**Notas**

@Vergel: *Dedicatoria Pedro Vergel*: gracias a la documentación publicada y estudiada por Entrambasaguas [1951], sabemos que Pedro Vergel o Verger fue nombrado alguacil de la casa y corte real con diecisiete años, en 1611, y que —pese a lo exagerado de los elogios de Lope— realmente destacó en las jornadas de Irún y Fuenterrabía de 1615, como se indica en la dedicatoria de nuestra comedia. Del texto del propio Lope y de la semblanza que de él hace Entrambasaguas [1951:87] se puede deducir, además, que era madrileño, probablemente de buen talle y carácter amable, además de diestro con las armas. Su fama en la época se debía, sin embargo, a la sonora infidelidad de su mujer, cantada en diversas composiciones satíricas del Conde de Villamediana y de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Merece la pena insistir en que el interés de Lope por defender a Vergel probablemente partiese de una identificación del poeta con él, que también se sentía víctima de los envidiosos a los que aquí alude.

@Filotimo: *Filotimo*: resulta, cuando menos, oscura la referencia a Filotimo (o, como se lee en la edición de Menéndez Pelayo, «Filomito») y a «su *Teatro celeste*» en esta dedicatoria. Existió, en efecto, un Filótimo, médico de la Antigüedad citado por Galeno (*De alimentorum facultatibus*, III 31; *De naturalibus facultatibus*, II 2), que sin embargo no parece que sea a quien se refiere Lope. En tiempos más cercanos al año de escritura de la comedia también se exalta la figura de cierto Publio Catieno Filotimo como epítome de la lealtad y la amistad en el «Discurso tercero» del *Fructus Sanctorum y Quinta parte del Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, aunque tampoco parece ayudar esta referencia a descubrir el origen último de la lopesca. Por otra parte, el único *Teatro celeste* que hemos sido capaces de localizar es el elogio poético que le dedica Battista Andreini a varios representantes de su época. Desgraciadamente, ni las referencias aludidas ni las misceláneas y los compendios de mitología que sabemos que Lope utilizó en otras ocasiones (la *Silva de varia lección* de Mexía, la *Officina* de Ravisio Téxtor, la *Monarquía eclesiástica* de Pineda, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria...) nos permiten explicar de dónde pudo tomar Lope esta cita.

@divinas: *peregrinando por Albania Júpiter, Marte y Mercurio... grandezas de las divinas*: nos ha sido imposible localizar el *Teatro celeste* de Filotimo citado al comienzo de la dedicatoria, que Lope indica como la fuente de la breve historia que desarrolla en estas líneas, y tampoco hemos podido encontrar en consecuencia el origen de la anécdota que aquí cuenta el dramaturgo con la intención de ensalzar la figura de Aristocrato, el joven ateniense favorito de los dioses y trasunto del propio Pedro Vergel.

@Lisandro: *Lisandro*: el Lisandro más famoso de la Antigüedad fue el general espartano que venció a los atenienses en la batalla de Egospótamos (405 a. C.). Aunque sabemos por las *Vidas* *paralelas* de Plutarco (Libro V, 18) que solía llevar a su lado a poetas que cantasen sus hazañas, no parece que él desarrollara personalmente ningún tipo de actividad poética. Quizá se trate de un error por Pisandro, poeta épico del siglo vii a. C., autor de una *Heraclea* perdida pero citada en varios textos clásicos. A él alude, entre otros, Teócrito en sus epigramas (Bernabé Pajares 1999:301-310).

@ateniense: *Aristocrato, noble ateniense*: Aristócrates fue un militar y político ateniense del siglo v a. C. que ha pasado a la historia como el responsable, junto con Terámenes, de llevar a su fin el gobierno de los Cuatrocientos, instaurado en el año 411 a. C. Las noticias que tenemos de él provienen principalmente de Tucídides (en la *Historia de la guerra del Peloponeso*, VIII, 89) y Aristóteles (en *La constitución de los atenienses*, 32-33).

@rudeza: *jardín, si bien de flores del ingenio, cultivado humildemente de mi rudeza*: la imagen del *jardín* utilizada por Lope para aludir a la comedia como si se tratara de una compilación de lo mejor de su ingenio era frecuente en la época, también para aludir a las obras literarias de carácter misceláneo o recopilatorio. Recuérdese, a este efecto, el *Jardín de flores* *curiosas* de Antonio de Torquemada, el primero de los volúmenes con este tipo de títulos, en el que también abundarán en el XVII las recopilaciones teatrales: *Flor de sainetes* (Madrid, Catalina del Barrio, 1640), *La mejor flor de entremeses que hasta hoy ha salido* (Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1679), *Jardín ameno de varias flores* (Madrid, Juan García Infanzón / Manuel Sutil, 1684)... e incluso la colección facticia de comedias de finales de siglo conocida como *Jardín ameno*. Nótese también, por otra parte, la alusión a la *rudeza* del poeta como tópico de humildad propio de la *captatio benevolentiae*, que tanto tiene que ver con la poética de la dedicatoria por sus funciones de texto proemial.

@Mercurio: *por consejo de Mercurio*: es decir, siguiendo el consejo del ingenio o de la inteligencia, sobre todo en lo referido al lenguaje, pues Hermes o Mercurio se relacionaba a menudo con dichas cualidades en la mitología clásica.

@ejecución: *La persona... y el valor en la ejecución*: Lope enfatiza en Vergel las virtudes del perfecto cortesano, conforme a la tradición que se conoció abundantemente en España gracias a las numerosas reediciones del diálogo de Castiglione en la traducción de Boscán. De especial interés resulta comparar su segundo libro con las excelsas cualidades que Lope le atribuye a su dedicatario.

@Lisboa: *Lisboa*: en los años en que Lope escribe y publica la comedia, Portugal estaba gobernada por los reyes de España. Esa situación llegó a su fin con la guerra de 1640; sin embargo, a lo largo de todo el siglo XVII (incluso después de la Restauración), era frecuente que los literatos establecieran con cierta naturalidad lazos entre el mundo luso y el hispánico. Más allá del elogio que Lope les dedica a los poetas portugueses en la «Silva III» del *Laurel* *de Apolo*, quizá la mejor muestra del aprecio que se tenía por Lisboa en la época se encuentre en el largo monólogo que se le dedica en *El burlador de Sevilla* (ed. I. Arellano, vv. 721-857).

@serlo: *era portugués o había deseado serlo*: aunque Entrambasaguas [1951:77, n. 1] considera que la referencia es una «de estas pullas contra la fanfarronería, atribuida con exageración a los portugueses», merece la pena recordar que también en el siglo XVII el pueblo lusitano era alabado por su elegancia, cortesía e ingenio (véase Herrero García 2020:134-147), cualidades que casan muy bien con la elogiosa figura de Pedro Vergel que nos pinta Lope en su dedicatoria.

@envidia: *por no despertar la envidia*: Lope parece especialmente sensible a la envidia y a los envidiosos en todos los paratextos de la *Parte XX* (véanse, al respecto, el mote de la portada y el prólogo en que se exponen los «Títulos de las comedias y a quién van dedicadas»), lo que supone un motivo más de identificación con Vergel. En ese sentido, conviene darse cuenta de que, al defender Lope al alguacil, también se está defendiendo a sí mismo indirectamente de los maldicientes.

@Fuenterrabía: *la jornada de Francia... cuando aquella formidable tempestad entre Irún y Fuenterrabía*: en septiembre de 1615 Lope se enteró de que se estaba preparando una comitiva para emprender el viaje a la frontera con Francia con el fin de preparar el matrimonio del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, y a ella asistió junto al duque de Sessa. Su participación en ese viaje está atestiguada en la *Relación de la jornada de las entregas de las serenísimas señoras* *doña Ana de Austria... y doña Isabel...*, citada ya por La Barrera [1890:230-231]. Asimismo, aunque queda suficiente constancia de todo ello también en el epistolario entre el poeta y su mecenas, Lope aludirá a la empresa nuevamente en la dedicatoria de la égloga *Amarilis*, dirigida a Ana de Austria (véase Sánchez Jiménez 2018:277-279). Recuerda al respecto también Entrambasaguas que «Lope alude en otras ocasiones a este suceso [*i. e.* la *tempestad*], en que él mismo sufrió un accidente, rompiéndose un brazo», y deja constancia de que «la hazaña atribuida a Vergel de salvar al rey Felipe III [...] parece hiperbólica a todas luces, publicada después de muerto el monarca» [1951:77, n. 2]. Más preciso nos parece, sin embargo, entender que quien casi pierde la vida es Vergel al acompañar al puerto al monarca.

@lengua: *De la envidia dijo un sabio... su infame lengua*: no hemos encontrado una fuente concreta para la idea de que la envidia *carece de sueño*, aunque se puede vincular con la iconografía clásica del sentimiento, en que se enfatiza su imagen como mujer vieja, flaca y consumida que sufre con los ojos abiertos por ver incesantemente aquello que odia. Se la representa casi siempre devorando víboras (que después la destruirán por dentro) o incluso su propio corazón (véase Hernández Miñano 2015:60-61).

@Contreras*:* *el capitán Contreras*: se refiere a Alonso de Contreras, soldado y caballero de la Orden de Malta, amigo personal de Lope, bien conocido entre los estudiosos del Siglo de Oro por haber escrito el *Discurso de mi vida* a instancias del propio dramaturgo. Allí se señala que «Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llevó a su casa [...] Y me tuvo por su camarada más de ocho meses, dándome de comer y cenar, y aun vestido me dio. ¡Dios se lo pague! Y no contento con eso, sino que me dedicó una comedia, en la *veinte parte*, de *El rey* *sin reino*, a imitación del testimonio que me levantaron con los moriscos» (ed. M. A. Domínguez Flores, p. 391). Para una semblanza más detallada del capitán Contreras, véase la nota a la dedicatoria de *El rey sin reino*, en este mismo volumen.

@Montalbán: *Juan Pérez de Montalbán*: junto con Alonso de Contreras como adalid de las armas, cita Lope aquí a Juan Pérez de Montalbán, dramaturgo, discípulo y amigo suyo a quien ya le había dedicado *La francesilla* en la *Trecena parte* (1620) de sus comedias. Allí elogia Lope a Pérez de Montalbán no solo por su manejo de la pluma, como hace aquí, sino también por «su natural virtud», a pesar de «sus pocos años» (ed. M. Latorre Pena, p. 593).

@Segorbe: *Duque de Segorbe*: aunque en las fuentes antiguas el nombre del personaje en el *dramatis personae* aparece siempre como *Duque de Segorbe*, a lo largo de la comedia se encuentrasistemáticamente la forma *Sogorbe*. Con todo, *Har* y *Men*, siguiendo algunas lecturas de *B* y *C*, tienden a corregir sistemáticamente en *Segorbe*, que es la forma actual del topónimo.

@huso: *Acot inicial la infanta doña Isabel y Doña Juana, dama suya*, *con una rueca y huso*: este comienzo ha sido analizado por Ostlund [1997:31-32], Caba [2008:31-40] y Zúñiga Lacruz [2015:210-211] para enfatizar la imagen de la reina como mujer, motivo en el que, sin duda, insiste el personaje cuando asegura que bien parece que esté «la dama honesta hilando» (v. 40). Sin embargo, más allá del modelo de comportamiento femenino que aquí se recrea (en vivo contraste con la actividad política posterior de la reina), es justo señalar también las concomitancias que esta escena presenta con el mundo del Romancero viejo. Baste con recordar los primeros versos del famoso romance de *El sueño de doña Alda*: «En París está doña Alda, / la esposa de don Roldán, / trecientas damas con ella / para la acompañar; / todas visten un vestido, / todas calzan un calzar, / todas comen a una mesa, / todas comían de un pan / sino era doña Alda / que era la mayoral. / Las ciento hilaban oro, / las ciento tejen cendal, / las ciento tañen instrumentos / para doña Alda holgar» (ed. P. Díaz Mas, p. 174).

10: 10 *doña Urraca en Zamora*: Urraca Fernández (1033-1101), infanta de Castilla y heredera de Zamora en el reparto de tierras que hiciera su padre, Fernando I de León, al morir. Ese reparto desencadenaría una serie de guerras entre los hermanos que pasarían a la épica medieval y, de ahí, a la *Estoria de España* de Alfonso X. Lope seguramente establece aquí un juego de antítesis, contraponiendo la imagen de doña Urraca resistiendo durante el cerco de Zamora a la apacibilidad de Isabel, hilando en la rueca. Para una interpretación diferente de esta alusión, véase Caba [2008:55-59].

14: 13-14 *las dos hijas... Elvira*: en la tradición legendaria, cristalizada en el *Cantar de mio Cid*, las hijas de Rodrigo Díaz de Vivar adoptarán los nombres de Sol y Elvira (v. 2075), tal y como aparecen citadas en la comedia, pero sabemos que no solo los nombres son ficticios (en realidad se llamaban Cristina y María), sino que el Cid tuvo además un hijo, Diego, olvidado en la tradición literaria (*Cantar de mio Cid*, ed. A. Montaner, pp. 128-129 y 563-565). Por otra parte, pese a ser hijas de uno de los guerreros más importantes de nuestra tradición literaria (con lo que juega Lope para crear nuevamente una imagen antitética), la idea de que se encuentren hilando se aviene mejor que en el caso de doña Urraca con la imagen que el *Cantar* nos da de ellas, ya que se presentan como figuras obedientes y de corta edad que quedan siempre relegadas a un segundo plano con respecto a doña Jimena.

16: 16 *Valladolid*: las crónicas de la época dan cuenta de que, en efecto, Isabel de Castilla se encontraba en Valladolid cuando mandó a Alonso de Palencia y a Gutierre de Cárdenas a buscar a Fernando de Aragón con la intención de proponerle el matrimonio que terminaría por consumarse en octubre de 1469 (Palencia, *Crónica de Enrique IV*, trad. A. Paz y Meliá, pp. 255-257).

22: 22 *Santo Sepulcro*: la iglesia de Jerusalén donde se encuentran dos de los lugares sagrados más importantes para el cristianismo: el monte donde Jesús fue crucificado y la tumba que dejó vacía tras su resurrección.

@guitarra: 23*Acot Rodrigo con una guitarra*: este personaje cómico, de tintes claramente juglarescos, le sirve a Lope para enfatizar el tono propio del universo romanceril que impregna todo el arranque de la comedia. De hecho, su función a lo largo de la obra se limita, casi exclusivamente, a cantar el romance de esta escena y apoyar como criado con sus chanzas cómicas algunas de las ocurrencias de Juana e Isabel.

30: 28-30 *lo bien que ha sucedido*... *la batalla de Olmedo*: se refiere al rey Enrique IV, medio hermano de la princesa de Castilla, aunque la alusión es ambigua y podría denominar también al infante Alfonso, hermano de Isabel, proclamado rey de Castilla en la conocida como «la farsa de Ávila» (Batlle Gallart y Delgado Pineda 2011:770-772). Ambos se enfrentaron en la segunda batalla de Olmedo (20 de agosto de 1467). Cuenta el *Memorial de* *diversas hazañas* de Diego de Valera que «paresçiendo a los del rey don Alonso que oviesen la vitoria [...] comenzaron a robar. Y en diversas partes diversa fortuna seguía a los vnos e a los otros, porque algunas partes pareçieron vençedores los del rey don Enrrique, y en otras los del rey don Alonso. [...] Así fue tan dudosa esta vitoria, que no es quien pudiese verdaderamente juzgar quál de las partes enteramente la oviese avido. [...] La fama desta batalla voló por diversas partes, de lo qual cada vno hablava según el partido que seguía» (ed. J. Mata Carriazo, p. 129-131). Para Olivera Serrano fue «el hecho de armas más importante de la guerra, con un resultado incierto», pero «lo que bien podría haber servido para acabar con la guerra no fue más que un episodio sin excesiva importancia» [2011:779]. Pese a la ambigüedad con que tratan el resultado las fuentes históricas, Lope (o sus personajes, al menos) considera que «en Olmedo ha sido / su hermano [*i. e.* de Isabel] Alfonso vencido», como se verá más adelante (vv. 94-95).

33: 33 *Leer me habrás visto también*: la Isabel de Lope forma parte de las mujeres resueltas y decididas que reivindican la lectura como una de las actividades en que se deja notar su interés intelectual, más allá de las directrices que puedan marcar los personajes masculinos de la comedia. Pertenece, en consecuencia, al mismo grupo de protagonistas lopescas en que también encontramos a la Leonarda de *La viuda valenciana*, las damas de *El maestro de danzar* o la Nise de *La dama boba* (véase Gómez Sánchez-Ferrer 2015b:24-26).

41: 41 *la parca*: es nombre poético para la muerte. En la mitología clásica, además, las parcas o las moiras se representaban como tres hermanas (Cloto, Láquesis y Átropos) dedicadas a tejer el hilo de la vida de los mortales, en una imagen muy similar a la de Isabel en esta escena, y encargadas de ejecutar los decretos (buenos o malos) del destino. Llegado el final de los mortales, ellas mismas cortaban el hilo. Véase Ruiz Elvira [1982:61-62].

43: 43 *cuerda*: aunque la enmienda propuesta por *Har* y *Men* («“hilo” a la vida llamaban») ayuda a aclarar, sin duda, el sentido de estos versos, no alcanzamos a ver los motivos que les hacen decantarse por esa enmienda, en particular. Preferimos mantener la lectura de la tradición antigua, asumiendo en todo caso que es posible que el texto esté estragado en este lugar.

52: 51-52 *poeta en barbecho... sembrar*: un poeta que está descansando, igual que los campos, que se dejan reposar un año (o más) en *barbecho* para que se regeneren, acumulando los nutrientes necesarios para que en la siguiente *siembra* se produzca más producto o de mejor calidad.

57: 57 *Maldiciendo va Rodrigo*: el romance que canta Rodriguillo, fruto del ingenio y de la pluma de Lope, es una síntesis del tono (arcaísmos incluidos) y los temas que se pueden encontrar en el ciclo romancístico dedicado a los amores del rey don Rodrigo con la Cava y la pérdida o «destruición» de España (véanse Menéndez Pidal *et alii* 1957, Weiner 2003: 3-22). Entre los romances más recordados de este tema se encuentra el dedicado a la seducción de la Cava («Amores trata Rodrigo...», IGR 296), publicado ya en la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1557) y en la *Rosa de amores* de Timoneda (1573) junto a otros del mismo ciclo antes de pasar, en versiones populares, a varios pliegos sueltos. Sáez [2021], tras estudiar la composición que se puede leer en la comedia y ponerla en contexto con la imagen de los godos en el resto de la obra del dramaturgo madrileño, incide en que se trata de «una suerte de mosaico de los textos sobre el lamento del monarca posterior a la pérdida de España en la derrota de Guadalete (“Las huestes de don Rodrigo”, especialmente), la huida del campo de batalla (“Ya se sale de la priesa”) y la penitencia posterior (“Después que el rey don Rodrigo”), que —repito— se reelaboran de lejos y sin ningún calco al pie de la letra» [2021:188].

82: 82 *don Alonso*: se refiere al infante Alfonso de Castilla (1453-1468), hermano de Isabel y aspirante al reino en clara oposición a Enrique IV, medio hermano suyo, como lo demuestra su enfrentamiento en la batalla de Olmedo (véase la nota a los vv. 28-30). Si no hubiera muerto tan joven, lo esperable habría sido que él hubiera sucedido a Enrique en el trono al morir en 1474. Tras él, como dice Rodrigo, habría podido reinar Isabel.

95: 95 *Alfonso*: se trata nuevamente de Alfonso de Castilla. A lo largo de la comedia se alternan las formas *Alonso* y *Alfonso* sin que ello implique cambio alguno en la persona a la que se refiere. Lo mismo ocurrirá en los vv. 972 y 2355 respecto a Alfonso V de Portugal, y con la ocasional variante *Isabela* (vv. 1609 y 2157) que se utiliza para aludir a la futura reina.

@dormida: 95*Acot dice dormida*: la escena parece construirse nuevamente teniendo en mente el romance del sueño de doña Alda, pues también allí «Al son de los instrumentos / doñ’Alda adormido se ha; / ensoñado había un sueño, / un sueño de gran pesar. / Recordó despavorida / y con un pavor muy grande, / los gritos daba tan grandes / que se oían en la ciudad» (ed. P. Díaz Mas, p. 174). Para la importancia de este sueño en relación también con el romance del sueño del rey Rodrigo, véase Caba [2008:42-49]. Aunque el sueño y su carácter profético es, en esta ocasión, de muy diferente signo a los anteriores, en los casos aludidos la escena soñada está motivada por la música y presagia las dificultades que están por venir. Para la utilidad dramática de este tipo de sueños en Lope, recuérdese también la importancia de los agüeros en *El caballero de Olmedo*, estudiados precisamente en relación con el romance aquí aludido por Gerli [1978].

98: 97-98 *Por Rodrigo, desdichado / en las armas y el amor*: nueva alusión al rey visigodo don Rodrigo (688-711), del que se ha hablado en el romance de Rodriguillo. A sus amores desgraciados, cantados en el Romancero viejo, hay que sumarle que su reinado se limitó a un único año, del 710 al 711. En esa fecha fue derrotado por los musulmanes en la batalla de Guadalete, lo que dio comienzo a la invasión que terminaría por construir el estado de Al-Ándalus en la Península Ibérica.

@España: 106*Acot Tocan cajas y descubren a España*: toda la escena soñada a buen seguro se desarrollaría en el «hueco de las apariencias [...], situado en la zona central del frente del teatro de estilo corralesco, coincidiendo con el lugar donde se había ubicado la “puerta regia”, solo que en su caso el hueco de las apariencias era un decorado oculto tras cortinas que se descubría en el momento oportuno» (Rodríguez García 2014:253).

116: 116 *trueca la rueca en espada*: frente a la primera imagen de Isabel, «la femenina (actividad, doméstica, piedad y humildad)», se enfatiza con esta encomienda de la figura alegórica de España «la varonil (fortaleza, brío y ardor guerrero)» (Zúñiga Lacruz 2015:211). A la misma imagen aludirá el marqués de Villena en los vv. 172-174 para convencer a la futura reina de que tome las armas y acepte su destino. La espada, como batalladora, y el *bastón* (v. 249), signo del poder político, terminarán por sustituir a la *rueca* como los símbolos de esta Isabel que, en la comedia, se prepara para su ejercicio como regente.

127: 127 *un tercero*: aunque se puede interpretar, en sentido recto, simplemente como ‘otra persona’, parece clara la alusión a Felipe III. El elogio debía de resultar especialmente significativo en la fecha de composición de la comedia, pues el 22 de septiembre de 1609 se decretó la expulsión general de toda la población morisca, por motivos religiosos y de seguridad. El edicto se ejecutó de manera inmediata y, entre 1609 y 1614, fueron expulsados 275.000 moriscos de la península. Pese a los problemas económicos que surgieron como consecuencia de ello, la actuación del monarca en esos años le produjo un gran rédito en términos políticos (véase García García 2011:481-484). Desde un punto de vista simbólico, con la medida se ponía fin a la empresa iniciada por los Reyes Católicos, como parece poner de manifiesto Lope en la comedia. Con esta escena (y la nueva aparición alegórica del final), en particular, *El mejor mozo de España* se convierte en una comedia de circunstancias, escrita específicamente para responder a los intereses políticos del momento, algo que sin duda debieron de apreciar los primeros espectadores de la obra.

132: 132 *dueño*: de género invariable en el siglo XVII. «(En el ámbar que respira / este florido lugar, / se ve que Albania le mira / o que le acierta a pisar.) / ¡Oh, cuchillo de mi vida, / desvelo de mi quietud, / de mi inocencia, homicida, / veneno de mi salud, / dueño crüel de mi herida, / tirana de mis despojos [...]» (Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, ed. P. Casariego Castiñeira, vv. 1312-1321).

133: 133 *Juana de Guzmán*: aunque no se trata de un personaje histórico, Lope hace que la secretaria de la futura reina pertenezca a la casa de Guzmán, una de las de mayor abolengo y honra ya en tiempos de los Reyes Católicos. También durante los reinados de Felipe III y Felipe IV la familia nobiliaria llegaría a ser una de las más importantes para el gobierno del país, y cabe la posibilidad de que Lope aprovechara la ocasión, llegado el momento de publicar la comedia, para hacerle un guiño más a Isabel de Guzmán y Zúñiga, a quien le dedica la primera de las comedias de la *Parte XX*, o incluso al mismísimo conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel.

146: 146 *plega*: tercera persona del singular del presente de subjuntivo del verbo «placer». La expresión es habitual en las comedias del Siglo de Oro. «¡Plega a Dios que por bien sea!» (*El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, v. 1000).

@Cárdenas: 152*Acot Gutierre de Cárdenas*: personaje histórico y protagonista indiscutible en la *Crónica* de Alonso de Palencia (trad. A. Paz y Meliá, pp. 255-279). Él fue el responsable de conducira Fernando de Aragón ante Isabel para que pudieran tener su primer encuentro y, endefinitiva, propició el matrimonio de los Reyes Católicos. En la comedia se convierte prácticamenteen el personaje principal, pues es quien hace que la acción dramática avance.

153: 153*Per DUQUE DE NÁJERA*: dado que también aparece en las didascalias de la comedia identificado simplemente como «Duque» el de Sogorbe, sistematizamos las referencias al duque de Nájera desarrollando el título completo del personaje.

162: 161-162 *es muerto... vuestro hermano*: nueva referencia al infante Alfonso de Castilla (véase la nota al v. 95). Murió de manera repentina en Cardeñosa el 5 de julio de 1468. Quizá fuese envenenado, aunque en la época se pensaba que su fallecimiento se había producido a causa de la peste (véase Morales Muñiz y Caro Dobón 2013). Lope, en apretada síntesis poética, da a entender que su partida de este mundo sucedió inmediatamente después de la batalla de Olmedo aludida en los vv. 28-30, achacando el suceso a «la tristeza / de verse vencido» (vv. 165-166).

164: 163-164 *Ansí... y incierto*: es casi una traducción al castellano de la expresión latina *sic transit gloria mundi*, adagio recogido en la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis (I, 3, 6) quetambién se desarrolla en la época como tópico literario.

178: 177-178 *Vuestro hermano... sucesión*: aunque podría entenderse que alude a Alfonso de Castilla, que murió sin descendencia, parece probable que en estos versos esté hablando de Enrique IV, que Isabel considerará enfáticamente en la comedia como hermano suyo (v. 197). Juana de Castilla fue descendiente de Enrique, pero bien sabido es que su paternidad fue puesta en duda por sus enemigos, que la apodaron «la Beltraneja» arguyendo que era hija natural de Beltrán de la Cueva, el favorito del rey. La sospecha, desde luego, se da por cierta más adelante en la comedia (vv. 231-242), lo que permitirá el ascenso de Isabel al trono, aunque en esta escena se abre también la puerta a que Juana «se cas[e]» (v. 214) e invalide con ello sus aspiraciones como reina. Se volverá a presentar el problema también en los vv. 896-927, en boca de los rústicos Rincón y Peralta. Para una síntesis de las circunstancias que condujeron al debate de sucesión y sus consecuencias, véase Olivera Serrano [2011:780-783].

184: 183-184 *por una mujer... regido*: alusión a Débora, profetisa y jueza de Israel que se alió con Baraq para enfrentarse a Sísara con diez mil hombres en el monte Tabor (Jueces 4-5).

207: 205-207 *el arzobispo... su reina quieren haceros*: de la lectura de la *Crónica* de Alonso de Palencia (II, II, 1-5) se desprende la importancia histórica de Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo, como uno de los principales defensores de Isabel de Castilla en sus aspiraciones al trono. Aunque no aparezca como personaje, a lo largo de la comedia su presencia se hace notar en la importancia de Dueñas como espacio de la acción. En los últimos versos de la comedia, Isabel mandará llamarlo para oficiar su matrimonio con Fernando de Aragón.

260: 259-260 *mis cabellos... lazadas*: se retoma aquí el motivo folklórico que hace que las cuerdas puedan completarse con los cabellos de la dama. Con todo, el objetivo de los *cabellos* es habitualmente que el amante llegue a encontrarse con la joven, como se puede ver en el romance del enamorado y la muerte: «Vete bajo la ventana / donde labraba y cosía, / te echaré cordón de seda / para que subas arriba / y si el cordón no alcanzare, / mis trenzas añadiría» (Menéndez Pidal 2010:64). Aquí, sin embargo, se utiliza la imagen como amenaza contra los enemigos de la futura reina. Para otra interpretación de todo el pasaje, en relación con los mitos de Aracne, Minerva y la Gorgona, véase Caba [2008:62-63].

@Vase: 260*Acot Vase*: a pesar de que el verbo aparezca en singular, quienes deben salir de escena en este punto son tanto Isabel como Juana, como parece claro por la conversación que se desarrolla a continuación entre el Marqués, Gutierre y el Duque. Dado que era costumbre utilizar la forma en singular en todo caso como indicación escénica, mantenemos la acotación tal y como aparece en el texto base sin enmendarla, al contrario de lo que tienden a hacer los editores modernos.

270: 268-270 *Los antiguos escritores... dieron nombre*: el mito de las mujeres belicosas tiene su principal sustento en las amazonas del mundo clásico, que aparecen retratadas por Diodoro Sículo (*Bibliotheca Historica*, IV), Apolodoro (*Bibliotheca*, II, 5) y Justino (*Epitoma Historiarum* *Philippicarum*, II, 4), entre otros. Merece la pena recordar, además, que precisamente en tiempos de los Reyes Católicos eclosiona un encendido contraste entre literatura misógina y literatura protofeminista; en esta última se ensalzan las mujeres consideradas modelos de virtud y comportamiento, entre las que no faltan reinas y *mujeres belicosas* (véase Vélez-Sainz 2015).

272: 272 *Tragedias tan lastimosas*: la insistencia en el tono trágico a lo largo de toda la *Parte XX* se manifiesta —aunque de manera algo impropia, dado el tono general de la obra— en eltexto de nuestra comedia. Se subraya con ello el marco genérico que a Lope le interesabaresaltar en todo el volumen, siempre vinculado a la temática histórica, en respuestaa su deseo de alcanzar el puesto de cronista de la corte. Véase al respecto lo dicho en la«Historia editorial».

281: 281 *librea*: es el traje de los príncipes o señores y sus criados, que sirve de uniforme o distintivo. Recuerda Covarrubias que «antiguamente solos los reyes daban vestido señalado a sus criados, y hoy día en cierta manera se hace así para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás; y porque estos tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido *librea*».

286: 286 *lacaïl*: ‘lacayil’; propio de lacayos.

290: 290 *vaquero de paño*: el *vaquero* es el atuendo propio de los pastores, habitualmente un sayo o una «vestidura de faldas largas» (*Autoridades*). El *paño* era también propio de los personajes rústicos, pues es una tela tosca, tejida de lana.

292: 292 *destripamos un cuero*: la piel tratada o el *cuero* del macho cabrío, una vez arrancada del animal en una sola pieza y nuevamente cosida, servía para conservar y transportar el vino o el aceite. Martín *destripa* el cuero al volver para dejar que el vino salga de su interior. «Hallaron a don Quijote en el más estraño traje del mundo. [...] en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino» (*Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, I, 35).

294: 294 *a puro hinchir la limeta*: *hinchir* es simple variante, por alternancia vocálica, de ‘henchir’. La *limeta* es una «vasija de vidrio a modo de redoma que sirve para poner en ella vino u otro licor» (*Autoridades*). Martín viene a decir que, de tanto rellenar las *limetas* unos y otros, dejaron el cuero de vino vacío, *como tripa de poeta entre las once y las doce* (vv. 295-296), pues su hambre era proverbial. «Pero en un arbitrio he dado; / que es grande arbitrista ya / la hambre, y en un poeta / es aguda enfermedad» (Polo de Medina, *Poesía*, ed. F. J. Díez de Revenga, p. 133).

299: 299 *azumbre*: unidad de medida para líquidos (aplicada a menudo al agua, vino, vinagre o leche) equivalente a la octava parte de una arroba; unos dos litros.

300: 300 *con calzas nuevas viene*: eran las *calzas nuevas* símbolo de prosperidad. Los personajes de Lope a menudo se refieren a ellas con preocupación, pues son el atuendo más visible de toda la indumentaria. «A ver lo que mandas vuelvo / con vergüenza de estas calzas; / que el secretario, mi dueño, / anda falido estos días, / y hace mal un caballero, / sabiendo que su lacayo / le va sirviendo de espejo, / de lucero, de cortina, / en no traerle bien puesto» (*El* *perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, vv. 602-610).

302: 301-302 *soy hidalgo, y no puedo / pechar por caso ninguno*: el *hidalgo*, como miembro de los estamentos nobiliarios, se ve obligado a obrar de modo que mantenga su honra, de ahí que Rincón considere que no puede *pechar* o pagar tributo. Era bien sabido, sin embargo, que muchos de ellos pasaban hambre para aparentar, por verse obligados a no ejercer ningún tipo de trabajo manual por su estatus. La literatura del Siglo de Oro tiene ejemplos bien conocidos de ello (desde el escudero del *Lazarillo* hasta el mismísimo don Quijote); por eso, en opinión de Martín, «Hidalgo es día de ayuno» (v. 303).

307: 306-307 *vigilla... familla*: ‘vigilia’ y ‘familia’, respectivamente. La deformación probablemente esté motivada por el carácter cómico y rústico de los personajes que hablan. No creemos necesario corregir las voces según aparecen en la *princeps*, como hacen *Har*, *Men* y *McCrea*.

310: 310 *las coplillas de Inés*: aparecen más adelante las *coplillas* a las que se refiere aquí Rincón (vv. 342-352), aunque Lope seguramente está jugando con las expectativas de su público: era bien conocida en la época la canción o el refrán «Un poco te quiero, Inés, / yo te lo diré después». Aparece, entre otros tantos textos de la época, en *El caballero de Olmedo*, en boca del gracioso Tello: «Solo te falta decir: / “Un poco te quiero, Inés” / [...] Agora no hay que decir: / “Yo te lo diré después”» (ed. F. Rico, vv. 998-999 y 1010-1011).

312: 312 *retruécano*: «el modo de jugar del vocablo, en diversos sentidos o alusiones» (*Autoridades*).

316: 316 *hable liso en buena prosa*: aunque los ataques antigongorinos no se recrudecerán en la obra de Lope hasta algunos años más tarde de haberse compuesto el *Polifemo* y, por supuesto, *El mejor mozo de España* (véase Orozco Díaz 1973:140-177), no cabe duda de que el dramaturgo abogaba ya entonces por un estilo claro, como bien lo refleja esta réplica de Rincón. La *Oda a la entrega de Larache* de Góngora es precisamente de 1610-1611, como la comedia, y acaso la burla al estilo afectado —que aparece en este pasaje— de los poetas adocenados capaces de componer versos en cualquier circunstancia sirviera como reafirmación de la vía poética de Lope frente a ese tipo de composiciones más alambicadas que estaban empezando a circular. En cualquier caso, el ataque a los malos poetas —en general—, que se consideran capaces de juzgar a los demás como sabios en un campo que desconocen (idea en la que se insiste en los vv. 359-373), parece que tiene algo de personal, viniendo de un Lope que, cuando publica *El mejor mozo de España*, pasaba ya de los cincuenta años.

328: 328 *cosquillas*: «metafóricamente, vale movimiento interior, con deseo y apetencia de alguna cosa» (*Autoridades*). En este caso los versos despiertan el deseo de la mujer amada.

352: 341-352 *Inés me pide una palmilla verde... del Parnaso*: toda la composición, escrita en tercetos (estrofa tradicionalmente reservada para los sucesos elevados), tiene un indudable tono cómico y popular que se sustenta en el retrato de la dama pedigüeña y en la construcción de las imágenes desarrolladas en cada una de las estrofas a base de contrarios, alternando un primer endecasílabo suelto con un pareado. Nótese, asimismo, la insistencia en la vestimenta (la *palmilla*, que es una especie de paño; el *sayuelo*; el *raso*; el *manteo* y las *faldas*) para componer la figura de esta dama.

351: 351 *su paso a paso*: ‘con su paso a paso’, ‘con parsimonia’. La misma expresión y con similar sentido se encuentra en el soneto LXXVII de las *Rimas humanas y divinas del licenciado* *Tomé de Burguillos*, que se puede relacionar —como el pasaje que aquí nos ocupa— con los ataques a los enemigos (personales y literarios) de Lope: «este hidalgo lebrel, sin hacer caso, / alzó la pierna, remojó la esquina / y por medio se fue su paso a paso» (ed. I. Arellano, p. 359).

357: 357 *ballestilla*: «cierto común instrumento de hierro a modo de ballesta pequeña, de que suelen usar los albéitares para sangrar las bestias caballares» (*Autoridades*). En opinión de Rincón, Martín, como bestia que es, necesita una *ballestilla* para sangrarse la vena poética, a juzgar por las coplillas que acaba de escuchar.

372: 372 *gota coral*: según Covarrubias, «es una enfermedad que, por ser como gota que cae sobre el corazón, le dieron este nombre». En la actualidad identificaríamos esa enfermedad con la epilepsia, cuyos ataques, en palabras de Pedro de Luján, «da[n] temblores de pies y manos, gasta y enronquece la voz, estraga la fermosura y gesto» (ed. A. Rallo Gruss, p. 91). De ahí que Martín identifique la enfermedad con los *efetos* o aspavientos que hacen los *archidiscretos* al escuchar las poesías.

382: 382 *excetar*: ‘exceptuar’.

388: 388 *el infante don Alonso*: Alfonso de Castilla. Véanse las notas a los vv. 82, 95 y 161-162.

397: 397 *a doña Juana y a su madre prendan*: se refiere a su esposa, Juana de Portugal, y a su propia hija, Juana de Castilla, «la Beltraneja» (véase la nota a los vv. 177-178). Coincide esta orden con los datos históricos que tenemos: sabemos que, después de la toma de Segovia por parte de los seguidores de Alfonso de Castilla en 1467, Enrique IV pidió al arzobispo Alonso de Fonseca que custodiara a su mujer en el castillo de Alaejos, donde mantuvo una relación adúltera con Pedro de Castilla de la que nacieron dos hijos hacia 1468 (véase Olivera Serrano 2011:779-780).

405: 405 *los Toros de Guisando*: el acuerdo de los *Toros de Guisando* (24 de septiembre de 1468) es quizá uno de los episodios históricos mejor conocidos de toda nuestra historia. Con él se ratificó a Enrique como legítimo rey, tras la muerte del infante Alfonso de Castilla, y se proclamó a Isabel como su legítima heredera en detrimento de Juana de Castilla, con lo que se admitía *de facto* que era hija ilegítima. El suceso aparece recogido con detalle tanto en la *Crónica* de Alonso de Palencia (II, I, 4) como en el *Memorial de diversas hazañas* de Diego de Valera (Capítulo XLII), entre otros libros de historia de la época.

421: 421 *Estas albricias gana*: era costumbre dar al portador de alguna buena noticia las *albricias* o regalos que Gutierre espera que reciba Martín de manos de Juana, pues va a anunciarque el Rey ha prometido jurarla junto a los Toros de Guisando.

426: 426 *las alas del Parnaso*: Parnaso fue hijo de Poseidón y Cleodora, y a él se le atribuye el descubrimiento de la adivinación por el vuelo de las aves (Pausanias, *Graeciae descriptio*, X, 6, 1). Aunque la referencia de Martín se puede referir a ese vínculo de Parnaso con las aves, muy probablemente se trate de una confusión con Pegaso, el caballo alado de Zeus, nacido de la sangre de Medusa, que vivía junto a los dioses en el monte Parnaso.

431: 431 *su cámara*: ‘su alcoba’, ‘su aposento’, aunque «en rigor es la alcoba y aposento que tiene el techo de bóveda» (Covarrubias).

452: 452 *El casar*: juega aquí Lope con la disemia del término. Mientras que Juana le está diciendo —con cierta ambigüedad— que debe casarse para estar segura ante la amenaza de su hermano, Isabel entiende que el lugar donde únicamente puede estar segura es en El Casar, pensando probablemente en la aldea de Talamanca, actualmente en Guadalajara.

454: 454 *a tu verde hiedra un muro*: era frecuente aludir a la mujer con la imagen de la hiedra, que crece fresca y verde pegada a un tronco o muro, que es su esposo, pero se seca separada de él. Lope utiliza la imagen también en *El perro del hortelano*, cuando el conde Ludovico, ya viejo, piensa en casarse: «en un viejo una mujer / es en un olmo una hiedra, / que aunque con tan varios lazos / la cubre de sus abrazos, / él se seca y ella medra» (ed. P. Laskaris, vv. 2741-2745).

@camino: 469*Acot con fieltro, de camino*: era frecuente en el teatro de Lope que los personajes aparecieran con vestido *de camino* (así también en el v. 1073*Acot*). En ese sentido, el *fieltro* es la «capa aguadera de lana no tejida, sino incorporada con la fuerza del agua caliente [...] como hacen a los sombreros, que en efeto es la mesma materia, aunque en diferente forma» (Covarrubias). «Salen Carlos y Esteban de camino, con botas, espuelas y plumas» (Lope de Vega, *El ausente en el lugar*, ed. A. Madroñal, v. 1123*Acot*).

474: 474 *rara*: ‘extraordinaria’, ‘poco común’.

477: 477 *repostero*: Covarrubias define el cargo como «oficial en casa de los señores que tiene cuidado de la plata y del servicio de mesa». Aquí, sin embargo, parece más adecuado pensar en el encargado del *repuesto* o depósito donde se guardaban los objetos valiosos del rey para vigilarlos, y no solo el servicio de mesa.

489: 489 *los tres*: aunque *Har*, *Men* y *McCrea* sustituyen en el verso anterior la conjunción copulativa (*y*) por una disyuntiva (*o*), suponemos que como consecuencia de esta réplica de Martín (simple disparate del gracioso), no parece haber motivo suficiente para entender que se trata de un error en los impresos antiguos.

498: 497-498 *han de correr y matar / a los toros de Guisando*: confunde cómicamente Martín, como gracioso que es, la jura que tendrá lugar en los Toros de Guisando, junto a la escultura prerromana, con la popular fiesta de toros, en donde se lidian (se *corren* y se *matan*). La burla se desarrolla en los versos siguientes, donde la prevaricación lingüística le lleva a decir que allí, además, se comerá *lo que estuviere guisado* (v. 502).

524: 524 *luego*: «al instante, sin dilación, prontamente» (*Autoridades*).

539: 539 *prestado*: aparte de su primer sentido (‘dar algo con el compromiso de que se devuelva’), no se puede descartar que Lope esté aquí sirviéndose de la polisemia del verbo, que también significa ‘aprovechar’, ‘ser útil’ (*Autoridades*). De ese modo, Gutierre no solo aludiría al dinero que se le ha dado a la futura reina, sino también a la ayuda ofrecida.

544: 544 *posta*: «los caballos que de público están en los caminos cosarios para correr en ellos y caminar con presteza» (Covarrubias).

556: 556 *persona*: «la disposición o figura del cuerpo» (*Autoridades*).

565: 564-565 *Portugal la pide*: Alfonso V de Portugal fue uno de los pretendientes de Isabel de Castilla antes de que la futura reina se casara finalmente con Fernando de Aragón, enlace promovido por el rey Enrique IV y por el marqués de Villena para neutralizar políticamente a la princesa (véase Aznar Vallejo 2011:796-797). «Pocos días después de la concordia ajustada en Guisando, pidieron su mano para el rey de Portugal D. Alfonso sus embajadores al efecto enviados, el arzobispo de Lisboa, D. Alfonso Noguera y otros nobles portugueses, que, siguiendo el parecer de su Soberano, creían cosa ligera la conclusión de las negociaciones; si bien para realzar más el arrogante poderío de que alardeaban, y con mayor costa de la que los recursos de su nación permitían, presentáronse en la corte con un séquito por demás pomposo y magnífico» (Alonso de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, trad. A. Paz y Meliá, p. 205).

568: 568 *El príncipe de Güiana*: Carlos de Valois (1446-1472), conde de Guyena y duque de Berry, hermano del rey Luis XI de Francia, fue también pretendiente de Isabel de Castilla a instancias de Enrique IV. Se resumen los hechos así en el capítulo XLV del *Memorial de* *diversas hazañas* de Valera: «En este tienpo los enbaxadores del rey de Françia vinieron al rey don Enrrique [...]. La conclusión de su enbaxada era demostrar al rey quánto el rey de Françia deseava el matrimonio de la ylustrísima prinçesa doña Isabel, su hermana, con Carlos, duque de Guiana e de Berri, su hermano, mostrando quánto este casamiento era provechoso e onroso, ansí a los españoles como a los françeses» (ed. J. Mata Carriazo, pp. 154-155)

575: 575 *al Almirante, tu abuelo*: Fadrique Enríquez (*ca*. 1390 -1473), II almirante de Castilla, esposo de Marina Fernández de Córdoba y padre de Juana Enríquez, la madre de Fernando de Aragón. Pese a las reticencias de contar con su abuelo que muestra el galán en la comedia, el *Memorial de diversas hazañas* de Valera recuerda que, una vez el obispo de Coria hubo conseguido el apoyo de algunos nobles, «el almirante don Fadrique, abuelo del prínçipe, aprovechó mucho, atrayendo a muchos grandes a este consentimiento» (ed. J. Mata Carriazo, p. 151).

590: 587-590 *clavellinas... sus colores divinas*: primera de la sarta de imágenes y metáforas petrarquistas, en su mayoría de carácter visual, con las que Fernando ensalzará en esta escena la hermosura de Celinda. Los colores del jardín le hacen recordar sus mejillas sonrosadas (como las *clavellinas*) a la vez que *lo carmesí* y *lo verde* se asocian, siguiendo la identificación tradicional, a la *alegría* y la *esperanza*.

612: 612 *a Circe en hechizos vence*: *Circe* es la hechicera que encontró Ulises en la isla de Eea en su viaje de vuelta a Ítaca. En la *Odisea* (X, 135-574), tras convertir en cerdos a los compañeros del astuto griego y ofrecerle al héroe una copa de oro con un licor venenoso, terminará por enamorarse de él. En el poema mitológico que Lope le dedica a *Circe*, se la presenta nuevamente como hechicera y traidora, «juntando al engaño la hermosura» (ed. J. M. Blecua, I, v. 758).

616: 615-616 *la judía / que tuvo a Alfonso siete años*: alusión a los amores entre Alfonso VIII, rey de Castilla (1158-1214), y la judía Rahel Esra, conocida en las fuentes antiguas como *la* *Fermosa*. Según cuenta la leyenda en versión de la *Crónica General* corregida por Florián Docampo, «el rey, Don Alfonso, hobo pasados todos estos trabajos en el comienzo cuando reinó e fue casado. Según que habedes oído, fuese para Toledo con su mujer, Doña Leonor, e estando ý, pagose mucho de una judía que habié nombre Fermosa, e olvidó la mujer, e encerrose con ella gran tiempo en guisa que non se podié partir della por ninguna manera, nin se pagaba tanto de cosa ninguna; e estuvo encerrado con ella poco menos de siete años, que non se membraba de sí nin de su reino nin de otra cosa ninguna» (*Corónica de España*, f. 345r). Al tema le dedicó el propio Lope buena parte del canto XIX de su *Jerusalén conquistada*: «Amó a Leonor Alfonso algunos años; / no fue Leonor de Alfonso aborrecida, / pero mudose el gusto a los engaños / de ajeno amor la voluntad rendida / produjo la ciudad para sus daños, / pues el tenerla le costó la vida, / la hermosura mayor en una hebrea / que tuvo fama en cuanto el sol rodea.[...] Llamábase Raquel, que aun quiso el Cielo / que la imitase en nombre y hermosura / y fuese el rey Jacob en el desvelo / del mismo tiempo en que su amor procura [...] Pasó (tejiendo el sol su tela hermosa / por los hilos de tantos paralelos) / siete veces la estrella calurosa / y el arco tirador de nieve y hielos, / y siempre de Raquel (menos dichosa / aunque gozó su posesión sin celos) / Alfonso fue Jacob, Labán Toledo, / mas venció su furor respeto y miedo» (ed. A. Carreño, §112, 114 y 123). Más tarde, hacia 1610-1612 (en los mismos años, por tanto, en que estaba escribiendo *El mejor mozo de España*), le dedicó una comedia al mismo asunto: *Las paces de los reyes y* *judía de Toledo*.

633: 633 *aunque las dos puertas abra*: eran frecuentes en la comedia barroca los juegos motivados por la presencia de dos puertas en las casas de la época, una principal y otra que daba al jardín. Baste con recordar al respecto la versatilidad vodevilesca de *Casa con dos puertas*, de Calderón (analizada precisamente en sus mecanismos escénicos por González 2006:68-69), o de *Amor con vista*, de Lope.

@Celinda: 635*Acot Celinda*: el nombre proviene directamente del romancero morisco popularizado por el propio Lope, donde Celinda forma pareja con Gazul, uno de los pseudónimos poéticos del dramaturgo, en composiciones tan celebradas como «Por la plaza de Sanlúcar...» (*Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez, pp. 206-215). También en las comedias de Lope es nombre habitualmente atribuido a jóvenes moras (así en *El bautismo del príncipe* *de Marruecos*) o turcas (en *Lo que hay que fiar del mundo*). Nótese, por otra parte, el uso de la parte superior del espacio escénico, en la que aparece la dama (véase Rodríguez García 2014:407-411).

676: 676 *imán*: en la época, el *imán* se consideraba una «piedra durísima y sólida» con *virtudes* o «especialísimas propiedades, entre las cuales la más plausible es atraer a sí con suma eficaciael hierro y acero, y la inclinación innata de mirar siempre al Polo» (*Autoridades*).

678: 677-678 *Hipólitos juntarán / a las más lascivas Fedras*: en la mitología griega, Fedra se enamoró de su hijastro, Hipólito, a quien trató de seducir. Cuando se vio repudiada, acusó al joven de haber intentado violarla y se suicidó. La versión más conocida del mito se encuentra en la tragedia *Hipólito*, de Eurípides.

687: 687 *la luna se desemboza*: las escenas que suceden al amparo de la oscuridad, donde no penetra ni siquiera la luz de la luna, las utiliza Lope como símbolo de una amenaza que acecha. Con esta breve alusión de don Fernando, desaparece finalmente el ambiente de peligro que se había ido construyendo a través de las advertencias de Fadrique y su insistencia en que Celinda y su madre estaban haciendo uso de la magia. Merece la pena poner esta imagen en contexto con otra que se puede encontrar en *El caballero de Olmedo*, precisamente en el momento en que se da muerte al galán; dice Tello al contar el suceso: «Ya la destocada noche, / de los dos polos en medio, / daba a la traición espada, / mano al hurto, pies al miedo / [...] La luna, que salió tarde, / menguado el rostro sangriento, / me dio a conocer los dos; / que tal vez alumbra el cielo / con las hachas de sus luces / el más escuro silencio» (ed. F. Rico, vv. 2665-2680).

@pintado: 692*Acot está en él esto pintado*: en la representación debía verse una imagen con la enseña de los Reyes Católicos. Para hacerse una idea, basta con recordar la descripción de la bandera de los monarcas que aparece en los *Diarios* de Cristóbal Colón: «Sacó el Almirante la bandera real, y los capitanes con dos banderas de la cruz verde, que llevaba el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una Y, encima de cada letra su corona, una de un cabo de la [cruz] y otra de otro» (*Diario de a bordo*, ed. L. Arranz Márquez, p. 91).

702: 702 *Edipo*: rey de Tebas, hijo de Layo y Yocasta, que terminó casándose —sin saberlo— con su madre. Según se puede leer en las *Fábulas* de Higino, en su juventud se encontró con la esfinge, monstruo enviado por Hera que mataba a todos los que no eran capaces de adivinar sus *jeroglíficos*. Edipo fue el único capaz de responder correctamente a sus acertijos, ante lo cual la esfinge se lanzó al vacío desesperada.

703: 703 *enigmas*: nótese que, pese a la ortografía, la pronunciación debía ser necesariamente «enimas», como marca la rima con el v. 706. No obstante, este tipo de alternancias no siempre conllevaban un reflejo ortográfico en la época.

733: 733 *Inés*: aunque puede emplearse para las damas, Inés es también con relativa frecuencia nombre de criadas o labradoras en las comedias de Lope (véanse los vv. 341-352). Así se puede comprobar también en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (*ca*. 1605-1608), *El hamete* *de Toledo* (*ca*. 1608-1610), *La burgalesa de Lerma* (1613) o *Mujeres y criados* (1613-1614), por ejemplo. De esa identificación del nombre con personajes bajos puede derivar, en parte, la reticencia de Fernando, que vendría a subrayar la comicidad de la respuesta de Fadrique, pues el personaje asume en esta escena algunas de las características propias de los graciosos de la comedia barroca.

748: 747-748 *El rey don Juan... tiene heredero*: pese a lo que se indica en la comedia, Fernando fue declarado heredero de la corona de Aragón a la muerte de su medio hermano, Carlos de Viana, en 1461. Probablemente Lope pase por alto la cronología para dar mayor dramatismo a la situación del futuro rey.

768: 750-768 *A muchos, Fernando, es madre... si mi fortuna rueda*: en un emblema de Juan Baños de Velasco (Cuestión XX, pp. 318-330) se presenta precisamente a la Fortuna como madrastra de los afligidos. La imagen desarrollada en la comedia se completa con la tradicional representación iconográfica de la Fortuna como una rueda, «por su inconstancia, que pocos aciertan a retenerla echándole el clavo de la constancia» (Covarrubias, *s. v. rueda*). Fernando quiere precisamente que *su fortuna ruede* para elevarlo hasta el trono que tanto desea.

770: 769-770 *en la moneda / que yo labraré algún día*: el emblema de la F y la Y coronadas fue el símbolo de los reales de plata acuñados por los Reyes Católicos desde 1475 (y, a partir de 1497, también de los ducados de oro). Véanse los estudios de Ruiz Trapero [2004] y Francisco Olmos [2004] al respecto. En palabras de Ruiz Trapero, la moneda con esa divisa «representa al Estado y nace para medir su economía y comunicar y transmitir a la sociedad a través de sus improntas monetarias lo más significativo del poder político, del responsable de su emisión, [...] de ahí que la moneda sea el mejor documento de propaganda y difusión de este reinado» [2004:252-253]. Merece la pena recordar que todavía durante los reinados de Felipe III y Felipe IV se acuñaron nuevas monedas con la efigie o las iniciales de los Reyes Católicos (Francisco Olmos 2004:103-105).

776: 776 Aunque, *a priori*, podría pensarse que en este punto faltan solo dos versos para completar la redondilla inacabada, la localización de la laguna al final de la escena e inmediatamente antes de que los personajes salgan nos hace sospechar que probablemente la pérdida sea mayor. Un posible indicio de ello es el escaso número de versos de la comedia en su conjunto (apenas 2729). Señalamos, en consecuencia, la falta en este lugar sin contar los versos que faltan de cara al cómputo total.

801: 801 *sin fuerza*: ‘sin ser forzado’.

808: 808*Per GUTIERRE*: los editores modernos atribuyen estos versos al duque de Nájera. Aunque la atribución pueda tener más sentido, pues es quien interviene a continuación, no parece que haya suficientes motivos textuales para el cambio, ya que Isabel ha salido a escena con su *acompañamiento*. Mantenemos la atribución que propone la *princeps* a pesar de los problemas que puedan subyacer al pasaje.

@mano: 812*Acot Con la música le besan la mano*: sintetiza Lope en esta escena el ritual que tuvo lugar en la venta de los Toros de Guisando y que se puede leer con detalle en la *Crónica* de Palencia (II, I, 4). Más allá de los aspectos históricos que sirven de inspiración al pasaje, es necesario notar la riqueza escénica que trasluce la acotación, en donde se dan cita la música, la presencia de la silla o el trono (véase Rodríguez García 2014:375-378) y el desfile de personajes que pasan a besar la mano de los reyes.

815: 815 *Está ya la reina presa*: véase la nota al v. 397.

835: 835 *no tener sucesión*: Enrique IV era conocido entre sus enemigos como «el Impotente». Dice Hernando del Pulgar en su *Crónica de los Reyes Católicos* al respecto: «aquellos que pospuesta la obediencia debida a su rey, tan rotamente habían maculado su persona real, diciendo que no era hábile para reynar, y que era hombre efeminado, y que había dado de su voluntad la Reyna su muger a su privado Beltrán de la Cueva, a quien hizo Duque de Alburquerque, cuya hija afirmaban que era aquella Doña Juana» (ed. C. Rosell, p. 232).

861: 861 *lo demás*: dado el contexto en el que se recibiría la comedia, podría interpretarse esta alusión —casi de manera profética— como una referencia a los territorios que se irían anexionando a *toda España* por los Reyes Católicos, tanto en América como en el Mediterráneo y el norte de África.

869: 869 El verso que falta en el romance parece, a todas luces, un indicio de que se ha perdido un pasaje mucho más amplio. El hecho de que coincida nuevamente con el final de una escena y con el cambio de personajes en la misma así lo sugiere. Véase lo dicho en la nota al v. 776.

885: 885 *Hola*: como interjección, era frecuente «para llamar a otro que es inferior» (*Autoridades*). Su uso es, desde luego, muy habitual en las comedias de todo el Siglo de Oro.

927: 896-927 *Digo que está mal jurada... las armas se fían*: recrea Lope en esta escena, de manera apresurada y cómica, la disputa que en torno a la sucesión al trono tuvo lugar en la Castilla de la época. Los pactos de Guisando dieron lugar a una doble interpretación: mientras que Enrique IV y sus seguidores pensaban casar a Isabel con Alfonso de Portugal para desterrarla de Castilla *de facto*, la futura reina consideraba que el acuerdo firmado le otorgaba legitimidad inviolable como heredera. Por esa razón, dice Olivera Serrano, «es fácil comprender por qué los acuerdos de Guisando duraron tan poco tiempo. Cada una de las partes empleó en su favor los argumentos que le beneficiaban» [2011:782]. El *Memorial de diversas* *hazañas*, en particular, dedicará un capítulo completo (XLIII) a «las formas que el rey don Enrrique tovo para yr contra todo lo asentado cerca de los Toros de Guisando». Véase también al respecto la nota a los vv. 177-178.

914: 914 *sobre esto*: ‘además de esto’.

917: 917 *no anda en opinión agora*: uno de los argumentos en detrimento de la idoneidad de Juana de Castilla para reinar era precisamente su fama de adúltera, que ganó al proyectarse sobre ella las acciones de su madre, así como su condición de hija ilegítima. Véanse las notas a los vv. 177-178, 405 y 835.

927: 922-927 *en Salamanca, un verano... de las armas se fían*: más allá del tono folklórico y popular que le da a esta anécdota la presencia de los estudiantes, no nos parece que se pueda descartar por completo un origen concreto al cuentecillo; acaso se pueda identificar con alguna variante de los que Hernández Valcárcel identifica a partir del fecundo «Fuera, que va sobre apuesta» [1992:358-384], en que se consigue salir de un lance complicado por medio del uso ingenioso de la palabra. Sea o no un chistecillo derivado de ese caudal, es posible que Lope tuviera en la cabeza algún tipo de historia popular al componer estos versos.

927: 927 *cátreda*: ‘cátedra’. Aunque los editores modernos tienden a modernizar la lectura, coincidiendo así con las variantes que se encuentran en *C* y *D*, no parece que el uso de la palabra con metátesis fuera ajeno a las costumbres de Lope, como se puede comprobar en el soneto «A la muerte de un catredático de Escritura. Escribe de veras»: «Cuarenta veces vio la primavera / el vellocino de Jasón vitoria, / en tanto que te dio la sacra historia / el magisterio y cátreda primera» (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, p. 489).

@princesa: 929*Acot la princesa*: de esta manera se refiere Lope a Isabel en algunas acotaciones. Así también, de nuevo, en 2361*Acot*.

945: 945 *hecho*: acaso haya que entender aquí un «he» embebido: «qué mal [he] hecho».

953: 953 *El prelado de Toledo*: el arzobispo de Toledo; véase lo dicho en la nota a los vv. 205-207.

976: 962-976 *Unos dicen que la casan... la casa de Austria*: se pasa revista en este pasaje a todos los pretendientes que, inspirados en las crónicas (sobre todo la de Alonso de Palencia) o imaginados por Lope, tendrá Isabel de Castilla, sentando las bases así de la acción de las dos jornadas restantes.

963: 963 *el Girón*: Pedro *Girón* (1422-1466), maestre de la Orden de Calatrava, estuvo realmente a punto de casarse con Isabel de Castilla. Sin embargo, la propuesta de matrimonio es anterior a los sucesos mostrados en la comedia, pues la idea surge como consecuencia de la «farsa de Ávila»: el matrimonio vendría a sellar un acuerdo entre él y el rey Enrique IV. Su repentina e inesperada muerte (que con gran comicidad aparece en los vv. 1930-1993 de la comedia) daría al traste con sus intenciones.

965: 965 *deudo*: ‘familiar’, ‘pariente’. «Llámase así por la especial obligación que tienen los parientes de amarse y favorecerse recíprocamente» (*Autoridades*).

967: 966-967 *duque famoso / de Sogorbe*: aunque carece de fundamento histórico como pretendiente de Isabel de Castilla, su función en la comedia es muy clara: como segundo galán y como noble soberbio, sirve de contrapunto a las virtudes de Fernando de Aragón. Dice de él Ostlund [1997:109], con mucha razón: «When history did not provide him [*i. e.* Lope] with an appropriate character, he created his own [...] as dictated by dramatic poetics». Con todo, sospechaba Menéndez Pelayo que, a pesar de ser incidente fabuloso, este era uno de los motivos «que ya corrían con crédito entre el vulgo [...] nacid[o] probablemente de malquerencia o de inquina provincial entre valencianos y castellanos» [1899:CXII-CXIII].

970: 970 *francés*: la embajada del cardenal de Arrás para pedir la mano de Isabel en nombre del duque de Berry, hermano de Luis XI de Francia, está bien documentada en la *Crónica* de Alonso de Palencia. La escena se podrá ver más tarde en la comedia (vv. 1280-1316). Para el referente histórico, véase también la nota al v. 568.

972: 972 *Alfonso el de Portugal*: véase la nota a los vv. 564-565.

976: 976 *la casa de Austria*: no hay, históricamente, ninguna noticia que sustente esta afirmación. Parece, más bien, un guiño al regente, que tan presente está también en otros momentos de la comedia (véanse las notas a los vv. 127 y 1431). Probablemente Lope tuviera la intención de ganarse su favor con este tipo de alusiones encomiásticas a ese *príncipe mancebo* con el que Fernando III podría sentirse identificado.

995: 994-995 *al almirante / de Castilla por abuelo*: véase la nota al v. 575.

997: 997 *como un Héctor*: era frecuente en las comedias de Lope ponderar la valentía y el arrojo en la batalla con la figura de *Héctor*, príncipe y héroe de la guerra de Troya, protagonista de la *Ilíada* de Homero. «Que como un Héctor o Orlando, / del fiero contrario bando / le he de sacar, como digo» (Lope de Vega, *El amigo por fuerza*, eds. G. Pontón y J. E. Laplana, vv. 1798-1800).

998: 998 *Perpiñán*: Juan II de Aragón entró en Perpiñán el 1 de febrero de 1473 con la intención de recuperar los condados de Rosellón y Cerdaña, que estaban bajo el gobierno de Luis XI de Francia. El ejército francés tuvo que levantar el asedio a la ciudad en junio de ese mismo año cuando Fernando de Aragón llegó al puesto con su ejército para ayudar a su padre. El 17 de septiembre de 1473 se firmó el Tratado de Perpiñán, con el que se abrió un nuevo periodo de paz en que se reconocía la soberanía de Juan II sobre los condados, restituyendo en gran medida lo acordado en el Tratado de Bayona (1462). Para los pormenores, véase Vicens Vives [2003:307-386].

1005: 1005*Per SOGORBE*: conforme a lo dicho en la nota al v. 153, sistematizamos las referencias al duque de Sogorbe desarrollando el título completo que permite identificar al personaje.

1016: 1015-1016 *espíritu llama / cierto poeta a la fama*: si se trata de una referencia a algún texto en particular, no hemos sido capaces de localizarla.

1019: 1019 *dos trompetas la pintaron*: aunque iconográficamente lo más frecuente es que la Fama aparezca representada con una sola trompa, ocasionalmente puede verse con dos, una en cada mano: la de la mano derecha sirve para proclamar las noticias verdaderas, mientras que la de la izquierda anuncia las falsas, como a continuación explicará el Secretario. Recuerda McCready que esa representación alegórica aparece descrita en *Il riposo* de Raffaello Borghini, «per dimostrare forse che hora suona la tromba per rapportare il bene e il vero, ed hora la tromba con cui rapporta il male ed il falso» [1967:85]. La misma iconografía se puede encontrar también en la *Personificación de la Fama* (c.1635-1636) de Bernardo Strozzi (National Gallery, Londres).

1035: 1035 *Coloma*: pese a que en el *dramatis personae* y en las acotaciones el secretario y los criados del duque de Sogorbe no tienen nombre, en esta escena se identifica a cada uno de ellos de manera clara. Al secretario, Coloma, lo acompañan uno de los criados del Duque, Ponce, y un paje, Ortuño. Ninguno de los nombres que aparecen en esta escena, aun así, volverán a aparecer en la comedia.

1037: 1037 *ejecutes*: con el sentido de ‘me hagas pagar lo que debo’.

1041: 1041 *la silla*: ‘el trono’. De nuevo aparece en este sentido en el v. 1950.

1076: 1075-1076 *haremos / la embajada*: ‘llevaremos a cabo el negocio’.

1083: 1083 *Ni nos mira ni recibe*: la soberbia que demuestra el duque de Sogorbe en esta escena al tratar como vasallos a unos nobles de otro reino (vv. 1084-1085), subrayada por su secretario en los vv. 1137-1138, sirve como justificación poética para negarle la mano de Isabel. Su actitud contrasta explícitamente al final de la comedia con la de Fernando, que se presenta como *el mejor mozo de España* por su cortesía, su valentía y su buen talle (vv. 2491-2524).

1087: 1087 *viva Enrico mil años*: nueva alusión a Enrique IV, cuyo nombre presenta esta variante (igual que el de Isabel / Isabela o el de Alonso / Alfonso) también en el v. 1314.

1093: 1093 *¿Hemos de tomalla?*: las dudas no implican que no le tomen las manos, como demuestra la intervención de Gutierre a continuación, en la que alaba socarronamente las manos del Duque.

1096: 1096 *a los guantes enseñadas*: llama la atención la oposición entre las manos ásperas de quienes trabajan haciendo la guerra, los *bellatores*, y las de este duque acostumbrado a la vida tranquila de la corte. Más allá del tono irónico con el que responde Gutierre, enfatizando el contexto guerrero de la Reconquista, el contraste recuerda a un romance bien conocido del ciclo del Cid: «Cabalga Diego Laínez / al buen rey besar la mano; / consigo se los llevaba / los trecientos hijos dalgo, / entr’ ellos iba Rodrigo / el soberbio castellano. / Todos cabalgan a mula, / solo Rodrigo a caballo; / todos visten oro y seda, / Rodrigo va bien armado; / [...] todos guantes olorosos, / Rodrigo guante mallado» (ed. P. Díaz Mas, p. 51).

1108: 1108 *el jazmín*: flor delicada y olorosa muy apreciada que no solo ayuda a situar la acción en Valencia, donde crece fácilmente, sino que además incide en el carácter blando y afeminado del duque. Como se recuerda en *Autoridades*, «especialmente lo usan los poetas en las pinturas de las manos y frente de las damas».

1119: 1119 *vais*: ‘vayáis’; es forma de subjuntivo.

1126: 1126 *Descontento vienes*...: comienza aquí un diálogo entre Juan y Gutierre que *McCrea* marca en aparte. Aunque parece claro que la escena debe desarrollarse al margen de Ramiroy sus criados, creemos que no merece la pena intervenir en este sentido sobre el textobase, cuya situación resulta igualmente comprensible. Valga lo mismo para el resto de indicacionesde aparte que *McCrea* utiliza con frecuencia a lo largo de toda la comedia.

1135: 1135 *corrido*: ‘burlado’ o ‘confundido’ (*Autoridades*, *s. v.* correr).

@Duque: 1138*Acot su hermano del Duque*: ante la variante de *E* («un hermano») merece la pena recordar que la construcción del posesivo «su» junto a la mención del poseedor (en este caso, el Duque) no es redundante, pues el posesivo podía resultar ambiguo en algunos casos, lo que daba pie a que no se supiera si «su» se refería a *usted* o a *él*. Nótese, por otra parte, que la acotación se refiere al duque de Sogorbe, que es quien está en escena, como es lógico.

1145: 1145 Faltan, al menos, los tres primeros versos de la redondilla, tal y como indica *Mc-Crea*. Con todo, el salto en el contenido hace sospechar que la laguna podría ser aún mayor.Como en casos anteriores, no nos atrevemos a asegurar que se hayan perdido exclusivamentetres versos.

1160: 1160 *por la posta*: es decir, ‘a caballo’. Véase la nota al v. 544.

1173: 1173 *ganan por la mano*: «adelantarse a otro» (Covarrubias); es expresión común en la época.

1182: 1182 *regalada*: ‘acomodada, suave o delicada’ (*Autoridades*).

1188: 1188 *cinco de largo dio*: indica McCready que es «expresión del juego de bolos. Aquí equivale a ‘ofrecer la mano con sobrada presteza’» [1967:94]. La ambigüedad se extiende a la réplica de Juan en el verso siguiente.

1191: 1191 *Blandas manos*: juega Lope a lo largo de toda la escena anterior —y remata aquí— con el doble sentido de las *manos blandas*. Aparte de su significado literal, tener *manos* *blandas* quiere decir «proceder sin rigor» (Covarrubias).

@Duque: 1194*Acot hermano del Duque*: de nuevo, se refiere al duque de Sogorbe. Pese a la ambigüedad de la denominación, no hay motivo para pensar en el duque de Nájera en este pasaje.

1249: 1248-1249 *que a Zaragoza pasemos, / hacia Calatrava iremos*: como se ha adelantado en la nota al v. 963, históricamente no tendría ningún sentido que se encaminaran a Calatrava, pues para entonces ya había muerto Pedro Girón. No obstante, Lope aprovecha para mantener cierta tensión en la disyuntiva entre los pretendientes, pues en Zaragoza es donde se encontrará la comitiva con Fernando de Aragón, como puede verse en la *Crónica* de Palencia (II, II, 3).

1272: 1271-1272 *La gran cruz... De san Juan*: la Orden de San Juan o de los Hermanos Hospitalarios tenía por emblema o venera una cruz blanca de Malta, de ocho puntas. Desde el siglo XVI fue costumbre integrar la cruz de las órdenes militares también en los escudos nobiliarios de las distintas familias.

1278: 1278 Faltan, de nuevo, por lo menos tres versos para completar la redondilla, tal y como indica *McCrea*. Tampoco en este caso nos parece posible asegurar que no falte una tirada mayor de versos, dado que la laguna se encuentra inmediatamente antes del cambio de escena.

1279: 1279 *cuadra*: sala o habitación espaciosa de una casa o edificio (*Autoridades*).

@francés: 1279*Acot un caballero francés*: la embajada del cardenal de Arrás se puede leer con detalle en las fuentes cronísticas (sobre todo en Alonso de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, II, I, 9). Merece la pena recordar que el carácter altivo que presenta el personaje, como se podrá ver a continuación, se sugiere ya en las obras históricas. Dice Diego de Valera en el *Memorial* *de diversas hazañas*, al tratar «De la embajada quel rey Luys de Françia envió al rey don Enrrique sobre el casamiento de la prinçesa doña Isabel con el duque de Berri e de Guiana, su hermano»: «el prinçipal de los quales era Guillelmo, presbítero cardenal llamado Trapatense, e después Albaçense, onbre al pareçer mucho letrado e sobervio» (ed. J. Mata Carriazo, p. 154).

1287: 1287 *no de servirlas*: zeugma; ‘no nos priva de servirlas’.

1289: 1289 *peregrino*: igual que *raro* (véase la nota al v. 474), también *peregrino* tiene el valor de ‘extraordinario’.

1313: 1313 *regalaros*: «agasajar o contribuir a otro con alguna cosa» (*Autoridades*).

1332: 1332 *Esta me trujo Martín*: es necesario entender que Martín acaba de llegar con la carta que Isabel anuncia unos versos antes (v. 1324-1326), por eso el resto de los personajes le preguntan por las guardas del camino, que le hacen sentir al personaje que en la carta estaba *escrito mi fin* (v. 1335). Dado el contexto, hay que suponer que lo que está escrito en esa carta es que Gutierre vaya a Zaragoza a entrevistarse con Fernando, como hará a continuación.

1346: 1346 *Aún*: entendemos que tiene más sentido la lectura *aún* (= ‘todavía’) que *aun*, como proponen *Har*, *Men* y *McCrea*. Acentuamos en consecuencia, siguiendo las normas actuales de ortografía, aunque en las obras de Lope se pronuncia sistemáticamente en una sola sílaba (Poesse 1973:38, n. 71).

1349: 1349 *azcona*: lanza pequeña o algún otro tipo de arma arrojadiza, similar a un dardo o azagaya, que según Covarrubias «usan los montañeses».

1355: 1355 *ave*: probablemente haya que entender que se refiere al ‘ave mensajera’. En este mismo sentido se puede interpretar también la alusión al *ave* del v. 1429, puesta en boca de Martín, que es el encargado de llevar y traer velozmente las cartas de Isabel.

1379: 1379 *yo la pintaré*: comienza aquí un retrato con todos los tópicos petrarquistas, frecuente en las comedias lopescas, aunque en esta ocasión la imagen que construye Martín, como gracioso, incorpora más de un elemento burlesco; entre ellos las alusiones a la nariz, las cejas y las orejas (véase Alonso 2002:24-26). En términos generales, aun así, la belleza femenina se describe siguiendo las imágenes heredadas de la poesía garcilasiana: el cabello, como el oro o como el sol, agitado por el viento; los ojos que engendran amor en el que miran; la piel blanca; los dientes como perlas; las manos tan blancas como el cristal... Entre las imágenes sorprendentes o disparatadas, merece la pena destacar la boca *como un pico de* *perdiz*, la alusión a los ojos chispeantes como *candiles* o el juego disémico con *pechos*: el busto de la dama, pero también el tributo (o la *alcabala*) que se le paga al *mayor rey de la tierra*.

1390: 1390 *vían*: ‘veían’.

1425: 1425 *doblones*: moneda de oro introducida en España por los Reyes Católicos equivalente a dos escudos o 32 reales. Covarrubias dice de ella: «escudo de a dos, doblón de dos caras, de los de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, contrahechos en el cinco de oros de los naipes». Probablemente haya que entender que, por asociación al nombre de la moneda, Martín le desea a Gutierre que «Dobles tus años» (v. 1426).

1430: 1430 *procurador*: quizá no solo en su primer sentido («el que, en virtud de poder o facultad de otro, ejecuta en su nombre alguna cosa»), sino también entendido como «el sujeto por cuya mano corren las dependencias económicas de la casa o los negocios y diligencias» (*Autoridades*); en este caso los de Gutierre.

@palas: 1431*Acot con palas*: se preparan en esta escena Fernando, Fadrique, Sancho y Pedro para divertirse con un juego de pelota, que solía practicarse con unas *palas* o raquetas. Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta en Madrid*, refiere del modo que sigue los preparativos necesarios: «Quedan nuestros jugadores en jubones de colores diferentes [...] Desanúdanse las agujetas para bracear más libres, desatan las cintas que ajustan los calzones por abajo, y echan de los ojales los botones [...] Alguno se pone unas alpargatas. [...] Otro se ata el cabello atrás con una colonia [...] Un par dellos se aprietan los lienzos por la frente, como si tuvieran jaqueca [...] Toman todos las palas y saca el juez el rosario [...] para saber los tantos que se pierden» (ed. E. Suárez Figaredo, p. 323). Era además uno de los entretenimientos que más concitaba en el Siglo de Oro los elogios de los moralistas, por considerarse apropiado para el desarrollo de las destrezas y la formación física de los jóvenes. El propio Felipe III, a quien parece que Lope tenía muy en mente durante la escritura de esta comedia, era un gran aficionado al deporte, «al que dedicaba con relativa frecuencia varias horas seguidas» (García García 1999:13).

1455: 1455 *de zapato blanco y media*: no hemos encontrado el refrán al que aquí alude Lope en los diccionarios ni en las obras paremiológicas de la época, pero parece claro el sentido: ‘de punta en blanco’, ‘bien vestido’. Similar expresión se encuentra en *El caballero puntual* de Salas Barbadillo: «Calzose unos guantes de ámbar nuevos, púsose un rico aderezo de espada, zapato blanco, medias encarnadas y ligas blancas, con unas puntas que las hacían personas, y desta forma salió de su posada, sin ningún criado que le siguiese acompañándole» (ed. J. E. López Martínez, p. 48).

1463: 1463 *grajea*: «especie de confitura muy menuda» (Covarrubias). Dado el contexto, si no se refiere Lope simplemente a los emplastos utilizados por la mujer para maquillarse, se podría pensar que se trata de un chiste de carácter escatológico.

1467: 1467 *tinta*: el uso de afeites de diferente índole era uno de los lugares comunes de la literatura burlesca de la época. La tinta, en particular, se usaba para ocultar las canas que denotan la edad avanzada. «¿No ves los viejos hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta, querer en todo parecer muchachos?» (Quevedo, *El mundo por de dentro*, ed. I. Arellano, p. 120).

1469: 1468-1469 *agua de ángeles y trébol, / de ámbar y de otras mezclas*: son distintos tipos de ungüentos aromáticos. Del *agua de ángeles* dice Covarrubias que se llama así «por ser de estremado olor, distilada de muchas flores diferentes y drogas aromáticas». El *ámbar*, por su parte, es un aceite o «una pasta de suavísimo olor» (Covarrubias) muy apreciada en la época y propia de los nobles, utilizada para perfumar el vestido.

1473: 1473 *rodela*: «escudo redondo que cubre el pecho; arma española, que con ella y con la espada se suele pelear animosamente» (Covarrubias). Se cuenta entre los pertrechos que llevaba don Quijote: «en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante» (dir. F. Rico, I, 8).

1474: 1474 *coso*: «la plaza o campo donde lidian los toros» (Covarrubias).

1477: 1477 *vivar de conejas*: la expresión puede entenderse como ‘el lugar donde se engendra el vicio’, con evidentes connotaciones eróticas. *Vivar* es «el sitio o paraje donde crían sus hijos algunos animales de caza. Dícese particularmente del sitio cavernoso o cuevecillas de los conejos» (*Autoridades*). Por su parte, se puede leer en *La pícara Justina* la siguiente interpretación de las *conejas*: «Por eso dijo el otre que los vicios son conejos. Allá en Salamanca le declararán este latín, que, a lo que yo perjunco, quiere decir que como los conejos y conejas todos paren y ninguno es estéril, así, un vicio pare más vicios que un conejo gazapos» (ed. L. Torres, p. 515). En cualquier caso, todo el pasaje tiene un doble sentido erótico claro, que parte de diferentes contextos muy connotados en la poesía de la época: desde las armas de Fadrique hasta la familia léxica de los animales y de la comida, con especial énfasis en los hojaldres y la masa (véase Piquero Rodríguez 2021, sobre todo las pp. 401-407 y 312-488).

1479: 1479 *hojuelas*: «fruta de sartén que se hace de masa extendida con huevos, y tan delgada que parece hoja de papel» (*Autoridades*).

1488: 1487-1488 *orejas / de abad*: Covarrubias las define precisamente como «cierto género de hojuelas».

1496: 1496 *ratón de molino*: más allá del contexto en el que se enmarca esta metáfora, derivada de las *hojuelas* y sus diversas connotaciones, lanzar harina (u otro tipo de sustancias) a la cara era burla típica en los entremeses de la época. Baste con recordar, a tal efecto, las palabras con las que Buezo define el género: «En muchos entremeses perviven ecos del tiempo de Carnaval y la escena se ensucia deliberadamente en tanto que los personajes resultan tiznados o enharinados, llevan máscaras, turbantes burlescos, etc.» (en Huerta Calvo 2003:81). Como prolongación del ámbito léxico de la *harina* y de la *masa* surge aquí la imagen del *ratón de molino*, que —como es lógico— habría de salir enharinado tras roer los sacos del grano ya molido.

1503: 1503 *una dueña*: la mujer mayor y, a menudo, responsable de las doncellas. Era blanco frecuente de mofas en toda la literatura burlesca del Siglo de Oro.

1509: 1509 *para las primeras hierbas*: ‘en primavera’.

1514: 1510-1514 *por la mañana... ciruelas*: la primera imagen de la mujer con quien se encuentra Pedro se construye de manera compleja, entrelazando diversos conceptos. Vincula Lope las *ciruelas*, propicias para las personas *digestas*, con las *pasas*, que puede ser simplemente la fruta secada pero también sirve como alusión a esas mujeres ya caducas (*pasas*) de las que se queja Pedro. Para el significado de *digesto*, como término médico, véase el siguiente fragmento del *Tractado llamado fructo de todos los auctos contra el mal serpentino*, de Ruy Díaz de Isla: «El conciliador en la differencia ciento & setenta & siete de su libro sobre la diferencia si conuiene purgar a los leprosos o no, arguye desta manera & sobre muchas razones dize quel humor que no recibe digestión no conuiene purgarse y que el humor de los leprosos no rescibe digestión ni se puede digerir, & por tanto no sanan porque el tal humor no se puede purgar, y este argumento estriba sobre las palabras de Ypocras en la partícula primera de su anforismo, a donde dize: lo digesto conuiene purgar & no mouerlo crudo» (f. XLIXv).

1525: 1515-1525 *anoche a las doce... y otras mil bellaquerías*: a la fealdad física se le suman, además, las sospechas de bruja, no solo por *hereja* (v. 1504), sino también como hechicera: en ello incide que la encuentre a medianoche con los pies en una *artesa* (una especie de palangana de madera, a menudo utilizada para amasar pan), rodeada de *candelas*, símbolos mágicos (*caracteres*, *cercos*) y *hierbas*, es de suponer que de las que se utilizaban para confeccionar ungüentos y filtros mágicos.

1528: 1527-1528 *todo el calor de las venas / fue al principio de la vida*: es decir, se le heló la sangre *de las venas* para *socorrer* al corazón, que es el *principio de la vida*. Lope parece hacerse eco en este sentidode las teorías médicas de su época, heredadas en parte de los tratados aristotélicos. «Aristótelesa los que le tienen pequeño [*i. e.* el corazón] llama atrevidos y a los animales de gran corazóntiene por temerosos. Pero si en él se sienten las adversidades, dichoso el que sin él hubiera nacido,como de los delfines, lo afirma el mismo filósofo. Si el corazón es cuerpo espeso y cóncavo,cóncavo para que tenga la sangre y espeso para que guarde el principio del calor, ¿por qué ha de ser pequeño en los animosos? Pues las adversidades corromperán más presto su poca sangre y la costumbre de padecerlas el calor del principio de la vida, que parece que está en él como el fuego elementar en su centro» (*El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, p. 306).

1531: 1531 *las velas muertas*: ‘las velas apagadas’. Con ese valor aparece el verbo *matar* ya en Covarrubias.

1545: 1545 *me halló galápago*: la comicidad física y visual es extremada en esta imagen, en la que Pedro termina mojado como un *galápago* (animal marítimo) y con la *artesa* a modo de concha.

1550: 1550 *remozan*: ‘se hacen más mozas y rejuvenecen’ (*Autoridades*).

1556: 1556 *galilla*: la *gala* es, según *Autoridades*, el «vestido alegre, sobresaliente, rico y costoso para las funciones de fiesta, regocijo, lucimiento y fuera del modo ordinario de vestir de cada uno».

1558: 1558 *II*: aunque la métrica admite la pronunciación «is», parece muy probable que Lope pensase en «íes» al escribir este pasaje. «Estos serán Fernando y Isabela, / guerrera hermana de un rey Cuarto Enrique, / a quien sucederá por más cautela / que una heredera transversal aplique; / la Fama entonces, que se esparce y vuela, / tanto hará que su nombre se publique / que la inmortalidad vivan sagradas / las Efes y las Íes coronadas» (Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, XV, vv. 313-320).

1561: 1561 *deas*: ‘diosas’. Destaca *Autoridades* que es «voz poética y puramente latina».

1572: 1572 *di dos vueltas de cadena*: es decir, una cadena suficientemente larga como para dar dos vueltas al cuello: «halláronle, debajo de una ropilla de terciopelo pardo, sobre el jubón puesta una cadena de cuatro vueltas de menudos eslabones de oro, de la cual pendía un devoto crucifijo, asimismo de oro» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. L. Fernández, p. 206).

1584: 1584 *Quién*: ‘quiénes’, con valor de plural. «¿Quién fueron / los crüeles sacristanes / del facistol de tu espalda?» (*El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, vv. 541-543).

@Vanse: 1584*Acot Vanse*: la acotación se refiere solamente a Fadrique, Pedro y Sancho pues, como es obvio, Gutierre y Fernando permanecen en escena.

1589: 1589 *habláis en ella*: la preposición que marca el régimen del verbo *hablar* en la época de Lope es sistemáticamente *en*, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad.

1609: 1609 *Isabela*: mantenemos, sin enmendarla, la lectura de las ediciones antiguas como simple variante del nombre, puesto que Lope la había utilizado ya en *La hermosura de Angélica* (XV, v. 313) y volverá a aparecer en la comedia más adelante, en el v. 2157, donde resulta claro que no se trata de un error de lectura, pues es indispensable mantener la forma para el cómputo métrico. No es, además, un caso único en nuestra pieza, como lo demuestran los dobletes Alonso / Alfonso y Enrique / Enrico. Pese a todo, el resto de editores modernos corrigen esta lectura en «Isabel».

1619: 1619 *acaso*: ‘por casualidad’. De nuevo con el mismo valor en el v. 1766.

1629: 1629 *escudos*: moneda de oro, plata o vellón en la que está «grabado el escudo de las armas del rey o príncipe soberano» y «vale la mitad de un doblón» (*Autoridades*).

1637: 1637 *Pues seré mozo de espuelas*: la anécdota, que da título a la comedia, se puede leer en la *Crónica* de Alonso de Palencia: «Sin perder tiempo, salió de Verdejo Gutierre con el Príncipe hasta una pequeña aldea habitada por algunos campesinos entre Gómara y Burgo de Osma. Allí hicieron alto para descansar breves momentos, y según previo acuerdo, el Príncipe, fingiéndose criado de mercaderes, estuvo cuidando a las mulas y sirviendo la cena; acabada la cual, en vez de retirarse a dormir, salieron de la aldea en altas horas de una noche tenebrosa» (trad. A. Paz y Meliá, p. 270). El *Memorial de diversas hazañas* de Valera insiste, asimismo, en que «el prínçipe secretamente se partió, con çinco o seys servidores, por engañar a los que bien no le querían» (ed. J. Mata Carriazo, p. 162).

1658: 1658 *Demás de*: ‘además de’.

1663: 1663 *algunos grandes*: habría que entender que se refiere a los grandes de España, el máximo grado al que se podía aspirar en la nobleza española.

1666: 1666 *de su Girón te amparan*: nótese el posible juego lingüístico por homofonía, pues la ven tan pobre que deciden ampararla con un simple *jirón* (es decir, una parte) de lo que tienen. El mismo juego de equívocos parece que anima también el comentario del v. 1914.

1674: 1674 *bachillería*: en este caso, ‘invención de poca sustancia o fundamento’.

1676: 1676 *De un abecé letras tomo*: no es este el único abecedario poético o burlesco que encontramos en el teatro de Lope de Vega. Aunque lo primero que viene a la mente al leer este pasaje son los abecedarios amorosos en que se define a los buenos esposos en *Peribáñez y el* *comendador de Ocaña* (eds. A. Blecua y G. Salvador, vv. 408-490), también en *La madre de la* *mejor* hay otro pasaje similar en que las letras del nombre de María sirven para establecer sus virtudes (ed. E. Canonica, vv. 1355-1374).

1677: 1677 *la manga*: probablemente se refiera a algún tipo de bolsa o cucurucho (véase *Autoridades*) donde guarda Juana las tiras de papel o *cedulillas* (v. 1682) con las letras, y no propiamente a la manga del vestido.

1712: 1711-1712 *Hermenegildo, que fue / rey de España*: san Hermenegildo (564-585) fue un príncipe y noble visigodo, hijo de Leovigildo. Lideró una rebelión contra su padre entre 580 y 584 (año en que fue asesinado) tras ser coronado rey en el invierno de 579, oponiéndose así al arrianismo en que fue educado tras su conversión al catolicismo. La historia del santo se convirtió en una de las más conocidas entre los estudiantes de los jesuitas —incluido, a buen seguro, Lope de Vega— desde finales del siglo XVI gracias a la *Tragedia de san* *Hermenegildo*, el texto más importante y más representado del teatro de colegio de su época, que fue motivo reiteradamente visitado por los dramaturgos barrocos (véase Alonso Asenjo 1995). Su canonización tuvo lugar en el año 1585 a instancias de Felipe II. En su figura se aúna el componente religioso, como mártir, y el histórico, por el que se le recuerda aquí, que lo convirtió en patrono de la monarquía española. Ambos aspectos bien pueden presagiar las líneas de gobierno de la futura reina Católica y motivar, por tanto, ese «Bien lo sé» con que responde Isabel a Juana.

1713: 1713 *la I Juan*: la grafía *I* «suele hacer oficio de consonante, cuando se pone antes de otra vocal, como *Iuan*, *Iarro*, etc.» (Covarrubias). Entre los impresores de la época, de hecho, era casi la única grafía utilizada para la mayúscula, en detrimento de la *J*.

1731: 1731 *la Q Cuarto y Quinto*: la letra *Q* se utilizaba frecuentemente en la época en las palabras que hoy escribiríamos con *c-* inicial ante diptongo. De ahí que sea posible identificar la letra tanto con la grafía de *cuarto* como con la de *quinto*, a pesar de que la actual norma ortográfica las diferencie radicalmente. Todavía en *Autoridades* se da cuenta de que «síguele siempre una *u*, que las más veces se liquida, perdiendo enteramente el sonido, como en *querer*, y algunas veces se pronuncia, aunque suavemente, como en *qual*, *quando*, etc.».

1737: 1737 *Zerda*: tanto el apellido *Zerda* como el resto de los nombres del juego (Enrique, Manrique, Rodrigo...) tienen fuertes resonancias de las grandes figuras de la historia de España o de las familias nobiliarias más importantes, bien de la época de los Reyes Católicos (véase Riquer 1986) o bien de la del propio Lope.

1745: 1745 *puesto que*: ‘aunque’.

1761: 1761 *supuesto que*: ‘aunque’.

1778: 1777-1778 *Dame ese anillo prestado, / Juana, y deberete dos*: aunque puede ser una referencia al anillo que llevará Juana cuando Isabel la case, también es posible que en este verso se aluda al anillo que le pidió Isabel que diese a un criado en el v. 438 (según se infiere de lo dicho allí, para venderlo y tener con qué comprar algo que comer).

1779: 1779 *Ten*: como indican los editores modernos, es necesario entender en la acotación implícita de este verso que la reina le da el anillo a Rodrigo, pues es él quien contesta agradecido.

1787: 1786-1787 *el conde de Buendía, / cuya es Dueñas*: el arzobispo de Toledo era, además, conde de Buendía y señor de Dueñas desde que Juan II le cediera la población (véase la nota a los vv. 205-207). Por otra parte, históricamente sabemos que en Dueñas tuvo lugar el primer encuentro entre los futuros Reyes Católicos. La narración de la llegada de Fernando, recreada al final de la comedia, se puede leer con detalle en la *Crónica* de Palencia (II, II, 4).

1793: 1793 *hombre que vuelva por mí*: con este verso se ratifica la imagen de Isabel como mujer, que se ha ido construyendo a lo largo de toda la jornada en contraposición a la presencia fuerte que parecía apuntarse en las primeras escenas de la comedia, tras el sueño en que una España alegórica le encomienda el futuro del país. Véase al respecto Zúñiga Lacruz [2015:212].

1795: 1795 *a la entrada de Castilla*: el reencuentro de Fernando con Alfonso de Palencia y Gutierre de Cárdenas tuvo lugar, históricamente, a las puertas de Burgo de Osma en la noche del 7 de octubre. Así lo cuenta, con todo lujo de detalles, el propio Palencia en su *Crónica* (II, II, 3).

1827: 1827 *entonado y mohíno*: ‘presumido y enojado’. Contrasta, sin duda, esta imagen de Fernando con lo que nos cuenta Alonso de Palencia, que asegura que llegó a Burgo de Osma «no rendido a la inmensa fatiga de dos días de marcha y dos noches de vigilia» (trad. A. Paz y Meliá, pp. 272-274).

1837: 1837 *pensallos*: ‘darles pienso, para comer’. De nuevo aparece en el v. 2021.

1842: 1842 *emperejilados*: compuestos, adornados o engalanados con esmero, según *Autoridades*, que cita precisamente estos versos de la comedia para ejemplificar la definición del término.

1849: 1849 *pesar del diablo*: sobre todo en su forma «pese a...», era forma frecuente de juramento entre los graciosos de la comedia del Siglo de Oro. «¡Señoras monjas, pasito, / que haré un estrago, por Dios! / ¡Salí, madre, pese a mí!» (Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, ed. L. Giuliani, vv. 2683-2685).

1853: 1850-1853 *con valona... alfeñicada persona*: insiste Martín en su caracterización de Fernando como hombre remilgado y *alfeñicado* (blando y quebradizo, como los *alfeñiques*), además de vestido impropiamente, con *valona* (adorno que se ponía al cuello), *polainas* (botín de paño que sube hasta la rodilla) y *espuela dorada*.

1859: 1859 *zarazas*: «masa que se hace mezclando vidrio molido, veneno o agujas y sirve para matar los perros, gatos, ratones u otros animales semejantes» (*Autoridades*).

1860: 1860 *bizazas*: cierto tipo de alforjas de cuero. Nótese el desconcierto de Fernando, que no parece entender lo que son las *bizazas* en su respuesta.

1862: 1862 *hueso de tocino*: Correas recoge el siguiente refrán, que parece avenirse muy bien con la situación: «Dijo el tocino al vino: “Bien vengáis, amigo”». Con todo, puede que Fernando interprete que Martín está insinuando que es francés con la alusión al *hueso de* *tocino*. Al menos, como refrán popular aparece en *La pícara Justina* el siguiente: «el francés, hueso de tocino, y la mesonera, pan en el corpiño» (ed. L. Torres, p. 247).

1867: 1866-1867 *tiene brío y retozo, / bachiller y picativo*: el vino que trae Fernando en sus alforjas probablemente sea joven (igual que el *bachiller*, que es el primer grado que se obtiene en la universidad) y, en opinión de Martín, tiene fuerza (*brío*, *picativo*) y da alegría (*retozo*).

1890: 1890 *caraus*: ‘caraos’. Es el acto de brindar apurando el vaso.

1893: 1893 *Deo gloria et sanctis laus*: literalmente, ‘gloria a Dios y santa alabanza’. Son dos fórmulas propias de la celebración de la misa, que cómicamente le vienen a la cabeza a Martín en el momento de beber el vino.

1896: 1896 *entrevo*: ‘entiendo’. Es voz de germanía, y así aparece recogida en *Autoridades* (*s. v. entrevar*), que toma el término del «Vocabulario» que incluye Juan Hidalgo al final desus *Romances de germanía*.

1902: 1902 *Tres mozas*: parece que Martín se refiere así eufemísticamente a los jarros de vino que está bebiendo, aunque no hemos podido localizar ningún pasaje paralelo que ayude a entender en detalle la expresión. Quizá la imagen surja por proximidad a la alusión al mulato como «mozo tinto» que aparece en las jácaras de Quevedo: «Padurre, mozo tinto / y tenebroso galán» (ed. I. Arellano, pp. 30-31).

1905: 1905 *quillotra*: ‘amiga’, ‘manceba’. Es término típicamente rústico y pastoril.

1926: 1926 *Ginés*: aunque no se haya indicado expresamente en ningún momento, Ginés es el nombre que adopta Fernando mientras va disfrazado de mozo.

1931: 1931 *te hayas detenido*: la muerte encontró a Pedro Girón, maestre de Calatrava, en Villarrubia de los Ojos cuando iba de camino de Almagro a Ocaña con la intención de pedir la mano de Isabel. A pesar de las imprecisiones históricas que ya hemos señalado (véase la nota a los vv. 963 y 1248-1249), la cómica muerte del personaje en esta escena tiene un trasfondo real. Dice Palencia en su *Crónica*: «atacado de súbita enfermedad en Villarrubia, cerca de Villarreal, no solamente hubo de desistir, a pesar suyo, de sus propósitos, sino que en época en que no reinaba pestilencia, y entre la multitud de personas sanas, él solo sufrió miserable muerte a consecuencia de una postema en la garganta. Dícese que al morir pronunció palabras de blasfemia acusando a Dios de crueldad por no haber prolongado su vida de cuarenta y tres años al menos cuarenta días más, para ostentar el último esfuerzo de la adquirida pujanza. Mas como nada aprovechaba aquella vana cólera, volviose a algunos de sus criados favoritos con quienes, según se cree, le unían vergonzosas relaciones, y les dirigió breves palabras, bien distante de toda contrición. [...] La voz del pueblo, que tiene algo de la voz de Dios, dio gran importancia a esta muerte, y atribuyó a milagro la desaparición de un tirano a quien sus inmensas y mal adquiridas riquezas habían hecho concebir tan atroz infamia» (trad. A. Paz y Meliá, pp. 9-10).

1939: 1939 *No es la primera que tiene*: el blasón de la familia Girón estaba compuesto por tres jirones de gules junto a otros tres de oro (Riquer 1986:118-119). Aunque no se suele consignar al blasonar las armas de la familia, es de suponer que el escudo tuviera en el timbre, además, la corona correspondiente a su título como conde de Urueña, que obtuvo en 1464.

1964: 1964 *Aquí me ha dado un dolor*: en este verso la ambigüedad del deíctico no aclara dónde se localiza el dolor. Si hacemos caso a las sugerencias de Alonso de Palencia, la muerte de Pedro Girón debería haberse producido por algún tipo de pústula en la garganta; muerte que tiene una indudable carga simbólica (véase la nota al v. 1931). Parece más probable, sin embargo, que el actor simule sufrir dolor en el vientre («A este lado», como dice inmediatamente a continuación, en el v. 1965). En las crónicas del momento se sugirió ya la posibilidad de que Girón hubiese muerto envenenado (véase O’Callaghan 1961:386), y actualmente es fácil encontrar, como explicación popular, que la causa de su muerte «tal vez fuera una apendicitis o una oclusión intestinal» (Vallejo y Guijarro 1979:167).

2032: 2032 *la que compré en Cuenca*: se refiere a la espada, aunque no hemos encontrado alusiones específicas a que Cuenca, en la época, tuviese fama de que allí se labrasen especialmente bien; antes al contrario, lo habitual era ponderar las *palmillas* conquenses, un tipo de paño. «Era palmilla gentil / de Cuenca, si allá se teje» (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, eds. A. Blecua y G. Salvador, vv. 678-679).

2036: 2035-2036 *que le metan un colchón / por mecha*: entendemos que la cuchillada será tan grande, conforme a la amenaza de Martín, que se le podrá meter un *colchón* (pues sobre él duerme) a Fernando en la herida como *mecha* (probablemente en su acepción como «clavo de hilas torcidas que meten los cirujanos en las heridas o llagas»; *Autoridades*). Es, en todo caso, una amenaza propia de soldado fanfarrón.

2036: 2036 *moscón*: «el hombre que con porfía y astucia logra lo que desea, afectando ignorancia» (*Autoridades*).

2037: 2037 *Isabel, moza de mesón*: aunque se identifica al personaje con el mismo nombre de la reina, no tiene nada que ver esta moza de mesón con Isabel de Castilla. Dado que su intervención en la comedia se limita a esta escena, no parece que haya confusión posible entre ambos personajes, por lo que mantenemos su nombre en las didascalias tal y como se presenta en la *princeps*. Ya que el personaje de esta moza de nombre regio le sirve a Fernando como augurio de lo que le espera, puede que en la representación fuese una sola actriz quien interpretase ambos papeles.

2038: 2038 *lacayo del rey Herodes*: como epítome de la maldad aparece aquí citado Herodes, el tetrarca de Galilea que pasó al imaginario popular, sobre todo, por su crueldad al ordenar la muerte de los niños menores de dos años nacidos en Belén en tiempos de Jesús (Mateo 2, 16-18).

2040: 2040 *quistión*: ‘cuestión’, ‘disputa’.

2045: 2044-2045 *después que*: ‘desde que’.

2046: 2046 *socarronazo*: «el bellaco disimulado que solo pretende su interés» (Covarrubias).

2057: 2057 *punto*: ‘asunto’, ‘materia’.

2059: 2059 *una garra*: ‘una mano’, por animalización.

2060: 2060 *bizarra*: ‘generosa’, ‘gallarda’, ‘lozana’.

2067: 2067 *le asentaré los cinco*: ‘le daré un sopapo’; le *asentaré los cinco* dedos en la cara.

2068: 2068 *brinco*: ‘joya’, ‘alhaja’, usado aquí como vocativo. El *brinco* es, en rigor, «un joyel pequeño que usaron las mujeres en los tocados» (*Autoridades*).

2069: 2069 *sírveme de candil*: entendemos que Martín pide, de manera jocosa, que Isabel le ilumine y le enseñe el camino, pues el candil se llevaba siempre delante de uno con esta finalidad.

2119: 2119 *de asiento*: ‘para establecerse allí’.

2133: 2133 *picaña*: «pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza» (*Autoridades*).

2138: 2138 *noramala*: ‘en hora mala’.

2141: 2141 *seor bestial maestresala*: así da a entender Isabel que es quien da de comer a los caballos o las *bestias*, pues el *maestresala* es «el ministro principal que asiste a la mesa del señor; trae a ella con los pajes la vianda y la distribuye entre los que comen» (*Autoridades*).

2150: 2150 *poquito de abrazo*: especialmente efectivo como juego escénico le resulta a Lope el motivo del abrazo, como lo demuestran también los conocidos versos de *La dama boba* (vv. 1750-1765) o el siguiente pasaje de *El maestro de danzar*: «feliciana ¿Nizarda? ¿Qué danza es esa? / aldemaro Del instrumento estoy falto: / cabrïola, abrazo y salto. / feliciana ¿Cómo abrazo? aldemaro A la francesa. / (¡Y cuál os le diera yo / a la española, mi bien!)» (ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 517-522).

2157: 2157 *Isabela*: aparece nuevamente la variante del nombre de Isabel que se puede leer también en el v. 1609, y en este contexto no cabe duda de que la forma es absolutamente intencionada, pues resulta necesaria para la métrica.

2165: 2165 *volvé*: ‘volved’. Era frecuente en el Siglo de Oro esta forma de imperativo acabada en vocal, frente a la actual acabada en *-d*. Así también, por ejemplo, en *Roma, abrasada*: «Pues cantá, y sosiega un poco» (ed. V. Roncero López, v. 1402).

@cena: 2171*Acot Sacan una mesa con la cena*: en el Siglo de Oro el acto de *sacar* o *poner* la mesa respondía literalmente a una acción. Las mesas se colocaban en el lugar que se destinaba a comer, trayéndolas desde la cocina u otra habitación, junto con los bancos necesarios para los comensales (Pérez Samper 2017:371-376). Más allá de los aspectos puramente costumbristas que se pueden extraer de la acotación, téngase en cuenta también el movimiento escénico y la interacción con los elementos del decorado que todo ello implica (véase Rodríguez García 2014:341-342).

2194: 2194 *sirviéndole sin sombrero*: descubrirse la cabeza era señal de familiaridad, de ahí la sorpresa de Martín y la sospecha posterior de que «Más hay que Ginés allí» (v. 2245). La importancia del gesto, en relación con el respeto que se debe a los nobles que se encuentran en un estatus superior, se deja notar también en la ira de Isabel con el embajador francés (vv. 1280-1292).

2195: 2195 *Oste, puto*: recoge la expresión *Autoridades* haciendo notar que «úsase de esta voz con alguna vehemencia». Significa literalmente ‘apártate, no te acerques, puto’, aunque en Lope se utiliza como expresión de gran confusión o sorpresa. «¡Oxte puto! ¡Vive Dios, / que se sabe todo el cuento!» (*El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, vv. 663-664).

2197: 2197 *primero*: ‘primeramente’.

2225: 2225 *pecho*: «tributo que se da al rey» (Covarrubias).

2241: 2240-2241 *mesa de amancebados / cuando llama la justicia*: no hemos encontrado referente para el dicho, pero el sentido parece claro, pues los amancebados huirían en cuanto oyesen que llega la justicia, dado que están en «ilícito ayuntamiento» (Covarrubias). «[...] y en estas persuasiones le ayudaba el Gerónimo Bello, al cual, teniéndole en la Imperial preso la justicia por amancebado, se huyó, como dije, a los indios pon su amiga, que era una mestiza» (Alonso de Nájera, *Desengaño y reparo...*, ed. J. T. Medina, p. 69).

@Vanse: 2246*Acot Vanse*: la acotación no afecta, como es lógico, a Fernando, que se queda solo en escena.

2247: 2247 *ardiente Libia o Citia helada*: *Libia* es el nombre que se le dio en el Siglo de Oro a todo el continente africano, incluyendo Egipto y Etiopía. Siguiendo la descripción de Heródoto en sus *Historias*, su desierto se consideraba uno de los lugares más inhóspitos y calurosos de la Tierra (véase Albadalejo Vivero 2007:272-273). Escitia o *Citia*, por su parte, indica Covarrubias que es una «región septentrional muy latísima, dividida en dos partes, europea y asiática». Se tenía en tiempos de Lope por una tierra de perenne hielo, situada en las antípodas de Libia, por lo que la oposición de Libia a Citia (de extremo a extremo del mundo) era frecuente en la literatura del momento. «Desde la ardiente Libia hasta la helada / Citia lleva la fama su memoria, / en grandïosas obras dilatada» (Cervantes, *Viaje* *del Parnaso*, eds. M. Herrero García y A. Madroñal, p. 120).

2248: 2248 *en golfo de la mar*: con esta alusión quizá se compare Fernando con Leandro, el amante que, en la mitología clásica, cruzaba todas las noches a nado el estrecho del Helesponto para reencontrarse con la sacerdotisa Hero. El faro que le servía de guía a Leandro se apagó una noche por un fuerte vendaval y terminó muriendo ahogado. Similar hazaña ante la *fortuna airada* en el *golfo de la mar* parece considerar Fernando entre los *trabajos* que le hacen merecedor de la mano de Isabel.

2250: 2250 *bracamán*: ‘bracmán’, ‘brahmán’. «Bracmanes (y no bracamanes) no es voz griega, y ya sé lo que significa. Es una casta, o muchas de las familias más nobles y más sabias en las Indias Orientales, sumamente dificultosas de convertir; porque teniendo por viles y por vitandos a todos los que no son de igual familia o casta, se desdeñan de tratar con ellos, tanto, que ni aun para ejercer los más bajos oficios de la casa los admitirán» (Isla, *Fray* *Gerundio de Campazas*, ed. J. Álvarez Barrientos, p. 671).

2253: 2253 *ya por mis trabajos te merezco*: compárese el tema del servicio que Fernando está reivindicando en este soneto con el que Lope le envió al duque de Sessa en julio de 1611, en la misma carta en la que daba cuenta del estreno de la comedia: «Por tu servicio, hermosa prenda mía, / mediré de las zonas la abrasada; / por tu servicio, en lira mal templada, / haré, parando el sol, mayor el día; / por tu servicio en la región más fría / desnudo pasaré la Scitia helada; / por tu servicio, la tormenta airada / del golfo de Narbona o Satalía [...]» (*Cartas*, ed. A. Carreño, p. 124).

2260: 2260 *a recado*: ‘a buen recaudo’.

2264: 2264*Per CRIADO*: los editores modernos, desde *Har*, atribuyen esta intervención al criado que acompaña a don Fadrique, aunque toda la tradición antigua alude a un *Mo.* (mozo) en las didascalias. Aceptamos la enmienda, pero no descartamos la posibilidad de que Lope tuviera en mente a un mozo del mesón, que vendría a preguntar por el origen de los forasteros. Dadas las lagunas textuales que se encuentran en otros puntos de la comedia, quizá se haya perdido también aquí algún verso o alguna acotación que ayudaría a entender mejor la escena.

2322: 2322 *De labradoras iremos*: no hay históricamente ninguna razón que dé pie a este recurso, pero no cabe duda de la agudeza de Lope a la hora de construir enredos dramáticos. No es la primera vez que se sirve de esta estratagema para resolver el conflicto y, a la vez, dar variedad y comicidad a la trama. El caso más claro, en este sentido, probablemente sea el que se puede ver al final de *Castelvines y Monteses*.

2346: 2345-2346 *no se pase por el aire / un ave sin que tenga de ello aviso*: aunque los vv. 1354-1357 parecían una chanza más de Martín, estas palabras del Rey demuestran la razón que tenía. Enrique y sus hombres vigilan el vuelo de las aves, es de suponer que para que no lleven ningún mensaje de importancia.

2349: 2349*Per SOLDADO 1*: en la *princeps* aparecen los personajes identificados sucintamente como «1», «2» y «3». Restituimos, como el resto de los editores modernos, la mención completa para evitar cualquier tipo de ambigüedad. Nótese, por otra parte, que esta escena sirve para subrayar el favor que Isabel de Castilla fue ganándose entre sus súbditos frente a Enrique IV. Funciona el diálogo de manera similar a la escena en que se había dado la información contextual necesaria para entender los debates que rodearon a la jura de los Toros de Guisando (vv. 896-927) y al monólogo en el que el caballero que acompaña al Rey pasa revista a los pretendientes de Isabel (vv. 958-987).

2355: 2355 *Alonso*: se refiere nuevamente a Alfonso de Portugal, ya aludido en el v. 972 de la comedia, a pesar de la variante en el nombre.

2357: 2357 *el gran prïor*: nueva referencia a Pedro Girón, por su condición de maestre de la Orden de Calatrava.

2358: 2358 *las cabrillas*: es la constelación que en la actualidad se conoce como las Pléyades, compuesta según se creía en la época por las siete estrellas o las siete hermanas situadas en la constelación de Tauro. De ahí la alusión inmediata al *Carro* o la Osa Mayor, que marca el norte con la estrella polar. También en el *Quijote* se encuentra una alusión a las *cabrillas*: «Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato [...] y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante» (dir. F. Rico, II, 41).

2364: 2364 *Pascuala*: es nombre típico de pastora y, sin duda, la sorpresa al oírlo por primera vez debió de ser motivo de regocijo para los espectadores. Como nombre de personajes rústicos lo utiliza Lope también en *Al pasar del arroyo*, *Belardo el furioso* o *Fuente Ovejuna*.

2389: 2388-2389 *hay moros que poder / echar de su misma tierra*: el énfasis que le dan estos versos al motivo de la expulsión refuerza la tesis ideológica que subyace a toda la comedia, expuesta ya al principio de la obra en boca de la alegoría de España. El tema, a fin de cuentas, era de incuestionable actualidad en 1611, cuando se escribió la comedia.

2413: 2412-2413 *La raposa / al pollo queréis juntar*: variante del refrán «no críes gallina con raposa ni creas lágrimas de mujer que llora», recogido por Correas. Las raposas, ya desde las fábulas clásicas, tenían fama de mentirosas y embaucadoras. El sentido, en este contexto, parece claro: por querer proteger a las mujeres, se las está poniendo en peligro.

2429: 2429 *porfïar*: ‘perseverar’.

2446: 2446 *habrá tres días*: a pesar de que *Har* y *Men* enmiendan la lectura («hará tres días»), era uso frecuente en el Siglo de Oro: «y juzgo que a Zulema sucederá lo mismo, habrá seis días que me ha escrito este papel —y sacole entonces— en que me desafía cinco a cinco» (Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. M. Presotto, p. 230).

2456: 2456 *Quedo*: ‘en voz baja’.

2462: 2462 *Zahareña*: ‘esquiva’, ‘huidiza’.

2464: 2464 *mojín*: ‘mojicón’; golpe dado en la cara con el puño cerrado.

2527: 2527 *puesto que*: ‘aunque’.

2533: 2533 *hizo que su campo marche*: levantó el campamento para continuar la marcha. «ABRE ¿A dónde irás? BOSÚ A Gibilí deseo, / tres leguas de Anamur y de su campo, / que, si al principio gano algún trofeo, / a su arrogante lluvia pondré escampo. / ARISCOTE Pues marche el campo a Gibilú» (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, ed. A. Cortijo Ocaña, vv. 1140-1144).

2536: 2536 *capa gascona*: «capa, herreruelo o prenda de camino de abrigo, de la región francesa de Gascuña, con la que se podían tapar el rostro y embozarse» (García Fernández 2004:134).

2561: 2560-2561 *la vista y los oídos / andan siempre encontrados*: en la tradición que llega hasta el Barroco se contemplan dos maneras en las que se puede encender el amor en otra persona; esto es, bien entrando a través de los ojos (Serés 1996:51-61 y 228-229) o bien a través del oído, excitando la imaginación y el intelecto a partir de las noticias del ser amado (Serés 1996:274-275). Solo cuando ambas vías confluían se podía dar el amor perfecto, como lo desarrolla Lope en varios pasajes de su teatro. Isabel teme, en consecuencia, que la vista desdiga de cuanto ha oído contar y le ha hecho enamorarse de Fernando.

2567: 2567 *arrimaos*: con pronunciación trisílaba, necesariamente, para mantener el cómputo métrico. Responde a las costumbres lingüísticas de Lope. Véase Poesse [1973:24-26].

2586: 2586 *a tus divinos abuelos*: posible alusión a Enrique III de Castilla, abuelo paterno de Isabel, cuyo matrimonio con Catalina de Lancaster puso fin al conflicto dinástico creado a la muerte de Pedro I el Cruel y afianzó la casa de los Trastámara. De manera similar, la boda de Isabel y Fernando acabará con el conflicto por la sucesión dando continuidad a su linaje.

2598: 2598 *Que le obliga*: entiéndase, ‘tanto que le obliga...’.

2601: 2601 *San Pedro me la bendiga*: más allá de su sentido recto, es indudable que Lope está jugando aquí también con el valor paremiológico y popular de la expresión. Ya en el *Vocabulario* *de refranes* de Correas se recoge el dicho: «A quien Dios se la diere, san Pedro se la bendiga».

2615: 2614-2615 *aquellos conquistadores / de Valencia y de Cerdeña*: antepasados y predecesores de Fernando en el reino de Aragón fueron Jaime I el Conquistador, que tomó Valencia en un largo proceso que se extendió desde 1232 hasta 1239, y Jaime II, que culminó la conquista de Cerdeña en 1326.

2622: 2620-2622 *De presencia tan hermosa... el alma que ha de tener*: era frecuente en las obras de Lope identificar belleza con hermosura (y, en consecuencia, fealdad con maldad), en una línea de pensamiento que hunde sus raíces en las corrientes filosóficas y poéticas neoplatónicas (véase Gómez Sánchez-Ferrer y Jacobi 2020). Como es lógico, a la hora de conformar la imagen y el carácter de Fernando los mismos tópicos entran en funcionamiento.

2626: 2626 *parias los indios remotos*: aunque en rigor Rodrigo no puede hablar más que de las Indias Orientales (y las riquezas nombradas responden, de hecho, a las que los mercaderes de la época traían de allí), no cabe duda de que las resonancias del *oro* de los *indios* sugerirían a los espectadores las consecuencias del descubrimiento de América en 1492, hito histórico instigado precisamente por Isabel de Castilla.

2631: 2631 *de rezado*: una boda rápida (*de rezado*), en la que solo se celebrará la ceremonia. Sabemos, sin embargo, que históricamente la gala con que se acompañó el casamiento de los Reyes Católicos fue larga y llena de fiestas. Así describe los festejos Alonso de Palencia en su *Crónica*: «pasose el día en danzas y públicos regocijos, y al fin se dispersó la multitud para dejar que los príncipes se recogiesen a su cámara. Siete días duraron las fiestas y fuegos, acudiendo juntos los Príncipes a la colegial de Santa María, para recibir las bendiciones según costumbre católica» (trad. A. Paz y Meliá, pp. 283-284).

@gorra: 2635*Acot gorra*: «es ornamento de la cabeza, con que andamos en la ciudad o villa y cuando se ha de hacer visita y estar en alguna congregación pública, con traje y hábito decente» (Covarrubias).

2668: 2668 *bachiller*: en este contexto, debe entenderse como «agudo hablador y sin fundamento» (Covarrubias).

2672: 2672 *No prendáis mi libertad*: juego de palabras a partir de la polisemia de *cadena*, pues con ellas también se sujetaba a los presos, como se observa en un célebre pasaje del *Quijote*: «Venía diferentemente atado que los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande, que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta, la una en la cadena y la otra de las que llaman guardaamigo o pie de amigo» (dir. F. Rico, I 22).

2692: 2692*Per CASTILLA*: es, obviamente, el mismo personaje alegórico de España que había salido en la primera jornada (vv. 107-128), a pesar del cambio de nombre, como bien han notado todos los editores modernos. O bien Lope trabajó muy rápido y no recordaba, al llegar al final de la comedia, el nombre que le había dado en la primera jornada, o bien se decidió a cambiarlo cuando pensó en dar la obra a la imprenta, tiempo después de haberla terminado, sin advertir que debía modificarlo en los dos lugares. Adviértase, por otra parte, que vuelve a utilizar el mismo aparato escenográfico que en la primera aparición del personaje. Las dos escenas, construidas de manera especular, vienen a enmarcar toda la obra y ratificar los pronósticos del sueño de Isabel.

2701: 2701 *Sultana*: parece que nuevamente se le cambia el nombre a un personaje de la primera jornada, en esta ocasión a la mora Celinda (vv. 635-664).

2703: 2703 *granada*: jugando con la disemia, Lope recrea —y puede que hasta muestre en escena— el escudo heráldico de los Reyes Católicos anticipando la inclusión de la fruta, símbolo de la ciudad de Granada. De esta manera, el personaje alegórico está hablando simbólicamente de los triunfos militares y políticos de Isabel y Fernando a partir del escudo de los Reyes Católicos, que incluirá una granada de oro sobre verde en la punta del escudo, entre el tercer cuartel (con el blasón de Aragón) y el cuarto (con el de Castilla). Para una descripción heráldica del escudo de armas de los Reyes Católicos, véase Riquer [1986:302]. Por otra parte, para la simbología de la granada en relación con los Reyes Católicos, véase García Garrido [2004].

2728: 2726-2728 *la primera parte... la segunda*: a pesar de la promesa de estos últimos versos, no tenemos noticia alguna de que se llegara a escribir una segunda parte de nuestra comedia, aunque los Reyes Católicos son, sin duda, personajes recurrentes en el teatro histórico de Lope, pues como tales aparecen hasta en catorce obras, desde *Los hechos de Garcilaso de la* *Vega y moro Tarfe* (*ca*. 1579-1583) hasta *El piadoso aragonés* (1626). Véanse Entrambasaguas [1952], Ostlund [1997] y Caba [2008].