentro [Alejandro] *S10 S11*
- 8 TODOS *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* TODOS
(Dentro) *B No ha podido consultarse en D2*
muera *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mueran *S7*
- 9 MÚSICOS *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* 1. *S10 S11*
La I representa un uno, a juzgar por la lectura que hacen estos dos testimonios en el verso 15, donde se lee claramente un dos. No ha podido consultarse en D2
- 14+ Sale Alejandro, galán, con la espada desnuda, y acuchilla a los músicos
S10 S11
- 15 MÚSICOS *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* 2. *S10 S11*
No ha podido consultarse en D2

- 17+ Vanse los músicos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Vanse *S5 S10 S11*
- 19 una filáciga humana *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B [...] una persona humana *S1* *Resulta ilegible la palabra*
inicial. Sí es posible apreciar una clara innovación.
- 23+ Sale Carlos por otra parte con espada desnuda y broquel *P1 P2 D1*
D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B Sale Carlos con espada y broquel *S4 S7*
S8 S9 S12 Sale Carlos, galán, de noche *S10 S11*
- 26 CARLOS *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ALEJANDRO *D2* *Errata.*
- 34 ni de *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ni aún
 de *S5 S6*
- 35 se te ha *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* se ha
P2 E B *Falta te. Hipometría.*
- 35+ Pelean los dos *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6* *aparece en esta*
posición. En S3 S4 S7 S8 S9 S12 *aparece después del verso 37*
 hecho cenizas de mí. *Omitido en S10 S11 B*
- 37+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *no*
aparece ninguna indicación. Riñen. S10 S11
- 40 arrogancias *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B arrogantes *S3*
- 42 ese *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S10 S11 B* este *S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9*
S12
- 44+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *no*
aparece ninguna indicación. Pelean los dos B
- 48 Confíesote que es notable *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S8 S9 S10*
S11 S12 B Confíesote que notable *E* Confieso que eres notable
S3 Confíesote que es noble *S7* *Hipometría.*
- 49 ¿Eres Güelfo o Gibelino? *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B *No ha podido consultarse en S1*
 Güelfo *P1 P2 D1 D2 E B* Huelfo *S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Guelfo *S3 S5 S6*
 Gebelino *D2 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Ievelino *P1 P2 D1 E*
 Gebellino *S3* Gevelino *S5* Gibelino *B*
Los apellidos de las familias enfrentadas en la obra muestran grafías
diversas a lo largo de la pieza y, para mayor comodidad de los
lectores, he unificado la escritura modernizando todos los casos. La
grafía moderna para los apellidos que he adoptado en el texto editado
es: «Güelfo» y «Gebelino» o «Gibelino». Mantengo la oscilación
vocálica del segundo apellido, de acuerdo a la grafía del texto base.
Debido a la amplia variedad de escrituras, dejo constancia en el
aparato crítico de las grafías originales.
- 50 El valor hace linaje *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B *No ha podido consultarse en S1*
- 51 de por sí *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 aparte *S6*

- Es *P1 D1 D2 S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12* Omitido en *P2 E S3 S5 S10 S11 B*
- 55 propia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* propia *S3 S4 S5 S6*
- 62 de Florencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* admirando *S3*
- 63 venideras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y a Florencia *S3*
- 64 con *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* por *S9*
- 65+ Dentro voz *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12*
Dentro una voz *S3* Dentro *S10* una voz (Dentro) *B*
- 66 voz *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12* Omitido en *S10 S11*
- 68 portentos *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S9 B* portento *S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 69 haberte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* haberse *S5 S10 S11*
- 73+ Vase *P1 P2 D1 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 B* Omitido en *D2 S2*
En S4 S7 S8 S9 S12 la acotación aparece en la posición 75+.
- 75+ Vase Alejandro *S4 S7 S8 S9 S12* En *P1 P2 D1 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 B* la acotación aparece en la posición 73+.
- 76 cerastes *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ceraste *S1 S2*
- 78 esas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
estas *S3*
- 80 he *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Omitido en *P2 B*
- 81 opone *P1 P2 D1 D2 E S3 S6 B* pone *S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 81+ Sale Diana a un balcón *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Asómase Diana, dama, a un balcón *S10 S11*
Sale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12* Omitido en *B*
- 84 Ah, Carlos *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* Ah omitido en *S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* ALEJANDRO ¿Carlos? *S2* En *S2* es posible que el impresor haya confundido la expresión Ah, probablemente ilegible, con las iniciales del nombre de Alejandro, que en el texto impreso se mencionaría únicamente como Al. El personaje, sin embargo, no se encuentra en escena en este momento.
la voz *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* las voces *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 85 detiene *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* detienen *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 86 como Diana sale *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* como la Aurora sale *S1*
- 97 lograrlos *P1 P2 D1 D2 E S2 B* lograrlos *S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*

- 99 ese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* este *S12*
veros *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* verme *S10*
S11
- 102 voy *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* vos *P1*
Errata.
- 106 dejalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* dejarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 109 ha herido *P1 D1 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* ha querido
P2 Error. ha henrido *S2 Errata.* *No ha podido consultarse en*
D2 S12
- 114+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no*
aparece ninguna acotación inmediatamente después del verso 114.
Echa una banda, y un lienzo *S3*
- 115 banda *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
bandera *S2* *Hipermetría.*
este *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* ese *S12*
- 116 bajen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
basten *S3*
- 117 este *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* ese *S12*
- 117+ Echa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Échale *S6 S10*
S11
una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la *S6*
En otra posición en S3
- 118 Serán *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* Será *S6*
para *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *Omitido*
en P2 Hipometría.
- 127 Güelfo *B* Guelfo *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6* Huelfo *S1 S2 S4 S7*
S8 S9 S10 S11 S12 *No ha podido consultarse en S1*
Gebelino *D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Gibelino *B*
Iebelino *P1 P2 D1 E* *Vid. v. 49 de este aparato crítico.*
- 127+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *No ha*
podido consultarse en S12
Sale Federico *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B no se añade
nada y Carlos se va retirando *Añadido en S6*
Sale Federico de Médicis, galán *S10 S11*
- 128 FEDERICO *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* *Omitido en S4*
S7 S8 S9 *No ha podido consultarse en P2*
- 131 mi puerta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
una puerta *S3*
- 132+ Recatándose Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
Omitido en S3 S6 S10 S11
- 133 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6*
S10 *S11*
la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* a la *S6 S12*

- 138 hermana *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 hsrmana *P2 Errata.*
 alcanzalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* alcanzarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 No ha podido consultarse en S12
- 139 reconocelle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* reconocerle *S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 No ha podido consultarse en S1
- 142 seguir y no he de aguardalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11S12 B
 aguardalle *P1 P2 D1 D2 E S3 B* aguardarle *S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 guardalle S2
No ha podido consultarse en S1
- 144 ALEJANDRO *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11S12 B*
No ha podido consultarse en S1
 FEDERICO *P1 D1 D2 E S1S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11S12 B* *No*
ha podido consultarse en P2
- 145 ha vuelto *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 he vuelto *S2 No ha podido consultarse en S1*
- 147 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* o *S10 S11*
 seguille *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* seguirle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 148 propio *P1 P2 D1 D2 E S2 S7 S9 S10 S11 S12 B* propio *S1 S3 S4*
S5 S6 S8
- 151 antojo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 enojo *S9*
- 151+-351 Sale Cosme, gracioso,... dando tornos altiva *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3*
S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B No han podido consultarse en S12
- 151+ Sale Cosme, gracioso, criado de Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2*
S5 Sale Cosme, criado de Alejandro S3 S4 S6 S7 S8 S9 Sale
 Cosme, gracioso, de noche *S10 S11*
- 152 buscallo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* buscarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11
- 154 Para mi dicha muy grande *En este verso encontramos una*
ambigüedad ortográfica. La palabra mi puede ser analizada como
pronombre o como adjetivo o determinante posesivo que acompaña al
sustantivo dicha. Según las normas ortográficas vigentes, en el primer
caso la palabra llevaría tilde y en el segundo, no. Sin embargo, la
oscilación gráfica propia del Siglo de Oro nos impide averiguar el
significado original. Me decanto por el posesivo –sin tilde–en
atención a los acentos prosódicos del verso. En todo caso, el sentido
de la expresión no varía sustancialmente.
- 158 gigante *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B* un gigante
S10 S11
- 159 desmesurado *P1 P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12* de
 mesurado *D1 D2 des mesurado S6*
- 162 semejante *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
 samejante *E Errata.*

- 163 presumiendo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
presumido S3
- 165 salille P1 P2 D1 D2 E S2 B salirle S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
S11
- 181+ Aparte S1 S10 S11 Omitido en P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7
S8 S9 B
- 182+ Aparte S6 S10 S11 B En B aparece junto al nombre del personaje.
Omitido en P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9
- 192 Salviati S3 S7 S8 S9 S10 S11 B Salbiati P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4
S5 S6 A pesar de que la mayor variedad gráfica se da para los
apellidos «Güelfo» y «Gebelino» o «Gibelino», con el fin de mantener
una cierta uniformidad de criterio con respecto a los patronímicos,
aplico para el apellido «Salviati» las mismas pautas que en los otros
casos. Vid. v. 49 de este aparato crítico. De esta forma, modernizo la
grafía del apellido, que en el texto editado aparece como «Salviati»,
mientras anoto la grafía original en el aparato crítico.
- 196 esta P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 B esa S1 S4 S8 S9 S10 S11
- 198 florentín P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S10 S11 B florentil S1 S4
S7 S8 S9
- 202 sabe P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 B sube S8
Errata.
- 206 darle P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B dalle
S3
- 207 ese P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B este S3
- 213+ Aparte S1 B En B aparece junto al nombre del personaje. Omitido
en P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11
- 214+ En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 B no aparece ninguna
indicación. Aparte S10 S11
- 216 o P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B y S3
- 220+ Aparte B Aparece intercalado en verso 221 junto al nombre del
personaje. Omitido en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10
S11
- 221+ En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 B no aparece ninguna
indicación. Aparte S10 S11
- 222 lo sabe P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B los
sabe E Errata.
- 222+ En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B no aparece
ninguna indicación. Aparte S1
- 223+ En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B no aparece
ninguna indicación. Aparte S1
- 225 pedillas P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 B pedir las S1 S4 S6 S7 S8 S9 S10
S11
- 231 FEDERICO P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
COSME S5 Error. Cosme se da la réplica a sí mismo.
Darne a conocer no quiero P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 B Darne

- a conocer quiero S2 *Hipometría*. No darme a conocer quiero S4 S7 S8 S9 S10 S11
- 231+ En P1 P2 D1 D2 E S1S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 B no aparece ninguna indicación. Aparte S10 S11
- 232 disimulando P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B
disimularé S3 disimulado S10 S11
dejalle P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B dejarle S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
- 233 y volver P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
pretendo S3
- 235 a entrarme en casa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B le mandaré S3
- 237 dalle P1 P2 D1 D2 E S3 B darle S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
- 238 estotra P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
esotra S3
- 239 viene P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B vino S3
- 240 las laudes P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S11 B los laudes S5 S6 S10
- 244 adelante P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B delante S10 S11
- 244+ Sale Damián,segundo gracioso, con espada y embozado P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B
segundo gracioso P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B Omitido en S4 S6 S7 S8 S9
y P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B Omitido en S3.
- Sale Damián, gracioso, de noche S10 S11
- 246 que P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B y S1
primer P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 Omitido en P2 E *Hipometría*. nuevo B
- 249 de la música el suceso P1 P2 D1 D2 E S1S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B No ha podido consultarse en S2
- 252 quedado P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B queda P2 *Errata*.
- 256 brindalle P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B brindarle S1 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 bien dalle S6
- 260 y P1 P2 E S3 S5 S6 S10 S11 B Omitido en D1 D2 que S1 S2 S4 S7 S8 S9
- 265 despejo P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B despojo S1
- 269 Pues P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B Omitido en E
- 271 Güelfo B Guelfo S3 S5 S6 Huelfo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11

- Gebelino *S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11* Gebellino *S3* Ievelino
P1 P2 D1 D2 E Gevelino *S5* Gibelino *B*
Vid. v .49 de este aparato crítico.
- 277 *sufriéndome P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
temiéndome S5
voto P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 B *vive S7*
- 277+ *Aparte P1 P2 D1 E S3 B* *Omitido en D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11
- 278 *a Dios P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 B* *Dios S7*
Juanes P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B *Joanes S4 S7*
S8 S9
- 279+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B no aparece*
ninguna indicación. aparte B
- 280+ *Aparte P1 P2 D1 D2 E S5* *Omitido en S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 B
- 284 *saque P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *zaque*
S3
- 285 *Qué P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Omitido en S3
- 286 *dalle P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* *darle S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11
- 286+ *Aparte P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *Omitido*
en S2 *En B aparece al comienzo del verso.*
- 287 *que es regla P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
que regla S2
los gallinas P1 P2 D1 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B *las*
gallinas D2 S1 S2
- 288 *Galafre P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 B* *Calafre S1*
S2 S9
- 291 *¿Es Cosmete? P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Es Damián. S3
- 292 *esa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *esta S4*
- 293 *al cuerpo P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *el*
cuerpo S2
- 296 *y a un padre P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* *y*
un padre S4 S6
- 298-299 *DAMIÁN. No puedo dar [...] Alejandro. P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5*
S6 S7 S8 S9 S10 S11 B *No ha podido consultarse en S2*
- 300 *buscalte P1 P2 D1 D2 E S2 B* *buscarle S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11
- 303 *fueran P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* *fuera P2*
E Error de concordancia.
- 305 *trujo P1 D1 D2 S7* *trajo P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 B*
- 306 *sabe P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* *sabes S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10*
S11

- 307 en dinero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* el
dinero *S6*
- 315 corso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* coso
S3
- 317 somos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Omitido en S3
- 318 desde hoy *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
somos ya *S3*
- 322+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* Vase
Damián *S3*. *En S3 la acotación aparece a continuación del verso 323
intercalada en la intervención de Cosme ¡Otra/ aventura! Vanse S6
Sale Alejandro por donde se quiere ir Cosme P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3
S4 S5 S6 S7 S8 S9 B*
Sale Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6* y sale Alejandro
S1 S3 S4 S7 S8 S9
se quiere ir *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 B* va *S6*
quiere *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 B* quire
D2 Errata.
Sale Alejandro y encuentra con Cosme *S10 S11*
- 323+ *En el resto de testimonios la acotación aparece en la posición 2297+.*
Llamen más recio *S3*
- 328 en nombrarme *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* es
nombrarme *S1 S2*
- 330 doy de una estocada *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
B* doy una estocada *S1 S2*
- 334 encontrarte *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
encontrartes *P1 Errata.*
- 344 aspiro *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* aspira *S1
S2*
salamandria *P1 P2 D1 D2 E S3 B* salamandra *S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8
S9 S10 S11*
- 346 de la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B* de su *S4 S7 S8 S9 S10 S11*
del soberano incendio de sus ojos *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S6 S7 S8
S9 S10 S11 B* *Omitido en S5 No ha podido consultarse en S2*
- 348 llueven *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* lluevan
S6
- 352 muero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
muere *S6*
- 354 abismos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
abismo *S7*
- 358 desesperaron *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
desesperando *S12*
- 361 monesterio *P1* *A pesar de que el único caso lo encontramos en la
editio princeps, parece tratarse de una oscilación vocálica común en la
palabra. El CORDE muestra numerosos ejemplos en otros textos de la*

- época.* monasterio P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
 S11 S12 B
 362 el cielo solo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 solo el cielo S6
 363 y despedido P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S6 B ya despedido S4
 S5 S7 S8 S9 S10 S11 ya despachado S12
 364 agora P1 P2 D1 D2 E S3 B ahora S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
 S11 S12
 367 a P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B de S6
 368 amor P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B amar
 S12
 369 propio P1 D1 D2 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B propio P2 E S1 S2 S3 S4
 S5 S6
 370 de este P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B de ese
 S10 S11
 376 a mi porfía P1 P2 E S3 S5 S6 B en mi porfía D1 D2 S1 S2 S4 S7
 S8 S9 S10 S11 S12
 377 *Se produce una ambigüedad al aplicar las normas ortográficas
 actuales en el fragmento y a mi ciego antojo. Acudiendo a la
 información proporcionada por los versos circundantes, si ordenamos
 el hipérbaton puede entenderse « Sobre aquella pared la escala arrojó
 para dar fin a mi porfía y a mi ciego antojo.» En este caso, Alejandro
 manifiesta su deseo de acabar tanto con su porfía como con su ciego
 antojo. Por otra parte, también podemos interpretarlo de esta otra
 forma: « Sobre aquella pared la escala arrojó para dar fin a mi porfía y
 a mí, ciego antojo.» En este caso, Alejandro manifestaría su intención
 de arrojar la escala para, por un lado, acabar con su porfía y, por
 otro, ofrecerse a sí mismo un ciego antojo. Ambos sentidos me parecen
 adecuados al contexto. Opto por la primera interpretación en base al
 paralelismo gramatical que guardan a mi porfía y a mi ciego antojo.*
 antojo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 enojo S6
 380 asaltar P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B saltar
 S1 S2
 al cielo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B el cielo S4 S7 S8 S9
 S10 S11 S12
 384 bultos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B brutos
 S11
 386 abortando P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 borrando S1 arrojando S6
 388 erizaron P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B erizan
 S10 S11 *Hipometría.*
 390 miedo P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 medio P2 *Metátesis.*
 es P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B fue S3
Omitido en S11

- 391 arrojalde *P1 D1 D2 S3* arrojadle *P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
- 392 precipitalde *P1 D1 D2 S3* precipitadle *P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 matalde *P1 D1 D2 S3* matadle *P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
- 395-396 *Al aplicar las normas actuales, se produce una ambigüedad léxica y ortográfica. Si colocamos los elementos, puede leerse «Quise hacer resistencia a la infernal violencia volviendo en mí.» Con lo que se entiende que «volver en sí» es la manera de enfrentarse a la violencia. En tal caso, el fragmento en mí volviendo se encuentra entre comas. La otra lectura posible sería «Quise hacer resistencia en mí, volviendo a la infernal violencia.» En este caso, se entiende, la manera de resistir es volver a la violencia. Situaríamos entonces una coma entre mí y volviendo. Ambas interpretaciones guardan relación con el contexto. Yo he optado por la primera.*
- 396 en mí *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 temí *S3*
 a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* Omitido en *S9*
- 398 por la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de la *S6*
- 399 agro *P1 D1 D2 S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* agrio *P2 E S5*
 fiero *S3*
- 400 quedando con la vida por milagro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* cuando la vida por milagro quiero *S3*
- 402 poca empresa *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* corta empresa *S1*
- 406 venganza *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 venganzas *S3*
- 414 topándonos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* hallándonos *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 la voz en vano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* la voz no en vano *S9*
- 415 primera *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* primero *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 420 Güelfos *B* Huelfos *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Huelfo *S2* Guelfos *S3 S5 S6*
 Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Gibelino *S6 B* *Vid. v .49 de este aparato crítico.*
 es *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Omitido en *S3 S6*
- 421 y de polvo y sudor *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B* De polvo y de sudor *S1*
- 422 agarrochado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 agarrocheado *S5*

- 424 esta *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* asta
S2 S6 Errata.
- 426 cometas, de caballos y tablados *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 B de cometas, caballos y tablados *S3*
- 427 destrozo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
despojo *S3*
- 428 trozo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
rojo *S3*
- 430 tremola *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* tremoló *S1 S2 S4*
S7 S8 S9 S12
- 431-432 viendo que...amenaza *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B *Omitidos en S3*
- 431 le embaraza *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* se embaraza *S1 S2 S4 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
- 433 que *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y
S3
- 436 de adonde *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S8 S9 S10 S12 B* a
donde *S4* de donde *S7* de a donde *S11*
- 437 *En S1 aparecen algunos caracteres borrosos tras la palabra vuelvo,*
aunque no podemos identificarlos con claridad.
- 444 largamente te refiero *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B largamente refiero *S2 Hipometría.*
- 446 ponga *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B* pone *S1 S4 S7 S8 S9 S11*
S12 pon *S10*
- 453 bastara *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
bastaba *S5*
valor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S9 S10 S11 S12 B* volor *S7*
S8 Errata.
- 454 ni *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y *S3 S6*
- 458 diciendo a voces: «¡ Que trata *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7*
S8 S9 S10 S11 S12 B diciendo: «Sabrás que trata *S3*
- 464 arrojarle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B* arrojarse *S4 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
- 468 volvió a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
volvió *S3*
acometelles *P1 P2 D1 D2 E S2 B* acometerle *S1* acometellas
S3 acometerles *S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 470 el diablo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* el
gran diablo *S9*
diablo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
diablillo *S1 B*
- 475+ suene *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S5 B* suena *E S1 S4 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 478+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S10 S11 B* *Omitido en S4 S6*
S7 S8 S9 S12

- 479 Yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Ya *S3 S10 S11*
No ha podido consultarse en S6
- 479+ Cosme con el herrador *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B Vase Cosme y vuelve a salir con el herrador *S6* Salen
 Cosme y el herrador *S10 S11*
- 481 maeso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* maestro *S4 S7 S8 S9*
S10 S11 *No ha podido consultarse en S12*
- 482 ¿Qué mandáis? *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
B ¿Qué me mandas? *S3* *No ha podido consultarse en S12*
 maeso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 maestro *S9*
- 488 y a que acudir *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B y que acudir *S3 S6*
- 489 ALEJANDRO. *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
No ha podido comprobarse en P2 S1
- 492 de rendido y trasnochado *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B *No ha podido consultarse en S2*
- 498 me *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido*
en P2 B
 aduerma *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* duerma *S4*
S7 S8 S9 S12
 oílla *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* oílla
S7
- 499 Voto a Dios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Vive *Dios S7*
- 500 lo *P1 P2 D1 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* la *B*
- 508 a la noche *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* en la
 noche *S10 S11*
- 508 está en el *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 está en en el *D1 Errata.*
- 510 está herrando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ha herrado *S5*
- 513 a decir la verdad *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B a decir verdad *S2 Hipometría.*
- 517 quiere *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 quiero *P2*
- 524 a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S6
- 528 entre tantos artes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* en
 tantas artes *S4 S8 S9 S12* entre tantas artes *S7*
- 532 el *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S5
- 535 naide *P1 D1 D2* nadie *P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B *Resulta impropio del registro del personaje emplear la*
expresión naide. Es posible que se trate de un error de imprenta,

- puesto que, además, hay justamente un nadie –correctamente escrito– en boca del gracioso Cosme unos versos más arriba, en el 530.*
- 536+ Deletrean y leen como muchachos de escuela...cortando una pluma
P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B
 con palmatoria *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B con una palmatoria *S3*
 Deletrean y leen dentro muchachos y sale el maestro con palmatoria y
 cortando una pluma *S10 S11*
 Dentro *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9* Omitido en *S10*
S11 S12 B No ha podido comprobarse en *S2* En *B* la acotación
aparece en la posición 537+.
- 537 MAESTRO Lean todos por igual *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 B Omitido en *S12* No ha podido comprobarse en *S2*
- 537+ Deletrean y leen como muchachos de escuela...cortando una pluma *B*
Se trata de la misma acotación que aparece en la posición 536+ para
el resto de los testimonios.
- 538 enjambre *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ejambre *S1 S5*
- 541 a hablar a una dama *P1 P2 D1 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B a hablar una dama *D2 S2* Hipometría.
- 542 ¡Ah, señor! *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B Señor *S3*
- 542+ Sale el maestro *S6* Intercalado en el verso 543.
- 543 qué me mandáis *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B qué mandáis *S2* Hipometría.
- 544 escuche *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 escúcheme *S1* Hipermetría. escúchame *S2* Hipermetría. escucha
S9
 decí *P1 D1 D2 E S3 S4 S7 S8 B* decid *P2 S2 S5 S6 S9 S10 S11 S12*
 di *S1*
- 545 sabrá *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* sabrás *S1 S2* sabe *S3* sabéis
S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
 vivo *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 vino *S2*
- 546 viváis *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 vivas *P2*
- 547 ahora *P1 P2 D1 E S1 S5 S6 S10 S11 B* agora *D2 S2 S3 S4 S7 S8 S9*
S12
- 548 despierta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
 dispierta *S10*
- 550-551 DAMA *Corrección nuestra.* MAESTRO *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4*
S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B COSME *S3* *Si bien es clara la*
opción de la mayoría de los testimonios, creo que se trata de un error
que ha pasado desapercibido a copistas e impresores. La expresión
«Me enamora/ el Alejandro», atribuida mayoritariamente al personaje
del maestro, resulta, no obstante, extraña en el contexto. Dado que no

parece existir un doble sentido para la expresión, la interpretación habitual desvelaría una inclinación amorosa del personaje hacia el galán. No podemos negar el sentido cómico que esta característica otorgaría al personaje. No en vano, el testimonio S3 opta por atribuírsela al gracioso. Sin embargo, en una escena de carácter abiertamente costumbrista como la presente, con un ritmo rápido y arquetipos preferentemente planos, resulta desconcertante este comentario, puesto que añade un matiz innecesario de complejidad a un personaje que tiene que resolver su papel en tan solo trece versos. En mi opinión, parece más acorde pensar que se trata de una intervención de la dama mencionada por Cosme en el verso 541.

- 550+ Aparte S10 S11 B Omitido en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12
- 551 Haga D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B Hago P1 P2 D1 Error. Falta de concordancia.
- 552 soltallos P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B soltarlos S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 553 enviallos P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B enviarlos S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 556 muy P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B más S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 557 que P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B porque S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Hipermetría.
- hace P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B hacéis S5
- 558 voto a Dios P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B Vive Dios S7
- 559 haga P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B hago S9
- 560 me P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B ma P1 Errata.
- 562 mesas P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B mesa P2
- 563 el badulaque P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S8 S9 S12 B y badulaque S3 S5 S10 S11 el badalaque S6 Errata. y el badulaque S7
- 565 hacella P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B hacerla S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 570+ En P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no aparece ninguna indicación. Aparte B
- 578 como cirio P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B como un cirio S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 579 a mediodía P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B al mediodía S6
- 579+ En P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. Aparte S10 S11

- 580 quien es *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
quienes *P2*
- 586 tienen *S10 S11 S12* tiene *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B*
- 588 martillo *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
martirio *P2 S5*
y a una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y
una *S3 S5*
- 590 son de tormentos modos *P1 P2 D1 D2 E S5 B* son por diversos
modos *S1* son tormentos modos *S2* son de tormento modos *S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 591 que *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y *S1*
- 592 por menores *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
pormenores *B*
- 593 empedradores *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
emperadores *D1*
- 602 si *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* que *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 607+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. Dásela S10 S11*
- 608 adelántate *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 B*
adelante *S7 S12 Hipometría.*
- 609 abrille *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* abrirle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 610+ Arriba un pregonero con una colcha en la mano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Arriba *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* En lo alto *S6*
Asómase un pregonero a un balcón con un colcha en la mano *S10 S11*
- 611 a la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* al *S3 S9*
- 613 vengan a la almoneda *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S3*
a la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* al *S9*
- 614-616 ¡Pregonero!...quien puje *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* *En S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 hay una pequeña adición. Los versos aparecen de la forma siguiente:*
- ALEJANDRO ¡Pregonero! ¡Ah, pregonero!
¿Qué digo?
- PREGONERO Cien reales dan
por la colcha.
- ALEJANDRO ¡Ah, ganapán!
- PREGONERO ¿Hay quien puje?
- 616 ¿Hay quien puje? *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6* ¿Quién puja? *B*

- 617 ¡Ah, vinagre! ¡Ah, cuero! P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B ¡Ah, vinagre! ¡Ah, cuero! ¡Ah, zorra! S3 ¡Ah, infame! ¡Ah, cuero! S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 625 queréis P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B quieres S3
- 629 si subo arriba, al balcón P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B ¿no echas de ver, bergantón, S3
- 631 agora P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B ahora S1 S5 S6 S10 S11
- 638 efeto P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S12 efecto S5 S6 S9 S10 S11 B
- 639 Él lo toma P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Ello toma P1 D1 *En los testimonios P1 y D1 las palabras El y lo aparecen gráficamente juntas. El hecho de que El no lleve tilde contribuye a crear una ambigüedad léxica con el pronombre masculino lo dando lugar al pronombre neutro Ello. La estructura gramatical varía, pero, semánticamente, la expresión no pierde su sentido. Por otro lado, la utilización de un pronombre neutro resulta más propia de un habla afectada y de registro más elevado, inadecuada al contexto, lo que seguramente –y de manera acertada– ha provocado que el resto de los testimonios se decante por una lectura de los signos gráficos más acorde al contexto.*
- 639+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no aparece ninguna indicación.* aparte B
- 642 pesadumbres P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B pesadumbre S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 643 ALEJANDRO P1 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en P2 D2 dice P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B dices S1 habla S3 chistar P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B hablar S3
- 645 parte P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B puerta S7
- 648 y P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B *Omitido en S4*
- 648+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación.* Vase S10 S11
- 651 llama P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B llema S7
- 652 arrojarme en la cama P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B atrojarme en la cama E
- 655 aclamo P1 P2 D1 E S3 S5 S6 S10 S11 B aclama D2 S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12
- 657+ vanse P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B vase S1

- Sale César Salbiati...y Damián con él *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
- César Salbiati *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12*
 César de Salbiati *S3 S6* César *B*
 con barba blanca, una daga *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* con barba blanca y una daga *S3*
 izquierdo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Omitido en S3
- Salen Carlos con la banda en el brazo y Damián huyendo de César Salviati, barba, que saldrá con una daga en la mano, y Casandra, su hija, deteniéndole. *S10 S11*
- 658 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 COSME *S7* *Error. El personaje no está en escena en ese momento.*
 ¡Señor, señor! *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 ¡Señor César! *S9*
 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 COSME *S7* *Error. El personaje no está en escena en ese momento.*
- 659 amparalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* ampararle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 660 quitalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* quitarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 661 mil vidas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 la vida *S3*
- 669 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 CÉSAR *S1* *Claro error. César no se replica a sí mismo.*
- 674 corregir *S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* corregirle *P1 P2 D1 D2 E* *Hipermetría. A juzgar por la repetición en varios de los testimonios más tempranos, probablemente este error se encontraba en el texto dado a imprenta. Escojo, sin embargo, la opción de las sueltas con el fin de subsanar el error métrico, que era poco probable se produjera en poetas habituados al verso.*
 desperdicios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 desperdicos *S7*
- 676 con cordura *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
No ha podido consultarse en S12
- 677 indicios *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 indicos *D1* *Errata.*
- 684 vienes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* venís *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 685 ese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S6 S7 B* este *S4 S5 S8 S9 S10 S11 S12*
- 689 tan *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* un tan *S6* *Hipermetría.*
 riguroso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 B* riguroso *S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12*

- 691 entretenido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B detenido S3
- 692 como hace Carlos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* Di que sí, Carlos *S4*
S7 S8 S9 S10 S11 S12 Como hace Alejandro *S1 S6* *Hipermetría.*
 como Alejandro *S5*
- 695 despeños *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* despeñar *S1 S2*
 despeñarse *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Hipermetría.*
 furor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* error *S10*
S11
- 698 volvelle *P1 D1 D2 S2* volverle *P2 E S1 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11*
S12 B volver *S7*
- 699 si de casa aún hace ausencia *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 *Omitido en P2 E S5 B*
- 700 por *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* en *S7*
- 704 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S3 S5 S6*
S10 S11
- 706 seguille *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* seguirle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 709 hallado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 tomado *S3*
- 712 querrás *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 quieres *S3*
- 714 quizás *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B* quizá
S11
- 716 sus mocedades *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B en sus mocedades *S6*
- 717 pregonando *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 pregonondo *S1 Errata.* publicando *S6*
- 719 encubres *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 encumbres *S7*
- 720 Tiénesle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Tenéisle *S7*
 más *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en P2 E Hipometría.
- 721 es *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S4 S6
- 723 parecer *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B* parece *S4*
S7 S8 S12
- 727 deseo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* desén
S12 Errata.
- 730 esa es *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S7 S10 S11 B* eso es *S3 S6* es
 esa *S4 S8 S9 S12*
- 736 estar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12* el estar *S10*
S11 *B*
 tan *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6* *Omitido en S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B Hipometría.

- 738+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. Aparte S1 S6 S10 S11*
- 740 *envidia P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
envidiar S1 S2 invidia S6
- 747 *este P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B ese S10 S11*
- 751 *CÉSAR P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B COSME S4*
S7 S8 S9
bellaco P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B bellacón S4 S7 S8 S9
S10 S11 S12 Nótese que se mantiene el decoro en el registro del
personaje que habla, por lo que el cambio es intencionado, con la
excepción de S10 S11 S12. Cosme, sin embargo, no se encuentra en
escena en este momento.
- 754 *respondéis P1 P2 D1 E S1 S2 S5 S6 B respondáis D2 S3 S4 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
Soy yo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Yo
soy S6
- 755 *naide P1 D1 D2 nadie P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B
- 756 *yo soy P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B y*
soy S2
- 757 *hablas P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 habláis*
S6 B
con mi padre P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
con mi padre ¡oh! B
En P1 P2 D1 D2 E S1 B las palabras Os dio aparecen gráficamente
escritas junto a las palabras del verso siguiente, dentro de la
intervención del mismo personaje. En S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
S12 aparecen junto a las palabras del mismo verso.
- 758 *esas alas P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B*
alas S1 En este caso hay una hipometría. El impresor pudo querer
corregir el cómputo del verso, ya que, gráficamente, aparecen unidas
en una misma línea las palabras correspondientes a la intervención
de César del verso anterior y las de este verso. esas ales S8
Errata.
- 763 *valimiento P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
valimento S1 S7
- 766+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna*
acotación inmediatamente después del verso 766. De rodillas S6
Arrodillase S10 S11
- 767+ *De rodillas P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
Omitido en S10 S11
- 769 *CÉSAR P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
COSME S7
Levántate P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
Levante, que S6
- 770 *que P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B yo S6*

- 771 tuyas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tuyas
S6
obediencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* obediencias *S4 S7*
S8 S9 S10 S11 S12
- 772 respeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
respecto *S1 S5 S6*
- 774 de *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en P2 E
- 779 me he dado *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B he me dado *S2*
- 781 fratricida *P1 D1 D2 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* fraticida
P2 E S5 fatricida *S1 Errata.*
- 785 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
COSME *S5* *Error. El personaje no se encuentra en escena en este*
momento.
- 790 murmuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
mormuras *S3 S10*
- 793 delincuentes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
delicuentes *S5 S9*
- 795 volver os *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
volveros *S1 S2 B*
- 796 aguardáis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
aguardas *S3*
CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CASANDRA *S5*
- 797 CASANDRA *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* CARLOS
S4 S7 S8 S9 *Error. No ha podido comprobarse en D2*
estáis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6* estás *S3 S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B
- 800 eso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* esto *S3 S10*
S11
- 803 rompe *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* rompa
S10 S11
- 804+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 no aparece ninguna*
acotación inmediatamente después del verso 804. aparte S3 S10 S11
B
- 805+ aparte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6* Vase *S4 S7 S8 S9 S12*
Posible confusión con el aparte. En la posición 804+ en S3 S10 S11
B
- 819 al padre *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* el
padre *S5 S6*
- 821+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* *Omitido en S4*
S7 S8 S9 S12
- 822 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S10 S11 S12 B*
CASANDRA *S4 S8 S9*

- no se han ido *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
no han ido *S2*
- 823+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* *Omitido de S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 825 esotro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* el otro *S6*
- 828 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* CÉSAR *S3*
- 828+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna acotación inmediatamente después del verso 828. aparte S6 S10 S11*
- 830 él Longinos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* el semblante le *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 832 cierre *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* cierra *S3*
- 833 ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* yo *S6*
su *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B* tu *S10*
- 833+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* Vanse los 2 *S1*
Omitido en S2 Vanse S4 S7 S8 S9 S12
- 834 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* lo *S3 S6*
- 835 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
COSME *S2* *Error. Cosme no está en escena en ese momento.*
- 836 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
COSME *S2* *Error. Cosme no está en escena en ese momento. En este caso, además, las palabras, por su sentido, corresponden claramente a César.*
- 838 yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S5*
- 847 apruebo *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
aprovecho *S2* *Hipermetría.*
- 850 designios *P1 P2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* desinios *D1 D2 S3*
- 851 despertare *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
dispertare *S3 S10*
- 852 Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* a Alejandro *S6*
- 854 abrasa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
abraza *S6*
- 855 los *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* las *B*
- 858 darle *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* dar *P2 E S5 B*
- 859 esto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* eso *S3*
CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CARLOS *S1 S2. Error. Carlos no está en escena en este momento.*
- 860+ Soñando Alejandro, diga dentro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*

- diga *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* y diga *S5*
 Dentro Alejandro soñando *S6*
 Dentro Alejandro *S10 S11*
 861 ALEJANDRO *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Omitido en S10 S11
 862 puede intentar *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* para intentar *S1 S2 S4*
S7 S8 S9 S10 S11 S12
 867+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S10 S11 B* *Omitido en S2 S4 S7*
S8 S9 S12
 868 sabello *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* saberlo *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12.
 869 el amar *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 el mar *S2*
 871 lo que costáis *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 lo que me costáis *S1 S2* y lo que costáis *S4*
 875+ Quédase dormido ...soñando Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4*
S5 S7 S8 S9 S12 B
 César *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
 Omitido en S3
 cáesele la daga a los pies *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8*
 S9 S12 B cáesele la daga de la mano a los pies *S3*
 soñando Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9*
 S12 B Alejandro soñando *S3*
 Siéntase César en una silla, quédase dormido y cáesele la daga a los
 pies y dicen [sic] dentro Alejandro soñando *S6*
 Quédase dormido con la daga a sus pies. Dentro *S10 S11*
 En S3 la intervención de Alejandro aparece precedida de la acotación
 Dentro.
 877 riguroso *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S7 B* riguroso *S4 S5 S6 S8 S9*
S10 S11 S12
 882+ Sale Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Sale
S6 S10 S11
 883 ALEJANDRO *P1 P2 D1 D2 E S3 S5* *Omitido en S1 S2 S4 S6 S7 S8*
S9 *S10* *S11* *S12* *B*
 aquí *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* aquí
D2
 890 despierta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
 dispierta *S3 S10*
 892 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* la *S9*
 893 a su *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* de su
S3 y su *B*
 présaga *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6* presagio *S1 S4 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 presagia *B*
 y cierta *P1 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12* cierra *P2 B*
Errata. incierta *S3* cierta *S9*

- 894 dormido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
durmiendo *S3*
- 898 ella *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* esta *B*
quitalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* quitarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 898+ Toma la daga que está en el suelo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6*
S7 S8 S9 S12 B *La acotación está parcialmente recogida en S10 S11*
en la posición 900+.
- 900+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna*
acotación inmediatamente después del verso 900. Toma la daga *S10*
S11
- 901 matalle *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* matarle *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 903 la que *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
lo que *S3*
- 905 así *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S9 S12 B* aquí *S1* así *S4 S5*
S6 S10 S11
- 908 mis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* mi *S5*
Errata.
- 909+ Vale a dar y despierta el viejo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7*
S8 S9 S12 B
el viejo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B* César *S4 S7 S8 S9*
S12 Omitido en S6
Vale a dar a César y despierta *S10 S11*
despierta *S10* despierta *S11*
- 912+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna*
acotación inmediatamente después del verso 912. aparte *S10 S11*
el acero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* la daga *S3*
S6 S10 S11
- 914 inorme *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S7 S8 S12* enorme *S4 S5 S6 S9*
S10 S11 B
- 916 se *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* sa *P1*
Errata.
- 918 exhala *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* exhalo *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 921 tus *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* sus *S3*
S5
- 922 este *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ese *S5*
impulso que en *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B impulso en *S1 S2*
- 924 respeto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
respecto *S6*
- 932 a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitido en*
S6 S9
- 933 quitaba de la garganta *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* de la garganta
quitaba *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*

- 935 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Omitido *en* *S12*
 voces *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 B* *voceas S5 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 Hipometría.
- 938 se haya *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 haya *S7*
- 941+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna*
acotación inmediatamente después del verso 941. Aparte S10 S11
- 943 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 B* COSME *S4 S7*
S8 S9 S12 Error. El personaje no está en escena en este momento.
- 945+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B la*
acotación aparece intercalada en el verso 946 En S3 aparece a
continuación del verso 946.
 Levanta la daga *Añadido en S10 S11*
 Salen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* Sale
S9
 mantos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 manto *S6*
- 946 inmortal *P1 Si bien en número muy escaso, el CORDE ofrece algún*
testimonio de esta grafía, por lo que se conserva en el texto base.
 inmortal *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* immortal
S5 S6 S9
- 946+ *S3 Vid. 945+.*
- 951 se amparará *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* le
 amparará *S1 S2 S7*
 la causa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* la
 casa *S7*
- 956 lo noble *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12* la
 noble *E B Errata.*
- 957 ostentan *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S7 S8 S12* ostenta *S1 S2 S10*
S11 B obstentan *S4 S9*
 hermosa dama *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 y vos, bella dama *S1*
- 958 merecisteis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B merecistes *S3*
 ser *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S7. Hipometría.
- 962 entrambas *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S6 B* entrambos *S4 S5 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
- 964 a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido*
en B
- 966 furia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 fiera *S3*
- 974 y habréis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 si habéis *S3*

- 985 aquesta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* aquella *S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 990 este monstruo *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B ese monstruo *E S5*
- 992 sin corazón en el pecho *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B*
sin corazón el pecho *S2 S4 S7 S8 S12 Hipometría.*
- 993 el alma *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
es alma *S3*
- 996 respeto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
respecto *S6*
- 997 les debe *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
las debe *S1 Laísmo.*
- 1001+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna acotación inmediatamente después del verso 1001. Retíranse S10 S11*
Sale Federico, terciada la capa *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Escóndese y sale Federico *S1* Sale Federico *S3 S10 S11*
- 1002 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* CÉSAR *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *No es monogenético, porque en los testimonios aparecen solo las iniciales y estas se parecen.*
- 1003 se entró *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
entró *S3*
- 1006 de esta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
de esa *S3*
- 1008+ Aparte *P1 P2 D1 E S5 S6 S10 S11 B* Omitido en *D2 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12* *En S1 aparece en la posición 1009+.*
- 1009 con su padre y con Casandra *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* con César y con Casandra *S1*
- 1009+ *En P1 P2 D1 E S5 S6 S10 S11 B la acotación aparece en la posición 1008+. Aparte S1*
- 1012+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
En S3 aparece en la posición 1016+.
- 1013 otra *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* otro
P2 Errata.
- 1014 fermentido *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
femntido *P2 Errata.*
- 1016+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B la acotación aparece en la posición 1012+. Aparte S3*
- 1018 debí *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* debo *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1018+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. Aparte S5 S10 S11 B*
- 1020 los sentidos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
son sentidos *S5*
escuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B* obscuras *S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*

- 1022 deciros *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
deciror *P2 Errata.*
- 1027 engaña *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* engañan *S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1027+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S9 B* En *S3 S11* aparece en la posición 1028+ Omitido en *S4 S7 S8 S10 S12*
- 1028+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S9 B* la acotación aparece en la posición 1027+. Aparte *S3 S11*
- 1029 sus quejas *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
y quejas *S1*
- 1030 de mí *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* por mí *S5*
- 1035 respeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
respecto *S1 S5 S6*
- 1036+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* no aparece ninguna indicación. Aparte *B*
- 1039 tampoco *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
tampo *P2*
desengañalla *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 B* desengañarla *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1040 diciéndole *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 B* diciéndola *S4 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1044+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en *S3*
- 1045 tienen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tiene *S5*
- 1047 CÉSAR *P1 D1 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* CASANDRA *P2 E S2 S5* COSME *D2 Error. Cosme no está en escena.* FEDERICO *B*
- 1049 FEDERICO *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
CASANDRA *B*
- 1050 esta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* esa *B*
- 1051+ Vase *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S5* Omitido en *P2 E S6 B* Vase César *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
Al irse *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Al irse Casandra *S10 S11*
la detiene *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
le detiene *S2* detiéndola *S3*
- 1056 que hoy por tus labios *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* que por tus labios *E S6*
- 1058 En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* el verso acaba con la palabra cielo En *B* se añade sabe
- 1059 he *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* ha *P2 B Error.*
el alma *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
toda el alma *B*

- 1062 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 B* Omitido en
S3 S10 S11 S12
 esto *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* este
P2
 hermano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S10 S11 S12 B*
 hermana *S4 S8 S9* Error. Casandra no tiene ninguna hermana.
 ay, Dios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cielos *S3*
- 1063+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* no
 aparece ninguna indicación. Aparte *B*
- 1064 su *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tu
S3
- 1065+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Omitido en *S3*
- 1068 discúlpeme haber pisado *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B disculpe haber pisado *E*
- 1070 unos locos celos *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B unos celos hoy *S1* unos celos *S2*
- 1072 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Omitido en *S3*
- 1073 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* CARLOS *S1 S2 S4 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
 callas *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* calla *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11*
S12
- 1073+ Aparte *P1 P2 D1 D2 E S3 S6 B* Omitido en *S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 1074 ofensas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 afrentas *S3*
- 1075 pues ya *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* pues
 que *S1* pues de estas *S2* Hipometría.
 estas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Omitido en *S7* Hipometría.
- 1076 puede *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 podéis *S3*
 experiencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 experiencias *S10 S11*
- 1077 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Omitido
 en *S5*
- 1079+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* no
 aparece ninguna indicación. aparte *S6*
- 1080+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* no aparece
 ninguna indicación. aparte *S10 S11*
- 1081+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S10 S11 B* no aparece
 ninguna indicación. aparte *S7 S8 S9 S12*
- 1086+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Omitido en *S3*

- 1087 esas P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
estas S3
- 1088+ Al paño Diana y Laura P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9
S10 S11 S12 B Al paño Laura S3
- 1093 la P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B le S3 S6
dando a esta dama P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
B dando esta dama S1 S2 S5
- 1095 pues P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
que S3
- 1097 las plantas P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B
sus plantas S7
- 1104 satisfacciones P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
satisfacciones S12
- 1106 celos son los que P1 P2 D1 D2 S1 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B
celos son que E *Hipometría*.
- 1107+ Al entrar P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B Al irse
Carlos S6 Al irse S10 S11
salen P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B sale
S9
que P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B Omitido en S3
y S6 S10 S11
lo S5 S6 la P1 P2 D1 D2 E S2 B *Error. Al utilizar el pronombre
femenino, los testimonios dan a entender que Diana y Laura detienen a
Casandra, pero la acción posterior indica que es con Carlos con quien
se desarrolla la acción.* le S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 *La lectura en
S1 es ambigua y podría corresponder a lo o a le. Omitido en S3*
detienen P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S8 S9 S12 detiene S1 S7
S10 S11 deteniéndole S3
En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B *la
acotación aparece intercalada en el verso 1108. En S3 aparece a
continuación del verso 1108. En S6 aparece a continuación del verso
1107.*
- 1112 lo ha sido P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
la ha sido S3
- 1113 De esta vez P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
B Esta vez S3
- 1116 hombre P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
hombres S3
- 1117 estás P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B vas
S5
- 1121 propia P1 D1 D2 S2 S7 S9 S10 S11 B propia P2 E S1 S3 S4 S5 S6
S8 S12
- 1122 dices P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B dice
S7
- 1129 has sido P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
tú has sido S3

- 1131 esclavo *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 escalvo *E Errata.*
- 1132 Tuya, Diana, es mi vida *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B Tuya, Diana, mi vida *S2* Tuya es, Diana, mi vida *S3 S6*
- 1135 con mi amor *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B* en mi amor *S1 S4*
S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1137 ni muerte para *P1 P2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ni
 muere para *D1 D2*
- 1138 firmeza *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 fineza *S4 S6*
- 1139 envidia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S8 S9 S10 S11 S12 B* invidia
S6 S7
- 1140 Y Dios, en nombre del cura *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S12 B
 en nombre del cura *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
B en nombre cura *S2 Hipometría.* en nombre de cura *S3*
 Y el cura, en nombre de Dios *S10 S11*
- 1141 los *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* os *S1 S3 S10*
S11
- 1141+ El más impropio verdugo...venganza *P1 Omitido en P2 D1 D2 E*
S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 Salen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Sale *S3*
 como *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B Omitido en*
S10 S11
 acechando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 asechando *S6*
- 1142 DIANA *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B* LAURA
D1 Error evidente. El nombre de la criada se repite dos veces en el
mismo verso.
- 1145 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S3 S5 S6*
S10 S11
- 1145+ sale César *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 sale el César *S2*
- 1146 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Omitido en S3 S6 S12
- 1148 así *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S9 S12 B* así *S1 S4 S5 S6 S10*
S11
- 1149 ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y a *S6*
- 1152+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece*
ninguna indicación. Vase Laura S10 S11
- 1154 saldréis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 saldrás *S6*
- 1155 No es recelo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 No recelo *S7*

- 1157 Queréis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Querréis *S3*
- 1158 corta *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* otra *P2 E*
S5 B
- 1161 Pues escuchad *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12*
B Escuchad *S7 Hipometría.*
- 1162 Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
Gibelino *B*
- 1164 Güelfo *B* Guelfo *S3 S5 S6 B* Huelfo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7*
S8 S9 S10 S11 S12 Vid. v .49
- 1165 lo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* Omitido
en S7 Hipometría.
- 1168 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Omitido en *S10*
S11
- 1169 esa *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* esta *P2 E*
B
- 1170 Qué podrá...mudo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B
Qué podrá ser, que estoy mudo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B*
que podrá ser, estoy mudo *S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
Qué podrá ser, que estoy mudo / en tantas dudas incierto *Añadido en*
S3
- 1170+ Aparte cada uno *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12*
Aparte *S6 S10 S11* Omitido en *B.*
- 1171 En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* no
aparece ninguna indicación. Aparte *B Junto al nombre del*
personaje
hablarle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S6 B* hablar *S4 S5 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 1171+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12* se recoge la
indicación en la posición 1170+. Aparte. *S3 S6 S10 S11*
- 1172 Si es ...cierto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S3. La rima de la redondilla se mantiene, no obstante,
gracias al verso añadido al que hemos aludido en 1170, por lo que la
omisión es intencionada.
En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* no
aparece ninguna indicación. Aparte *B Junto al nombre del*
personaje.
- 1172+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12* se recoge la
indicación en la posición 1170+. Aparte. *S6 S10 S11*
- 1173 En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* no
aparece ninguna indicación. Aparte *B Junto al nombre del*
personaje.
- 1173+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12* se recoge la
indicación en la posición 1170+. Aparte. *S3 S6*

- 1174+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 se recoge la indicación en la posición 1170+. Aparte. S10 S11*
- 1175+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 se recoge la indicación en la posición 1170+. Aparte. S6 S10 S11*
- 1176 ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B yo S9*
- 1182 despertó *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
dispertó *S10*
- 1183 Federico de Médicis, mi hermano *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Omitido en P2 B*
- 1186 medio *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S10 S11 B me dio S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 Parece tener una mayor coherencia la lectura como una sola palabra, a juzgar por las expresiones del contexto. Un «papel medio escrito» no es una prueba suficiente para la acusación, puesto que no revela la identidad del enamorado. escrito P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
escrito *S6*
- 1187 una afición *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
la afición *S6*
- 1188 el temor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
temor *S7*
- 1190 supistes *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
supistéis *S1 S5 supistis S3*
- 1191 hermano *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B hermana S2 S4 S7 S8 S9 Error de coherencia. Diana no tiene ninguna hermana. vistas P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B vistéis S1 vistis S3*
- 1192 quietando *P1 P2 D1 D2 E S3 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B quitando S1 S2 S4 S5 S7*
- 1193 u *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 y S3 o S6 B*
dejó *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
aumentó *S1 Hipermetría.*
- 1196 que era gran desconcierto *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B que era grande el desconcierto S2*
- 1197 mi fama en esto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B en esto mi fama S6*
- 1198 hacer de casa ausencia *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B el hacer de mi casa ausencia dura S1*
- 1199 en *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B a S6*
- 1205 por mi...pregunto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S3*
- 1206 confieso *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
confesó *S2*
- 1207 yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B en mí S6*

- ruega P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B niega S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1208 *En este verso se dan dos ambigüedades léxicas. La primera se refiere a la palabra El. La segunda atañe al segmento huirme. En el primer caso, El puede interpretarse, bien como pronombre, –y en tal caso, conforme a la normativa actual, llevaría tilde y actuaría como sujeto del verbo «condenar», en el mismo verso–, bien como artículo –y en tal caso no llevaría tilde y actuaría como elemento sustantivador del infinitivo huir–. Yo he escogido esta segunda opción en atención al paralelismo gramatical con el verso 1210, que omite un sujeto explícito.*
 huir me P2 E S3S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B huirme P1 D1 D2 S1 S2 S6 *En este segundo caso, la variación afecta al pronombre me. En un caso se integraría dentro del verbo pronominal «huirse» y no tendría separación gráfica. Y en otro caso, el pronombre sería independiente del verbo y cumpliría una función como complemento indirecto del verbo «condenar», en el mismo verso –y, en tal caso, sí que existe separación gráfica–. A pesar de que el verbo «huirse» aparece recogido en las ediciones de 1780, 1783 y 1791 de la Academia Usual de la R.A.E., parece que su sentido se restringe a la fuga de esclavos y criminales, por lo que considero más adecuado no interpretarlo como verbo pronominal.*
- 1210 pregunta P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 preguntar P2 Error. preguntó S1
- 1213 desenojo P1 P2 D1 D2 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B de
 enojo E de su enojo S1 enojo el suyo S3
- 1214 donde P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B adonde S1 S4 S7 S8 S9
 S10 S11 S12
- 1216-1217 calle ahora...otra cosa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9
 S10 S11 S12 B *Omitidos en S3*
- 1216 agora P1 P2 D1 D2 E S2 B ahora S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
 S12
- 1221 ahora P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 agora S3
- 1224 al mundo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B amando S3 el
 mundo S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1226 fueran P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B fueron S4 S7 S8 S9
 S10 S11 S12
- 1227 mal P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5? S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 alma S3
- 1234-1235 esa dulce...simpatía P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
 S11 S12 B *Omitidos en S3*
- 1236 ambiciosa P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 abiciosa P2 *Errata.*
- 1238-1243 veneno...de los ojos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
 S11 S12 B *Omitidos en S3*

- 1242 acíbar *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S10 S11 B* tanto azar *S1* azahar
S2 azares S4 S7 S8 S9 S12
- 1243 el paladar *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
da al paladar *S1*
- 1244 que *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S3
- 1246 Amor, en fin, por fuerza, por halago *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5*
S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B *Omitido en S3*
por fuerza, por halago *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11*
S12 B por fuerza o por halago *S1*
- 1247 por elección, por gusto, por estrago *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7*
S8 S9 S10 S11 S12 B *Omitido en S3 S5*
- 1250 mi *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S1 S2
asunto *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S10 S11 B* asunto *S1 S2 S4 S6 S7*
S8 S9 S12
- 1255 quiere *P1 P2 D1 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* quiera *D2*
S1 S2
- 1256 no lo entiendo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S7
- 1259 que a discreción *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* que discreción *S1*
S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1260 señas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sañas *S5*
ni *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* mi
S3
- 1262-1267 ya me atreví... que es Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 B *Omitidos en S3*
- 1264 respeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
respecto *S1 S6*
- 1271 Güelfa *B* Guelfa *S3 S5 S6* Huelfa *P1 P2 D1 E S1 S2 S4 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 *No ha podido consultarse en D2*
Gebelina *S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Gevelina *P1 P2 D1 E S1*
S5 Geuelina *D2 S2* Gibelina *B* Vid. v .49 *En este caso los*
nombres propios de las familias dan lugar a estos adjetivos. Respeto
las mayúsculas en atención al origen nominal.
- 1274 plata *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* platr
D1 Errata.
- 1275 se desata *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
no se desata *S2*
- 1277 acechando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
asechando *S6* *Oscilación gráfica que confirma la procedencia*
sevillana del impresor.
- 1280 o *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S3

- afeite *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* aceite
S1 S2
- 1286 aspiraba a eterno *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
aspira a eterno *S1 Hipometría.* aspiraba eterno *S2*
- 1287 de sufrir pesadumbres *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* con las
calamidades *S3* de sufrir pesadumbre *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
invierno *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
infierno *S7*
- 1288-1289 no tanto...el sino *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 Omitidos en S3
- 1289 sino *P1 P2 D1 D2 E S5 B* tino *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
signo *S6*
- 1292 distantes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
distante *S3*
latidos *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 B* alaridos *S2* ladridos *S4*
S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1293 acechó *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
echó *S2* asechó *S6 Oscilación gráfica que confirma la*
procedencia sevillana del impresor.
- 1294 no tanto...fuego *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B Omitido en S3
- 1297 derrotado *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
derrotados *S1 S2*
- 1298 rico *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* río *S1 S2*
S6
- 1301 al abril *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* el abril *S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- al sol *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B* el sol
S3 S11
- 1302 el triste *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al
triste *S3 S5*
- el día *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al
día *S3 S5*
- 1304 Pues, César generoso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B Omitido en S3
- 1306 probasteis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
probastis *S3*
- 1307 si...forzoso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B Omitido en S3
- si amar supistéis *P1 P2 D1 D1 S1 S5 S6 S10 S11 B* si amor
supisteis *E* sin mar supisteis *S2* si del amor supisteis *S4 S7 S8*
S9 S12
- será *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S10 S11 B* es *S4 S7 S8 S9*
S12
- 1308 una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
vuestra *S3*

- 1313 si se resuelve el mundo *P1 P2 D1 D2 S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* si se revuelve el mundo *E S3*
- 1315 voz *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* vos *S1 S2*
 vista *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* vida *S10 S11*
 y sueño *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 B* en sueño *S3 S6* y ceño *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1320 dilatado *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* dilato *S1 Hipometría.* dilatando *S5 S10 S11*
- 1324 Güelfos *B* Guelfos *S3 S5 S6* Huelfos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Gebelinos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Gibelinos *B* *Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 1325 desatinos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 desatonos *S7*
- 1326 que no los llamo agravios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* y cesen sus agravios *S3*
- 1327 que no durarán tanto en *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* que no dudarán tanto en *S2* componiéndose tantos *S3*
- 1328-1333 Harta sangre...que por ira *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S3*
- 1332 Ya *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Y a *S1 S2*
 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S8 S12 B* e *S5 S6 S10 S11*
Omitido en S7 S9
 Italia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S10 S11 B* Irlanda *S4 S7 S8 S9 S12*
- 1333 ira *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* iras *S12*
- 1334 cúbrase *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cúbrese *S1*
 aqueste *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 equeste *D1 Errata.*
- 1335 con *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de *S3*
- 1338 Ya *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 S10 S11 B* Y a *S1 S2 S4 S7 S8 S12*
- 1339 gastada *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 lavada *B*
 con sangre *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 con la sangre *P2 E Hipometría.*
 ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y a *S2*
- 1340 ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y a *S2*
- 1341 a su pesar *P1 P2 D1 D2 E S3 S6 B* y su pesar *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12* y a su pesar *S5 S10 S11*

- 1343 mañoso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* manso
S10 S11
 no *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* Omitido
en S12
- 1345 y aun más los *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 y aun cielos *B*
- 1346 sea *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* será
S2
- 1347 amor *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 amo *S2*
- 1349 merézcame *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
 meréscame *S12*
- 1353 perfecciones *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 perfecciones *E S3*
- 1359 al *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* del *S10 S11*
 Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Gibelino *B*
- 1364 respetos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 respetos *S6*
- 1365 enjambre *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 examen *S3*
- 1367 el ave *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 el fénix *S3*
 el ámbar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S10 S11 B* Arabia *S3*
 al ámbar *S4 S8 S9 S12*
- 1368 burlen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S11 B* vuelen *S4 S8*
S9 S12 burles *S10*
 tus verdes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 en tus verdores *S7 Hipermetría.*
- 1370 parca *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* para *S1 S2 S4 S7 S8 S9*
S12
- 1372 engaños *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 engaño *S2*
- 1375 sácame *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 sáqueme *S3*
- 1378 firme *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 fina *E*
- 1381 resistencias *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 resistencia *S7*
- 1383 tu semblante *P1 P2 D1 E S1 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* su
 semblante *D2 S2*
- 1385 conducido *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 condufido *E* Errata.
 respeto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 respecto *S6*

- 1386 mar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 B* mas *S8 S12*
- 1391 injusta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
injusto *B*
- 1394 abortada *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
abrasada *S3*
- 1396 raudal *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
caudal *S7*
- 1405 a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* *Omitido en S10 S11*
- 1406 supuesta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
opuesta *S3*
- 1407 la admiración *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
a tu sentir *S3*
- 1409 aprieta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* aprisa
S10 S11
- 1411 eso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* esto *B*
- 1413 es cosa cierta *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
es cierto *P2 E B*
- 1414 mí *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S10 S11 S12 B* mil *S8 S9*
Es posible que se haya interpretado el signo de exclamación ! como una l.
- 1414+ Empuñando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* Empuñando la espada
S3 S4 S7 S8 S9 S12 *Omitido en S10 S11*
- 1417 ese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* el *S10 S11*
- 1418 puede *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
puedo *S1*
- decirle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* decirse *S4 S7 S8 S9 S12*
- 1420 quedo *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* quede *S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1421 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
COSME *S1 S2* *Error. Cosme no encuentra en escena en este momento.*
- 1422+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S6 B* *no aparece ninguna indicación.*
aparte *S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1423+ En *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *aparece en la posición 1425+.* Vanse los dos *S6*
- 1424+ En *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *aparece en la posición 1425+.* Vanse los dos *D2*
- 1425 *Omitido en S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* *Hipermetría. A juzgar por la repetición del error en muchos de los testimonios, es probable que apareciera en el texto original. He preferido, no obstante, corregirla, siguiendo el modelo de S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12.*
comedia *P1 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
comedie *P2* *Errata.*

- escondido *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 escondino *D2 Errata.*
- 1425+ Vanse los dos *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
D2 aparece en la posición 1424+ En S6 aparece en la posición
 1423+.
- 1430 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la *S2*
- 1433 ¿Quién es? *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* ¿Quién?
S4 S7 S8 S9 S12
- 1435 LAURA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
Omitido en S3 S12
- 1436-1441 DIANA. ¡Un hombre aquí...mi desvelo!) *P1 P2 D1 D2 E S1*
S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B En S3 aparecen los versos
siguientes:
- DIANA Un hombre que se ha entrado
 en mi aposento, oculto y recatado.
- Salen Alejandro y Cosme, llenos de polvo*
- LAURA Federico será.
- DIANA ¡Válgame el cielo!
 Mayor es que pensaba mi recelo.
- 1437 cuarto *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cuatro *E Errata.*
- 1438 allá fuera *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S10 S11 B* allí fuera *S4*
S8 S9 S12
- 1438+ Sale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Salen *S6 S10 S11*
- 1440 soy *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* voy
S5
- 1440+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece*
ninguna indicación. Aparte S10 S11
- 1441 mi *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* mis *B*
- 1442 o *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S6
- 1444 soez *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cruel *S3*
- 1447 tan sin gusto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B tan injusto S3
- 1453 alimentos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
 alimento *S1 alientos S12*
- 1455 el amor mío *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B al amor mío S4
- 1456 bautizando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 bautizando *S6*

- 1461 ese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* este *S6*
tósigo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sosiego *S3*
- 1464 dejar *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* deja
P2 Errata. a Florencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B *La utilización de la preposición no es correcta según*
las normas ortográficas actuales, puesto que el sustantivo que
funciona de complemento directo no se refiere a ninguna persona. La
modernización del texto no afecta a esta regla gramatical, por lo que
yo la he conservado en atención a la lectura que ofrecen todos los
testimonios.
- 1465 vuelto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* vuelvo *S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 he vuelto *S6*
- 1467 que ha que *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* ha que
S6 S10 S11
- 1468 a *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* y a *B* *No*
ha podido comprobarse en S1
hartarme *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* a
partarme *S1* *S2*
de que *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
que *S1*
- 1473 que el *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* que
en el *S7*
- 1477 bríos *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *En*
S2 aparece como palabra inicial del verso siguiente.
- 1479 brotada *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B*
brotando *S5* *S10* *S11*
vidrio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
vidrios *S3*
- 1491 al sitio *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
el sitio *E*
- 1493 volando *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
brotando *S3*
- 1494 ardiendo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
ardiente *S3* *S5*
llamas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
llama *S6*
- 1495 rayo *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* rayos *S1 S2 S4 S7 S8*
S9 S12
- 1496 más *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *mss*
P2 *Errata.*
es *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S7 S10 S11 B* *Omitido en S2* en
S4 S8 S9 S12
- 1499 de haberlos visto *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 de verlos visto *P2 B*

- 1504-1509 que me queráis... con mucho ruido P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3
- 1507 no P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S1 S2
- 1514 apriesa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B aprisa S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1516 a P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S3
- 1518 trátame P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B tratarme S2
- 1519 que aunque P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B en que S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1523 de P1 P2 D1 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S1 S2 No ha podido consultarse en D2 el P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S7
- 1524 no os enojéis P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B nos os enojéis E S5 Errata. no os enajéis S7 Errata.
- 1529 o P1 P2 D1 D2 E S1 S5 S6 S10 S11 B u S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12
- 1530 Dios P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B vos S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1531 por vos, o si sois tan fino P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B o ya que os mostráis tan fino S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1533 decís P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B dices S7
- 1534 apriesa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B aprisa S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 sea P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B cierra S3
- 1535 sin dilación S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 sea sin dilación P1 P2 D1 D2 E S2 B Hipermetría. Se trata de un error porque, según el cómputo métrico, el verso es octosílabo. El verbo sea aparece, por tanto, al final del verso 1534, pero no al comienzo del 1535. postigo P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B peligro S1 S2
- 1537 ya que os sirvo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B ya os sirvo S5
- 1538 de que tengáis P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B que tengáis S4
- 1544 Apriesa P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B Aprisa S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1548 ponéis P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 ponen P2 S5 B Error. El sujeto de la oración solo puede ser una segunda persona, puesto que la criada dialoga con Cosme. contingencia P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B continencia S2

- 1549 limpio *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
limplio *D2 Errata.*
- 1553 de mi amor *P1 P2 D1 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de
mi honor *D2 S2*
Yo os lo estimo *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S10 S11* Y yo lo estimo
S1 S4 S7 S8 S9 S12 Yo lo estimo *S2* Y yo os lo estimo *S3 B*
- 1553+ Ha de haber una ventana...por de dentro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4*
S5 S6 S7 S8 S9 S12 B
Ha de haber *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
Habrá *S6*
una ventana en el tablado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8*
S9 S12 B en el tablado una ventana *S3* una ventana *S6*
por de dentro *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* por
de adentro *S2* de adentro *S5 S6*
Al irse Alejandro, tira Carlos una piedra *S10 S11*
En S3 aparece en la posición 1555+. He preferido, sin embargo,
anotar las variantes en este lugar para facilitar la comparación con el
resto de los testimonios.
- 1554 COSME *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CÉSAR *S4*
- 1555 esta *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B* esa *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
ventana *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
puerta *S4*
- 1555+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* la acotación
aparece en 1553+. Ha de haber una ventana...por de dentro S3 Vid.
nota 1553+ de este aparato crítico para las variantes de S3 He
preferido anotarla en dicho lugar para facilitar la comparación con el
resto de testimonios.
- 1556 seña *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* señal *S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 1558 apriosa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* aprisa *S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 1559 priosa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* prisa *S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 1560 apriosa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* aprisa *S3 S4 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 1563 seña *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* señal
S5 señas *S9*
- 1569+ Vuelven a hacer la misma seña *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8*
S9 S12 B
la misma seña *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
la seña *S3*
Vuelve Carlos a tirar otra piedra *S10 S11*
- 1570+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no*
aparece ninguna acotación inmediatamente después del verso 1570.
Vuelven a tirar y dice Laura a Diana *S6*

- 1571 LAURA *P1 P2 D1 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* DIANA
*D2 S1 S2 En el caso del testimonio D2 S2, se trata de un error
evidente, ya que se menciona a Diana como interlocutora en la
acotación que hay a continuación. En el caso de S1 varían tanto la
acotación como las intervenciones posteriores y se mantiene la
coherencia.*
- 1571+ Aparte con Diana *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* Aparte
con Laura *S1 Omitido en S3 S6 Aparte S5 S10 S11*
- 1573 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
LAURA *S1 Este intercambio de papeles se produce de acuerdo a los
reajustes que hemos indicado en el verso 1571 para el testimonio S1.*
- 1573+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece
ninguna indicación. Aparte S3 S10 S11*
- 1574 ven *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* van
S5
LAURA *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
*Omitido en S1 como consecuencia de los cambios a que venimos
refiriéndonos efectuados entre los versos 1571-1573, para mantener la
coherencia.*
- 1579 mira en la manga *P1 P2 E S3 S5 S6 B* mira la manga *D1 D2 S1 S2
S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1580 la faltriquera *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S12 B* en la
faltriquera *S1 Hipermetría.* la faldriquera *S3 S9 S10 S11*
- 1582 mira *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ve
S1
naguas *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
enaguas *S1 S6*
- 1583 a pliegues *P1 P2 D1 D2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* pliegues
E Errata. apliegues *S1* apliques *S2* o pliegues *S9*
- 1584 No parece *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
No la hallo *S3*
- 1584-1585 DIANA *¿Hay tal desdicha? / ALEJANDRO ¿Qué determináis? P1 P2
D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
determináis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S8 S9 S12 B* determinas
S5 S6 S7 S10 S11
*En S3 se invierte el orden de intervención y queda así: ALEJANDRO
¿Qué determinas? / DIANA ¿Hay tal desdicha?*
- 1585 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
*Omitido en S3 por el cambio del orden de intervención que hemos
indicado en 1584-1585.*
- 1585+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no
aparece ninguna indicación. Aparte B*
- 1586+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna
indicación. Aparte S1 S5 S6 S10 S11*
- 1587+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no
aparece ninguna indicación aparte S3*

- 1593 divinos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
divino *S3 Errata.*
- 1593+ Lllaman otra vez más recio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9*
S12 B Lllaman *S3 S6* Vuelve Carlos a tirar otra piedra *S10 S11*
- 1597 ese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* este *S12*
que es mío *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B que miro *S3*
- 1602+ Laura...lado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Vase
Laura *S3 S10 S11* *En S6 aparece en la posición 1603+.*
- 1603 fue *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* está
S3
- 1603+ *En el resto de los testimonios la indicación aparece en la posición*
1602+. Vase Laura *S6*
- 1604+ Éntranse...y Damián *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
B
Éntranse los dos y dicen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8*
S9
Éntranse *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S8 S9 S12 B*
Vanse *S6*
Retíranse *S10 S11*
Omitido en S3
- 1605 dicen dentro Carlos y Laura y Damián *P1 P2 D1 D2 S2 B* dicen
dentro Carlos, Laura y Damián *E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
Omitido en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 B DIANA El color tengo
perdido *S3* LAURA ¡Detente! ¿Has perdido el juicio? *S7 S8 S9 S10*
S11 S12
Sin acotación preliminar en S7 S8 S9 S12 Dentro LAURA.
S10 S11
En S8 S9 aparece tras la acotación 1605+.
- 1605+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece*
ninguna indicación. Dentro [CARLOS] *S10 S11*
- 1606 *Sin acotación preliminar en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S8 S9*
S12 B Dentro CARLOS. *S3 S10 S11*
Sin acotación preliminar en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S8 S9
S10 S11 S12 B Dentro LAURA. *S3*
Déjame *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Dejadme *S2*
- 1608 ceniza *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
cenizas *S3 S10*
- 1609 DAMIÁN *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S10 S11 B* DIANA *S4 S7 S8*
S9 S12 CARLOS *S6*
yo lo mismo *P1 P2 D1 D2 E S2 B* y yo lo mismo *S1 S3 S4 S5 S6*
S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 1609+ Entran...y Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
Salen Laura, Carlos y Damián *S6 S10 S11*

- 1611+ *En el resto de los testimonios la información ha aparecido en 1609+.*
Salen Laura, Damián y Carlos S3
- 1613 rey mío P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
bien mío S5
- 1618-1625 ciego a...por alivio P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10
S11 S12 B Omitidos en S3
- 1619 y P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B e S5 S6 S10 S11
infamemente P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
infinitamente S4
- 1621 encuentro P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B
encuentro S12 Errata.
- 1627 el semblante P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
B al semblante S3
- 1632 halla la voz P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
halla voz P2 Hipometría.
- 1634 pues P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
que S3
- 1640 DIANA D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 DAMIÁN P1 D1
E B No ha podido comprobarse en P2 A pesar de que el texto base
y otros testimonios muestran el nombre del criado, el sentido de la
expresión en el contexto sugiere una intervención más lógica de la
dama.
- 1643 para mis celos S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 para mí celos P1 P2
D1 D2 E S3 S5 S6 B En P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B, la palabra mí
solo puede ser interpretada como pronombre, puesto que no concuerda
en número con celos. Sin embargo, el sentido de la expresión sugiere
la lectura mis como la más adecuada. Es una hipérbole, de mayor
complejidad a causa del hipérbaton. La lectura ordenada de los versos
1641-1643 sería «Si se pusieran en medio los riscos del Cáucaso,
fueran de vidrio para mis celos». El Cáucaso es una región situada
entre el Mar Negro y el Mar Caspio y cuyo accidente geográfico más
relevante es su cordillera, de 1200 Km. de longitud. El vidrio sugiere
fragilidad, fácil rotura. Carlos utiliza esta hipérbole destacando la
cólera provocada por los celos, señalando que podría romper con
facilidad cualquier obstáculo en ese momento.
- 1645 DAMIÁN P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
DIANA S4 No ha podido comprobarse en P2
- 1645+ Salen Alejandro y Cosme P1 P2 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10
S11 S12 B Sale Alejandro y Cosme E S6 Omitido en S3
- 1646 No es menester P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12
B No he menester S6
- 1647 ALEJANDRO ¿Qué miro? P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 B
ALEJANDRO ¿Qué veo? S4 S8 S9 S10 S11 S12
- 1648-1651 ¡Válgame Dios!... un poquito P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7
S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3

- 1652+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S3 S5 S6 S10 S11*
- 1653+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S5 S6 S10 S11*
- 1654+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S5 S6 S10 S11*
- 1655+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S5 S6 S10 S11*
- 1656+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S5 S6 S10 S11*
- 1660 ALEJANDRO *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido comprobarse en P2 S1*
- 1667 los *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B os S6 Errata.*
- 1672 ni *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no S5 S6 templarlos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B templados S4*
- 1672+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S10 S11*
- 1673 persuadirlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B persuadiros S3*
- 1676 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B ALEJANDRO S11 Errata. No tiene sentido que Alejandro se replique a sí mismo. No ha podido consultarse en S1 cómo me P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B cómo tú S1 come S2 Errata.*
- 1678 respondes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B respones S9 estoy P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B soy S11*
- 1683+ Riñen *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S3*
- 1684-1691 Aquesta vez... un prodigio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3*
- 1687 COSME *P1 P2 D1 D2 S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B CASANDRA E S2 Error. Casandra no está en escena en ese momento.*
- 1688+ vase *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S10 S11 B Omitido en S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12*
- 1692 cenizas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B ceniza S3*
- 1692+ Sale *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B Salen S1 S3 S6 S10 S11*
- César *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B el César S2*
- 1696 detened *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B deteneos S3 teneos S5 S6 S10 S11*

- 1698 ese P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 este B
 1701 CÉSAR P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 CARLOS S6 *El sentido de las palabras parece indicar que es César y
 no Carlos quien las pronuncia.*
 Qué es esto P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
 B Qué esto S2 *Hipometría.*
- 1706 no tengo padre P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
 S12 B no tengo padre ya S2
- 1707 creído P1 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B criado
 P2 *Error.*
- 1708+ deteniendo P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S7 S8 S9 S12 detiendo S2
Errata. Omitido en S3 S6 S10 S11
- 1709 tente hijo P1 D1 D2 SIS2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B *En P2 E
 aparecen en la posición 1710+. En S12 B aparece en la posición
 1709+.*
- 1709+ *En P1 D1 D2 SIS2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B las palabras aparecen
 en la posición 1709. tente hijo S12 B*
- 1710 tu respeto P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 su respeto S3 tu respecto S6
- 1710+ *En P1 D1 D2 SIS2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B las palabras aparecen
 en la posición 1709. tente hijo P2 E Parece tratarse de un error de
 imprenta, ya que no hay advertencia de cambio de personaje, y estas
 palabras resultan incoherentes en boca de Carlos.*
- 1711 tu P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B su
 S3
 vista P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 B vicia S2 vida S4
 S7 S8 S9 S12
- 1712 Aparta P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 Apártate S3 *Hipermetría.*
- 1713 fiero P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B nuevo
 S5 S6
- 1716 impropio P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 impropio S3 S5 S6
- 1718+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B no aparece
 ninguna indicación. Aparte S6 S10 S11*
- 1719 soy P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 estoy S3
- 1721 CARLOS P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 LAURA S3
 Suspenso P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 Suspensa S3
- 1721+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B no aparece
 ninguna indicación. Aparte S6 S10 S11*
- 1722 Apartad P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 Esperad S3

- 1723 recibido *P1 D2 S3* recibido *P2 D1 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
- 1724 suspendo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
suspensio *S1*
- 1725 el enojo *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al
enojo *S1 S2*
- 1730 Ya *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Yo
S3
- 1734 aparta *P1 P2 D1 D2 ES1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
ampara *S7*
- 1735+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Vase Carlos *S2*
- 1737 de Dios un traslado *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
S12 B de Dios traslado *P2 Hipometría.*
vivo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al
vivo *S5*
- 1737+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
Omitido en S9
- 1738+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Vanse
S6
- 1740 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* DAMIÁN
S4 S7 S8 S9 Error. El personaje ya no está en escena.
- 1740+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S6
- 1741 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* CARLOS *S2 S4 S7 S8 S9*
En S4 S7 S8 se trata de un error, puesto que ya se ha
indicado la salida del personaje.
- 1741+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Vanse
S6
Sale Casandra, medio desnuda, y Federico huyendo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Sale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Salen
S3
y Federico huyendo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* tras Federico *S6*
Salen Casandra y Federico, como huyendo *S10 S11*
- 1742 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CARLOS *S2. Error. El personaje no está en escena en este momento.*
- 1743 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en E
- 1747 cansada *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11* cansadra *P2*
Casandra *B casada S4 S7 S8 S9 S12*
- 1748 sigues *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
persigues *S1 S2*
qué me quieres *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* qué quieres *S1*

- 1750 cerrada *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cerra *P2*
- 1752+ Sácale la espada *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Saca la espada *S12*
La acotación Sácale la espada aparece intercalada en el verso 1753 en P1 P2 D1 D2 E S9 B. En S1 S2 S4 S7 S8 S12 aparece en la posición 1752+, justo a continuación del verso huyendo, no es frenesí. En S3 S5 S6 S10 S11 la acción aparece enunciada con alguna variante en la posición 1753+, justo a continuación de Pues tu espada .
- 1753 arrojarne *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 me arrojaré *S3*
- 1753+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B la información correspondiente a la acotación se ofrece en 1752+. Sácale la espada S3 S5 S6* Quítale la espada *S10 S11*
- 1754 ha de vengar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* me ha de vengar *S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1755 si mi honor más atrevido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* si a mi honor te has atrevido *S3* si es mi honor más atrevido *S6*
- 1756 Dido *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Dios *S1 S2* *Error. La rima sugiere Dido.*
- 1759 he con la puerta topado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* e con la puerta he topado *S3* *Hipermetría.* he con la puerta encontrado *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1761+ Éntrase...puerta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B*
 una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* la *S5*
 Vase *S3 S6 S10 S11*
- 1767 preso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 presto *S3*
- 1767+ Sale César *P1 D1 D2 S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Sale el César *P2 E S2 B*
- 1768 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 B* *Omitido en S6 S12*
 eso *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* esto *S1 S2 S3 S6*
- 1769 voces *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* voces *S10 S11*
 soy *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* estoy *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1769+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S10 S11B no aparece ninguna indicación.* aparte *S1 S7 S8 S9 S12*
- 1770 esta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* esa *S10 S11*
- 1771+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S6 B no aparece ninguna indicación.* aparte *S1 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1773 sin *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* con *S6*

- 1774 CÉSAR Dolor *P1 P2 D1 E S3 S5 B* CÉSAR Honor *D2 S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1777 honor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* dolor *S10 S11*
- 1778 esa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* esta *B*
- 1780+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S1 S3*
- 1781 encubrirlo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* encubrillo *S3*
- 1785 conforme la relación *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* conforme a la relación *S3*
- 1786 mi afrenta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* me afrenta *S3*
- 1788+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S10 S11*
- 1789 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* lo *S3 S6 S10 S11*
- 1789+ Sale Alejandro al paño *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 B* Alejandro y Carlos al paño, aparte *S6* Al paño Alejandro *S10 S11*
- 1790 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* lo *S5*
- 1793 esperaré *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* esperaaé *P2 Errata.*
- 1793+ Sale Carlos por el otro lado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5* Por el otro lado, sale Carlos *S3* *Omitido en S6* Sale Carlos por el otro lado, al paño *S7 S8 S9 S12 B* Al paño Carlos al otro lado *S10 S11*
- 1797+ Aparte cada uno *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S8 S9 S12* *Omitido en S3 S6 S10 S11 B* Aparte cada una *S7 Errata.*
- 1798+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S3 S6 S10 S11 B*
- 1800+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S6 S10 S11 B*
- 1802+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S3 S6 S10 S11 B*
- 1803 oiga *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* oír *S3*
- 1804 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* COSME *S7 Error. El personaje no está en escena en ese momento.*
- 1804+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S3 S6 S10 S11 B*
- 1806-1813 Y pues de...su mano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S3*
- 1806+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S6 S10 S11 B*
- 1810 al villano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* el villano *S10 S11*
- 1810+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S10 S11 B*

- 1811+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S6*
- 1814 *el P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B mi S11*
- 1814+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S12 no aparece ninguna indicación. aparte S3 S6 S10 S11 B*
- 1818+ *aparte P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S1*
- 1822 *CÉSAR P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en D2 S1*
- 1823 *CASANDRA P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en D2 S1*
- 1824 *CÉSAR P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en D2 S1*
he de P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B de he S4 S8 Errata.
- 1825 *CASANDRA P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B No ha podido consultarse en D2 S1*
- 1826 *oh P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitido en S7 Hipometría.*
- 1840 *hallara P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B hallaré S3*
- 1842-1843 *acostumbrada...parte P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3*
- 1846 *ya está P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B y esto S3*
- 1847 *no es culpa P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no culpa P2 E B Hipometría. ser P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B el ser S7*
- 1854 *Güelfo B Guelfo S3 S5 S6 Huelfo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Vid. v. 49 de este aparato crítico. y en P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S11 S12 B Omitido en S7*
- 1856 *tampoco es esto P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B tampoco sé esto S2*
- 1858-1863 *Mírele como...amorosos lances P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3*
- 1864 *ahora P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B ahora S1S5 S6 S10 S11*
- 1871 *llegarán P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B llegará S1*
- 1877 *inexpugnable P1 P2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B inexpunable D1 D2 S2*
- 1881 *guarde P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 aguarde P2 S5 S10 S11 B*

- 1893 fiarles *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B*
feriarles *S11*
- 1897 las cifras *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
las cifra *D2 Errata.*
- 1900 de junto a mi lecho *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B junto de mi cama *S6*
- 1901 creció a gigante *P1 D1 E S3 S5 S6 B* creció a gigan *P2* creció
gigante *D2 S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1902 Doy voces *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Dos veces *S3*
- 1903-1904 Empiezo yo...ciega *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 Omitidos en P2 B
- 1903 empiezo *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
comienzo *S5*
- 1906-1915 No tanto...enojada sabe *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B Omitidos en S3.
- 1909 el áspid *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* al
áspid *S7*
- 1912 ofendo *P1 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* ofende *P2*
E B
- 1914 cuanto *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
cuando *S1*
mucho *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mucha *S7*
- 1916 despídole *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
despidirole *S2 S7* despídola *S5 Error.*
- 1917 amante *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B*
mante *S8 Errata.*
- 1918 Háblole *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Hablele *S7*
- 1919 respóndeme *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B*
respóndome *S11*
- 1921 oigo *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* oigole *P2*
E B
- 1922 obligo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* obliga *S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 1923 de *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S8 S9 S10 S11 S12 B* con *S6*
Omitido en S7 Hipometría.
- 1924 Despídole *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Despídele *S7*
más con *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
con mis *S3*
- 1930 réplicas *P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
repilcas *P1 D1 Errata.*
- 1933 vistieron *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
vistiera *S3*

- 1934 labrando en fin en mi pecho *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* labraron en fin mi pecho *S3*
- 1935 poco a poco por matarme *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de cera siendo diamante *S3*
- 1936 un *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* en *B*
oírle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* oído *S9*
- 1940 no *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* en *S3*
- 1941 suspensa dejalle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* suspensa en dejalle *S3*
suspensa dejarle *S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1948 alimentado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
alimentando *S7*
honra *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* honor *S3* pecho *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 1949 hizo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
hirió *S3*
- 1956 harto *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
harte *S2*
- 1965 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6 S10 S11*
- 1970 rómpeme el pecho *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* rómpeme en el pecho *S2 Hipermetría.* romperme el pecho *S7*
- 1972 oh, señor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
y señor *S3*
- 1974 el traidor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al traidor *S6*
- 1975 de *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 B* que *S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
amante *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
antes *S5*
- 1979 grande *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
grave *S3*
- 1980 puede *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
pudo *S3*
- 1988 especie *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
espacie *P2 Errata.*
- 1989 percibieran *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
perciberan *E Errata.*
- 1990 entraran *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
tratan *S1* trataran *S2 Hipermetría.*
- 1991 fantasía *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
fantesía *S4 Errata.*

- 1992 las volantes *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 B* los volantes *S1 S3 S6* las voluntades *S4 S7 S8 S9 S12* *Hipermetría.* la voluntad *S10 S11* y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* a *S3*
- 1996 ingrato, aleve *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* aleve, ingrato *S5 S6*
- 2006 Güelfos *B* Guelfos *S3 S5 S6* Huelfos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2008 furiosa *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* furioso *E* *Errata.* y ofendida *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S8 S9 S12 B* o ofendida *S5 S6 S10 S11* y ofendida *S7* *Errata.*
- 2009 hendiendo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* hundiendo *S1* hiriendo *S6*
- 2016 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* e *S5 S6 S10 S11* *Omitido en S3* *A pesar de que la version de S5 S6 S10 S11 se ajusta a las normas ortográficas actuales, considero que la conjunción tiene valor fonológico y la conservo según la lectura del texto base.* al *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* del *S3* *Hipermetría.*
- 2017 quiere *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* quiero *S2*
- 2019 furioso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* curioso *S6*
- 2022 éntrase en *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* entra por *S3*
- 2024 Llegas tú *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Y llegas tú *E* *Hipermetría.*
- 2024+ Sale Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Sale Alejandro y luego Carlos *S3*
- 2025 ALEJANDRO *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 B* *Omitido en S5 S6 S10 S11 S12* *No ha podido consultarse en D2* Detén *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6 B* Detente *S1 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2026 yo *P1 P2 D1 D2 E S3 S6 B* ya *S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12* he *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S2*
- 2026+ Sale Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S3. En S3 la entrada del personaje ya ha sido anunciada en la acotación correspondiente a la posición 2024+.*
- 2027 CARLOS *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 B* *Omitido en S5 S6 S10 S11 S12* *No ha podido consultarse en D2* y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S6* vengarte *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* vengarme *S3*

- 2028+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S10 S11*
- 2032 pulir las quejas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 pulir *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 pelir P2 Errata. pedir S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 pedirnos quejas *B*
- 2035 Güelfos *B* Guelfos *S3 S5 S6 Huelfos P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Hulfos S2 Errata. Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2037 rojos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B rubios S6*
- 2042-2055 Federico... se espante *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Omitidos en S3*
- 2043 ultraje *PIP2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B el ultraje S12*
- 2048 casarse *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B casarla S5 S6 S10 S11*
 él *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 ella B*
- 2051 adelante *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B delante S1*
- 2056 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 B CASANDRA S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 En el caso de S1 el cambio de papeles es intencionado, como lo demuestra la concordancia que encontramos en el verso 2058. No ha podido consultarse en S2 S3. dice P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B dices S3*
- 2057 estas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S12 B esas S3 S5 S6 S10 S11*
 piedades *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B piadades D2 Errata.*
- 2058 no ofendas remiso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B no estas piedades S7 Parece tratarse de un error de imprenta remiso P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S12 B remisa S1 Se mantiene la coherencia en relación al cambio de papeles que se produce en el verso 2056.*
- 2060 pundonor *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B pundunor E Errata.*
- 2062 Güelfos *B* Guelfos *S3 S5 S6 Huelfos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2063 Salviati *S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B Salbiati P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 Vid. v. 192 de este aparato crítico.*
- 2064 soborno a una ofensa *P1 P2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B soborno una ofensa D1 D2 S1 S2*
- 2065 Güelfos *B* Guelfo *S3 S5 S6 Huelfo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 Vid. v .49 de este aparato crítico.*

- 2066 de un Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B
 Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Gibelino *B*
 de Gebelino *S1 S2*
- 2067 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6*
S10 S11
- 2069 las *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7S8 S9 S10 S11 S12 B* la
S3 Errata.
- 2071 mi *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* Omitido en *S5*
S10 S11
- 2073 mira *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* mire
S2
- 2078 riguroso *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S7 B* riguroso *S4 S5 S6 S8 S9*
S10 S11 S12
- 2080 medios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* remedios *S5*
S9 S10 S11
- 2082 tu *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* el *S3*
 2088 el *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al *S6*
- 2090 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6*
S10 S11
- 2092 miedo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* medio
S12
- 2093 ahora *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* agora
S3 S12
- 2096 es mi esposo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B es en mi esposo *S4 Hipermetría.*
- 2097 cuanto *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 cuantos *P2* *Errata.*
- a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S3
- 2098 ofendernos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ofenderos *S3 S5 S6*
- 2101 las brasas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 los *brazos* *S3*
 falten *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 falte *S1*
- 2105 en él a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 en ella *S3*
- 2109 Ahora *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S10 S11 B* Agora *S3 S4 S7*
S8 *S9* *S12*
 que mi *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* que
 a mi *S1 S2*
- 2110 has *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* ha *S7*

- 2114 Güelfos *B* Guelfos *S3 S5 S6* Huelfos *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Huefos *S2* *Errata. Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2116 desaten *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* adelanten *S1* delantén *S2* *Errata.*
- 2118 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* COSME *S7*
- 2119 mira, padre *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* mi padre *P2 E* *Hipometría. ¿Mi padre? Tú B*
- 2120 CASANDRA *P1 D1 D2 ES1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* CÉSAR *P2 E B* *Se trata de un error. Carlos está interpelando a su hermana Casandra y es ésta quien lógicamente debe responder.*
- 2124 resueltos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S7 S10 S11 S12 B* resuelto *S4 S5 S6 S8 S9*
- 2125 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* CÉSAR *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2126 medio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* remedio *S6* *Hipermetría.*
- 2127 matarle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* matalle *S3*
- 2128 pude *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* puede *S2* puedo *S3*
- 2131 bueno *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* mejor *S1 S4 S7 S8 S9 S12*
- 2132 errar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* entrar *S5*
- 2137+ Todos cuatro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* *Omitido en S3 S5 S6 S10 S11*
- 2138 TODOS *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido en E B*
solo una ofensa *P1 P2 D1 E S3 B* sola una ofensa *D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2139+ Tercera Jornada *P1 D1* Jornada Tercera *P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
El más impropio...venganza *P1* *Omitido en P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Acotación Entren Cosme, lleno de...salen a oscuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Entren *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S12 B* Salen *S3 S5 S6 S9*
saltando poco...a oscuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* tentando como a oscuras *S5 S6*
oscuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 B* obscuras *S4 S6 S7 S8 S9 S12*
Salen Alejandro y Cosme, como a oscuras *S10 S11*

- 2143 si hemos saltado hacia el limbo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* si es aqueste el campo Eliseo *S10 S11*
- 2145 propio *P1 D1 D2 E S7 S9 S10 S11 S12 B* propio *P2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8* *Errata.*
- 2146 bautizado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
baptizado *S6*
- 2147 contigo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
conmigo *S12*
desbautizo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
desbaptizo *S6*
- 2149 oscuras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 B* oscuras *S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
S10 S11 S12
COSME Ya te digo *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* CÉSAR Ya te digo *E Error evidente. César no está en escena en ese momento.*
- 2154 del *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de *S6*
- 2155 has pegado *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
has pagado *D2*
- 2156 del *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de *S6*
- 2158+ Acotación Tope con un bufete *P1 P2 D1 D2 S2 B* Topen con un bufete *E* Topa con un bufete *S1S5 S6* Topa con el bufete *S3*
Tropieza con un bufete *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
En D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 la acotación aparece antes del verso 2158, en la posición correspondiente a 2157+.
- 2167 esta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B* esa *S11*
- 2168 no *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* Omitido en *S4 S7 S8 S9. Parece un error porque se mantiene la conjunción negativa ni en la respuesta de Cosme.*
- 2168+ Llamen recio...del teatro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B*
Llamen *P1 P2 D1 D2 E B* Llaman *S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12*
que esté *P1 P2 D1 D2 E S2 B* que estará *S1 S4 S7 S8 S9 S12*
que está cerrada *S3*
Llaman *S5 S6*
Dentro llaman *S10 S11*
- 2172 nos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* te *S3*
- 2175+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna acotación. Llaman S5 S6 S10 S11*
- 2176+ Vase *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Retírase *S10 S11*
- 2178 si *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* se *S6*
- 2179 higo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* pito *S10 S11*
- 2179+ Métese debajo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* Métese Cosme debajo *S5 S6* Métese bajo *S10 S11*

- Salen Julia y Diana *P1 D1 D2 S2 S4 S7 S8 B* y salen Julia y Diana
P2 E S1 S3 S5 S6 S12 y salen Diana y Julia *S10 S11*
 con una luz *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* con luz *S4 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
 medio vestida *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* y
 medio vestida *S3 Omitido en S10 S11*
 y a este mismo tiempo...puerta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9*
S12 B y vuelven a llamar *S5 S6 Omitido en S10 S11*
 llamen *P1 P2 D1 D2 E S2 B* llaman *S1 S4 S7 S8 S9 S12* estén
 llamando *S3*
- 2182 escuchado *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 escusado *S2*
- 2184 prueba *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 S12 B* pruebo *S4*
S7 S8 S9
- 2187 desconcierta *P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 de concierto *P1*
- 2188 acierto *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 acierte *S2*
 deja *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* dame *S5 S6 S10*
S11
- 2188+ la puerta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Diana
S10 S11
 y sale Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
 Sale Carlos *B*
En S5 S6 la información de la acotación se desglosa en dos
didascalias correspondientes a las posiciones 2189+ y 2191+.
- 2189+ *En el resto de testimonios la información correspondiente a la*
acotación aparece en la posición 2188+. Abre la puerta. S5 S6
- 2191 corrijo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S12 B* colijo *S7*
S10 S11
- 2191+ *En el resto de testimonios la información correspondiente a la*
acotación aparece en la posición 2188+. Sale Carlos S5 S6
- 2192 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S5 S6
- 2194 atrae *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 trae *S3*
- 2195 yerros *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 hierros *S3* *La diferente escritura no impide el juego fonético de*
palabras, que explico en las notas críticas al pie del texto
editado[p.375]. Me decanto por la primera lectura, por ser la más
copiada.
- 2198 sin rienda ¿cómo el deseo? *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 B*
 ¿Cómo sin rienda el deseo? *S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2200 palabras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S11 S12 B* palabra
S5 S10

- 2205 profanas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 B* profanar *S3 S5 S6 S9 S10 S11 S12*
- 2211 delirio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
albedrío *S3*
- 2212 constancia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
inconstancia *S3*
- 2214 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *No ha podido consultarse en S1*
pluguiera a mi dolor *P1 P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* pluguiera mi dolor *D1 D2 Hipometría.*
- 2218 mal lograda *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* malograda *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2219 clavel *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B* cavell *S11 Errata.*
- 2223 mismo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mesmo *S4*
- 2226 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
No ha podido consultarse en S1
- 2229 vado *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
bando *S2*
- 2230 en llanto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* el llanto *S5 S9 S10 S11*
- 2231 más *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B*
Omitido en S9 Hipometría.
- 2232 hacia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
hace *S3*
- 2233 discurrir *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
descurrir *E* discurría *S7 Errata.*
- 2237 tu *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* su *S3*
alivios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* alivio *S5 S9*
- 2238 hipócrita *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
hiprocrita *S7 Errata.*
- 2240 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* lo *B*
- 2241 sentirlo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sentido *S7*
- 2251 la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S8 S10 S11 S12 B* lo *S3 S4 S5 S6 S9*
- 2253 labio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
alivio *S3*
- 2259 perdido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
pedido *S7*
- 2270 me *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S2. Hipometría.
- 2270+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. aparte S10 S11*

- 2273 tantos linajes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 tanto linaje *S10 S11*
 indicios *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 indicio *S7*
- 2274 solos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* solo
S7
- 2275+ Cierre Julia. *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S8 S12 B* Cierra Julia. *E*
S3 S6 S7 S9 el
 postigo *Añadido en S9*
En S10 S11 aparece en la posición 2276+.
- 2276+ *En el resto de testimonios la acotación aparece en la posición 2275+.*
 Cierra Julia. *S10 S11*
- 2277+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no*
aparece ninguna indicación. aparte S12
- 2280 celos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* celo
S7
- 2281 me *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* te *B*
 llamas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 llama *S7*
- 2283 lo colijo *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 los colijo *E*
- 2287 DIANA Y que...has visto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B En S3 aparecen los versos siguientes:
- DIANA Y que soy su amiga has visto
 CARLOS Que es hermosa.
 DIANA Y desgraciada
 será también, que es preciso
 que la rosa y la hermosura
 tengan un ejemplo mismo.
- 2293 romper la muralla quiso *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B romper le muralla quiso D1
- 2294 Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Alejandro *S7 Errata.*
- 2297+ Llaman más recio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S12 B*
 Llaman *P1 P2 D1 D2 S1 S2 B Llama E Llaman S4 S7 S8*
S12 En S3 esta acotación aparece después, en la posición
correspondiente a 2298+.
 Llaman *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2298+ *En el resto de testimonios la acotación aparece en la posición 2297+.*
 Llaman más recio *S3*
- 2300 así *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S12 B* así *S1 S4 S5 S6 S9 S10*
S11
- 2301 no lo he entendido *D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 no lo entendido *P1 P2*

- 2302+ Mate *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* Mata *S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
Omitido en S5 S6 S9. En S5 S6 S9 la indicación aparece integrada dentro de otra acotación en la posición 2303+.
- 2303+ Tome a Carlos...donde entró *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 Tome a Carlos de la mano Julia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S12 B* Tome Julia a Carlos de la mano *S3 S10 S11*
 y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
Omitido en B
 Alejandro sale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S12* sale Alejandro *S3 S10 S11 B*
 por donde entró *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S10 S11 S12 B*
 por donde entró Carlos *S1* por donde entra *S4*
 Mata la luz y Julia toma de la mano a Carlos y Alejandro sale *S5 S6 S9*
 por donde entró *Omitido en S5 S9* *Añadido en S6*
- 2310 aquí *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* allí *P2 B*
- 2311+ Llaman *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* Llaman *S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2312 *La palabra Mas presenta una ambigüedad léxica provocada por la oscilación ortográfica de la época. Puede ser interpretada como adverbio «más» o como conjunción «mas». Ambos significados tienen sentido en el contexto.*
- 2312+ Topen...el uno al otro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 Topen *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S9 B* Topan *S1 S6* Toman *S2* Encuentran *S4 S7 S8 S12*
 abrácese *P1 P2 D1 D2 E S3 S9 B* abrázanse *S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S12*
 procurando detenerse el uno al otro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
 procurando *P1 P2 D1 D2 E S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
No ha podido consultarse en S2
 y procure el uno detener al otro y el otro de deslizarse *S3*
 Encuentranse Carlos y Alejandro y se abrazan procurando detenerse *S10 S11*
- 2313+ *En* *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* *no aparece ninguna indicación.* aparte *S9*
- 2318 anda *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* está *S6*
No ha podido consultarse en S2
- 2319 escampa *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 escampan *S2*
 freían tocino *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 B*
 freían *P1 P2 D1 E S1 S3 S5 S9 B* frían *D2 S2* fríen *S6*
 llovían ladrillos *S4 S7 S8 S10 S11 S12*

- 2320 Bulto *P1 P2 d1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Vuelto *S2*
- 2321 atrevido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* te
atrevido *S6 Errata. Hipermetría.*
- 2323+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece
ninguna indicación. aparte S10 S11*
- 2324 remedio *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
temedio *E Errata.*
- 2325 así *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* así
S3
- 2328+ la puerta Diana *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
Diana la puerta *S10 S11*
y los criados delante *P1 P2 D1 D2 E S2 B* y criados delante *S1* y
delante criados *S3* y dos criados delante *S4 S7 S8 S12* y
acompañamiento delante *S5 S6 S9* y soldados con hachas *S10 S11*
y los dos se aparten empuñando las espadas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2
S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
aparten *P1 P2 D1 E B* apartan *D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9
S12*
y apártanse los dos y empuñen las espadas *S3* y apártanse Carlos y
Alejandro empuñando *S10 S11*
y dicen todos aparte *Añadido en S5 S9* y todos dicen aparte
Añadido en S10 S11
*En S3 la acotación aparece en la posición 2329+. He preferido, sin
embargo, anotar las variantes en este lugar para facilitar la
comparación con el resto de los testimonios.*
- 2329+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B la
acotación aparece en la posición 2328+. Vid. nota 2328+ de este
aparato crítico para las variantes de S3. He preferido anotarla en
dicho lugar para facilitar la comparación con el resto de testimonios.*
- 2330 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
CARLOS *S12*
- 2331 o es ente de los sentidos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11
S12 B* o es entre los dos sentidos *S5 S6 S9*
- 2332 DUQUE *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
CARLOS *S12*
- 2333 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
ALEJANDRO *S12*
- 2334 DIANA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
CARLOS *S12*
este es *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* es este *S5 S6 S9
S10 S11*
- 2334-2335 es este *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 S10 S11 B* este es *S1 S2 S4 S7
S8 S12*
- 2341 pero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* pues *S5
S9*

- 2344 culpa *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 disculpa *S1 S2 Hipermetría.*
 al riesgo *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* el
 riesgo *S1 S2 S3*
- 2348 a avisar *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* a
 avisitar *S2*
- 2349 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *S1 S5 S6 S9*
S10 S11
- 2349+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece*
ninguna indicación. aparte S10 S11
- 2350 cierto *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ciento *S2*
- 2351 mi *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tu
S1
- 2352 detengáis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 detengas *S6*
- 2353 Que vuestro hermano es muerto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7*
S8 S9 S10 S11 S12 B Vuestro hermano es el muerto *S3*
- 2354 constante *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
 costante *S3 S12*
- 2354+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no*
aparece ninguna acotación. Turbada S3
- 2355 infelice *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 infeliz *S2*
- 2359 tan *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* más *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2365 mis lágrimas en mis ojos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9*
S10 S11 S12 B *No ha podido consultarse en S7*
- 2365- 2734 mis lágrimas...al delito *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11*
S12 B *No han podido consultarse en S1.*
- 2370-2381 Sombras de...fue mi amor *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B *Omitidos en S3*
- 2371 otros *P1 P2 D1 D2 E S5 S6 S9 B* otras *S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2374 respondedme *P1 P2 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 responddeme *D1* respóndeme *S5*
- 2378- 2381 Decid: – ¡Terrible dolor!...que fue mi amor *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5*
S7 S8 S9 S10 S11 S12 B *Omitidos en S6*
- 2381 que es antes que fue mi amor *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S12 B*
 que fue antes que mi amor *S5 S9 S10 S11*
- 2387 a *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido*
en S3
- 2393 al corazón *P1 P2 D1 D2 E* el corazón *S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B
- 2399 cruel *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* activo
S3

- 2400 Güelfo *B* Guelfo *S3 S5 S6* Huelfo *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *No ha podido consultarse en S1 Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2401 Gebelino *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Gibelino *B* *No ha podido consultarse en S1 Vid. v .49 de este aparato crítico.*
- 2414 Llamé a mi padre y mi hermano. *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* *No ha podido consultarse en S7*
- 2424 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2425 mis *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* más *S3*
- 2426 como a luz *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 B* como luz *S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2429 adoro el sol *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 B* adoro al sol *S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2431 así *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S12 B* así *S4 S5 S6 S9 S10 S11*
- 2432 le he hallado *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
le hallado *S2*
- 2434-2437 Y el duque...matarle también *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S3*
- 2435 mirando lo que *P1 P2 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mirando le que *D1*
- 2436 al que *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* el que *S5 S6 S9*
- 2438-2441 Mi valor y... que sea mía *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S5 S6 S9*
- 2439 hoy a mi venganza *S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12* oh, ya mi venganza *P1 P2 D1 D2 E* o ya mi venganza atiende *B* *La oscilación gráfica propia de la época –que omite la escritura de la «h»–, la disposición gráfica de las letras –más separadas unas o juntas otras– y la distribución de acentos sugieren hasta tres interpretaciones distintas para este verso. La separación entre o y ya sugiere la interpretación de o como interjección –y entonces se escribiría oh, según la normativa actual– o como conjunción, que parece que es la interpretación que le da Mesonero –B–. No existen, sin embargo, dos oraciones excluyentes, por lo que su interpretación resulta inexacta, aunque corrobora que probablemente sigue una fuente en la que la separación de ambas palabras es evidente. Una interpretación con mayor sentido ante esta separación gráfica es la que me permito ofrecer para los testimonios *P1 P2 D1 D2 E*, en los que existe efectivamente un espacio entre ambas letras. No obstante, me parece aún más adecuada a la prosodia y sentido del verso la lectura que dan los testimonios *S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12*, en los que las letras oy aparecen gráficamente juntas.*
- 2444 sanear *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sanar de *S3*

- 2445 tu *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B* mi *S4 S7 S8 S12*
- 2444+ En *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* la acotación aparece en la posición 2445+. Saca *S5 S6 S9*
- 2445+ Saque *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S8 S12 B* Saca *S3 S7 S10 S11* En *S5 S6 S9* la acotación aparece en la posición correspondiente a 2444+.
- 2447 que aunque me cueste la vida *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Omitido en *S3*
- 2448 supuesto...permitida *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* En *S3* aparecen los siguientes versos: supuesto que es permitida / la defensa de la vida. Se mantiene la rima de la redondilla.
- 2448+ En *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la acotación aparece en la posición 2450+. Riñen *S5 S6 S9*
- 2450+ Acotación Riñan *P1 D1 D2* Riñen *P2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* En *S5 S6 S9* la acotación aparece en la posición correspondiente a 2448+.
- 2453 prendelde *P1 D1 D2 S3* prendedle *P2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
y *P1 P2 D1 E B* o *D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 S12 B*
matalde *P1 D1 D2 S3* matadle *P2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
- 2454+ En *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la información de la acotación aparece en la posición 2456+. Quiébrasele la espada a Alejandro *S3*
- 2456+ Quiébrasele la espada *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S8 S10 S11 S12 B*
Quiébrase la espada *S5 S6 S7 S9*
En *S3* la información ofrecida por la acotación aparece en la posición 2454+.
- 2460 Ya *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S8 S9 S10 S11 S12 B* Yo *S6* No ha podido consultarse en *S7*
- 2461 de aquesta *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* desta *S2*
- 2461+ coge *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S12 B*
y Cosme sale de debajo de él *P1 P2 D1 D2 E S2 S4* y Cosme sale debajo de él *S7 S8 S12 B*
En *S3* la información de la acotación aparece en la posición 2462+. En *S5 S6 S9 S10 S11* aparece en la posición 2463+.
- 2462+ En *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la información de la acotación se proporciona en 2461+. Tírales la guarnición, y coge el bufete y cierra con todos, y sale Cosme. *S3*
- 2463+ En *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* la información de la acotación aparece en la posición 2461+. Tírales la guarnición, coge el bufete y sale Cosme debajo de él. *S5 S6 S9* Tírales la guarnición y el bufete y sale Cosme debajo de él. *S10 S11*
- 2463 si mi ira a mi industria apoya *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Omitido en *S3*

- industria *P1 P2 D2 E S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* industrir
D1 Errata. dicha *S6*
- 2464 descubriose la tramoya *P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 S10 S11 B*
 descubriose *P1 Errata.* descubrió esta tramoya *S2* descubriose
 esta tramoya *S4 S7 S8 S12*
En S3 se añade el siguiente verso: ah, buen Cosme, aquí fue Troya.
Se mantiene la redondilla.
- 2466 asilde *P1 D1 D2 S3* asidle *P2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B
- 2467 agora *P1 P2 E S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *D1 D2 S2 S5 S6 S9 S10*
S11
- 2467+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 B no aparece ninguna*
acotación. Cae S4 S7 S8 S10 S11 S12
- 2469+ los criados *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S12 B* entre los criados
S3 Omitido en S5 S6 S9 los soldados S10 S11
- 2476+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B la acotación*
aparece en la posición 2477+. Dale la espada. S5 S6 S9
- 2477+ Dale la espada *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *En*
S5 S6 S9 la acotación aparece en la posición correspondiente a
2476+.
- 2485 la *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* lo *S9*
- 2489+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece*
ninguna indicación. Vase S10 S11
- 2490 Zapatos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* Zapato
S5 S9
- 2493+ Sale Damián con grillos, y con cadena César *P1 D1 D2 S4 S7 S8 B*
 Sale Damián con grillos y con cadena el César *P2 E S2* y salen
 César con cadena , y Damián con grillos *S3 S10 S11* Sale Damián
 con grillos y César con cadena *S5 S6 S9* y sale Damián con grillos y
 con cadena y César *S12*
- 2497 pues *P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* pues *P1 Errata.*
 si *S5 S9* que *S6*
- 2499 pescáronnos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S8 S10 S11 S12 B* nos
 pescaron *S5 S9* pescaremos *S7*
- 2500 en *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitido en S5*
S9
- germano *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 germánico *S3* geamano *S4 Errata.*
- 2501 más de *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 B* de hacia *S4 S7 S8 S10*
S11 S12
- 2502 *No ha podido consultarse en S7*
- 2503 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *S5 S6 S9 S10*
S11
- con eso *P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* con
 esto *D2*

- 2508 receles *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* te
celes *E Escrito todo junto.*
- 2514 en *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* por *S5 S9 S10 S11*
- 2526 este *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6? S7 S8 S10 S11 S12 B* ese *S5 S9*
- 2528 aunque más y más le empolles *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6 S9 S10 S11*
B aunque más y más empolles *S3* aun más y más que le empolles
S4 S7 S8 S12
- 2529 huero *P1 P2 D1 E S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* güero *D2 S3*
S6
- 2530 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 ES2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* COSME
S12 Error. El personaje no está en escena en este momento.
- 2531 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B* COSME
S12 Error. El personaje no está en escena en este momento.
- 2533 de eso recelo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* recelo
de eso *S5 S6 S9*
- 2534 las salta *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* le salte
S2
- 2536+ con grillos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* Omitido
en *S5 S6 S9*
- 2537 COSME *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 B* Omitido en *S5*
S6 S9
- 2539 CÉSAR ¿Qué es aquesto? *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10*
S11 S12 B COSME ¿Qué es aquesto? *S7 Error. El nombre se repite*
dos veces en el mismo verso.
COSME Lo que es eso *P1 P2 D1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CÉSAR Lo que es eso *E Error. El nombre se repite dos veces en el*
mismo verso. No ha podido consultarse en D2
- 2540 CÉSAR ¿Qué ha sucedido? *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B COSME ¿Qué ha sucedido? *E Parece tratarse de*
otro error, porque la intervención inmediatamente posterior a esta
corresponde a Cosme.
- 2543 mismo *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mismo *S2*
- 2545 disteis *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
distes *S3*
- 2546 saltando *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
saltamos *S3*
- 2548 *No ha podido consultarse en S7*
- 2550 de *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* del *S7*
- 2556 del *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de *S4*
- 2561 a *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 B* Omitido en *S4 S7 S8 S10 S11*
S12
- 2565 mudanzas *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mudanza *S2 S6*
- 2566 Quisímonos ir *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 B* Quisimos irnos
S4 S7 S8 S10 S11 S12

- 2568 lodos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S6 B* lodo *S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2569 mismo *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* mismo *S7*
- 2570 Hanos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* Nos ha *S5 S6 S9 S10 S11*
- dos mil *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* dos mi *E Errata.*
- 2572 trujo *P1 P2 D1 D2 E B* trajo *S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- calles *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* calle *S4 Errata.*
- 2575 efeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* efecto *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2586 ha *P1 P2 D1 D2 ES2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* han *S5 S9 S10 S11*
- esta *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* su *S3*
- 2589 alcalde *P1 P2 D1 E B* alcaide *D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2590 Cerráronlas luego *P1 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12*
Cerraron luego *P2 Hipometría.* Cerráronnos luego *S3 B*
Cerranrolas luego *S9 Errata.*
- 2596 puso *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* puesto *S3*
- 2597 *No ha podido consultarse en S7*
- 2598 cogiéndome *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
cogiéndoms *P2 Errata.*
- pies *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* pues *S7*
- 2599 o *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y *S4*
- 2602 Esto otro es en cuanto a esto otro *P1 D1 D2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* Esto otro es en cuanto a esto *P2 E B* Esto otro es en cuanto esto otro *S2*
- 2603 Es aquesto en cuanto a esto *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Es aquesto en cuanto a esto otro *E*
- 2606 dirá *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B* dará *S8*
- 2608 mañana *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* maña *P2*
- 2609 pescuezos *P1 D1 D2 E S2 S3 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *La e no se ve con claridad D1* pescuazos *P2 Errata.* pecuezos *S4 Errata.* puscuezos *S5 Errata.*
- 2611+ dos pares de *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* *Omitido en S5 S6 S9 S10 S11*
- cadena *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* cadenas *S6*
- 2616-2619 De mis venas... para escarmiento *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S5 S6 S9*
- 2616 venas *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* bienes *S3*

- 2619 para *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* por *S3*
 2620 el *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S7. Hipometría.*
- 2626 pese *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S12 B* pesi *S3 Errata.*
 oh, pese *S5 S9 S10 S11*
- 2627 sujeción *P1 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* sujección
P2
- 2629 destilado *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 destilado *S5*
- 2630 desdichada *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 desdicha *S7 Hipometría.*
- 2631 esfuerzos *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S9 B* esfuerzo *S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2632 arroyo *P1 P2 D1 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* orroyo
D2 Errata.
- 2635 a *S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* en *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4*
 2636 hablas *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* hables *S3 S6*
 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2639+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no hay ninguna acotación. Muerde los hierros. Sale S3*
- 2640 ALEJANDRO *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S3 .
- 2642 propio *P1 D1 D2 E S2 S7 S9 S10 S11 B* propio *P2 S3 S4 S5 S6 S8 S12*
- 2644 *No ha podido consultarse en S7*
- 2646 que *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y *S3*
 son *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* sean *S3*
- 2647 males *P1 P2 D1 E S5 S9 B* malos *D2 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2647+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B la información correspondiente a la acotación aparece en 2648+. .*
Llega el padre y derribele S3.
- 2648 anciano *P1 D1 D2 ES2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 anciana *P2 Errata.*
- 2648+ *Derriba a su padre P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S12 B*
Derribale S5 S9 S10 S11 En S3 las indicaciones se han señalado en la acotación que aparece en la posición 2647+.
- 2650 es el dios *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 es dios *S2 Hipometría.*
- 2652 te haga *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* te hago
P2
- 2652+ *Sale Carlos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Sale
Carlos con grillos y esposas S10 S11

- 2653 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* Omitido en *S5 S6 S9*
- 2655 Alejandro tan soberbio *P1 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Alejandro soberbio *P2 Hipometría.*
- 2657 profana su ser primero *P1 P2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
profana a su ser primero *D1 D2 S2*
- 2665 ¿Ha sido porque te quiero? *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Si ha sido porque te quiero *S3*
- 2672 por ser *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* por no ser *S7 Hipometría.*
- 2673+ Sale Carlos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* Sale Carlos y habla César con Alejandro, sin mirar a Carlos *S5 S6 S9*
- 2674 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Omitido en *S3*
- 2674+ Hable con Alejandro sin mirar a Carlos *P1 P2 D1 D2 E S2 B* No le mire y hable con Alejandro *S3* Habla con Alejandro sin mirar a Carlos *S4 S7 S8 S12* Omitido *S10 S11* En este caso, la información para *S5 S6 S9* aparece integrada en la acotación correspondiente a 2673+.
- 2675+ En *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* no aparece ninguna indicación. A Alejandro *S10 S11*
- 2678 Padre *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B* Señor *S4 S7 S8 S12*
- 2681 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CASANDRA *S7* Posible error de imprenta. El personaje no se encuentra en escena en ese momento.
- 2685 Güelfo *B* Guelfo *S3 S5 S6* Huelfo *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12* No ha podido consultarse en *S1* Vid. v. 49 de este aparato crítico.
- 2686 Gebelinos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
Gibelinos *B* No ha podido consultarse en *S1* Vid. v. 49 de este aparato crítico.
- 2687 sustanciado *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S8 S12 B* substanciado *S4 S5 S6 S9 S10 S11* No ha podido consultarse en *S7*
- 2692 las apure *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6 S9 B* los apura *S3* los apure *S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2693 las *S3 S5 S6 S9* lus *P1* Errata los *P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* Error. He preferido la lectura de los testimonios *S3 S5 S6 S9* por ser la que guarda concordancia con el complemento directo femenino que aparece en el verso 2692.
- 2695 en *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* Omitido en *S5 S9*
- 2700 anoche *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
dimos *S3*
- 2701 dimos *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* atroz *S3*

- 2702 y P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B ya S4 S7 S8 S12
 2703 del P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B el S10 S11
 2704 la P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B lo S4 S7 S8 S12
 2705 la P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B lo S4 S7 S8 S12
 2715 yo P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no S3
 2717 ese P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B el S3
 2718-2721 Pues cuando en...mis yerros P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11
 S12 B *Omitidos en S5 S6 S9*
 2719 su P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B tu S3
 consejo S8 S10 S11 S12 B espejo P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4
 enojo S7 *Hipometría. Escojo la lectura de los testimonios S8 S10 S11
 S12 B para evitar repetir la misma palabra que encontramos tan solo
 dos versos antes en la rima. Otra palabra que se ajustaría por el
 contexto semántico y métrico podría ser reflejo, que no recoge ningún
 testimonio.*
 2723 esto P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B eso S7
 2725 nombre P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 vida S3
 2725+ Llore P1 P2 D1 D2 E S2 S8 S12 B Lloro S3 S4 S5 S6 S7 S9
 César P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B el César S2
En S10 S11 la acotación aparece en la posición 2726+.
 2726+ *En P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B la acotación
 aparece en la posición 2725+.* Lloro César S10 S11
 2726 agora P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B ahora S5 S6 S9 S10
 S11
 2728 medicina P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B
 medecina S7
 2729 para el mal el desconsuelo P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9
 S10 S11 S12 B para mal de desconsuelo S4
 2730-2733 Valor sane...contrario veneno P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11
 S12 B *Omitidos en S5 S6 S9*
 2732 no P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B *Omitido en S3*
 2734 valor P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B dolor S3
 2735 hagamos P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 háganos S3
 2736 muere P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 mata S3
 2737 mataría con esfuerzo P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
 B materia que con esfuerzo S1 materia con esfuerzo S2
Hipometría. sabe morir con esfuerzo S3
 2738 y P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B ya S1
 2739 aljófara P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 S10 S11 B aljogar
 S4 S8 S12 *Errata.*
 2741 márgenes P1 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
 márgeues P2 *Errata.*

- 2747 de aljófár *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* del aljófár *P2 E*
 en alimentos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 B* en los alientos *S4 S7 S8 S10 S11 S12*
- 2749 DAMIÁN *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S5 S6
 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* ahora *S1 S5 S6 S9 S10 S11*
- 2750 dices *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* decís *S5 S9*
- 2760 ajusticiaron *P1 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 ajusticieron *P2 S2 Errata.*
- 2761 un caballero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* a un caballero *S5 S6 S9 S10 S11*
- 2762-2763 que, por galán...de Florencia espejo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S5 S6 S9*
- 2764 ha habido *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 había habido *S3 Hipermetría.*
 la Italia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 Italia *S3*
- 2765 atrevido *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 atravido *P1 Errata.*
- 2769-2771 y con varios...por fuerza el reo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *En S5 S6 S9 la secuencia se sustituye por el siguiente verso: dan al pobre pan de perro*
- 2770 le *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* lo *S3*
- 2773 admitiese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 quisiese *S3*
- 2774 perdonaban *P1 P2 D1 D2 E S2 S5 S6 S9 S10 S11 B* perdonaba *S1 S3 S7*
 perdonan *S4 S8 S12*
- 2775 fuese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* fue *S7 Hipometría.*
- 2781 uno en *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 entre *S3*
- 2782 que admitiese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
 quien admita el *S3*
- 2786+ con cordel *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 B* con un cordel *S4 S7 S8 S12*
 con cordeles *S10 S11*
 cuchillos *P1 D1 D2 S3 S5 S6 S9 S10 S11* cuchillo *P2 E S1 S2 S4 S7 S8 S12 B*
- 2788 mis *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* mi *S1 S2*
- 2792-2795 los que yendo... a todos tiempos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S5 S6 S9*
- 2792 yendo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S7 S10 S11 S12 B* vengo *S4*
 yengo *S8 Errata.*

- 2795 canten *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B*
cantan *S11*
a *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* en *S3*
- 2800 yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* ya *B*
- 2807 remudarme *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
remediarme *S1 S3* remendarme *S7*
- 2813 señores *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* señor
P2 *E*
efeto *S3 S4 S7 S8 S12* efecto *S2 S5 S6 S9 S10 S11 B*
- 2814 yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* uno *S9*
- 2819 ha *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* va *S7*
- 2823 puerros *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* huerto *S5 S9*
S10 S11
- 2824 Y adiós *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Y dios *S2*
- 2827 mohosos *P1 D1 D2 S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* mosos
P2 E S2
- 2828-2831 y siempre a mis...el mejor acero *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8*
S10 S11 S12 B *Omitidos en S5 S6 S9*
- 2831 y a otros *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12* y otros *P2 E B*
Hipometría.
- 2833 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S9 B* CARLOS *S1 S4 S7 S8*
S10 *S11* *S12*
veranlo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
verán *S7 Hipometría.*
- 2836 COSME Con los pies *P1 P2 D1 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B CASANDRA Con los pies *E Error. Casandra no está en*
escena en ese momento. No ha podido consultarse en D2
- 2837 vustedes *P1 P2 D1 D2 E S4 S8 B* vuestedes *S1 S2 S3* ustedes
S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12
- 2840 calvo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
zurdo *S3*
- 2841 descubiertos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B a siniestro *S3*
- 2842 que los que traen cabelleras *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12 B que esotros que disimulan *S3*
- 2844 porque *P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
parque *P1 Errata.*
- 2847+ Arroje *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S12 B* Arroja *S3 S5 S6*
S9 *S10* *S11*
el cuchillo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 B* los cuchillos
S5 *S9* *S10* *S11*
cójale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* cógelo *S3* cógele *S4 S6 S7 S8*
S12 cógelos *S5 S9 S10 S11*
Alejandro *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B Alajandro *E Errata.*

- 2848 esas P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B estas
S1 S2
- 2852 he de dar P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
he dar E S5
- 2854 esculpe P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S9 S10 S11 B escupe S4 S6 S7
S8 S12
- 2856 patricida P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
parricida B
fratricida P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
fratricida S5
- 2858 *La «voz del metal hueco» –trompeta– del verso siguiente sugiere la
representación iconográfica clásica del personaje alegórico, por lo
que podemos suponer que «la Fama» se considera como tal. De ahí,
que utilice la mayúscula inicial para la palabra.*
- 2859 del P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S10 S11 S12 B de S5 S6 S9
- 2860 impropio P1 P2 D1 D2 E S8 S9 S10 S11 B impropio S1 S2 S3
S4 S5 S6 S7 S12 Errata.
- 2861 desde este P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B de
este S10 S11
hasta P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
habla S2
- 2864 infame P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
y fama S3
- 2866 y P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 S10 S11 B ya S4 S7 S8 S12
propio P1 P2 D1 D2 E S7 S9 S10 S11 B propio S1 S2 S3 S4 S5
S6 S8 S12 Errata.
intente P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
ha de verse S3
*La oscilación gráfica da lugar a una ambigüedad léxica en el caso de
la palabra intente, que podría llevar tilde o no. En ambos casos, tiene
sentido.*
- 2867 mismo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B
mismo S7
- 2869-2872 tomarla en mi padre... para tener vida P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4
S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B En S3 aparecen los versos siguientes:
y ser yo propio instrumento / de su muerte y tener vida
- 2870 propio P1 P2 D1 D2 E S7 S9 S10 S11 B propio S1 S2 S4 S5 S6
S8 S12
- 2873 hacerme P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S12 hacer me S5 S9
S10 S11 B
- 2876 vida, honor P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 B honor, vida S4 S7 S8
S10 S11 S12 la vida, honor S5 S9 vida y honor S6
y ser P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B ser S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
S12
- 2880 oí P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B oigo S9

- 2881 tomas fiero P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S9 B fiero tomas S2.
Error observable porque al intercambiar el orden de las palabras, se pierde la rima. airado y fiero S4 S7 S8 S10 S11 S12
- 2882 y airado P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S9 B tomas S4 S7 S8
S10 S11 S12
ese P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B este E
infame P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B fiero
S6 *Puede tratarse de una confusión porque esta misma palabra aparece en el verso anterior.*
- 2884 CÉSAR P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
COSME S3 *Error. El personaje no está en escena en este momento.*
- 2889 este P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
ese S4
- 2891 horrible P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S12 B terrible
S6
- 2898-2901 *En P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B los versos siguen el orden del texto editado. En E hay un error de imprenta. El verso 2901 con que a mis crueldades cuadre aparece intercalado entre el verso 2898 yo te he debido a ti y el verso 2899 ni te deberé.*
- 2899 CÉSAR P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S5 S6 S9 S10 S11 S12 B COSME S2
S4 S7 S8 *Error. El personaje no está en escena en este momento.*
- 2902 te he hecho P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
te hecho S2
- 2904 ese P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B este S7
- 2906 le P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B lo S6
- 2907 igualo P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B
ignoro S7 *Error. No se respeta la rima.*
- 2912 con mi gran malicia P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11
S12 B como mi gran malicia D2
- 2914 CARLOS P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
CÉSAR S1
- 2915 nunca P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
nanca P1 *Errata.*
- 2916 influida P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 B instruida S4
S8 S10 S11 S12
- 2918 vengas P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
vengar P2 *Errata.*
- 2923 lo P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
Omitido en S2 Hipometría.
hiciste P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
hicistes B
- 2924 así P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S7 S8 S9 S12 B así S1 S4 S5 S6 S10
S11
- 2928 me P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B
Omitido en S3

- 2931 que *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* porque
E Hipermetría.
- 2940 piensa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
piensas *S6*
- 2940+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no*
aparece ninguna indicación. aparte B
- 2943 acordarle *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
acordar *S6*
- 2944 propio *P1 P2 D1 D2 E S2 S7 S9 S10 S11 B* propio *S1 S3 S4 S5*
S6 S8 S12
- 2953 sangrienta *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sengrienta *D1 Errata.*
- 2954 pues *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y
pues *S1*
por librar *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* libraré *S4*
S7 S8 S9 S12
- 2956 apariencias *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B apariencia *S3*
- 2959 despierto *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S11 S12 B*
dispierto *S10*
- 2960 efeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* efecto *S1 S5 S6 S9*
S10 S11
- 2968 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* CARLOS *S1 S4 S7 S8*
S9 S12 *En S2 el nombre del personaje aparece sencillamente como*
C., por lo que puede referirse a cualquiera de los dos.
medios *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* remedio *S1 S2 Hipermetría.*
medio *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
No los procures *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* No procures *S1*
No lo procures *S2* No le procures *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2969 ni hay lágrimas *P1 P2 E B* no hay lágrimas *D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5*
S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 2970 Ni hay quejas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 B* no hay quejas *S3 S4 S5*
S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12
- 2976 lo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la *S5*
- 2979 Decírtele *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S5 S6 S9* Decértelo *S3 S4 S7 S8*
S10 S11 S12 B
- 2982 más bien será parecido *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 B* *Omitido en*
S1 más puesto en razón ha sido *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 2983 te dé muerte *P1 P2 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
ta de muerte *D1 Errata.*
- 2985 impío *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y
impío *S3*
- 2991 a Italia *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Italia *S2*
- 2993 que no que me *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B que no me *S4*

- 2998 el plazo *P2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* al plazo *P1 D1 D2 S1 S2 Errata.*
a la venganza *P1 P2 D1 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* la
venganza *D2 S1 S2*
- 3006 amor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* ardor *S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
- 3008 impropio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
improprio *S3 S4 S5 S6*
- 3011 estos abrazos tiernos *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* estos brazos tiernos *D2*
- 3013+ Abrace a Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S8 S12 B* Abraza a Carlos *S3 S7* Abrazalo *S5 S6* Abrazale *S10 S11* *No ha podido consultarse en S9.*
- 3018 propias *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S9 S10 S11 B* propias *S3 S4 S5 S6 S8 S12*
- 3019 infame *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
infante *S2*
- 3023 CARLOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CÉSAR *S6* *Errata. El personaje no se da a sí mismo la réplica.*
efeto *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S12 B* efecto *S1 S5 S6 S9 S10 S11*
- 3030 propio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S9 S10 S11 B* proprio *S3 S4 S5 S6 S8 S12*
- 3035 menos *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
menor *E*
- 3036 muera a tus manos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
muere a sus manos *S3*
- 3039 de *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S10 S11 S12 B* *Omitido en S9*
- 3039+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación. Vase S10 S11*
- 3042 tienes *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tiene *P2* *Errata.*
- 3044 Vive dios, padre tirano *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* Pues vive dios, padre mío *S1* Vive dios, padre mío *S2* *Hipometría.*
Vive dios, padre enemigo *S4 S7 S8 S9 S12*
- 3046 o tu acero *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
que tu acero *S1* en tu acero *S2* *No ha podido consultarse en E*
- 3049+ *Acotación* Vanse *P1 P2 D1 E S4 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* Vanse todos *S3* Vase *S5* Va. *S7* *Omitida en D2 S1 S2*
Salen Julia, Diana y Casandra *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B*
y salen Julia, Diana y Casandra *S3* Salen Diana, Casandra y Julia *S5 S6 S10 S11*
con mantos *Añadido en S10 S11*
- 3055 pues *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* pus *P2*
Errata. No ha podido consultarse en E

- 3057 prudencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
clemencia *S3*
- 3058 JULIA *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Omitido en S5 No ha podido consultarse en E
- 3064 maestro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
muestro *S7*
- 3069 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
CÉSAR *S5 Error. El personaje no se encuentra en escena en este momento.*
- 3070 agora *P1 P2 D1 D2 S2 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6 S10 S11*
No ha podido consultarse en E
- 3071 esta sentencia *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
este sentencia *P2 Errata.*
- 3072 propio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S7 S9 S10 S11 B* proprio *S3 S4 S5 S6 S8 S12*
- 3077+ Salen Cosme y Damián *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B*
Sale Damián *S5 S6* Salen Cosme y Damián de la cárcel *S10 S11*
- 3078 DAMIÁN *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S5 S6 No ha podido consultarse en E*
- 3078+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B no aparece ninguna acotación* Sale Cosme *S5 S6*
- 3079 COSME *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S5 S6 No ha podido consultarse en E*
soltáronnos *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
soltáronos *S1 B*
- 3080 solos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* solo *S10 S11*
- 3083 ¡Ah, Cosme! *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
¡Ce, Cosme! *S3 No ha podido consultarse en E*
cecea *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12* cosmea *S10 S11 B*
- 3084 Que me place *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* ¿Qué queréis? *B*
- 3084+ Descúbrese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11* *Omitido en S5 S6* Descúbrece *S12*
- 3086 podéis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B*
podréis *S12*
cuatro echadas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* cuando sale *B*
- 3087 hermosa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* hermosura *S4 S7 S8 S9 S12* *Hipermetría.*
a la primavera *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* a la aurora queja *B*
- 3088 CASANDRA *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* DIANA *E S10 S11* *No ha podido consultarse en S1*

- de la *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* de
esta *S3*
- 3089 Si deseas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
Cosa nueva *S5*
deseas *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
desea *S1*
- 3090 oír *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Oíd *S5*
- 3091 cuentan *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
mentan *E*
- 3092 oye *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* hoy *S4 S7 S8 S9*
S12 No ha podido consultarse en *S1*
hay *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
había *S1*
- 3095 de César *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
del César *S2*
- 3096 eso *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* esto
S2
- 3097 mi lengua *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
la lengua *S3*
- 3099 *El verso varía notablemente según el tipo de adaptación a las normas ortográficas actuales. He escogido la lectura que me parece la más indicada por la comicidad que desprende. Otra lectura puede ser: «Mejor lo hablará. Mas ¡suelta!» Esta parece favorecer algún tipo de acción cómica concreta.*
- 3101+ Sale *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* Salen *S5 S10*
S11
y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* con
S3
- 3102+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 no aparece ninguna indicación. aparte B*
- 3104 llega *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
lleva *S1*
- 3108-3109 *A pesar de no encontrarnos en un auto sacramental, Diana parece utilizar las palabras Justicia y Perdón como personajes alegóricos que ella misma encarnase. Esto resulta más claro en el verso 3108, donde justicia no puede ser el complemento directo del verbo hablar, puesto que este es intransitivo. Si atendemos a un razonable paralelismo gramatical entre ambos versos, perdón cumpliría la misma función que justicia en el verso anterior, es decir, la de sujeto. De ahí, que prefiera utilizar la mayúscula inicial para estas dos palabras.*
- 3109 agora *P1 P2 D1 D2 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* gora *E Errata.*
ahora *S1 S5 S6 S10 S11 S12*
te ruega *P1 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* te
ruego *P2 Error. Perdón es el sujeto, tal y como sugiere la concordancia verbal que presentan los testimonios restantes.*

- 3110 Hermana de Federico *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Hermana de Federico soy *P2 E* *Error. El verbo soy debe aparecer en el verso siguiente para ajustarse al cómputo métrico.*
- 3115 mi agravio *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y mi agravio *S1*
- 3118 así *P1 P2 D1 D2 E S2 S7 S8 S9 S12* así *S1 S3 S4 S5 S6 S10 S11 B*
- 3119 decís *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 S10 S11 B* dices *S4 S8 S12*
- 3120 pedisteis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* pedistes *S3*
- 3123 tened *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 S10 S11 B* tener *S4 S8* tenet *S12* *Huella léxica del origen del impresor.*
- 3123+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación.* Lloro *S10 S11*
- 3124 ¿Es muerto Carlos? *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* ¿Si es muerto Carlos? *S3*
- 3124+ Dentro *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en E* *En B aparece la acotación dentro también junto al nombre TODOS, intercalada en el verso 3125.*
- 3125 VOCES *B* *En P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 la primera intervención no está introducida por ningún personaje.* DIANA *E* *A pesar de que la mayoría de los testimonios utilizan la acotación dentro a modo de introducción de la intervención del personaje, me parece adecuada la opción de B.* tenelde *P1 D1 D2* tenedle *P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *B*
- prendelde *P1 D1 D2* prendedle *P2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *B*
- TODOS *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitido en S5 S6*
- 3125+ Sale César ...sangriento *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* Dentro César *S10 S11* sangriento *P1 P2 D1 D2 E B* ensangrentado *S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
- 3126 CÉSAR *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* COSME *S4* *Error* *Omitido en S10 S11* deis *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* des *S3*
- 3127+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B no aparece ninguna indicación.* Sale César con un cuchillo ensangrentado *S10 S11*
- 3128+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B la información aparece en la posición 3129+.* Arrodíllase *S10 S11*

- 3129+ De rodillas *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* Arrodilla *S5*
Arrodillase *S6* *En S10 S11 la acotación aparece en la posición*
2128+.
- 3134 tú sabes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B*
sabes tú *S6*
- 3136 quiso quitarme la vida *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9*
S10 S11 S12 B quitarme la vida quiso *S3*
- 3138 CÉSAR *P1 P2 D1 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *No ha*
podido consultarse en D2 E
- ya tú sabes *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
ya sabes tú *B*
- 3139 que a fuerza *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B que fuerza *S2*
- 3140 reducirle *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
reducirles *P2 E B*
- 3143 tu castigo *P1 P2 D1 D2 S2 B* su castigo *E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8*
S9 S10 S11 S12
- 3145 era *P1 P2 D1 D2 E S3 S5 S6 B* en *S1 S2* es *S4 S7 S8 S9 S10*
S11 S12
- 3146 que el que es *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11*
S12 B ver que el *S3*
- 3147 del *P1 P2 D1 D2 S3 S5 S6 B* de *E* de un *S1 S2 S4 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 3147+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B la información*
de la acotación aparece en la posición 3148+. Levántese César *S3*
- 3148+ levántese *P1 P2 D1 D2 E S2* levántase *S1 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
B *En S3 la acotación aparece en la posición correspondiente a*
3147+. *En S10 S11 aparece en la posición correspondiente a 3149+.*
- 3149+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B La acotación*
aparece en la posición 3148+. Levántase *S10 S11*
- 3150 tropezando con los ojos *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 B tropezando los ojos *P2 E Hipometría.*
- 3152 ligué *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* llegué
S1
- 3153 sus *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* su *S3*
S6 Errata.
- 3163 ofensa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 B* deuda *S4 S7 S8 S9*
S10 S11 S12
- 3168-3169 Agora... me atiendas *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10*
S11 S12 *Omitidos en E*
- 3168 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6*
S10 S11
- 3170 a tu atención *P1 P2 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12*
B a atención *E*
- 3171 procuro *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S7 S9 S10 S11 S12 B*
procura *S4 S8*

- 3172 ves *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* veis *S6*
 3177 desobediencia *P1 P2 D1 D2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* obediencia *S2*
 3182 para que a un público *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* para que un público *S1 S2* para que el público *S3*
 3183 suplicio *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S12 B* castigo *S11*
 3186 ser yo *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* yo ser *S3*
 3187 mi nobleza *P1 P2 D1 D2E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* mis noblezas *B*
 3188-3191 Su juez y ...mi castigo sepa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *Omitidos en S5 S6*
 3189 en tan rara tragedia *P1 P2 D1 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* en tanta rara tragedia *D2 Hipermetría.*
 3191 también mi castigo sepa *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* no culpará mi impaciencia *S3*
 3192 con ser padre *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* con su padre *P2 E B*
 3194 Este *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* y este *S3*
 3200 yo *P1 P2 D1 D2E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido en B*
 3201 sino a Alejandro *P1 P2 D1 D2 E S3 S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B* sino Alejandro *S1 S2 S7* *Error. Alejandro no ha matado a Carlos.*
 3203 sus *P1 P2 D1 D2 E S1S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* las *B*
 3204 a *P1 P2 D1 D2 E S1S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido en B*
 3207+ Descubre *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S8 S9 B* Descúbrese *S3*
 Descubren *S5 S6* Descúbrese *S7 S12*
 en el cadalso muerto a Alejandro *P1* en el cadalso muerte Alejandro *P2* en el cadalso muerto Alejandro *E S3* en el cadalso a Alejandro *D1 D2 S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12* a Alejandro muerto *S5 S6* en el cadalso a Alejandro muerto *B*
 y Carlos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12* y a Carlos *S3 S5 S6*
 vendados los ojos *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12*
 vendado los ojos *P2 E B*
 en una silla *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12* *Omitido en S5 S6* en un silla *B* *Errata.*
 Descúbrese un cadalso y en él a Alejandro degollado y a Carlos con los ojos vendados *S10 S11*
 a Alejandro *S10* Alejandro *S11*
 3208 Mira *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* Mira a *S6*

- 3211 agora *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S7 S8 S9 S12 B* ahora *S1 S5 S6 S10 S11*
- 3216 dos *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* los *S3*
- 3218 me ha tocado una venganza *P1 D1 D2 S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* *Omitido en P2 E* me toca también la culpa *B*
- 3219 una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* la *B*
- 3219+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *no aparece ninguna acotación* Quítale el cuchillo y levántase *S3*
- 3223 la ofensa *P1 P2 E S3 S5 S6 S10 S11 B* mi ofensa *D1 D2 S1 S2 S4 S7 S8 S9 S12*
- 3224 supuesto *P1 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* supusto *P2 Errata.*
- 3225 diese perdón *P1 P2 D1 D2 E S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 B S12* diese el perdón *S1*
me *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* le *B*
- 3229 una *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* un *B Errata.*
- 3231+ Quítenle...y levántese *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* *Omitida en S3 S10 S11* Levantan a Carlos *S5*
Quítenle *P1 P2 D1 D2 E B* quítanle *S1 S2 S6* Quítale *S4 S7 S8 S9 S12*
banda *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12* venda *B*
y *P1 P2 D1 D2 E S2 S4 S6 S7 S8 S9 S12 B* *Omitido en S1*
levántese *P1 P2 D1 D2 E B* lavántase *S1 S2 Errata.*
levántase *S4 S6 S7 S8 S9 S12*
- 3232 tu *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12* su *B*
- 3234+ *En P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* *no aparece ninguna indicación.* Quítanle la venda a Carlos y levántase *S10 S11*
- 3237 tanta *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* tan gran *S5*
- 3241 COSME *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S5 S6 S10 S11 B* CÉSAR *S4 S7 S8 S9 S12*
- tenga a lengua *P1 P2 D1 D2 E S4 S5 S6 S8 S9 S10 S11 S12 B*
tenga lengua *S1 S2 S3 S7*
- 3242 como a mano *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S10 S11 S12 B* como mano *S3*
- 3243 en vítor *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3* un vítor *S4 S7 S8 S10 S11 S12 B* en vítor *S5 S6* un vítor *S9*
Conjunción u P1 P2 D1 D2 E S2 S6 S10 S11 B o *S1 S3 S4 S5 S7 S8 S9 S12*
- 3244 y en la otra vida *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B*
u otra ocasión *S10 S11*
y *P1 P2 D1 D2 E S1 S2 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* o *S3*

3245 en la otra vida *P1 P2 E S1 S3 S4 S5 S6 S7 S8 S9 S12 B* en otra vida
D1 D2 S2
se lo pagará *P1 P2 D1 E S3 S5 S6 S10 S11 B* se le pagará *D2 S1*
S2 se la pagará *S4 S7 S8 S9 S12*

CONCLUSIONES

Tras el análisis llevado a cabo, esta sección nos invita a detenernos en las conclusiones que arroja el trabajo de tesis.

En primer lugar, la edición y estudio de *El más impropio verdugo por la más justa venganza* nos lleva a recoger una serie de datos, que pueden exponerse así:

- 1) La pieza se escribió hacia finales de 1636 y pudo encontrar su fuente más directa en una obra homónima de Guillén de Castro. Aunque no se conserva ningún manuscrito, la *editio princeps* de 1645 es la más destacada de una considerable tradición impresa, constituida por diecinueve testimonios conservados.
- 2) A pesar de su notable fortuna editorial, la fortuna escénica resultó más modesta. Si bien la obra tuvo un estreno privilegiado en el marco de la programación para las fiestas cortesanas de 1637 con su propia versión burlesca de la mano de Matos Fragoso, su paso por las tablas resulta bastante discreto. Al parecer, la obra desapareció de los escenarios madrileños en 1748, aunque continuó su vida escénica, al menos, hasta 1773. Aparte de en la capital, deja constancia de su presencia en los escenarios de Valladolid, Valencia, Sevilla, Écija y Toledo.
- 3) Junto a temas tan tradicionales como el amor y el honor, en *El más impropio verdugo* Rojas da paso a cuestiones más específicas y recurrentes en su teatro como lo son el conflicto generacional, el enfrentamiento de bandos familiares y la venganza. De modo concreto, la pieza se relaciona con otras dos del mismo dramaturgo tituladas *El Caín de Cataluña* y *No hay ser padre siendo rey*.
- 4) La estructura externa de la obra se organiza en torno a tres jornadas y siete cuadros escénicos. Los espacios dramáticos correspondientes a los cuadros se articulan en torno a la dicotomía de espacios exteriores e interiores. El peso

específico y central de estos últimos revela un valor simbólico ligado al tema del honor.

- 5) Por lo que respecta a la disposición interna, las unidades de acción se estructuran de acuerdo al motivo de la venganza, que actúa como motor y desencadenante de los acontecimientos.
- 6) A pesar de los elementos cómicos que la sazonan y de su final feliz, la pieza muestra un indudable carácter trágico, hecho sobradamente demostrado por la confluencia de varios de los rasgos que definen al género. No faltan en la pieza elementos tan significativos como la muerte, los sueños premonitorios, los comportamientos y relatos desmesurados, la venganza y la ironía trágica. La misma voluntad trágica del comediógrafo se revela a través de la fuerza fatídica de la ley social –que actúa a modo de *fatum*–; de los vicios y la actitud desafiante que encarna el personaje de Alejandro; de la truculencia expresada en palabras y en obras; de la presencia de lo misterioso, lo ambiguo, y el predominio de los ambientes oscuros.
- 7) La obra cuenta con una completa y rica galería de personajes. Por un lado, aparecen los seis personajes-tipo clásicos –la dama, el galán, el padre, el criado, la criada y el rey– encarnados por once personajes circunstanciales. Además, cuenta con varios personajes secundarios y algunos figurantes.
- 8) Dentro del trío de galanes, la fuerza del carácter de Alejandro lo lleva a traspasar los límites de su arquetipo, dotando al personaje de una personalidad única y singular. Entre sus señas de identidad encontramos un comportamiento marcado por los excesos, dominado por accesos de violencia y de ira; una actitud desafiante y temeraria ante cualquier forma de autoridad y una vivencia amorosa instintiva y pasional. El intento de violación, el asesinato o el allanamiento de morada son algunos de los delitos que conforman su historial. Su desfavorable semblanza no se suaviza al añadirle el rasgo del irracional odio que siente hacia

su padre y hacia su hermano. El peligro y la desgracia preceden y acompañan a tan atrevido galán desde el mismo comienzo de la pieza hasta su final, arrastrándolo hacia su propia y trágica muerte. Tal es el personaje, de entre todos los del elenco, que ha focalizado la atención de la crítica, que no duda en asignarle el protagonismo de *El más impropio verdugo*. Sus llamativos rasgos sitúan a Alejandro como una de las figuras más llamativas salidas de la pluma de Rojas.

- 9) La obra cuenta también con un galán clásico, representado por Carlos Salviati, el hermano menor de Alejandro. En todo opuesto al primogénito, Carlos suma todas las virtudes esperables de su condición. A su valor y su devoción amorosa por Diana, se añaden la prudencia y la obediencia.
- 10) Por su parte, Federico se ve sujeto a un doble rol. Por un lado, actúa como rígido defensor del honor familiar frente a su hermana Diana, en un papel equiparable al del marido celoso en un drama de honor. Por otro lado, subordina el amor de Casandra al interés de la venganza, trastocando su descripción inicial de amante al uso por la de burlador de la dama. El honor y la venganza rigen su comportamiento hasta su asesinato a manos de los Salviati en la segunda jornada.
- 11) Tras la figura de César descubrimos al auténtico protagonista que da nombre a la pieza. Su personaje sufre el dilema final que le obliga a escoger entre dar la muerte a sus hijos o dejarse matar por su primogénito.
- 12) La vertiente cómica de la obra se encuentra sobradamente personificada a través de dos parejas de criados: una masculina y otra femenina. Su funcionalidad escénica no es equiparable, ya que el protagonismo está indudablemente monopolizado por la pareja de graciosos.

- 13) El duque completa el cuadro de personajes arquetípicos de la obra cumpliendo la función del «rey».
- 14) La galería de figuras la cierran una serie de personajes secundarios de naturaleza variada. Tres de ellos comparten una curiosa escena con Alejandro y su criado Cosme durante la primera jornada. Por otro lado, un grupo de músicos sirve para orquestrar –en el sentido más propio del término– el inicio de la pieza. Entre los restantes, algunos aportan un toque de misterio, mientras que otros tienen una función figurativa.
- 15) El estilo y lenguaje de la pieza recoge, por un lado, rasgos de las corrientes literarias comunes de la época, como lo son y el culteranismo y el conceptismo, y, por otra parte, manifiesta el sello más propio de Rojas en detalles como la utilización de cláusulas paralelas y retahílas de breves apartes. En su conjunto, revela una artificiosidad destinada a compensar su escasa habilidad lírica.
- 16) Desde un punto de vista métrico, *El más impropio verdugo* se caracteriza por una escasa variedad, cuyo perfil coincide con el de otras obras del dramaturgo. Sin correspondencia con el cometido que Lope les atribuye en su *Arte nuevo*, el romance, la redondilla, la silva y la décima son los cauces que Rojas emplea para trasladar esta tragedia al espectador. Junto a ellos encontramos un trístico monorrímo, posible vestigio de otra forma métrica, y cuyo tipo métrico encontramos también en la comedia *Lo que son mujeres*.
- 17) La sinopsis de la versificación arroja un claro predominio del romance –con un porcentaje del 61,69%– sobre el resto de formas métricas. La redondilla es también otra estrofa bastante utilizada –abarcando el 22,92% del total de la versificación en la obra–. Asimismo, Rojas reserva el uso de la silva, en un porcentaje bastante menor, para las dos primeras jornadas y emplea once décimas en la tercera jornada. La forma métrica más anómala es el trístico monorrímo que encontramos en la primera jornada.

una estrecha relación entre la impresión que aparece en el tomo de *Comedias de diferentes autores* de 1652 –D2–, basada en la edición de 1646, y otros dos subarquetipos: el ya mencionado σ [sigma] y otro al que he denominado θ [zeta]. El subarquetipo σ [sigma] influye a su vez sobre el testimonio salido de la imprenta extranjera –E– y la más original de las sueltas sin fecha ni lugar de impresión –S3–. Además, las concomitancias de este singular texto con el testimonio sevillano de la imprenta de Padrino –S6– sugieren que el subarquetipo σ [sigma] es el origen del otro testimonio perdido – ζ [dseta]– que actúa como referencia de las dos ediciones sevillanas de la obra –S5 y S6–. De estas dos, la que sale de la imprenta de *Hermosilla* entre 1725 y 1738 es también uno de los textos consultados por el subarquetipo μ [mi], origen común de dos sueltas valencianas –S10 y S11–. Volviendo sobre el subarquetipo θ [zeta], este da lugar, por una parte, al subarquetipo κ [kappa], que actúa como texto de referencia de las otras dos sueltas sin fecha ni lugar de impresión –S1 y S2–. θ [zeta] da lugar, por otra parte, a una rama que afecta a un total de ocho de las sueltas cotejadas. Esta rama se inicia en el testimonio perdido ι [iota], heredero del subarquetipo θ [zeta] y con influencia sobre S1. La rama continúa con el subarquetipo λ [lamda], cuya existencia es una de las más probadas del estema, con buen número de coincidencias testimoniales en el cotejo. Si hemos de creer a los datos estudiados, λ [lamda] es uno de los testimonios empleados por el subarquetipo μ [mi], tal y como lo reflejan los errores monogénicos visibles en las sueltas valencianas –S10 y S11–, que proceden de este último. Por otro lado λ [lamda] es también el origen del subarquetipo ν [ni], del que copia el testimonio salido de la imprenta de Francisco Sanz a finales del siglo XVII –S7–. El subarquetipo ν [ni] da lugar, por último, al subarquetipo ξ [xi], del que copiarían finalmente dos ediciones restantes de los Sanz –S8 y S9–, una suelta salida de la imprenta de la Santa Cruz de Salamanca –S4– y otra impresa en Barcelona en 1771 –S12–.

- 24) La pieza tiene una extensión de 3245 versos, considerando que la omisión detectada en el verso 1605 abarque un único verso.

Por otra parte, y tal y como merece el cierre de un trabajo de investigación de estas características, esta serie de datos permite sacar varias conclusiones adicionales, que constituyen en sí mismas las aportaciones originales y novedosas de la tesis con respecto a trabajos anteriores. En este sentido, la labor de edición y estudio de la pieza *El más impropio verdugo por la más justa venganza* de Francisco de Rojas Zorrilla nos deja las siguientes conclusiones interesantes:

- I. «Originalidad» es una de las palabras favoritas de la crítica rojiana para definir el estilo del dramaturgo. Y toda pretensión de originalidad conlleva un grado de experimentación. En mi opinión, la pieza de *El más impropio verdugo* constituye uno de los exponentes claros de esta faceta experimental del teatro de Rojas.
- II. Un análisis detenido de algunos de los aspectos de la obra, permite desvelar que la experimentación se lleva a cabo a través de diferentes técnicas: la mezcla de fórmulas conocidas, el uso novedoso de pautas clásicas y la ruptura con los esquemas tradicionales.
- III. En cierto sentido, los problemas en relación a la clasificación genérica los crea el propio carácter ecléctico de la pieza. Para construir su tragedia, Rojas emplea, por una parte, recursos propios de la tradición renacentista. La venganza como temática de fondo, la truculencia efectista de las escenas finales, la presencia insistente de los sueños premonitorios son algunos de los más destacables. Pero tampoco renuncia a los códigos contemporáneos de la época, situando a la pieza bajo las claves de un drama de honor. Es lo que sugieren el tratamiento de los cuadros escénicos, que se mueven en la dicotomía de espacios exteriores e interiores; el rígido comportamiento de Federico, digno del más pesquisidor de los maridos celosos; las situaciones ambiguas e imprevistas que evocan la sensación de peligro propia de los dramas calderonianos o la relevancia específica de la cuestión del honor. Por otro lado, introduce elementos ajenos al registro trágico, como el final feliz de la comedia, las situaciones de enredo amoroso o las figuras

de los graciosos. Por si fuera poco, la contextualización de la obra en el marco de las luchas entre güelfos y gibelinos y el conflicto amoroso derivado del enfrentamiento familiar emparentan a la obra con la comedia de bandos. Esta compleja mixtura dificulta el encuadramiento dentro de un género determinado.

IV. Por otra parte, si bien es cierto que utiliza recursos trágicos tradicionales, Rojas no desperdicia la ocasión de hacerlo introduciendo alguna novedad. De esta forma, si los códigos clásicos marcan el derramamiento de la sangre enemiga como medio de efectuar una venganza, el dramaturgo busca un enfoque creativo en cuanto a la ejecución y al ejecutor de la misma. Por un lado, Federico se venga del linaje enemigo sin derramamiento de sangre, burlando a su propia dama. Por otro, César ejecuta una venganza sangrienta sobre su propio linaje, al matar a su hijo Alejandro. De la misma manera, al utilizar el motivo de los sueños premonitorios, Rojas no se limita a referir los sueños de los personajes, sino que los escenifica. La escena compartida por Alejandro y su padre César en la primera jornada es una buena muestra de ello. Además, el comediógrafo mantiene cierta ambigüedad introduciendo en un determinado momento una llamativa dinámica de «soñador soñado» en un característico juego de espejos del más puro estilo barroco.

V. Otro de los síntomas de la búsqueda de lo novedoso y lo diferente en nuestra pieza se encuentra en el elenco. Rojas despliega en *El más impropio verdugo* un significativo y amplio abanico de personajes. No se contenta con una modesta muestra de los seis personajes-tipo habituales, sino que se encarga de desdoblarlos hasta en once personajes circunstanciales. Y el desdoblamiento de las figuras no consiste precisamente en una reproducción mecánica del modelo tradicional. Muy al contrario, Rojas aprovecha el mecanismo para modelar cada personaje conforme a una descripción particular y única dentro de la obra. De este modo, no necesita renunciar a un modelo para ajustarse a otro, sino que juega con varias posibilidades. Esto nos permite, por ejemplo, encontrar a tres tipos de galanes en la obra: uno tradicional, otro burlador y otro alejado de las convenciones. O una

dama clásica junto a otra que presenta características más específicas del estilo del dramaturgo. La pareja de graciosos también se beneficia del desdoblamiento en una caracterización más definida de cada uno. Además, el desdoblamiento incrementa su potencial cómico posibilitando la interacción entre ambos personajes, como ocurre, por ejemplo, en la escena del enfrentamiento verbal que se produce en la primera jornada. Rojas también hace uso del recurso con fines más prácticos, como parece ocurrir en el caso de las criadas, cuyo desdoblamiento no reviste ninguna operatividad escénica y parece obedecer más bien a la conveniencia de la compañía teatral que debía llevar a escena la pieza.

- VI. También en este aspecto, se refleja el eclecticismo del que Rojas hace gala en esta obra. Así, los personajes no siempre se ajustan a los rasgos marcados por su arquetipo y, en ocasiones, adoptan las características de un rol distinto. Esta suma de atribuciones de diferentes roles en un solo personaje añadida al recurso del desdoblamiento incrementa las posibilidades creativas sobre las figuras supuestamente sujetas a los sólidos patrones de un modelo. En este sentido, podemos señalar algunos ejemplos. La figura del galán clásico, encarnada por Carlos, adquiere un matiz más maduro y reflexivo, propio del arquetipo del padre, bajo la influencia de la prudencia. Desde otro ángulo, basado esta vez en un alto sentido del honor, también se acerca a la figura del padre el galán Federico. En cuanto a Alejandro, envuelto en un comportamiento despótico y violento, adquiere las connotaciones de un rey tirano, lo que lo situaría en la esfera contraria a la que se mueve el duque. Sorprenden igualmente la ecuanimidad y el sabio juicio de Diana, más propias en una figura de autoridad, que revierten en una mayor contención de sus sentimientos y emociones.
- VII. Por otro lado, otra de las aclaraciones fruto del presente trabajo es la referente al protagonismo de la obra. A pesar de la mayor incidencia de comentarios críticos sobre la figura de Alejandro, es su padre César, como hemos visto, el que da título a esta pieza.

En cuanto a la tarea más específica de la edición textual, también se derivan de ella las siguientes conclusiones:

- VIII. En primer lugar, ofrece una revisión más amplia y completa que las ediciones anteriores aunando en una visión de conjunto la información ofrecida por cada una de ellas.
- IX. Teniendo en cuenta, además, que la edición más reciente fue la de Mesonero Romanos, de 1861, de la que se cumplen nada menos que 154 años, la presente edición supone una actualización evidente y considerable con respecto a su predecesora. Subsana las omisiones de versos como el 1183 o 1903-1904, que don Ramón pasó por alto al tomar como referencia, según el cotejo, la edición de la *Segunda parte de comedias* de 1680 –P2–. Transcribe el texto de acuerdo a la normativa ortográfica actual y numera los versos, facilitando la lectura.
- X. El cotejo textual nos permite, además, leer las dos alternativas que ofrecen, tanto la suelta S3 como el testimonio perdido λ [lamda] para el verso 1605, omitido en todas las ediciones tempranas de la obra.
- XI. Asimismo, estudiar las diferentes intervenciones textuales que los editores llevan a cabo nos ofrece pistas acerca de los criterios que siguen y las fuentes consultadas. A este respecto, es muy llamativo el caso de la suelta S3, que posibilita, por comparación con otras ediciones, el estudio de la transformación sufrida por la obra en su paso por las tablas.

Estos son los resultados que deja la labor editorial sobre la pieza de *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. Nos descubren una tragedia del siglo XVII que, a pesar de estar lejos de encontrarse entre las obras maestras de Rojas Zorrilla, encierra diversos aspectos dignos de atención.

Muestra paradójica del fracaso escénico y la fortuna editorial, ejemplo de la experimentación dramática de su autor, muestrario privilegiado de las huellas de la intervención escénica sobre una pieza dramática de su época, *El más impropio verdugo por la más justa venganza* de Francisco de Rojas Zorrilla es uno de los productos sorprendentes que nos depara la investigación del teatro clásico español.

BIBLIOGRAFÍA

DICCIONARIOS

- [*Aut.*]: *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, 1726- 1737; edición facs. Gredos, Madrid, 1963, 3vols. Disponible desde Internet en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.
- [*Covarrubias*]: COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, 2ª edición corregida, Madrid, Castalia, 1995; 1ª edición, Madrid, 1611.
- [*DICAT*]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. (Base de datos. Edición digital) (dir.) Teresa Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- [*DRAE*]: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (R.A.E.) : Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. (22ª edición y avance de la 23ª edición). [diccionario en línea]. Disponible desde Internet en <http://buscon.rae.es/draeI/>

TEXTOS

- ANÓNIMO [1987]: *Romancero viejo*, ed. María Cruz García de Enterría, Madrid, Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1998]: *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*. eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger.
- CERVANTES, Miguel de [2004]: *Don Quijote de la Mancha*, dir. y ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la edición de los Clásicos Españoles.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de [1975]: *Varia fortuna del soldado Píndaro*, Vols. I y II, edición, prólogo y notas de Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe S.A.
- GÓNGORA, Luis de [1983]: *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra.
- GÓNGORA, Luis de [1994]: *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- PÉREZ MONTORO, José [1736]: *Obras Posthumas Lyricas Sagradas*, recogidas por Juan de Moya, oficina de Antonio Marín, Madrid.

-
- PETRARCA, Francesco [1983]: *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera.
- QUEVEDO, Francisco de [2004]: «*Carta del Escarramán a la Méndez*» en «*La jácara del Escarramán*, de Quevedo» de Óscar Osorio en Revista *Poligramas* nº 21 (Junio 2004), Cali, Valle del Cauca (Colombia), Escuela de Estudios Literarios Universidad del Valle. Disponible en Internet desde: <http://poligramas.univalle.edu.co/21/LA%20JACARA.pdf> (Fecha de la consulta: Agosto 2012).
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1952]: «*El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*» en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1952] : *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, Colecc. «Biblioteca de Autores Españoles», 54.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1961]: *Morir pensando matar y La vida en el ataúd*, ed. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa Calpe, Colecc. «Clásicos Castellanos», 153.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2007]: *Obras completas. Volumen I. Primera Parte de Comedias*, ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Elena Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2009]: *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias*. ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Juan José Pastor Comín, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2011]: *Obras completas. Volumen III. Primera Parte de Comedias*. ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2012]: *Obras completas. Volumen IV. Segunda Parte de Comedias*. ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2014]: *Obras completas. (Rojas Zorrilla). Volumen V. Segunda Parte de Comedias*. ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

TIRSO DE MOLINA (Atribuida a) [2007] : *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, (15ª edición corregida y aumentada).

VEGA, Lope de [1984]: *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de [1990]: *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

ESTUDIOS

AGUILAR PIÑAL, Francisco [1974]: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

ALBORG, Juan Luis. [1980]: «Capítulo XIII. La dramática del ciclo de Calderón: Rojas. Moreto. Dramaturgos menores. El entremés: Quiñones de Benavente.» en *Historia de la literatura española. Tomo II*, Madrid, Gredos, pp.738-817, (2ª edición, 3ª reimpresión); 1ª edición: Madrid, Gredos, 1967.

ALLEN, John J. [1996]: «La división de la comedia en cuadros» en *En torno al teatro del siglo de Oro: actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. ed. José Juan Berbel Rodríguez, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.83-94.

ALONSO CORTÉS, Narciso [1922]: «El teatro en Valladolid» , *Boletín de la Real Academia Española*, IX, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, pp. 471-487.

ÁLVAREZ BRITO, Yaiza [2010]: «Cosme Pérez: ¿Actor en la tragedia *El más impropio verdugo?*» en *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo 20-23 de julio de 2009)*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 215-226.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1996]: «Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: Para una poética de los géneros en los siglos de oro» en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII. (Granada, 27-30 de Octubre de 1994)*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 7-19.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1997]: *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*, Vols. I-III, Kassel, Edition Reichenberger.

ANDIOC, René y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

- ARELLANO AYUSO, Ignacio [1990]: «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, nº50, pp 7-21.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio [1995]: «Rojas Zorrilla» en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 549-577.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio [2001]: «Rojas Zorrilla» en Calderón y su escuela dramática, Madrid, Ediciones del Laberinto (col. «Arcadia de las Letras»), pp. 128-141.
- ARENAS CRUZ, María Elena [2000]: «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13,14 y 15 de julio de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla- La Mancha – Festival de Almagro, pp. 379-394.
- ARENAS CRUZ, María Elena [2004]: «Francisco de Rojas Zorrilla» en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos- GRISO, pp.157-163.
- ARISTÓTELES [2002]: *Poética*, Antonio López Eire (Prólogo, traducción y notas) y James J. Murphy (epílogo), Madrid, Ediciones Istmo.
- ARISTÓTELES- HORACIO [1987]: *Artes Poéticas*, ed. Aníbal González, Madrid, Taurus; reimpr: Madrid, Taurus, 1988.
- BACZYNSKA, Beata [2008]: «A secreto agravio, secreta venganza y el debate sobre la “tragedia española”» en dir. M. Tietz, *Actas del XIV coloquio anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 31-45.
- BASANTA, Ángel [2015]: «Introducción» y «Notas» a M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Anaya.
- BLANCO, Mercedes [1998]: «De la tragedia a la comedia trágica» en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, pp. 38-60.
- BLANCO, Mercedes [2012]: «Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, vol. 42, nº1, pp. 121-144.
- BLECUA, Alberto [1983]: *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia.
- BOBES NAVES, María del Carmen [1997]: *Semiología de la obra dramática*. (2ª edición corregida y ampliada), Madrid, Arco Libros S.L.

Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, núm. 49, *Rojas Zorrilla: una vida para el teatro*, 2007

BOLAÑOS DONOSO, Piedad [1996]: «Comedias y comediantes en el Coliseo de Écija (1772-1774)» en *El teatro español del siglo XVIII. Congreso Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII, Lérida, (25-27 de octubre de 1994)*, ed. J. M. Sala Valldaura, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 115-151.

BRADBURY, Gail [1981]: «Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, pp. 103-111.

BRENAN, Gerald [1984]: «Calderón y el teatro posterior» en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2ª edic., pp. 325-327; 1ª edic.: 1958.

BRIESEMEISTER, D. [1983]: «El horror y su función en algunas tragedias de Rojas Zorrilla», *Criticón*, 23, pp. 159-175.

CANAVAGGIO, Jean [1988]: «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado» en dir. Víctor García de la Concha, *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 170-189; reimp.: Jean Canavaggio, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuert, 2000.

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

CASADO SANTOS, María José [2012]: «Prólogo» y «Notas» a *Sin honra no hay amistad* en eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y M. Rodríguez Cáceres: F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen IV. Segunda Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.485-509 y 511-644.

CASSOL, Alessandro [2008]: «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 185-195.

CELIS SÁNCHEZ, María Ángela [1997]: « Dos ejemplos de tragedias al “hispanico modo” en Lope de Vega y Calderón: *El castigo sin venganza* y *A secreto agravio, secreta venganza* » en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha- Festival de Almagro. pp. 239-247.

COTARELO Y MORI, Emilio [2007]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, (Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham

- Madroñal), Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.
- COUDERC, Christophe [2000]: «Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- COUDERC, Christophe [2012]: *Le théâtre tragique au siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Pressés Universitaires de France.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. [1871]: «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV , en los sitios reales, en el alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el archivo del Palacio de Madrid» en *El averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, Anticuarios, &&, segunda época*, 1, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, pp. 123-125.
- CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa [1960]: *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Salamanca, Diputación Provincial.
- D'ARTOIS, Florence [2010]: « La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40 (1), pp. 260-263.
- D'ARTOIS, Florence [2012]: «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42(1), pp. 95-119.
- DE ARMAS, Frederick A., GARCÍA LORENZO, Luciano y GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (eds.) [2008]: *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- DELGADO, Manuel [1981]: «El *Condenado por desconfiado* como tragedia», *Revista Estudios, Homenaje a Tirso*, pp. 425- 432.
- DELICADO CANTERO, Manuel, ZAPATA-CALLE, Ana Isabel y MARCELLO, Elena. [2009]: «Prólogo» y «Notas» a *Los celos de Rodamonte* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y J. J. Pastor Comín (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas.. Volumen II. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 445-471 y 473-586.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise [2000]: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*.

Actas de las XII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha- Festival de Almagro, pp. 209-239.

DI PASTENA, Enrico [2007]: «Prólogo» y «Notas» a *No hay ser padre siendo rey* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y E. E. Marcello (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen I. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 147-173 y 175-276.

DI PINTO, Elena [2008]: «Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Frago (‘El más impropio verdugo’, seria y burlesca)» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 561-574.

DÍEZ BORQUE, José María [1987]: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus.

DÍEZ BORQUE, José María [1988]: *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.

DOMÉNECH RICO, Fernando [2000]: «Los bandos de Verona, comedia áulica» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, pp. 151-178.

EIROA, Sofía [2000]: «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: Lo que son mujeres» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E.E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. (julio, 1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de y Manuel FERNÁNDEZ NIETO [1980]: «Rojas Zorrilla» en coord. José María Díez Borque, *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Taurus, pp.677-678.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor [2008]: «La silva en la tragedia del Siglo de Oro», en *Hacia la tragedia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, pp. 417-428.

FIADINO, Elsa Graciela [2009]: «La relación dama/criada en dos comedias de Rojas Zorrilla», en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 239-249.

-
- FIADINO, Elsa Graciela [2011]: «Comicidad y dramatismo en Francisco de Rojas Zorrilla» en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 julio 2008)*, Santiago de Compostela, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, tomo III, pp. 137-144.
- FIADINO, Elsa Graciela [2012]: «Entre la gracia y la misoginia: la criada en comedias de Rojas Zorrilla» en *Letras del Siglo de Oro español. Actas del VII Congreso Internacional LESOE, Salta (Argentina), 16-18 septiembre 2009*, Salta, Universidad Nacional de Salta, pp. 221-228.
- FORRADELLAS, Joaquín [2004]: «Notas» a M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. y ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la edición de los Clásicos Españoles.
- FROLDI, Rinaldo [1983]: «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Criticón*, núm. 23: *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV coloquio del G.E.S.T.E.(Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, pp. 134-157.[revista digitalizada]. Disponible desde Internet en: <http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/1983.htm>
- FROLDI, Rinaldo [1989]: « Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español » en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 de Agosto de 1986, vol I*, ed. Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 457-467; edición digitalizada: 2000. Disponible desde Internet en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4194>.
- GALLEGO, Carlos y MARTÍNEZ, Raquel [2008]: «Las heroínas de Rojas Zorrilla o la tragedia de *Yerma*» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 599-607.
- GARCÍA GARCÍA-SERRANO, M^a Ángeles [2009]: «Prólogo» y «Notas» a *Persiles y Sigismunda* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y J. J. Pastor Comín (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen II. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 167-189 y 191-297.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena [2011]: «Escenas carcelarias en el teatro de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara» en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 julio 2008)*, Santiago de Compostela, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, tomo III, pp. 155-162.

- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena [en prensa]: «Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara» en *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, eds. Alessandro Cassol y Juan Matas, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GARCÍA LORENZO, Luciano [2007]: «De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº137, pp. 235-247.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y Abraham MADROÑAL DURÁN, coord. [2007]: «Número monográfico dedicado a Francisco de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007.
- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia [1993]: «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro» en dir. Manuel García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.435-446.
- GÓMEZ RUBIO, Gema [2007]: «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo*, 2, pp. 191-215.
- GÓMEZ RUBIO, Gema [2008]: *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, Tesis doctoral inédita dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla- La Mancha, Departamento de Filología Hispánica y Clásica, Facultad de Letras, Ciudad Real.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2003a]: «Rojas Zorrilla» en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos. pp. 1149-1179.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2003b]: «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, ed. O. Navarro y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 29-43.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2006]: «Rivalidades familiares en el teatro del Siglo de Oro: *Los amantes de Verona*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM (Anejos de *Criticón*, 17)-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 405- 418.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2007a]: «Prólogo» y «Notas» a *No hay amigo para amigo* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y E. E. Marcello (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen I. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp.23-41 y 43-143.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2007b]: «La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla» en *Lectura y Signo*, nº 2, pp. 217-235.

-
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2008]: «Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional* (Toledo, 4-7 de octubre de 2007), eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 269-291.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2012]: «Prólogo» y «Notas» a *Lo que son mujeres* en en F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y M. Rodríguez Cáceres (coord.) : F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen IV. Segunda Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 25-55 y 57-168.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2014]: La renovación de los estudios sobre Rojas Zorrilla en el siglo XXI», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29, pp. 115-132.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [en prensa]: «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las Sabinas*» en *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, eds. Alessandro Cassol y Juan Matas, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael; CEREZO RUBIO, Ubaldo y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger.
- GOULDSON, Kathleen [1939]: «Religion and superstition in the plays of Rojas Zorrilla», *Bulletin of Hispanic Studies*, XVI, pp. 168-181.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1973]: *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- HESSE, Everett W. [1973]: «Capítulo V. La comedia como tragedia» en *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, pp. 81-98.
- HUERTA CALVO, Javier y ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis [2000]: *Historia de mil y un Juanes. Onomástica, literatura y folclore*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis [2009]: «Nueva idea de la tragedia nueva» en dir. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, *En buena compañía. Estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 1155-1169.
- JOSÉ PRADES, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, C.S.I.C.

- JULIO, María Teresa [1996a]: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger, Col. «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», 31.
- JULIO, María Teresa [1996b]: «La diégesis en la mimesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla» en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)* eds. Ignacio Arellano, M^a Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Pamplona, Griso-Lemso, Tomo II, pp. 197-204. Disponible desde Internet en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_022.pdf
- JULIO, María Teresa [2000]: «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha- Festival de Almagro, pp. 179-208.
- JULIO, María Teresa [2003]: «Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 173-193.
- JULIO, María Teresa [2007]: «Prólogo» y «Notas» a *Casarse por vengarse* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y E. E. Marcello (coord.): *Obras completas. (Rojas Zorrilla). Volumen I. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 419-444 y 445-551.
- JULIO, María Teresa [2008a]: «Para acabar con el feminismo de Rojas», en F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 311-326.
- JULIO, María Teresa [2008b]: «Lo que son criadas: hacia una taxonomía del tipo cómico en Rojas Zorrilla» en *La criada en el teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp.141-165.
- JULIO, María Teresa [2012]: «Personajes femeninos en *Los trabajos de Tobías* de Rojas Zorrilla» en *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Martínez y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 665-674.
- JULIO, María Teresa [2012]: «La madre o la (in)visibilidad de un personaje dramático en Rojas Zorrilla» en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 163-196.

-
- LISTA, Alberto [1844]: «Rojas» en *Ensayos literarios y críticos*, Tomo Segundo, con prólogo por José Joaquín de Mora, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía, pp. 136-144. [libro digitalizado] (2005). google books. Disponible desde Internet en: <http://books.google.es/books?id=MeUppae219MC>.
- LOBATO, María Luisa [2000]: «Calderón, autor trágico» en dir. Luciano García Lorenzo, *Estado actual de los estudios calderonianos. Actas del seminario de Almagro, verano 1999*, Kassel, Reichenberger, pp. 61-98.
- LOBATO, María Luisa [2008]: «Puesta en escena de Rojas Zorrilla en el siglo XVII (1630-1648)» en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-44.
- LONDERO, Renata [1998]: «*La puente de Mantible* de Calderón y la *Historia del emperador Carlo Magno*: Comedias caballerescas y libros de caballerías» en María Cruz García de Enterría, y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)(Alcalá de Henares, 1996)*, Vol. II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 899- 908.
- LÓPEZ CAMPUZANO, Julia [1996]: «Iconografía de los santos sanadores (II): San Cosme y San Damián.» , *Anales de Historia del Arte*, nº 6, pp. 255-266.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso[1984]: *Philosophia Antigua Poetica*, I-III, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C. reimpr: 1973; 1ª edición: Madrid, 1596.
- MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MADROÑAL, Abraham [2007]: «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro» en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. eds. Mar Zubietta y Ángeles Rodríguez, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2ª edición. pp. 229-301.
- MANERO SOROLLA, María Pilar [1990]: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias).
- MARCELLO, Elena [2007]: «La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones» , *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 2, pp. 175-190.

- MARCELLO, Elena E. [2011]: «Prólogo» y «Notas» a *La traición busca el castigo* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y G. Gómez Rubio (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen III. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 131-162 y 163-294.
- MARTÍN ABAD, Julián [1996]: «Series numeradas de la Imprenta Salmantina de la Cruz», *Revista provincial de estudios*, Salamanca, pp. 147-200.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando [2000]: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- MATAS CABALLERO, Juan [2008a]: «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla I. La risa erótica», *Lectura y signo*, nº 3, 1 pp. 271-308.
- MATAS CABALLERO, Juan [2008b]: «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla II. Desnudo y violencia» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 327-359.
- MATAS CABALLERO, Juan [2008c]: «Introducción» a Luis Vélez de Guevara, *El príncipe viñador*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 13-160.
- MATAS CABALLERO, Juan [en prensa]: «Roma abrasada de Lope de Vega y la tragedia áurea», *Rilce*, nº 303.
- MCCURDY, Raymond R. [1956]: «More on ‘The gracioso takes the audience into his confidence’: the case of Rojas Zorrilla», *Bulletin of the Comediantes*, VIII, pp. 15-16.
- MCCURDY, Raymond R. [1965]: *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC.
- MCCURDY, Raymond R. [1966]: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, reimpr., Albuquerque, The University of New Mexico Press; 1ª edición: Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1958.
- MCCURDY, Raymond R. [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne Publishers, Inc. (Fragmentos reproducidos en Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la Literatura Española*, 3, Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 893-899).
- MCCURDY, Raymond R. [1971]: «Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: Resumen crítico.» en *Homenaje a William Fichter. Estudios*

-
- sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos, eds. A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, pp. 525-535.
- MCCURDY, Raymond R. [1979]: « Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla: Tradition and innovation», *Hispania*, 62 (May-September), pp.255-265.
- MOLL, Jaime [2011]: «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las “Relaciones de comedias”», Edición digital a partir de *Segismundo*. *Revista hispánica de teatro*. Nº 23-24. (1976), pp. 143-169. Disponible desde Internet en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth939>
- MONTAÑA CUÉLLAR, Rosario [2005]: *Vivencia teatral. Herencia y memoria escénica*, Bogotá (Colombia), Cooperativa Editorial Magisterio.
- MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro [1942]: «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, XXVI, pp. 411-468.
- MORBY, Edwin S. [1943]: «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI, 3, pp.185-209; traducc. al español: dir. F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro. Barroco*. (vol. 3); Barcelona, Crítica, 1983, pp. 340-347.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2003]: «Mecanismos de enredo en comedias de Rojas», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 155-171.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2008]: «El triunfo del mecanismo de la comedia en Rojas Zorrilla» en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 361-381.
- NEWELS, Margarete [1974]: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited; versión española: Amadeo Sole-Leris, Madrid, Imprenta Aguirre.
- NIETO MORENO, Esther y Raquel [2008]: «La violencia en Rojas Zorrilla: Mecanismos del horror en sus “tragedias de sangre”» en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 709-720.

- NOVO, Yolanda [1993]: «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del género de un corpus olvidado», dir. F. B. Pedraza Jiménez, *Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro 1992: El redescubrimiento de los clásicos*, Ciudad Real, Universidad de Castilla- La Mancha- Festival de Almagro, pp. 35-61.
- OLEZA, Joan [1997]: «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI, pp. 235-251.
- OOSTENDORP, Enrique. [1997-2001]: «La estructura de la tragedia calderoniana», *Criticón*, núm. 23: *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV coloquio del G.E.S.T.E.(Toulouse, 27-29 de enero de 1983)* pp. 177-195.[revista digitalizada]. Disponible desde Internet en:
<http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/1983.htm>
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [2000]: «Pervivencias del teatro barroco. Recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla- La Mancha- Festival de Almagro, pp.349-378.
- PARDO MOLINA, Irene y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2012]: «Prólogo» y «Notas» a *Los bandos de Verona* en F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y M. Rodríguez Cáceres (coord.) : F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen IV. Segunda Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 171-203 y 205-321.
- PARKER, Alexander A. [1976a]: «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Tomo I, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, pp. 330-357.
- PARKER, Alexander A. [1976b]: «Hacia una definición de la tragedia calderoniana» en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Tomo II, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, pp. 359-387.
- PARR, James Allan [1989]: «Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos» en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Canadá, Dovehouse Editions, pp. 151-160.
- PASTOR COMÍN, Juan José [2011]: «Prólogo» y «Notas» a *Progne y Filomena* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y G. Gómez Rubio (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen III. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 427-453 y 455-576.

-
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2003a]: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico» en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 155-171.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2003b]: «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla» en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula-Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada, (7-9 noviembre, 2002)*, ed. Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, pp. 113-133.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2004a]: «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla» en *Edad de Oro*, XXIII, pp. 339-354.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2004b]: «Los ingredientes trágicos del enredo cómico. El caso de Rojas Zorrilla» en *Charisterion. Francisco Martín García oblatum*, coord. Ignacio García Pinilla y Santiago Talavera Cuesta, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 753-775.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2005]: «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire» en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 277-296.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2007a]: «Las graciosas de Rojas Zorrilla» en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2007b]: «Rojas ante la crítica romántica», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, enero-junio 2007, pp. 183-217.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2007c]: «Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, pp. 129-156.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2008]: «Figuras, figurillas, figurones en Rojas Zorrilla» en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional (Toledo 4-7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros [1980]: «Francisco de Rojas Zorrilla» en *Manual de Literatura Española IV. Barroco. Teatro*, Pamplona, Cénlit, pp. 496-521.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros [2007]: «Prólogo» y «Notas» a *Donde hay agravios no hay celos* en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y E. E. Marcello (coord.): F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen I. Primera Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 279-306 y 307-415.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel [1997]: *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- PRELLEZO, José Manuel y GARCÍA, Jesús Manuel [2003]: *Investigar: Metodología y técnicas del trabajo científico*, Madrid, CCS.
- PROFETI, Maria Grazia [2007]: «Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº 137, pp. 163-182.
- PROFETI, Maria Grazia [2008]: «Damas cómicas y damas trágicas en Rojas Zorrilla», *Studia Aurea*, 2,
- QUILIS, Antonio [2000¹²]: *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Ariel, Barcelona; (1ªed. corregida y aumentada: Ariel, Barcelona, 1984).
- REYNA RUIZ, María [2009]: «Historia, mito y realidad: la representación de lo trágico en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Hacia la tragedia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, pp. 351-362.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros y PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2012]: «Prólogo» y «Notas» a *Entre bobos anda el juego* en F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dir.) y M. Rodríguez Cáceres (coord.) : F. de Rojas Zorrilla, *Obras completas. Volumen IV. Segunda Parte de Comedias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 325-349 y 351-482.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN John J. [1984]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA, Javier [2005]: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/ Libros.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1984]: *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [2000]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- SÁINZ DE ROBLES, Federcico Carlos [1943]: *El teatro español, historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Madrid, Aguilar.

-
- SALOMÓN, Noël [1985]: «Capítulo III. La perspectiva aristocrática y urbana» de la «Primera Parte. El villano cómico» en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Traducc. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia.
- SHACK, Adolf Friedrich [1845]: «Francisco de Rojas», en *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de Eduardo de Mier, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1887, V, pp. 43-91.
- SÍMINI, Diego [2008]: «El amor en Rojas: ¿Sentimiento o adorno de la acción?» en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. (Toledo, 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 425-442.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2007]: «Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm.137, enero –junio 2007, pp. 51-73.
- SUREDA, Francis [1983]: «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII», *Criticón*, núm. 23: *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV coloquio del G.E.S.T.E.(Toulouse, 27-29 de enero de 1983)* pp. 117-132. [revista digitalizada]. Disponible desde Internet en: <http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/1983.htm>
- TERRACINI, Lore [1996]: «Camas de batalla gongorinas» en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)(Toulouse, 1993)*, Vol. I, eds. Ignacio Arellano, M^a Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Pamplona, GRISO- LEMSO, pp. 525-533.
- TIETZ, Manfred [2008]: «La recepción de Rojas Zorrilla en el mundo cultural de habla alemana» en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4, 5, 6, y 7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 99-136.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1969]: «La fuerza trágica y cómica de Rojas Zorrilla» en *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, pp. 364-377.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1974]: «Rojas y la escuela de Calderón» en *Historia de la literatura española*, Gustavo Pili, 2 vols. II, pp. 619-637.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene [2008]: «Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX» en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 65-86.

- VAREY, J. E. y DAVIS, Charles [1992]: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719, Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, XVI.
- VEGA, Lope de [2006]: *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra; 1ª edición: Madrid, 1609.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1993]: «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII» en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)(Salamanca-Valladolid, 1990)*, Tomo II, ed. Manuel García Martín, Salamanca. Universidad de Salamanca, GRISO- LEMSO, pp. 1007-1016.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2007]: «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. 69, pp. 13-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2008]: «Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 459-483.
- VILLANUEVA, Juan Manuel [2008]: «Rojas Zorrilla, ¿gran trágico del Siglo de Oro? (Interrelación con Lope de Vega y Mira de Amescua)» en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 793-806.
- VITSE, Marc [1983]: «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, núm. 23: *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV coloquio del G.E.S.T.E.(Toulouse, 27-29 de enero de 1983)* pp. 15-33.[revista digitalizada]. Disponible desde Internet en: <http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/1983.htm>
- VITSE, Marc [2003]: «Teoría y géneros teatrales en el siglo XVII» en dir. Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, vol. 1, Madrid, Gredos, pp. 717-755.
- WALTHAUS, Rina [1998a]: «Dos tragedias de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: *Progne y Filomena y Lucrecia y Tarquino*» en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main- Madrid, Vervuet-Iberomericana, pp. 370-381.
- WALTHAUS, Rina [1998b]: «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión» en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, eds. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-157.

YNDURÁIN, Domingo [1987]: «*El castigo sin venganza* como género literario» en “*El castigo sin venganza*” y *el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, pp. 141-161.

ZABALA, Arturo [1966]: *Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707*, Valencia, Sucesor de Vives Mora.

ANEXO

Puesto que la Normativa para la edición de la obra de Rojas no está publicada como tal, si bien podemos encontrar en Internet la versión de 2010⁷⁵, adjunto a continuación una copia para su consulta. En ellas se recoge el conjunto de normas adoptadas por el equipo de investigación del Instituto Almagro de Teatro Clásico para la edición de las obras completas de Rojas Zorrilla. En el marco de dicho proyecto, ya han visto la luz cinco volúmenes y esta previsto que en la publicación del sexto se incluya la edición de *El más impropio verdugo* llevada a cabo en el presente trabajo⁷⁶.

⁷⁵ en la dirección:

http://www.uclm.es/centro/ialmagro/proyectos/pdf/EDICION_ESTUDIO_OBRA_ZORRILLA.pdf.

Modifico la paginación original del documento Word para incorporarlo en este trabajo.

⁷⁶ Tal y como lo especifica González Cañal en su artículo [2014: 6-7].

**NORMAS PARA LA EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DRAMÁTICA DE
FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA**

Instituto Almagro de teatro clásico

Junio de 2010

NORMAS GENERALES DE MAQUETACIÓN

Cada editor deberá presentar cuatro documentos independientes en papel y soporte informático (programa Word): prólogo, edición de la comedia, aparato crítico y notas. Rogamos que se sigan las siguientes normas:

- La fuente utilizada será Times New Roman 12 para todos los documentos.
- Se sangrarán los párrafos con la opción de sangrado de “Formato” y no con tabuladores.
- Se sangrarán los versos con la opción de sangrado de “Formato” y no con tabuladores en cada verso.
- Los nombres de los personajes deben ir en versalitas o minúsculas, **NUNCA MAYÚSCULAS**.
- Se pondrá un punto detrás del nombre del personaje.
- Los versos partidos se colocarán por medio del tabulador, **NUNCA CON LA BARRA ESPACIADORA**, aunque no queden perfectamente alineados.
- Para los incisos se utilizarán rayas (—) y no guiones (--).

Documento 1: PRÓLOGO

1. NORMAS GENERALES

Cada comedia llevará un prólogo que deberá presentarse en un archivo independiente. Dicho prólogo o introducción tendrá un máximo de 30.000 matrices (caracteres + espacios en blanco). Estará dividido en un número de epígrafes que no excederá los nueve puntos, bibliografía excluida, numerados con guarismos.

Los contenidos deben ser los siguientes:

1. Circunstancias de la creación (datación, redacción, primeras representaciones, referencias internas, título, testimonios contemporáneos, etc.).
 2. Fuentes, fondo histórico. Género dramático.
 3. Argumento y estructura (tiempo, espacio, organización de la acción).
 4. Personajes.
 5. Lenguaje y estilo. Recursos cómicos, expresiones de lo trágico. Cuestiones escenográficas.
 6. Fortuna literaria, editorial y escénica.
 7. Valor y sentido.
 8. Sinopsis de la versificación.
 9. Cuestiones textuales.
- + Bibliografía.

En muchas obras algunos de estos epígrafes pueden suprimirse o pueden fundirse varios en uno solo. La redacción concreta de los rótulos queda al buen criterio del prologuista, que procurará conferirles brillantez y gracia, pero de forma que orienten al lector y no lo despisten.

En el prólogo, notas y bibliografía se utilizarán comillas bajas (« ») en todos los casos. La única excepción será cuando dentro de un texto entrecomillado aparezcan nuevas comillas («..... “.....”.....»).

Hay que distinguir también entre el guión corto, que aparece en las palabras compuestas (histórico-artístico), y la raya larga (—), que se utiliza con valor parentético:

En esto —dijo don Quijote— nunca nos pondremos de acuerdo...

Además, los términos latinos aceptados en el Diccionario de la Real Academia Española se escribirán siempre en redonda (topos, corpus, etc.). Por el contrario, las abreviaturas que normalmente se usan en las notas bibliográficas (*Cf.*, *op. cit.*, *Vid.*) se escribirán en cursiva.

En ningún caso se usará la negrita ni el subrayado. No se deberán incluir cuadros ni esquemas fuera de los previstos en este documento para la sinopsis de la versificación y para el estema.

2. MODELO PARA LA SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

JORNADA PRIMERA

<i>Versos</i>	<i>Metro</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-282	romance <i>i-o</i>	282
283-426	silva de pareados	144
427-506	romance <i>e-a</i>	80
507-558	redondillas	52
559-910	romance <i>o-e</i>	352

Total: 910

JORNADA SEGUNDA

911-1058	redondillas	148
1059-1072	soneto	14
1073-1300	romance <i>i-o</i>	228
1301-1391	décimas	91
1392-1613	romance <i>e-a</i>	222
1614-1665	redondillas	52
1666-1891	romance <i>o-e</i>	226

Total: 981

JORNADA TERCERA

1892-1985	silva de pareados	94
1986-2095	décimas	110
2096-2581	romance <i>o-e</i>	486
2582-2601	redondillas	20
2602-2723	silva de pareados	122

2724-2911	romance <i>a-a</i>	188
-----------	--------------------	-----

Total: 1020

Resumen de las diferentes formas estróficas

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	Total %
romance	714	676	674	2064	70,90
silva de par.	144	--	216	360	12,36
redondillas	52	200	20	272	9,34
décimas	--	91	110	201	6,90
soneto	--	14	--	14	0,48
	910	981	1020	2911	

3. MODELO PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía citada en cada prólogo y en las notas al texto de cada comedia se presentará al final de la introducción atendiendo al modelo siguiente:

ANDIOC, René, y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

ARELLANO, Ignacio [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.

BANCES CANDAMO, Francisco [1970]: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, Tamesis Books.

CORDE: *Corpus Diacrónico del Español* (Real Academia Española) <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [05-10-2009].

PEDRAZA, Felipe B. [2008]: «Figuras, figurillas, figurones en Rojas Zorrilla», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 383-399.

PEDRAZA, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.) [2008]: *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1952]: *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54); primera ed.: Madrid, Rivadeneyra, 1861:

No hay amigo para amigo, pp.83-102.

— [2007]: *Obras completas, I. Primera parte de comedias**, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2009]: *Obras completas, II. Primera parte de comedias***, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, coord. Juan José Pastor, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

CUESTIONES TEXTUALES

Cada edición irá precedida de un capítulo denominado «Cuestiones textuales», en el que se hará constar el texto base (manuscrito o impreso) y los distintos testimonios que se hayan utilizado, si hay más de uno. Se describirá sucintamente cada uno de los testimonios y se indicará su procedencia y particularidades relevantes, remitiendo a la *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega [2007] para la descripción bibliográfica de cada testimonio.⁷⁷

El modelo de descripción es el siguiente:

- MI** *No hay amigo para amigo*. Madrid, *BNE*, ms. 16632, 54 hojas.⁷⁸ Letra del siglo XVII.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 536].
- P1** *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas de Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640, ff. 1r-22v.
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, R-30848.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 539].
- S4** *No hay amigo para amigo. Comedia famosa*, s. l., s. i., s. a., 18 hojas.
Ejemplar utilizado: Viena, *ON*, *38.V.4 (1).
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 546].
- S5** *Núm. 34. Comedia famosa. No hay amigo para amigo*, s. l., s. i., s. a., 20 hojas.
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, U-11180.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 548].
- S8** *Comedia famosa. No hay amigo para amigo*, Granada, José de la Puerta, 1756, 36 pp.
Ejemplar utilizado: Madrid, *BHM*, FMR-14, 7.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 551].

Como se ve en el modelo propuesto, se debe asignar una letra a cada testimonio. Las siglas que designan los testimonios irán siempre en cursiva. Para la edición de Rojas Zorrilla, serán las siguientes:

- P1** Primera edición de la *Primera parte* (1640) y de la *Segunda parte* (1645).
- P2** Segunda edición de la *Primera parte* (1680) y de la *Segunda parte* (1680).

E1, E2, E3... *Partes de comedias escogidas...*

⁷⁷ González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007.

⁷⁸ Se consignará en cada caso el número de hojas (con la palabra *hojas*, cuando las hojas del manuscrito o del impreso no están numeradas), folios (con la abreviatura *ff.*, cuando el testimonio está foliado) o páginas (con la abreviatura *pp.*, cuando está paginado).

D1, D2, D3... *Partes de comedias de diferentes autores...*

V1, V2, V3... *Partes de varios autores...*

M1, M2, M3... Manuscritos.

S1, S2, S3... Comedias sueltas.

G *Theatro hespañol*, ed. Vicente García de la Huerta, parte primera, tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 1-170.
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-1051.

CO *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Ortega y Compañía, 1827, pp. 257-396.
Ejemplar utilizado: Ciudad Real, *BUCLM*, A-2504.

Tt *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, ed. Eugenio de Ochoa, tomo IV, Madrid, Librería Europea de Baudry, 1838, pp. 400-431 (“Colección de los mejores autores españoles”, 13)

B *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861 (BAE, 54), pp. 17-38; reimpr.: Madrid, Atlas, 1952.

Ts *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, ed. Francisco José de Orellana, tomo II, Barcelona, Salvador Manero, 1867, pp. 447-475.

CC *Comedias escogidas de Francisco de Rojas Zorrilla*, Barcelona, Daniel Cortezo y Compañía, 1884, pp. 79-163.

Te *El teatro español. Historia y antología (desde los orígenes hasta el siglo XIX)*, ed. F. C. Sainz de Robles, tomo III, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 581-674.

Para fijar el texto y establecer la filiación de las ediciones (en la medida de lo posible: en las sueltas hay un sinfín de contaminaciones que no caben en el estema), se intentará consultar el mayor número posible de testimonios. Se explicará de manera sintética la importancia de cada uno de ellos en la transmisión del texto (estema), así como el criterio seguido para la elección de las distintas lecciones.

Sin embargo, en el aparato crítico solo se registrarán exhaustivamente las variantes que presentan las primeras ediciones: en esencia, *P1, P2* y las *Partes de varios autores, de diferentes autores* o *de comedias escogidas*. De los manuscritos, solo se registrarán de manera exhaustiva las variantes de aquellos que son contemporáneos del autor. De los posteriores (casi siempre copias alteradas por los cómicos), solo se

recogerán aquellas variantes que resulten de especial interés. De las sueltas, salvo que excepcionalmente representen testimonios relevantes, solo se registrarán las variantes significativas. De la misma manera se procederá con las ediciones posteriores y modernas de la comedia.

Así pues, el aparato crítico estará formado por la totalidad de las variantes que arrojen las ediciones fundamentales (*PI, P2, Partes de varios autores, de diferentes autores o de comedias escogidas*, etc.) y los manuscritos contemporáneos. Para el resto de testimonios se elegirán algunos lugares críticos (lo ideal es que ronden los 50 y en ningún caso deben pasar de 100) en los que se registrarán todas las variantes que arroje el cotejo de todos los testimonios. Esta operación nos permitirá filiar dichos testimonios y proponer un posible estema, además de ofrecer al lector las claves de la tradición textual sin sobrecargar en exceso el aparato.

En la descripción de los testimonios se utilizarán una serie de abreviaturas comunes para designar las bibliotecas más frecuentes en las que se conservan las diferentes ediciones consultadas. Antes de las siglas debe aparecer el nombre de la ciudad en la que encuentra la biblioteca (ejemplo: Roma, *BAV*).

Las abreviaturas son las siguientes:

<i>BAV</i>	= Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma
<i>BL</i>	= <i>British Library</i> de Londres
<i>BHM</i>	= Biblioteca Histórica de Madrid
<i>BIT</i>	= Biblioteca del <i>Institut del Teatre</i> de Barcelona
<i>BMP</i>	= Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander
<i>BNE</i>	= Biblioteca Nacional de España, Madrid
<i>BNF</i>	= Biblioteca Nacional de Francia, París
<i>BP</i>	= Biblioteca Palatina de Parma
<i>BUCLM</i>	= Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha
<i>BUF</i>	= Biblioteca de la Universidad de Friburgo
<i>BUP</i>	= Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania
<i>HSA</i>	= Biblioteca de la <i>Hispanic Society of America</i>
<i>MNT</i>	= Biblioteca del Museo Nacional del Teatro de Almagro
<i>ON</i>	= Biblioteca Nacional de Austria, Viena
<i>PL</i>	= Biblioteca Pública de Nueva York
<i>RAE</i>	= Biblioteca de la Real Academia Española
<i>RB</i>	= Biblioteca del Palacio Real de Madrid

En los demás casos, se pondrá el nombre completo de la institución.

Documento 2: EDICIÓN DE LA COMEDIA

1. GRAFÍAS

1.1. Modernizar todo lo que no tenga valor fonológico

- Fricativa velar sorda /x/ (grafías x, g, j) > j, g
 dixo > dijo muger > mujer
 elixió > eligió
- Fricativa interdental sorda /ts/ (grafía ç) > c, z
 cabeça > cabeza haçer > hacer
- Fricativa interdental sonora /dz/ (grafía z) > c
 plazer > placer
- Alternancia gráfica s / ss > s
 passar > pasar tuviesse > tuviese
- Regularizar la alternancia i / y:
 reynar > reinar martyr > martir
- Regularizar la alternancia u / v:
 vno > uno uario > vario
- Regularizar la alternancia b / v:
 vandra > bandera boz > voz
- Regularizar la alternancia gráfica qu / cu:
 quando > cuando
- Regularizar el uso de h etimológica:
 ombre > hombre harbol > árbol
- Modernizar los grupos consonánticos o vocálicos cultos:
 ph > f philosophia > filosofía
 th > t thesoro > tesoro
 ch > c charidad > caridad
 ee > e fee > fe
 ll > l mill > mil
- También cuando aparezcan en nombres propios: Phelipe > Felipe; Christobal > Cristóbal. En general, la grafía de los nombres propios habrá de ser modernizada ateniéndonos a las normas hasta aquí expuestas: Ximena > Jimena; Vlysses > Ulises...

- Separar las contracciones:
 - ques > que es quel > que él
 - della, dellos, dellas > de ella, de ellos...
 - dese, deste, desta > de ese, de este, de esta
 - dél > de él

- Regularizar el uso de m, n delante de p, b, según las normas vigentes hoy en día:
 - cambiar > cambiar canpo > campo

- Desarrollar las abreviaturas:
 - cuãdo > cuando cõservar > conservar
 - d. Juan > don Juan excmo. > excelentísimo
 - q > que
 - V. M. > vuestra merced, vuesa merced

- Modernizar las variantes ortográficas:
 - yelo / hielo > hielo
 - yerba / hierba > hierba

1.2. Conservar lo siguiente

- La presencia o ausencia de los grupos consonánticos cultos:
 - ct: otavo, efeto, fruto
 - st: estraño
 - bs: obscuro
 - mn: coluna
 - cc: jurisdiciónExcepto: cc > c accento > acento
 nn > n annual > anual
 mm > nm commover > conmover

- Las rimas defectuosas (ej.: efecto / respeto) hay que conservarlas, ya que con toda probabilidad este defecto se subsanaba en la pronunciación y no era considerado como tal.

- La s líquida cuando tiene relieve fonológico o métrico: *scena*

- Las formas *aqueste, aquesta, aquese, esotro, esotra*....

- Toda oscilación vocálica: *escrebir, sofrir*...

- Se conservará sin alterar y en cursiva toda palabra en otros idiomas.

- Se conservarán los laísmos, leísmos y loísmos donde se encuentren.

- Se conservará la grafía separada de *al arma*, pero no *adiós*.

- Los errores culturales (por ejemplo, *Clariquea* en vez de *Cariclea*) hay que examinarlos caso por caso. Si se pueden atribuir con seguridad al copista, se enmiendan; si son del propio autor (exigencias estilísticas, juegos de palabras, recurrencias del mismo error en otros textos del autor, etc.) o en caso de duda, se conservan. En ambos casos hay que señalar el pasaje en el aparato crítico.

1.3. Mayúsculas y minúsculas

- Los títulos nobiliarios o grados militares se escriben siempre con minúsculas (*conde, rey...*).
- Palabras como *alma, amor, pasión, cielo...* se escriben siempre con minúscula, a no ser que designen a un personaje alegórico (*la Verdad, la Pasión, la Envidia...*, como en los autos sacramentales).
- Se escribirán con minúscula: las instituciones (*ayuntamiento, iglesia, orden de Santiago...*), los meses del año (*enero, febrero...*), los puntos cardinales (*norte, sur, este y oeste*), los astros (*tierra, sol, luna y estrellas*) y la palabra *zodiaco*.
- Se escribirán con mayúscula: los planetas (*Júpiter, Venus...*) y los signos del zodiaco (*Aries, Capricornio...*).
- Las voces *san, santo* se escriben con minúscula (*san Juan, san Pedro*), excepto cuando son topónimos (*la iglesia de San Juan*) o designan festividades (*la noche de San Juan, el día de San Pedro...*).

2. PUNTUACIÓN Y ACENTUACIÓN

Modernizamos puntuación, acentuación y diéresis según el uso moderno.

- Para la acentuación se seguirán las nuevas normas ortográficas de la RAE: no se acentuará el adverbio *solo* ni los demostrativos (*este, ese, aquel*), salvo cuando la tilde diacrítica sea necesaria para la correcta interpretación del texto; los verbos con pronombres enclíticos llevarán o no tilde según corresponda o no a la nueva palabra de acuerdo con las normas generales: *irase, Llevole, dijole, creíle...*
- En cuanto a la puntuación, mantendremos algunas convenciones:

Punto / Punto y coma: Si en una tirada de versos que tratan sobre el mismo asunto cambia el sujeto, pondremos punto; si no cambia, pondremos punto y coma.

Incisos: irán entre comas (el paréntesis lo reservamos para el texto que se dice ‘aparte’). Ejemplo:

que, por no verme engañada,
quieres dejarme ofendida.

En casos de incisos ajenos a la frase en que se insertan se usarán rayas:

ya te acordarás, señor
—que yo harto estoy de acordarme—,
que en Flandes...

En algunos casos y construcciones frecuentes trataremos de unificar la puntuación. Ejemplos:

Vive Dios que...	(sin coma)
...tan ... que...	(sin coma)
Hizo esto y se fue...	(sin coma)
Quiero esto pues...	(sin coma)
o.....o...	(sin coma)
ni.....ni...	(sin coma)
Pues ¿qué decís?	(sin coma)
que si yo no se la doy,	(sin coma)

En cambio, pondremos coma en construcciones del siguiente tipo:

¡Oh, Blanca!

Vase a entrar [Rugero], y sale el rey al encuentro.

Se utilizarán signos de exclamación en expresiones como:

¡Que haya venido y no la haya visto!

No se pondrán signos de exclamación en Adiós.

3. ENMIENDAS AL TEXTO

— Enmendar directamente (sin corchetes) las erratas evidentes debidas a distracciones o errores de imprenta:

gobenardor > gobernador; Cicrón > Cicerón

— Las enmiendas que el editor introduzca para subsanar un trozo de texto que evidentemente falta, se señalan entre corchetes:

Ej.: Si te pueden [con]mover

— Las *aes* embebidas ortográficamente se reponen directamente (entre corchetes) en el texto editado (y sin nota en el aparato crítico):

Va abrir > Va [a] abrir

4. ASPECTOS GRÁFICOS DE LA EDICIÓN

— Se reservará la primera página para el título de la comedia; la segunda página para la lista de *dramatis personae*, y la tercera para el inicio de la comedia.

— Los personajes del reparto se enumeran en la primera página de la edición, en el orden en que aparecen en la lista del texto original (y en redonda). Si en la lista faltan algunos de los personajes que efectivamente intervienen (generalmente criados o personajes secundarios), se añaden entre corchetes al final o según el orden de salida, si en el original están ordenados de este modo.

— Los nombres de los personajes se pondrán por entero al margen izquierdo, en versalita y seguidos de punto. Ejemplo:

ELENA. ¿Lloras, mi Julia?
JULIA. Sí, Elena.

— Sángrese con tres espacios el primer verso de cada estrofa (redondilla, quintilla, terceto, décima...):

Ese caso no requiere ser despacio remediado,	700
que es dar al contrario osado el mismo valor que adquiere y puede el de Portugal hallando puerta segura entrar por Extremadura	705
y causarnos mucho mal	

En los sonetos se sangrará el primer verso de cada cuarteto y de cada terceto; en el caso de los romances y de las silvas de pareados, se sangrará sólo el primer verso.

— La numeración de los versos se hará en el margen derecho cada cinco versos (a partir del verso 5) y se hará del principio al final de la obra sin tener en cuenta la división en jornadas. Los pasajes en prosa no se numeran.

— Acotaciones: las que aparecen en el original (*PI*) se ponen en cursiva y en el centro, excepto cuando son muy breves y pueden colocarse a continuación del verso. Ejemplo:

PRÍNCIPE.	¡Ah, falsa mano!	220
	¡Vive Dios que en este muro estoy por quebrar espada!	<i>Vase.</i>

Salen Celia, duquesa, y Teodora, su dama.

DUQUESA. Bajo, Teodora, turbada
que el sol me parece obscuro.

— Las acotaciones añadidas por el editor, si son menester, aparecerán también en cursiva, pero entre corchetes.

— Escenas: No hay que dividir los actos en escenas. Respétese el texto original.

— Los versos partidos (pronunciados por dos o más personajes) se escribirán de la siguiente manera:

PROVIDENCIA. ¿Quién es?
DEMONIO. El rey de occidente 535

— La numeración de un verso partido se pone en el margen derecho del último miembro.

— En el caso de que falten versos de una estrofa o serie métrica se señalarán con una línea de puntos entre corchetes y se computarán aquellos versos que hemos representado por una línea de puntos.

— Los apartes que se indiquen en el original se señalarán con la palabra *Aparte* en el margen derecho, en cursiva, al final del primer verso (si no cabe, poner: *Ap.*). Todos los versos recitados ‘aparte’ se escribirán entre paréntesis; por consiguiente, los paréntesis sólo se utilizarán en el texto para indicar ‘aparte’, mientras que los incisos se marcarán con comas o rayas. Si no existe indicación de *aparte* en el original, ni en ningún otro testimonio, pero lo añade el editor, bastará con poner los versos entre paréntesis sin añadir nota alguna en el aparato. Ejemplo:

CASANDRA. Y si te tratas del modo
que nos publique la fama...
SOLDADO 1. (¿Tú no ves el general
cómo a la pastora mira?)
CARDENIO. Muy buen consuelo me das 960
ese parecer corrijo,
a no ser tu propio hijo
no lo puedes querer más.
FILENA. (Este burlando confiesa *Aparte.*
el engaño que recibe). 965

— Las canciones intercaladas en las comedias aparecerán en redonda; pero los versos glosados se escribirán en cursiva.

- Si se alude el título de la obra a lo largo del texto, se dejará en redonda, excepto si se menciona como tal título, cosa que acostumbra a ocurrir al final de la obra, en los versos de despedida. En este último caso se escribirá en cursiva.

Documento 3: APARATO CRÍTICO

1. VARIANTES DEL TEXTO

Las variantes se recogerán en un documento independiente. En primer lugar se pondrá una lista de las siglas utilizadas para los testimonios, según el siguiente modelo:

SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES

- P1** *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas de Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1645, ff. 21r-42v.
- D** *Parte 41 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Pedro Escuer, 1646, pp. 203-244.
- E** *Parte 45 de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, J. Fernández de Buendía-J. Fernández, 1679, pp. 1-45.
- P2** *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas de Zorrilla*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, ff. 20v-42v.
- S1** *Montescos y Capeletes*, s. l., s. i., s. a., 20 ff.
- S2** *Los bandos de Verona, Montescos y Capeletes*, Sevilla, viuda de F. Leefdael, s. a., 28 pp.
- B** *Los bandos de Verona*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861; reimpr.: Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54), pp. 367-388.

Las variantes serán recogidas en un aparato crítico positivo. En él aparecerá reproducida la lección que hayamos elegido y a continuación las variantes o lecciones de los demás testimonios. La notación, por tanto, seguirá los siguientes pasos:

1. El número del verso en que aparece la lección objeto de la nota, seguido de un golpe de tabulador.
2. La cita de la lección elegida en el texto editado (en redonda), seguida de un espacio en blanco.
3. La lista de los testimonios donde aparece dicha lección (en cursiva y separados entre sí por un espacio en blanco).
4. Las variantes encontradas (en redonda) en otros testimonios (cuya sigla irá en cursiva). Las diversas lecciones, una a continuación de otra, irán separadas entre sí por un espacio en blanco de cinco impulsos de la barra espaciadora.
5. Las diversas lecciones se ordenarán de acuerdo con la antigüedad del primer testimonio que las presente.
6. La grafía de las variantes se modernizará en el aparato crítico conforme a las reglas ortográficas actuales. Si una de las grafías antiguas puede dar lugar a alguna ambigüedad, se señalará y se recogerá la grafía arcaica.
7. En cursiva se harán los comentarios oportunos, que se situarán junto al problema, no al final de la nota. Solo se pondrán al final, después de todas las variantes, en el caso de que el comentario afecte al cotejo entre las mismas.

Ejemplos:

- 364 encante *PI* espante *MI M2 E SI*
 465 te dijo *MI M2 E* dijo *PI Falta te Hipometría.* las dijo *B R*
 482 Ave María *MI M2 E B* una Ave María *PI R Hipometría.*
 496 estotro *PI B R* esotro *E*

Entre las distintas ediciones que contienen una misma variante no ponemos signo de puntuación alguno, sólo un espacio en blanco. Al final de la nota tampoco se pondrá punto. Sí se deben poner signos de puntuación en los comentarios que el editor haga.

En las notas del aparato crítico hay que indicar las conjeturas de los editores modernos que aceptamos en nuestra edición y también sus errores más relevantes, excluyendo las erratas tipográficas evidentes y las divergencias en la puntuación y acentuación, salvo cuando tales divergencias supongan una interpretación distinta.

Recuérdese que se recogerán exhaustivamente las variantes de los testimonios contemporáneos de Rojas (*P1, P2, Partes de varios autores, de diferentes autores o de comedias escogidas* y manuscritos del siglo XVII), incluidas las que presenten el título y el *dramatis personae*. Además, se elegirán lugares críticos relevantes (entre 50 y 100) en los cuales se registrarán de manera exhaustiva las variantes de todos los testimonios que podamos consultar.

En el caso en el que haya solamente uno o dos testimonios antiguos y un solo testimonio moderno, el editor puede elegir entre registrar todas las variantes que presenta el testimonio moderno o seleccionar aquellas que resulten significativas.

Nos valdremos, cuando sea pertinente, de expresiones como: *Omitido en, Tachado en, Añadido en, Corrección nuestra, Sobrescrito en, etc.*

Las notas sobre omisiones, variaciones, añadidos, etc. que afecten a un conjunto de versos, se mencionarán en primer lugar en el aparato; a continuación, se citarán las variantes que afecten a cada uno de los versos.

2. CORRECCIONES

Corregiremos, directamente en el texto editado, los errores evidentes del texto base (generalmente *PI*), y los comentaremos en el aparato crítico. Ejemplo:

TEXTO EDITADO:

Va por ti...

— Si la lección elegida está en algún testimonio:

735 va por ti *B* va ti *P1 P2 R Hipometría.*

— Si la lección elegida no está en ningún testimonio:

735 va por ti *Corrección nuestra.* va ti *P1 P2 Hipometría.*

3. ACOTACIONES Y OTROS TEXTOS EN PROSA

Al igual que en los versos, se recogerán exhaustivamente las variantes que presenten las ediciones y manuscritos del siglo XVII. De las sueltas y de los

manuscritos y ediciones posteriores, solo recogeremos algunas variantes significativas. En general, prescindiremos de las variantes en las acotaciones y apartes de las ediciones modernas, salvo en casos muy significativos.

Las variantes de las acotaciones se introducirán en el aparato en redonda citando el verso anterior seguido del signo +:

TEXTO EDITADO:

Crispín, aquí están cabales
docientos reales de plata 721

Saca dinero en un bulto.

721+ *Saca dinero en un bulto* *PI P2 T B R* *Omitido en E SI MI M2*

En el caso de que añadamos alguna acotación que no aparezca en ninguno de los testimonios cotejados, la incorporamos entre corchetes y en cursiva al texto editado.

Si la acotación es muy extensa, en el aparato de variantes citaremos solo la primera palabra, seguida de puntos suspensivos, y la última palabra.

Cuando encontremos en *PI* o en el texto base una acotación que se haya desplazado por razones tipográficas, la colocaremos directamente y sin nota en el lugar correspondiente.

Las variantes de los textos en prosa (cartas, edictos...) se introducirán con el número del verso que le preceda y el signo+.

Si hay más de una variante, cada una de ella se pondrá en una línea.

TEXTO EDITADO:

Veamos, pues, lo que dice. *Lee.* 435

Señor, desde el momento que partí a las Indias, siempre tuve el deseo de besar esas manos que tanto me favorecen. No me atreví a volver luego, por la vergüenza de verme en su presencia sin fortuna...

435+ *Señor* *PI P2* *Alteza* *MI SI*
me atreví *PI P2* *osé* *MI SI*
vergüenza *MI SI* *venganza* *PI P2 Error.* *vegüenza* *S2 Errata.*

4. TEXTO OMITIDO

Cuando en alguno de los testimonios que manejamos se ha omitido un trozo de texto que aparece en *PI* o en el texto base, lo señalamos en el aparato de la siguiente manera:

TEXTO EDITADO:

Por Dios que me da alborozo 735
lo que Crispín me ha contado;
el muchacho es mi traslado,
yo era así cuando era mozo.

Yo me determino, pues 740
de aqueste modo le quiero
a remitirle el dinero.
Juegue que muchacho es.

735-743 Por Dios... es *PI P2* *Omitido en SI E*

5. TEXTO AÑADIDO

Puede ocurrir que alguno de los testimonios que manejamos añada algunos versos, versos que no aparecen en *PI* o en el texto base y que, por tanto, nosotros no editaremos, pero sí lo mencionaremos en el aparato:

TEXTO EDITADO:

que contemplas las iras 857

857 que...las iras *PI P2* que contemplas sin mancilla/ la cólera del monarca/ y no temes a sus iras *Añadido en MI M2*

Cuando se trate de menos de tres versos, utilizaremos las barras oblicuas para citarlos (poniendo la barra junto a la palabra anterior y separada por un espacio de la posterior); cuando haya de cuatro versos en adelante, los pondremos uno debajo del otro. Si encontramos variantes en otros testimonios posteriores que afectan a estos versos añadidos, se recogen en el aparato pero con doble sangrado.

6. NOMBRES DE LOS PERSONAJES

Si hay que comentar en nota que están cambiados, alterados, omitidos, etc., se introducirán en el aparato con el número del verso que introducen.

Documento 4: NOTAS AL TEXTO

Las notas de comentario histórico, literario, lingüístico, etc., se introducirán por el número de verso y se dispondrán en un documento independiente. Ténganse en cuenta las siguientes sugerencias:

- Solo se redactarán las estrictamente relevantes para la comprensión del texto o las fuentes de la comedia.
- No se anotarán las voces cuyo significado puede aclararse en un diccionario común (*DRAE*).
- Las voces y acepciones en desuso se anotarán acudiendo a los diccionarios antiguos (Covarrubias, *Autoridades...*) y a los testimonios que permitan aclarar el pasaje. Solo se citarán literalmente (entre comillas y modernizando las grafías y la puntuación) cuando la explicación dada por el lexicógrafo es diáfana para el lector de hoy. Si hay alguna duda, redactaremos de nuevo la explicación. La nota tiene que dar luz al texto.
- En las citas de estos diccionarios y obras de referencia emplearemos las siguientes abreviaturas entre corchetes:

[*Aut.*]: *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, 1726-1737; ed. facs. Gredos, Madrid, 1963, 3 vols.

[*Cejador*]: CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (Fraseología o estilística castellana)*, ed. A. Madroñal y D. Carbonell, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.

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

[*Covarrubias*]: COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert/Real Academia Española/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.

[*DCECH*]: COROMINAS, Joan, y José A. PASCUAL [1980-1991]: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.

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