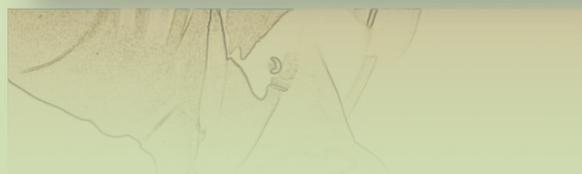


El Alcalde de Zalamea

(El garrote más bien dado)

Pedro Calderón de la Barca



Introducción, edición y notas

Stefano Arata

Índice

Presentación, Noticia, Recuerdo, Bibliografía de Stefano Arata	5
Nota de presentación	5
Laura Arata y Marc Vitse	
Breve noticia de Stefano Arata	7
Marc Vitse	
Recuerdo de Stefano Arata	9
Bibliografía de Stefano Arata	18
Fausta Antonucci	
Introducción a la edición de <i>El Alcalde Zalamea</i>	21
Fecha de composición y fuentes	21
El primer <i>Alcalde</i>	24
Sinopsis de la versificación de <i>El alcalde de Zalamea</i> de Calderón	26
Estructura dramática: escenas, cuadros, cambios estróficos	27
Esquema estructural: las secuencias	32
Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa	36
La presente edición	52
Bibliografía	53
Edición de <i>El Alcalde Zalamea</i>	69
Jornada primera	70
Jornada segunda	117
Tercera jornada	161
Aparato crítico y notas complementarias	207
Aparato crítico	207
Notas complementarias	227

Nota de presentación

En una infausta tarde de julio de 2001 se moría el malogrado Stefano Arata, ilustre hispanista y especialista del Siglo de Oro. Desde hacía muchos años, con su esmero acostumbrado, estaba preparando para la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica de Barcelona una edición de *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca.

Hace poco, a finales del año de 2008, dio la casualidad de que su hermana, Laura Arata, pudo reencontrar todos los archivos y papeles que Stefano había elaborado para esta edición, desgraciadamente a medio terminar. Pero la lectura atenta de estos documentos nos convenció rápidamente de que, incluso bajo esta forma inacabada, podían todavía ser útiles para la investigación áurea y merecían, por lo tanto, difundirse a modo de *work in progress*. Hoy, pues, presentamos a la comunidad científica el conjunto de estos elementos, no sin dar las gracias a todos los que hicieron que este proyecto se pudiese llevar a cabo. Entre varios rasgos de su generosidad, citaremos:

- el beneplácito de Francisco Rico, con quien Stefano Arata había firmado un contrato para su edición en la editorial Crítica;
- la autorización dada por la Universidad de Navarra para la reproducción del texto titulado «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa» (ponencia de Stefano Arata publicada en Calderón 2000. *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol II, pp. 3-21);
- la acogida que nos ofrecieron los responsables del portal canadiense *Teatro de los Siglos de Oro* y la Revista *Teatro de palabras*.

A todos nuestras gracias por permitir que siga vivo, de otra manera, el recuerdo de Stefano.

Laura Arata y Marc Vitse



Breve noticia de Stefano Arata

Stefano Arata (1959-2001), después de estudiar la carrera en «La Sapienza» de Roma, fue sucesivamente profesor asociado de lengua y literatura italiana en las Universidades de Salamanca y del País Vasco, *ricercatore* de literatura española en la Universidad de Pisa, profesor titular y luego catedrático en «La Sapienza». Fue autor de tres libros, dedicados respectivamente a Miguel Sánchez «el Divino» (1989), a los manuscritos teatrales de la madrileña Biblioteca de Palacio (1989) y a la bibliografía de las literaturas ibéricas (1992). Editó *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro, 1996), *El acero de Madrid* (Lope de Vega, 2000) y, con Fausta Antonucci, veintinueve loas de Lope y otros dramaturgos del XVI (1995). Dejó sin acabar la edición de *El perro del hortelano* (Lope de Vega) y de *El alcalde de Zalamea* (Calderón de la Barca). Sus artículos y ponencias están hoy recogidos en un volumen preparado por Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda: *Stefano Arata, Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro y su pervivencia* (Pisa, Edizioni ETS, 2002), donde encontrará el curioso lector todos los datos biográficos y bibliográficos complementarios.

Marc Vitse

Recuerdo de Stefano Arata¹

Fausta Antonucci

Agradecemos la autorización de reproducir este texto y la bibliografía que sigue a los editores del volumen siguiente:

Stefano Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002.

He ido aplazando durante muchos días el momento de enfrentarme con la redacción de las páginas que introducen este volumen. Por un lado, sabía y sé que son muy necesarias, para ofrecer a todos los lectores de este libro un retrato, aunque sea mínimo y escueto, de su autor. Por otro lado, no deja de parecerme muy extraño tener que hablar de Stefano usando el pasado. Y es por tanto con una mezcla de extrañeza, dolor y sentimiento de no estar a la altura, como me enfrento con esta tarea. Intentar resumir las líneas directrices de la trayectoria de estudioso de Stefano Arata requiere dar por sentado, de hecho y en primer lugar, el que esta trayectoria ya esté concluida, cortada brutalmente por un accidente inesperado que nos arrancó a un colega admiradísimo y a un amigo entrañable en la plenitud de su madurez humana e intelectual.

El sentimiento de no estar a la altura se debe a que soy muy consciente de que siempre, al hablar de otra persona –y más cuando esta persona ya no puede corregir o añadir nada a nuestra versión de los hechos–, se corre el riesgo de falsear lo que para dicha persona hubiera sido *su* verdad. Quién sabe cuántos datos importantes me faltan para reconstruir de forma aceptablemente completa el itinerario intelectual de Stefano Arata, por más profunda y fraterna que haya sido la amistad que profesamos durante veinte años. Sin embargo, quiero asumir como punto de partida precisamente esta amistad, no como dato personal, sino por estar en la raíz del intercambio intelectual y de la colaboración que he mantenido con él durante tanto tiempo, siendo éstos los únicos hechos que me justifican al acometer esta empresa.

¹ Este texto se redactó muy poco después de la desaparición de Stefano Arata. He dejado intactas las referencias temporales, propias del momento en que lo escribí, limitándome a actualizar algunas referencias bibliográficas.

A Stefano yo lo conocí en 1982, cuando ya ambos habíamos terminado nuestra carrera; acabábamos los dos de obtener la licenciatura en Letras en la Universidad "La Sapienza", pero nunca habíamos coincidido en los cursos porque él me llevaba un año. Gracias a este año de ventaja, Stefano había podido asistir a las clases de Carmelo Samonà y se había ido apasionando por la literatura española mientras que, hasta ese momento, había dirigido sus intereses de estudiante hacia la literatura italiana. Y Carmelo Samonà fue el director de su tesina de licenciatura, sobre «Aspectos de la narración anacrónica en el *Persiles* de Miguel de Cervantes». El encuentro con Carmelo Samonà fue decisivo en muchos sentidos, para Stefano Arata. En primer lugar, porque gracias a él logró encauzar hacia la investigación científica un sentimiento que de otra forma se hubiese quedado en mera pasión existencial: el amor a España que se había fraguado durante su permanencia allí con la familia, en los años clave, para él, de la adolescencia, y para España, del «cambio». En segundo lugar, porque creo que Stefano Arata eligió emprender el camino de la docencia universitaria en Italia fundamentalmente por respetar un tácito compromiso contraído con Samonà. No fue ésta una decisión fácil para él, que por su apego a España sufría la condición escindida de la persona que tiene dos patrias. Pero también sentía, de alguna forma, que donde podía trabajar más eficazmente era aquí en Italia, como hispanista; y quería estar a la altura de la confianza que Samonà había tenido en sus dotes de investigador y de docente, y de la predilección que le había mostrado.

En 1991, cuando ya había muerto Samonà, Stefano Arata dejó su puesto de profesor asociado de lengua y literatura italiana en la Universidad del País Vasco, donde había enseñado un año y medio tras desempeñar funciones análogas en la Universidad de Salamanca, e ingresó como "ricercatore" de Literatura española en la Facoltà di Lingue e letterature straniere de la Universidad de Pisa. Llevaba casi seis años viviendo y trabajando en España. Allí había preparado su tesis doctoral, sobre *Miguel Sánchez el Divino y el nacimiento de la "Comedia Nueva"* (leída en 1988); allí, buscando manuscritos inéditos de las comedias de Sánchez, había re-descubierto el fondo manuscrito de obras de teatro de la Biblioteca de Palacio en Madrid, del cual en 1989 publicó un catálogo que representa un hito en los estudios de teatro áureo de las últimas décadas.

En Pisa, Stefano Arata se encontró con un ambiente excepcional, que ya conocía por anteriores ocasiones, gracias también a la mediación de Samonà, muy amigo de los colegas pisanos, y que había estado a punto de trasladarse a esa misma Facoltà di Lingue e letterature straniere donde ahora ingresaba él. La estancia pisana, aunque brevísima, fue muy fecunda y feliz para Stefano: le gustaba la ciudad, apreciaba a las personas con las que trabajaba, sentía amistad y estima profunda hacia Giuseppe Di Stefano, catedrático de lengua y literatura españolas, con quien colaboraba. Y fue en Pisa donde nació uno de sus trabajos más importantes y conocidos: la

edición de la que muy probablemente es una comedia perdida de Cervantes, *La Jerusalén*. Recuerdo todavía cuando, tras hojear una guía didáctica para la lectura del autor del *Quijote*, se quedó pasmado ante la mención de ese título, y me dijo que había pasado la noche en vela porque se le había ocurrido de repente que en el fondo manuscrito de Palacio había una comedia titulada *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón...* A partir de allí, empezó a buscar datos que pudiesen respaldar una propuesta de atribución cervantina de esta comedia; y a finales de 1991, tras haber consultado sus dudas e hipótesis con el profesor Jean Canavaggio, gran especialista del teatro cervantino, daba noticia de su hallazgo en un seminario de la Casa de Velázquez. Pero la búsqueda de confirmaciones a su hipótesis no terminó con esto, ni con la edición de la comedia publicada el año siguiente, sino que siguió adelante por muchos y varios derroteros, uno de los cuales fue tratar de descubrir la procedencia de los manuscritos de Palacio.

Se iba ahondando de esta forma su conocimiento de aspectos hasta entonces inexplorados de la transmisión manuscrita del teatro áureo; el resultado de estas investigaciones lo tenemos en los artículos aquí recogidos titulados «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», publicado en 1996, y «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», publicado en 1997. Otro artículo tendría que haber sacado sobre este tema («Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI»), pero, debido al hecho de que lo preparaba en colaboración con una alumna suya, se retrasó mucho y ahora ya tendrá que salir póstumo².

Antes de dedicarse a *La conquista de Jerusalén*, Stefano Arata había dado a conocer, en un congreso de 1990 en Zamora, otro aspecto importantísimo y novedoso de los testimonios manuscritos de Palacio: las loas, todas inéditas, que arrojaban nueva luz sobre la historia de este subgénero de teatro menor. Tras publicar una edición comentada de una interesantísima loa atribuida a Lope de Vega («Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», 1991), me propuso generosamente colaborar con él en la edición de todas las loas del fondo manuscrito de Palacio: trabajo que se publicó en 1995 en la editorial de las Universidades de Valencia, Sevilla y UNED.

El logotipo de la editorial no carece de significados, para la historia intelectual de Stefano Arata. La presencia en él de la Universidad de Sevilla nos habla de su relación amistosa con Mercedes de los Reyes Peña, que generosamente le proporcionaría una información

² Salió en el número 5, 2002, de la *Rivista di filologia e letterature ispaniche* (Pisa), como puede verse en la Bibliografía de Stefano Arata que sigue este texto.

importantísima: la presencia de papeles de actor relativos a personajes de *La Conquista de Jerusalén* en una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contenía papeles sueltos de diversas obras dramáticas. Gracias a esta indicación, Stefano Arata pudo tener la seguridad de que *su* comedia se había representado en las tablas, y que de ella habían existido por lo menos dos versiones. La presencia de la Universidad de Valencia nos habla de los vínculos de estima y amistad que unieron a Stefano con estudiosos de esa Universidad, especialmente con Joan Oleza y Teresa Ferrer y el grupo por ellos coordinado. Recuerdo muy bien que, mientras preparaba su tesis doctoral, Stefano Arata quedó impresionado por los trabajos de ese grupo, y particularmente por los de Joan Oleza, que trataban de ahondar en el problema de la génesis de la Comedia Nueva. Era el mismo problema, o un problema parecido, al que se le estaba planteando a él con el estudio de Miguel Sánchez, y esos trabajos le abrieron vías de comprensión, ofrecieron respuesta a muchas de sus dudas. También lo convenció la atención que Oleza otorgaba a lo concreto teatral: cómo los diferentes modelos de «práctica escénica» influían en la construcción del texto para el teatro. Desconozco de qué forma Stefano logró entrar en contacto directo con uno de sus más admirados mentores: sé que ya en 1988 Oleza lo invitó a dar un curso de doctorado sobre «Tipología y escenografía de la ciudad en el teatro de los siglos XVI y XVII (el modelo italiano y el español)». Por donde se ve –dicho sea de paso– que viene de antiguo su interés hacia algunos de los temas tratados en el artículo aquí recogido que se titula «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», escrito en 1997.

En ese mismo año de 1988 se publicaron dos trabajos en los que Stefano Arata exponía algunos de sus descubrimientos en los fondos manuscritos de Palacio: el primero, en el que daba a conocer «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI»; el segundo, en el que llamaba la atención sobre la presencia, en dicho fondo, de obras de Loyola y Cepeda que podrían ensanchar los escasos conocimientos sobre estos dos autores («Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio»). El área cronológica de estas investigaciones y su dirección temática (celestinesca, actores-*autores*), eran de hecho muy afines al campo que estaba explorando el grupo de Valencia. Y sin embargo, debemos constatar que Stefano Arata no siguió explotándolos, y que su investigación siguió luego otros derroteros. Es sintomático, entre otras cosas, el que siempre haya aplazado la edición crítica de la tragicomedia celestinesca que anunciaba en el artículo citado.

En parte, esto se debe sin duda a la reorientación de sus estudios sobre el fondo de Palacio, estudios que, a raíz de su hipótesis de autoría de *La Conquista de Jerusalén*, siguieron un camino distinto: no ya estudio de las obras individuales, sino consideración global de las características y procedencia de dicho fondo, junto con los manuscritos de obras teatrales cervantinas conservados

en la Biblioteca Nacional. Creo sin embargo que el motivo más importante es otro. Ya desde la preparación de su tesis doctoral, otra línea de investigación le fue atrayendo muchísimo a Stefano. Se trataba de una reflexión sobre los rasgos definitorios de los subgéneros teatrales, especialmente la comedia palatina, tan presente en la producción de Miguel Sánchez, y verdadera pieza clave en el éxito de la recién nacida Comedia Nueva. El entramado de temas y motivos típicos de este subgénero (identidades ocultas, vasallos en lucha con reyes y príncipes tiranos, amores que surgen entre personas de distintos estamentos, oposición entre espacio y valores de la Corte y espacio y valores del mundo natural, actualización de tipos folklóricos como el del salvaje) lo fascinaba muchísimo. Creo que esta fascinación le venía de antiguo, desde los tiempos de su tesina sobre el *Persiles* cervantino. De hecho, el acervo temático de la comedia palatina debe muchísimo a la tradición de la novela bizantina. Y yo le veo hoy un significado clarísimo a la aparente coincidencia que, desde la narrativa de Cervantes, llevó a Stefano hacia Miguel Sánchez y la comedia palatina para devolverlo luego al teatro de Cervantes. Juraría –no sé si es un recuerdo preciso o una conjetura mía– que Stefano Arata eligió como tema de su tesis a Miguel Sánchez por la cita elogiosa que Cervantes le dedica en el Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*: de hecho, se trata de un dramaturgo de la misma generación que el autor del *Quijote*, la llamada generación del 80. Nada de raro tiene, pues, el que en el fondo manuscrito de Palacio Stefano se encontrara, primero, con una comedia desconocida de Sánchez (*La desgracia venturosa*) y, después, con un drama probablemente de Cervantes...

Pero volvamos a la comedia palatina. Una de las razones de la atracción que ejercía sobre Stefano Arata era, creo, la gran cantidad de materiales folklóricos que los dramaturgos habían ido incorporando a los textos de este subgénero. Quizá inevitablemente –habiéndose formado, entre otras, en tantas y meditadas lecturas menendezpidalianas– para Stefano las intersecciones entre literatura y folklore, literatura y mito, eran uno de los temas de mayor interés. Su quehacer filológico no sabía y no podía desprenderse de un interés que yo definiría como etnológico o, en sentido más amplio, antropológico. No por casualidad era un gran conocedor de la obra de Julio Caro Baroja, al que admiraba sobremanera. No por casualidad conocía y apreciaba mucho las investigaciones del grupo de estudiosos reunidos alrededor de Augustin Redondo. No por casualidad contaba entre sus mejores amigos a dos estudiosos de tradiciones populares como José Manuel Pedrosa y Luis Calvo. No por casualidad me sugirió, cuando yo andaba buscando un tema para mi tesis doctoral, estudiar el tratamiento del salvaje y del bárbaro en el teatro áureo: un tema que lo interesaba especialmente. Recuerdo cómo se entusiasmaba al leer los libros de Carlo Ginzburg, especialmente la muy discutida *Storia notturna*, cuyos ecos pueden percibirse en uno de sus últimos artículos, «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa».

Pues bien, todo esto puede verse a contraluz en la comunicación que leyó en un congreso en Volterra en junio de 1991, y que aquí aparece con el título «Comedia palatina y autoridades burlescas». Ya desde aquel entonces, resultaba muy claro que lo que Stefano Arata buscaba, no era simplemente rastrear creencias o prácticas folklóricas en el teatro, sino reflexionar sobre la funcionalidad peculiar de estos materiales en la obra dramática. Con más claridad y con ambiciones mayores este objetivo se manifiesta en su «El príncipe salvaje», leído en un congreso en 1997 aunque publicado en el 2000. Aquí, la búsqueda de constantes morfológicas y de una lectura globalizadora de ciertos fenómenos típicos de la comedia palatina se muestra de forma más madura, más coherente y decidida.

No quisiera sin embargo que las expresiones «constantes morfológicas» y «lectura globalizadora» pudiesen interpretarse mal. Stefano Arata poseía un sentido agudísimo de la importancia de la perspectiva histórica en sus estudios: nada le era más ajeno que un análisis estructural de los fenómenos que se desentendiera del contexto, con el riesgo de anular las diferencias funcionales de datos aparentemente similares³. De hecho, era un lector muy atento, diría casi un devorador, de obras de historia de España y especialmente, por supuesto, de las que trataban del Siglo de Oro. Lo que más apreciaba en los demás estudiosos, era la capacidad de percepción de la evolución diacrónica de los fenómenos; la alianza entre análisis originales y pertinentes de obras individuales y una visión de conjunto capaz de explicar el impacto de las modificaciones del gusto y de la ideología en el quehacer literario.

Ya he hablado de su admiración por los estudios de Oleza, y por su intento de deslindar fases distintas en el nacimiento y la evolución de la Comedia Nueva. Otro descubrimiento fueron para él los estudios de Marc Vitse. El primero que leyó fue la contribución de Vitse en el primer volumen de la *Historia del teatro en España* coordinada por Díez Borque, de 1983. No sé si Stefano lo leyó a raíz de su publicación o algo más tarde: lo que sí recuerdo muy bien, es que cada uno de nosotros llegó por separado a esa lectura, y luego, él desde Madrid, yo desde Roma, intercambiamos pareceres entusiastas. Su aprecio se confirmó leyendo después otras obras de Vitse, y ya en 1990 había llegado a conocerle personalmente, porque en el congreso AISO de Salamanca del mismo año pudo presentármelo. Vitse correspondió con generosidad y afecto a la admiración que le tributaba su más joven colega: lo incorporó al GESTE tolosano, le publicó en

³ Y ya que he citado más arriba el interés que despertó en Stefano Arata la *Storia notturna* de Ginzburg, justo es decir que compartía las críticas de la relativa *deshistorización*, fascinante por otra parte, con que el célebre historiador italiano abordaba el tema del "monosandalismo" (la pérdida del zapato, la cojera).

Criticón su artículo sobre *La Conquista de Jerusalén*, en 1993 le propuso trabajar durante dos meses como profesor invitado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail.

La colaboración, la estima recíproca y el intercambio amistoso de ideas continuarían a lo largo de los años siguientes, mientras Stefano Arata se iba acercando más y más a ciertos planteamientos de Vitse. Son para Stefano los años del afincamiento en Roma; de la vuelta, como profesor titular y luego como catedrático, a la Facultad de Filosofía y Letras de La Sapienza en la que había sido estudiante. En 1993 empieza también una etapa de dedicación a la labor editora: primero *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (publicada en 1996), luego *El acero de Madrid* de Lope de Vega (publicada en 2000). Para Stefano Arata, preparar una edición crítica era entablar un cuerpo a cuerpo con el texto y su interpretación: no podía concebirla como un trabajo de mera erudición, ni las notas lograba escribir sin haber esbozado primero una interpretación de conjunto de la obra. Por esto tardaba tanto en dar por acabada una labor de este tipo: así dejó sin terminar *El Alcalde de Zalamea* de Calderón, en cuya edición venía trabajando desde 1996, y *El perro del hortelano* de Lope de Vega, que cuidaba para una edición italiana en la que creía muchísimo por la mayor difusión que la obra iba a alcanzar⁴. En estas cuatro obras, de épocas y géneros distintos, Stefano Arata encontró distintas declinaciones de una pareja conceptual que de hecho es una de las claves interpretativas del teatro del Siglo de Oro y que a él le interesaba especialmente: la pareja amor/honor. Si la comedia de capa y espada y la palatina tratan de encontrar caminos a la conciliación de estos dos valores, en las tragicomedias esta conciliación es más problemática, porque, entre otras cosas, choca con una más dramática inadecuación de no pocas figuras paternas: padre, rey, superior jerárquico. En este sentido, la interpretación esbozada en «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa» –que tanto debe, por declaración explícita de su autor, a las lecturas calderonianas de Vitse–, ya constituía uno de los ejes que vertebraban el denso prólogo a *Las mocedades del Cid*. Mientras que, en su artículo sobre «Casa de muñecas», y en el borrador de Introducción a *El perro del hortelano* que estaba preparando, se ve muy claramente el cruce entre sus intereses por el estudio del espacio teatral en sentido escenográfico, y un renovado esfuerzo interpretativo de los posibles valores ideológicos y modelizantes de este espacio.

En «Casa de muñecas», también asoma otro de los intereses culturales propios de Stefano Arata: su amor por la pintura. En este artículo, así como en «Proyección escenográfica de la

⁴ La edición de *El perro del hortelano* salió finalmente en 2006 por la editorial Liguori, en la colección "Barataria" dirigida por Laura Dolfi, tras haber sido completada por mí en la Introducción y las notas.

huerta del duque de Lerma en Madrid» (leído por primera vez en un seminario en Florencia en septiembre de 1998), sabe utilizar algunas pinturas como puntos de partida o pruebas de sus argumentaciones. Y esto no se explica solamente por deber «de oficio», siendo el Siglo de Oro un período en que la imbricación entre literatura y artes visuales es especialmente estrecha. Creo que el amor por la pintura y la escultura era para él algo previo. Stefano Arata no se perdía una exposición, era un excelente conocedor de museos, tanto de los más grandes y famosos como de los menos frecuentados por el turismo de masas; sin olvidar iglesias, palacios, castillos, dondequiera que hubiese alguna joya artística. Bien mirado, era una pasión muy acorde con sus demás pasiones, por la literatura, la historia, las tradiciones populares y, por qué no, los paisajes: todas, en distintos niveles, expresiones de la cultura humana y de sus variadas declinaciones geográficas.

He considerado, hasta aquí, el quehacer de Stefano como investigador; y creo que los datos que he tratado de reunir son suficientemente elocuentes de una profundidad y fecundidad de resultados excepcionales, para las dos décadas escasas en que pudo dedicarse a sus pasiones científicas. Pero hay otra faceta importantísima de su quehacer cotidiano que quiero recordar, y es su dedicación seria y exigente a las tareas docentes. Era, en primerísimo lugar, un excelente profesor, entusiasta y carismático, de los que saben transmitir su entusiasmo. Tenía, aunque él se resistiera a admitirlo, extraordinarias dotes de actor, que le ayudaban muchísimo a captar la atención de las masas estudiantiles que poblaban casi todos sus cursos. Cautivaba con esa inconfundible mezcla suya de indisimulada timidez, brillantez en los planteamientos, afabilidad en la exposición y capacidad de adaptarse a su auditorio sin rebajar el nivel de sus clases. A mis estudiantes de primer curso, que en 1998 tuvieron el privilegio de asistir a una lección suya sobre *La Celestina*, les bastó con escucharlo una vez para enamorarse de él, para que sus planteamientos se les quedasen grabados. Y no se crea que preparaba sus cursos sólo sobre Siglo de Oro, o que evitaba los planteamientos generales (lo que en Italia solemos llamar «instituciones» de una materia) por considerarlos poco gratificantes. Respondía a su ética de la enseñanza como servicio el esfuerzo por ofrecer a sus estudiantes un panorama lo más amplio y completo de la cultura española, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Quiero recordar, a este respecto, que uno de los trabajos importantes que lo ocuparon cuando todavía enseñaba en España, entre Salamanca y Vitoria, fue la redacción de una bibliografía razonada y comentada de la literatura española, que se publicó finalmente en 1992 por la editorial Garzanti. A pesar de tratarse de una tarea en muchos sentidos ingrata, Stefano había aceptado participar en la construcción de este libro, proyectado por Carmelo Samonà, precisamente por estar convencido de la necesidad de ofrecer un instrumento ágil de orientación y referencia a los estudiantes italianos interesados en las literaturas hispánicas.

Creo que, para cualquier profesor que ame su trabajo, el aprecio y el afecto de sus estudiantes son la mejor recompensa a tantos desvelos y tanta dedicación. Pues bien, de este aprecio y este afecto él tenía pruebas continuas; pero me es grato recordar aquí una entre todas ellas, el gran cartel que sus estudiantes prepararon, con todas sus firmas (y eran muchas), para darle la bienvenida a su regreso del hospital tras haber sufrido, en 1994, una gravísima hemorragia gástrica. Stefano se había encariñado mucho con ese cartel, y lo había pegado a la puerta de su despacho: creo que por considerarlo una especie de talismán, contra las dudas e inseguridades en la eficacia de su labor docente que inexplicablemente le asaltaban, y contra los sinsabores y los malentendidos con algunos colegas que a menudo eran para él motivo de amargura. La diferencia de puntos de vista y de opiniones es inevitable en los seres humanos; e inevitable el que haya formas distintas de entender el trabajo. En la amplia gama de actitudes que pueden tomarse frente a esta realidad, desde la despreocupación hasta el sufrimiento, Stefano Arata se inclinaba más bien por esta última. Muy exigente consigo mismo, con una fuerte ética del deber y del trabajo, esperaba de los demás una actitud parecida, y no podía evitar la decepción cuando comprobaba el desfase entre sus expectativas y la realidad. Este modo suyo de ser lo llevaba a menudo a ser duro, hasta intransigente; por otro lado, lo hacía entusiasmarse y encariñarse con las personas en quienes reconocía algunas de sus preocupaciones, de sus pasiones, y entonces se mostraba generosísimo y derrochaba tesoros de afecto y amistad.

Es increíble la cantidad de personas con las que Stefano Arata supo entablar relaciones amistosas de gran profundidad, y que se pudieron beneficiar de su generosidad; y sólo estoy hablando, por supuesto, de las relaciones «profesionales» (aunque no siempre cabía, ni era posible, trazar un deslinde claro entre lo profesional y lo privado...). Estaba siempre dispuesto a ayudar a los colegas, a compartir los materiales de que disponía, a ofrecer hospitalidad, a discutir proyectos, a dar consejos y a proponer temas de investigación. De hecho, y casi sin proponérselo, se había convertido en un punto de referencia para estudiosos de distintas procedencias y de distintas edades, aunque quizás lo haya sido sobre todo para sus coetáneos y los más jóvenes, para quienes él representaba un ejemplo y una certidumbre, un compañero en un proyecto común informado por pasiones éticas y culturales. A él, por otro lado, no le importaban ni la procedencia ni la edad de las personas; no se guiaba nunca en razón de la pertenencia a tal nacionalidad o a tal «escuela», sino en virtud de las cualidades, y aun más profundamente, de la calidad que percibía. Creo que el rasgo más importante de las amistades de Stefano con otros estudiosos es el hecho de que estas amistades se fraguaron en una base previa de admiración. Le era casi imposible ser amigo de personas a las que no estimaba, entablar esas amistades superficiales y de tertulia tan frecuentes en el mundo académico.

Quizás por esto le dejaban tan insatisfecho los congresos, y cualquiera de esas ocasiones donde, más que intercambiar resultados de investigaciones serias, lo que predomina es lo insustancial, las «relaciones públicas». No por casualidad su modelo de intercambio intelectual respondía más a la medida del seminario, del grupo de trabajo reducido. Esto explica el que se encontrara tan a gusto con los estudiosos del grupo de Valencia, con el GESTE de Toulouse, con el grupo *ProLope* de la Universidad Autónoma de Barcelona, con el GRISO de Pamplona, con el grupo *Edad de Oro* de la Universidad Autónoma de Madrid, en los coloquios del Festival de Almagro o en los seminarios florentinos de Maria Grazia Profeti (y sin duda olvido otras circunstancias de intercambio con las que él pudo disfrutar). Esto explica también el que, a la hora de organizar en su Universidad unas ocasiones de encuentro entre estudiosos de teatro áureo, pensara en la fórmula del seminario permanente, más que en la del congreso. Así nació la «Casa de Lope», que en la intención de Stefano Arata remitía explícitamente a las experiencias de otros grupos de investigación como los citados más arriba, y debía estar en contacto con ellos para coordinar proyectos e intercambiar resultados. El nombre quería, por un lado, reflejar la actitud acogedora del grupo de estudio, verdadera «casa» para todos los que estuviesen interesados en el fenómeno teatral de este período (de hecho, incluía a francesistas e historiadores del teatro); y traducía, por otro, la admiración de su organizador hacia el «Fénix de la naturaleza», por su desbordante fuerza vital, por su excepcional frescura y fecundidad poética. La muerte le quitó de las manos este proyecto, así como dejó truncadas otras muchas investigaciones que estaba realizando; pero, mientras éstas ya no se pueden reanudar sino desde otra perspectiva, el proyecto de seminario de la «Casa de Lope» puede seguir adelante con el mismo espíritu con el que lo había concebido su creador. Esta al menos es la esperanza que nos anima a los colegas y amigos «comediantes» italianos de Stefano Arata, para que cada año los encuentros del seminario sean un pequeño homenaje a su memoria.

Bibliografía de Stefano Arata, por orden cronológico

«I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture», *Studi Ispanici*, 1982, pp.71-86.

«Un'opera sconosciuta di Miguel Sánchez "El Divino": *La tragicomedia de la desgracia venturosa*», *Cultura Neolatina*, 45, 1985, pp. 15-140.

«Mar versus Castilla: breve historia de una imagen poética en Antonio Machado», *Residencia. Cuadernos de Cultura*, 6:14, Época IV, 1987, pp. 40-45.

«Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 13:1, 1988, pp. 45-50.

- «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscrta.ca*, 4, 1988, pp. 3-15.
- Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "comedia nueva"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, L. García Lorenzo y J. E. Varey eds., London, Tamesis, 1991, pp. 327-336.
- Guide Bibliografiche. Letterature iberiche*, a cura di Stefano Arata, Garzanti, Milano 1992.
- «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112.
- reseña a: *Histoire de la littérature espagnole*, ed. J. Canavaggio, Paris, Fayard, 1993, 883 pp., (*Rassegna Iberistica*, 51, 1994, pp. 63-66).
- «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», *La Comedia*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75.
- Fausta Antonucci y Stefano Arata, *"La enjambre mala soy yo, El dulce panal mi obra". Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, [Sevilla], Universidad de Sevilla-UNED-Universitat de València, 1995.
- «Teatro y coleccionismo teatral a finales del Siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, edición de Stefano Arata, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 59), 1996.
- «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 53-66.
- «Lectura de *Quijote*, II, 11 (*Las Cortes de la Muerte*)», Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998.
- «Comedia palatina y autoridades burlescas», *Imprévue*, 1-2, 1998, pp. 67-82.
- reseña a: Mario Socrate, *Il riso maggiore di Cervantes: le opere e i tempi*, Firenze, La Nuova Italia, 1997 (*L'Indice*, 15:11, dic. 1998, pp. 24-25)
- reseña a: *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, edición dirigida por A. Blecua y G. Serés, Lleida, Editorial Milenio, 1997, 3 tomos (*Criticón*, 75, 1999, pp. 133-138).

Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Castalia (Clásicos Castalia, 256), Madrid 2000.

«Il principe selvaggio: la Corte e l'Aldea nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*», *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600)*, ed. S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 439-468.

«*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», *El espacio teatral y su representación en el teatro del Siglo de Oro (Homenaje a Frédéric Serralta)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag (Biblioteca Áurea Hispánica), 2002, pp. 91-115.

reseña a: Luís M. Calvo Salgado, *Milagres e mendigas polo camiño de Santiago*, Vigo, Galaxia, 1999, 400 pp. (*Criticón*, 78, 2000, pp. 137-139).

«Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, pp. 33-52.

«Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa», en *Giornate Calderoniane. Calderón 2000. Atti del convegno internazionale (Palermo, 14-17 dicembre 2000)*, ed. E. Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 111-126.

También en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* [Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, septiembre, 2000], ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 3-20.

También en *Giornate Calderoniane, Calderón 2000* [Atti del Convegno Internazionale, Palermo, 14-17 Dicembre 2000], ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 111-126.

También en Stefano Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 231-244.

«Candore e tragedia: Federico García Lorca e la poetica de La Barraca», en *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, ed. D. Gambelli e F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 435-460.

«Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI» (en colaboración con Debora Vaccari), *Rivista di filologia e letterature ispaniche* (Pisa), 5, 2002, pp. 25-68.

Lope de Vega, *Il cane dell'ortolano*, Introduzione e commento di Fausta Antonucci e Stefano Arata, traduzione di Barbara Fiorellino, Napoli, Liguori ("Barataria", 21), 2006.

Introducción a *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca

1. Fecha de composición y fuentes

El testimonio más antiguo que nos ha transmitido *El alcalde de Zalamea* es *El mejor de los mejores libros de comedias*, publicado en Alcalá de Henares en 1651. En el volumen la pieza se denomina *El garrote más bien dado*, y con este título aparecerá en dos ediciones posteriores. Sólo en 1683, en la *Séptima parte de comedias* de Calderón preparada por Vera Tassis tras la muerte del dramaturgo, encontramos el título de *El alcalde de Zalamea*, con que a partir de entonces se conocerá la obra hasta nuestros días. Estas circunstancias llevaron a pensar que el título originario elegido por Calderón podía haber sido *El garrote más bien dado*, mientras que *El alcalde de Zalamea* habría que atribuirlo a su amigo y editor Vera Tassis. Sin embargo, Escudero [1998: 15-16] ha recordado oportunamente que, ya algunos años antes de su muerte, Calderón se había referido por dos veces a la obra como *El alcalde de Zalamea*. No hay que olvidar, por otra parte, que las ediciones de *El garrote más bien dado* salieron sin la supervisión editorial del dramaturgo y tienen por consiguiente una autoridad reducida. Así las cosas, creo que podemos aceptar como auténticamente calderoniano el título que ha impuesto la tradición, e indicaremos la obra siempre como *El alcalde de Zalamea*. Esto sin descartar la posibilidad de que, en un determinado momento y por razones que luego veremos, el mismo Calderón hiciese circular la pieza con el título de *El garrote más bien dado*.

La primera edición de *El alcalde de Zalamea* (1651) nos proporciona el único dato seguro sobre la datación de la pieza, fijando el término *ante quem*. Tentativas ulteriores de circunscribir la fecha de composición se han basado en elementos métrico-estilísticos o en posibles alusiones biográficas e históricas presentes en el texto.

Krenkel [1887: 72-75] y posteriormente Cotarelo [1922: 434-435] suponían que la comedia había sido escrita hacia los años 1642-1644. Por aquel entonces Calderón había pedido la baja del ejército tras una breve experiencia en la guerra de secesión catalana; la comedia habría nacido de la indignación frente a los desmanes de la tropa que el dramaturgo tuvo que presenciar como soldado. Krenkel sostenía que el dramaturgo ambientó el drama en la época de Felipe II para que la crítica al ejército de Felipe IV no fuera tan directa

A pesar de estar fundada en datos biográficos muy vagos, la conjetura de Krenkel y Cotarelo no encontró oposición alguna. Antes bien, siguiendo la idea de una obra basada en la *erlebnis* del hombre Calderón, se fueron añadiendo datos en la línea trazada por los dos ilustres eruditos. Se hizo notar, por ejemplo, que el uso masivo del léxico militar que aparece en la obra

se explica sólo si suponemos una experiencia militar de primera mano por parte del dramaturgo [Halkoree, 1972: 14]. También se observó [Dunn, 1968: 7] que la ambientación de la obra en 1580, durante la campaña de Felipe II para la conquista de Portugal, se explica sólo desde la coyuntura política de los años 1640-44, cuando se sublevan precisamente Cataluña y Portugal, volviéndose a plantear el problema de la anexión-secesión de los dos virreinos.

La unanimidad sobre la datación se quebró improvisamente cuando Shergold y Varey [1961] exhumaron un documento según el cual, en fecha 12 de mayo de 1636, la compañía de Antonio de Prado había representado un *Alcalde de Zalamea* en el Palacio Real, ante el Rey y la Reina.

Sólo Valbuena Briones [1995: 28-29] y Morón Arroyo [1982: 13-14] han aceptado adelantar la fecha de composición. Ambos investigadores cuestionan la interpretación de la génesis de la obra como denuncia de los desmanes de las tropas durante la guerra de Cataluña.

La mayoría de los calderonistas consideran, en cambio, que la comedia representada en 1636 no es la de Calderón, sino una obra del mismo título durante mucho tiempo atribuida a Lope de Vega y de la que vamos a hablar enseguida.

La que, para evitar colisiones homonímicas, llamaremos el primer *Alcalde* es una pieza que tiene argumento similar y el mismo título que la de Calderón, aunque es de autor desconocido.

El primer *Alcalde* nos ha llegado a través de dos manuscritos y dos ediciones sueltas, que empezaron a circular entre los eruditos sólo a comienzos del siglo XIX. Los testimonios antiguos indicaban a Lope de Vega como autor de la pieza, pero ya en la segunda mitad del siglo XIX esta atribución fue perdiendo autoridad. Hartzenbusch [1871: 38], sin descartar por completo una paternidad lopeveguesca, pensaba que la obra tal y como nos había llegado era fruto de una refundición, opinión compartida por Marcelino Menéndez y Pelayo. Por su parte, Morley y Bruerton relegaron la pieza entre las de *dudosa o incierta autenticidad*, dictaminando que "esta comedia no es, al menos en su forma actual, de Lope" [1968: 412]. Estudios posteriores de Arjona [1956] y de Diego Marín [1981] han aportado nuevos datos métricos y estilísticos en contra de la paternidad de Lope. Recientemente, se ha avanzado la candidatura de Luis Vélez de Guevara (Peale), sobre la base de una serie de coincidencias temáticas y estilísticas. Es una hipótesis verosímil, pero en el estado actual de las investigaciones es imposible transformarla en certeza.

La cuestión se complica cuando pasamos a analizar el problema de la datación y el de la relación entre el primer *Alcalde* y la pieza de Calderón.

En un artículo muy temprano, cuando todavía la atribución lopeveguesca tenía autoridad, Morley fechó la comedia "antes de 1610"; pero cuando salió en 1948 *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, el mismo investigador y Bruerton se abstuvieron de dar una datación siquiera conjetural, al considerar la obra claramente apócrifa. Otros intentos de datación (después de 1620, Salomon; después de 1615, Forastieri- Braschi) tienen un valor puramente orientativo al no aportar datos documentarios realmente nuevos e incontrovertibles.

La totalidad de la crítica no tiene dudas a la hora de considerar *El alcalde de Zalamea* de Calderón una refundición del primer *Alcalde*. La posición contraria (es decir, que lo que llamamos primer *Alcalde* sea en realidad un refundición de la obra de Calderón) fue defendida sólo por Valbuena Prat, pero con argumentos tan endeble que su posición quedó relegada a pura anécdota dentro de la historia crítica del texto.⁵

Volviendo a la cronología de las dos piezas caben dos posibilidades. La primera es considerar que el documento exhumado por Shergold y Varey hace referencia al primer *Alcalde*. Esta pieza sería por tanto de 1636. Calderón habría llevado a cabo su refundición algunos años más tarde, probablemente en 1642-44, a la vuelta de su experiencia en la guerra de Cataluña. Esto explicaría el porqué en las primeras ediciones el título de la pieza es *El garrote más bien dado*,

⁵ [En un borrador anterior, de fecha y texto muy cercanos, aparecían en este momento de la exposición los párrafos siguientes:]

Ahora bien, cuando se pensaba que el primer Alcalde era obra de Lope de Vega y se aceptaba la fechación de Bruerton (antes de 1610), la posterioridad de la obra de Calderón frente a la de Lope se imponía por pura lógica: Calderón, nacido en 1600, era todavía un niño cuando Lope escribía su pieza sobre el alcalde extremeño.

Sin embargo, una vez que la atribución a Lope ha sido puesta en entredicho, y con ella la datación temprana de Bruerton, la exacta relación entre los dos *Alcalde* tiene como fundamento sólo cuestiones de tipo dramático y estilístico. Se suele argumentar que la estructura métrica y la construcción dramática del primer *Alcalde* son más arcaicas que los de la obra de Calderón. En segundo lugar, sabemos que Calderón solía refundir comedias de otros autores, sobre todo en su primera época. A partir del texto del primer *Alcalde*, las modificaciones que aporta Calderón encajan perfectamente con su concepción dramática y responden a una lógica de reescritura dramática. Si, en cambio, suponemos que el autor del primer *Alcalde* refunde a Calderón, resulta incomprensible la lógica de esta operación. Los refundidores, incluso los más pedestres, adaptan una estructura arcaica a las nuevas modas y a una nueva ideología. Es difícil imaginar aun refundidor que a partir del perfecto texto calderoniano, lo refunda para volver a una concepción dramática más antigua y superada. Es hipótesis que no se puede descartar por completo, pero altamente improbable.

pues el recuerdo del primer *Alcalde* era aún vivo. La segunda es suponer que *El alcalde de Zalamea* fue escrito y representado en 1636, y que el primer *Alcalde* es obra que se remonta probablemente a los años veinte, como sugieren Salomon y Forastieri-Braschi.

Hay que reconocer, de entrada, que los datos documentarios a disposición de los filólogos son tan vagos que ninguno de los argumentos que se han barajado permite descartar de forma definitiva una de las dos fechas propuestas.

Sobre todo las consideraciones de tipo histórico o biográfico se pueden utilizar indistintamente a favor o en contra de la fecha 1642-1644. Por ejemplo: aun admitiendo que la obra nació como denuncia de los atropellos militares, no hay que esperar la sublevación de Cataluña. Sólo en 1636, y en la misma Villa y Corte, murieron más de 50 personas a manos de soldados. Que un dramaturgo de corte se pusiese a denunciar los excesos de las tropas precisamente en un momento tan crítico para la Monarquía como la coyuntura de 1642-44 parece poco verosímil. En lo que se refiere al paralelismo entre la pérdida de Portugal en 1640 y la gloriosa anexión de 1580, este mismo argumento fue aducido curiosamente para apoyar tres dataciones distintas: 1642-1644 (Dunn, 1968: 7), después de 1644 (Ter Horst, 1981: 300) y 1636 (Morón Arroyo, 1982: 13).

Si aceptamos que la comedia que se representó en Palacio en 1636 no fue la de Calderón se explicaría por qué la obra calderoniana aparece en un primer momento con el título de *El garrote más bien dado*. El recuerdo del primer *Alcalde* era muy vivo. Por otro lado resulta extraño que Calderón refundiera una obra tan reciente y, por ende, representada en la Corte.

2. El primer *Alcalde*

Esta obra llamada *El alcalde de Zalamea*, que tanto llamó la atención de Calderón, presenta un argumento que podemos resumir de la siguiente manera:

La acción de la primer jornada transcurre toda en el breve arco de un día. Por la mañana, Pedro Crespo, labrador de Zalamea, es elegido alcalde. La satisfacción que le produce el nombramiento está ensombrecida por una preocupación: tiene la sospecha de que sus dos hijas, Inés y Leonor, se las entienden con dos capitanes de estancia en el pueblo. Durante el día Crespo atiende a su nuevo cargo y resuelve con perspicacia un pleito entre un labrador y un tendero. Al mismo tiempo, y ayudado por el joven Ginesillo, sigue discretamente el asunto de las hijas. Descubre que las jóvenes y los capitanes tienen planeado huir juntos, al caer la noche. Crespo decide intervenir. Cuando las jóvenes salen de casa a hurtadillas para ir al encuentro de sus raptos, se topan con Crespo y Bartolo, quienes las estaban esperando haciéndose pasar por los

dos soldados. A continuación, los villanos se enfrentan a los raptos y detienen a un Sargento, mientras los dos capitanes consiguen huir.

Entre primera y segunda jornada hay un intervalo de más o menos una semana. En este tiempo Crespo ha confirmado con diversas sentencias su ponderación y discreción como alcalde. El sargento, por su parte, tras haber confesado su complicidad con los raptos ha sido condenado a doscientos azotes y ha llegado el día de cumplir la condena. De improviso, se personan ante el alcalde los dos capitanes, acompañados por Don Lope de Figueroa, general de la milicia, a quien habían ido a querellarse. Lope de Figueroa, hombre arrojado y temperamental, insta al alcalde a que libere al sargento, bajo amenaza de dar fuego a toda la aldea. Pero Pedro Crespo no se deja atemorizar: manda cumplir la sentencia y, a continuación, aclara a don Lope las razones que le han llevado a encarcelar al sargento. Frente a la evidencia, don Lope toma drásticas medidas: ordena desalojar a la milicia del pueblo; reprende públicamente a los dos capitanes y castiga al sargento con diez años de galera.

Los capitanes deciden entonces vengarse con las hijas de Pedro Crespo. Las llevan fuera del pueblo, y, tras haberlas deshonrado o injuriado, las abandonan con el explícito propósito de que su padre las encuentre y las mate para lavar la afrenta. De hecho, Crespo llega en busca de sus hijas. Algunos soldados, que habían quedado en el lugar para cubrir las espaldas a los ofensores, atan al alcalde a un árbol. Las hijas no se atreven a liberarlo y huyen.

El tercer acto transcurre doce días después. Pedro Crespo ha vuelto a su trabajo de juez. Nada se ha vuelto a saber de las hijas ni de los ofensores. Un villano se queja ante el juez porque los soldados alojados en su finca, a pocas leguas de la aldea, le roban las provisiones y deshonran a las jóvenes de los alrededores. Crespo y Bartolo deciden prender a los soldados sorprendiéndolos en la noche. A continuación Crespo recibe una visita inesperada. Las hijas se querellan ante él porque, dicen, fueron engañadas por los capitanes que habían firmado un papel en el cual se comprometían a casarse con ellas. El alcalde promete hacer justicia.

Durante la noche el alcalde prende por sorpresa a los soldados que se habían alojado en la finca del villano. Descubre que entre ellos se hallan los capitanes que han deshonrado a sus hijas y les hace prometer que se casarán con las jóvenes a la mañana siguiente.

Por la mañana el Rey y don Lope llegan a Zalamea y son informados de todo el suceso. El Rey pide a Crespo que les entregue a los recién casados. Crespo corre las cortinas del balcón y aparecen los dos militares ahorcados. Ante el asombro del Rey el alcalde explica que prefería que sus hijas se quedasen viudas antes que ramerías, y que ahora las enviará a un convento. El rey aprueba la conducta de Crespo y lo nombra alcalde perpetuo.

3. Sinopsis de la versificación de *El alcalde de Zalamea* de Calderón

	Verso inicial	Forma estrófica	Número de versos
Jornada I	1	Redondillas <i>Jácara</i>	100
	101	(4 pareados y 8 romance á)	12
	113	Redondillas	100
	213	Romance á-e	344
	557	Silva (en consonante)	124
	681	Romance ó	214
Jornada II	895	Romance é-a	336
	1231	Copla (villancico)	4
	1235	Romance é-a	50
	1285	Redondillas	36
	1321	<i>Jácara</i> (romance ú-e)	20
	1341	Redondillas	56
	1397	Quintillas ⁶	109
	1506	Romance í-o	282
Jornada III	1788	Romance í-a	348
	2136	Redondillas	56
	2192	Romance é-o	114
	2306	Redondillas	320
	2626	Romance á	142

(fin)

2767

Resumen de las formas estróficas más utilizadas			
	Forma estrófica	Número de versos	Porcentaje
(+8+20 jácara)	Romance	1858	67,1%
(v. nota)	Redondillas	672	24,3%
	Silva (en consonante)	124	4,5%
(v. nota)	Quintillas	105	3,8%
(4 jácara)	Pareados	4	0,1%
	Copla (villancico)	4	0,1%
	Total	2767	

⁶ La tirada de quintillas se cierra con una redondilla de pie quebrado (vv. 1501-1505).

4. La estructura dramática: escenas, cuadros, cambios estróficos

Cualquier persona que haya consultado un manuscrito de la Edad Media o del Siglo de Oro, se habrá dado cuenta de que la puntuación es casi inexistente. Cuando se editan estos textos se suele introducir una puntuación moderna (comas, dos puntos, puntos y comas, etc.), que es una forma de interpretar el texto, de reconstruir su sentido. Algo similar ocurre con la estructura dramática del teatro áureo. Las ediciones y los manuscritos teatrales antiguos son muy escuetos a la hora de definir la sintaxis dramática. Indicaban simplemente la división en actos y, de forma a veces muy somera, la entrada y salida de personajes en escena. A diferencia de lo que ocurre en muchas piezas modernas, las indicaciones espacio-temporales son implícitas, lo que no quiere decir que carecen de importancia. Cuando hablamos de estructura de *El alcalde de Zalamea* nos referimos generalmente a la relación que el texto establece entre acción, tiempo y espacio dramáticos; sobre todo, nos referimos a las marcas que determinan esta relación (cambios estróficos, salida de todos los personajes del tablado, acotaciones explícitas o implícitas) y a su valor jerárquico. Se trata en cierto sentido de definir una sintaxis del texto calderoniano, como parte central de cualquier tipo de interpretación semántica.

Uno de los primeros y más influyentes editores de *El alcalde de Zalamea*, Juan Eugenio de Hartzenbusch, subdividió el texto en escenas (determinadas por la salida o entrada de un personaje) e introdujo unas acotaciones que localizaban con precisión topográfica las diferentes secuencias de la acción, según una práctica común a muchos editores del siglo XIX. Por ejemplo, para la escena V del segundo acto (la memorable cena en casa de Crespo), Hartzenbusch antepuso la siguiente acotación: «*Sala baja de casa de Crespo, con vistas y salida a un jardín. Ventana a un lado*».

Esta manera de editar (y por tanto de leer) el teatro de Calderón ha sido duramente criticada por críticos eminentes como Sloman, Parker, Varey, Ruano de la Haza. Lo que se le ha recriminado a Hartzenbusch es imponer al texto del *Alcalde* una concepción dramática basada en la escena a la francesa, que es completamente ajena a la dramaturgia barroca.

A la base de esta operación ecdótica está una concepción del espacio y de la sintaxis dramática típica del clasicismo y luego del teatro burgués, según la cual es el espacio –un espacio escenográficamente definido– el que determina la acción. Antes se configura el espacio y a continuación se insertan los personajes en este espacio perfectamente definido. La salida o entrada de algún personaje marca un cambio radical en la acción; de ahí que la escena se transforme en la unidad sintáctica principal de la acción dramática.

Como se ha hecho notar repetidas veces la concepción teatral del teatro barroco es ajena a esta visión del espacio dramático. No es que en este teatro no exista una representación del espacio. Lo que ocurre es que para dramaturgos como Calderón o Lope es la acción la que determina el espacio (sobre todo a través de la escenografía de palabra) y no viceversa.

Querer estructurar un texto como *El alcalde de Zalamea* con los criterios del teatro realista (división en escenas y acción supeditada al espacio) altera el equilibrio espacio y acción sobre la que se basa parte de las posibilidades interpretativas del texto [y va] creando continuos desajustes, porque en la mayoría de los casos, por ejemplo, los desplazamientos de un espacio a otro no están definidos por marcas formales evidentes como podría ser el dejar vacío el escenario, el final de un acto, o el apagar de las luces.

El primer replanteamiento de la estructura espacial de *El alcalde de Zalamea* lo hizo Sloman [1951], quien criticó la repartición de Hartzzenbusch, insistiendo en el carácter fluido de la acción que se desplaza de un lugar a otro sin apenas interrupciones.

Pero será Parker, quien ofrecerá una nueva interpretación de la estructura de *El alcalde de Zalamea*. Visto la influencia que ha tenido en la crítica posterior, a pesar de las evidentes aporías que contiene, el trabajo de Parker merece ser analizado en detalle. Parker arranca criticando la división en escenas de Hartzzenbusch: según él el concepto de escena, tal como lo entiende Hartzzenbusch, no se puede aplicar al teatro del Siglo de Oro. De ahí que indique que no lo va a utilizar en ese sentido, pero sin precisar en qué sentido lo va a utilizar. Recogiendo la observación de Sloman del carácter continuado de la acción en *El alcalde*, añade Parker:

No podemos, pues, en el análisis de la estructura de este drama atenernos a ningunas "escenas" que puedan dividir el texto y ser numeradas. Pero, naturalmente, existen momentos decisivos en el desarrollo de la acción, que la dividen. Si se examina el Acto I desde este punto de vista, se nota que la acción se desarrolla mediante la salida consecutiva de los personajes principales, dividiéndose en seis momentos dramáticos, o sea en [seis] "secciones".

Aparentemente, pues, tras haber criticado una subdivisión de la obra basada en escenas, Parker subdivide la obra según las entradas de los personajes principales, concepto vago en extremo, pero concepto al fin. Mas echemos un vistazo a estas seis secciones:

- vv. 1-137 Los soldados con Rebolledo y La Chispa
- vv. 138-224 El capitán
- vv. 225-422 Don Mendo
- vv. 423-556 Pedro Crespo y su familia
- vv. 557-776 El conflicto se anuncia
- vv. 777-894 Don Lope de Figueroa

Dejando de lado el que uno podría preguntarse que por qué Pedro y su familia se reúnen en una sola sección, mientras que los soldados se separan del capitán, lo que salta a la vista es la incongruencia del punto 5, que no hace referencia a la aparición de ningún personaje en especial.

El segundo acto en opinión de Parker, repite la misma estructura del primero. Pero, esta vez, repitiendo dos veces un esquema ternario A-B-C, que responde a los siguientes momentos dramáticos: A = el desorden y los personajes que lo representan (Don Mendo, el capitán y los soldados); B = el orden (Crespo, don Lope, Juan, Isabel); C denota una riña, que tiene lugar cuando A vuelve a unirse con B.

El tercer acto repite el esquema del primero, en el sentido –dice Parker– de que los personajes principales aparecen sucesivamente, uno después de otro:

- 1) Isabel
- 2) Crespo e Isabel
- 3) Crespo y el capitán
- 4) Crespo y Juan
- 5) Crespo y don Lope
- 6) Crespo y el Rey.

Tras este análisis, Parker observa, con evidente satisfacción:

Hay una simetría perfecta en toda la obra: el último Acto repite el esquema del primero, y la segunda mitad del Acto II repite el esquema de la primera. Es decir que la obra entera tiene una especie de estructura circular.

Sin querer ensañarnos contra la arbitrariedad de la clasificación de los episodios del segundo acto y del tercero, y de la incongruencia entre la clasificación del I y III acto con la del segundo, nos interesa destacar dos aspectos de la forma de proceder de Parker.

El primer aspecto es que el "momento dramático" que sirve a Parker para estructurar la obra no se basa en ningún elemento formal –no está determinado ni por la métrica ni por la salida o entrada de personajes, ni por el escenario vacío. Esto es evidente en la definición del segundo acto donde la repartición entre personajes del orden y del desorden remite a una conceptualización que tendría que ser el resultado y fin de un análisis de la estructura y no su presupuesto. Todo el análisis estructural de Parker se mueve en un nivel que, en cierto sentido, precede a la elaboración lingüística del texto. El texto, en cierto sentido, resulta ser la demostración formal de esa estructura lógica que precede a la elaboración del texto. Es esa una aporía que, a mi manera de ver, mina desde la base toda la metodología temático-estructuralista, que hace del texto la transcripción mecánica e instrumental de un tema, de la misma forma que en la alegoría el mundo sensible es traducción de una entidad metafísica.

El segundo aspecto a reseñar es el porqué Parker necesita demostrar que la estructura de *El alcalde de Zalamea* es simétrica. La respuesta la da el mismo Parker como conclusión de su análisis:

Semejante estructura no puede llamarse realista. En el mundo, quizá por desgracia, no se ordenan los sucesos de la vida en series lógicas y simétricas. Es una estructura sumamente artificiosa, dominada por la rigidez de la fórmula séxtupla. Es imposible que esto sea un accidente.

Que una estructura simétrica es una estructura no realista lo puede afirmar solo alguien que confunde *realismo* con *realidad*. Los dramas de Benavente, el dramaturgo realista por excelencia, están contruidos por criterios rígidamente simétricos, pero no por esto dejan de ser dramas realistas, y lo mismo puede decirse de las novelas de Zola. La construcción simétrica es algo que nada tiene que ver con efectos de realismo.

En una meditada reformulación de la sintaxis dramática del texto teatral áureo, Ruano de la Haza consideró que el elemento estructurante básico del texto teatral es lo que él llama *cuadro*, definido como «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempos indeterminados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción» [1994: 291-292].

A diferencia de la escena a la francesa, los dramaturgos del Siglo de Oro sí conocían el concepto de *cuadro* (es lo que ellos llamaban para mayor confusión *escena*). Como muy bien recuerda Ruano de la Haza, en algunos de sus autógrafos el mismo Lope marcaba los finales de cuadro con una raya horizontal.

Si la estructuración en cuadros elimina el anacronismo de las escenas a la francesa, resulta sin embargo de difícil aplicación a un texto como *El alcalde de Zalamea*. En el primer acto de nuestra comedia la acción se traslada desde las afueras de Zalamea a las calles del pueblo, para llegar hasta la casa de Crespo y a la habitación de Isabel, sin que estos desplazamientos espaciales y temporales queden marcados por una estructura en cuadros. En otras palabras, la acción transcurre fluida, desplazándose en el tiempo y en el espacio, sin que el escenario quede vacío a cada desplazamiento. Ruano, que se da perfectamente cuenta de la anomalía, lo considera una excepción a la regla.

El problema es que, a pesar de sus diferencias, la estructuración en *escenas* de Hartzbusch y en *cuadros* de Ruano de la Haza tienen un elemento común. Ambas presuponen un predominio del espacio sobre la acción: antes se define el espacio y a continuación se

determina la acción. De forma rígida en Hartzenbusch que siente la necesidad de amueblar el espacio escénico antes de definir la acción; de forma más elástica en Ruano de la Haza.

Más ajustado a una concepción de la estructura dramática en la que la acción determina el espacio y no viceversa es la radical reconsideración de Marc Vitse. Según el crítico francés el cambio estrófico es el instrumento más importante a disposición del dramaturgo áureo para estructurar el texto dramático. A menudo a un cambio de estrofa corresponde también un cambio de cuadro (el escenario queda vacío y hay un cambio de tiempo y de lugar). Sin embargo, cuando no hay coincidencia entre criterio espacio temporal y criterio métrico, es el segundo el más importante desde un punto de vista de la sintaxis dramática del texto.

Mi personal opinión sobre esta cuestión es que Ruano de la Haza está en lo justo en reivindicar el concepto de cuadro, pero se equivoca en extender este concepto de forma uniforme a todo el teatro del Siglo de Oro. El concepto de cuadro es fundamental en buena parte de la producción de Lope, sobre todo del primer Lope. Con el pasar del tiempo el criterio métrico se hace preponderante sobre la estructuración en cuadros, que queda supeditada. Vitse está en lo justo en considerar *El alcalde* no como una excepción a una regla general, sino como un caso si queremos extremo de una práctica ya común en Calderón.

El esquema que ofrecemos adjunto quiere ser un mapa de la estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*. Adapta con algunas modificaciones un modelo de esquema propuesto por Vitse [1988:279]. En las primeras dos columnas indicamos los cambios estróficos. En las dos siguientes (3, 4) identificamos los segmentos de la acción (macrosecuencias y secuencias); detallamos a continuación las situaciones de cada secuencia (5). Siguen la indicación de los cuadros (segmentos de acción delimitados por la salida de todos los personajes de la escena) (6) y los cambios de lugar (7). En la última columna, encontramos la cronología de la acción dramática, determinada a partir de las indicaciones del texto.

Decimos claramente que este esquema es ya un hecho interpretativo. Porque si los cambios de estrofas y los cambios de lugar son hechos objetivos, la individuación de secuencias y macrosecuencias remiten a una interpretación de estos elementos. Pensamos que no todas las interpretaciones son arbitrarias. La ventaja de esta interpretación es que el alto grado de adherencia del elemento interpretativo al elemento formal, en este caso el cambio estrófico como uno de los elementos estructurantes del sentido.

En el detalle, los cambios estróficos nos ayudan a notar el cambio de la acción.

Desde el punto de vista estrófico la primera y la segunda jornada tienen una estructura claramente simétrica. Cada jornada presenta cuatro estrofas diferentes (un total de ocho), que corresponden, dos por dos, a cuatro segmentos de acción (A, B, C, D).

Como puede verse los cambios métricos marcan lo que es el principio estructurante de la acción dramática: una técnica militar basada en la secuencia preparación/ataque.

Las jornadas primera y segunda están dedicadas al ataque del capitán al honor de Crespo. La fase preliminar (A) configura el espacio de la acción. Los de fuera (el capitán y la tropa) penetran en la ciudad, y los de dentro se preparan. A continuación se suceden los tres ataques del capitán al honor de Crespo (B, C, D). En cada uno de ellos el único cambio estrófico marca los dos momentos de la ofensiva: preparación/ataque (B1, B2; C1, C2; D1, D2). En las dos primeras ocasiones (B, C), Crespo consigue repeler el ataque del capitán, gracias a la colaboración del hijo Juan y de Lope de Figueroa. En la tercera ocasión (D), el labrador sucumbe al ataque al haberse quedado sin el apoyo de los dos ayudantes, y el capitán rapta y viola a Isabel.

La tercera jornada está dedicada a la contraofensiva victoriosa de Crespo. Los papeles ahora se han invertido. Al comienzo de acto es Crespo quien se encuentra extramuros y el capitán quien se esconde en Zalamea: es decir, Crespo es ahora el sitiador y el capitán el sitiado. Tras una nueva fase preliminar (1788-2135), en la que Crespo recibe la alcaldía y planifica la estrategia de la reconquista de su honor, se desencadena la contraofensiva final, que tiene tres fases marcadas por tres nuevos cambios estróficos. La secuencia final consagra el triunfo de Crespo gracias, otra vez, a la colaboración de un imprevisto ayudante: el rey Felipe II.

5. Esquema estructural: las secuencias

Véanse los cuadros de las páginas siguientes:

Jornada I						
Versos	Estrofa		Secuencia	Espacio	Cuadro	Tiempo
1-212	Redondillas	A) Preliminares	El ejército se acerca a Zalamea ^a	extramuros	1) 1-224	1 ^{er} día
213-556	Romance	A1) Hacia Zalamea A2) Zalamea desde dentro	Mendo y Nuño (213-351) Isabel e Inés a la ventana (352-403) Crespo y Juan dialogan ^b (404-464) Llega el sargento (465-482) Crespo esconde a las muchachas (483-556)	en Zalamea calle casa de Crespo portal (?) portal (?) portal (?)	2) 224-680	
557-680	Silva	B) Primera ofensiva	Sargento y Capitán buscan a Isabel (557-680)	portal (?)		
681-894	Romance	B1) Preparación B2) Ataque (frustrado)	Enfrentamiento Crespo-Capitán (681-776) Llegada de don Lope (777-894)	habitación Isabel habitación de Isabel	3) 681-894	

^a El cambio métrico se produce en medio de una réplica del Capitán, cuando advierte el ruido hecho por Mendo. Es posible que el cambio indique el pasaje del exterior al interior de Zalamea.

^b No se indica que los personajes hayan entrado en casa. Más bien me parece que están en una especie de zaguán que hace de entrada.

Jornada II						
Versos	Estrofa		Secuencia	Espacio	Cuadro	Tiempo
895-1284	Romance	C) Segunda ofensiva	C1) Preparación Nuevo plan del capitán (895-1076) Cena en casa de Don Lope (1077-1284)	calle jardín de C.	1) 895-1076 2) 1077-1284	2º día
1285-1396	Redondillas		C2) Serenata (1285-1320) Crespo y Lope echan a los soldados. (1321-1396)	calle	3) 1285-1396	
1397-1505	Quintillas	D) Tercera ofensiva	D1) Preparación Mendo y Nuño ven irse la compañía (1397-1411) Sargento y Capitán planean el nuevo ataque (1412-1455) Rebollo y La Chispa (1456-1505)	calle calle calle	4) 1397-1505	3º día, tarde
1506-1787	Romance		D2) Ataque (logrado) Despedida de Juan y de Lope (1506-1686) Rapto de Isabel (1687-1765) Juan escucha los gemidos (1766-1787)	jardín de C. jardín de C. campo	5) 1506-1765 6) 1766-1787	3º día, noche

Jornada III						
Versos	Estrofa		Secuencia	Espacio	Cuadro	Tiempo
1788-2135	Romance	E) Contra-ofensiva de Crespo	Isabel encuentra a su padre atado (1788-2096)	campo	1) 1788-2135	4º día, mañana
2136-2191	Redondillas	E1) Primer ataque	Escribano anuncia a Crespo su alcaldía (2097-2135)	calle	2) 2136-2421	
2192-2305	Romance	E2) Segundo ataque	Propuesta de Crespo (2192-2305)	interior		
2306-2625	Redondillas	E3) Tercer ataque	Respuestas del capitán (2306-2378)	interior		
			Interrogatorio de Chispa y Rebolledo (2379-2421)	interior		
			Juan vuelve a casa (2422-2449)	casa de C.	3) 2422-2625	
			Crespo y los hijos (2450-2497)	casa de C.		
			Llega don Lope (2498-2625)	casa de C.		
2626-2767	Romance	E4) Triunfo de Crespo	Llegada del Rey y juicio (2626-2767)	calle	4) 2626-2767	4º día, más tarde

6. Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa⁷

Si hay una constante en la bibliografía crítica sobre *El alcalde de Zalamea* es la de considerar esta obra como una excepción dentro de la producción del dramaturgo. Desde 1881, cuando podemos fechar el comienzo de la crítica moderna sobre Calderón, la mayoría de los investigadores ha visto en *El alcalde de Zalamea* un *unicum*, una pieza que rompía las ideas aceptadas sobre el sistema dramático calderoniano. Recuerdo brevemente algunos hitos de esta línea interpretativa. Menéndez Pelayo encarecía el valor de *El alcalde de Zalamea* porque, a diferencia del resto de su producción, abstracta y filosófica, podía considerarse el único drama con caracteres vivos y una ambientación realista⁸. Para la así llamada escuela temático-estructuralista, es una de las pocas obras en las que resulta difícil aplicar el criterio de la «responsabilidad difusa», piedra de toque de toda la interpretación de las obras trágicas calderonianas⁹. Los numerosos estudios sobre el concepto del honor han considerado *El alcalde de Zalamea* una excepción frente al resto de obras en las que supuestamente se exaltaba la defensa del honor estamental¹⁰. Finalmente, se ha insistido en que *El alcalde de Zalamea* representa el único drama del honor campesino calderoniano, lo que lleva a cotejarlo casi exclusivamente con las piezas del mismo género de Lope y de otros autores de la primera

⁷ Agradecemos la autorización de reproducir este texto a los editores del volumen siguiente: Arellano, Ignacio (ed.), *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, donde se publicó el artículo que sigue en el vol. II, pp. 3-20.

⁸ M. Menéndez Pelayo, «El alcalde de Zalamea» (1881), *Obras completas. VIII (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria)*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941, III, pp. 353-66.

⁹ Para un resumen de la cuestión, desde un punto de vista temático-estructuralista, P. Halkhoree, *Calderón de la Barca: «El alcalde de Zalamea»*, London, Grant and Cutler-Tamesis Books, 1972, pp. 28-34.

¹⁰ La idea ya estaba presente en Menéndez Pelayo, quien exclamaba, hablando del concepto del honor en Pedro Crespo: «¡Cuán lejanos estamos de aquella sutil casuística de la honra, de aquel discreto metafísico con que la idea del honor aparece envuelta y empañada en casi todos los dramas de Calderón!» («El alcalde de Zalamea», p. 365); en la misma línea, el influyente trabajo de Jones (C. A. Jones, «Honor in *El alcalde de Zalamea*», *Modern Language Review*, 50, 1955, pp. 444-49) y el de Neuschäfer (H.-J. Neuschäfer, «El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108).

generación¹¹. Hasta la estructura de la pieza no parece escapar a esta sensación de excepcionalidad, pues se ha observado que su división en cuadros es muy atípica¹².

El alcalde de Zalamea se define entonces, casi siempre, por contraposición al sistema calderoniano, y raramente por su afinidad, lo que produce una curiosa paradoja crítica: una de las obras maestras del dramaturgo más sistemático del teatro barroco aparece como la más reacia a dejarse asimilar en el sistema dramático de su autor.

Las páginas que siguen, en las que me propongo analizar algunos aspectos del personaje de Lope de Figueroa, y de su relación con Pedro Crespo, parten de la siguiente hipótesis de fondo: *El alcalde de Zalamea* es una obra perfectamente coherente con el sistema dramático calderoniano. Más aún; creo que la conciencia de la cohesión profunda de este sistema dramático nos puede permitir superar algunas aporías críticas que hacen de *El alcalde de Zalamea* una obra crítica y hasta contradictoria¹³.

DON LOPE COMO PROBLEMA

Que el personaje de Lope de Figueroa tenga una relación especial con Pedro Crespo nos lo sugiere un simple dato cuantitativo. El Maese de Campo de Felipe II interviene en cinco secuencias de la obra y en todas ellas tiene como interlocutor a Pedro Crespo. Caso único entre los personajes de la pieza, don Lope existe —dramáticamente hablando— sólo en función del rico labrador de Zalamea.

¹¹ El hecho de que *El alcalde de Zalamea* sea la refundición de una pieza anterior no ha hecho sino facilitar esta tendencia al aislamiento. Cuando se han querido buscar paralelismos o puntos de referencia, la crítica ha encontrado en el *Alcalde* atribuido a Lope de Vega la explicación de la génesis y de las peculiaridades de la pieza calderoniana.

¹² A. E. Sloman, «Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Hispanic Review*, 19, 1951, pp. 66-71; A. Parker, «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*», *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, ed. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-18; J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales en el Siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 293, y la discusión de M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 277-82.

¹³ Cohesión profunda de un sistema dramático no quiere decir monolitismo ideológico, o ausencia de matices y de experimentos. Quiere decir presencia de una gramática de motivos y de situaciones dramáticas que permite hacer inteligible cada una de las piezas.

Sin embargo, no es fácil definir el estatuto de este personaje. Don Lope no es un antagonista, a pesar de pertenecer al estamento militar (esta función la desempeñan con todo rigor y saña el Sargento y el Capitán); tampoco es un aliado de Crespo, ni por posición social (no es un labrador y no vive en Zalamea), ni por función dramática, pues la relación entre los dos es siempre tensa, y acaba en un violento enfrentamiento.

Hay algo más. A diferencia de otras figuras que mantienen relaciones con el rico campesino, la curiosa simbiosis entre don Lope y Crespo está caracterizada por un tipo de diálogo basado en un juego de rígidas simetrías. Dámaso Alonso, a quien no podía pasar desapercibida esta forma de correlación, la definió como una «correlación bimembre identificativa», que partía de la pluralidad militar-labrador¹⁴. Añadía el maestro de la estilística que «Calderón ha condensado el sentido de toda su obra al poner frente a frente, a lo largo de ella, estos dos enteros caracteres [...] y comprendemos que toda la obra está también pensada como una gran dualidad milicia-estado llano, eternamente representada por esas dos inmortales criaturas»¹⁵. Vamos, pues, a retener el dato estilístico de la simetría dialógica al que apuntaba Alonso, pero insertándolo en una red de relaciones más amplia y de tipo no sólo lingüístico.

De hecho, observamos que uno de los protagonistas de estos diálogos simétricos padece en su cuerpo una llamativa asimetría, ya que, como todos recuerdan, Lope de Figueroa tiene una pierna enferma, y su dolencia se evoca repetidamente en el transcurso del diálogo. Creo que es lícito preguntarse si existe algún nexo entre la asimetría deambulatoria de Lope de Figueroa y la simetría dialógica de su relación con Crespo. Para dar una respuesta a esta cuestión repasemos primero la historia literaria de nuestro Maese de Campo, intentando comprender cuál es el origen —dramático y no ortopédico— de su patología.

¹⁴ D. Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, II, p. 433.

¹⁵ *Ibid.* Otro maestro de la estilística, Helmut Hatzfeld, también se fijó en la curiosa simetría dialógica entre Crespo y don Lope, y la definió como un caso de *contrapposto*, esa técnica artística que se dirigía esencialmente a «conciliar asimetrías en equilibrio definitivo. En una estatua, por ejemplo, la cabeza da vuelta en dirección distinta a la de la cadera; la pierna de apoyo que soporta el cuerpo se halla extendida, la otra se halla doblada y descansa sueltamente sobre una base». Hatzfeld, sin embargo, encarecía sobre todo el aspecto armónico de la relación: «En tal estructura ejemplar de *contrapposto* se sitúan Pedro Crespo y don Lope en *El alcalde de Zalamea*; [...] el oficial noble y el alcalde de la villa se hallan enfrentados rotundamente en cada relación, pero en el fondo se respetan mutuamente e iguales exigencias de su honra los juntan» (H. Hatzfeld, «Lo que es barroco en Calderón», *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano*, pp. 38-39).

GENEALOGÍA LITERARIA DE LOPE DE FIGUEROA

Los datos sobre el personaje histórico de Lope de Figueroa no son muchos, pero suficientes para pergeñar la figura de uno de los más carismáticos generales del ejército de los Habsburgo. Don Lope de Figueroa y Barradas (éste era su nombre completo) nació en Guadix en el seno de una familia de la nobleza andaluza. Impresionante es su hoja de servicios: participó en las más célebres jornadas de los últimos años de Carlos V y de la época de Felipe II (los Gelves, Peñón de los Vélez, guerra de Flandes, batalla de Lepanto, guerra de Granada, jornada de las Islas Terceras); fue maestro de Campo de Infantería Española, Maese de Campo General de Portugal, General de las Islas Terceras y de la Costa del Reino de Granada, Comendador de la Orden de Santiago de los Bastimentos del Campo de Montiel. Murió en Monzón el 1 de noviembre de 1585¹⁶.

Las andanzas teatrales de Lope de Figueroa comienzan poco después de su muerte y se prolongan a lo largo de todo el siglo XVII. Han llegado hasta nosotros al menos ocho comedias en las que aparece como personaje dramático, a saber: Lope de Vega, *El asalto de Mástrique* (1600-1606); autor desconocido, *El alcalde de Zalamea*; Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua y batalla de Lepanto* (¿1627?-¿1632?)¹⁷; Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte o*

¹⁶ En todas las ediciones modernas de *El alcalde de Zalamea* se indica que Lope de Figueroa nació en Valladolid y murió en 1595. Estos datos proceden de la *Gran enciclopedia ilustrada Espasa Calpe*, Madrid, Espasa Calpe, 1924, XXIII (s. v. Figueroa, Lope de), pero están equivocados. Para una primera reconstrucción de la identidad histórica de Lope de Figueroa me he basado en P. Suárez, *Historia del obispado de Guadix y Baeza*, Granada, Antonio Román, 1696, pp. 328-30; D. de la Mota, *Libro del principio de la orden de caballería de Santiago*, Valencia, Álvaro Franco, 1599, pp. 286-87, y L. de Salazar y Castro, *Los comendadores de la orden de Santiago (1658-1734). I (Castilla)*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949.

¹⁷ El manuscrito autógrafo de la comedia lleva una censura del 29 de julio de 1642, pero la fecha de composición de la obra es muy controvertida. Mientras que G. E. Wade («The Orthoëpy of the holographic comedias of Vélez de Guevara», *Hispanic Review*, 9, 1941, p. 480), M. G. Profeti («Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di studi ispanici*, 10, 1965, p. 67) y G. Peale («Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara», *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, p. 39) abogan por una fecha temprana (hacia 1627-32), F. Capdet y J.-L. Flecniakoska («Le bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre», *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1968, I, pp. 125-32) se inclinan por la fecha de 1642.

el Tuzaní de la Alpujarra (1633); Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea* (1636)¹⁸; Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón* (impresa en 1634); Juan Bautista Diamante, *El defensor del Peñón* (impresa en 1670); Agustín Moreto, *La traición vengada* (impresa en 1681)¹⁹.

Ahora bien, no es excepcional que un personaje histórico aparezca en comedias del Siglo de Oro. Sin salirnos del ámbito militar, figuras como Juan de Austria, García de Toledo o Alejandro Farnesio quedan a menudo insertadas en piezas de la época. Estos personajes representan, en cierto sentido, una «antropomorfización» de una situación histórica o de un estamento, se quedan en el trasfondo de la intriga y su protagonismo se suele limitar a comedias de argumento bélico. Diferente el caso de don Lope, que de personaje histórico se transforma, comedia tras comedia, en figura literaria autónoma, y en cuanto tal, participa como protagonista en situaciones de pura fantasía, aunque sin perder en ningún momento la dimensión histórica que lo define²⁰.

¹⁸ De las varias fechas de composición que se han propuesto para *El alcalde de Zalamea*, la de 1636 parece la más verosímil: ver ahora V. Dixon, «*El alcalde de Zalamea*, la "Nueva": Date and Composition», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 107-15.

¹⁹ He consultado las siguientes ediciones: Lope de Vega, *El asalto de Matrique*, *Obras de Lope de Vega*, XXVII, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 225), 1969; autor desconocido, *El alcalde de Zalamea* (J. M. Escudero Baztán, *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1998); Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua y batalla de Lepanto*, ed. E. Paz y Melia, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10, 1904, pp. 180-200, 307-325; 11, 1904, pp. 50-67; Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*, *Obras completas, II (Dramas)*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987; Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, ed. S. Arata, Barcelona, Crítica, en preparación; Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón*, *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio, Parte XIX*, Huesca, Pedro Lusón, 1634; Juan Bautista Diamante, *El defensor del Peñón*, 1670; Agustín Moreto, *La traición vengada*, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 39), 1950.

²⁰ El caso de Lope de Figueroa parece más cercano, por tanto, al de Diego García de Paredes, otra figura de soldado que se transformó en personaje folklórico y literario. Ver ahora A. Cassol, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», «*Otro Lope no ha de haber*» (*Atti del convegno internazionale su Lope de Vega; 10-13 Febbraio 1999*), ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, pp. 161-80; A. Cassol, *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2000.

En las crónicas de la guerra de Flandes y otras relaciones militares en las que aparece, se encarecen siempre el denuedo y la entrega de Lope de Figueroa, pero no se alude en ningún momento a su cojera, ni a su carácter de jurador empedernido, que es otro de los aspectos que definirán al personaje dramático. Incluso en el poema *Guerras civiles de Flandes*, escrito en 1587, y que puede considerarse el primer texto literario en el que aparece Lope de Figueroa, se exalta su atrevimiento, valor y capacidad de mando, pero en ningún momento se menciona su minusvalía física²¹.

Todo parece indicar que fue Lope de Vega, en *El asalto de Maastrique*, quien esbozó un nuevo personaje dramático a partir de la figura histórica de Lope de Figueroa. Esta comedia, escrita entre 1600-1606, celebra una de las hazañas más sonadas de la guerra de Flandes: el cerco y posterior conquista de la ciudad de Maastricht (1579) por el ejército al mando de Alejandro Farnesio. Según una técnica dramática que fue afinando en esos años, Lope crea un doble nivel de intriga: a la crónica dramatizada del cerco de la ciudad, con todos sus protagonistas históricos (Alejandro Farnesio, Pedro de Toledo, Octavio Gonzaga, etc.), se superpone una intriga de amor de la que son protagonistas personajes de pura invención, como los soldados Bisanzón, Tapia, Soto, Añasco, y las damas Marcela y Aynora.

De entre los personajes de la pieza, Lope de Figueroa descuella por su estatuto híbrido. Como personaje histórico, se mueve en el plano de otros generales del ejército, protagonistas de la crónica dramatizada del asedio. Al mismo tiempo, participa en la intriga de ficción, tiene relaciones con la flamenca Aynora y protagoniza el desenlace de esta trama secundaria.

En su primera aparición dramática, Lope de Figueroa presenta una verdadera constelación de marcas físicas y caracteriales que lo transforman en una figura compleja. No cabe duda de que la pierna enferma es el rasgo identificador más llamativo: el don Lope dramático es un cojo, y su minusvalía está siempre presente en las referencias al personaje y en sus mismos parlamentos a lo largo de toda la obra²². A este rasgo físico se añade un elemento lingüístico: además de ser

²¹ Cfr. Hendriks, «Don Lope de Figueroa».

²² He aquí un botón de muestra: «Porque me has dado a un tirano, / sin tener de quien vengarte, / que si en los brazos es Marte, / es en las piernas Vulcano» (p. 32); «Digo, que si le dejase / de la pierna aquel dolor, / en España no hay señor / que a don Lope se igualase» (p. 48); «¿De que pase la palabra? / ¡Que lleve el diablo esta pierna!» (p. 29); «...Mil / diablos y aquesta pierna!» (p. 30); «—¿No es la peor aquesta pierna mía, / que cuantas tiene Dios criadas? / —Es tan mala, señor, que apenas puede / ser en un hospital pierna de sábana. / Es la pierna del pobre paralítico / que estaba en la piscina, con más bocas / que de carnero, con sus clavos y ajos. / Finalmente, merece estar colgada / en san Antón» (p. 31); «Pues, ¿quiere Su Alteza que le haga / don

jurador («¡Voto a Dios!» es la exclamación que anuncia todas sus apariciones), don Lope invoca a cada paso el infierno y los diablos, que son su punto de comparación para cualquier situación bélica y para el mismo dolor que le provoca la maltrecha pierna²³. Esta relación con las figuras del más allá tiene un reflejo en otro aspecto, esta vez caracterial, del personaje: una total indiferencia hacia la muerte. Su desmedido valor se nos presenta como algo descabellado e imprudente, que los demás oficiales miran a veces con recelo²⁴; más que valor, lo de Lope de Figueroa es una forma de enfermiza atracción hacia el riesgo y hacia el espectáculo de los cuerpos mutilados por los artificios bélicos²⁵. Un último rasgo indicativo, sobre todo si pensamos que se trata de uno de los más altos mandos del ejército, es su afición al juego y su interés por el sexo, que le hace amancebarse con una mujer flamenca²⁶.

Ahora bien, lejos de ser pinceladas caracteriales aisladas, todos estos elementos son solidarios entre sí. La atracción por la muerte, las alusiones al más allá, el carácter ctónico del

Lope gastadores de su pierna?» (p. 31); «que si faltare munición, ofrezco / a Vuestra Alteza aquesta pierna mía, / que pues me mata a mí, que soy cristiano, / bien puede matar allá a un luterano!» (p. 44); «Echa un bando: / di que un diablo está llevando / toda una pierna a don Lope» (p. 30).

²³ Para las imprecaciones al diablo en relación con la pierna enferma, además de los ejemplos citados en la nota anterior, véanse también los siguientes parlamentos de don Lope: «Vaya al infierno, y demos a los diablos / una batalla, y ¡voto a Dios de hacellos / huir más tierra que perdieron cielo!» (p. 8); «¡Alto: cavemos, pese al diablo! / ¿Parióme a mí mi madre para esto?» (p. 33); «Señor, aquesta gente de Matrique / son diablos, son infiernos, no son hombres» (p. 43); «Algún diablo dentro encierra. / ¡Qué brava defensa!» (p. 51); «No sé ¡por Dios! Vueseñoría crea / que está Matrique de demonios lleno» (p. 54).

²⁴ En la Jornada segunda, por ejemplo, don Lope pretende asaltar al arma blanca las murallas de Maastricht. Con más criterio, Alejandro Farnesio prefiere atacar utilizando máquinas bélicas, y pide asesoramiento a un ingeniero italiano, lo que desata la impaciencia de nuestro héroe: «¡Voto a Dios! Si vuestra Alteza / no me deja allá subir, / que al Turco vaya a servir; / córteme el Rey la cabeza. / ¡Bellacos, rebeldes, viles!» (p. 28); «¡Que es astuto! ¡Voto a Dios, / que no hay ingenio en el mundo, / sino arrojar al profundo / Matrique, de dos en dos!» (p. 29).

²⁵ Véanse los chistes de don Lope a la noticia de las bajas de varios generales (pp. 12 y 13). Añádanse a éstos las siguientes exclamaciones: «Si él nos encuentra, no se irá alabando / ¡por vida de don Lope! del encuentro; / que aún no se habrá secado aquella sangre / de los que degollamos en Amberes. / Y ¡voto a Dios, que si en mi mano fuera, / que no quedara vivo luterano!» (p. 9); «Voló la mina, y van subiendo al cielo / contra su voluntad, algunos ángeles. / ¡Plega a Dios que lo sean en su reino!» (p. 43).

²⁶ Para la escena del juego, ver pp. 29-30.

personaje²⁷, su misma inclinación hacia el sexo, eran rasgos que la cultura tradicional relacionaba (y sigue relacionando) con la cojera. Se trata de la antigua idea del cojo como una figura marginal, a veces peligrosa y hasta diabólica, muy activa sexualmente, que tiene relaciones con el mundo de los muertos y que, en todo caso, vive en la frontera de dos espacios diferentes, aspectos todos éstos que Lope de Vega reúne, y aprovecha magistralmente, a la hora de dar sustancia a este nuevo personaje dramático²⁸.

El resultado superó probablemente las expectativas del mismo dramaturgo, quien dejó en herencia al teatro de su época a un personaje extremadamente dúctil, a mitad de camino entre una figura histórica y un personaje folklórico: un ser ctónico, pero nada terrorífico, un verdadero diablo cojuelo, familiar, campechano y al mismo tiempo ferino, con debilidad por el juego y las mujeres, jurador, renegado e inmune al miedo a la muerte. Pero, sobre todo, un excelente personaje bisagra, capaz de moverse con la misma facilidad en el plano de la verdad histórica y en el de la verosimilitud poética. Ninguno de los dramaturgos posteriores que lleve a las tablas a

²⁷ «No haga Vuestra Alteza lo que dice; / que cavaremos todos de tal suerte, / que podamos pasar a los antípodas / por las honduras que en las tierras hagamos» (p. 33).

²⁸ Dentro de la vasta literatura sobre el diablo cojo y, más en general, sobre el significado antropológico de la cojera, son muy útiles para los aspectos que estamos tratando: M. Chevalier, «¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del Demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, 21, 1986, pp. 125-36; F. Delpech, «L'écolier diabolique: aspects ibériques d'un mythe européen», *L'Université en Espagne et en Amérique Latine du Moyen Âge à nos jours (Actes du Colloque de Tours, 12-14 janvier 1990)*, eds. J. L. Guereña, E. M. Fell et J. R. Aymes, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1991, pp. 155-77; Id., «Camino del infierno tanto anda el cojo como el viento: Monosandalisme et magie d'amour», *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, eds. J.-P. Duviols et A. Molinié-Bertrand, Paris, PUF, 1996, pp. 175-91; Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. R. Valdés, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999. Para entender cómo culturas muy lejanas en el espacio y en el tiempo han podido relacionar de forma similar la cojera con figuras liminares, me parecen esclarecedoras algunas observaciones de Carlo Ginzburg relativas al monosandalismo presente en algunos mitos: «Il mito ci invita a riconoscere nella simmetria una caratteristica degli esseri viventi. Se ad essa aggiungiamo una caratteristica più specificamente, anche se non esclusivamente umana —la stazione eretta—, ci troviamo di fronte a un essere vivente, simmetrico, bipede. La diffusione transculturale dei miti e dei riti imperniati sull'asimmetria deambulatoria ha verosimilmente la sua radice psicologica in questa percezione elementare, minima, che la specie umana ha di se stessa della propria immagine corporea. Ciò che altera quest'immagine, su un piano letterale o metaforico, appare quindi particolarmente adatto ad esprimere un'esperienza oltre i limiti dell'umano» (C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 223; la cursiva es mía).

Lope de Figueroa lo cargará del conjunto de las marcas folklóricas con que lo había dotado Lope de Vega. Pero todos entenderán la fuerza y la flexibilidad dramática del personaje de *El asalto de Matrique*.

Sin poderme detener ahora en cada una de las piezas en las que aparece Lope de Figueroa, me limitaré a realizar algunas observaciones sobre dos de ellas que tienen una relación estrecha con la obra maestra de Calderón, a saber, *El alcalde de Zalamea* antiguamente atribuido a Lope de Vega (de ahora en adelante lo indicaré como el primer *Alcalde*) y *El Tuzaní de la Alpujarra* de Calderón de la Barca²⁹.

EL PRIMER ALCALDE Y EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA

Fuere quien fuere el autor del primer *Alcalde* (y lo único seguro es que no fue Lope de Vega), tuvo presente *El asalto de Matrique* en la construcción de la figura de Lope de Figueroa. Aunque en esta nueva comedia el papel del Maese de Campo es mucho más reducido (su presencia se limita a dos secuencias), sus marcas físicas y comportamentales siguen girando alrededor de la pierna enferma³⁰, de la que se queja repetidamente. También se le asocia con el diablo³¹, y su hablar desbocado es la marca lingüística más peculiar. Falta, sin embargo, toda esa red de relaciones con el mundo infernal de la guerra y del más allá que jalonaban su presencia en la obra de Lope de Vega. Pero al autor del primer *Alcalde* hay que reconocerle, sobre todo, el mérito de haber aprovechado el personaje de Lope de Figueroa para una obra que ya no es un drama histórico, como *El asalto de Matrique*, sino una comedia del honor campesino, a la

²⁹ No quiero dejar de resaltar, sin embargo, la peculiaridad de *La traición vengada* de Agustín Moreto. Este drama es un centón de situaciones sacadas de comedias calderonianas (esencialmente de *El alcalde de Zalamea*, de *El médico de su honra* y de *El pintor de su deshonra*). Pero, a diferencia de otros casos de *contaminatio*, en los que los dramaturgos esconden sus fuentes, en *La traición vengada* Moreto hace de todo para que el público reconozca las situaciones calderonianas, para luego darles un desenlace diferente al de Calderón. Es uno de los casos en que el término de «juego intertextual» resulta ampliamente justificado.

³⁰ «¡Pese a la pierna, / no viniera un demonio y la llevara!» (v. 855); «¿Es posible que no viene un demonio / a llevarse esta pierna?» (vv. 861-62); «—¿Mejoró ya la pierna? / —En mi vida estaré bueno; / ¡ofrézcola a Bercebú!» (vv. 993-95).

³¹ «—Que está el maese de campo en Zalamea, / don Lope de... —Será de Figueroa. / —Sí, señor; es un hombre del diablo» (vv. 796-98); «El maese de campo es un demonio / y es medio renegado si se enoja» (vv. 804-805).

manera de *Peribáñez* o de *El mejor alcalde, el Rey*, dando así un nuevo paso importante en la transformación del personaje histórico en personaje literario autónomo.

Pasando finalmente a Calderón, para valorar en los justos términos su aportación a la elaboración del personaje de Lope de Figueroa, hay que recordar que antes de ser protagonista de *El alcalde de Zalamea*, Lope de Figueroa aparece en *El Tuzaní de la Alpujarra*, que Calderón compuso hacia 1633. En esta obra se insiste desde el comienzo en la oposición entre el valor y resolución de don Lope por un lado y su poca paciencia por otro³². Don Lope es quien mata a sangre fría al viejo y noble Malec, padre de Isabel, causando así indirectamente la muerte de la joven, pero al mismo tiempo es quien intercede para que Álvaro Tuzaní sea perdonado tras haber matado a un soldado. Calderón es también el primer dramaturgo que hace remontar explícitamente su cojera a la gota que padece³³.

Un aspecto especialmente importante de esta comedia, y al que nunca se ha prestado la atención debida, es que *El Tuzaní de la Alpujarra* es una clara anticipación de *El alcalde de Zalamea*. Las dos piezas comparten un mismo planteamiento estructural de la intriga, que explora el mundo ajeno a la nobleza, esto es, el universo de una otredad inasimilable. Si en *El alcalde de Zalamea* la otredad está representada por el mundo de los pecheros de Zalamea, en *El Tuzaní de la Alpujarra* son los moriscos, un colectivo que se sitúa al margen de la *civitas honoris* y de la monarquía hispánica. En ambos casos es el ejército del Rey el que entra en conflicto con este universo ajeno y casi desconocido. En las dos piezas el protagonista es un personaje del otro bando (don Álvaro Tuzaní, Pedro Crespo), quien se coloca, sin embargo, en el límite entre los dos universos. Al igual que Crespo es un villano, pero reivindica su honor, Álvaro Tuzaní es morisco, aunque de sangre real; y es rebelde, pero con rasgos típicos del noble: generosidad, valor y capacidad de amar. Homóloga es también la acción que protagonizan los dos personajes: ambos (Álvaro Tuzaní y Pedro Crespo) padecen un ultraje por parte de un miembro del ejército

³² «—Quién viene con él? —Un monstruo / del valor y la nobleza: / don Lope de Figueroa. / —Notables cosas me cuentan / de su gran resolución / y de su poca paciencia» (p. 364).

³³ «—Impedido de la gota, / impacientemente lleva / el no poder acudir / al servicio de la guerra» (p. 364). En el primer *Alcalde*, es Pedro Crespo quien conjetura el origen gotoso de la dolencia («—Tiene gota, por Dios? ¿Duélele mucho?», v. 860), sin que el diagnóstico quede confirmado. También cabe recordar que, en su biografía de Juan de Austria, Lorenzo Van Der Hammen y León cuenta cómo Lope de Figueroa fue herido de bala en un muslo durante la guerra de Granada «y le remataran si los escuderos de Écija no le socorrieran» (L. Van Der Hammen y León, *Don Juan de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1617, p. 117).

real, y responden matando al ofensor. En la última secuencia de ambas obras una autoridad superior (Juan de Austria en *El Tuzaní*, Felipe II en *El alcalde de Zalamea*) acaba por avalar la conducta del infractor, que queda finalmente perdonado.

El gran parecido entre dos obras pertenecientes a géneros tan distintos se explica por un dato que tiene especial importancia para la comprensión de la obra maestra de Calderón: *El Tuzaní de la Alpujarra* es un drama de cerco, como lo era *El asalto de Mástrique* de Lope. Sin embargo, como apuntó hace años Marc Vitse, también *El alcalde de Zalamea* tiene la estructura de un drama de cerco, por así decir «interiorizado», con el asalto militar, no a una ciudad cercada, sino a la casa de Pedro Crespo³⁴. Lo que hace Calderón en *El alcalde de Zalamea* es llevar a cabo una significativa contaminación: recupera los personajes y las situaciones de una comedia del honor campesino (el primer *Alcalde*), y los inserta en la estructura profunda de un drama de cerco, sobre el modelo de *El asalto de Mástrique* y de *El Tuzaní de la Alpujarra*, piezas que tenía muy presentes a la hora de componer su obra maestra. En este contexto, la figura anfibia de don Lope de Figueroa —personaje que procedía de un drama de cerco, pero que ya se había convertido en el protagonista de un drama campesino— iba a resultar decisiva.

DON LOPE ANTE EL ESPEJO DE PEDRO CRESPO

De acuerdo con la morfología del personaje, que había ido perfilándose comedia tras comedia, el don Lope de Figueroa de *El alcalde de Zalamea* sigue siendo un personaje liminal, que se mueve entre espacios diferentes: entre el mundo de la historia (la anexión de Portugal de 1580) y el de la intrahistoria (el drama campesino de Pedro Crespo), y entre el mundo del héroe (Crespo) y el del antagonista (el Capitán). Pero el personaje tiene aquí un papel mucho más destacado que en las obras anteriores. Don Lope interviene en cinco secuencias en las que, según dijimos, siempre aparece junto con Pedro Crespo: la primera es la secuencia de la habitación de Isabel, cuando Crespo y Juan se enfrentan al Capitán y al Sargento (I, vv. 777-894); la segunda es la de la cena en el jardín, al día siguiente (II, vv. 1077-1396); la tercera, la de la despedida en la que don Lope regala a Isabel la vieira de plata (II, vv. 1501-1575); la cuarta, la de la vuelta a Zalamea, tras la noticia del apresamiento del capitán (III, vv. 2501-2625); la quinta y final, la del pleito ante el rey Felipe II (III, vv. 2626-2767).

En la profunda remodelación del personaje que lleva a cabo Calderón, los rasgos demónicos y ctónicos del militar, tal y como los había trazado Lope de Vega, quedan muy matizados. Se enfatiza, en cambio, su esquizofrenia comportamental —que ya asomaba en *El*

³⁴ M. Vitse, *Éléments*, pp. 277-81.

Tuzaní de la Alpujarra— entre cordura por un lado y pérdida del control de sí mismo por otro. También la cojera, que en *El asalto de Matrique* formaba parte de una constelación de rasgos físicos y caracteriales de origen demoníaco, entra aquí en un nuevo juego de significados y relaciones.

No podemos analizar, siquiera de forma somera, la relación Crespo-don Lope, sin antes definir algunos aspectos del personaje del rico labrador de Zalamea. A diferencia de lo que ocurría en el primer *Alcalde*, donde Crespo estaba a toda hora respaldado por la comunidad de Zalamea y por sus criados, el protagonista de la obra de Calderón se define por su soledad.

La soledad de Crespo nace, en primer lugar, del abandono y desamparo en que lo dejan sus protectores naturales, esos militares que se hospedan en su casa, y que, en cuanto señores del vasallo que los acoge, tendrían que proteger, y no ultrajar, a la familia del labrador. Pero, incluso en su entorno familiar, Crespo es un personaje solitario. No hay en *El alcalde de Zalamea* figuras comparables a los subalternos fieles, tan presentes en los dramas campesinos de Lope y del mismo Vélez de Guevara. Descartando a la hija y a su prima, que por su condición femenina requieren protección y representan una constante amenaza a la integridad del honor masculino, queda la figura de Juan, novedosa con respecto del primer *Alcalde*. Aparentemente, Juan tiene el arrojo y el valor del padre; sin embargo, desde la secuencia del enfrentamiento con el Capitán en la habitación de Isabel, resulta evidente que Juan es incapaz de dominar sus pasiones en las situaciones conflictivas, y el padre tiene que velar repetidamente por su integridad³⁵. Así, Pedro Crespo experimenta la soledad del vasallo abandonado por sus señores naturales (lo que quiere

35

En tres ocasiones Crespo debe proteger a su hijo de su misma impulsividad. La primera en la secuencia de la habitación de Isabel. Padre e hijo entienden desde el primer momento que todo ha sido un subterfugio del Capitán para entrar en el cuarto de Isabel. Pero, mientras que Crespo refrena su indignación y disimula, fingiendo aceptar las razones del militar, Juan increpa imprudentemente al Capitán. De ahí que el padre prefiera mortificarlo llamándole «rapaz», a fin de protegerlo de su misma belicosidad («—Quién os mete en eso a vos, / rapaz? ¿Qué disgusto ha habido?»; vv. 746-47). En la secuencia de la cena, padre e hijo tienen que sufrir la vulgar cantaleta de los soldados ante la ventana de Isabel. Crespo disimula de nuevo su indignación; Juan, al contrario, no resiste y quiere salir a la calle espada en mano; de ahí que Crespo lo trate por segunda vez como a un mocoso, con la intención de protegerlo («—Dónde vais, mancebo? / —Voy a que traigan la cena. / —Allá hay mozos que la traigan» (vv. 1247-49). La tercera vez es cuando, tras la violación de Isabel, Juan vuelve a casa decidido a matar a su hermana, y Crespo lo encarcela, siempre para protegerlo, como confiesa el mismo alcalde en un aparte («Aquesto es asegurar / su vida, y han de pensar / que es la justicia más rara / del mundo», vv. 2467-69).

decir, en términos dramáticos, la soledad del hijo abandonado por sus padres estamentales)³⁶, y, a la vez, la soledad del padre que no puede contar con la ayuda eficaz de sus hijos, necesitados más que nunca de protección. Y, en su soledad heroica, Pedro Crespo es un personaje mucho más cercano al don Gutierre Solís de *El médico de su honra* que a cualquier héroe campesino de Lope de Vega³⁷.

Una vez reinscrito en la compleja sintaxis parafamiliar que rige el sistema de personajes de la comedia áurea, el enfrentamiento entre Crespo y Lope de Figueroa cobra todo su sentido. Si Pedro Crespo es padre y vela por sus hijos Isabel y Juan, Lope de Figueroa es padre del Capitán, en cuanto superior directo suyo. Al mismo tiempo es padre de Crespo, en calidad de señor noble frente a un vasallo; no hay que olvidar, a este respecto, que «el aposento de tropas» es una transposición, en términos de Estado Moderno, de una relación de tipo feudal: el labrador hospeda y abastece al señor, y el señor combate y protege al vasallo. Tenemos así, por un lado, una relación especular entre dos padres que velan por sus hijos, y en la que cada uno reconoce en el otro una imagen de sí mismo; por otro, una relación jerárquica entre un señor y un vasallo. Este complejo enfrentamiento, al mismo tiempo especular y jerárquico, sigue un movimiento que va desde el recelo mutuo (secuencia de la habitación de Isabel) hacia un entendimiento común (secuencia de la cena y de la despedida) para volver a un contraste violento (secuencia de la vuelta a Zalamea), antes del desenlace final (pleito ante el Rey).

En la secuencia del primer encuentro (el enfrentamiento en la habitación de Isabel), Calderón sitúa claramente a los personajes padres en sus relaciones con los personajes hijos. Por un lado, Crespo y Juan, por otro, el Capitán y el Sargento; en el centro, como juez y árbitro de la

³⁶ Ver M. Vitse («Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)», *Historia del teatro en España*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, I, 1983, p. 572 y nota), quien define a Pedro Crespo como «un hijo teatral —en cuanto miembro de la categoría subalterna de los vasallos, hijo de los señores-padres—», anotando a continuación: «a nivel de contextura general del sistema de las *dramatis personae* en cuanto macrofamilia, a Pedro Crespo se le puede considerar como a un hijo-vasallo; y a nivel de la microfamilia de su particular contexto argumental, es evidentemente, una impresionante figura paterna». Ver también M. Vitse, «Calderón trágico», *Anthropos. Extra 1 (Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes)*, eds. I. Arellano y Á. Cardona, 1997, pp. 61-64.

³⁷ Es oportuno matizar que la soledad de Crespo, como la de don Gutierre Solís, no es de tipo introspectivo o psicológico, sino que es una soledad, por así decirlo, «situacional», que se define por la falta completa de ayuda en los momentos en que el héroe debe tomar decisiones inaplazables.

situación, don Lope de Figueroa. Pese a su fama de justiciero inflexible y expeditivo³⁸, don Lope de Figueroa se comporta en esta ocasión como otros padres débiles del teatro calderoniano, cuya inclinación hacia unos hijos en detrimento de otros los aboca al fracaso final³⁹. De hecho, si bien don Lope reconoce la gravedad de lo ocurrido, se limita a alejar al Capitán de la casa, sin imponerle castigo alguno⁴⁰.

Empieza entonces el combate verbal entre Crespo y don Lope, un combate apretado, hecho de réplicas paralelísticas, que acaba con el célebre final del primer acto:

DON LOPE	(Testarudo es el villano; también jura como yo.)
PEDRO CRESPO	(Caprichudo es el don Lope; no haremos migas los dos.)

Esto es, especularidad de réplicas en las que cada personaje vislumbra en el otro rasgos de sí mismo y, simultáneamente, una irreductible divergencia.

Al día siguiente, la segunda secuencia (la de la cena en el jardín de Crespo) se abre con un revelador diálogo entre nuestros dos personajes. Al Maese de Campo le sorprende la inesperada amabilidad del labrador, que el día anterior había sido todo «reniegos, por vidas, votos y pesias». Cuando don Lope se atreve a preguntar a su anfitrión la razón de tan repentino cambio, escucha la famosa tirada en la que Crespo declara su «política discreta»:

³⁸ Así lo definen los mismos soldados: «Lope de Figueroa, / que, si tiene tanta loa / de animoso y de valiente, / la tiene también de ser / el hombre más desalmado, / jurador y renegado / del mundo, y que sabe hacer / justicia del más amigo / sin fulminar el proceso» (vv. 50-58).

³⁹ Ver, por ejemplo, el caso homólogo del rey David en *Los cabellos de Absalón*. Al tener noticia de la violación de su hija Tamar por parte de su otro hijo, el amadísimo Amón, es incapaz de resolver la disyuntiva entre justicia y una mal entendida piedad paternal («Rey me llama la justicia, / padre me llama el amor, / uno obliga y otro impele: / ¿cuál vencerá de los dos?»), ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989, vv. 1266-69). Su reacción cobarde será el inicio de la tragedia que arrasará a toda la familia.

⁴⁰ La misma actitud tibia adoptará, al día siguiente, en ocasión del enfrentamiento nocturno tras la serenata ante las ventanas de Isabel.

PEDRO CRESPO

Yo, señor, siempre respondo
 en el tono y en la letra
 que me hablan. Ayer, vos
 así hablabais, y era fuerza
 que fuera de un mismo tono
 la pregunta y la respuesta.
 Además de que yo he tomado
 por política discreta
 jurar con aquel que jura,
 rezar con aquel que reza.
 A todo hago compañía,
 y es aquesto de manera
 que en toda la noche pude
 dormir, en la pierna vuestra
 pensando, y amanecí
 con dolor en ambas piernas;
 que por no errar la que os duele
 —si es la izquierda o la derecha—,
 me dolieron a mí entrambas.
 Decidme, por vida vuestra,
 cuál es, y sépalo yo,
 porque una sola me duela.

(vv. 1129-50)

Es difícil encontrar una réplica que defina mejor el nuevo significado que Calderón confiere a la dolencia de don Lope que la que acabamos de citar, donde además se establece la singular relación entre la «política discreta» de Crespo y el juego de las cojeras mutuas.

Contrariamente a lo que se ha venido diciendo, la política discreta de Crespo no es ningún alarde de cinismo, sino todo lo contrario. Aquí tenemos, por un lado, a Lope de Figueroa, cuya cordura está permanentemente puesta en entredicho por la incontrolada violencia de sus instintos, violencia que acaba enajenándolo de sí mismo de la misma manera que la gota le arranca alaridos de dolor. Por el otro lado está Crespo, quien presenta la máxima virtud del héroe calderoniano, según mostró Vitse: la capacidad de erradicar los instintos que enajenan al hombre, sometiéndolos al control heroico de la voluntad⁴¹. Hay que insistir en que Crespo no es un

⁴¹ M. Vitse, «Un teatro de la modernidad», p. 564.

personaje sin pasiones, como pretenden sus detractores, sino todo lo contrario. Su forma de actuar rebosa apasionamiento, pero por encima de la pasión se sobrepone siempre esa voluntad heroica capaz de encauzar y dominar los instintos.

Aquí radica el significado de esa especularidad asimétrica que marca la «política discreta» de Crespo frente a don Lope. Los juramentos, imprecaciones y votos del Maese de Campo son los signos externos de su sumisión al poder enajenador de las pasiones. La repetición de estos mismos *clichés* comportamentales por parte de Pedro Crespo es una réplica irónica y a la vez maliciosa, con la que el rico labrador demuestra ese control sobre sí mismo que le permitirá salir airoso de los peligros que acechan la integridad de su mundo. No hay que olvidar, sin embargo, que en la base de la actitud camaleónica de Crespo está el amor del vasallo que intenta apuntalar una armonía que sus superiores estamentales están siempre a punto de quebrar.

El curioso discurso sobre la pierna es el lógico corolario de esta dinámica de situaciones. La cojera del general se presenta, entre otras cosas, como el signo exterior de esa asimetría comportamental que lo caracteriza —cuerdo e irascible al mismo tiempo—, y que hace de él, en todos los sentidos, un ser mutilado, un seudohéroe. Frente a este verdadero *cavaliere dimezzato* está su vasallo. Es tan fuerte la voluntad de equilibrio de Crespo, su visión del cuerpo social como un todo armónico, que llega a esa hiperbólica automutilación de su pierna en busca de un equilibrio que siente como peligrosamente comprometido. Al defecto del señor se contraponen el irónico exceso compensatorio del vasallo.

Ya he sobrepasado con creces el número de páginas que los organizadores del Congreso han concedido a cada ponente. Añado sólo que las restantes secuencias introducen nuevos elementos en la relación entre Crespo y Lope de Figueroa, pero no alteran el conflicto de fondo, cuya pauta está marcada en estas dos primeras secuencias⁴².

En conclusión, podemos decir que la cojera física de don Lope es el signo de una mutilación interior, como lo son las patologías que padecen tantos seudohéroes calderonianos: la melancolía de Fénix en *El príncipe constante*, la «hemofobia» del Rey don Pedro en *El médico de su honra* o la compulsividad erótica de don Álvaro en *El pintor de su deshonra*. A diferencia de

⁴² Para un análisis del final de la contienda entre don Lope y Pedro Crespo me permito remitir a la edición de *El alcalde de Zalamea* que estoy preparando. De la secuencia de la despedida existe un excelente análisis en un reciente artículo (M. McKendrick, «La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material», *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, eds. K. & T. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, I, pp. 319-35), que sólo he podido conocer ya estando en prensa este trabajo.

lo que ocurría en *El asalto de Matrique*, donde la minusvalía era una de las diferentes marcas que perfilaban un ser liminal y diabólico, en nuestra comedia la asimetría física del General cobra sentido sólo en relación al perfecto equilibrio de su *alter ego* Pedro Crespo. En esa interiorización de un drama de cerco que es *El alcalde de Zalamea*, será el íntegro alcalde de aldea quien le ganará la batalla al gran héroe mutilado de la guerra de Flandes.

7. La presente edición

Para el texto sigo *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (María Fernández, Alcalá de Henares, 1651), que es el testimonio más antiguo que nos ha transmitido la pieza. Según se ha indicado en el capítulo anterior, todas las demás ediciones proceden directa o indirectamente del volumen de María Fernández.

En la transcripción resuelvo las abreviaturas, ajusto a los criterios modernos la puntuación, el uso de las mayúsculas y de los acentos. Modernizo la ortografía, pero conservo la aglutinación de la preposición *de* con el artículo, la alternancia de las vocales no acentuadas *e/i*; *o/u*, y las formas etimológicas, o arcaicas, del tipo *propria*, *agora*, *ansí*, *efeto*, *estraña*, etc. Regularizo el nombre de los locutores, eligiendo siempre las formas más corrientes.

Entre los testimonios antiguos sólo Vera Tassis señala los numerosos *apartes* de la comedia con acotaciones al margen, mientras que las ediciones anteriores los dejan a la interpretación del lector. Para la presente edición utilizo el sistema más sintético y puntual de incluir los *apartes* entre paréntesis. No considero oportuno, en cambio, indicar posibles "semiapartes" (cuando dos personajes hablan entre ellos de espaldas a los otros), ni numerar las escenas como hacen algunas ediciones modernas.

Para subsanar errores del texto base me atengo al siguiente criterio. Cuando la lección conjetural está respaldada por una explicación plausible de la génesis del error (homeoteuton, trivializaciones, confusiones paleográficas, etc.) enmiendo el texto, apoyándome preferentemente en lecciones de otros testimonios y en el *usus scribendi* del dramaturgo. Prefiero relegar en nota, en cambio, lecturas conjeturales menos seguras.

Un criterio algo menos conservador adopto para los así llamados interliminares. Según han demostrado Morrás y Pontón [1995: 98], las acotaciones eran copiadas al modo de los textos orales, conservando el sentido, pero sin ánimo de preservar la literalidad de la formulación, lo que obliga al editor moderno a utilizar criterios diferentes a la hora de editar el texto de la comedia y los interliminares. En el caso de *El alcalde de Zalamea*, sólo un análisis muy pormenorizado permite detectar la presencia de numerosos movimientos escénicos

–imperceptibles a veces, pero siempre imprescindibles–, que no se perciben en una primera lectura. Así las cosas, intento atenerme como siempre al texto base, pero 1) introduzco, cuando faltan, acotaciones de entrada y salida de personajes, porque su presencia, además de ayudar a la visualización del movimiento escénico, sirve para delimitar segmentos de acción; 2) introduzco acotaciones de movimientos, todas las veces que su ausencia me parece perjudicar la correcta interpretación del significado de las réplicas. En los dos casos, me apoyo preferentemente en lecturas de testimonios antiguos (sobre todo de Vera Tassis, quien demuestra una gran sensibilidad en la visualización de los movimientos escénicos). Cualquier intervención queda naturalmente registrada en el aparato crítico.

En el aparato crítico registro sólo las variantes de los cuatro volúmenes del siglo XVII que han transmitido el texto. Dejo conscientemente fuera las variantes de las más de veinte *sueitas* y ediciones del siglo XVIII –todas sin valor textual–, porque hubiera inflado inútilmente el aparato. El lector interesado puede encontrarlas fielmente registradas en la edición de Escudero [1998].

Nuestra actual comprensión de *El alcalde de Zalamea* es en buena medida el resultado de una amplia tradición de análisis y ejercicio ecdótico que se ha sedimentado edición tras edición. En el aparato y en las notas, intento dar cuenta de esta tradición, indicando las diversas actitudes de los editores anteriores frente a problemas textuales e interpretativos. Lo hago señalando sólo el apellido (Hartzenbusch, Krenkel, Escudero, etc.) y quedando sobrentendido que me refiero a la edición del citado comentarista, recogida en bibliografía.

8. Bibliografía

- ABRAMS, Fred, "Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*", *Duquesne Hispanic Review*, V (1966), pp. 27-34.
- AGUIRRE, José María, "*El alcalde de Zalamea*: ¿venganza o justicia?", *Estudios filológicos*, VII (1971), pp. 119-132.
- ALBI DE LA CUESTA, Julio, *De Pavía a Rocroi (Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII)*, Balkan, Madrid, 2000.
- ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*", *Cuadernos de investigación histórica*, 2 (1978), pp. 39-113.
- ALCINA FRANCH, Juan, ed., "*El alcalde de Zalamea*" en las dos versiones de Calderón de la Barca y *Lope de Vega*, Juventud, Barcelona, 1970.

- ALÍN, José M^a, "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. B. Garza e Y. Jiménez, Colegio de México, México, 1992, pp. 403-465.
- ALLEN, John J., "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), Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 85-94.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis", en *El teatro español a fines del siglo XVII. (Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II)*, II, eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer, F. Sierra Martínez, Atlanta, Amsterdam, 1989, pp. 603-622.
- ARATA, Stefano, "Il principe selvaggio: la Corte e l'Aldea nel teatro spagnolo del Siglo de Oro", en *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600)*, ed. S. Carandini, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 439-468.
- ARCHER, Robert, "Role-playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*", *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 1 (1988), pp. 49-66.
- , "Precept and character in Polonius and Pedro Crespo", *Comparative literature*, XLIV, 3 (1992), pp. 280-292.
- ARELLANO, Ignacio, "Cervantes en Calderón", *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 9-35.
- ARJONA, J. Homero, "False andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful comedias", *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 290-305.
- ARTILES, Jenaro, "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII", *Segismundo*, núms. 5-6 (1967), pp. 9-38.
- AUBRUN, Charles V., "El alcalde de Zalamea: ilusión cómica e ilusiones sociales en Madrid hasta 1642", en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge 1984*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart, 1985, pp. 169-174.
- Aut.: Diccionario de Autoridades (1726-1737)*, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1984, 3 vols.
- AYLWARD, E.T., "El cruce de los temas de honor y justicia en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: un choque de motivos estéticos y prácticos", *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, 2 (1987), pp. 243-257.
- BACZYNSKA, Beata, "Vicisitudes de la recepción teatral: *El alcalde de Zalamea* de Calderón francmasónico (Varsovia, 1782)", en *Ideologías y poder: aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, eds. P. Sawicki y B. Baczyńska, Wydawnictwo

- Uniwersytetu Wrocławskiego (*Actas Universitatis Wratislaviensis*, núm. 1661), Wrocław, 1996, pp. 167-176.
- BEARDSLEY, Theodore S., "Isocrates, Shakespeare, and Calderón: Advice to a young man", *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 185-198.
- BRYANS, John V., "El Alcalde de Zalamea y el sub-género", en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermánico*, Oxford, 1978, eds. H. Flasche y R. D. F. Pring-Mill, Franz Steiner, Wiesbaden, 1982, pp. 42-47.
- BUENDÍA, Ignacio de, *Triunfo de llaneza*, ed. E. M. Wilson, Ediciones Alcalá, Madrid, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 1995.
- , *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Estudio preliminar de M. Vitse, Crítica (Biblioteca Clásica, 69), Barcelona, 1999.
- , *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado, Cátedra (Letras hispánicas 489), Madrid, 2000.
- , *La niña de Gómez Arias*, ed. C. Iranzo, University of North Carolina-Estudios de Hispanófila, Valencia, 1974.
- , *No hay cosa como callar*, ed. Á. Valbuena Briones, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos 137), Madrid, 1954.
- , *El príncipe constante*, ed. Bernard Sesé, Aubier, [s.l.], 1989.
- , *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Reichenberger, Kassel, 1989.
- , *El sitio de Breda*, en *Obras completas II. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1991.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de: *Poesías de don Jerónimo de Cáncer y Velasco. Composiciones varias*, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. A. de Castro, Altas (BAE, 42), Madrid, 1951, pp. 429-437.
- CARO BAROJA, Julio, "Honor y vergüenza (Examen histórico de varios conflictos populares)", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XX (1964), pp. 411-460.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, 4 vols.
- CASA, Frank P., "El tema de la violación sexual en la comedia", en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212.

- CASANOVA, Wilfredo O., "Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en *El alcalde de Zalamea* de Calderón", *Hispanófila*, XXXIII, mayo (1968), pp. 17-33.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, "*El alcalde de Zalamea*, drama subversivo (una posible interpretación)", en *Actas del I Simposio de Literatura Española (Salamanca, del 7 al 11 de mayo de 1979)*, ed. A. Navarro González, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, pp. 193-207.
- CASSOL, Alessandro, "La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega", en "*Otro Lope no ha de haber*" (Atti del convegno internazionale su Lope de Vega; 10-13 Febbraio 1999), ed. M. G. Profeti, Alinea (Secoli d'Oro 15), Firenze, 2000, pp. 161-180.
- CASTELLI, Eugenio, *Análisis de "El alcalde de Zalamea"*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- CERSÓMINO, Emilse, "Dos versiones de un mismo asunto. *El alcalde de Zalamea* de Lope y de Calderón", en *Lope de Vega: Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*, Universidad Nacional, La Plata, 1963, pp. 149-153.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Castalia (Clásicos Castalia, 29), Madrid, 1970.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Ginebra, 1983.
- CLARAMONTE, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, I, ed. R. de Mesonero Romanos, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 43), Madrid, 1857.
- Colección*: Cotarelo, Emilio, ed. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, Bailly-Baillière, Madrid, 1911, 2 vols.
- CORREA, Gustavo, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 99-107.
- Correas*: CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [h. 1627], ed. V. Infantes, Visor Libros, Madrid, 1992.
- COTARELO Y MORI, Emilio, "Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca", *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), pp. 517-562, 657-704; IX (1922), pp. 17-70, 163-208, 311-344, 429-470, 605-649; X (1923), pp. 5-25, 125-157.
- CROVETTO, Pierluigi, y Franco, Ernesto, "Entrevista imaginaria a Calderón del regista responsable de *l'Alcalde de Zalamea*", *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, V (1986), pp. 97-106.

- CRUICKSHANK, Don W., "The textual criticism of Calderón's *comedias*: a survey", en D. W. Cruickshank and J. E. Varey, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias* (A facsimile edition), vol. I (E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The textual criticism of Calderón's comedias*), Gregg International Publishers-Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 1-36.
- DAVIS, James, y Lundelius, Ruth, "Calderón's *El alcalde de Zalamea* in Eighteenth-Century France", *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), pp. 213-224.
- DCECH: COROMINAS, Joan, y Pascual, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991, 6 vols.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, 1999.
- DIXON, Victor, "El alcalde de Zalamea, la 'Nueua': Date and Composition", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), pp. 107-115.
- DUNN, Peter N., "Honour and the christian background in Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 75-105.
- , "Patrimonio del alma", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 78-85.
- EDWARDS, Gwynne, "The closed world of *El Alcalde de Zalamea*", en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, eds. F. A. de Armas, D. M. Gitlitz y J. A. Madrigal, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 53-67.
- ELLIOTT, John H., *El Conde-Duque de Olivares* (1986), Crítica, Barcelona, 1990.
- ENGELBERT, Manfred, "Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 191-200.
- ESCALANTE, Bernardino de, *Diálogos del arte militar*, eds. J. L. Casado y G. Parker, Universidad de Cantabria, Santander, 1992.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan M., "Problemas planteados en *El alcalde de Zalamea*, comedia atribuida a Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 67-82.
- , *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, Universidad de Navarra-Iberoamericana- Vervuert, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, 1998.
- EVANS, Peter W., "Pedro Crespo y el capitán", en *Hacia Calderón. V. Quinto coloquio Angloamericano, Oxford, 1978*, eds. H. Flasche y R. D. F. Pring-Mill, Franz Steiner, Wiesbaden, 1982, pp. 48-54.

- FERNÁNDEZ DE APONTES, Juan, ed., *El Alcalde de Zalamea*, en *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, que saca a la luz Don Juan Fernández de Apontes y las dedica al mismo Don Pedro Calderón de la Barca*, en la oficina de Don Manuel Fernández, Madrid, 1760-1763. vol. X.
- FERRER, Teresa, "Introducción" a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El mejor alcalde, el rey*, Planeta (Clásicos universales, 180), Barcelona, 1990.
- FISCHER, Susan L., "El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea: classical theatre as it ought to be performed", *Gestos (teoría y práctica del teatro hispánico)*, VI (1991), pp. 33-51.
- FLASCHE, Hans, "Key words in Calderón's tragedy", *Romanistisches Jahrbuch*, XXV (1974), pp. 294-306.
- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, "Hacia una cronología del *Labrador del Tormes* y del primer *Alcalde de Zalamea*", *La Torre*, XXVII (1979), 103-106, pp. 81-99.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, "Unas reflexiones sobre el duelo de honor y la deshonra de la mujer en *El alcalde de Zalamea*", en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano, Bochum 1987*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1988, pp. 221-226.
- FOX, Dian, *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*, Tamesis Books, Londres 1986.
- , " 'Quien tiene el padre alcalde...'. The conflict of images in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI (1982), pp. 262-268.
- , *Refiguring the hero: from peasant to noble in Lope de Vega and Calderón*, Pennsylvania State university, University Park, 1991.
- FRADEJAS, José, "La posible fuente de *El alcalde de Zalamea*", *Archivo de filología aragonesa*, 34-35 [1984-85], pp. 121-134.
- FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa* (1974), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987), 2ª ed., Madrid, Castalia, 1990.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1996.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., "El alcalde de Zalamea: Álvaro de Ataide y el Capitán de Malaca", *Iberoromania*, XIV (1981), pp. 42-59.

- GIL, Alberto, "Calderón y la modernidad. El teatro de Calderón visto por Octavio Paz", en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano, Bochum 1987*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1988, pp.108-117.
- GILMAN, Stephen, "Matthew V:10 in Castilian jest and earnest", en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Gredos, Madrid, 1972, pp. 257-265.
- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed J. M. Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- , *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia (Clásicos Castalia 202), Madrid, 1994.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español (1583)*, estudio preliminar, edición, notas y glosario por M. Morreale, C.S.I.C., Madrid, 1968.
- HALKHOREE, Premraj, "The four days of *El alcalde de Zalamea*", *Romanistisches Jahrbuch*, XXII (1971), pp. 284-296.
- , *Calderón de la Barca: El alcalde de Zalamea*, Grant and Cutler-Tamesis Books (Critical guides to spanish texts, 5), Londres, 1972.
- HALL, John B., "Madness and sanity in Calderon's *El alcalde de Zalamea*", *Iberoromania*, XLIII (1996), pp. 52-67.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, "*El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega y de Calderón", en *Memorias leídas en la Biblioteca Nacional en las sesiones públicas de los años 1863 y 1864*, Rivadeneyra, Madrid 1871, pp. 33-48.
- HEATHCOTE, A. A., "*Peribáñez* and *El Alcalde de Zalamea*: similarities and differences", *Vida Hispánica*, XXV, 3 (1977), pp. 21-30.
- HENDRIKS, Victorinus, "Don Lope de Figueroa, figura histórica e imagen literaria", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, G. W. Ribbans, Istmo, Madrid, 1986, pp. 703-708.
- HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal de los Austrias en la corona de Castilla*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca , 1991.
- HESSE, Everett Wesley, "The costumbristic plays", en *Id.*, *Calderón de la Barca*, Twayne, Nueva York, 1967, pp. 57-63.
- HIDALGO-SERNA, Emilio, "La antropología en Calderón: elementos válidos y actuales del hombre en su teatro", en *Hacia Calderón VI. Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 16-23.
- HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, University of Toronto, Toronto, 1938.

- HILL, Deborah, "El alcalde de Zalamea: a chronological, annotated bibliography", *Hispania*, LXVI (1983), pp. 48-63.
- HILL, John, *Poesías germanescas del siglo XVI; romances de germanía de varios autores; jácaras y bailes de Quevedo; poesías germanescas del siglo XVII*, Undiana University, Bloomington, 1945.
- HONIG, Edwin, "Honor humanized: *The Mayor of Zalamea*", en *Id.*, *Calderón and the seizures of honor*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1972, pp. 81-109.
- JOLY, Monique, "La flor de la jacarandina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 461-475.
- JONES, Cyril A., "Honor in *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Review*, L (1955), pp. 444-449. [Reimp. en *Critical essays on the theater of Calderón*, ed. B. Wardropper, New York University, Nueva York, 1965, pp. 193-202.]
- JÜNEMANN, Guillermo, "Glosas críticas. Los dos *alcaldes de Zalamea*: el de Lope y el de Calderón", *Revista católica de Santiago de Chile*, XXXVI (1919), pp. 131-135 y 194-202.
- KEIL, Juan Jorge, ed., *El alcalde de Zalamea*, en *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas*, vol. IV, Fleischer, Leipzig, 1830.
- KERSTEN, Raquel, "El Alcalde de Zalamea y su refundición por Calderón", en *Homenaje a Casaldüero: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 263-274.
- KRENKEL, Max, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier Herausgegeben und erklärt*, III. (*Calderón, "Der Richter von Zalamea" nebst dem gleichnamigen stücke des Lope de Vega*), Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1887.
- LAUER, A. Robert, "Contaminación y purificación en *El alcalde de Zalamea*", *Anthropos*, (1997), núm. dedicado a *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, pp. 102-107.
- , "El alcalde de Zalamea y la comedia de villanos", en *El escritor y la escena III (Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón). Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 135-142.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. A. Carreira y J. A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990, 2 vols.

- Lazarillo de Tormes, ed. F. Rico, Cátedra (Letras hispánicas, 44), Madrid, 1987.
- LEAVITT, Sturgis E., "Pedro Crespo and the captain in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Hispania* [Baltimore], XXXVIII (1955), pp. 430-431.
- , "Cracks in the structure of Calderón's *El alcalde de Zalamea*", en *Hispanic studies in honor of Nicholson B. Adams*, eds. J. E. Keller y K. L. Selig, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966, pp. 93-96.
- LEWIS-SMITH, Paul, "Calderón's Mayor", *Romanische Forschungen*, XCII (1980), pp. 110-117.
- , "Calderón's *El alcalde de Zalamea*: a tragedy of honour", *Forum for modern language studies*, XXVIII, 2 (1992), pp. 157-172.
- Léxico del marginalismo*: Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
- LOSADA-GOYA, José Manuel, *L'honneur au théâtre (La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle)*, Klincksieck, París, 1994.
- LÓPEZ DE AYALA, Abelardo, *El alcalde de Zalamea*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1864.
- MALLARMINO, Víctor, "El alcalde de Zalamea y Fuenteovejuna frente al derecho penal", *Revista de las Indias* (Bogotá), XIV (1942), pp. 358-367.
- MARANISS, James E., *On Calderón*, University of Missouri Press, Columbia, 1977.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Letrados, consejeros y justicias (artículo-reseña)", *Hispanic Review*, LIII(1985), pp.201-227.
- MARRAST, Robert, ed., Calderón, *L'alcalde de Zalamea (El alcalde de Zalamea)*, Aubier (Collection bilingue des classiques espagnols), Paris, 1959.
- MARÍN, DIEGO, "Apostilla al supuesto *Alcalde de Zalamea* de Lope", *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, 1(1981), pp.81-82.
- MAS, Amedée, ed., Francisco de Quevedo, *Las Zahurdas de Plutón (El sueño del infierno)*, Marc Texier, Poitiers, 1955.
- MASON, T. R. A., "Calderón y los comediantes: año teatral 1639-1640", en *Hacia Calderón. Noveno coloquio Anglogermano*, Liverpool, 1990, ed. Hans Flasche, Franz Steiner, Stuttgart 1991, pp. 55-65.
- MASSEI, Adrián Pablo, "A Dios rogando y el garrote dando: sobre el honor en *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca", *Ariel*, VIII, 2 (1993), pp. 5-34.

- MATTAUCH, Hans, "Calderón ante la crítica francesa (1700-1850)", en *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel 1975)*, ed. Hans Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 71-82.
- MCKENDRICK, Melveena, "Pedro Crespo: soul de discretion", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 103-112.
- , "La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material", en *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, I, eds. K & T. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 319-335.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, "El alcalde de Zalamea", en *Obras completas*, tomo VIII (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III), ed. E. Sánchez Reyes, Aldus, Santander, 1941, pp. 353-366.
- , ed., Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea*, en *Obras de Lope de Vega*, XII, Real Academia Española, Madrid, 1901, pp. CLVIII-CLXXI y 565-596; reimp. en *Obras de Lope de Vega*, vol. XXV, Atlas (Biblioteca Autores Españoles, 223), Madrid, 1969, pp. 155-188.
- MEREGALLI, Franco, "Consideraciones sobre tres siglos de teatro calderoniano", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), CSIC, Madrid, pp. 103-124.
- MOLL, Jaime, "Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)", *Boletín de la Real Academia Española*, LI (1971), pp. 259-304.
- MORETO Y CABAÑA, Agustín, *La traición vengada*, en *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. de L. Fernández-Guerra y Orbe, reimp. Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 39), Madrid, 1950.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, "La vida es sueño y El alcalde de Zalamea. Para una sociología del texto calderoniano", *Iberoromania*, XIV (1981), pp. 27-41.
- , *Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1982.
- MORRÁS, María, y Pontón, Gonzalo, "Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte primera de comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 75-117.
- MORROW, Carolyn, "Discourse and class in *El alcalde de Zalamea*", *Bulletin of the Comediantes*, XLIV, 1 (1992), pp. 133-149.
- , "Gender anxiety in *El alcalde de Zalamea*", *Gestos*, 10.20 (1995), pp. 39-54.
- NELSON, Bradley J., "El alcalde de Zalamea: Pedro Crespo's marvellous game of emblematic wit", *Bulletin of the Comediantes*, L, 1(1998), pp. 35-55.

- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, "El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 89-108.
- NIEMEYER, Helga, "*El alcalde de Zalamea*", oder, die Kunst der "Comedia": Untersuchungen zu *Lope de Vegas Theatestück und vergleichende Betrachtung der Calderónschen "Alcalde"-Version*, Alano Rader Publikationen, Aachen, 1991 [reseña, *Romanistisches Jahrbuch*, 43 (1992), pp. 352-356].
- NÚÑEZ ALBA, Diego, *Diálogos de la vida del soldado (1552)*, ed. A. M. Fabié, Ricardo Fe, Madrid, 1890.
- OCHOA, Eugenio de, ed., Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, en *Tesoro del teatro español*, III, Baudry, Paris 1838.
- PARKER, Alexander A., "Calderón's rebel soldier and poetic justice", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (1969), pp. 120-127.
- , "La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*", en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 411-418.
- PEALE, George, "Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara", en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de historia de Écija* (Écija, 20-23 de octubre de 1994), Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 27-62.
- PEDROSA, José Manuel, "*El amor del soldado*: tradición románica, recreación culta y pervivencia moderna de una seguidilla del siglo XVII", en *Estudios de literatura oral*, 2 (*Homenagem a Maria Aliete Galhoz*) (1996), pp. 177-187; reimp. con variantes: "*El amor forastero*: Una canción popular y sus recreadores cultos (Claramonte, Calderón...)" en *Id.*, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Sendoa, Oiartzun (Guipúzcoa), 1999, pp. 160-182.
- PESET, José Luis, y Almela Navarro, Manuel, "Mesa y clase en el Siglo de Oro español: la alimentación en el *Quijote*", *Cuadernos de historia de la medicina española*, XIV (1975), pp. 245-260.
- PILLEMENT, Georges, "Calderón et l'*Alcalde de Zalamea*. La justice militaire et la justice", *Bref*, LXVII (1961), pp. 2-3.
- PRIMORAC, Berislav, "El gravamen del alojamiento en *El alcalde de Zalamea*", en *El escritor y la escena III (Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón). Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 143-153.

- PROFETI, Maria Grazia, "*Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del seculo XVII*", *La Bibliofilia*, LXXX (1978), pp. 73-83.
- QUATREFAGES, René, *Los tercios españoles (1567-1577)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979.
- QUIRÓS, Francisco Bernardo, *Obras de... y Aventuras de don Fruela*, ed. Carmen Celsa García Valdés, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1984.
- RIQUER, Martí de, *Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona, 1968.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- ROMERA CASTILLO, José, "*El alcalde de Zalamea* de Calderón y Francisco Brines (dos signos en una serie semiósica)", en *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, eds. K-H. Körner y G. Zimmermann, Franz Steiner, Stuttgart, 1991, pp. 174-186 ; reimp. en *Id.*, *Frutos del mejor árbol*, UNED, Madrid, 1993, pp. 220-233.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura", en *El escritor y la escena V. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35.
- , y Allen, John J., *Los teatros comerciales en el Siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 5ª edición revisada, 1983.
- RULL, Enrique, ed., *El alcalde de Zalamea*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, "De nuevo sobre la estructura de *El alcalde de Zalamea*", *Estudios* (Instituto del teatro de Barcelona), II (1982), pp. 21-37.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, Miguel Serrano, Madrid, 1614.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Los comendadores de la orden de Santiago, I (Castilla)*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1949.
- SALOMON, Noël, *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II* (1964), Ariel, Barcelona, 1982.
- , *Lo villano en el teatro del Siglo de oro* (1965), Castalia, Madrid, 1985.
- , *Sobre el tipo del "labrador rico" en el "Quijote"*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Talence, 1968.

- SCHACK, Adolfo Federico, conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1845), M. Tello, Madrid, 1885-1887, 5 vols.
- SHERGOLD, Norman D., "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 212-218.
- , y Varey, John E., "Some early Calderón dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 274-286.
- SLOMAN, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón (his use of earlier plays)* (1958), reimp., The Dolphin book, Oxford, 1969.
- , "Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Hispanic Review*, XIX (1951), pp. 66-71.
- SMIEJA, Florian L., "The Lord Mayor of Poznan: an eighteenth-century polish version of *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 869-871.
- SOBRÉ, J. M., "Calderón's rebellion? Notes on *El alcalde de Zalamea*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV (1977), pp. 215-222.
- SOONS, C. Alan, "Caracteres e imágenes en *El alcalde de Zalamea*", *Romanische Forschungen*, LXXII (1960), pp. 104-107.
- SOUILLER, Didier, *La dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans les œuvres de Shakespeare et de Calderón*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, 1985.
- SPITZER, Leo, "Soy quien soy", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 113-127.
- SULLIVAN, Henry W., "El alcalde de Zalamea de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII", *Letras de Deusto*, XI, 22 (Julio-Diciembre 1981), pp. 15-21.
- , *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence 1654-1980*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- TEJERINA, Belén, "El alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II (*Tradurre, riscrivere, mettere in scena*), ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 1996, pp. 211-240.
- , "El alcalde de Zalamea de Calderón y la adaptación italiana de Bernardo García: Gonzalo della Riviera ossia il Giudice del proprio onore", en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, ed. G. Calabró, Liguori, Nápoles, 1998, pp. 585-596.
- TER HORST, Robert, "The poetics of honor in Calderon's *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Notes*, XCVI (1981), pp. 286-315.
- TIRSO DE MOLINA, *El bandolero*, ed. A. Nogué, Castalia (Clásicos Castalia, 84), Madrid 1979.

- , *La lealtad contra la envidia*, en *La trilogía de los Pizarros (Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia)*, IV, ed. M. Zugasti, Reichenberger, Kassel, 1993.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, "Principio de desigualdad ante la ley", en *Id.*, *El derecho penal de la monarquía absoluta*, segunda ed., Tecnos, Madrid, 1992.
- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias (honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España)*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998.
- TOURON DE RUIZ, Mercedes, "El Alcalde de Zalamea en Lope y Calderón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 372 (1981), pp. 534-550.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, "Una interpretación de *El alcalde de Zalamea* (el estilo retórico en *El garrote más bien dado*)", *Arbor*, XCIX, 385 (Enero 1978), pp. 25-39.
- , "La palabra *sol* en los textos calderonianos", en *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1626), Madrid, 1977, pp. 106-118.
- , ed., *El alcalde de Zalamea*, Cátedra (Letras hispánicas, 67), Madrid, 1977, 13ª ed. 1995.
- VAREY, John E., "Huarte de San Juan, Cervantes y *El alcalde de Zalamea* de Calderón", en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 169-175.
- , "Space and time in the staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*", en *Staging in the Spanish theatre (papers given at Trinity and All Saints' College, 11-12 november 1983)*, ed. M. A. Rees, Trinity and All Saints' College, Leeds, 1984, pp. 11-25.
- VEGA, Lope de, *Las batuecas del duque de Alba*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, XI, Real Academia Española, Madrid, 1900.
- , *Los Benavides*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, VII, Real Academia Española, Madrid, 1897.
- , *El bobo del colegio*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), XI, Real Academia Española, Madrid, 1929.
- , *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1968.
- , *Lo que ha de ser*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), XII, Real Academia Española, Madrid, 1930.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica (Biblioteca clásica, 53), Barcelona, 1996.

- VELLÓN Lahoz, Javier, "Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa", *Criticón*, 68 (1996), pp. 125-140.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980.
- , "Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)", en *Historia del teatro en España*, tomo I, dir. J. M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, pp. 560-590.
- , *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988.
- , "En defensa de Serafina", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, eds. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada (Colección *Feminae*), Granada, 1998, pp. 505-578 (Es traducción parcial de Vitse [1980]).
- , "Calderón trágico", *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, Extra 1: *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, 1997, pp. 61-64.
- , "Manuel y Violante", Estudio preliminar a Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Crítica (Biblioteca Clásica, 69), Barcelona, 1999, pp. VII-XXVIII.
- YNDURÁIN, Domingo, "El alcalde de Zalamea: historia, ideología, literatura", *Edad de Oro*, V (1986), pp. 299-311.
- WEINER, Jack, *Mantillas en Moscovia: El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917)* (1970), PPU, Barcelona, 1988.
- WEST, Geoffrey, "The Unseemliness of Calisto's toothache", *Celestinesca*, III,1 (Mayo 1979), pp. 3-10.
- WILSON, Edward M., y Sage, Jack, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Tamesis Books, Londres, 1978.
- WILSON, Margaret, *Spanish drama of the Golden Age*, Pergamon, Oxford, 1968.

COMEDIA FAMOSA:

EL GARROTE MÁS BIEN DADO *(El alcalde de Zalamea)*

de don Pedro Calderón de la Barca ^A

Personas:

El Rey Felipe Segundo.

Don Lope de Figueroa.

Don Álvaro de Ataide, *capitán*.

Un Sargento.

Rebolledo y la Chispa. ^B

Pedro Crespo, *labrador*. ^C

Juan, *hijo de Pedro Crespo*.

Isabel, *hija de Pedro Crespo*.

Inés, *prima de Isabel*.

Don Mendo. ^D

Nuño, *criado*. ^E

Un escribano.

Soldados.

Jornada primera

Redondillas

Salen REBOLLEDO, la CHISPA y soldados.

REBOLLEDO:	¡Cuerpo de Cristo con quien ⁴³ desta suerte hace marchar de un lugar a otro lugar sin dar un refresco! ⁴⁴	
TODOS:	¡Amén! ⁴⁵	
REBOLLEDO:	¿Somos gitanos aquí, ⁴⁶ para andar desta manera? ¿Una arrollada bandera ⁴⁷ nos ha de llevar tras sí con una caja... ⁴⁸	5
SOLDADO 1º:	¿Ya empiezas?	
REBOLLEDO:	... que, este rato que calló, nos hizo merced de no	10

⁴³ 1 *Cuerpo de Cristo*:

⁴⁴ 4 *refresco*: 'descanso', pero también 'recambio'. Pertenecía al léxico militar. [V. Notas complementarias.]

⁴⁵ 4 *¡Amén!*: 'usamos de esta palabra confirmando lo que se dice' (Correas).

⁴⁶ 5 *¿Somos gitanos aquí?*:

⁴⁷ 7 *arrollada bandera*: era la bandera que identificaba a cada compañía. Tenía un carácter sagrado como insignia de la autoridad real. Se enarbolaba durante el combate.^o

⁴⁸ 9 *caja*: 'tambor de forma más ancha que alta. Tenía un sonido claro y estridente'.

	y nosotros, muy menguados, a obedecer al instante orden que es, en caso tal, para él, orden monacal, y para mí, mendicante. ⁵²	35
	Pues ¡voto a Dios! que si llego esta tarde a Zalamea, ⁵³ y pasar de allí desea, por diligencia o por ruego, que ha de ser sin mí la ida; pues no con desembarazo será el primer tornillazo ⁵⁴ que habré yo dado en mi vida.	40
SOLDADO 1º:	Tampoco será el primero que haya la vida costado a un miserable soldado; y más hoy, si considero que es el cabo desta gente ⁵⁵ don Lope de Figueroa, ⁵⁶	45 50

⁵² 35-36 *orden monacal ... mendicante*: juego de palabras a partir de la doble acepción de orden ('acción de mandar' e 'institución religiosa'). Las ordenes monacales eran sedentarias y vivían de prebendas y diezmos, las mendicantes eran itinerantes y sobrevivían gracias a las limosmas. De ahí el chiste dilógico de Rebolledo.

⁵³ 38 *Zalamea*:

⁵⁴ 43 *tornillazo*: aumentativo de tornillo, término que en la jerga militar valía 'deserción', 'fuga'.

⁵⁵ 49 *cabo*:

⁵⁶ 50 *Lope de Figueroa*: uno de los militares más carismáticos de la época de Felipe II, nacido en Guadix y muerto en 1585. Lope de Vega le reservó un destacado papel en su comedia *El asalto de Mástrique* (1600-1606), fijando los rasgos físicos y caracteriales de lo que sería un afortunado personaje dramático: cojo por la

- que, si tiene tanta loa ⁵⁷
de animoso y de valiente,
la tiene también de ser
el hombre más desalmado,
jurador y renegado ⁵⁸ 55
del mundo, y que sabe hacer
justicia del más amigo
sin fulminar el proceso. ⁵⁹
- REBOLLEDO: ¿Ven vustedes todo eso?
Pues yo haré lo que yo digo. 60
- SOLDADO 1º: ¿De eso un soldado blasona?
- REBOLLEDO: Por mí muy poco me inquieta,
sino por esa pobreta, ⁶⁰
que viene tras la persona.
- CHISPA: Seor Rebolledo, por mí ⁶¹ 65
vuecé no se aflija, no,

gota, jurador, valiente hasta el desprecio de la vida, de trato algo brusco pero siempre honrado, y con gran ascendiente sobre los inferiores. Con los mismos rasgos aparecerá en el primer *Alcalde* y en otras comedias del Siglo de Oro. [V. Notas complementarias.]

⁵⁷ 51 *loa*: 'fama'.

⁵⁸ 55 *renegado*: 'maldiciente'. Ya en el primer *Alcalde* se le presentaba en los mismos términos: "ESCRIBANO.— el maese de campo [Lope de Figueroa] es un demonio / y es medio renegado si se enoja" (vv.804-805).

⁵⁹ 58 *sin fulminar el proceso*: literalmente vale 'sin dejar el proceso visto para sentencia', es decir: 'sin esperar que le procesen'.

⁶⁰ 63 *pobreta*: 'desdichada' infeliz', pero también 'prostituta' 'ramera'. Rebolledo utiliza el término probablemente en la primera acepción. Pero en el juego dilógico creado por Calderón, es la acepción de 'prostituta' la que define al personaje.

⁶¹ 65 *Seor*: vulgarismo por 'Señor'.

que bien se sabe que yo
 barbada el alma nací; ⁶²
 y ese temor me deshonra,
 pues no vengo yo a servir 70
 menos que para sufrir
 trabajos con mucha honra;
 que para estarme, en rigor,
 regalada, no dejara
 en mi vida –cosa es clara– 75
 la casa del regidor, ⁶³
 donde todo sobra, pues
 al mes mil regalos vienen,
 que hay regidores que tienen
 menos regla con el mes; ⁶⁴ 80
 y pues a venir aquí
 a marchar y a perecer
 con Rebolledo, sin ser
 postema, me resolví, ⁶⁵
 por mí, ¿en qué duda o repara? 85

REBOLLEDO: ¡Viven los cielos, que eres

⁶² 68 *barbada el alma nací*: la expresión significaba que las virtudes interiores eran más importantes que el adorno exterior. En boca de Chispa, la frase resulta irónica.

⁶³ 76 *regidor*: miembro del concejo de una ciudad. Poseía su cargo por herencia o por compra.

⁶⁴ 80 *menos regla con el mes*: Chispa ensarta un chiste paraetimológico basado en la raíz *reg-* (reg-idor, reg-alo, reg-la), rematado con el juego dilógico sobre la doble acepción de regla: 'sangre menstrual' y 'en sentido moral, aquella razón que debe servir de medida, con que se han de ajustar las acciones para que salgan rectas' (Aut.). La corrupción de los administradores municipales era hecho constatado y proverbial.

⁶⁵ 84 *postema*: 'absceso' 'pupa' [no encuentro documentado el sentido figurado de 'persona difícil'].

flor de la jacarandina.

CHISPA:	<i>Vaya a la guerra el alférez, y embárguese el capitán.</i>	105
REBOLLEDO:	<i>Mate moros quien quisiere, que a mí no me han hecho mal.</i>	
CHISPA:	<i>Vaya y venga la tabla al horno, y a mí no me falte pan.</i>	110
REBOLLEDO:	<i>Huéspeda, máteme una gallina, que el carnero me hace mal.</i>	
SOLDADO 1º:	¡Aguarda! Que ya me pesa —que íbamos, entretenidos en nuestros mismos oídos, caballeros— de ver esa ⁷⁰ torre, pues es necesario que donde paremos sea.	115
REBOLLEDO:	¿Es aquélla Zalamea?	
CHISPA:	Dígalo su campanario. ⁷¹ No sienta tanto vusté que cese el canticio ya, ⁷² mil ocasiones habrá en que logralle; porque esto me divierte tanto,	120 125

⁷⁰ 114-116 *que íbamos ... caballeros*: 'el estar entretenidos escuchando la canción era como ir montados a caballo (*ir caballeros*), porque nos había hecho olvidar el esfuerzo de la marcha'.

⁷¹ 120 *campanario*:

⁷² 122 *canticio*: 'cántico?'; es forma familiar que no registran los diccionarios antiguos, pero atestiguada en diversos autores clásicos.

que como de otras no ignoran
que a cada cosica lloran,
yo a cada cosica canto,
y oirá ucé jácaras ciento.

REBOLLEDO: Hagamos aquí alto, pues 130
justo hasta que venga es
con la orden el sargento,⁷³
por si hemos de entrar marchando
o en tropas.⁷⁴

SOLDADO 2º: Él solo es quien 135
llega agora, mas también
el capitán esperando⁷⁵
está.

Sale el CAPITÁN y el SARGENTO.

CAPITÁN: Señores soldados, 140
albricias puedo pedir:
de aquí no hemos de salir,
y hemos de estar alojados
hasta que don Lope venga
con la gente que quedó
en Llerena; que hoy llegó⁷⁶

⁷³ 132 *sargento*: era el oficial de más alto grado por debajo del capitán. Había uno para cada compañía y su distintivo era la alabarda. Entre sus funciones prioritarias, tenía la de hacer marchar en orden a la tropa y de alojarla debidamente.

⁷⁴ 134 *en tropas*: 'sin orden ni formación' (Aut.).

⁷⁵ 136 *capitán*: era el comandante de la compañía. Tenía que ser soltero y preocuparse del bienestar de sus hombres. Estos podían cambiar de compañía si lo estimaban oportuno. °

- orden de que se prevenga⁷⁷
 toda, y no salga de aquí 145
 a Guadalupe hasta que
 junto todo el tercio esté,
 y él vendrá luego; y así,
 del cansancio bien podrán
 descansar algunos días. 150
- REBOLLEDO: Albricias pedir podías.
 TODOS: ¡Vítor nuestro capitán!
 CAPITÁN: Ya está hecho el alojamiento.
 El comisario irá dando
 boletas, como llegando⁷⁸ 155
 fueren.
- CHISPA: Hoy saber intento,
 por qué dijo –¡voto a tal!–
 aquella jacarandina:
 "Huéspedea, máteme una gallina
 que el carnero me hace mal." 160
- Vanse todos, y quede el CAPITÁN y SARGENTO.*
- CAPITÁN: Señor sargento, ¿ha guardado
 las boletas para mí
 que me tocan?
- SARGENTO: Señor, sí.

⁷⁶ 143 Llerena:

⁷⁷ 144 *prevenga*: 'se organice' 'se prepare con anticipación'. El sujeto sobreentendido es gente.

⁷⁸ 155 *boletas*: eran las cédulas que indicaban el nombre del soldado y la casa donde iba a estar alojado.^o

- CAPITÁN: Y ¿dónde estoy alojado?
- SARGENTO: En la casa de un villano, 165
que el hombre más rico es
del lugar, de quien después
he oído que es el más vano ⁷⁹
hombre del mundo, y que tiene
más pompa y más presunción 170
que un infante de León. ⁸⁰
- CAPITÁN: ¡Bien a un villano conviene
rico aquesa vanidad!
- SARGENTO: Dicen que ésta es la mejor 175
casa del lugar, señor;
y, si va a decir verdad,
yo la escogí para ti,
no tanto porque lo sea,
como porque en Zalamea
no hay tan bella mujer...
- CAPITÁN: Di. 180
- SARGENTO: ... como una hija suya.
- CAPITÁN: Pues,
por muy hermosa y muy vana,
¿será más que una villana
con malas manos y pies?
- SARGENTO: ¿Que haya en el mundo quién diga 185
eso?

⁷⁹ 168 vano: 'arrogante', 'presuntuoso' (Aut.).

⁸⁰ 171 que un infante de León: es decir, que el noble por antonomasia.

la que se ama, claro es ya 210
 que en una villana está
 vendido el nombre de dama.

Redondillas

Romance

Mas, ¿qué ruido es ése? ⁸²

SARGENTO: Un hombre,
 que de un flaco rocinante
 a la vuelta de esa esquina 215
 se apeó, y en rostro y talle
 parece aquel Don Quijote, ⁸³
 de quien Miguel de Cervantes
 escribió las aventuras.

CAPITÁN: ¡Qué figura tan notable! 220

SARGENTO: Vamos, señor, que ya es hora.

CAPITÁN: Lléveme el sargento antes
 a la posada la ropa,
 y vuelva luego a avisarme.

Vanse.

Salen MENDO, hidalgo de figura, y un criado.

MENDO: ¿Cómo va el rucio? ⁸⁴

⁸² 213 El ruido que llama la atención del capitán, el cambio de estrofa (redondillas/romance), acompañado de una acotación implícita (*a la vuelta de esa esquina*) marcan el paso de una secuencia a otra nueva, que tiene lugar en un contexto urbano.

⁸³ 217 *aquel Don Quijote*: para el público de la época, Don Quijote era un personaje ridículo, protagonista de una novela esencialmente burlesca.

NUÑO:	Rodado, ⁸⁵	225
	pues no puede menearse.	
MENDO:	¿Dijiste al lacayo, di, que un rato le pasease?	
NUÑO:	¡Qué lindo pienso! ⁸⁶	
MENDO:	No hay cosa que tanto a un bruto descanse.	230
NUÑO:	Aténgome a la cebada. ⁸⁷	
MENDO:	¿Y que a los galgos no aten, ⁸⁸ dijiste?	
NUÑO:	Ellos se holgarán, más no el carnicero.	
MENDO:	Baste; y pues que han dado las tres, cálzome palillo y guantes. ⁸⁹	235

⁸⁴ 225 *¿Cómo va el rucio?*: El diálogo entre Mendo y Nuño está construido sobre una sarta de chistes dilógicos. Mendo emplea de forma despropositada el léxico de la nobleza y del honor. El mismo léxico es reinterpretado por Nuño en sentido literal y antinobiliario, desenmascarando así las ridículas pretensiones estamentales de su amo. Los juegos dilógicos que aparecen en boca de los dos personajes eran todos muy populares en la época, pero Calderón los ensarta en una secuencia apretadísima, confiriéndoles una nueva coherencia.

⁸⁵ 225 *rodado*: el rucio rodado es "el caballo de color pardo claro, que comúnmente se llama tordo; y se dice rodado cuando sobre su piel aparecen a la vista ciertas ondas o ruedas, formadas de su pelo" (Aut.). Pero aquí se juega anfibológicamente con el participio de rodar, en el sentido de 'caído'.

⁸⁶ 228 *pienso*: 'porción de cebada que se da diariamente a algunos animales'.

⁸⁷ 231 *aténgome a la cebada*: 'estoy pendiente de la cebada'.

⁸⁸ 232 *galgos*: eran uno de los atributos del hidalgo rural, que no podía permitirse la caza de altanería reservada a la alta nobleza. La estampa afilada del perro parecía reflejar la hambruna del dueño.

- NUÑO: ¿Si te prenden el palillo
 por palillo falso?
- MENDO: Si alguien
 que no he comido un faisán
 dentro de sí imaginare, 240
 que allá dentro de sí miente
 aquí y en cualquiera parte
 le sustentaré. ⁹⁰
- NUÑO: ¿Mejor
 no sería sustentarme
 a mí que al otro? Que, en fin, 245
 te sirvo.
- MENDO: ¡Qué necesidades!
 En efeto, ¿que han entrado
 soldados aquesta tarde
 en el pueblo?
- NUÑO: Sí, señor.
- MENDO: Lástima da el villanaje 250
 con los huéspedes que espera.
- NUÑO: Más lástima da, y más grande, ⁹¹
 con lo que no espera...

89 236 *cálzome palillo y guantes*: mostrar un palillo en la boca sin haber comido era otra de las acciones que perfilaban la estampa del hidalgo pobre. El zeugma (*cálzome...*) encarece genialmente lo que hay de disfraz en el gesto.

90 243 *sustentaré*: en el lenguaje del honor indicaba la acción de 'defender una opinión ante un mentís'.

91 253 con lo que no espera: el sujeto pospuesto es hidalguéz: 'Más lástima y más pena da la hidalguéz con lo que no espera'. Algunos editores enmiendan: *de los que no esperan*, pensando *huéspedes* como complemento directo; sin embargo la lección *lo* se explica por el *nadie* del v. 256.

MENDO: ¿Quién?
 NUÑO: La hidalguez, y no te espante;
 que si no alojan, señor, 255
 en cas de hidalgos a nadie,⁹²
 ¿por qué piensas que es?

MENDO: ¿Por qué?
 NUÑO: Porque no se mueran de hambre.
 MENDO: En buen descanso esté el alma
 de mi buen señor y padre, 260
 pues, en fin, me dejó una
 ejecutoria tan grande,⁹³
 pintada de oro y azul,
 esempción de mi linaje.⁹⁴

NUÑO: Tomáramos que dejara⁹⁵ 265
 un poco del oro aparte.
 MENDO: Aunque, si reparo en ello,
 y si va a decir verdades,

⁹² 256 *en cas de*: "la locución prepositiva en cas de se explica por la pronunciación rápida y descuidada de las frases gramaticalizadas y es ya frecuente en el Siglo de Oro" (DCECH).

⁹³ 262 *ejecutoria*: el padre de Nuño era un hidalgo de ejecutoria, es decir, tuvo que pleitar para que se le reconociera su estatus noble, puesto en entredicho por su manifiesta pobreza. Si el pleito tenía éxito, la Chancillería concedía la así llamada carta de ejecutoria, que reconocía la nobleza del pleitante. A diferencia del blasón que identificaba al hidalgo de solar conocido, la carta de ejecutoria era un documento que en realidad delataba la situación de indigencia de quien la poseía. De ahí lo ridículo de la actitud de Nuño que se jacta de la posesión de la carta como si fuera un escudo nobiliario.

⁹⁴ 264 *esempción*: alude a la exención de pechar (pagar impuestos) y de aposentar a las tropas; era uno de los privilegios de la nobleza.

⁹⁵ 265 *Tomáramos que dejara*:

- no tengo que agradecerle
de que hidalgo me engendrase; 270
porque yo no me dejara
engendrar, aunque él porfiase,
si no fuera de un hidalgo,
en el vientre de mi madre.
- NUÑO: Fuera de saber difícil. 275
- MENDO: No fuera, sino muy fácil.
- NUÑO: ¿Cómo, señor?
- MENDO: Tú en efeto
filosofía no sabes,
y así ignoras los principios.
- NUÑO: Sí, mi señor, y los antes 280
y postres, desde que como ⁹⁶
contigo; y es que, al instante,
mesa divina es tu mesa, ⁹⁷
sin medios, postres, ni antes.
- MENDO: Yo no digo esos principios. 285
Has de saber que el que nace,
sustancia es del alimento
que antes comieron sus padres.
- NUÑO: ¿Luego tus padres comieron?

⁹⁶ 279-281 *principios ... antes ... postres*: juego anfibológico entre la acepción filosófica de principios: 'se toma regularmente por aquellas cosas que discurren entran primeramente en la composición de todos los entes, y en que últimamente se resuelven' (Aut.), y su acepción culinaria: 'aquellas cosas comestibles que se ponen en las mesas para empezar a comer' (Aut.). A continuación Nuño juega con la paronomasia entre ente, en sentido filosófico y antes, sinónimo de principios en sentido culinario.

⁹⁷ 283 *mesa divina*: porque no tiene ni principio ni fin: el sustantivo tiene aquí la acepción antigua de 'manjar'.

	Esa maña no heredaste.	290
MENDO:	Esto después se convierte en su propia carne y sangre; ⁹⁸ luego, si hubiera comido el mío cebolla, al instante me hubiera dado el olor, y hubiera dicho yo: "Tate, ⁹⁹ que no me está bien hacerme de excremento semejante".	295
NUÑO:	Ahora digo que es verdad...	
MENDO:	¿Qué?	
NUÑO:	... que adelgaza la hambre ¹⁰⁰ los ingenios.	300
MENDO:	Majadero, ¿téngola yo?	
NUÑO:	No te enfades, que, si no la tienes, puedes tenerla, pues de la tarde son ya las tres, y no hay greda que mejor las manchas saque que tu saliva y la mía. ¹⁰¹	305

⁹⁸ 292 *convierte...*: la supuesta relación entre alimentación y calidad de la sangre (en sentido estamental) tenía cierta aceptación en la época y determinaba regímenes dietéticos diferentes según la jerarquía social. La cebolla, por ejemplo, se consideraba alimento ajeno al estamento noble, y típico, en cambio, de villanos y pecheros.

⁹⁹ 296 *Tate*: 'interjección con que se advierte a alguno no prosiga con lo que ha empezado' (Aut.).

¹⁰⁰ 300-301 *adelgaza ... los ingenios*: el chiste, muy difundido en la época, se construía a partir del uso dilógico de sutil ('ingenioso' y 'delgado') y del dicho que "el hambre despierta el ingenio" (Correas, p. 233a).

	tanto habían de postrarme, que a un hombre llano por fuerza había de admitir?	
NUÑO:	Pues antes pensé que ser hombre llano, para suegro, era importante; pues de otros dicen que son tropezones en que caen los yernos; y si no has ¹⁰³ de casarte, ¿por qué haces tantos extremos de amor?	330 335
MENDO:	¿Pues no hay, sin que yo me case, Huelgas en Burgos, adonde ¹⁰⁴ llevarla cuando me enfade? Mira si acaso la ves.	
NUÑO:	Temo, si acierta a mirarme Pero Crespo...	340
MENDO:	¿Qué ha de hacer, siendo mi criado, nadie? Haz lo que manda tu amo.	
NUÑO:	Sí haré, aunque no he de sentarme con él a la mesa.	
MENDO:	Es proprio	345

¹⁰³ 329-333 *hombre llano ... tropezones*: Mendo utiliza el sintagma 'hombre llano' en la acepción estamental de 'pechero', Nuño en el de 'apacible', 'afable', y a continuación juega con el significado geográfico de llano ('terreno sin altos ni bajos'), contraponiéndolo a tropezones: ('irregularidades del suelo').

¹⁰⁴ 337 *Huelgas en Burgos*: el monasterio de Santa María de las Huelgas, a las afueras de Burgos, acogía sobre todo a jóvenes de la nobleza.

de los que sirven, refranes.¹⁰⁵
 NUÑO: ¡Albricias, que con su prima
 Inés a la reja sale!
 MENDO: Di que por el bello Oriente,
 coronado de diamantes, 350
 hoy, repitiéndose el sol,
 amanece por la tarde.¹⁰⁶

Salen a la ventana ISABEL y INÉS, labradoras.

INÉS: Asómate a esa ventana,
 prima –así el cielo te guarde–,
 verás los soldados que entran 355
 en el lugar.

ISABEL: No me mandes
 que a la ventana me ponga,
 estando ese hombre en la calle,
 Inés, pues ya cuánto el verle
 en ella me ofende sabes. 360

INÉS: En notable tema ha dado¹⁰⁷
 de servirte y festejarte.

ISABEL: No soy más dichosa yo.

¹⁰⁵ 346 *refranes*: "Haz lo que manda tu amo, y sentarte has con él en la mesa" recitaba el proverbio (Correas, p. 237a). Pero, como el indigente Mendo no suele sentarse a comer, el criado invierte chistosamente la segunda parte del refrán (no he de sentarme con él en la mesa). En el proverbio, sentarse a la mesa tenía un significado metafórico ('ser tratado con cariño e intimidad'). Nuño lo interpreta en sentido literal.

¹⁰⁶ 349-352 *bello Oriente ... amanece*: al ser la mujer un sol, cuando se asoma a la ventana es como si amaneciera otra vez, aunque ya es de tarde. El tópico era moneda corriente en la poesía de amor.

¹⁰⁷ 361 *tema*: 'porfía', 'obsesión'.

- INÉS: A mi parecer, mal haces
de hacer sentimiento desto.¹⁰⁸ 365
- ISABEL: Pues, ¿qué había de hacer?
- INÉS: Donaire.¹⁰⁹
- ISABEL: ¿Donaire de los disgustos?
- MENDO: Hasta aqueste mismo instante,
jurara yo, a fe de hidalgo
—que es juramento inviolable—, 370
que no había amanecido,
mas, ¿qué mucho que lo estrañe,
hasta que a vuestras auroras
segundo día les sale?
- ISABEL: Ya os he dicho muchas veces, 375
señor Mendo, cuán en balde
gastáis finezas de amor,
locos extremos de amante
haciendo todos los días
en mi casa y en mi calle. 380
- MENDO: Si las mujeres hermosas
supieran cuánto las hacen
más hermosas el enojo,
el rigor, desdén y ultraje,
en su vida gastarían 385
más afeitte que enojarse.
Hermoda estáis, por mi vida;

¹⁰⁸ 365 *hacer sentimiento*: 'quejarse'.

¹⁰⁹ 367 *hacer donaire*: 'no hacer caso', 'desestimar'.

decid, decid más pesares.
 ISABEL: Cuando no baste el decirlos,
 don Mendo, el hacerlos baste 390
 de aquesta manera; Inés,
 éntrate allá dentro, y dale
 con la ventana en los ojos.

Vase.

INÉS: Señor caballero andante,¹¹⁰
 que de aventurero entráis¹¹¹ 395
 siempre en lides semejantes,
 porque de mantenedor¹¹²
 no era para vos tan fácil,
 amor os provea.

Vase.

MENDO: Inés...
 las hermosuras se salen 400
 en cuanto ellas quieren, Nuño.
 NUÑO: ¡Oh qué desairados nacen

¹¹⁰ 394 *caballero andante*: era el héroe de los libros de caballerías. Pero, en boca de la despectiva Inés, andante tiene la acepción corriente de 'el que anda vaga e inútilmente' (Aut.). En su réplica, la joven utiliza siempre anfibológicamente el léxico caballeresco (caballero andante, aventurero, mantenedor).

¹¹¹ 395 de *aventurero*: en el lenguaje de la milicia, indicaba 'el que sin sueldo, ni señalamiento de lugar se agrega y sirve el tiempo que quiere' (Aut.). Aquí vale irónicamente 'el que se presenta sin ser llamado'.

¹¹² 397 de *mantenedor*: 'el que mantiene alguna justa, torneo u otro juego público, y como tal es la persona más principal de la fiesta' (Aut.), contrapuesto aquí naturalmente a aventurero, y jugando con el significado corriente de mantener ('proveer a alguien de alimento').

todos los pobres!

Sale PEDRO CRESPO, labrador.

PEDRO CRESPO: (¡Que nunca
entre y salga yo en mi calle,
que no vea a este hidalgo
pasearse en ella muy grave!) 405

NUÑO: Pedro Crespo viene aquí.

MENDO: Vamos por estotra parte,
que es villano malicioso.

Sale JUAN, su hijo.

JUAN: (¡Que siempre que venga halle
esta fantasma a mi puerta,¹¹³
calzado de frente y guantes!)¹¹⁴ 410

NUÑO: Pero acá viene su hijo.

MENDO: No te turbes ni embaraces.

PEDRO CRESPO: (Mas Juanico viene aquí...) 415

JUAN: (Pero aquí viene mi padre...)

MENDO: Disimula. –Pedro Crespo,
¡Dios os guarde!

PEDRO CRESPO: ¡Dios os guarde!

Vanse don MENDO y NUÑO.

(Él ha dado en porfiar,

¹¹³ 411 *fantasma*: aquí en el sentido tradicional de 'aparición' 'sombra sin cuerpo'. El uso femenino era común en la época.

¹¹⁴ 412 *calzado de frente*: 'estrecho de frente'.

- y alguna vez he de darle 420
de manera que le duela.)
- JUAN: (Algún día he de enojarme.)
¿De adónde bueno, señor?
- PEDRO CRESPO: De las eras; que esta tarde
salí a mirar la labranza, 425
y están las parvas notables ¹¹⁵
de manojos y montones,
que parecen al mirarse
desde lejos montes de oro,
y aun oro de más quilates, 430
pues de los granos de aquéste,
es todo el cielo el contraste. ¹¹⁶
Allí el bielgo, hiriendo a soplos ¹¹⁷
el viento en ellos süave,
deja en esta parte el grano 435
y la paja en la otra parte;
que aun allí lo más humilde
da el lugar a lo más grave.
¡Oh quiera Dios que en las trojes ¹¹⁸

¹¹⁵ 427 *parva*: 'la mies que tiene el labrador en la era trillada y recogida en un montón, antes de ablentarla y apartar la paja del grano' (Cov.).

¹¹⁶ 432 *contraste*: en la época, la persona que en las ciudades estaba encargada de pesar las monedas de oro y de establecer sus quilates.

¹¹⁷ 433 *bielgo*: es el utensilio a modo de tenedor que se utiliza en las faenas agrícolas para cargar las mieses o para separar la paja del grano. La forma más común es bieldo (véase DCECH, s.v. beldar).

¹¹⁸ 439 *trojes*: 'apartamento donde se recogen los frutos, especialmente el trigo' (Aut.).

- yo llegue a encerrallo, antes 440
 que algún turbión me lo lleve ¹¹⁹
 o algún viento me las tale! ¹²⁰
 Tú, ¿qué has hecho?
- JUAN: No sé cómo
 decirlo sin enojarte.
 A la pelota he jugado ¹²¹ 445
 dos partidos esta tarde,
 y entrambos los he perdido.
- PEDRO CRESPO: Haces bien, si los pagaste.
- JUAN: No los pagué, que no tuve
 dineros para ello; antes 450
 vengo a pedirte, señor...
- PEDRO CRESPO: Pues escucha antes de hablarme:
 dos cosas no has de hacer nunca:
 no ofrecer lo que no sabes
 que has de cumplir, ni jugar 455
 más de lo que está delante,
 porque, si por accidente
 falta, tu opinión no falte.
- JUAN: El consejo es como tuyo,
 y por tal debo estimarle; 460

¹¹⁹ 441 *turbión*: 'aguacero'. Explica Covarrubias: 'el golpe de agua que ha caído muy recio, y lleva tras sí tierra y arena, y por esta razón va turbio'.

¹²⁰ 442 *me las tale*: 'me las destruya'. 'vale también destruir, arruinar o quemar los campos, sembrados y edificios' (Aut.).

¹²¹ 445 *pelota*:

y he de pagarte con otro:
 en tu vida no has de darle
 consejo al que ha menester
 dinero.

PEDRO CRESPO: ¡Bien te vengaste!

Sale el SARGENTO.

SARGENTO: ¿Vive Pedro Crespo aquí? 465

PEDRO CRESPO: ¿Hay algo que usted le mande?

SARGENTO: Traer a casa la ropa
 de don Álvaro de Atayde,
 que es el capitán de aquesta
 compañía, que esta tarde 470
 se ha alojado en Zalamea.

PEDRO CRESPO: No digáis más, esto baste;
 que para servir a Dios,
 y al Rey en sus capitanes,
 están mi casa y mi hacienda. 475

Y en tanto que se le hace
 el aposento, dejad
 la ropa en aquella parte
 y id a decirle que venga
 –cuando su merced mandare– 480
 a que se sirva de todo.

SARGENTO: Él vendrá luego al instante.

Vase.

JUAN: ¡Que quieras, siendo tú rico,
 vivir a estos hospedajes
 sujeto!

- "Bien puesta la cabellera
trae Fulano". Pues, ¿qué hace
si, aunque no le vean la calva,
todos que la tiene saben?
510
- JUAN: Enmendar su vejación,
remediarse de su parte,
y redimir vejaciones
515
del sol, del hielo y del aire.
- PEDRO CRESPO: Yo no quiero honor postizo,
que el defecto ha de dejarme
en casa. Villanos fueron
mis abuelos y mis padres,
520
sean villanos mis hijos.
Llama a tu hermana.
- JUAN: Ella sale.
- Sale ISABEL y INÉS.*
- PEDRO CRESPO: Hija, el Rey, nuestro señor,
que el cielo mil años guarde,
va a Lisboa, porque en ella
525
solicita coronarse
como legítimo dueño;
a cuyo efecto, marciales
tropas caminan con tantos
aparatos militares
530
hasta bajar a Castilla
el tercio viejo de Flandes
con un don Lope, que dicen
todos que es español Marte.

JUAN: Estaré siempre a esos pies postrado.

Vase, y sale el SARGENTO.

CAPITÁN: ¿Qué hay, sargento? ¿Has ya visto
a la tal labradora?

SARGENTO: Vive Cristo,
que con aquese intento
no he dejado cocina ni aposento, 580
y que no la he topado.

CAPITÁN: Sin duda el villanchón la ha retirado.

SARGENTO: Pregunté a una criada
por ella, y respondiome que ocupada
su padre la tenía 585
en ese cuarto alto, y que no había
de bajar nunca acá, que es muy celoso.

CAPITÁN: ¿Qué villano no ha sido malicioso?
De mí digo que, si hoy aquí la viera,
caso della no hiciera; 590
y sólo porque el viejo la ha guardado,
deseo ¡vive Dios!, de entrar me ha dado
donde está.

SARGENTO: Pues, ¿qué haremos,
para que allá, señor, con causa entremos,
sin dar sospecha alguna? 595

CAPITÁN: Solo por tema la he de ver, y una

industria he de buscar.

124

SARGENTO:

Aunque no sea

de mucho ingenio para quien la vea

hoy, no importará nada;

que con eso será más celebrada.

600

CAPITÁN:

Óyela, pues, agora.

SARGENTO:

Di, ¿qué ha sido?

CAPITÁN:

Tú has de fingir... Mas no, pues que ha venido
este soldado, que es más despejado,
él fingirá mejor lo que he trazado.

Salen REBOLLEDO y CHISPA.

REBOLLEDO:

Con este intento vengo

605

a hablar al capitán, por ver si tengo

dicha en algo.

CHISPA:

Pues háblale de modo

que le obligues, que, en fin, no ha de ser todo
desatino y locura.

REBOLLEDO:

Préstame un poco tú de tu cordura.

610

CHISPA:

Poco y mucho pudiera.

REBOLLEDO:

Mientras hablo con él, aquí me espera.

Yo vengo a suplicarte...

CAPITÁN:

En cuanto puedo

ayudaré, por Dios, a Rebolledo,

porque me ha aficionado

615

124

597 *una industria he de buscar*: comienza aquí el primer asalto de los soldados a la casa de Crespo. Como ocurre a menudo en las comedias de cerco, los militares consiguen superar las defensas sólo con estratagemas ingeniosas.

- su despejo y su brío.
- SARGENTO: Es gran soldado.
- CAPITÁN: Pues, ¿qué hay que se le ofrezca?
- REBOLLEDO: Yo he perdido
cuanto dinero tengo y he tenido
y he de tener, porque de pobre juro
en presente, en pretérito y futuro. 620
Hágaseme merced de que, por vía
de ayudilla de costa, aqueste día
el alférez me dé... 125
- CAPITÁN: Diga, ¿qué intenta?
- REBOLLEDO: ... el juego del boliche por mi cuenta; 126
que soy hombre cargado 625
de obligaciones, y hombre, al fin, honrado.
- CAPITÁN: Digo que eso es muy justo,
y el alférez sabrá que éste es mi gusto.
- CHISPA: (Bien le habla el capitán. ¡Oh, si me viera
llamar de todos ya la Bolichera!) 630
- REBOLLEDO: Daréle ese recado.
- CAPITÁN: Oye. Primero
que le lleves, de ti fiarme quiero
para cierta invención que he imaginado
con que salir intento de un cuidado.
- REBOLLEDO: Pues, ¿qué es lo que se aguarda? 635
Lo que tarda en saberse, es lo que tarda

125 623 alférez:

126 624 juego del boliche:

- en hacerse.
- CAPITÁN: Escúchame. Yo intento
subir a ese aposento
por ver si en él una persona habita,
que de mí hoy esconderse solicita. 640
- REBOLLEDO: Pues, ¿por qué no le subes?
- CAPITÁN: No quisiera,
sin que alguna color para esto hubiera,
por disculparlo más; y así, fingiendo
que yo riño contigo, has de irte huyendo
por ahí arriba. Yo entonces, enojado, 645
la espada sacaré. Tú, muy turbado,
has de entrarte hasta donde
esta persona que busqué se esconde.
- REBOLLEDO: Bien informado quedo.
- CHISPA: (Pues habla el capitán con Rebolledo 650
hoy de aquella manera,
desde hoy me llamarán la Bolichera.)
- REBOLLEDO: ¡Voto a Dios, que han tenido
este ayuda de costa, que he pedido,
un ladrón, una gallina y un cuitado! 655
Y agora que la pide un hombre honrado,
¡no se la dan!
- CHISPA: (Ya empieza su tronera.)
- CAPITÁN: Pues, ¿cómo me habla a mí desa manera?
- REBOLLEDO: ¿No tengo de enojarme,
cuando tengo razón?
- CAPITÁN: No, ni ha de hablarme; 660
y agradezca que sufro aqieste exceso.

REBOLLEDO: Ucé es mi capitán, sólo por eso
 callaré. Mas ¡por Dios! que si yo hubiera
 la bengala en mi mano...¹²⁷

CAPITÁN: ¿Qué me hiciera?

Echando mano a la espada.

CHISPA: ¡Tente, señor! (Su muerte considero.) 665

REBOLLEDO: ... que me hablara mejor.

CAPITÁN: ¿Qué es lo que espero,
 que no doy muerte a un pícaro atrevido?

Desenvaina.

REBOLLEDO: Huyo, por el respeto que he tenido
 a esa insignia.

CAPITÁN: Aunque huyas,
 te he de matar.

CHISPA: (Ya él hizo de las suyas.) 670

SARGENTO: ¡Tente, señor!

CHISPA: ¡Escucha!

SARGENTO: ¡Aguarda, espera!

CHISPA: (Ya no me llamarán la Bolichera.)

Éntrale acuchillando y sale JUAN con espada, y PEDRO CRESPO.

CHISPA: ¡Acudid todos presto!

PEDRO CRESPO: ¿Qué ha sucedido aquí?

JUAN: ¿Qué ha sido aquesto?

CHISPA: Que la espada ha sacado 675

¹²⁷ 664 bengala: 'insignia militar de mando; era similar a un bastón o cetro'.

- al pícaro. ¡Vive Dios,
si pensase...! 690
- ISABEL: Deteneos,
siquiera porque, señor,
vino a valerse de mí;
que los hombres como vos
han de amparar las mujeres, 695
si no por lo que ellas son,
porque son mujeres; que esto
basta, siendo vos quien sois.¹²⁹
- CAPITÁN: No pudiera otro sagrado
librarle de mi furor, 700
sino vuestra gran belleza;
por ella, vida le doy.
Pero mirad que no es bien,
en tan precisa ocasión,
hacer vos el homicidio 705
que no queréis que haga yo.
- ISABEL: Caballero, si cortés
ponéis en obligación
nuestras vidas, no zozobre
tan presto la intercesión. 710
Que dejéis este soldado
os suplico, pero no
que cobréis de mí la deuda

¹²⁹ 698 *siendo vos quien sois*: la locución tenía un significado específico en la época: 'os tenéis que portar según el código que os impone vuestro estamento noble'.

a que agradecida estoy.

CAPITÁN: No sólo vuestra hermosura 715
 es de rara perfección,
 pero vuestro entendimiento
 lo es también; porque hoy en vos
 alianza están jurando
 hermosura y discreción. 720

Salen PEDRO CRESPO y JUAN, las espadas desnudas.

PEDRO CRESPO: ¿Cómo es eso, caballero?
 ¿Cuando pensó mi temor
 hallaros matando un hombre,
 os hallo...

ISABEL: (¡Válgame Dios!)

PEDRO CRESPO: ... requebrando una mujer? 725
 Muy noble sin duda sois,
 pues que tan presto se os pasan
 los enojos.

CAPITÁN: Quién nació
 con obligaciones, debe ¹³⁰
 acudir a ellas, y yo 730
 al respeto desta dama,
 suspendí todo el furor.

PEDRO CRESPO: Isabel es hija mía,
 y es labradora, señor,

¹³⁰ 727-728 *Quién nació con obligaciones*: era un típica definición de la nobleza: "nobles son los que nacen con obligaciones".

- que no dama.
- JUAN: (¡Vive el cielo, 735
que todo ha sido invención
para haber entrado aquí!
Corrido en el alma estoy
de que piensen que me engañan,
y no ha de ser.) Bien, señor 740
capitán, pudierais ver
con más segura atención
lo que mi padre desea
hoy serviros, para no
haberle hecho este disgusto. 745
- PEDRO CRESPO: ¿Quién os mete en eso a vos,¹³¹
rapaz? ¿Qué disgusto ha habido?¹³²
Si el soldado le enojó,
¿no había de ir tras él?
Mi hija os estima el favor 750
del haberle perdonado,
y el de su respeto yo.
- CAPITÁN: Claro está, que no habrá sido
otra causa, y ved mejor

¹³¹ 746 *¿Quién os mete en eso a vos*: Como apunta M. Engelbert, de esta manera Crespo subraya su autoridad para refrenar la pasión juvenil de su hijo ante la estatagema y las palabras insultantes del capitán. Este mismo afán educativo y protector para con su hijo aparece dos veces más en la comedia y ambas veces Crespo pasa del tú al vos: la primera cuando no deja a Juan que salga a reñir con los músicos que rondan a Isabel; la segunda cuando, ya nombrado alcalde, manda prender a su hijo.

¹³² 747 *rapaz*: 'muchacho pequeño', 'mocoso'. La expresión no tiene aquí valor afectivo, como piensa Díez Borque, sino todo lo contrario: sirve para mortificar a Juan, pero con el fin de protegerlo de su misma belicosidad.

	lo que decís.	
JUAN:	Yo lo veo	755
	muy bien.	
PEDRO CRESPO:	Pues, ¿cómo habláis vos así?	
CAPITÁN:	Porque estáis delante, más castigo no le doy a este rapaz.	
PEDRO CRESPO:	Detened, señor capitán; que yo puedo tratar a mi hijo como quisiere, y vos no.	760
JUAN:	Y yo sufrirlo a mi padre, mas a otra persona, no.	
CAPITÁN:	¿Qué habías de hacer?	
JUAN:	Perder	765
	la vida por la opinión.	
CAPITÁN:	¿Qué opinión tiene un villano?	
JUAN:	Aquella misma que vos; que no hubiera un capitán si no hubiera un labrador. ¹³³	770
CAPITÁN:	¡Vive Dios, que ya es bajeza sufrirlo!	
PEDRO CRESPO:	Ved que yo estoy	

¹³³ 769-770 *capitán ... labrador*: Véase Lope de Vega, *Los Benavides*: "El labrador en su aldea/ siembra lo que coméis vos, / que lo habéis de ser ¡por Dios! / cuando no haya quien lo sea;/ que aun el rey no comería / si el labrador no labrase" (p. 516).

de por medio.

Sacan las espadas.

REBOLLEDO:	¡Vive Cristo, Chispa, que ha de haber hurgón! ¹³⁴	
CHISPA:	¡Aquí del cuerpo de guardia!	775
REBOLLEDO:	¡Don Lope! ¡Ojo avizor! ¹³⁵	

*Sale DON LOPE, con hábito muy galán y bengala.*¹³⁶

DON LOPE:	¿Qué es aquesto? ¿La primera cosa que he de encontrar hoy, acabado de llegar, ha de ser una cuistión? ¹³⁷	780
CAPITÁN:	(¡A qué mal tiempo don Lope de Figueroa llegó!)	
PEDRO CRESPO:	(¡Por Dios, que se las tenía con todos el rapagón!) ¹³⁸	
DON LOPE:	¿Qué ha habido? ¿que ha sucedido?	785

¹³⁴ 774 *hurgón*: 'se llama entre los guapos y espadachines, la estocada que se tira al cuerpo, por alusión al golpe que se da con el hurgón picando a alguno' (Aut.). El hurgón es el utensilio que sirve para atizar el fuego.

¹³⁵ 776 *¡Ojo avizor!*: 'ojo alerta' 'frase o modo de hablar para advertir que se esté alerta y con cuidado. Es voz jocosa' (Aut.).

¹³⁶ 776 *hábito*: aquí en el sentido de 'insignia con que se distinguen las órdenes militares' (Aut.). Don Lope de Figueroa pertenecía a la Orden de Santiago. El personaje traía al pecho la vieira de Santiago que, al final de la segunda jornada, regalará a Isabel (vv. 1544-1549); *bengala*: la vara delgada que llevaban los capitanes del ejército como insignia de mando.

¹³⁷ 780 *cuistión*: 'pendencia' 'riña'. Es forma antigua y vulgar, muy usada por los escritores del Siglo de Oro.

¹³⁸ 784 *rapagón*: 'el mozo joven, que aún no le ha salido la barba y está como rapado' (Cov.)

- ¡Hablad, porque, voto a Dios,
que a hombres, mujeres y casa
eche por un corredor!
¿No me basta haber subido
hasta aquí con el dolor ¹³⁹ 790
desta pierna –que los diablos
llevaran, amén–, sino ¹⁴⁰
no decirme: "aquesto ha sido"? ¹⁴¹
- PEDRO CRESPO: Todo esto es nada, señor.
- DON LOPE: Hablad, decid la verdad. 795
- CAPITÁN: Pues es que alojado estoy
en esta casa; un soldado...
- DON LOPE: Decid.
- CAPITÁN: ... ocasión me dio
a que sacase con él
la espada. Hasta aquí se entró 800
huyendo. Entréme tras él
donde estaban esas dos
labradoras; y su padre
y su hermano, o lo que son,
se han disgustado de que 805

¹³⁹ 790-791 *el dolor desta pierna*: la cojera es el rasgo físico que más caracteriza a Lope de Figueroa, desde que Lope de Vega lo transformó en personaje literario en su *Asalto de Matrique*. Calderón inserta la minusvalía ortopédica del capitán en un juego de simetrías y asimetrías que va a definir la relación entre Don Lope y Pedro Crespo.

¹⁴⁰ 791-792 *que los diablos llevaran*: la cojera se asocia comúnmente con la figura del diablo. La relación ya está en Lope de Vega, *El asalto de Matrique*.

¹⁴¹ 793 *no decirme: "aquesto ha sido"*:

y satisfechos los dos,
 buscad otro alojamiento;
 que yo en esta casa estoy
 desde hoy alojado, en tanto 845
 que a Guadalupe no voy
 donde está el Rey.

CAPITÁN: Tus preceptos,¹⁴⁹
 órdenes precisas son
 para mí.

Vanse el CAPITÁN, SARGENTO, REBOLLEDO, la CHISPA y SOLDADOS.

PEDRO CRESPO: Entraos allá dentro.

Vanse ISABEL, INÉS y JUAN.

Mil gracias, señor, os doy 850
 por la merced que me hicisteis
 de escusarme una ocasión
 de perderme.¹⁵⁰

DON LOPE: ¿Cómo habíais,
 decid, de perderos vos?

PEDRO CRESPO: Dando muerte a quien pensara 855
 ni aun el agravio menor.

DON LOPE: ¿Sabéis, ¡voto a Dios! que es¹⁵¹

¹⁴⁹ 847 *preceptos*: 'mandato u orden que el superior intima o hace observar al inferior' (*Aut.*).

¹⁵⁰ 853 *perderme*: como a señalado Ter Horst [1981] es verbo clave en la obra, y recurre con insistencia (véase poco antes, v. 833).

¹⁵¹ 857 *Voto a Dios*, Esta imprecación es uno de los rasgos que caracterizan a Don Lope en todas las piezas en que aparece, pero eran blanco de la censura teatral.

- capitán?
- PEDRO CRESPO: Sí, ¡voto a Dios!
y aunque fuera él general,
en tocando a mi opinión, 860
le matara.
- DON LOPE: A quien tocara
ni aun al soldado menor
sólo un pelo de la ropa,
por vida del cielo, yo
le ahorcara.
- PEDRO CRESPO: A quien se atreviera ¹⁵² 865
a un átomo de mi honor,
por vida también del cielo,
que también le ahorcara yo.
- DON LOPE: ¿Sabéis, que estáis obligado
a sufrir, por ser quien sois, 870
estas cargas?
- PEDRO CRESPO: Con mi hacienda,
pero con mi fama no.
Al Rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma, 875
y el alma sólo es de Dios.
- DON LOPE: ¡Juro a Cristo, que parece
que vais teniendo razón!

¹⁵² 865 *A quien se atreviera*: comienza aquí entre Pedro Crespo y Don Lope un juego de réplicas paralelísticas, a veces irónico a veces agrio, que va a caracterizar la relación dialéctica y humana entre los dos personajes.

- PEDRO CRESPO: Sí –¡juro a Cristo!–, porque
siempre la he tenido yo. 880
- DON LOPE: Yo vengo cansado, y esta
pierna, que el diablo me dio,
ha menester descansar.
- PEDRO CRESPO: Pues, ¿quién os dice que no?
Ahí me dio el diablo una cama,
y servirá para vos. 885
- DON LOPE: Y ¿diola hecha el diablo?
- PEDRO CRESPO: Sí.
- DON LOPE: Pues a deshacerla voy,
que estoy ¡voto a Dios! cansado.
- PEDRO CRESPO: Pues descansad ¡voto a Dios! 890
- DON LOPE: (Testarudo es el villano;
también jura como yo.)
- PEDRO CRESPO: (Caprichudo es el don Lope;¹⁵³
no haremos migas los dos.)

Romance

¹⁵³ 893 *caprichudo*: 'testarudo, porfiado y tenaz' (*Aut.*).

Salen MENDO y NUÑO, su criado.

- MENDO: ¿Quién os contó todo eso? 895
- NUÑO: Todo esto contó Ginesa,
su criada.
- MENDO: El capitán,
después de aquella pendencia,
que en su casa tuvo –fuese
ya verdad o ya cautela–, 900
¿ha dado en enamorar
a Isabel?
- NUÑO: Y es de manera
que tan poco humo en su casa
él hace como en la nuestra
nosotros. Él, todo el día, 905
no se quita de su puerta.
No hay hora que no la envíe
recados; con ellos entra
y sale un mal soldadillo,
confidente suyo.
- MENDO: ¡Cesa!, 910
que es mucho veneno, mucho,
para que el alma lo beba
de una vez.
- NUÑO: Y más no habiendo
en el estómago fuerzas
con que resistirle.

- MENDO: Hablemos 915
 un rato, Nuño, de veras.
- NUÑO: ¡Pluguiera a Dios fueran burlas!
- MENDO: Y ¿qué le responde ella?
- NUÑO: Lo que a ti, porque Isabel
 es deidad hermosa y bella, 920
 a cuyo cielo no empañan
 los vapores de la tierra.
- MENDO: ¡Buenas nuevas te dé Dios!
- Dale un bofetón.*
- NUÑO: ¡A ti te dé mal de muelas,¹⁵⁴
 que me has quebrado dos dientes! 925
 Mas bien has hecho, si intentas
 reformarlos por familia¹⁵⁵
 que no sirve ni aprovecha.
 ¡El capitán!
- MENDO: ¡Vive Dios,
 si por el honor no fuera 930
 de Isabel, que lo matara!
- NUÑO: Más mira por tu cabeza.

Sale el CAPITÁN, SARGENTO y REBOLLEDO.

¹⁵⁴ 924 *mal de muelas*: desde antiguo se asociaba el dolor de dientes al deseo sexual insatisfecho. [V. Notas complementarias.]

¹⁵⁵ 926-928 *entender*: 'pero has hecho bien en quebrarme dos dientes, si con esto intentas deshacerte de ellos, como a criados que ni sirven ni son de provecho por no comer' (Escudero); reformar valía en lo antiguo: 'privar del ejercicio de algún empleo' (Aut.); familia: 'gente que un señor sustenta dentro de su casa' (Cov.).

- MENDO: Escucharé retirado.
Aquí a esta parte te llega.
- CAPITÁN: Este fuego, esta pasión 935
no es amor sólo, que es tema,
es ira, es rabia, es furor.
- REBOLLEDO: ¡Oh nunca, señor, hubieras
visto a la hermosa villana,
que tantas ansias te cuesta!¹⁵⁶ 940
- CAPITÁN: ¿Qué te dijo la criada?
- REBOLLEDO: ¿Ya no sabes sus respuestas?
- MENDO: Esto ha de ser: pues ya tiende
la noche sus sombras negras,
antes que se haya resuelto 945
a lo mejor mi prudencia,
ven a armarme.
- NUÑO: Pues, ¿qué? ¿Tienes
más armas, señor, que aquéllas
que están en un azulejo
sobre el marco de la puerta? 950
- MENDO: En mi guadarnés presumo¹⁵⁷
que hay para tales empresas
algo que ponerme.
- NUÑO: Vamos,
sin que el capitán nos sienta.

¹⁵⁶ 940 *ansias*: 'deseo vehemente y a veces desordenado' (Aut.)

¹⁵⁷ 951 *guadarnés*: 'el lugar donde se guardaban las armas'.

Vanse.

- CAPITÁN: ¡Que en una villana haya 955
 tan hidalga resistencia
 que no me haya respondido
 una palabra siquiera
 apacible! ¹⁵⁸
- SARGENTO: Éstas, señor, 960
 no de los hombres se prendan
 como tú. Si otro, villano,
 la festejara y sirviera,
 hiciera más caso dél.
 Fuera de que son tus quejas
 sin tiempo. Si te has de ir 965
 mañana, ¿para qué intentas
 que una mujer en un día
 te escuche y te favorezca?
- CAPITÁN: En un día el sol alumbra 970
 y falta; en un día se trueca
 un reino todo; en un día
 es edificio una peña;
 en un día una batalla
 pérdida y victoria ostenta;
 en un día tiene el mar 975
 tranquilidad y tormenta;
 en un día nace un hombre
 y muere; luego pudiera

¹⁵⁸ 959 *apacible*: 'afable'.

- en un día ver mi amor
sombra y luz, como planeta; 980
pena y dicha, como imperio;
gente y brutos, como selva;
paz y inquietud, como mar;
triunfo y ruina, como guerra;
vida y muerte, como dueño 985
de sentidos y potencias.¹⁵⁹
Y habiendo tenido edad¹⁶⁰
en un día su violencia
de hacerme tan desdichado,
¿por qué, por qué no pudiera 990
tener edad en un día
de hacerme dichoso? ¿Es fuerza
que se engendren más de espacio
las glorias que las ofensas?
- SARGENTO: ¿Verla una vez solamente 995
a tanto extremo te fuerza?
- CAPITÁN: ¿Qué más causa había de haber,
llegando a verla, que verla?
De sola una vez a incendio¹⁶¹

¹⁵⁹ 969-986 Le tirada del Capitán está estructurada según una técnica correlativa muy frecuente en el dramaturgo. A las cinco pluralidades iniciales (*sol, reino, peña, batalla, mar, hombre*) corresponden las cinco disyuntivas correlatas con las pluralidades: *sombra y luz (planeta); pena y dicha (imperio); gente y brutos (selva); paz y inquietud (mar); triunfo y ruina (guerra); vida y muerte (dueño de sentidos y potencias)*. Sólo la anticipación de mar a guerra rompe un perfecto paralelismo.

¹⁶⁰ 986 *edad*: 'tiempo'.

¹⁶¹ 999 *de una sola vez*: 'de un solo golpe'.

	crece una breve pavesa; ¹⁶²	1000
	de una vez sola un abismo fulgúreo volcán revienta; ¹⁶³	
	de una vez se enciende el rayo, que destruye cuanto encuentra;	
	de una vez escupe horror	1005
	la más reformada pieza; ¹⁶⁴	
	De una vez amor ¿qué mucho, fuego de cuatro maneras, mina, incendio, pieza, rayo, ¹⁶⁵	
	postre, abrase, asombre y hiera? ¹⁶⁶	1010
SARGENTO:	¿No decías, que villanas nunca tenían belleza?	
CAPITÁN:	Y aun aquesa confianza me mató; porque el que piensa que va a un peligro, ya va	1015
	prevenido a la defensa; quien va a una seguridad es el que más riesgo lleva, por la novedad que halla,	

¹⁶² 1000 *pavesa*: 'porción carbonizada de una materia combustible ligera, como papel o paja'.

¹⁶³ 1002 *fulgúreo*: 'relampagueante', es cultismo.

¹⁶⁴ 1006 *reformada*: ; pieza: 'cañón de artillería'.

¹⁶⁵ 1009 *mina*: artificio bélico que consistía en una galería subterránea que servía para colocar pólvora debajo de las fortificaciones enemigas con el fin de volarlas.

¹⁶⁶ 999-1010 Otra tirada basada en una estructura correalitava de tipo esta vez diseminativa-recolectiva.

- si acaso un peligro encuentra. 1020
 Pensé hallar una villana;
 si hallé una deidad, ¿no era
 preciso que peligrase
 en mi misma inadvertencia?
 En toda mi vida vi 1025
 más divina, más perfecta
 hermosura. ¡Ay, Rebolledo,
 no sé qué hiciera por verla!
- REBOLLEDO: En la compañía hay soldado
 que canta por excelencia; 1030
 y la Chispa, que es mi alcaida ¹⁶⁷
 del boliche, es la primera
 mujer en jacarear: ¹⁶⁸
 haya, señor, jira y fiesta ¹⁶⁹
 y música a su ventana, 1035
 que con esto podrás verla
 y aun hablarla.
- CAPITÁN: Como está
 don Lope allí, no quisiera
 despertarle.
- REBOLLEDO: Pues don Lope,

¹⁶⁷ 1031 *alcaida*:

¹⁶⁸ 1030-1033 *canta ... jacarear*: el programa musical de Rebolledo no es genérico: a continuación un soldado cantará una canción tradicional, mientras que la Chispa interpretará una jácara.

¹⁶⁹ 1034 *jira*: 'fiesta que se hace entre amigos con abundancia de comer y beber y mucha alegría y chacota' (Covarrubias).

- ¿cuándo duerme con su pierna? 1040
 Fuera, señor, que la culpa,
 si se entiende, será nuestra,
 no tuya, si de rebozo ¹⁷⁰
 vas en la tropa.
- CAPITÁN: Aunque tenga
 mayores dificultades, 1045
 pase por todas mi pena.
 Juntaos todos esta noche,
 mas de suerte que no entiendan
 que yo lo mando. ¡Ah, Isabel,
 qué de cuidados me cuestas! 1050

Vase el CAPITÁN, y SARGENTO, y sale CHISPA.

- CHISPA: ¡Téngase!
 REBOLLEDO: Chispa, ¿qué es esto?
 CHISPA: Hay un pobrete, que queda
 con un rasguño en el rostro.
 REBOLLEDO: Pues, ¿por qué fue la pendencia?
 CHISPA: Sobre hacerme alicantina ¹⁷¹ 1055
 del barato de hora y media ¹⁷²
 que estuvo echando las bolas,
 teniéndome muy atenta

¹⁷⁰ 2042 *ir de rebozo*: 'ir disimulado'.

¹⁷¹ 1055 *allicantina*: 'treta', 'engaño'; es voz de germanía.

¹⁷² 1056 *barato*: 'la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han ayudado en el juego' (Aut.).

- a si eran pares o nones.¹⁷³
 Canséme y díle con ésta. (*Saca la daga.*) 1060
 Mientras que con el barbero
 poniéndose en puntos queda,¹⁷⁴
 vamos al cuerpo de guardia
 que allá te daré la cuenta.
- REBOLLEDO: ¡Bueno es estar de mohína,¹⁷⁵ 1065
 cuando vengo yo de fiesta!
- CHISPA: Pues, ¿qué estorba el uno al otro?
 Aquí está la castañeta.
 ¿Qué se ofrece que cantar?
- REBOLLEDO: Ha de ser cuando anochezca, 1070
 y música más fundada.¹⁷⁶
 Vamos y no te detengas.
 Anda acá al cuerpo de guardia.
- CHISPA: Fama ha de quedar eterna
 de mí en el mundo, que soy 1075
 Chispilla, la Bolichera.¹⁷⁷

Vanse.

¹⁷³ 1059 *pares o nones*: 'si eran jugadas buenas o malas' (Escudero).

¹⁷⁴ 1062 *puntos*: juego de palabras entre el significado médico del término y el de 'tantos' en una competición o juego.

¹⁷⁵ 1065 *estar de mohína*: 'estar enojada'.

¹⁷⁶ 1071 *más fundada*:

¹⁷⁷ 1076 *la Bolichera*:

Sale DON LOPE y PEDRO CRESPO.

- PEDRO CRESPO: En este paso, que está ¹⁷⁸
 más fresco, poned la mesa
 al señor don Lope. –Aquí
 os sabrá mejor la cena; 1080
 que, al fin, los días de agosto
 no tienen más recompensa
 que sus noches.
- DON LOPE: Apacible
 estancia en extremo es ésta. ¹⁷⁹
- PEDRO CRESPO: Un pedazo es de jardín 1085
 do mi hija se divierta. ¹⁸⁰
 Sentaos; que el viento süave,
 que en las blandas hojas suena
 destas parras y estas copas,
 mil cláusulas lisonjeras ¹⁸¹ 1090
 hace al compás desta fuente,
 cítara de plata y perlas, ¹⁸²
 porque son en trastes de oro ¹⁸³

¹⁷⁸ 1077 *paso*: 'el lugar de donde se pasa de una parte a otra' (Aut.).

¹⁷⁹ 1084 *estancia*: 'mansión, detención, habitación y asiento en algún lugar, casa o paraje' (Aut.)

¹⁸⁰ 1086 *divierta*: 'distriga'.

¹⁸¹ 1090 *cláusulas*: 'período musical'?? [V. Notas complementarias.]

¹⁸² 1092 *plata y perlas*: es metáfora común para indicar 'agua y gotas'.

¹⁸³ 1093 *trastes*: son 'los salientes colocados en el mástil de la guitarra o de la vihuela, contra los cuales se oprimen las cuerdas con los dedos para darles la longitud adecuada al sonido que se quiere producir' (Mol.).

- las guijas templadas cuerdas.¹⁸⁴
- Perdonad, si de instrumentos
solos la música suena,
de músicos que deleiten
sin voces que os entretengan;
que como músicos son
los pájaros que gorjean,
no quieren cantar de noche,
ni yo puedo hacerles fuerza.
Sentaos, pues, y divertid
esa continua dolencia.
- DON LOPE: No podré, que es imposible,
que divertimento tenga.
¡Válgame Dios!
- PEDRO CRESPO: ¡Valga, amén!
- DON LOPE: ¡Los cielos me den paciencia!
Sentaos, Crespo.
- PEDRO CRESPO: Yo estoy bien.
- DON LOPE: Sentaos.
- PEDRO CRESPO: Pues me dais licencia,
digo, señor, que obedezco,
aunque escusarlo pudierais.

Siéntase.

- DON LOPE: ¿No sabéis qué he reparado?
Que ayer la cólera vuestra

¹⁸⁴ 1094 *guijas*: 'la piedra pelada que se cría ordinariamente en las riberas de los ríos o arroyos'(Aut.).

- os debió de enajenar 1115
de vos.
- PEDRO CRESPO: Nunca me enajena
a mí de mí nada.
- DON LOPE: Pues,
¿cómo ayer, sin que os dijera
que os sentarais, os sentasteis,
aun en la silla primera?¹⁸⁵ 1120
- PEDRO CRESPO: Porque no me lo dijisteis,
y hoy, que lo decís, quisiera
no hacerlo: la cortesía
tenerla con quien la tenga.
- DON LOPE: Ayer todo erais reniegos,
por vidas, votos y pesias;¹⁸⁶ 1125
y hoy estáis más apacible,
con más gusto y más prudencia.
- PEDRO CRESPO: Yo, señor, siempre respondo
en el tono y en la letra 1130
que me hablan. Ayer, vos
así hablabais, y era fuerza
que fuera de un mismo tono
la pregunta y la respuesta.
Demás de que yo he tomado 1135

¹⁸⁵ 1120 *en la silla primera*: "era uso social y forma de cortesía generalizada en la época que cualquier inferior en el escalafón social permaneciese de pie en presencia de personas superiores, a no ser que éstos lo autorizaran expresamente, como ocurre en esta escena entre Crespo y don Lope" (Escudero).

¹⁸⁶ 1125-1126 *reniegos*, por vidas, votos y pesias:

- por política discreta ¹⁸⁷
 jurar con aquél que jura,
 rezar con aquél que reza.
 A todo hago compañía,
 y es aquesto de manera 1140
 que en toda la noche pude
 dormir en la pierna vuestra
 pensando, y amanecí
 con dolor en ambas piernas;
 que por no errar la que os duele 1145
 –si es la izquierda o la derecha–,
 me dolieron a mí entrambas.
 Decidme, por vida vuestra,
 cuál es, y sépalo yo,
 porque una sola me duela. 1150
- DON LOPE: ¿No tengo mucha razón
 de quejarme, si ha ya treinta
 años, que asistiendo en Flandes ¹⁸⁸
 al servicio de la guerra
 –el invierno con la escarcha, 1155
 y el verano con la fuerza
 del sol–, nunca descansé,
 y no he sabido qué sea
 estar sin dolor un hora?

¹⁸⁷ 1136 *política discreta*:

¹⁸⁸ 1153 *asistiendo en Flandes*: 'encontrándome en Flandes'. El Lope de Figueroa histórico fue uno de los protagonistas de la guerra de Flandes.

- PEDRO CRESPO: ¡Dios, señor, os dé paciencia! 1160
- DON LOPE: ¿Para qué la quiero yo?
- PEDRO CRESPO: No os la dé.
- DON LOPE: Nunca acá venga,
sino que dos mil demonios
carguen conmigo y con ella.
- PEDRO CRESPO: ¡Amén! Y si no lo hacen 1165
es por no hacer cosa buena.
- DON LOPE: ¡Jesús mil veces, Jesús!
- PEDRO CRESPO: Con vos y conmigo sea.
- DON LOPE: ¡Voto a Cristo, que me muero!
- PEDRO CRESPO: ¡Voto a Cristo, que me pesa! 1170

Saca la mesa JUAN.

- JUAN: Ya tienes la mesa aquí.
- DON LOPE: ¿Cómo a servirla no entran
mis criados?
- PEDRO CRESPO: Yo, señor,
dije, con vuestra licencia,
que no entraran a serviros, 1175
y que en mi casa no hicieran
prevenciones; que, a Dios gracias,¹⁸⁹
pienso que no os falte en ella
nada.
- DON LOPE: Pues no entran criados,
hacedme favor que venga 1180

¹⁸⁹ 1177 *prevenciones*: 'preparativos'.

vuestra hija aquí a cenar
conmigo.

PEDRO CRESPO: Dila que venga
tu hermana al instante, Juan.

Vase JUAN.

DON LOPE: Mi poca salud me deja
sin sospecha en esta parte. 1185

PEDRO CRESPO: Aunque vuestra salud fuera,
señor, la que yo os deseo,
me dejara sin sospecha.
Agravio hacéis a mi amor,
que nada de eso me inquieta; 1190

que el decirla que no entrara
aquí, fue con advertencia
de que no estuviese a oír
ociosas impertinencias;
que si todos los soldados 1195
cortesés como vos fueran,
ella había de acudir
a servillos la primera.

DON LOPE: (¡Qué ladino es el villano!¹⁹⁰
¡Oh, cómo tiene prudencia!) 1200

Salen INÉS, ISABEL y JUAN.

ISABEL: ¿Qué es, señor, lo que mandas?

¹⁹⁰ 1199 *ladino*: 'astuto', 'experto'.

- PEDRO CRESPO: El señor don Lope intenta honraros; él es quien llama.
- ISABEL: Aquí está una esclava vuestra.
- DON LOPE: Serviros intento yo.
(¡Qué hermosura tan honesta!)
Que cenéis conmigo quiero.
- ISABEL: Mejor es que vuestra cena sirvamos las dos.
- DON LOPE: Sentaos.
- PEDRO CRESPO: Sentaos; haced lo que ordena el señor don Lope. 1210
- ISABEL: Está el mérito en la obediencia.
- (Tocan guitarras.)*
- DON LOPE: ¿Qué es aquello?
- PEDRO CRESPO: Por la calle los soldados se pasean cantando y bailando.
- DON LOPE: Mal 1215 los trabajos de la guerra, sin aquesta libertad, se llevaran, que es estrecha religión la de un soldado, y darla ensanchas es fuerza.¹⁹¹ 1220
- JUAN: Con todo eso, es linda vida.

¹⁹¹ 1220 *darla ensanchas*: la locución valía 'permitir que se haga lo que lícita y justamente no se puede o no se debe' (Aut.).

- DON LOPE: ¿Fuérades con gusto a ella?
- JUAN: Sí, señor, como llevara
por amparo a vuexcelencia.
- UN SOLDADO: [*Dentro.*] ¡Mejor se cantará aquí! 1225
- REBOLLEDO: [*Dentro.*] ¡Vaya a Isabel una letra!
Para que despierte, tira
a su ventana una piedra. ¹⁹²
- PEDRO CRESPO: (A ventana señalada
va la música. ¡Paciencia!) (*Canta:*) 1230
Las flores del romero, ¹⁹³
niña Isabel,
hoy son flores azules, ¹⁹⁴
y mañana serán miel.
- DON LOPE: (Música vaya, mas esto 1235
de tirar es desvergüenza.
¡Y a la casa donde estoy
venirse a dar cantaletas!... ¹⁹⁵
Pero disimularé
por Pedro Crespo y por ella.) 1240

¹⁹² 1228 *a su ventana una piedra*: con posible valor simbólico, según el conocido adagio: "La honra y la mujer son como el vidrio que al primer golpe se quiebran" (Correas, p. 247). [V. Notas complementarias.]

¹⁹³ 1231 *Las flores del romero*: copla que tuvo amplia difusión en la época y sigue cantándose en la tradición oral moderna. Hay testimonios de Lope de Vega y Góngora. [V. Notas complementarias.]

¹⁹⁴ 1233 *flores azules*: en la simbología de los colores el azul correspondía a los celos.

¹⁹⁵ 1239 *cantaletas*: 'el ruido que se forma cantando y metiendo bulla desordenada con algunos instrumentos desconcertados: lo cual se hace para dar chasco y burlarse de alguno, haciéndole o dándosele a su puerta o ventana de noche' (Aut.).

¡Qué travesuras!

PEDRO CRESPO: Son mozos.

(Si por don Lope no fuera,
yo les hiciera...)

JUAN: (Si yo

una rodelilla vieja,

que en el cuarto de don Lope

1245

está colgada, pudiera

sacar...)

Hace que se va.

PEDRO CRESPO: ¿Dónde vais, mancebo? ¹⁹⁶

JUAN: Voy a que traigan la cena.

PEDRO CRESPO: Allá hay mozos que la traigan.

TODOS: *[Dentro.]* ¡Despierta, Isabel, despierta!

1250

ISABEL: (¿Qué culpa tengo yo, cielos,
para estar a esto sujeta?)

DON LOPE: Ya no se puede sufrir,

porque es cosa muy mal hecha.

Arroja DON LOPE la mesa.

PEDRO CRESPO: Pues, ¡y cómo si lo es!

1255

Arroja PEDRO CRESPO la silla.

DON LOPE: (Lléveme de mi impaciencia.)

¹⁹⁶

1247 *mancebo*: 'El mozo que ... aun está debajo del poder de su padre' (Cov.). El apelativo tiene la misma función dramática que en el v. 1283 y que el *rapaz* del v. 747. En los tres casos, Crespo reprime la belicosidad del hijo.

- ¿No es, decidme, muy mal hecho,
que tanto una pierna duela?
- PEDRO CRESPO: De eso mismo hablaba yo.
- DON LOPE: Pensé que otra cosa era, 1260
como arrojásteis la silla...
- PEDRO CRESPO: Como arrojásteis la mesa
vos, no tuve que arrojar
otra cosa yo más cerca.
(¡Disimulemos, honor!) 1265
- DON LOPE: (¡Quién en la calle estuviera!)
Ahora bien, cenar no quiero.
Retiraos.
- PEDRO CRESPO: En hora buena.
- DON LOPE: Señora, quedad con Dios.
- ISABEL: El cielo os guarde.
- DON LOPE: (A la puerta 1270
de la calle, ¿no es mi cuarto?
Y en él, ¿no está una rodela?)¹⁹⁷
- PEDRO CRESPO: (¿No tiene puerta el corral,
y yo una espadilla vieja?)
- DON LOPE: Buenas noches.
- PEDRO CRESPO: Buenas noches. 1275
(Encerraré por defuera
a mis hijos.)
- DON LOPE: (Dejaré
un poco la casa quieta...)

¹⁹⁷ 1272 *rodela*: 'escudo redondo que cubre el pecho' (Cov.).

- ISABEL: (¡Oh qué mal, cielos, los dos
disimulan que les pesa!) 1280
- INÉS: (Mal el uno por el otro
van haciendo la deshecha.)¹⁹⁸
- PEDRO CRESPO: ¡Hola, mancebo!
- JUAN: ¿Señor?
- PEDRO CRESPO: Aquí está la cama vuestra.¹⁹⁹

Vanse.

Romance

Redondillas

Sale el CAPITÁN, SARGENTO, CHISPA, REBOLLEDO, con guitarras, y soldados.

- REBOLLEDO: Mejor estamos aquí, 1285
el sitio es más oportuno;
tome rancho cada uno.²⁰⁰
- CHISPA: ¿Vuelve la música?
- REBOLLEDO: Sí.
- CHISPA: Agora estoy en mi centro.
- CAPITÁN: ¡Que no haya una ventana 1290
entreabierto esta villana!
- SARGENTO: Pues bien lo oyen allá dentro.
- CHISPA: ¡Espera!
- SARGENTO: Será a mi costa.

¹⁹⁸ 1282 *van haciendo la deshecha*: 'van disimulando'.

¹⁹⁹ 1284 *la cama vuestra*: hay que imaginar a Juan a punto de salir a la calle para enfrentarse a los soldados.

²⁰⁰ 1287 *tome rancho*: 'tome posición'. [V. Notas complementarias.]

REBOLLEDO: No es más de hasta ver quién es
quien llega.

CHISPA: ¿Pues qué? ¿No ves un jinete de la costa? ²⁰¹ 1295

Salen MENDO, con adarga, y NUÑO. ²⁰²

MENDO: ¿Ves bien lo que pasa?

NUÑO: No,
no veo bien, pero bien
lo escucho.

MENDO: ¿Quién, cielos, quién
esto puede sufrir?

NUÑO: Yo. 1300

MENDO: ¿Abrirá acaso Isabel
la ventana?

NUÑO: Sí abrirá.

MENDO: ¡No hará, villano!

NUÑO: No hará.

MENDO: ¡Ah celos, pena crüel!
Bien supiera yo arrojar
a todos a cuchilladas
de aquí; mas, disimuladas
mis desdichas han de estar 1305

²⁰¹ 1296 *jinete de la costa*: 'la vigía a caballo que recorría las costas para prevenir o vigilar las incursiones de piratas'. Según Covarrubias, iban armados con lanza y adarga, exactamente como Mendo.

²⁰² 1296 *adarga*: 'escudo ligero para caballería, generalmente formado por varios pellejos, adheridos o cosidos con perfil de corazón o de dos óvalos superpuestos'. [Riquer, 1968: 231].

- CHISPA: *[Canta.]* *Érase cierto Sampayo
la flor de los andaluces,
el jaque de mayor porte,²⁰⁷
y el rufo de mayor lustre;²⁰⁸
éste, pues, a la Chillona
topó un día...* 1325
- REBOLLEDO: No le culpen
la fecha, que el consonante²⁰⁹
quiere que haya sido en lunes.
- CHISPA: *[Canta.]* *Topó, digo, a la Chillona,
que, brindando entre dos luces,²¹⁰
ocupaba con el Garlo²¹¹
la casa de los azumbres.²¹²
El Garlo, que siempre fue
en todo lo que le cumple
rayo de tejado abajo,* 1330
- 1335 *porque era rayo sin nube,*

²⁰⁶ 1320 *broqueles*: 'escudos redondos, similares a la rodela, aunque más pequeños'.

²⁰⁷ 1323 *jaque*: 'rufián', es voz de germanía.

²⁰⁸ 1324 *rufo*: 'chulo', 'protector'; es sinónimo de jaque, en el lenguaje de la germanía.

²⁰⁹ 1327 *consonante*: la rima.

²¹⁰ 1330 *entre dos luces*: 'al amanecer'. Según Correas: "entre dos luces es el tiempo de amanecer y el anoecer. Cuando ni bien es de día ni de noche, y cuando uno está en duda, dice: 'Estoy entre dos luces; no sé cual de las dos cosas haga' " (p. 571b).

²¹¹ 1331 *el garlo*:

²¹² 1332 *casa de los azumbres*: 'la taberna'. El azumbre era una medida para el vino.

*sacó la espada, y a un tiempo
un tajo y revés sacude.*

Acuchillanlos DON LOPE y PEDRO CRESPO.

PEDRO CRESPO: ¡Sería desta manera!...

DON LOPE: ¡Que sería así no duden..!

1340

Romance

Redondillas

Métenlos a cuchilladas, y sale DON LOPE.

DON LOPE (¡Gran valor! Uno ha quedado
dellos, y es el que está aquí.)

Sale PEDRO CRESPO.

PEDRO CRESPO: (Cierto es que el que queda ahí
sin duda es algún soldado.)

DON LOPE: (Ni aun éste no ha de escapar
sin almagre.)²¹³

1345

PEDRO CRESPO: (Ni éste quiero
que quede sin que mi acero
la calle le haga dejar.)

DON LOPE: ¿No huís con los otros?

PEDRO CRESPO: ¡Huid vos,
que sabréis huir más bien!

1350

Riñen.

213

1346 *almagre*: 'el color rojo oscuro que se usaba sobre todo para teñir'. Explica Covarrubias: "Enalmagrados llamaban los señalados por mal, como los encartados, los notados de infamia; y por tal se tenía en algún tiempo tirar redomazo de almagra o tinta a la puerta de alguno".

DON LOPE: (¡Voto a Dios, que riñe bien!)

PEDRO CRESPO: (¡Bien pelea, voto a Dios!)

Sale JUAN.

JUAN: ¡Quiera el cielo que le tope!

Señor, a tu lado estoy.

DON LOPE: ¿Es Pedro Crespo?

PEDRO CRESPO: Yo soy. 1355

¿Es don Lope?

DON LOPE: Sí, es don Lope.

¿Que no habíais, no dijisteis,
de salir? ¿Qué hazaña es ésta?

PEDRO CRESPO: Sean disculpa y respuesta

hacer lo que vos hicisteis. 1360

DON LOPE: Aquesta era ofensa mía,
vuestra no.

PEDRO CRESPO: No hay que fingir;

que yo he salido a reñir
por haceros compañía.

Dentro, los soldados:

SOLDADO 1º: ¡A dar muerte nos juntemos 1365

a estos villanos!

Salen el CAPITÁN y todos.

CAPITÁN: Mirad...

DON LOPE: ¿Aquí no estoy yo? Esperad:

¿de qué son estos extremos?

CAPITÁN: Los soldados han tenido

—porque se estaban holgando 1370

- en esta calle cantando,
sin alboroto y rüido—
una pendencia, y yo soy
quien los está deteniendo.
- DON LOPE: Don Álvaro, bien entiendo 1375
vuestra prudencia, y pues hoy
aqueste lugar está
en ojeriza, yo quiero
escusar rigor más fiero;
y pues amanece ya, 1380
orden doy que en todo el día,²¹⁴
para que mayor no sea
el daño, de Zalamea
saquéis vuestra compañía.
Y estas cosas acabadas, 1385
no vuelvan a ser, porque
la paz otra vez pondré
¡voto a Dios! a cuchilladas.²¹⁵
- CAPITÁN: Digo que aquesta mañana 1390
la compañía haré marchar.
(La vida me has de costar,
hermosísima villana.)

Vase.

²¹⁴ 1381 *en todo el día*: 'a lo largo del día' (Escudero).

²¹⁵ 1388 En la segunda jornada de el primer *Alcalde*, Don Lope tomaba la misma decisión cuando los soldados quieren arrasar al pueblo porque el sargento ha sido azotado: "DON LOPE.— Está bien hecho, / ¡juro a Dios! Echad un bando: / que no parezca en el pueblo / hoy so pena de la vida, / ningún soldado" (vv. 932-936).

PEDRO CRESPO: (Caprichudo es el don Lope;
ya haremos migas los dos.)

DON LOPE: Veníos conmigo vos, 1395
y solo ninguno os tope.

Vanse.

Redondillas

Quintillas

Salen MENDO y NUÑO, herido.

MENDO: ¿Es algo, Nuño, la herida?

NUÑO: Aunque fuera menor, fuera
de mí muy mal recibida,
y mucho más que quisiera. 1400

MENDO: Yo no he tenido en mi vida
mayor pena ni tristeza.

NUÑO: Yo tampoco.

MENDO: Que me enoje
es justo. ¿Que su fiereza
luego te dio en la cabeza? 1405

NUÑO: Todo este lado me coge.

Tocan.

MENDO: ¿Qué es esto?

NUÑO: La compañía,
que hoy se va.

MENDO: Y es dicha mía,
pues con esto cesarán
los celos del capitán. 1410

NUÑO: Hoy se ha de ir en todo el día.

Salen CAPITÁN y SARGENTO.

- CAPITÁN: Sargento, vaya marchando,
antes que decline el día,
con toda la compañía,
y con prevención que, cuando 1415
se esconda en la espuma fría
del océano español ²¹⁶
ese luciente farol,
en ese monte le espero,
porque hallar mi vida quiero 1420
hoy en la muerte del sol.
- SARGENTO: Calla, que está aquí un figura ²¹⁷
del lugar.
- MENDO: Pasar procura,
sin que entiendan mi tristeza.
No muestres, Nuño, flaqueza. 1425
- NUÑO: ¿Puedo yo mostrar gordura?

Vanse.

- CAPITÁN: Yo he de volver al lugar,
porque tengo prevenida
una criada a mirar
si puedo por dicha hablar 1430
a aquesta hermosa homicida;
dádivas han granjeado ²¹⁸

²¹⁶ 1417 *océano español*: el océano atlántico, que baña por los dos lados el territorio de la Monarquía hispánica.

²¹⁷ 1421 *figura*:

- que apadrine mi cuidado.
- SARGENTO: Pues, señor, si has de volver,
mira que habrás menester 1435
volver bien acompañado,
porque al fin no hay que fiar
de villanos.
- CAPITÁN: Ya lo sé.
Algunos puedes nombrar
que vuelvan conmigo.
- SARGENTO: Haré 1440
cuanto me quieras mandar.
Pero, ¿si acaso volviese
don Lope, y te conociese
al volver?
- CAPITÁN: Ese temor 1445
quiso también que perdiese
en esta parte mi amor;
que don Lope se ha de ir
hoy también a prevenir
todo el tercio a Guadalupe;
que todo lo dicho supe 1450
yéndome ahora a despedir
dél, porque ya el Rey vendrá,
que puesto en camino está.
- SARGENTO: Voy, señor, a obedecerte.

²¹⁸ 1432 *dádivas*: 'alhajas', 'regalos'; han granjeado: 'han logrado', 'han conseguido'.

Vase.

CAPITÁN: Que me va la vida, advierte. 1455

Salen REBOLLEDO y CHISPA.

REBOLLEDO: ¡Señor, albricias me da!

CAPITÁN: ¿De qué han de ser, Rebolledo?

REBOLLEDO: Muy bien merecellas puedo,
pues solamente te digo...

CAPITÁN: ¿Qué?

REBOLLEDO: ... que ya hay un enemigo 1460
menos a quien tener miedo.

CAPITÁN: ¿Quién es? Dilo presto.

REBOLLEDO: Aquel 1465
mozo, hermano de Isabel.
Don Lope se le pidió
al padre, y él se le dio,
y va a la guerra con él.

En la calle le he topado
muy galán, muy alentado,
mezclando a un tiempo, señor,
rezagos de labrador ²¹⁹ 1470
con primicias de soldado.²²⁰
De suerte que el viejo es ya
quien pesadumbre nos da.

CAPITÁN: Todo nos sucede bien,

²¹⁹ 1470 *rezago*: 'residuo'.

²²⁰ 1471 *primicias de soldado*: el atuendo de la milicia era especialmente llamativo.

y más si me ayuda quien
esta esperanza me da
de que esta noche podré
hablarla. 1475

REBOLLEDO: No pongas duda.

CAPITÁN: Del camino volveré,
que agora es razón que acuda 1480
a la gente, que se ve
ya marchar. Los dos seréis
los que conmigo vendréis.

Vase.

REBOLLEDO: Pocos somos, vive Dios,
aunque vengan otros dos, 1485
otros cuatro y otros seis.

CHISPA: Y yo, si tú has de volver
allá, ¿qué tengo de hacer?
Pues no estoy segura yo,
si da conmigo el que dio 1490
al barbero qué coser.

REBOLLEDO: No sé que he de hacer de ti.
¿No tendrás ánimo, di,
de acompañarme?

CHISPA: ¿Pues no?
Vestido no tengo yo; 1495
ánimo y esfuerzo, sí.

REBOLLEDO: Vestido no faltará;

que ahí otro del paje está ²²¹
de jineta, que se fue.

CHISPA: Pues yo a la par pasaré 1500
con él.

REBOLLEDO: Vamos, que se va

Quintillas

Redondillas

la bandera. ²²²

CHISPA: Y yo veo agora
porque en el mundo he cantado
"que el amor del soldado
no dura un hora". ²²³

1505

Redondillas

Romance

Vanse, y salen DON LOPE, y PEDRO CRESPO y JUAN, su hijo.

DON LOPE: A muchas cosas os soy
en extremo agradecido;
pero, sobre todas, ésta
de darme hoy a vuestro hijo
para soldado: en el alma 1510

²²¹ 1498 *paje de jineta*: 'el alférez que acompaña al capitán de infantería llevando la jineta, a saber, una lanza corta y adornada, con hierro dorado, que se utilizaba como insignia del capitán'.

²²² 1502 *bandera*: 'la compañía'. Este uso metonímico era común en el léxico militar de la época.

²²³ 1504-1505 *que el amor del soldado / no dura una hora*: alusión a una popularísima seguidilla del siglo XVII, que Correas registraba de la siguiente forma: "El amor del soldado no es más de una hora. Que en tocando la caja y adiós, señora" (p. 45a). [V. Notas complementarias.]

- os lo agradezco y estimo.
- PEDRO CRESPO: Yo os le doy para criado.
- DON LOPE: Yo os le llevo para amigo,
que me ha inclinado en extremo
su desenfado y su brío, 1515
y la afición a las armas.
- JUAN: Siempre a vuestros pies rendido
me tendréis, y vos veréis
de la manera que os sirvo,
procurando obedeceros 1520
en todo.
- PEDRO CRESPO: Lo que os suplico
es que perdonéis, señor,
si no acertare a serviros;
porque en el rústico estudio,
adonde rejas y trillos, 1525
palas, azadas y bielgos
son nuestros mejores libros,
no habrá podido aprender
lo que en los palacios ricos
enseña la urbanidad, 1530
política de los siglos.
- DON LOPE: Ya que va perdiendo el sol
la fuerza, irme determino.
- JUAN: Veré si viene, señor,
la litera.²²⁴

²²⁴ 1535 *litera*:

no es paga, sino cariño. 1555

ISABEL: Por cariño, y no por paga,
solamente la recibo.

A mi hermano os encomiendo,
ya que tan dichoso ha sido
que merece ir por criado 1560
vuestro.

DON LOPE: Otra vez os afirmo
que podéis descuidar dél,
que va, señora, conmigo.

Sale JUAN.

JUAN: Ya está la litera puesta.

DON LOPE: Con Dios os quedad.

PEDRO CRESPO: El mismo 1565
os guarde.

DON LOPE: ¡Ah, buen Pero Crespo!

PEDRO CRESPO: ¡Oh, señor don Lope invicto!

DON LOPE: ¿Quién nos dijera aquel día
primero que aquí nos vimos
que habíamos de quedar 1570
para siempre tan amigos?

PEDRO CRESPO: Yo lo dijera, señor,
si allí supiera, al oiros,
que érais...

DON LOPE: Decid por vida mía. *(Al irse ya.)*

PEDRO CRESPO: ... loco de tan buen capricho. *(Vase DON LOPE.)* 1575
En tanto que se acomoda
el señor don Lope, hijo,

ante tu prima y tu hermana
escucha lo que te digo.
Por la gracia de Dios, Juan, 1580
eres de linaje limpio
más que el sol, pero villano.
Lo uno y otro te digo;
aquello, porque no humilles
tanto tu orgullo y tu brío, 1585
que dejes, desconfiado,
de aspirar con cuerdo arbitrio
a ser más; lo otro, porque
no vengas, desvanecido,
a ser menos; igualmente 1590
usa de entrambos disinios
con humildad, porque, siendo
humilde, con cuerdo arbitrio
acordarás lo mejor;
y como tal, en olvido 1595
pondrás cosas que suceden
al revés en los altivos.
¡Cuántos, teniendo en el mundo
algún defeto consigo,
le han borrado por humildes! 1600
¡Y cuántos, que no han tenido
defeto, se le han hallado
por estar ellos mal vistos!
Sé cortés sobremanera;

sé liberal y partido,²²⁷ 1605
 que el sombrero y el dinero
 son los que hacen los amigos;
 y no vale tanto el oro
 que el sol engendra en el indio
 suelo y que consume el mar, 1610
 como ser uno bienquisto.
 No hables mal de las mujeres
 –la más humilde, te digo,
 que es digna de estimación–,
 porque, al fin, dellas nacimos. 1615
 No riñas por qualquier cosa,
 que cuando en los pueblos miro
 muchos que a reñir se enseñan,
 mil veces entre mí digo:
 "aquesta escuela no es 1620
 la que ha de ser", pues colijo
 que no ha de enseñarle a un hombre
 con destreza, gala y brío
 a reñir, sino a por qué
 ha de reñir; que yo afirmo 1625
 que si hubiera un maestro solo
 que enseñara prevenido
 no el cómo, el por qué se riña,
 todos le dieran sus hijos.
 Con esto, y con el dinero 1630

²²⁷ 1605 *partido*: 'el que reparte con otros lo que tiene' (Aut.).

- que llevas para el camino
y para hacer, en llegando
de asiento, un par de vestidos,²²⁸
al amparo de don Lope
y mi bendición, yo fío 1635
en Dios que tengo de verte
en otro puesto. Adiós, hijo,
que me enternezco en hablarte.
- JUAN: Hoy tus razones imprimo
en el corazón, adonde 1640
vivirán mientras yo vivo:
dame tu mano, y tú, hermana,
los brazos, que ya ha partido
don Lope, mi señor, y es
fuerza alcanzarlo.
- ISABEL: Los míos 1645
bien quisieran detenerte.
- JUAN: ¡Prima, adiós!
- INÉS: Nada te digo
con la voz, porque los ojos
hurtan a la voz su oficio.
¡Adiós!
- PEDRO CRESPO: ¡Ea, vete presto! 1650
Que cada vez que te miro
siento más el que te vayas,
y ha de ser, porque lo he dicho.

²²⁸ 1633 de *asiento*: 'detención larga y prolongada en alguna parte' (Aut.).

JUAN: El cielo con todos quede.

Vase.

PEDRO CRESPO: El cielo vaya contigo. 1655

ISABEL: ¡Notable crueldad has hecho!

PEDRO CRESPO: (Agora que no le miro,
hablaré más consolado.)
¿Qué había de hacer conmigo,
sino ser toda su vida 1660
un holgazán, un perdido?
Váyase a servir al Rey.

ISABEL: Que de noche haya salido,
me pesa a mí.

PEDRO CRESPO: Caminar
de noche por el estío, 1665
antes es comodidad
que fatiga; y es preciso
que a don Lope alcance luego
al instante. (Enternecido
me deja, cierto, el muchacho,
aunque en público me animo.) 1670

ISABEL: Éntrate, señor, en casa.

INÉS: Pues sin soldados vivimos,
estémonos otro poco
gozando a la puerta el frío 1675
viento que corre, que luego
saldrán por ahí los vecinos.

PEDRO CRESPO: (A la verdad, no entro dentro,
porque desde aquí imagino,

como el camino blanquea, 1680
 que veo a Juan en el camino.)
 Inés, sácame a esta puerta
 asiento.

INÉS: Aquí está un banquillo.

ISABEL: Esta tarde dizque ha hecho ²²⁹
 la villa elección de oficios. 1685

PEDRO CRESPO: Siempre aquí por el agosto
 se hace.

Sale el CAPITÁN, SARGENTO, REBOLLEDO, CHISPA, soldados.

CAPITÁN: Pisad sin rüido.
 Llega, Rebolledo, tú,
 y da a la criada aviso
 de que ya estoy en la calle. 1690

REBOLLEDO: Yo voy. Mas, ¿qué es lo que miro?
 A su puerta hay gente.

SARGENTO: Y yo
 en los reflejos y visos,
 que la luna hace en el rostro,
 que es Isabel, imagino, 1695
 ésta.

CAPITÁN: Ella es; más que la luna,
 el corazón me lo ha dicho.
 A buena ocasión llegamos.
 Si, ya que una vez venimos,

²²⁹ 1684 *dizque*: 'dicen que'. Contracción usual en la ortografía de la época.

- nos atrevemos a todo, 1700
buena venida habrá sido.
- SARGENTO: ¿Estás para oír un consejo?
CAPITÁN: No.
SARGENTO: Pues ya no te le digo.
Intenta lo que quisieres.
- CAPITÁN: Yo he de llegar y, atrevido, 1705
quitar a Isabel de allí.
Vosotros, a un tiempo mismo,
impedid a cuchilladas
el que me sigan.
- SARGENTO: Contigo 1710
venimos y a tu orden hemos
de estar.
- CAPITÁN: Advertid que el sitio
en que habemos de juntarnos
es ese monte vecino,
que está a la mano derecha,
como salen del camino. 1715
- REBOLLEDO: ¡Chispa!
CHISPA: ¿Qué?
REBOLLEDO: Ten esas capas.
CHISPA: Que es del reñir, imagino,
la gala el guardar la ropa,
aunque del nadar se dijo.
- CAPITÁN: Yo he de llegar el primero. 1720
PEDRO CRESPO: Harto hemos gozado el sitio.
Entrémonos allá dentro.
CAPITÁN: Ya es tiempo: ¡llegad, amigos!

ISABEL: ¡Ah, traidor! ¡Señor! ¿Qué es esto?
 CAPITÁN: Es una furia, un delirio 1725
 de amor.

Llévala, y vase.

ISABEL: *[Dentro.]* ¡Ah, traidor! ¡Señor!
 PEDRO CRESPO: ¡Ah, cobardes!
 ISABEL: *[Dentro.]* ¡Señor mío!
 INÉS: Yo quiero aquí retirarme.

Vase.

PEDRO CRESPO: Como echáis de ver, ¡ah, impíos!,
 que estoy sin espada, alevés, 1730
 falsos y traidores.

REBOLLEDO: Idos,
 si no queréis que la muerte
 sea el último castigo.

PEDRO CRESPO: ¿Qué importará, si está muerto
 mi honor, el quedar yo vivo? 1735
 ¡Ah, quién tuviera una espada!
 Cuando sin armas te sigo
 es imposible. Ya airado
 a ir por ella me animo.
 ¡Los he de perder de vista! 1740
 ¿qué he de hacer, hados esquivos,
 que de cualquiera manera
 es uno solo el peligro?

INÉS: Ésta, señor, es tu espada.

PEDRO CRESPO: A buen tiempo la has traído. 1745
 Ya tengo honra, pues ya tengo

espada con que seguirlos.
 Soltad la presa, traidores
 cobardes, que habéis traído,
 que he de cobrarla, o la vida
 he de perder. 1750

Riñen.

SARGENTO: Vano ha sido
 tu intento, que somos muchos.
 PEDRO CRESPO: Mis males son infinitos,
 y riñen todos por mí...
 Pero la tierra que piso 1755
 me ha faltado.

Cae.

REBOLLEDO: ¡Dale muerte!
 SARGENTO: Mirad, que es rigor impío
 quitarle vida y honor;
 mejor es en lo escondido
 del monte dejalle atado, 1760
 porque no lleve el aviso.
 ISABEL: [Dentro.] ¡Padre y señor!
 PEDRO CRESPO: ¡Hija mía!
 REBOLLEDO: Retírale, como has dicho.
 PEDRO CRESPO: Hija, solamente puedo
 seguirte con mis suspiros. 1765

Llévanle.

Sale Juan.

ISABEL: [Dentro.] ¡Ay de mí!

JUAN: ¡Qué triste voz!

PEDRO CRESPO: *[Dentro.]* ¡Ay de mí!

JUAN: ¡Mortal gemido!

A la entrada de ese monte
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo y yo, ciego, 1770

por la maleza le sigo.
Tristes voces a una parte,
y a otra míseros gemidos
escucho, que no conozco,
porque llegan mal distintos. 1775

Dos necesidades son
las que apellidan a gritos
mi valor; y pues iguales,
a mi parecer, han sido,
y uno es hombre, otro mujer, 1780

a seguir ésta me animo;
que así obedezco a mi padre
en dos cosas que me dijo:
–reñir con buena ocasión,
y honrar la mujer–, pues miro 1785

que así honro a la mujer,
y con buena ocasión riño.

Romance

Sale ISABEL, como llorando.

ISABEL: Nunca amanezca a mis ojos ²³⁰
la luz hermosa del día,
porque a su sombra no tenga 1790
vergüenza yo de mí misma.
¡Oh tú, de tantas estrellas
primavera fugitiva,
no des lugar a la aurora,
que tu azul campaña pisa, ²³¹ 1795
para que con risa y llanto ²³²
borre tu apacible vista!
Y, ya que ha de ser, que sea
con llanto, mas no con risa.
Detente, oh mayor planeta, ²³³ 1800

²³⁰ 1790 El soliloquio de Isabel está construido según una compleja arquitectura retórica de contraposiciones. La primera parte (vv. 1788-1825) es una invocación a los elementos para que detengan sus movimientos. Esta primera parte se estructura en tres momentos: invocación a la noche para que no deje entrar al Sol (vv. 1788-1799); invocación al Sol para que no siga su curso (vv. 1800-1813); constatación de la imposibilidad de las dos peticiones (vv. 1814-1825). En la segunda parte (vv. 1826-1843), los *impossibilia* astronómicos ceden el paso a los *impossibilia* humanos, según una construcción igualmente tripartita: hipótesis de vuelta a casa (vv. 1826-1835); hipótesis de huida de casa (vv. 1836-1843); constatación de la imposibilidad de las dos opciones y decisión de dejarse morir.

²³¹ 1792-1795 *primavera ... pisa*: juego analógico basado en la imagen de las estrellas como 'flores en un campo azul'.

²³² 1796 *risa*: *reír el alba* era metáfora común para 'rayar el alba' (*Aut.*); *llanto*: 'las gotas del rocío matinal'.

²³³ 1800 *mayor planeta*: 'el sol', según el sistema tolemaico.

más tiempo en la espuma fría
 del mar; deja que una vez
 dilate la noche fría
 su trémulo imperio; deja ²³⁴
 que de tu deidad se diga, 1805
 atenta a mis ruegos, que es
 voluntaria y no precisa.
 ¿Para qué quieres salir
 a ver en la historia mía
 la más inorme maldad, 1810
 la más fiera tiranía,
 que en venganza de los hombres
 quiere el cielo que se escriba?
 Mas ¡ay de mí! que parece
 que es fiera tu tiranía; 1815
 pues, desde que te rogué
 que te detuvieses, miran
 mis ojos tu faz hermosa
 descollarse por encima
 de los montes. ¡Ay de mí! 1820
 Que acosada y perseguida
 de tantas penas, de tantas
 ansias, de tantas impías
 fortunas, contra mi honor
 se han conjurado tus iras. 1825

²³⁴ 1804 *trémulo*: cultismo por 'tembloroso', 'inconstante'; el temblor, típico de las estrellas, se aplica por doble hipálage a la noche y a su dominio; el adjetivo adquiere así el matiz de 'inconstante', 'débil', porque la noche está condenada a dejar paso al día. [V. Notas complementarias.]

¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir?
Si a mi casa determinan
volver mis erradas plantas,
será dar nueva mancilla
a un anciano padre mío, 1830
que otro bien, otra alegría
no tuvo, sino mirarse
en la clara luna limpia
de mi honor, que hoy, desdichado,
tan torpe mancha le eclipsa. 1835
Si dejo, por su respeto
y mi temor afligida,
de volver a casa, de
abierto el paso a que diga
que fui cómplice en mi infamia, 1840
y, ciega y inadvertida,
vengo a hacer de la inocencia
acreedora a la malicia.
¡Qué mal hice, qué mal hice
de escaparme fugitiva 1845
de mi hermano! ¿No valiera
más que su cólera altiva
me diera la muerte cuando
llegó a ver la suerte mía?
Llamarle quiero, que vuelva 1850
con saña más vengativa
y me dé muerte. Confusas
voces el eco repita,
diciendo...

PEDRO CRESPO: *[Dentro.]* ... ¡Vuelve a matarme,
serás piadoso homicida! 1855

Que no es piedad el dejar
a un desdichado con vida.

ISABEL: ¿Qué voz es ésta, que mal
pronunciada y poco oída,
no se deja conocer? 1860

PEDRO CRESPO: *[Dentro.]* ¡Dadme muerte, si os obliga
ser piadosos!

ISABEL: ¡Cielos, cielos!
Otro la muerte apellida,
otro desdichado hay,
que hoy, a pesar suyo, viva. 1865
Mas, ¿qué es lo que ven mis ojos?

*Descúbrese CRESPO atado.*²³⁵

PEDRO CRESPO: Si piedades solicita
cualquiera que aqueste monte
temerosamente pisa,
llegue a dar muerte... Mas ¡cielos! 1870
¿qué es lo que mis ojos miran?

ISABEL: Atadas atrás las manos
a una rigurosa encina...²³⁶

PEDRO CRESPO: Enterneciendo los cielos

²³⁵ 1866 *Descúbrese*: situaciones como éstas se representaban con la técnica de la *apariencia*. En el escenario, Isabel corría la cortina del vestuario y en su interior aparecía Pedro Crespo atado.

²³⁶ 1873 *rigurosa*: 'excesivo en el castigo' (*Aut.*).

- con las voces que apellida... 1875
- ISABEL: ... mi padre está.
- PEDRO CRESPO: ... mi hija viene.
- ISABEL: ¡Padre y señor!
- PEDRO CRESPO: ¡Hija mía!
- Llégate, y quita estos lazos.
- ISABEL: No me atrevo, que si quitan
los lazos que te aprisionan 1880
una vez las manos mías,
no me atreveré, señor,
a contarte mis desdichas,
a referirte mis penas;
porque, si una vez te miras 1885
con manos y sin honor,
me darán muerte tus iras,
y quiero, antes que las veas,
referirte mis fatigas.²³⁷
- PEDRO CRESPO: Detente, Isabel, detente, 1890
no prosigas; que desdichas,
Isabel, para contarlas,
no es menester referirlas.
- ISABEL: Hay muchas cosas que sepas,
y es forzoso que al decirlas 1895
tu valor te irrite, y quieras
vengarlas antes de oírlas.
Estaba anoche gozando

²³⁷ 1889 *fatigas*: 'congojas' (Aut.).

la seguridad tranquila,
 que al abrigo de tus canas 1900
 mis años me prometían,
 cuando aquellos embozados
 traidores –que determinan
 que lo que el honor defiende,
 el atrevimiento rinda– 1905
 me robaron; bien así
 como de los pechos quita
 carnicero hambriento lobo
 a la simple corderilla.
 Aquel capitán, aquel 1910
 huésped ingrato, que el día
 primero introdujo en casa
 tan nunca esperada cisma
 de traiciones y cautelas,
 de pendencias y rencillas, 1915
 fue el primero que en sus brazos
 me cogió, mientras le hacían ²³⁸
 espaldas otros traidores,
 que la bandera militan*.
 Aque se intricado, oculto 1920
 monte, que está a la salida
 del lugar, fue su sagrado.
 ¿Cuándo de la tiranía
 no son sagrado los montes?

²³⁸ 1917-1918 *hacer espaldas*: 'encubrir a uno para que consiga su intento' (*Aut.*).

Aquí, ajena de mí misma, 1925
dos veces me miré, cuando
aún tu voz, que me seguía,
me dejó, porque ya el viento
a quien tus acentos fías,
con la distancia, por puntos 1930
adelgazándose iba,
de suerte que las que eran
antes razones distintas,
no eran voces, sino ríos;
luego, en el viento esparcidas, 1935
no eran voces, sino ecos
de unas confusas noticias;
como aquel que oye un clarín,
que, cuando dél se retira,
le queda por mucho rato, 1940
si no el ruido, la noticia.
El traidor, pues, en mirando
que ya nadie hay quien le siga,
que ya nadie hay que me ampare,
porque hasta la luna misma 1945
ocultó entre pardas sombras
—o crüel o vengativa—
aquella ¡ay de mí! prestada
luz que del sol participa,
pretendió —¡ay de mí otra vez 1950
y otras mil!— con fementidas
palabras buscar disculpa
a su amor. ¿A quién no admira

querer de un instante a otro
 hacer la ofensa caricia? 1955
 ¡Mal haya el hombre, mal haya
 el hombre que solicita
 por fuerza ganar un alma,
 pues no advierte, pues no mira,
 que las victorias de amor 1960
 no hay trofeo en que consistan,
 sino en granjear el cariño
 de la hermosura que estiman!
 Porque querer sin el alma
 una hermosura ofendida, 1965
 es querer una belleza,
 hermosa, pero no viva.
 ¡Qué ruegos, qué sentimientos,
 ya de humilde, ya de altiva,
 no le dije! Pero en vano, 1970
 pues –¡calle aquí la voz mía!–
 soberbio –¡enmudezca el llanto!–,
 atrevido –¡el pecho gima!–,
 descortés –¡lloren los ojos!–,
 fiero –¡ensordezca la envidia!–, 1975
 tirano –¡falte el aliento!–,
 osado –¡luto me vista!...
 Y si lo que la voz yerra,
 tal vez el acción explica,
 de vergüenza cubro el rostro, 1980
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,

el pecho rompo de ira.
Entiende tú las acciones,
pues no hay voces que lo digan. 1985
Baste decir que a las quejas,
de los vientos repetidas,
en que ya no pedía al cielo
socorro, sino justicia,
salió el alba, y con el alba, 1990
trayendo a la luz por guía,
sentí ruido entre unas ramas.
Vuelvo a mirar quién sería,
y veo a mi hermano, ¡ay cielos!
¿Cuándo, cuándo, –¡ah suerte impía!– 1995
llegaron a un desdichado
los favores con más prisa?
Él, a la dudosa luz
que, si no alumbra, domina,
reconoce el daño, antes 2000
que ninguno se le diga
-que son lince los pesares,
que penetran con la vista-.
Sin hablar palabra, saca
el acero que aquel día 2005
le ceñiste. El capitán,
que el tardo socorro mira
en mi favor contra el suyo,

saca la blanca cuchilla.²³⁹

Cierra el uno con el otro:²⁴⁰ 2010

Éste repara, áquel tira;²⁴¹

y yo, en tanto que los dos

generosamente lidian,²⁴²

viendo, temerosa y triste,

que mi hermano no sabía 2015

si tenía culpa o no,

por no aventurar mi vida

en la disculpa, la espalda

vuelvo, y por la entretejida

maleza del monte huyo; 2020

pero no con tanta prisa

que no hiciese de unas ramas

intricadas celosías;

porque deseaba, señor,

saber lo mismo que huía. 2025

A poco rato, mi hermano

dio al capitán una herida;

cayó, quiso asegurarle,²⁴³

cuando los que ya venían

²³⁹ 2009 *cuchilla*: 'en estilo elevado se suele tomar por espada' (*Aut.*).

²⁴⁰ 2010 *cierra*: *cerrar con uno* era 'arremeter con denuedo y furia una persona a otra' (*Aut.*).

²⁴¹ 2011 *repara ... tira*:

²⁴² 2013 *generosamente*: 'con bizarría', 'con arrojo'.

²⁴³ 2028 *asegurarle*: 'rematarle'.

buscando a su capitán, 2030
 en su venganza se incitan.²⁴⁴
 Quiere defenderse; pero,
 viendo que era una cuadrilla,²⁴⁵
 corre veloz. No le siguen,
 porque todos determinan 2035
 más acudir al remedio,
 que a la venganza que incitan.
 En brazos al capitán
 volvieron hacia la villa,
 sin mirar en su delito; 2040
 que en las penas sucedidas
 acudir determinaron
 primero a la más precisa.²⁴⁶
 Yo, pues, que atenta miraba
 eslabonadas y asidas 2045
 unas ansias de otras ansias,²⁴⁷
 ciega, confusa y corrida,²⁴⁸
 discurrí, bajé, corrí,²⁴⁹
 sin luz, sin norte, sin guía,

244 2031 *se incitan*" 'se animan uno a otro'.

245 2033 *cuadrilla*:

246 2043 *precisa*: 'determinada'.

247 2046 *ansias*: 'congojas'

248 2047 *corrida*: 'avergonzada'.

249 2048 *discorrer*: 'caminar, correr por diversas partes o parajes' (*Aut.*).

monte, llano y espesura, 2050
 hasta que a tus pies rendida,
 antes que me des la muerte,
 te he contado mis desdichas.
 Agora, que ya las sabes,
 generosamente anima ²⁵⁰ 2055
 contra mi vida el acero,
 el valor contra mi vida;
 que ya para que me mates
 aquestos lazos te quitan
 mis manos; alguno dellos 2060
 mi cuello infeliz oprima. (*Desátale y se arrodilla Isabel.*)
 Tu hija soy, sin honra estoy,
 y tú libre: solicita
 con mi muerte tu alabanza,
 para que de ti se diga 2065
 que, por dar vida a tu honor,
 diste la muerte a tu hija.
 PEDRO CRESPO: Alzate, Isabel, del suelo;
 no, no estés más de rodillas;
 que a no haber estos sucesos 2070
 que atormenten y persigan,
 ociosas fueran las penas,
 sin estimación las dichas.
 Para los hombres se hicieron, ²⁵¹

²⁵⁰ 2055 *generosamente*: aquí con el significado antiguo de 'noblemente'

²⁵¹ 2074 *para los hombres se hicieron*:

- y es menester que se impriman 2075
con valor dentro del pecho.²⁵²
- Isabel, vamos aprisa;²⁵³
demos la vuelta a mi casa,
que este muchacho peligra,
y hemos menester hacer 2080
diligencias exquisitas²⁵⁴
por saber dél y ponerle
en salvo.
- ISABEL: (¡Fortuna mía,
o mucha cordura, o mucha
cautela es ésta!)
- PEDRO CRESPO: Camina. 2085
(¡Vive Dios, que si la fuerza
y necesidad precisa
de curarse hizo volver
al capitán a la villa,
que pienso que le está bien 2090
morirse de aquella herida,
por escusarse de otra
y otras mil; que el ansia mía
no ha de parar hasta darle
la muerte!) ¡Ea, vamos, hija, 2095

²⁵² 2076 *con valor*:

²⁵³ 2077 *vamos aprisa*:

²⁵⁴ 2081 *diligencias*: aquí con el sentido de 'acción que se ejecuta para prevención de lo que puede suceder' (*Aut.*); *exquisito*: 'singular, peregrino' (*Aut.*) [V. Notas complementarias.]

a nuestra casa!

Sale el ESCRIBANO.

ESCRIBANO:	¡Oh, señor	
	Pedro Crespo, dadme albricias! ²⁵⁵	
PEDRO CRESPO:	¿Albricias? ¿De qué, escribano?	
ESCRIBANO:	El concejo aqueste día	
	os ha hecho alcalde, y tenéis ²⁵⁶	2100
	para estrena de justicia ²⁵⁷	
	dos grandes acciones hoy.	
	La primera es la venida	
	del Rey, que estará hoy aquí	
	o mañana en todo el día,	2105
	según dicen; es la otra,	
	que ahora han traído a la villa	
	de secreto unos soldados	
	a curarse con gran prisa	
	aquel capitán, que ayer	2110
	tuvo aquí su compañía.	
	Él no dice quién le hirió,	

²⁵⁵ 2097 *dadme albricias*: 'expresión de júbilo que anunciaba la llegada de buenas noticias'. *Albricias* era la recompensa que se daba al portador de buenas noticias. En la época, todavía existía esta costumbre.

²⁵⁶ 2100 *os ha hecho alcalde*: en el primer *Alcalde*, Crespo ya era juez al abrirse el primer acto. El desplazamiento de la elección de Crespo al comienzo del tercer acto es la variante más importante que Calderón introduce frente a su modelo. Con la elección, Crespo no renuncia a su venganza a favor de un orden moral más alto (la justicia). Lo que ocurre es que el nuevo papel de alcalde permite a Pedro Crespo *construir* una nueva figura, con la cual triunfará sobre las circunstancias adversas. [V. Notas complementarias.]

²⁵⁷ 2101 *estrena*: 'el primer acto con que se comienza a usar de alguna cosa' (*Aut.*).

A tu casa te retira.

ISABEL: ¡Duélase el cielo de mí!

Yo he de acompañarte.

PEDRO CRESPO: Hija,

ya tenéis el padre alcalde,

él os guardará justicia.²⁶¹

2135

Vanse.

Romance

Redondillas

Sale el CAPITÁN con banda, como herido, y el SARGENTO.

CAPITÁN: Pues la herida no era nada,
¿por qué me hicisteis volver
aquí?

SARGENTO: ¿Quién pudo saber
lo que era antes de curada?

Ya la cura prevenida, 2140
hemos de considerar,

que no es bien aventurar
hoy la vida por la herida.

¿No fuera mucho peor,
que te hubieras desangrado? 2145

CAPITÁN: Puesto que ya estoy curado,
detenemos será error.

Vámonos, antes que corra

²⁶¹ 2134-2135 *él os guardará justicia*: alusión al proverbio: "Quien tiene el padre alcalde, seguro va a juicio" o "Quien tiene el padre alcalde no espere que le falte", ambos recogidos por *Correas* (p. 428a).

voz de que estamos aquí.

¿Están ahí los otros?

SARGENTO: Sí. 2150

CAPITÁN: Pues la fuga nos socorra
del rigor destes villanos,
que, si se llega a saber
que estoy aquí, habrá de ser
fuerza apelar a las manos. 2155

Sale REBOLLEDO.

REBOLLEDO: La justicia aquí se ha entrado.

CAPITÁN: ¿Qué tiene que ver conmigo
justicia ordinaria? ²⁶²

REBOLLEDO: Digo
que hasta aquí ha llegado.

CAPITÁN: Nada me puede a mí estar
mejor, llegando a saber
que estoy aquí, y no temer
a la gente del lugar;
que la justicia es forzoso
remitirme en esta tierra 2160
a mi consejo de guerra;
con que, aunque el lance es penoso,
tengo mi seguridad. 2165

REBOLLEDO: Sin duda se ha querellado
el villano.

²⁶² 2158 *justicia ordinaria*: porque no tenía jurisdicción sobre los militares.

CAPITÁN: Eso he pensado. 2170

PEDRO CRESPO: *[Dentro.]* ¡Todas las puertas tomad,
y no me salga de aquí
soldado que aquí estuviere;
y al que salirse quisiere,
matadle!

Sale PEDRO CRESPO con vara, el ESCRIBANO y los que puedan.

CAPITÁN: Pues, ¿cómo así 2175
entráis? Mas... ¡qué es lo que veo!

PEDRO CRESPO: ¿Cómo no? A mi parecer,
la justicia ha menester
más licencia. ²⁶³

CAPITÁN: A lo que creo,
la justicia –cuando vos 2180
de ayer acá lo seáis–
no tiene, si lo miráis,
que ver conmigo.

PEDRO CRESPO: Por Dios,
señor, que no os alteréis;
que sólo a una diligencia 2185
vengo, con vuestra licencia,
aquí, y que solo os quedéis
importa.

CAPITÁN: Salíos de aquí.

PEDRO CRESPO: Salíos vosotros también.

²⁶³ 2179 *más licencia*: la puntuación del pasaje divide a los editores. [V. Notas complementarias.]

Con esos soldados ten
gran cuidado. 2190

ESCRIBANO: Harélo así.

Redondillas

Romance

Vanse.

PEDRO CRESPO: Ya que yo, como justicia,
me valí de su respeto ²⁶⁴
para obligaros a oírme,
la vara a esta parte deajo, ²⁶⁵ 2195

y como un hombre no más
deciros mis penas quiero. (*Arrima la vara.*)

Y puesto que estamos solos,
señor don Álvaro, hablemos
más claramente los dos, 2200

sin que tantos sentimientos,
como vienen encerrados
en las cárceles del pecho
acierten a quebrantar
las prisiones del silencio. ²⁶⁶ 2205

²⁶⁴ 2193 *de su respeto*: es decir, de la autoridad que impone el cargo.

²⁶⁵ 2195 *la vara a esta parte deajo*:

²⁶⁶ 2205 *prisiones del silencio*: se ha achacado a Crespo una carácter cínico que sacrifica el deshonor de su hija a su orgullo personal. Es todo lo contrario. Como otros personajes calderonianos Crespo rebosa pasionalidad, pero su heroísmo consiste precisamente en la capacidad para saber dominar sus sentimientos en circunstancias críticas. Aquí la fuerza del dolor de Crespo es inferior sólo a su heroico esfuerzo por controlarla.

Yo soy un hombre de bien,²⁶⁷
 que a escoger mi nacimiento
 no dejara, es Dios testigo,
 un escrúpulo, un defecto²⁶⁸
 en mí, que suplir pudiera 2210
 la ambición de mi deseo.²⁶⁹
 Siempre acá, entre mis iguales,
 me he tratado con respeto.
 De mí hacen estimación
 el cabildo y el concejo.²⁷⁰ 2215
 Tengo muy bastante hacienda,
 porque no hay, gracias al cielo,
 otro labrador más rico
 en todos aquestos pueblos
 de la comarca. Mi hija 2220
 se ha criado, a lo que pienso,
 con la mejor opinión,
 virtud y recogimiento
 del mundo: tal madre tuvo,
 ¡téngala Dios en el cielo! 2225

²⁶⁷ 2206 *hombre de bien*: 'hombre honrado'.

²⁶⁸ 2209 *escrúpulo*: 'sospecha'.

²⁶⁹ 2206-2211 En los mismos términos se expresa Giraldo, el labrador rico de *La serrana de la Vera*: "pero soy un labrador / con honrado nacimiento, / cristiano viejo, y honrado. / Que nosotros no pudimos / escoger cuando nacimos / la nobleza ni el estado. / Que a fe, que a ser en mi mano, / y al quererlo también Dios, / naciera mejor que vos" (vv. 15-23).

²⁷⁰ 2215 *cabildo*: era el organismo de gobierno municipal. (?)

Bien pienso que bastará,
 señor, para abono desto,
 el ser rico y no haber quien
 me mormure, ser modesto
 y no haber quien me baldone;²⁷¹ 2230
 y mayormente viviendo
 en un lugar corto, donde²⁷²
 otra falta no tenemos
 más que decir unos de otros
 las faltas y los defetos; 2235
 ¡Y pluguiera a Dios, señor,
 que se quedara en saberlos!
 Si es muy hermosa mi hija,
 díganlo vuestros estremos,
 aunque pudiera, al decirlos, 2240
 con mayores sentimientos
 llorar. Señor, ya esto fue
 mi desdicha: no apuremos
 toda la ponzoña al vaso;²⁷³
 quédese algo al sufrimiento. 2245
 No hemos de dejar, señor,
 salirse con todo al tiempo;²⁷⁴

²⁷¹ 2230 *me baldone*: 'me menosprecie con palabras'.

²⁷² 2232 *corto*: 'pequeño'.

²⁷³ 2243-2244 *apurar toda la ponzoña al vaso*: 'beber hasta el fin todo el veneno que llena el vaso'. La locución era corriente. [V. Notas complementarias.]

²⁷⁴ 2247 *salirse con todo al tiempo*:

algo hemos de hacer nosotros
 para encubrir sus defectos.²⁷⁵
 Éste ya veis si es bien grande,²⁷⁶ 2250
 pues aunque encubrirle quiero,
 no puedo; que sabe Dios,
 que a poder estar secreto²⁷⁷
 y sepultado en mí mismo,
 no viniera a lo que vengo; 2255
 que todo esto remitiera,
 por no hablar, al sufrimiento.
 Deseando, pues, remediar
 agravio tan manifiesto,
 buscar remedio a mi afrenta, 2260
 es venganza, no es remedio;²⁷⁸
 y vagando de uno en otro,²⁷⁹
 uno solamente advierto,
 que a mí me está bien y a vos

²⁷⁵ 2249 *sus defectos*:

²⁷⁶ 2250 *Éste*: es decir, el *defecto*, en el sentido de 'falta'.

²⁷⁷ 2253 *a poder estar secreto*: Crespo está diciendo que la afrenta es demasiado grande para que él pueda pasarla por alto, sufriendola en silencio. [V. Notas complementarias.]

²⁷⁸ 2258-2261 *remediar ... remedio*: como hizo notar Dunn se juega aquí con la doble acepción de *remedio* ('medio para reparar un daño', 'medicina que cura'); entender: 'queriendo reparar este agravio tan evidente, la solución que encuentro para mí afrenta (eso es, matar al agresor), sería una venganza que, a fin de cuentas, no curaría mi herida'. Se consideraba que, la venganza pública (aunque legítima) acababa haciendo público el agravio. Por consiguiente, era preferible la venganza secreta, o, en casos como la violación, el matrimonio reparador.

²⁷⁹ 2262 *vagando de uno en otro*: 'sopesando los posibles remedios'.

no mal; y es que desde luego ²⁸⁰ 2265
os toméis toda mi hacienda,
sin que para mi sustento
ni el de mi hijo –a quien yo
traeré a echar a los pies vuestros–
reserve un maravedí, ²⁸¹ 2270
sino quedarnos pidiendo
limosna, cuando no haya
otro camino, otro medio
con que poder sustentarnos.
Y si queréis desde luego 2275
poner una *S* y un clavo ²⁸²
hoy a los dos y vendernos,
será aquesta cantidad
más del dote que os ofrezco.
Restaurad una opinión, 2280
que habéis quitado. No creo
que desluzáis vuestro honor,
porque los merecimientos,
que vuestros hijos, señor,
perdieren por ser mis nietos, 2285
ganarán con más ventaja,
señor, por ser hijos vuestros. ²⁸³

²⁸⁰ 2265 *desde luego*: 'a partir de ahora mismo'.

²⁸¹ 2270 *maravedí*: el maravedí servía como unidad de cuenta para las demás monedas (*blanca, real, ducado*).

²⁸² 2276 *una S y un clavo*: a los esclavos se les herraba marcándole una *S* y un clavo en la frente o en las mejillas: era la forma icónica de la palabra (*S-clavo*).

	En Castilla, el refrán dice, que el caballo –y es lo cierto– lleva la silla. Mirad, ²⁸⁴	2290
	que a vuestros pies os lo ruego (<i>Hincase de rodillas.</i>) de rodillas y llorando sobre estas canas, que el pecho, viendo nieve y agua, piensa que se me están derritiendo.	2295
	¿Qué os pido? Un honor os pido, que me quitasteis vos mismo; y con ser mío, parece, según os le estoy pidiendo con humildad, que no es mío	2300
	lo que os pido, sino vuestro. Mirad que puedo tomarle por mis manos, y no quiero, sino que vos me le deis.	
CAPITÁN:	¡Ya me falta el sufrimiento!	2305

Romance

Redondillas

²⁸³ 2285-2287 *nietos míos ... hijos vuestros*: Crespo se apela al sistema patrilineal de linajes, que es el que contemplaba el antiguo derecho castellano: cada uno pertenecía, en principio, al estamento al que pertenecía su padre (y no su madre); eso es, el hijo del hidalgo era hidalgo, aunque la madre fuera villana. Sin embargo, los estatutos de limpieza de sangre pusieron en parte en crisis este sistema, al pretender la prueba de limpieza también por parte materna. [V. Notas complementarias.]

²⁸⁴ 2290 *en Castilla el caballo lleva la silla*: refrán que recogen *Covarrubias* y *Correas*. Este último glosa: "Dícese por la hidalguía que sigue la varonía" (p. 187a).

- Viejo cansado y prolijo,²⁸⁵
 agradeced que no os doy
 la muerte a mis manos hoy,
 por vos y por vuestro hijo;
 porque quiero que debáis
 no andar con vos más crüel
 a la beldad de Isabel.
 Si vengar solicitáis
 por armas vuestra opinión,
 poco tengo que temer;
 si por justicia ha de ser,
 no tenéis jurisdicción. 2310
- PEDRO CRESPO: ¿Que, en fin, no os mueve mi llanto?
 CAPITÁN: Llantos no se han de creer²⁸⁶
 de viejo, niño y mujer. 2320
- PEDRO CRESPO: ¿Que no pueda dolor tanto
 mereceros un consuelo?
 CAPITÁN: ¿Que más consuelo queréis,
 pues con la vida volvéis?
 PEDRO CRESPO: Mirad que echado en el suelo
 mi honor a voces os pido. 2325
- CAPITÁN: ¡Qué enfado!
 PEDRO CRESPO: Mirad que soy
 alcalde en Zalamea hoy.
 CAPITÁN: Sobre mí no habéis tenido

²⁸⁵ 2306 *cansado* 'molesto'; *prolijo*: 'pesado', 'impertinente'.

²⁸⁶ 2319-2320 *Llantos ... mujer*:

- jurisdicción. El consejo
de guerra enviará por mí. 2330
- PEDRO CRESPO: ¿En eso os resolvéis?
- CAPITÁN: Sí,
caduco y cansado viejo.
- PEDRO CRESPO: ¿No hay remedio?
- CAPITÁN: El de callar
es el mejor para vos. 2335
- PEDRO CRESPO: ¿No otro?
- CAPITÁN: No.
- PEDRO CRESPO: ¡Juro a Dios,
que me lo habéis de pagar!
¡Hola! (Toma la vara.)
- ESCRIBANO: [Dentro.] ¿Señor?
- CAPITÁN: (¿Qué querrán
estos villanos hacer?)

Salen el ESCRIBANO y los labradores.

- ESCRIBANO: ¿Qué es lo que manda?
- PEDRO CRESPO: Prender 2340
mando al señor capitán.
- CAPITÁN: ¡Buenos son vuestros extremos!
Con un hombre como yo,
en servicio del rey, no
se puede hacer.
- PEDRO CRESPO: Probaremos. 2345
De aquí, si no es preso o muerto,

- no saldréis.
- CAPITÁN: Yo os apercibo ²⁸⁷
que soy un capitán vivo.
- PEDRO CRESPO: ¿Soy yo acaso alcalde muerto?
Daos al instante a prisión. 2350
- CAPITÁN: (No me puedo defender,
fuerza es dejarme prender.)
Al rey desta sinrazón
me quejaré.
- PEDRO CRESPO: Yo también
de esotra; y aun bien que está 2355
cerca de aquí, y nos oirá
a los dos. Dejar es bien
esa espada.
- CAPITÁN: No es razón
que...
- PEDRO CRESPO: ¿Cómo no, si vais preso?
- CAPITÁN: Tratad con respeto...
- PEDRO CRESPO: Eso 2360
está muy puesto en razón:
con respeto le llevad
a las casas, en efeto,
del concejo, y, con respeto,
un par de grillos le echad 2365
y una cadena, y tened,

²⁸⁷ 2347 *os apercibo*: en la terminología jurídica, valía avisar a alguien de alguna consecuencia para que posteriormente no pudiese alegar ignorancia (*Aut.*).

con respeto, gran cuidado
 que no hable a ningún soldado.
 Y a los dos también poned
 en la cárcel, que es razón, 2370
 y aparte, porque después
 con respeto, a todos tres
 les tomen la confesión.
 Y aquí, para entre los dos, (al CAPITÁN.)
 si hallo harto paño, en efeto, 2375
 con muchísimo respeto
 os he de ahorcar, ¡juro a Dios!

Llévanle preso.

CAPITÁN: ¡Ah villanos con poder!

Vanse.

Salen REBOLLEDO, CHISPA el ESCRIBANO y CRESPO.

ESCRIBANO: Este paje, este soldado,
 son los que mi cuidado 2380
 sólo ha podido prender,
 que otro se puso en huida.
 PEDRO CRESPO: Éste el pícaro es que canta...
 Con un paso de garganta ²⁸⁸
 no ha de hacer otro en su vida. 2385
 REBOLLEDO: ¿Pues qué delito es, señor,

²⁸⁸ 2384 *paso de garganta*: es voz de germanía. Tomado en sentido literal, vale gorjeo o inflexión de la voz en el canto; en sentido figurado, se dice de los que son ahorcados (*Léxico del marginalismo*).

- el cantar?
- PEDRO CRESPO: Que es virtud siento,
y tanto, que un instrumento
tengo en que cantéis mejor.
Resolveos a decir... 2390
- REBOLLEDO: ¿Qué?
- PEDRO CRESPO: cuanto anoche pasó...
- REBOLLEDO: Tu hija, mejor que yo,
lo sabe.
- PEDRO CRESPO: ... o has de morir.
- CHISPA: Rebolledo, determina
negarlo punto por punto;
serás, si niegas, asunto 2395
para una jacarandina,
que cantaré.
- PEDRO CRESPO: A vos, después,
¿quién otra os ha de cantar?
- CHISPA: A mí no me pueden dar
tormento. 2400
- PEDRO CRESPO: Sepamos, pues,
por qué.
- CHISPA: Esto es cosa asentada,
y que no hay ley que tal mande.
- PEDRO CRESPO: ¿Qué causa tenéis?
- CHISPA: Bien grande.
- PEDRO CRESPO: ¿Decid, cuál?
- CHISPA: Estoy preñada. 2405
- PEDRO CRESPO: (¿Hay cosa más atrevida?
mas la cólera me inquieta.)

- ¿No sois paje de jineta?
 CHISPA: No, señor, sino de brida.
 PEDRO CRESPO: Resolveos a decir 2410
 vuestros dichos.
 CHISPA: Sí, diremos,
 y aún más de lo que sabemos;
 que peor será morir.
 PEDRO CRESPO: Eso escusará a los dos
 del tormento.
 CHISPA: Si es así, 2415
 pues para cantar nací,
 he de cantar, vive Dios:
¡Tormento me quieren dar! (Canta.)
 REBOLLEDO: *¿Y qué quieren darme a mí? (Canta.)*
 PEDRO CRESPO: ¿Qué hacéis?
 CHISPA: Templar desde aquí, 2420
 pues que vamos a cantar.

Vanse.

Sale JUAN.

- JUAN: Desde que al traidor herí
 en el monte, desde que
 riñendo con él, porque
 llegaron tantos, volví 2425
 la espalda, el monte he corrido,
 la espesura he penetrado
 y a mi hermana no he encontrado.
 En efeto, me he atrevido
 a venirme hasta el lugar, 2430

y entrar dentro de mi casa,
 donde todo lo que pasa
 a mi padre he de contar.
 Veré lo que me aconseja
 que haga ¡cielos! en favor
 de mi vida y de mi honor. 2435

Sale ISABEL y INÉS.

INÉS: Tanto sentimiento deja,
 que vivir tan afligida
 no es vivir, matarte es.

ISABEL: Pues, ¿quién te ha dicho –¡ay Inés!–
 que no aborrezco la vida? 2440

JUAN: Diré a mi padre... ¡Ay de mí!
 ¿No es ésta Isabel? Es llano,
 pues, ¿qué espero?

Saca la daga.

INÉS: ¡Primo!

ISABEL: ¡Hermano!
 ¿Qué intentas?

JUAN: Vengar así 2445
 la ocasión, en que hoy has puesto
 mi vida y mi honor.

ISABEL: ¡Advierte!...

JUAN: Tengo de darte la muerte,
 ¡viven los cielos!

Sale PEDRO CRESPO.

PEDRO CRESPO: ¿Qué es esto?

- JUAN: Es satisfacer, señor, 2450
una injuria, y es vengar
una ofensa, y castigar...
- PEDRO CRESPO: Basta, basta, que es error
que os atreváis a venir...
- JUAN: (¿Qué es lo que mirando estoy?) 2455
- PEDRO CRESPO: ... delante así de mí hoy,
acabando ahora de herir
en el monte un capitán.
- JUAN: Señor, si le hice esa ofensa,
que fue honrada defensa 2460
de tu honor.
- PEDRO CRESPO: ¡Ea, basta, Juan!
¡Hola, llevalde también
preso!
- JUAN: ¿A tu hijo, señor,
tratas con tanto rigor?
- PEDRO CRESPO: Y aun a mi padre también 2465
con tal rigor le tratara.
(Aquesto es asegurar
su vida, y han de pensar
que es la justicia más rara
del mundo.)
- JUAN: Escucha por qué, 2470
habiendo un traidor herido,
a mi hermana he pretendido
matar también...
- PEDRO CRESPO: Ya lo sé;
pero no basta sabello

- yo como yo, que ha de ser
como alcalde, y he de hacer
información sobre ello;
y hasta que conste qué culpa
te resulta del proceso,
tengo de tenerte preso. 2475
(Yo le hallaré la disculpa.)
- JUAN: Nadie entender solicita
tu fin, pues, sin honra ya,
prendes a quien te la da,
guardando a quien te la quita. (*Llevándole preso.*) 2485
- PEDRO CRESPO: Isabel, entra a firmar
esa querella, que has dado
contra aquel que te ha injuriado.
- ISABEL: ¿Tú, que quisiste ocultar
nuestra ofensa, eres agora
quien más trata publicalla? 2490
Pues no consigues vengalla,
consigue el callarla agora.
- PEDRO CRESPO: Que, ya que, como quisiera,
me quita esta obligación 2495
satisfacer mi opinión,
ha de ser de esta manera.²⁸⁹ (*Vase ISABEL.*)
Inés, pon ahí esa vara;
pues que por bien no ha querido

²⁸⁹ 2494-2497 Entender: 'ya que esta obligación [el ser alcalde] me quita [la posibilidad de] satisfacer mi opinión como quisiera, ha de ser desta manera'. [V. Notas complementarias.]

- ver el caso concluido, 2500
querrá por mal.
- DON LOPE: *[Dentro.]* ¡Para, para!
- PEDRO CRESPO: ¿Qué es aquesto? ¿Quién, quién hoy
se apea en mi casa así?
Pero, ¿quién se ha entrado aquí?
- DON LOPE: ¡Oh Pero Crespo! Yo soy, *(Sale.)* 2505
que, volviendo a este lugar
de la mitad del camino,
donde me trae –imagino–
un grandísimo pesar,
no era bien ir a apearme 2510
a otra parte, siendo vos
tan mi amigo.
- PEDRO CRESPO: Guárdeos Dios,
que siempre tratáis de honrarme.
- DON LOPE: Vuestro hijo no ha parecido
por allá.
- PEDRO CRESPO: Presto sabréis 2515
la ocasión; la que tenéis,
señor, de haberos venido,
me haced merced de contar,
que venís mortal, señor.²⁹⁰
- DON LOPE: La desvergüenza es mayor 2520
que se puede imaginar;
es el mayor desatino

²⁹⁰ 2 519 *mortal*: 'como muerto'.

- que hombre ninguno intentó.
Un soldado me alcanzó,
y me dijo en el camino... 2525
–¡Que estoy perdido, os confieso,
de cólera!–
- PEDRO CRESPO: Proseguí.
- DON LOPE: ... que un alcaldillo de aquí
al capitán tiene preso,
y ¡voto a Dios! no he sentido 2530
en toda aquesta jornada
esta pierna excomulgada,
sino es hoy, que me ha impedido
el no haber antes llegado
donde el castigo le dé. 2535
¡Voto a Jesucristo, que
al grande desvergonzado
a palos le he de matar!
- PEDRO CRESPO: Pues habéis venido en balde,
porque pienso que el alcalde 2540
no se los dejará dar.
- DON LOPE: Pues dárselos sin que deje
dárselos.
- PEDRO CRESPO: Malo lo veo;
ni que haya en el mundo, creo,
quien tan mal os aconseje. 2545
¿Sabéis por qué le prendió?
- DON LOPE: No, mas sea lo que fuere,
justicia la parte espere
de mí; que también sé yo

- degollar, si es necesario. 2550
- PEDRO CRESPO: Vos no debéis de alcanzar,
señor, lo que en un lugar
es un alcalde ordinario.
- DON LOPE: ¿Será más de un villanote?
- PEDRO CRESPO: Un villanote será, 2555
que, si cabezudo da
en que ha de dalle garrote,
¡par Dios! se salga con ello.
- DON LOPE: ¡No se saldrá tal, par Dios!
Y si por ventura vos, 2560
si sale o no, queréis vello,
decidme dó vive o no.
- PEDRO CRESPO: Bien cerca vive de aquí.
- DON LOPE: Pues a decirme vení
quién es el alcalde.
- PEDRO CRESPO: Yo. 2565
- DON LOPE: ¡Voto a Dios, que lo sospecho!
- PEDRO CRESPO: ¡Voto a Dios, como os lo he dicho!
- DON LOPE: Pues, Crespo, lo dicho dicho.
- PEDRO CRESPO: Pues, señor, lo hecho hecho.
- DON LOPE: Yo por el preso he venido 2570
y a castigar este exceso.
- PEDRO CRESPO: Yo acá le tengo preso
por lo que acá ha sucedido.
- DON LOPE: ¿Vos sabéis que a servir pasa
al rey, y soy su juez yo? 2575
- PEDRO CRESPO: ¿Vos sabéis que me robó
a mi hija de mi casa?

- a la cárcel.
- PEDRO CRESPO: No embarazo
que vais, sólo se repare
que hay orden que al que llegare
le den un arcabuzazo. 2605
- DON LOPE: Como a esas balas estoy
enseñado yo a esperar...
Mas no se ha de aventurar
nada en la acción de hoy.
¡Hola, soldado! (Sale un SOLDADO.)
Id volando, 2610
y a todas las compañías,
que alojadas estos días
han estado y van marchando,
decid que bien ordenadas
lleguen aquí en escuadrones, 2615
con balas en los cañones
y con las cuerdas caladas.²⁹²
- SOLDADO 1º: No fue menester llamar
la gente, que habiendo oído
aquesto que ha sucedido, 2620
se han entrado en el lugar.
- DON LOPE: Pues, ¡voto a Dios! que he de ver,
si me dan el preso o no.
- PEDRO CRESPO: Pues ¡voto a Dios! que antes yo

²⁹² 2617 con las cuerdas caladas: 'con los mosquetes listos para disparar'; *calar la cuerda* era 'aplicar la mecha al mosquete para dispararle' (Aut.).

haré lo que se ha de hacer. 2625

Éntranse.

Redondillas

Romance

Tocan cajas, y dicen dentro:

DON LOPE: Ésta es la cárcel, soldados,
adonde está el capitán;
si no os le dan, al momento
poned fuego y la abrasad,
y, si se pone en defensa 2630
el lugar, todo el lugar.

ESCRIBANO: Ya, aunque rompan la cárcel,
no le darán libertad.

DON LOPE: ¡Mueran aquestos villanos! ²⁹³

PEDRO CRESPO: ¿Que mueran? Pues, ¿qué? ¿no hay más? 2635

DON LOPE: Socorro les ha venido.
¡Romped la cárcel, llegad,
romped la puerta!

Sale el REY, todos se descubren, y DON LOPE. ²⁹⁴

²⁹³ 2634 Las primeras ediciones atribuían el verso a Don Lope. Vera Tassis al grupo de soldados (*Todos dentro*). Le siguen Krenkel, Dunn, Díez Borque y Escudero. La enmienda es plausible, aunque no indispensable. En el primer *Alcalde* la situación de los soldados que deciden arrasar al pueblo se da en la segunda jornada cuando Crespo castiga al sargento con cien azotes: "DON DIEGO.— Milagro es que quede al pueblo / piedra sobre piedra. Amigos / soldados, éste es el tiempo / de nuestra venganza: ¡mueran / estos villanos!" (vv. 881-882).

²⁹⁴ 2638 La acotación es incompleta. Además de Pedro Crespo, es más que probable que aparezcan en escena para la secuencia final también el escribano, los soldados y acompañamiento.

- con ella, habiendo su padre
rogádole con la paz. 2660
- DON LOPE: Éste es el alcalde, y es ²⁹⁶
su padre.
- PEDRO CRESPO: No importa en tal
caso; porque, si un extraño
se viniera a querellar, 2665
¿no había de hacer justicia?
Sí. Pues, ¿qué más se me da
hacer por mi hija lo mismo
que hiciera por los demás?
Fuera de que, como he preso 2670
un hijo mío, es verdad
que no escuchara a mi hija,
pues era la sangre igual.
Mírese si está bien hecha
la causa, miren si hay 2675
quien diga que yo haya hecho
en ella alguna maldad,
si he inducido algún testigo,
si está algo escrito demás
de lo que he dicho, y entonces 2680
me den muerte.
- FELIPE SEGUNDO: Bien está
sustanciado. Pero vos

²⁹⁶ 2662-2663 *alcalde ... padre*: "Quien tiene el padre alcalde no espere que le falte", decía el refrán. Véase nota 2134-2135.

no tenéis autoridad
de ejecutar la sentencia,
que toca a otro tribunal. 2685
Allá hay justicia, y así
remitid el preso.

PEDRO CRESPO: Mal
podré, señor, remitirle;
porque, como por acá
no hay más que sola una audiencia, 2690
cualquier sentencia que hay
la ejecuta ella; y así,
ésta ejecutada está.

FELIPE SEGUNDO: ¿Qué decís?

PEDRO CRESPO: Si no creéis
que es esto, señor, verdad, 2695
volved los ojos y vedlo.
Aquéste es el capitán.

*Aparece, dado garrote en una silla, el CAPITÁN.*²⁹⁷

FELIPE SEGUNDO: Pues, ¿cómo así os atrevisteis?

PEDRO CRESPO: Vos habéis dicho que está
bien dada aquesta sentencia, 2700
luego esto no está hecho mal.

FELIPE SEGUNDO: ¿El consejo no supiera
la sentencia ejecutar?

²⁹⁷ 2697 En el tablado el actor que interpreta a Crespo tenía que correr la cortina del vestuario y en su interior aparecía el capitán ajusticiado. Esta socorrida técnica escenográfica se llamaba *apariencia*.^o

- PEDRO CRESPO: Toda la justicia vuestra
es sólo un cuerpo no más; 2705
si éste tiene muchas manos,
decid, ¿qué más se me da
matar con aquésta un hombre,
que estotra había de matar?
Y ¿qué importa errar lo menos, 2710
quien acertó lo demás?
- FELIPE SEGUNDO: Pues ya que aquesto sea así,
¿por qué, como a capitán
y caballero, no hicisteis
degollarle?
- PEDRO CRESPO: ¿Eso dudáis? 2715
Señor, como los hidalgos
viven tan bien por acá,
el verdugo que tenemos
no ha aprendido a degollar;²⁹⁸
y esa es querella del muerto, 2720
que toca a su autoridad,
y hasta que él mismo se queje,
no les toca a los demás.
- FELIPE SEGUNDO: Don Lope, aquesto ya es hecho,
bien dada la muerte está; 2725
que no importa errar lo menos
quien acertó lo demás.

²⁹⁸ 2716-2719 Compárese el primer *Alcalde*: " ALCALDE.— Señor, como por acá / viven los hidalgos bien, / no ha aprendido a degollar / el verdugo" (vv. 2280-2283).

Aquí no quede soldado
ninguno, y haced marchar
con brevedad, que me importa 2730
llegar presto a Portugal.
Vos, por alcalde perpetuo
de aquesta villa os quedad.

PEDRO CRESPO: Sólo vos a la justicia
tanto supierais honrar. 2735

Vanse el REY y su acompañamiento.

DON LOPE: Agradeced al buen tiempo
que llegó Su Majestad.

PEDRO CRESPO: ¡Par Dios!, aunque no llegara
no tenía remedio ya.

DON LOPE: ¿No fuera mejor hablarme, 2740
dando el preso, y remediar
el honor de vuestra hija?

PEDRO CRESPO: Un convento tiene ya
elegido y tiene esposo,
que no mira en calidad. 2745

DON LOPE: Pues dadme los demás presos.

PEDRO CRESPO: Al momento los sacad.

Salen REBOLLEDO y CHISPA.

DON LOPE: Vuestro hijo falta; porque
siendo mi soldado ya,
no ha de quedar preso.

PEDRO CRESPO: Quiero 2750
también, señor, castigar
el desacato que tuvo

de herir a su capitán;
que, aunque es verdad que su honor
a esto le pudo obligar, 2755
de otra manera pudiera.

DON LOPE: Pero Crespo... ¡bien está!
Llamalde.

PEDRO CRESPO: Ya él está aquí.

Sale JUAN.

JUAN: Las plantas, señor, me dad,
que a ser vuestro esclavo iré. 2760

REBOLLEDO: Yo no pienso ya cantar
en mi vida.

CHISPA: Pues yo sí,
cuantas veces a mirar
llegue al pasado instrumento.

PEDRO CRESPO: Con que fin el autor da 2765
a esta historia verdadera.
Los defectos perdonad.

Aparato crítico y notas complementarias

Aparato crítico

- A** *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (María Fernández, Alcalá de Henares, 1651)
- B** *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (María de Quiñones, Madrid, 1653)
- C** *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido* (Craesbeeck, Lisboa, 1653)
- V** *Séptima parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* [ed.de Vera Tassis] (Francisco Sanz, Madrid 1683)
-

JORNADA PRIMERA

- A** El Garrote más bien dado *AB* El Garrote más bien dado/ de Don Pedro Calderón *C*
El Garrote más bien dado/ de Don Pedro Calderón de la Barca *V*
- B** Rebolledo y la Chispa *ABC* La Chispa/Rebolledo, soldado. *V*
- C** labrador *ABC* labrador, viejo. *V*
- D** Don Mendo *ABC* Don Mendo, hidalgo *V*
- E** criado *ABC* su criado *V*
- F** Un escribano/ Soldados *V* [falta en *ABC*]
- G** Jornada primera *AV* Primera jornada *BC*
- 25** responderles *ABC* respondeles *V*
- 51** que si tiene tanta loa *ABC* que si tiene fama, y loa *V*
- 58** fulminar *BCV* falminar *A*
- 59** vustedes *ABC* ustedes *V*
- 61*** [*V* atribuye la réplica al Soldado 2º.]
- 63** sino *ABC* pero *V*
- 63** esa *AB* esta *CV*
- 66** vucé *ABC* voacè *V*

- 67 que, bien se sabe que yo *ABC* que, como yà sabe, yo *V*
- 70 no vengo yo a servir *ABC* no vengo à seruir *V*
- 80 regla *ABC* cuenta *V* [*V* censura el chiste del personaje. Por las mismas razones Hartzenbusch enmienda todo el verso: *Mesa franca con el mes.*]
- 82 perecer *ABC* padecer *V*
- 88 soldado 2° *AC* Sol. *BV*
- 88 Aquesa *ACV* Aquesta *B*
- 93 el aire *ABC* al ayre *V*
- 97 ayudaré *BCV* ayudere *A*
- 100* soldado 1° *ABC* Sol. *V*
- 100 han dicho *ABC* ha dicho *V*
- 100* Canta *AB* Cantan *CV*
- 101 tiritiritaina *ABC* titiri,titiri,tina *V*
- 102 xacarandaina *B* xacarandana *AC* xacarandina *V*
- 103 tiritiritina *ABC* titiri,titiri,tayna *V*
- 104 xacarandina *ABC* xacarandayna *V*
- 116 caballeros- de ver esa *ABC* de auer llegado à ver essa *V*
- 121 vusté *ABC* voacè *V*
- 122 canticio *A* cantico *BCV*
- 124 logralle *AC* lograrle *BV*
- 127 cosica *ABC* cosita *V*
- 128 cosica *ABC* cosita *V*
- 129 ucé *ABC* uced *V*
- 130 aquí alto *ABC* alto aqui *V*
- 136* Sale *AB* Salen *CV*
- 136* el Sargento *ABC* Sargento *V*
- 151 podías *BCV* podais *A* [la enmienda de *B*, generalmente aceptada, se impone por razones de rima. La lección de *A* puede achacarse a un típico descuido de cajista, que trastoca por error las letras.]
- 152 Vítor *ABV* Viua *C*
- 161* quede *ABC* queda *V*
- 161* Sargento *AB* el Sargento *CV*
- 193 que toda mi vida *ABC* que en toda mi vida *V* [Entre los editores modernos, sólo Krenkel rechaza la integración de *V*, que, efectivamente, no parece necesaria. Véase también vv.1660-1: *sino ser toda su vida/ un holgazán...*]
- 217 aquel *ABC* à aquel *V*

- 224 a avisarme *ABV* al instante *C*
- 224* Mendo, hidalgo de figura *ABC* Mendo hidalgo ridiculo *V*
- 224* y un criado *A* y Nuño *BV* y Nuño criado *C*
- 232 no aten *ABV* atassen *C*
- 235 que han *ABC* han *V*
- 253 con los *Crit.* con lo *ABCV* [Pese a que los testimonios antiguos leen todos *lo*, aceptamos la enmienda de Hartzzenbusch que permite devolver sentido a la réplica de Nuño.
- 280 y los antes *ABC* y aun los antes *V*
- 292 propia *ACV* propia *B*
- 308 essa *ABV* esta *C*
- 320 esto *ABC* esso *V*
- 325 más, Nuño, calla.¿Dineros *Crit.* mas,calla:dineros *ABCV* [la lección di *ABCV* causa hipometría. Recogemos la integración (*Nuño*) de Krenkel, que restituye la medida silábica de la forma más económica. Otros leen: *mas, Nuño, en esa manera* (Apontes); *Mas, Nuño, en eso, ¿Dineros* (Hartzzenbusch).
- 327 fuerza *ABV* suegro *C* [Hartzzenbusch lee, probablemente por conjetura, de la misma forma que *C*. Entre los editores modernos, sólo Krenkel acepta la enmienda, que sin embargo, no parece necesaria.
- 341 Pero *AB* Pedro *CV*
- 341 hacer *ABC* hazerte *V* [Todos los editores modernos leen con *V*, pero la lección *hacer* es pertinente.
- 345 proprio *ACV* propio *B*
- 358 ese *ABC* este *V*
- 359 ya cuánto *BV* en quanto *AC*
- 359 el verle *ABV* al verle *C*
- 360 ofende *BV* ofendes *AC*
- 373 a vuestras auroras *V* vuestras auroras *ABC*
- 382 hacen *ABC* haze *V*
- 392 allá *ABC* acà *V*
- 403 Sale Pedro Crespo, labrador *ABC* Sale Pedro Crespo *V*
- 408 estotra *ABC* essotra *V*
- 409* Sale Juan, su hijo *ABC* Sale Juan, hijo de Crespo *V*
- 411-412 [Hartzzenbusch enmienda *calzada* para hacerlo concordar con *esta fantasma* del verso anterior. Krenkel, en cambio, corrige *este fantasma*
- 418* Don Mendo *ABC* Mendo *V*

- 423 de adónde *ABC* de donde *V*
- 430 quilates *ABC* quillates *V*
- 436 en la otra parte *CV* à la otra parte *B* la otra parte *A*
- 438 da el lugar *ABV* da lugar *C*
- 440 encerrallo *AC* encerrarlo *BV*
- 442 las tale *ABC* lo tale *V*
- 448 los pagaste *CV* lo pagaste *AB*
- 450 para ello *V* para ellos *ABC*
- 460 y por tal debo estimarle *ABC* y porque debo estimarle *V*
- 461 y he *ABC* he *V*
- 466 usté *ABC* usted *V*
- 472 esto *ABC* eso *V*
- 473 a Dios al Rey *ABCV* [*a Dios* es pertinente conjetura de Hartsenbusch, aceptada por todos los editores posteriores.
- 475 están *ABC* està *V*
- 483 tú rico *ABC* tan rico *V*
- 486 escusarlos *ABV* escusarlo *C*
- 491 por *ACV* pot *B*
- 496 mejor que ahora? No, es dislate *B* mejor que agora? No, es dislate *AC* mejor que agora? Es dislate *V* [la lección de *AC* rompe la medida silábica. Aceptamos la lectura de *B*, más económica que la de Vera Tassis. Hay que recordar que Calderón, como Lope, siempre consideran *ahora* un bisílabo.
- 501 quieres *BCV* quires *A*
- 503 mil *ABV* diez *C*
- 515 y redimir vejaciones *ABC* y redimir las molestias *V* [Es evidente que *V* considera *vejaciones* un error determinado por atracción de *vejación* del v.513. Por su parte, Krenkel y Díez Borque sostienen erróneamente que *A* lee *las vejaciones*, lo que rompería la medida silábica del verso. Aceptan por tanto la enmienda de *V*. Al no haber infracción métrica y al ser plausible la lección *vejaciones*, prefiero atenerme a la lección de *ABC*.
- 522* Sale *ABC* Salen *V*
- 541 esa *ABC* esta *V*
- 545-546 Mi prima, y yo, en esse quarto/ estaremos, sin que nadie *BV* En ese cuarto, mi prima/y yo estaremos sin que nadie *AC* [La lección de *AC* crea hipometría en el segundo verso.
- 547 ni aun el sol mismo, no sepa *ABC* ni aun el mismo Sol, oy sepa *V*

- 549 Juanico *ABC* Iuanito *V*
- 552* Vase *ABC* Vase Pedro Crespo *V*
- 555 una mujer *ABC* a vna muger *V*
- 556* Vanse. Sale el Capitán y el Sargento *AB* Vanse. Salen el Capitán, y el Sargento *C*
Vanse, y salen el Capitan y Sargento *V*
- 558 pasa *BCV* paassa *A*
- 565 qué galán y alentado *ABC* què galan! què alentado! *V*
- 576 esos pies *AC* vuestros pies *BV*
- 576 esos pies *AC* vuestros pies *BV* [Todos los editores modernos siguen la lectura de *B*. Escudero considera que la lección de *A* transforma el verso en decasílabo. Pero esto es verdad sólo si suponemos una doble sinalefa (*siempre-a-esos*), que no es obligatoria y que bien puede evitarse en la lectura. Mantengo por tanto la lección de la *princeps*.
- 576* Vase *ABC* Vanse *V*
- 581 y que no la he topado *BC* y que no la he tocado *A*
y no la he encontrado *V*
- 589 de mí digo que, si hoy aquí la viera, *ABC* si acaso aquí la viera *V*
- 590 caso della *AC* della caso *BV*
- 601 agora *ABV* aora *C*
- 602 pues que ha venido *ABC* pue ha venido *V*
- 603 este *ABC* esse *V*
- 604* Salen *ABV* Sale *C*
- 611 podiera *A* pudiera *BCV*
- 617 se le ofrezca *ABC* se ofrezca *V*
- 620 en pretérito *ABC* preterito *V*
- 628 este *ABC* esse *V*
- 634 intento *ABC* espero *V*
- 641 no le subes *ABC* à èl no subes *V*
- 645 por ahí arriba. Entonces yo, enojado, *V* por ai arriba: yo entonces enojado *ABC* [la lectura de *V* restaura el endecasílabo sin obligar a la lectura monosilábica de *ahí* y a la sinalefa *ahíarriba*
- 648 esta persona que busqué se esconde *ABC* la persona que busco se me esconde *V*
- 654 este ayuda *ABC* esta ayuda *V*
- 654 costa *BCV* consta *A*
- 654 que he pedido *ABV* que pedido *C*
- 658 manera *BCV* menera *A*

- 663 si yo hubiera *ABC* si tuviera *V*
- 664* [Introduzco la acotación propuesta por Ruano de la Haza.
- 667* [Introduzco la acotación propuesta por Ruano de la Haza.
- 672 llamarán la Bolichera *BCV* llamaranù Bolichera *A*
- 673 *Per Chispa Crit.* Juan *ABCV* [Todas los testimonios antiguos atribuyen el verso a Juan. Sin embargo, la enmienda de Krenkel, que propone atribuir el verso a Chispa, se impone por razones de coherencia textual. Juan entra en escena sin saber lo que ha ocurrido; es evidente que su primera réplica es "¿Qué ha sido aquesto?"(v.674) , mientras que es lógico que sea Chispa la que pida a Crespo y a Juan de acudir a interponerse en la pelea. Además, no es propio de un joven orgulloso como Juan pedir ayuda en una situación como ésta. Entre los editores modernos, sólo Valbuena Briones sigue aferrado a la lectura de la *princeps*
- 674 aquesto *ABC* esto *V*
- 679 subid *BCV* subir *A*
- 680* salen *AB* sale *CV*
- 681 si siempre *ABC* pues siempre *V*
- 684 pues es templo del amor *ABC* Puesto que es templo de Amor *V*
- 685 a vos *AC* a huir *BV*
- 685 desa *BCV* desse *A*
- 688 Sale *ABV* Salen *C*
- 719 alianza *BCV* aliança *A*
- 720* las espadas *ABC* con espadas *V*
- 721 es eso *ACV* es ello *B*
- 732 suspendí *BCV* snspondi *A*
- 737 [*V* inserta al margen la acotación Ap.
- 745 disgusto *ABC* agrauio *V*
- 749-750 no había de ir tras él?/ Mi hija os estima el favor *AC* no auia de ir tras èl? Mi hija/ estima mucho el fauor *BV* [La lectura de *BV* trata de eliminar el hiato en *no había*. Desde Hartzenbusch, casi todos los editores aceptan la enmienda. Sólo Valbuena Briones se atiene a la lectura de *AC*
- 755 Yo lo veo *ABC* Yo lo he visto *V*
- 762 y vos no *AB* y no vos *CV*
- 765 habías *ABC* auiais *V* [Hasta ahora el Capitán se ha dirigido a Juan hablándole de vos. De ahí la enmienda de *V*, que recogen todos los editores modernos. Sin embargo, la alternancia *vos / tú* es normal incluso en una misma escena, y por tanto no considero indispensable la enmienda.

- 780 quisión *A* question *BCV*
- 783 [*V* inserta al margen la acotación *Ap.*
- 787 que a hombres *ABV* que hombres *C*
- 804 y su hermano *Crit.* ò su hermano *ABCV* [recogemos la enmienda de Hartzenbusch, que siguen todos los editores posteriores, menos Escudero. El Capitán diferencia perfectamente el padre del hijo. Lo que no sabe es la relación que existe entre los dos hombres e Isabel. El error se explica por atracción de la conjunción *o* en el mismo verso (*o lo que son*).
- 815 dos tratos *ABV* tres tratos *C*
- 816 Tras qué me han de dar, señor? *A* Tra que me han de dar, señor? *B* Tres que me han de dar, señor? *C* Tra-què han de darme, señor? *V* [Todos los editores modernos, menos Escudero, aceptan la enmienda de *B*. Sin embargo, no veo razones de peso para descartar la lección de la *princeps*.
- 821 nada *ABV* nadie *C*
- 829 agora *ABC* aora *V*
- 848* Vanse el Capitan, Sargento, Rebolledo, la Chispa y soldados. *Crit. om. ABC*
Vanse los soldados. *V*
- 849* [Acotación nuestra. *V* indica sólo: *Vase Isabel*.
- 852 una ocasión *ABC* la ocasion *V*
- 857 voto a Dios *ABC* viue Dios *V*
- 858 voto a Dios *ABC* viue Dios *V*
- 860 a mi opinión *ABC* mi opinión *V*
- 864 por vida del cielo, yo *ABC* viuen los Cielos, que yo *V*
- 866 átomo *BCV* atamo *A*
- 867 por vida también del cielo *ABC* viuen los Cielos tambien *V*
- 877 Juro a Cristo *ABC* Viue Christo *V*
- 879 Sí, juro a Cristo *ABC* Si, viue Christo *V*
- 893 caprichudo *V* caprichoso *ABC* [el juego simétrico de las últimas réplicas y la reiteración del término en el v.1393, confieren legitimidad a la enmienda de *V*. Entre los editores modernos, sólo Dunn y Valbuena Briones siguen fieles a la lectura de la *princeps*.

JORNADA SEGUNDA

- 894* Jornada Segunda *ACV* Segunda Jornada *B*
- 894* Nuño su criado *ABC* Nuño *V*

- *895** Quién os contó todo eso? *AB* Quien te ha contado todo eso? *C* Quien te conto todo eso? *V*
- 905** Él, todo el día, *ABC* en todo el día *V*
- 906** no se quita de su puerta *ABC* se ve apartar de la puerta *V*
- 907** la envíe *ABV* le embie *C*
- 913** de *BCV* da *A*
- 921** empañan *BCV* empañan *A*
- 923*** [acotación nuestra.
- 929** *Per om. C* NUÑO *ABV*
- 931** lo matara *ABC* le matara *V*
- 932** [Harztenbusch enmienda: *Mas será por tu cabeza*, lectura que acepta Krenkel, pero que no parece justificada.
- 932** [Harztenbusch enmienda: *Mas será por tu cabeza*, lectura que acepta Krenkel, pero que no parece justificada.
- 932*** Sale *AB* Salen *CV*
- 942** sabes *ABV* sabe *C*
- 945** antes que se haya resuelto *CV* antes que haya resuelto *AB*
- 951** guadarnés *ABV* guardarnes *C*
- 960** prendan *BCV* prendran *A*
- 970** falta *BCV* alra *A*
- 998** a incendio *ACV* incendio *B*
- 1002** fulgúreo *ABC* sulfureo *V*
- 1009** rayo *ABC* y rayo *V* [Keil y Hartzenbusch aceptan la enmienda de *V*. Sin embargo, como apunta Krenkel, la misma estructura correlativa sin conjunción se da en los vv. 2046***
- 1046** pase por todas mi pena *V* passe por todas mis penas *AB* *passan* por todas mis penas *C* [La lectura originaria debía de ser la que reconstituye conjeturalmente Vera Tassis. De hecho, a partir de esta lectura (*passé por todas mi pena*), se explica la difracción de lección de los varios testimonios. *A* hace concordar por error *mi pena* con *todas*, pensando que *todas* es adjetivo y no pronombre. *C* en una tentativa de restaurar la concordancia del verbo *passé* con *todas mis penas*, transforma el verbo en plural. La lección *passen por todas mi pena*. Si la lección originaria hubiese sido *pasen por todas mis penas*, como supone Escudero, sería más difícil explicar el error de *A*.
- 1050*** Vase *AB* Vanse *CV*
- 1050*** Sargento *ABV* el Sargento *C*
- 1050*** Chispa *ABC* la Chispa *V*

- 1051 esto *ABC* esso *V*
- 1067 al otro *BV* a otro *AC*
- 1074 eterna *BV* entera *AC*
- 1077 Sale *ABV* Salen *C*
- 1078* [acotación nuestra.
- 1086 do *ABC* en que *V* [la enmienda de *V*, que recoge Harztenbusch, trata de evitar el hiato en *divierta*.
- 1090 mil *ACV* mis *B*
- 1096 suena *V* suenan *ABC*
- 1097 de músicos, que deleyten *ABC* sin cantores que os deleyten *V*
- 1112 siéntase *ABC* sientase Crespo *V* [*ABC* insertan la acotación al margen del verso 1111, *V* después del v. 1112.
- 1120 aun *ABC* y aun *V*
- 1125 eráis *ABV* ereis *C*
- 1129 siempre respondo *ABC* respondo siempre *V*
- 1169 Voto a Christo *ABC* Viue Christo *V*
- 1170 Voto a Christo *ABC* Viue à Christo *V*
- 1180 favor *ABC* merced *V*
- 1183* [Acotación nuestra.
- 1188 me dejara *ABV* nos dexara *C*
- 1190 nada *ABV* nadie *C*
- 1191 que el decirla *ABC* pues dezirla *V*
- 1197 acudir *ABC* asistir *V*
- 1198 servillos *AC* servirlos *BV*
- 1199 [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1200 [Sigo la lectura de Valbuena Briones, que interpreta el *ò* de los testimonios antiguos como interjección (*Oh*), mientras que todos los demás editores lo interpretan como conjunción.
- 1200* Salen Inés, Isabel y Juan *Crit.* Salen Ines y Isabel *ABCV*
- 1201 lo que mandas *A* lo que me mandas *BV* lo que nos mandas *C*
- 1206 [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1208 vuestra cena *ABC* a vuestra cena *V* [los editores modernos, menos Escudero, aceptan la conjetura de Vera Tassis, que, sin embargo, no parece indispensable
- 1212* Tocan guitarras *ABC* Sientanse y tocan dentro guitarras *V*
- 1215 cantando y bailando *ABC* tocando y cantando *V*
- 1220 ensanchas *ABC* ensanches *V*

- 1227 para que despierte, tira *ABC* y porque despierte, tira *V*
- 1229 señalada *ABV* señalada *C*
- 1229* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1235* [*B* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1237* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1242* [*B* y *V* insertan al margen la acotación *Ap*.
- 1243* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1250* TODOS (*Dentro*) *V* Todos *ABC*
- 1252* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1252* [*ABC* insertan la acotación después del verso 1252. *V* después del v. 1254, lo que parece más pertinente.
- 1255 y cómo si lo es *ABC* y como que lo es *V*
- 1261 [En *ABC* hay signo de interrogación al final del verso. De hecho el verso puede leerse: *¿Cómo arrojasteis la silla?* Mantengo, sin embargo, la lectura de *V*, que es la que siguen todos los editores.
- 1265* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1267 cenar *BCV* cercar *A*
- 1270* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1273* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1276* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1278* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1280* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1281 por el otro *ABC* por otro *V*
- 1284* Sale *AB* Salen *CV*
- 1296* Salen *ABC* Sale *V*
- 1302 ventana *ABC* ventan *V*
- 1315 algun alma *ABC* alguna alma *V*
- 1324 rufo *V* xaque *ABC* [la enmienda de Vera Tassis es brillante, aunque arriesgada. Entre los editores ha tenido amplia aceptación. Sólo Valbuena Briones y Escudero la rechazan.
- 1326 topó *ABC* hallò *V*
- 1327 consonante *ABC* assonante *V*
- 1329 topó *ABC* hallò *V*
- 1331 ocupaba *CV* ocupaban *AB*
- 1332 los azumbres *ABC* las azumbres *V*
- 1333 el garlo *CV* el garla *AB*

- 1341 Gran valor! Uno ha quedado *ABC* Huyeron, y vno ha quedado *V*
- 1342 y es *ABC* que es *V*
- 1343 ahí *ABC* alli *V*
- 1345-1346 DON LOPE:*BCV* [*A* omite la acot. del personaje.
- 1345 no ha de escapar *ABC* se ha de escapar *V*
- 1349 ¿No huís con los otros? CRESPO: Huid vos, ¿No huís con los otros? CRESPO: Huid *ABC* Huid con los otros. CRESPO: Huid vos, *V* [La lectura de *ABC* rompe el esquema rímico. Para restituir la rima y evitar la sinalefa más sinéresis (*no-huis*), *V* reelabora todo el verso. Aceptamos la enmienda de Krenkel, por parecernos la más económica, aunque impone la sinalefa más sinéresis (*no-huis*).
- 1352* [en *A* la acotación aparece después del v.1353. Acepto la lectura de *BV* que adelantan de un verso la acotación. Hay que pensar que en los mss. las acotaciones estaban en el margen, y no se solía indicar el lugar exacto donde había que insertarla, lo que explica los deslices de los tipógrafos a la hora de componer el texto.
- 1366* Salen el Capitan, y todos.*ABC* Salen todos. *V*
- 1366 [En *V* el Capitán recita du réplica *dentro*
- 1387 la paz otra vez pondré *ABC* otra vez la paz pondré *V*
- 1389 aquesta mañana *ABC* por la mañana *V*
- 1392* Vase *ABC* [Falta en *V*
- 1392* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1394* [*V* inserta al margen la acotación *Ap*.
- 1399 recibida *AC* recibida *BV*
- 1400 mucho *BCV* muho *A*
- 1409 con esto *AC* con esso *BV*
- 1411* Salen Capitan y Sargento *AB* Salen el Capitán y el Sargento *CV*
- 1417 del océano *V* el Oceano *AC* el Oceano *B*
- 1424 entiendan *ABC* tienda *V*
- 1426* Vanse *BV* [falta en *AC* .
- 1430 si puedo *CV* si puede *AB* [Según la lectura de *AB*, sería la criada la que tendría que hablar a Isabel. La lectura tendría por tanto sentido, pero la enmienda está respaldada por los vv.1474-78.
- 1431 a aquesta *V* aquesta *ABC*
- 1436 volver *BCV* beluer *A*
- 1454 vase *ABC* [falta en *V*.
- 1455* Salene Rebolledo y Chispa Sale rebolledo *ABCV*
- 1458 merecellas *AC* merecerlas *BV*

- 1459-1460** [por error, *ABC* atribuyen al Capitán el v.1459, y a Rebolledo todo el v.1460. *V* enmienda correctamente la equivocada repartición de las réplicas. Reproducimos, por tanto, la lección de éste último testimonio.
- 1467** topado *ABC* encontrado *V*
- 1476** esta *ABV* cierta *C*
- 1478-1482** [*AC* atribuyen por error a Rebolledo una réplica que va desde *No pongas duda* hasta *ya marchar*. De acuerdo con todos los editores modernos, preferimos la lectura de *BV*, que restablecen una repartición de las réplicas mucho más coherente.
- 1480** agora *ABC* aora *V*
- 1491** barbero *BCV* barbaro *A*
- 1496** animo y esfuerzo, sí. *C* [animo, y esfuerzo? REB:Si, *ABV*
- 1500** a la par *ABC* plaza *V*
- 1502** agora *ABC* aora *V*
- 1505*** salen *ABV* sale *C*
- 1511** os lo agradezco *ABC* os la agradezco *V* [No parece necesaria la enmienda de *V*
- 1536** sin despediros de quien *ABC* sin que os despidais de quien *V*
- 1542** precio *ABC* premio *V*
- 1553** recebimos *AC* recibimos *BV*
- 1554** somos *BCV* semos *A*
- 1566** Pero Crespo *ABC* Pedro Crespo *V*
- 1567** Oh *ABC* Ha *V*
- 1568** nos dijera *ABC* os dixera *V*
- 1574** por mi vida *BCV* por vida mia *A* [La lección la la *princeps* crea hipermetría.
- 1574*** al irse ya *V* Vase *ABC* [*AC* intercalan la acotación al margen del v.1573; *B* inserta la misma acotación en el v. 1575* y *V* en el v. 1574. *V* añade tras el v. 1575 otra acotación: *Vase don Lope*. Sigo, en este caso, la lección de *V*, por parecerme la más apropiada a la situación escénica.
- 1575*** Vase Don Lope *V* [Falta en *ABC*.
- 1583** lo otro *V* otro *ABC* [Véase también v.1588.
- 1591** disinios *ABC* disignios *V*
- 1593** cuerdo arbitrio *ABC* recto juicio *V* [Todos los editores, menos Valbuena Briones, siguen la lección de *V*, que evidentemente considera la lectura de *ABC* un error por atracción del v.1587. Puesto que la lección *cuerdo arbitrio* hace sentido y no rompe el molde métrico del verso, prefiero atenerme a la lectura de la *princeps*.
- 1599** defeto *ABC* defecto *V*
- 1600** humildes *ABV* humilde *C*

- 1602 defeto *ABC* defecto *V*
- 1608 vale *BCV* valo *A*
- 1610 suelo y que consume el mar *BV* suelo y consume el mar *A* suelo y le consume el mar *C*. [La lección de *A* crea hipometría. La enmienda de *B* parece la más económica. Hartzenbusch enmienda y *que conduce el mar*
- 1622 enseñarle a un hombre *ABC* enseñarse un hombre *V*
- 1671 aunque *V* aun *ABC*
- 1678 A la verdad *BCV* La verdad *A* [por evidentes razones métricas.
- 1681 que veo à Iuan en el camino *V* veo a Juan en el camino *AB* ver a Iuan en el camino *C*
- 1686* Sale *AB* Salen *C* Sientanse, salen *V*
- 1686* soldados *AB* y soldados *CV*
- 1699 ya que una vez venimos *ABC* yà vna vez que venimos *V*
- 1712 en que *ABC* donde *V*
- 1726* Llévala, y vase. *V* Lleuanla. *ABC*
- 1726* dentro *V* [falta en *ABC*.
- 1727 Señor mío *ABC* Padre mio *V*
- 1727-1728 [*ABC* atribuyen a Inés la réplica: *Señor mío,/ yo quiero aquí retirarme*. Acepto, sin embargo, la lectura de Vera Tassis.
- 1728* *Vase V* [falta en *ABC*.
- 1730 estoy *BCV* ostay *A*
- 1737 quando sin armas te sigo *ABC* porque sin armas seguirlos *V*
- 1738 es imposible, ya airado *AC* es imposible, y si airado *B* es en vano; y si brioso *V*
- 1739 a ir por ella me animo *ABC* à ir por ella me aplico, *V*
- 1744 Esta, señor, es tu espada *ABC* Yà tienes aqui la espada *V*
- 1744* [*BV* insertan al margen la acotación *vase*.
- 1746 ya tengo *ABC* tengo *V*
- 1747 seguirlos *ABC* seguiros *V*
- 1749 traído *ABC* cogido *V*
- 1751* riñen [Acotación nuestra.
- 1756 Dale *ABC* Dadle *V*
- 1760 dejalle *AC* dexarle *BV*
- 1765* llévanle *V* Vase *C* [Falta en *AB*.
- 1766* dentro *V* [falta en *ABC*.
- 1786 a la mujer *ABC* las mugeres *V*

TERCERA JORNADA

- 1787* Tercera jornada *ABC* Jornada tercera *V*
- 1787* como llorando *ABC* llorando *V*
- 1799 [Hartzenbusch, seguido de Krenkel y Díez Borque, enmienda *O ya que ha de ser, que dea*
- 1803 fría *ABC* esquiua *V*
- 1812 venganza *ABCV* [Hartzenbusch, Krenkel y Díez Borque enmiendan: *vergüenza*.
- 1815 fiera *ABC* cruel *V*
- 1816 rogué *ABC* he rogado *V*
- 1818 faz hermosa *ABV* az heroma *C*
- 1839 que diga *ABC* que digan *V*
- 1841 y inadvertida *ABC* è inaduertida *V*
- 1842 inocencia *ABV* ignorancia *C*
- 1850 que vuelva *ABV* que venga *C*
- 1856 el dejar *BCV* no dexar *A* [Valbuena Briones trata de salvar la lección de *A* puntuando: *Que no es piedad, no, dejar*.
- 1861* *dentro* [acotación mía.
- 1864 hay *ABC* ay mas *V*
- 1872 rigurosa *ABV* riguroza *C*
- 1896 te irrite *ABC* se irrite *V*
- 1919 la bandera *AV* la vanderan *B* su vanderá *C*
- 1920 aquese *A* aqueste *BCD*
- 1920 oculto *V* o oculto *ABC*
- 1923 tiranía *CV* ira mia *AB*
- 1924 sagrado *V* sagrados *ABC*
- 1927 aun tu voz que me seguía *ABV* tu voz que aun me seguía *C*
- 1934 ríos *ABC* ruido *V* [Los editores modernos, a excepción de Valbuena Briones, aceptan todos la lectura de Vera Tassis.
- 1943 quien le siga *AB* que le siga *CV*
- 1946 oculto *CV* se ocultó *AB*
- 1966 un belleza *ABC* a vna muger *V*
- 1975 fiero *ACV* fiera *B*
- 1979 tal vez el acción explica *ABC* tal vez con la acción se explica *V*
- 1991 a la luz *ABC* la luz *V*
- 1997 con más prisa *ABC* mas aprisa *V*

- 1999** domina y domina *ABC* ilumina *V* [Si bien casi todos los editores aceptan la conjetura de *V*, considero más económica la enmienda de Valbuena Briones, que es la que sigo.
- 2002** lince *CV* lince *AB*
- 2028** asegurarle *AC* assegundarle *BV*
- 2031** se incitan *ABC* se irritan *V*
- 2032** quiere *BCV* quieren *A*
- 2044** miraba *BCV* maraua *A*
- 2054** agora *ABC* aora *V*
- 2055** generosamente *ABC* rigurosamente *V*
- 2060** alguno *ABC* algunos *V*
- 2061** oprima *ABC* opriman *V*
- 2061*** [Acotación propuesta por Escudero.
- 2071** que atormenten y persigan *BC* que atormentan y persiguan *A* que atormenten y que aflijan *V*
- 2083*** [falta el *aparte* en *ABCV*
- 2086*** [En los testimonios antiguos y en la mayoría de las ediciones modernas no hay *aparte*. Sigo a Valbuena Briones que, en cambio, lo introduce con buen criterio.
- 2104** aquí *BCV* qui *A*
- 2107** aora *V* agora *ABC* [la enmienda de Vera Tassis evita la hipermetría: *ahora* era considerado bisílabo.
- 2110** aquel *ABC* a aquel *V*
- 2115*** [falta el *aparte* en *ABCV*
- 2115** imagina *ABV* imagino *C*
- 2120** delincan *A* delicuán *BCV*
- 2135*** Sale *ABV* Salen *C*
- 2138-2145** En todos los testimonios antiguos estos versos los recita el Sargento. Krenkel enmendó el pasaje atribuyendo al Capitán los versos 2140-2143. Todos los editores modernos han aceptado la lectura de Krenkel. Prefiero volver a la lección originaria que me parece más coherente que la moderna. Cuando el Capitán acusa a su subalterno de haberlo traído al pueblo por una herida superficial, el Sargento se defiende estructurando su argumentación en tres conceptos: 1) No podíamos saber en un primer momento la real entidad de la herida. 2) Sólo ahora que hemos frenado la hemorragia podemos irnos. 3) ¿Qué hubiera pasado si morías desangrado?". De aceptar la enmienda de Krenkel, en cambio, no se entiende por qué, una vez que el Capitán ha aceptado la argumentación del Sargento (Capitán: *Ya la cura prevenida,*

- hemos de considerar/ que no es bien aventurar/ hoy la vida por la herida*), éste sigue insistiendo: (Sargento: *¿No fuera mucho peor / que te hubieras desangrado?*).
- 2152** rigor *ABC* riesgo *V*
- 2159** que hasta aquí ha llegado *AB* que hasta esta casa à llegado *C* que aora hasta aquí ha llegado *V*
- 2162** estoy *BCV* astoy *A*
- 2171*** Crespo dentro *V* Dentro Esc. *ABC* [Aceptamos la enmienda de *V*. Ordenes tan tajantes no eran competencia del escribano, sino del alcalde.
- 2175** matadle *ABV* matalde *C*
- 2176*** el Escribano [falta en *ABCV*
- 2176*** y los que puedan *ABC* y los mas que puedan con èl *V*
- 2179** [En todo los testimonios antiguos *a lo que creo* pertenece a la réplica de Pedro Crespo. Pero la sintaxis no tiene sentido. Acepto la enmienda de Hartzenbusch que atribuye *a lo que creo* a la posterior réplica del Capitán. Como señaló Díez Borque, se trata de una respuesta irónica al "A mi parecer" del Alcalde.
- 2188*** [falta la *acotación* en *ABCV*
- 2189*** [falta la *acotación* en *ABCV*
- 2191*** vanse *AC* Vase *B* Vanse los labradores y soldados *V*
- 2202** vienen *C* tienen *AB* han estado *V*
- 2204** acierten *BCV* acierte *A*
- 2209** defeto *ABC* defecto *V*
- 2229** mormure *AC* murmure *BV*
- 2235** defetos *ABC* defectos *V*
- 2240** decirlos *ABC* dezirlo *V*
- 2249** defetos *ABC* defectos *V*
- 2282** desluzáis *AC* desluzcais *BV*
- 2287** por *BV* con *AC*
- 2291*** Híncase de rodillas *ABC* De rodillas *V* [*V* inserta la *acotación* al margen del v.2290.
- 2294** piensa *CV* piensan *AB*
- 2300-1** que no es mío/ lo que os pido *V* que no os pido/ lo que es mio *ABC* . La económica enmienda de *V* elimina la repetición de *os pido* (v.2296) a final de verso.
- 2299** le estoy *ABV* lo estoy *C*
- 2319** Llantos no se han de creer *ABC* Llanto no se ha de creer *V*
- 2335** es el mejor para vos *BCV* es mejor para vos *A*
- 2336** Juro a Dios *ABC* Pues juro à Dios *V*

- 2336 [V inserta al margen la acotación *Levantes*.
- 2337* Escribano (*dentro*) V Escr.*ABC*
- 2339* Salen el Escribano y los labradores Salen los villanos *ABC* Salen los labradores V
- 2340 manda *ABC* mandas V
- 2344 en servicio *ABC* y en servicio V
- 2358 essa *ABV* esta C
- 2364 Concejo *ABC* Consejo V
- 2369 los dos todos *ABCV* [Aceptamos la enmienda de Krenkel, más económica que la de Hartzenbuch: *esos dos*. La lección de los testimonios antiguos es redundante. El pasaje en cambio está construido sobre un movimiento progresivo. En una grafía cursiva es fácil leer *todos* en vez de *losdos*. Sin embargo, los vv. 585-586: *a todos tres/ les tomen la confesión*, sugieren la enmienda.
- 2374* No hay acotación en *ABCV*
- 2377* Llévanle preso *ABC* falta en V
- 2380 son los que A son a los que *BV* son los a que C
- 2402 esto *ABC* esso V
- 2405 [Por error *AB* atribuyen *Estoy preñada* a Rebolledo. *CV* a la Chispa.
- 2406 [Falta el aparte en *ABCV*
- 2414 a los dos *ABC* los dos V
- 2429 efeto *ABC* efecto V
- 2434 me aconseja *BCV* ma àconseja A
- 2436 y de mi honor *ABV* y mi honor C
- 2436* Sale Isabel, y Inés *AB* Salen Isabel, y Ines C Sale Ines, y Ysabel muy triste V
- 2444* saca la daga V [falta en *ABC*
- 2462 llevalde *AC* lleuadle *BV*
- 2465 Y aun a mi padre *ABV* Y a mi padre C
- 2468 [V inserta al margen la acotación *Ap*.
- 2470 porque *ABV* el porque C
- 2478 información *ABV* informaciones C
- 2481* [V inserta al margen la acotación *Ap*.
- 2485* Llevándole preso *ABC* Lleuanle preso V
- 2487 essa *AC* esta *BC*
- 2490 nuestra ofensa, eres agora *ABC* la ofensa que el alma llora V
- 2491 quien más trata publicalla *AC* quien mas trata publicarla B assi intentas publicarla? V
- 2492 vengalla *AC* vengarla *BV*

- 2494** callalla *AC* callarla *BV*
- 2494-2500** En los testimonios antiguos a Crespo se atribuían sólo los versos 2498-2500. Los versos 2494-2497, en cambio, se incluían en la anterior réplica de Isabel. La enmienda que atribuye todos los versos a Crespo se debe a Hartzenbusch, y ha sido unánimemente aceptada por los editores posteriores. No creo necesario, en cambio, enmendar el v. 2494 (*Que ya que, como quisiera,*) en *No, ya que como quisiera*, según propone siempre Hartzenbusch: la lección de *A* tiene sentido y prefiero, por tanto, mantenerla.
- 2497*** Vase Isabel. *Crit.* Vase. *ABCV*
- 2499** pues que por bien no ha querido *ABC* que pues por bien no ha querido *V*
- 2501** querrá *BCV* quita *A*
- 2505*** Sale *ABC* falta en *V*
- 2534** no haber *ABC* auer *V*
- 2536** voto a Jesu Cristo *ABC* viue iesu Christo *V*
- 2541** Pues dárselos *ABV* Darselos *C*
- 2543** Malo lo veo *V* Mal lo veo *ABC*
- 2554** más de *ABC* mas que *V*
- 2557** dalle *AC* darle *BV*
- 2559** par Dios *BCV* Dios *A*
- 2562** dezidme dó vive *ABC* dezid donde viue *V*
- 2572** Yo acá *AB* Y yo acá *C* Pues yo acà *V*
- 2584** le he rogado *BCV* le rogado *A*
- 2586** es bien *BV* no es bien *AC*
- 2587** jurisdicción *ABC* jurisdicción *V*
- 2590** Yo os sabré *ABC* Yo sabrè *V*
- 2593** yo me pueda *AB* yo me puedo *CV*
- 2595** ya *ACV* yo *B*
- 2609** la *AB* esta *CV*
- 2610** [acotación moderna. Escudero prefiere suponer que el soldado haya entrado con Don Lope, y, por consiguiente, esté en escena. Creo, sin embargo, que es mucho más lógico suponer que Lope entre sólo en casa, dejando el soldado de guarda, llamándolo y haciéndolo entrar en el momento oportuno.
- 2611** las compañías *BCV* la compañías *A*
- 2626*** Don Lope *ABC* Don Lope dentro *V*
- 2632** Ya aunque rompan la carcel *ABC* Yà, aunque la carcel enciendan *V*
- 2633** no le darán libertad *ABC* no ha de darle libertad *V*

- 2634* Don Lope *ABC* Todos dentro *V*
- 2635 Crespo *ABC* Crespo dentro *V*
- 2638* Sale el Rey, todos se descubren y Don Lope *ABC* Salen los soldados, y Don Lope por vn lado, y por otro el Rey, Crespo, y acompañamiento *V*
- 2645 Majestad *BCV* Magastad *A*
- 2663 importa en tal *BCV* importara tal *A* [por evidentes razones métricas.]
- 2679 algo escrito *ABC* escrito algo *V*
- 2690 que sola una Audiencia *ABV* que vna Audiencia *C*
- 2693 ésta ejecutada está *ABC* esta executada ya *V*
- 2698 Pues cómo *ABV* Como *C*
- 2711 quien acertó lo demás? *ABC* quien ha acertado lo mas? *V*
- 2712 sea *ABC* es *V*
- 2726 que no importa errar lo menos *ABC* que errar lo menos no importa *V*
- 2727 quien acertó lo demás *ABC* si acertò lo principal. *V*
- 2729 ninguno *ABC* alguno *V*
- 2733* [*BV* insertan la acotación: *vase*.]
- 2735* [falta la acotación en los testimonios antiguos.]
- 2743 Un convento tiene ya *ABC* En vn Conuento entrará *V*
- 2745 elegido, y tiene esposo *ABC* que ha elegido, y tiene esposo *V*
- 2747* Salen Rbolledo y Chispa *Crit.* Salen. *ABC* Salen todos *V*
- 2757 Pero *A* Pedro *BCV*
- 2758 llamalde *AC* llamadle *BV*
- 2758* [En los testimonios antiguos la acotación está insertada antes de la réplica de Crespo.]
- 2764 el pasado *BCV* al passado *A*
- 2767 los defetos *ABC* sus defectos *V*

Notas complementarias

JORNADA PRIMERA

- 4 Lope de Vega, *Las batuecas del Duque de Alba*: "Tratad de dar un refresco/ al pie de aqueste peñasco; / salga lo añejo del frasco / y de la alforja el pan fresco" (p. 532b).
- 7 Véase Lope de Vega, *El asalto de Matrique*: "ALONSO:- ¿no hay más de andar sin comer / tras una rota bandera? (p. 3b). Sobre la función de las banderas en los tercios, Albi de la Cuesta (2000: 62-65).
- 18-31 Ya en 1597, Jerónimo Castillo de Bobadilla, en su *Política para corregidores*, denunciaba estas prácticas ilegales: "Lo que en algunos pueblos pequeños gastan de propios en dar a los soldados o al capitán porque pasen adelante sin hacer alojamiento en ellos, o porque se salgan dellos, si es poca cantidad, para darle algún refresco de comida o bebida de paso, no es exceso hacerlo, antes resulta un servicio de su Magestad entretenerle su gente y en utilidad del pueblo por los mayores gastos y vejaciones que evitan; pero el cohecho cuantioso de dinero que se da al capitán o a sus oficiales reprovado es [...]" (cit. en Salomon, 1982: 241). Véase también Quatrefages [1979: 67-70*] y Primorac [1995].
- 21 Véase Bernardino de Escalante, *Diálogos del arte militar*: "D. MANUEL:- ¿Quien tiene cargo de proveer de bastimentos y de las más cosas necesarias al ejército? CAPITÁN:- El Comisario general, que el rey provee, que siempre es persona de mucha experiencia, habilidad, y fidelidad, por tocar de la provisión y cuenta y paga y gasto general y particular de toda la gente de guerra de a pie y de a caballo" (fol. 159r) (texto aducido por Escudero).
- 50 Los datos biográficos que han manejado hasta ahora los editores proceden de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*, pero están equivocados. Don Lope de Figueroa y Barradas (éste era su nombre completo) procedía de una noble familia andaluza con un rico historial al servicio de la Corona. Nació en Guadix, hijo segundo de Doña Leonor de Figueroa y del Capitán Don Francisco de Barradas, Señor de Graena y Caballero de la Orden de Santiago. Impresionante su hoja de servicios como militar, habiendo participado en las más importantes jornadas de los últimos años de Carlos V y de la época de Felipe II (los Gelves, Peñón de los Vélez, Guerra de Flandes, batalla de Lepanto, guerra de Granada, jornada de las Islas Terceras). Fue maestro de Campo de Infantería Española, Maestro de Campo General de Portugal, General de las Islas Terceras y de la Costa del Reino de Granada, Comendador de la Orden de Santiago de los Bastimentos del Campo de Montiel. Murió en Monzón el 1 de noviembre de 1585. No queda constancia, sin embargo, de su presencia en el ejército que cruzó Extremadura con ocasión de la anexión de Portugal en 1582 (Salazar y Castro, 1946: 44-45).

Posteriormente a *El asalto de Mástrique*, volvemos a encontrar a don Lope de Figueroa como personaje dramático en Calderón de la Barca, *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633) Luis Vélez de Guevara, **El cerco del Peñón* (impresa en 1634), y **El águila del agua y batalla de Lepanto* (1642), Juan Bautista Diamante, *El defensor del Peñón* (impresa en 1670), Agustín Moreto, *La traición vengada* (impresa en 1681). Hendriks [1986] señaló que la figura de Lope de Figueroa también aparece en *Guerras civiles en Flandes*, curioso poema épico, escrito por un tal Pedro Alfonso Pimentel hacia 1585-1587. Sin embargo, no parece que esta obra manuscrita haya tenido repercusión alguna en escritores del siglo XVII.

Sobre sus marcados rasgos caracteriales, *Amar después de la muerte o el Tuzaní de las Alpujarras*: "DON JUAN:- ¿Quién viene con él? MENDOZA:- Un monstruo / del valor y la nobleza:/ don Lope de Figueroa. / DON JUAN:- Notables cosas me cuentan / de su gran resolución/ y de su poca paciencia. / MENDOZA:- Impedido de la gota, / impacientemente lleva / el no poder acudir / al servicio de la guerra" (p. 364a).

- 63** La acepción 'prostituta' era común en la época, pero Escudero ha sido el único en señalarla para nuestro texto. Ya *Autoridades* la consideraba voz vulgar ('ramera o mujer de mal vivir. Es voz vulgar'); Hill [1945] y el *Léxico del marginalismo* la recogen entre las voces germanescas aportando ejemplos. El juego dilógico entre la acepción de 'desdichada' y la de 'prostituta' aparece también en *La vida y hechos de Estebanillo González*: "me hice padre de damas, defensor de criadas y amparador de pobretas" (I, p. 288). Más tardío el testimonio de Antonio de Zamora, *Judas Escariotas*: LEBR.- Lograrás la feliz treta, / para que todo te sobre, / de ser por el día pobre, / y por la noche pobreta"(***)).
- 68** *Correas* registra las variantes: "En el alma tengamos barbas, y basta" (p. ***), "La alma tenga barbas, y basta", "Y en el alma tengamos barbas" (p. ***), y glosa: "no se ha de mirar tanto por el ornato exterior como por el interior de entendimiento y virtud" (p. ***). En el *Quijote*, Sancho reclama frente a la Condesa Trifaldi: "barbada y con bigotes tenga yo mi alma cuando desta vida vaya, que es lo que importa" (II, 38, p. ***). Véase también el comentario de Joly [1992].
- 94** La evolución lingüística de la jácara ha sido analizada con detalle por Alonso Hernández [1989].
- 102** Las formas *jacarandaina* y *jacarandina* aparecen ambas en *La vida y hechos de Estebanillo González*, libro prácticamente contemporáneo de *El alcalde de Zalamea*: "yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandaina" (I, p. 13) "*les dije que me mirasen que era Estebanillo González, flor de la jacarandina" (II, p. 341).
- 114-116** La correcta inteligencia y puntuación del pasaje se debe a Escudero. En todas las

ediciones anteriores *caballeros* se interpretaba como un vocativo irónico dirigido a los camaradas de Rebolledo, pero la documentación que aporta Escudero es irrefutable. La frase procede de un dicho atribuido a Publilio Siro: "comes facundum in via pro vehiculo est", que Rico comenta en su edición de *El Guzmán de Alfarache*: "la buena conversación dondequiera es manjar del alma, alegra los corazones de los caminantes [...] y por particular excelencia lleva caballeros a los de a pie" (p. 252). En el entremés *El escolar y el soldado*, Calderón utiliza la misma expresión con referencia explícita a su fuente: "ESCOLAR:- Pues ya que en nuestros oídos / hemos de ir caballeros / (como el filósofo dijo) / ¿qué tiene vusted de nuevo?" (*Teatro cómico breve*, p. ***). Véase también Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*: "GIL:-[...] Que como ibas caballera, / que en el hoyo se metiera / al oído le dijiste, / por hacerme regañar" (vv.10-13).

122 Sigo la lectura de la *princeps*. La edición de María de Quiñones (*B*) lee *cántico*, lección que se transmitió a todas los testimonios posteriores. Los editores modernos ni siquiera registran la lección que elegimos, algunos por descuido otros por considerarla probablemente una simple errata. Sin embargo, la lectura de la *princeps* se impone por evidentes razones: la voz, registrada en el *DCECH*, aparece en otras comedias Calderón, siempre en boca de personajes bajos. Véase Calderón, *La niña de Gómez Arias*: "... Escusado ha sido / mandarles eso que amor / siempre es todo su canticio" (*III, 855) y *El verdadero Dios Pan*: "ya que bien informada / quedo va de canticio" (*I, 1351), Cervantes, *La casa de los celos*: "Al encuentro les salgamos / y ayudamos su canticio / que tanto llorar es vicio / si bien lo consideramos" (*III, 28).

155 "Mientras la columna caminaba, el furriel mayor con todos los furrieles de las compañías se adelantaba, si se estaba en territorio amigo, con el fin de preparar los alojamientos de esa noche. Para ello, junto a las autoridades de la localidad, recorría todas las casas del lugar, anotando el número de habitaciones y camas disponibles. Con esta información, se cumplimentaban las 'boletas', indicando el nombre del soldado y el alojamiento que le correspondía" (Albi de la Cuesta, 2000: 123).

136 Sobre las figuras de sargentos y capitanes en los tercios, documentación en Albi de la Cuesta (2000: 61-66)

217 *El sitio de Breda*: "ALONSO:- ¿Molinos de viento? Ya / me parece su demanda / aventura del famoso don Quijote de la Mancha" (p. 114a). Sobre Cervantes en Calderón, las antiguas investigaciones de Sánchez [1957], Abrams [1966], Wilson [1982], han sido puestas al día ahora por Arellano [1999].

224 En los dramas del honor villano, la contraposición dramática entra hidalgos de aldea y

labradores ya estaba esbozada en Lope de Vega, *Peribáñez* (III, vv. 2450-2478), donde la compañía de labradores desfila junto a la de los hidalgos; al brío y ardor guerrero de los primeros, corresponde la inibición de los segundos, tachados de judíos cobardes.

- 225** El juego dilógico sobre *rodado* ya aparece en *La vida es sueño*: "CLARIN:- En un veloz caballo [...] / de color remendado, / rucio, y a su propósito *rodado* / del que bate la espuela / y en vez de correr vuela" (vv. 2672-2685). Véase también Francisco Bernardo Quirós, *Obras... Aventuras de don Fruela*: "repitió 'Jo, Jo, rucio', y él le hizo rodado, pues embistiendo con él a cornadas le dio vueltas, con que supo que era toro" (p. 104) (textos aducidos por Escudero).
- 228** Véase Lope de Vega, *El bobo del colegio*: "MARÍN: -[...] Vesme aquí de licenciado, / siempre *pensando* en latín, / habiendo sido un rocín / *los piensos* de mi cuidado" (p. 536b).
- 232** Fray Ignacio de Buendía *Triunfo de llaneza*, "Haces que un pobre hidalgo, / por el que dirán las gentes..., / pase *más hambre que un galgo*, / y mucho limpiar de dientes" (vv. 1007-1011). El hidalgo pobre era un tipo humano que venía de antiguo. En 1593, Don Ginés de Rocamora, procurador por Murcia, recordaba entre las víctimas de la pobreza en España al hidalgo pobre que "se contenta a veces con no comer ni beber por no desdecir del punto de hidalgo, sustentándose con esta vanidad sin querer tener oficio" [cit. en Mas, 1955: 95a]. Véase también Francisco de Quevedo, *Las zahurdas de Plutón* (1631): "Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado, o da en ladrón, y no lo pide, porque dice que tiene honra; ni quiere servir, porque dice que es deshonor" (***).
- 236** La imagen del hidalgo en ayunas, pero con el palillo en la boca, quedó fijada por primera vez en el *Lazarillo de Tormes*: "Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta escarbando los que nada entre sí tenían" (p. 94). La recoge posteriormente Cervantes, *Quijote* (II, **): "¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos" (p. ***). También el teatro la recoge en diversas piezas. Cabe señalar que, incluso entre los cortesanos, había quien traía un mondadientes al cuello, costumbre que censura Giovanni della Casa en su *Galateo* (1558); véase el pasaje en la traducción española de Gracián Dantisco: "Y quien trae colgado al cuello el escarvador de dientes, no lo hacierta, porque allende de ser un estraño arnés para verle sacar del seno a un gentihombre, es instumento de sacamuelas, y parecen hombres muy prevenidos para el servicio de la gula; que según esto, bien podía tener la cuchara atada también del cuello" (*Galateo español*, p. 182).

- 264** En las aldeas algunos impuestos estaban en relación al número total de habitantes. Como los hidalgos tenía exención de pechar, resultaba que cuantos más hidalgos había en una localidad, más altos eran los impuestos que los pecheros tenían que pagar. De ahí el odio enconado de los labradores hacia los representantes de la clase ociosa.
- 283** Según Rull*, habría alusión blasfema al sacramento de la Eucaristía (*mesa* 'Eucaristía' aparece en *Aut.*) como sugieren los vv. 291-292 ("esto después se convierte / en su propia carne y sangre.").
- 292** Véase Peset y Almela [1975].
- 300-301** Véase Lope de Vega, *El asalto de Mástrique*: "BISANZÓN:- Agora tu hambre creo, / se es verdad que sutiliza / el ingenio. AYNORA:- Mucho atiza, / y que le adelgaza creo. / Y por los mismos efetos, / de necesidad forzosos, / hay mil pobres ingeniosos / y pocos ricos discretos" (p. 13a). Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*: "ALONSO:- Cuando vuestro ingenio está / aquí tan sutilizado, / que la agudeza que escucho / es muy grande. FLORA:- ¿En qué lo veis, / soldado? ALONSO:- En que no coméis, / y el hambre adelgaza mucho" (p. 124a y b).
- 305-307** Véase Agustín Moreto, *El licenciado vidriera*: "Que sea todo el mundo limpio! / Que no haya quien manchas tenga / ahora, que puedo yo / vender saliva por greda" (*II, 341); Tirso de Molina, *La dama del olivar*: Que no sacaréis la mancha / que en una hora el agravio echa / sino es con sangre enemiga / que es la más eficaz greda" (*II, 544).
- 322-323** Véase Salomon [1985: 661].
- 349-352** Véase Valbuena Briones [1977].
- 411** Díez Borque y Escudero recurren a la acepción que da *Aut.*: "Se llama asimismo al hombre entonado, grave y presuntuoso. Tráelo en este sentido Covarrubias". Sin embargo, *Covarrubias* indica sólo que "del hombre seco, alto y que no habla, decimos que es una fantasma".
- 412** Krenkel traduce: 'de frente estrecha' a partir del sintagma *frente calzada* con el significado de 'la que es poco espaciosa, por nacer el cabello a corta distancia de las cejas'. Véase Lope de Vega, *Lo que ha de ser*: "PEROL:- Sale un fuerte luchador, / calzado de frente y sienes" (p. 394b). Y también el poema burlesco de Jerónimo de Cáncer, "Pues deseáis vella Clori", donde el dramaturgo se retrata así: "muy calzado soy de frente".
- 423** El diálogo entre Pedro Crespo y su hijo Juan pone de relieve dos actitudes contrapuestas. Crespo está aferrado al mundo agrícola y es un defensor del inmovilismo estamental; Juan se muestra atraído por las posibilidades de ascenso social que permite la economía

monetaria y se siente alejado de los valores del aldea. Situaciones paralelas, aunque con significado diferente, en *El villano en su rincón* (1611-1616) y en *Los tellos de Meneses I* (1620-1630) de Lope de Vega, donde al esquivo padre labrador se contraponen el hijo jugador y con ambiciones sociales. Sin embargo, en *El villano en su rincón*, el elogio de la riqueza agrícola por parte de Juan Labrador está acompañada por una actitud soberbia y solapadamente antimonárquica que quedará castigada al final de la obra. En *Los Tellos de Meneses I*, el padre labrador (Tello) tiene sangre noble, lo que cambia sensiblemente la perspectiva ideológica.

445 A la altura de 1636, el juego de la pelota era uno de los entretenimientos preferidos por los cortesanos. Existían dos juegos de la pelota en Madrid: el primero ante la fachada norte del viejo Alcázar, y el segundo al lado del Palacio del Buen Retiro. Sobre la dimensión entre popular y cortesana de este juego, véase Luis Vélez de Guevara, *El águila en el agua* (pp. 183b-185) y Peale [1996: 33].

503 Para Quevedo, véase el soneto: "Pelo fue aquí, en donde calavero", con el famoso segundo verso: "calva no solo limpia, sino hidalga; / háseme vuelto la cabeza nalga".

487 *comprando una ejecutoria*: véase la amplia documentación de Salomon [1985: 658] y el comentario de Maravall [1981:119]. Según [Halkhoree, 1972, 31] Calderón establece una relación de causalidad entre la negativa de Crespo a comprar una ejecutoria que le libraría de la obligación del aposento de tropas, y la consecuente violación de Isabel. Se trataría de una forma de castigo del orgullo de Pedro Crespo.

538-539 *has de retirarte en esos desvanes*: Curiosamente esta prudente precaución de Crespo fue interpretada como una de las causas de la desgracia de la joven, pues habría estimulado aún más la curiosidad malsana del Capitán. Se han aferrado a esta interpretación Leavitt [***], Lewis Smith [1992: 160]. Con más criterio, Halkoree [1972: 34] ya hizo observar que la vanificación de la precaución de Crespo no implica necesariamente una causa a la desgracia de Isabel.

554-556 versos que pertenecen a la canción: "Madre la mi madre" (Dunn).

654 ¿este ayuda?

729 Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, Madrid, 1614*. Véase también *Núñez Alba, *Diálogos de la vida del soldado* (1552): "No es la naturaleza –la sangre, la leche–, que es igual en nobles y villanos, sino lo que hace a aquellos es la 'obligación', es decir, el deber de tomar a sus antecesores como dechado a imitar" (p. 53) (textos citado por Maravall, 1979: 33n.).

- 776** En Moreto, *La traición vengada*, Don Lope de Figueroa aparece en escena "con hábito de Santiago", según prescribe la acotación (p. 640a).
- 780** *cuistión* Véase *Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, *Barrick [1973: n. 395]
- 815** Lope de Vega, *El asalto de Mastroque*: "PARMA:- ¿Hay bárbaro semejante? / Pues ¿eso dices delante / de mí? BISANZÓN:- Luego ¿esto te ofende? / PARMA:-Dalde dos tratos de cuerda" (p. 18a); Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*: "CAPITÁN: -que aqueste loco que fue / de su libertad la causa / den cuatro tratos de cuerda" (p. 475b).
- 817-818** Compárese Lope de Vega, *El asalto de Mastroque*: "BISANZÓN. -Mira mi bien, que tu trato, / por no ser de mujer cuerda, / me cuesta tratos de cuerda, / que sin cuerda en cuerdas trato" (p. 45b).
- 849*** Hay que insertar acotación.
- 853** Observaba atinadamente Schopenhauer: A diferencia de la fama, que tiene carácter positivo, el honor tiene carácter negativo [...] La fama tenemos antes que conquistarla, y precisamente mostando cualidades que otras personas similares a nosotros no tienen y por las cuales sobresalimos: quien no tiene fama no la perdió, sino que todavía no la ha adquirido. El *honor*, por el contrario, es algo que se da por descontado, por tanto quien está desprovisto es que lo ha perdido.
- 857** Para *Voto a Dios*, como caracterización del soldado, véase Cassol [2000:176]. El censor de Luis Vélez de Guevara, *El águila en el agua* (pieza representada en 1642 y en la que aparece el personaje de Don Lope de Figueroa), anotaba al final del manuscrito: "He visto esta comedia y reformado los juramentos de D. Lope de Figueroa que tiene en ella..." (p. 67) [***]. También Vera Tassis, en su edición de *El alcalde de Zalamea* (1683), sustituye todos los *votos a Dios* de Don Lope con la expresión más suave *vive Dios*, no sabemos si para prevenir la censura oficial, o por convencimiento personal. Es de notar, a este respecto, que las enmiendas de Vera Tassis atañen sólo a las réplicas de Don Lope y de Pedro Crespo, mientras que los *voto a Dios* de Rebolledo (vv. 37; 653) y de Chispa (v.153), los personajes bajos, no quedan enmendados.
- 870** *ser quien sois*: [Ter Horst, 1981: 311].
- 874** *El sitio de Breda*: "ESPÍNOLA:- ¿Qué mucho, pues, que un monarca, / [...] / pida a sus vasallos / que ayuden al justo celo, / sirvan a la acción piadosa / de tan religioso efecto? / El alma y la vida es poco; / que la hacienda, de derecho / natural, es suya" (p. 117a); "SOLDADOS:- [...] nuestra gloria [está] conseguida / dando la hacienda y la vida / tan dignamente empleada, / al Rey" (p. 135a).

875 Véase Calderón, *El médico de su honra*: "DON GUTIERRE:- [...] porque / si amor y honor son pasiones / del ánimo, a mi entender, / quien hizo al amor ofensa, / se le hace al honor en él." (vv. 926-930); "REY:- El honor es reservado / lugar, donde el alma asiste; / yo no soy Rey de las almas: / harto en esto sólo os dije"(vv. 2195-2198). En *El príncipe constante* se distingue lo que se debe a Dios de lo que se debe al rey: "REY: -¿por qué no me das a Ceuta? / DON FERNANDO: -Porque es de Dios y no es mía. / REY: -¿No es precepto de obediencia / obedecer al señor? / Pues yo te mando con ella / que la entregues. DON FERNANDO: -En lo justo / dice el cielo que obedezca / el esclavo a su señor, / porque si el señor dijera / a su esclavo que pecara, / obligación no tuviera / de obedecerle; porque / quien peca mandado, peca" (vv. 1454-1466).

En Lope de Vega, *Peribáñez*: "PERIBÁÑEZ:- Perdonad, Comendador, / que la honra es encomienda / de mayor autoridad" (vv. 2847-2849). Según Jones [1955: 447], en el *Alcalde de Zalamea*, Calderón opone dos concepciones de honor. El honor como *patrimonio del alma* (esto es, inherente a cada alma humana y no sólo privativo de una determinada clase social), en oposición al honor formal aristocrático, y demuestra la superioridad del primero. Pedro Crespo representa ese tipo de honor que es *patrimonio del alma*, mientras que Lope de Figueroa personifica la acepción formal y aristocrático del mismo.

Siempre según Jones [1955: 449], Calderón siguió a Lope en el uso del honor como argumento de sus más chocantes comedias, pero era aún más consciente de las limitaciones de esta visión angosta del honor. [...] El honor no había relegarlo a la nobleza, ni a la sangre o al trabajo. Era un valor humano universal, que el villano podía poseerlo al igual que el noble, y el noble podía carecer de él al igual que el villano. Tocaba al villano Pedro Crespo definir y demostrar esta visión más amplia del honor en *El alcalde de Zalamea*: "el honor / es patrimonio del alma".

Según Lewis Smith [1980: 111] Crespo hace esta declaración en defensa de su amenaza de matar al Capitán. Lo que quiere aclarar y Don Lope concede, es que ningún hombre, ni siquiera un hombre al servicio del Rey, tiene derecho a poner en peligro o a pedirle que renuncie a su honor. No hay ninguna intención de definir nada alrededor de la naturaleza del sentimiento del honor. Crespo acepta, sin criticarla, la idea que las condiciones del honor están dictadas por la sociedad. De acuerdo con su idea de que el honor es patrimonio del alma, Crespo considera el honor más importante que la vida misma [Ynduráin, 1986: 309 n.].

Caso González [1981] se adhiere a la interpretación de Jones del honor como patrimonio del alma, acentuando su valor subversivo: "Calderón acaba de echar por tierra la concepción estamental de la sociedad de su época" (p. 195). Según Morón Arroyo [1981]

[1982: 62-64] la frase de Crespo repite un concepto escolástico: la oposición entre sustancia y accidentes, entre alma y cuerpo. Por un lado, la igualdad sustancial de las almas; por otro, las desigualdades accidentales de los cuerpos, entre las cuales hay que incluir las diferencias de clase. De ahí que Crespo, al relacionar el honor con el alma, pueda reivindicar igualdad de condiciones. Esta interpretación lleva a Morón Arroyo a la misma interpretación progresista: "Lo que Crespo hace como excepción en Zalamea de la Serena, será el camino de la historia de los derechos del hombre en la Edad Moderna" (p. 64).

También Toro [1998: 447] coincide con Jones cuando interpreta patrimonio del alma como 'honor virtud' y añade: " Con una concepción de esta naturaleza interiorizada, a Pedro Crespo en tanto que no noble se le pone en la situación de reclamar honor. En un primer momento el receptor quedará sorprendido, porque aquí parece haber perdido su validez el sistema estamental. La explicación de ello llega algo después, cuando Pedro Crespo asimila honor con limpieza de sangre" (p. 449).

JORNADA SEGUNDA

924 Famoso el caso de Calisto en *La Celestina* (auto IV) (véase la documentación que aporta West [1979]). Y aún más explícito Cervantes en el *El viejo celoso*, donde contrapone al impotente Cañizares con su insatisfecha mujer Lorenza: "ORTIGOSA- [...] para mal de muelas sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano. CAÑIZARES- Abrevie, señora Ortigosa; que doña Lorenza, ni tiene madre, ni dolor de muelas; que todas las tiene sanas y enteras, que en su vida se ha sacado muela alguna. ORTIGOSA- Ella se las sacará, placiendo al cielo, porque le dará muchos años de vida; y la vejez es la total destrucción de la dentadura" (p. 214).

1009 Sobre este artificio bélico, véase *Amar después de la muerte*: "GARCÉS:- Esta de la mina es / la boca que al muro sale: / llegad, llegad con silencio, / que no nos ha visto nadie. / Ya está dada fuego, y ya / esperamos por instantes / que reviente el monte, dando / nubes de pólvora al aire. / En volándose la mina, / ninguno un minuto aguarde, / sino ir a ocupar el puesto / que ella nos desocupare, / procurando mantenerle / hasta llegar lo restante / de la gente que emboscada/ en esa espesura yace" (p. 373a-b).

1063 *Amar después de la muerte*: Garcés:- Detente, espera; / que en ese cuerpo de guardia / dejé mi comida puesta" (p. 365a).

1090 Numerosos ejemplos en Calderón: *En esta vida todo es verdad y todo mentira*: "HERACLIO: -Mejor la cláusula suena / de este nuevo rui señor" (p. 1129a); *Andrómeda y Perseo*: ANDROMEDA: -[...] / diviertan nuestras congojas / los compases de las hojas, / las cláusulas de las fuentes" (vv. 207-209); ANDROMEDA: -[...] /Todo, todo es contra mí / y es

verdad, pues aun los tiernos / cantos de las aves no / son ya anuncios, sino agüeros; / gorjeos, sino gemidos; / cláusulas, sino lamentos" (vv.1103-1108).

1094 **El jardín de Falerina*: "las dulces cláusulas tiernas / de las hojas y las guijas, / cuando unísonas concuerdan / las copas y los arroyos" (*OC, III*, 1508). *Luis de Góngora, *Canciones*: "Sobre trastes de guijas / cuerdas mueve de plata / Pisuerga, hecha cítara doliente; / y en robustas clavijas / de álamo las ata / hasta Simancas, que le da su puente" (*Canción IX*, vv. 1-6). También en *Soledad primera* se habla, a propósito de un arroyo, del "[...] contento / que, en las lucientes de marfil clavijas, / las duras cuerdas de las negras guijas / hicieron a su curso acelerado" (vv. 345-348).

1228 Ha apuntado al valor simbólico de la pedrada McKendrick [1980: 107]: "La señal decisiva es la piedra golpeando en el cristal de la ventana de Isabel; para ambos, Pedro Crespo y Don Lope, es la señal de que los límites de la decencia han sido superados y que el limpio cristal del honor de Crespo está siendo atacado". Recuérdense también las asociaciones simbólicas relacionadas con los cristales de la famosa alacena en *La dama duende*: "RODRIGO: [...] fabricó en ella / una alacena de vidrios, / labrada de tal manera / que parece que jamás / en tal parte ha habido puerta. / DON LUIS: -¿Ves con lo que me aseguras? / Pues con eso mismo intentas / darme muerte, pues ya dices / que no ha puesto, por defensa / de su honor, más que unos vidrios / que al primer golpe se quiebran" (vv. 358-368).

1231 La copla fue vuelta a lo divino por Lope de Vega, en *Los pastores de Belén* (***), y la recoge Góngora en su romance "Las flores del romero". Sobre los avatares de esta copla información en Carreira [1998: I, 171-172], Frenk [1996: nº 2281], Alín [1992: 414].

1282 Véase Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*: "FILIPO: -para desmentir la sospecha / quédate a hacer la deshecha, / y vente después tras mí, / que en este monte te espero / y mil prodigios sabrás" (p. 477b).

1320 Escudero fue el primero en anotar este pasaje, identificando el correcto significado metafórico del sintagma *correr sangre*, que ningún diccionario de la época registra. Sin embargo, interpreta el verso 1320 de manera algo reductiva ('divertir o entretener por su novedad'). Sobre el uso de la catacrexis *correr sangre*, véanse Lope de Vega, *La pobreza estimada*: "CEL:- Contentos ahora están. / JULIO:- Aún corre sangre el placer / Sábeta que el casamiento / quita a amor las cataratas".

1323 Véase también Luis Vélez de Guevara, *El águila en el agua*, "ALMENDRUCAS:- Ya sé / que en Sevilla te tubieron / por el mejor saque" (p. 183b), donde el término del juego de la pelota (*saque*: 'el que saca la pelota') adquiere un significado equívoco por contaminación

con el subyacente sintagma de germanía *el mejor jaque*.

- 1504-1505** Recoge esta seguidilla Andrés de Claramonte en *El valiente negro en Flandes* : "El amor del soldado / no es más de una hora; / en tocando la caja, / adiós, Señora" (p. 494a), y Tirso de Molina alude a ella en *La lealtad contra la envidia*, (vv. 1013-1014). También se ha conservado un anónimo *Baile del amor del soldado* (Colección, I, CCVII). Véanse *Wilson y Sage [1978: núm. 132] y Frenk [1990: núm. 724] Pedrosa [1996] ha estudiado la difusión y metamorfosis del motivo en la tradición oral moderna.
- 1544** Situación análoga en Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar* (1027b). Apoyándose en la cultura figurativa de la época, McKendrick [2000] ha encarecido el transfondo simbólico del regalo de Lope de Figueroa. La venera representaría la virginidad de Isabel y, al mismo tiempo, el peligroso poder de su belleza; los diamantes, las virtudes positivas y activas de la mujer que hay detrás del hermoso exterior. Por otra parte, al donar a Isabel la divisa misma de su Orden, es como si el Maese de Campo "se hiciera cargo de su patrocinio y protección [...] envolviéndola en la capa protectora de su influencia y autoridad" (p. 327).
- 1549** En Lope de Vega, *Peribáñez*, el Comendador quiere que el pintor retrate a Casilda "... de medio cuerpo, / mas con las mismas *patenas*, / sartas, camisa y sayuelo"(vv. 1025-1027).
- 1662** La tristeza del padre que despide a su hijo que marcha para la guerra es situación que se repite en *No hay cosa como callar*: "DON PEDRO: -Pero vaya, mozo es, / sirva al rey; pues es tan cierto / que es la sangre de los nobles, / por justicia y por derecho, / patrimonio de los reyes" (vv. 831-835).
- 1788** Menéndez Pelayo [1941: 364] tachó este soliloquio de "lirismo tan importuno como barroco". Rodríguez Cuadros [1999: 643-644], en cambio, considera parlamentos como el de Isabel una muestra de una reconocida profesionalidad de las actrices y de "lo mucho que tenían en cuenta los autores las pobladoras de la cazuela y la necesidad de construir retóricamente la tragedia como disposición de un proceso más que como relación de horror senequista. ¿Qué capacidad, además de pausa, de tono, respiración, impondrían en las actrices aquellos versos entrecortados por paréntesis en los que se capsula la expresión nodal de sentimientos arrancados, casi siempre, del espacio del miedo?". Son varias las comedias de Calderón cuyo incipit del tercer acto está ambientado de noche, entre la naturaleza aspera y hostil, en un momento de máxima adversidad para el héroe. Véanse, por ejemplo *Luis Pérez el gallego*; *Amar después de la muerte*; *La devoción de la cruz*.

TERCERA JORNADA

- 1792-1795** *El príncipe constante*: "FÉNIX: -Flores nocturnas son; aunque tan bellas, / efímeras padecen sus ardores: / pues si un día es el siglo de las flores, / una noche es la edad de las estrellas" (vv. 1690-1693).
- 1804** Por sus posibilidades fonosimbólicas, el cultismo *trémulo* era especialmente querido por Góngora, que contribuyó a su divulgación poética: "Rayos –les dice- ya que no de Leda / *trémulos* hijos, sed de mi fortuna / término luminoso." (*Soledad primera*, vv. 62-64) , "Aura en esto marina / el discurso y el día juntamente / (*trémula*, si veloz) les arrebatara" (*Soledad segunda*, vv. 512-514); "cuya vestida nieve anima un hielo / que torpe a unos carrizos lo retira, / infieles por raros, / si firmes no por *trémulos* reparos" (vv. 865-868).
- 1970-1977** La misma construcción en Calderón de la Barca, *La niña de Gómez Arias* (II, p. 136), *La devoción de la cruz* (vv. 651-658).
- 2074** Véase *Quijote*: "Las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres" (II, 11, p. ***); *La estrella de Sevilla*: "Los desastres y desdichas / se hicieron para los hombres; / que es mar de llanto esta vida" (vv. 1926-1928).
- 2081** *Tirso de Molina, *El bandolero*: "mandó hacer diligencias exquisitas, puesto que en balde; hizo acudir al puerto, registrar los bajeles todos de él, informarse qué naves hubiesen aquella noche" (p. 283). (Escudero).
- 2100** Situación homóloga a la de otro héroe calderoniano del honor: el Don Gutierre del *Médico de su honra*. En los dos casos el héroe (el *labrador* Crespo, el *marido* Don Gutierre Solís) forjan a su propia medida un nuevo personaje (*el alcalde*, *el médico*) a través del cual consiguen recuperar el propio honor puesto en entredicho. Este desdoblamiento (*labrador-alcalde*; *marido-médico*) en el cual un nuevo personaje se impone sobre el otro es la imagen plástica –fuertemente teatral– del dominio sobre sí mismos, que es el única vía hacia el triunfo del héroe calderoniano.
- 2179** Sigo la puntuación de Valbuena Briones. En cambio, Dunn, Díez Borque, Ruano de la Haza, Escudero siguen a Hartzbusch y leen: "¿Cómo no? A mi parecer, / la justicia ¿ha menester / más licencia?".
- 2192** *Ya que yo como justicia*: La única que sigue a Leavitt es Touron de Ruiz [1981: 548], quien opina que Crespo "se humilla ante el capitán seductor de una forma tan extrema que llega a resultar falsa".
- 2195** el mismo gesto en *El Tuzaní de la Alpujarra*: "DON ALONSO: -Aquí de ministro cese / el cargo; que caballero / sabré ser cuando conviene; / que soy Zúñiga en Castilla / antes que Justicia fuese, / así, arrimando esta vara, / adonde y cómo quisieréis, / al lado de don Juan,

- yo / haré..." (p. 360b). La súplica de Crespo es dramáticamente análoga a la de Don Fernando ante Don Mendo en *También hay duelo en las damas* (BAE, IX, pp.130-131).
- 2205** Véase *El mayor monstruo del mundo*: "MARIENE: -Mas rompiendo a mi silencio / las prisiones y los grillos / con que en cárceles de hielo/ el temor los ha tenido, / quiero declararme..." (p. 467b).
- 2243-2244** Véase Luis de Góngora, *Polifemo* : "bébelo Galatea, y da otro paso / por apurarle la ponzoña al vaso" (XXXVI, 287-288); Calderón, *Celos aun en el aire matan*: "Y ya hecho el empeño, / beber solícito / la ponzoña al vaso / y al aire el hechizo" (***).
- 2253** Diferente la opinión de Valbuena Briones que comenta: "Pedro Crespo no sigue los dictados bárbaros del código de honor, según el cual a secreto agravio debiera hacerse secreta venganza. Si la afrenta hubiese sido secreta la hubiera sepultado en su pecho llevándola con sufrimiento. Sin embargo, la ofensa es pública y pide por ello una pública reparación que no viene mal, según piensa él, al capitán". En la misma línea, aunque con matices diferentes, Díez Borque.
- 2285-2287** Los estatutos de limpieza de sangre, que obligaban a demostrar la pureza de la ascendencia paterna y materna, pusieron en parte en crisis el sistema patrilineal. Véase Caro Baroja [1964: 434].
- 2494-2497** Discute la interpretación de estos versos Lewis Smith [1980: 115].
- 2634** Escudero propone atribuir este verso a los soldados y no a Don Lope.
- 2638** Véase el mismo artificio en la acotación de Calderón de la Barca, *Las tres justicias en una*: "Abre las puertas, que serán las de en medio del teatro, y vese a Don Lope, hijo, en una silla, como dado garrote, y un papel en la mano, y dos velas a los lados" (p. 709a).
- 2715** *degollarle?*: Véase también Lope de Vega, *La Dorotea*: "DOROTEA: -Un pintor tengo de llamar que le pinte una soga al cuello. CELIA: -¡Pobre Fernando! Mira que los caballeros no llevan soga; que el suplicio de su nacimiento es el *acero* por lo que tiene de espada, que es la profesión de la nobleza" (pp. 152-153).
- 2726** Siempre según Morón Arroyo [1981] [1982: 62] el rey diferencia escolásticamente entre lo substancial y lo accidental. Crespo ha errado en algo accidental (no entregar el reo a la justicia militar) pero no en lo sustancial (castigar al ofensor). Queda por consiguiente absuelto.
- 2743-2744** Son muchos los estudiosos que piensan que la entrada en convento de Isabel representa un final desdichado que encarece aún más el fracaso de la estrategia de Crespo

(Edwards [1981: 65]). Tampoco se puede comparar la situación de *El alcalde de Zalamea* con la de *La devoción de la cruz*, donde otro padre, Curcio, recluye en un convento a su hija Julia. Mientras que Crespo encuentra una solución satisfactoria para su hija, tras haber implorado al capitán de casarse con ella, Curcio, cegado por su pasión, recluye a Julia por una infundada sospecha, descartando por completo la posibilidad de que la hija se case con su amado.