**Notas**

@Marino: *Dedicatoria Juan Bautista Marino*: Giambattista Marino (1569-1625), fallecido al poco de que se publicase esta dedicatoria, fue un confeso admirador de Lope, al que el napolitano no dudó en reescribir e incluso plagiar; lo cual no impidió que el Fénix —sabedor tal vez de la categoría de clásico que le otorgaba el proceder de Marino— le elogiase a su vez aquí,

en la dedicatoria de *El marido más firme* incluida en esta misma *Parte* y en otros lugares de

su obra, tal y como veremos enseguida. Sobre la relación literaria entre Lope y Marino,

véanse los estudios fundamentales de Juan Manuel Rozas [1966] y Dámaso Alonso [1972].

@Pancirolo: *Juan Jacobo Pancirolo*: Gian Giacomo Panciroli o Panzirolo, auditor del nuncio pontificio en España y «carissimo amico» de Marino, con quien se carteaba (Alonso 1972:79 y Carminati 2012:315), estuvo en Madrid entre la primavera de 1624 y el otoño de 1626 (Scamuzzi 2011b:530), por lo que esta dedicatoria, escrita muy probablemente a finales de 1624, da cuenta de una conversación que él y Lope debieron de mantener pocos meses o semanas antes; en ella, Panciroli le hizo saber al Fénix la estima (*merced y favor*) que despertaba en Marino, tal y como se lo habría comunicado el napolitano durante sus últimos encuentros en Roma, que tuvieron lugar entre mayo de 1623 y enero de 1624 (Scamuzzi 2011b:530 y Carminati 2012:315-316). Desde luego, Lope debió de albergar afecto por Panciroli y tratarlo con familiaridad (Alonso 1972:79), como se deduce del emocionante soneto «A monseñor Juan Jácome Pancirolo, partiéndose a Roma», que el Fénix incluyó en 1627 en su *Corona trágica* (eds. A. Carreño-Rodríguez y A. Carreño, p. 531).

@Saccetto: *Julio Saccetto*: Giulio Sacchetti (1587-1663), nuncio del Papa en España entre 1624 y 1626.

@Francia: *el secretario... en la jornada de Francia*: no se ha podido fijar con certeza a qué personaje alude Lope, pero en cualquier caso debe de tratarse de un secretario de Héctor Pignatelli y Colonna (1572-1622), cuarto duque de Monteleón, que a finales de 1615 coincidió con Lope en *la jornada de Francia*, es decir, en el copioso cortejo que acompañó a la infanta Ana de Austria, hija de Felipe III y prometida de Luis XIII, hasta la frontera franco-española, donde se produjo el intercambio con Isabel de Borbón, que venía a sellar su matrimonio con el infante Felipe. Así pues, gracias al secretario del duque de Monteleón, en dicho viaje llegó por vez primera a oídos de Lope —que acudió a la comitiva en calidad de secretario del duque de Sessa— la admiración que le profesaba Marino (*estas nuevas*). En *Los ramilletes de Madrid* (ed. E. Wright, vv. 2813-2815), el Fénix cita igualmente al duque de Monteleón, mayordomo mayor de la futura reina de Francia, entre los nobles presentes en el séquito («y el mayordomo mayor / que la Reina a Francia lleva, / duque de Monteleón»), mientras que en *El mejor mozo de España* (ed. G. Gómez Sánchez-Ferrer, p. 752), incluida en este mismo tomo, vuelve a referirse a este famosísimo viaje nupcial como *la jornada de Francia*. Véase la excelente nota de Antonucci [2013].

@París: *con Vuestra Señoría en París*: según la fundada opinión de Scamuzzi [2011b:525-526], estas conversaciones en la capital francesa, donde residía Marino desde 1615, tuvieron lugar entre mayo de 1616, cuando la infanta Ana llegó a París con todo su séquito, del que formaban parte el duque de Monteleón y su secretario, y finales de noviembre de 1618, cuando el rey Luis XIII decretó la expulsión casi completa de la comitiva española. De ser así, y parece muy probable, tal intercambio de pareceres hubo de ser posterior a las charlas que Lope y el secretario del duque de Monteleón mantuvieron durante *la jornada de Francia* a finales de 1615, en la que el interlocutor del Fénix ya le hizo partícipe de la estima de Marino, lo que implicaría que el escritor napolitano y el secretario del duque de Monteleón conversaron acerca de Lope antes de su encuentro en París a partir de 1616, circunstancia que los principales comentaristas de esta dedicatoria no han considerado (pero que, a tenor del origen probablemente también napolitano del duque, no parece inverosímil, aunque el anonimato de su secretario dificulta cualquier suposición al respecto). A mi juicio, si Scamuzzi está en lo cierto, entonces parece inexcusable admitir que Lope distingue con claridad una y otra conversación, como pertenecientes a momentos distintos: durante su estancia en París, el secretario del duque de Monteleón habría confirmado y renovado la buena opinión de Marino hacia Lope.

@míos: *por escrito en algunos míos*: en efecto, Lope alabó a Marino en no pocas ocasiones, sin ir más lejos en la dedicatoria de *El marido más firme* presente en esta misma *Parte* (ed. C. Monzó Ribes, pp. 921-924) o en unos versos de *La Filomena* que el dramaturgo citará enseguida; pero también en varios textos escritos cuando el napolitano ya había fallecido, lo que prueba «la sinceridad de los elogios» (Alonso 1972:77), entre los que vale la pena recordar este magnífico cuarteto del *Burguillos*: «Dos cosas despertaron mis antojos, / extranjeras, no al alma, a los sentidos: / Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos» (ed. I. Arellano, p. 439).

@laudato: *laudari a viro laudato*: esta cita (‘ser alabado por un hombre digno de alabanza’), que Lope parafrasea enseguida (aunque, tal vez por humildad, sustituye *alabar* por *estimar*), procede de un verso de una comedia perdida de Nevio pronunciado por Héctor («Laetus sum laudari me abs te, pater, a laudato viro»), verso que se conoce gracias a Séneca y, sobre todo, a Cicerón, aunque Lope parece aferrarse a la versión presente en las *Epístolas* de Erasmo: «Placet enim ad Hectoris Neuiani exemplum laudari a laudato viro». Remito a Scamuzzi [2011b:523], de donde tomo las citas.

@patria: *la peregrinación... de la patria*: la extrañeza e incomprensión de la propia patria ante el genio de Lope se expresa aquí en términos similares a los que el Fénix empleara al titular su famosa novela bizantina, *El peregrino en su patria*.

@escritos: *la inmensa copia de sus escritos*: en el contexto de la polémica con Góngora y sus seguidores, contra los que arremete Lope al final de esta dedicatoria, el elogio de la fertilidad literaria de Marino no es baladí, sino que supone asimismo una defensa de la cuantiosa producción del propio Lope, tal y como se observa con claridad en la dedicatoria de *El* *marido más firme* (Antonucci 2014:92-93); véanse, más adelante, las pp. 921-924.

@humanas: *tantas Rimas sacras y humanas*: las *Rime* de Marino, publicadas por vez primera en 1602 y divididas en dos partes, se estamparon de nuevo en 1614 con el título de *La Lira*, que añadió al conjunto una tercera parte. En total, la obra contiene un millar de poesías muy variadas en sus temas y formas.

@estimación: *calificar... su estimación*: las alabanzas y la estimación de Marino tienen la capacidad de ennoblecer (*calificar*) y certificar la valía (*graduar*) de las personas.

@retrato: *Debe a mi amor... deseo de mi retrato*: ‘el gran favor que me dispensa Vuestra Señoría, hasta el punto de querer un retrato mío, se lo debe con justicia a mi amor y a mi inclinación por usted’. Por lo visto, Marino le hizo saber a Panciroli su interés por contar con un retrato de Lope, tal vez para ilustrar una continuación de su *Galeria* —obra que contaba con varias imágenes de esta índole (Scamuzzi 2011b:530-531)— o, más probablemente, para formar parte de su colección de cuadros (Carminati 2012:316 y Antonucci 2014:84).

@instrumentos: *puesto que la pluma... exteriores instrumentos*: aunque cuanto Lope escribe es un retrato de su alma (tras haberla leído en una de sus potencias, el entendimiento), tiene a bien «añadir a este retrato íntimo una documentación exterior» (Antonucci 2013). Así pues, Lope parece entender la imagen pictórica como un mero complemento del verdadero retrato que él ha ido trazando a lo largo de los años: su obra.

@auditor: *obediente al señor auditor*: Panciroli, que más de una vez se había encargado de hacerse con los retratos de artistas e intelectuales para Marino (Scamuzzi 2011b:529), y que, tal y como se demuestra aquí, siguió desempeñando este cometido hasta los últimos días del napolitano.

@florentín: *Francisco Yaneti, florentín*: Francesco Giannetti o Iannetti (*ca.* 1575-1647), pintor y retratista florentino afincado en España, al que cabe identificar con Francisco Ginete, muy activo en Madrid y Andalucía (Lamas Delgado y Romero Dorado 2018).

@tarde: *las ruinas de los días al declinar la tarde*: sentida metáfora de la vejez que aquejaba a Lope, que rondaba los sesenta y dos años cuando escribió esta dedicatoria.

@deflorescunt: *aut morbo aut ætate deflorescunt*: ‘se marchitan o bien por la enfermedad o bien por la edad’. Podría tratarse de un remedo de una sentencia ciceroniana acerca de la pérdida de la belleza: «Formae dignitas aut morbo deflorescit aut vetustate» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXVII).

@lienzo: *Si ha llegado el lienzo*: lo más probable es que el retrato de Lope nunca llegase a manos de Marino, dado que Panciroli estuvo en Madrid desde la primavera de 1624 hasta el otoño de 1626, mientras que el poeta italiano falleció el 26 de marzo de 1625, esto es, a los pocos meses de que Lope redactase esta dedicatoria (Scamuzzi 2011b:530-535, Carminati 2012:315 y Antonucci 2013).

@voluntad: *a su voluntad*: es decir, a la idea que Marino se hubiera hecho de Lope, dado que nunca llegó a conocerle en persona. Para el uso del término *fisionómico* en Lope, véase Gernert [2021:105].

@mucho: *En Roma os parecerá mucho*: tras su exilio parisino, Marino regresó a Roma en 1623, de ahí la «graciosa chuscada» de Panciroli (Alonso 1972:81), que deja entrever que el poeta (lo mismo que sus paisanos) no reconocería las posibles faltas del lienzo, a diferencia de lo que ocurriría en Madrid. Del pasaje se trasluce que acaso tampoco el Fénix quedara muy convencido del resultado.

@Tulio: *los libertos... Marco Tulio*: Tirón nació como esclavo en la casa de Cicerón y, tras

haber alcanzado la condición de liberto, trabajó como secretario del famoso orador, que le

cita a menudo en sus cartas y le concedió el honor de llevar su mismo nombre, Marco Tulio.

@nombre: *que le honren de su nombre*: ‘que honren el lienzo con su nombre’. Esta petición de Lope a Marino resulta la mar de interesante, por cuanto parece solicitarle que emplee el

retrato en alguna de sus publicaciones —tal vez en una posible continuación de su *Galeria*

(Scamuzzi 2011b:530-531)— o, más bien, que lo incorpore a su nutrida colección de cuadros (Carminati 2012:316 y Antonucci 2014:84). El Fénix recalca su modestia al recordar su eterna deuda con Marino y al comparar la relación entre uno y otro con la de Cicerón y su esclavo, pero lo cierto es que no deja de rogar que el napolitano corresponda —amparando el susodicho retrato— a las generosas alabanzas que el propio Lope le había prodigado, tal y como advierte explícitamente acto seguido.

@imaginario: *mi jardín imaginario*: la epístola octava de *La Filomena* (1621), titulada *El jardín de Lope de Vega* y dedicada a Francisco de Rioja, texto que incluye el elogio de Marino queLope transcribe a continuación (*La Filomena*, f. 156r).

@cielo: *no por eso... en el cielo*: no por ser *imaginario* es de menor estima el fabuloso jardín

ideado por Lope en su epístola, tal y como ocurre con las constelaciones, que no por convencionales o fingidas dejan de ser valiosas. Muy atento con su interlocutor, el Fénix se

cura en salud y ataja cualquier mínimo asomo de recelo. Sobre *El jardín de Lope de Vega*,

cuajado de referencias mitológicas y literarias, remito al recentísimo trabajo de Ximena

González [2021].

@Anfïón: *Anfïón*: ‘como Anfión’, cuya lira, que tenía la virtud de encantar a los animales y mover a los objetos inanimados, le sirvió para levantar las murallas de la ciudad de Tebas,

pues las piedras le seguían al compás de su música y él las colocaba, sin esfuerzo, donde

correspondía.

@aurora: *es sol del Tasso... le sirvió de aurora*: Marino es *sol* del Tasso en cuanto «más brillante y mejor poeta, aunque en su misma estela (por lo que a Tasso se le considera un anticipador de Marino, como la aurora lo es del día). Este juicio era ampliamente compartido por los contemporáneos» (Antonucci 2013). En *La Gatomaquia* se sirve Lope de metáforas similares: «... más dignos de Marinos y de Tasos / (que de Helicona son solos y soles)» (ed. I. Arellano, p. 650). Véase el comentario de Dámaso Alonso [1972:74-75].

@tantos: *la que allí tuvieron tantos*: en efecto, *El jardín de Lope de Vega* constituye un variopinto parnaso, un «generoso catálogo de autores» al que se agregan también «pintores, teólogos, historiadores y músicos» (González 2021:126).

@dilatada: *más dilatada*: adopto la interpretación de Hartzenbusch y Antonucci; McGrady, en cambio, se decanta por leer *mas dilatada*, pero parece mucho más natural que Lope contraponga la extensión de una y otra alabanza.

@piscatoria: *mi Amarílida, égloga piscatoria*: la única égloga lopesca de nombre *Amarílida* de la que hoy se tiene noticia (*Amarílida. Égloga en la suerte de la serenísima infanta doña María*), que Lope incluyó en 1627 en su *Corona trágica* (ff. 114v-117v), está escrita en castellano, en tercetos y no es de asunto piscatorio, al contrario que el texto transcrito acto seguido, perteneciente a una misteriosa y supuesta égloga (¿escrita toda ella en latín?) de la que no tenemos ningún otro testimonio. «¿Habrá existido semejante égloga piscatoria, o será sólo invención, sueño o buen deseo del fantástico Lope?», se preguntaba Dámaso (Alonso 1972:83). Con todo, no deja de ser cierto que la *Amarílida* impresa en la *Corona trágica*, de tema cinegético, contiene una apertura con «ecos piscatorios (la descripción del río Tajo que sale de sus profundidades para escuchar el canto de ninfas y pastores), que presentan notables parecidos con algunos de los versos latinos incluidos en esta dedicatoria» (Antonucci 2013). Sea como fuere, con estos hexámetros latinos pretendía Lope emular el prestigioso género piscatorio, cultivado asimismo por Marino, y «mostrar a su dedicatario que, queriendo, él también podía y sabía colocarse en la estela de Sannazaro», cuya poesía neolatina resuena a lo largo de la composición (Antonucci 2013 y 2014:92). Por otra parte, a la luz de las pullas a los cultistas insertas más adelante, cabría también leer estos versos como un desafío contra la importante sección piscatoria en la *Soledad segunda* de Góngora: «l’églogue latine de Lope servirait à démontrer que si l’on veut imiter Sannazar, il vaut mieux l’imiter directement en latin, au lieu de tenter une imitation qui, comme celle de Góngora, dénature la langue castillane» (Antonucci 2014:92). Por las mismas razones, la alabanza de Marino puede entenderse fácilmente como el ensalzamiento de un modelo alternativo de fábula mitológica y pastoril frente al *Polifemo* y las *Soledades* (d’Artois 2014:107).

@tollit: *Ausoniæ raucum... ad sidera tollit*: transcribo la estupenda traducción de Fausta Antonucci (2013), que resuelve además los problemas morfológicos del primer verso: «En

Ausonia, donde [resuena] roncamente la rica Anfitrite entre los juegos y las dulces danzas

de las Nereidas, Marino llena el profundo mar de dulcísimas melodías; canta a Marte armado, vestido de túnica de triple hilo, y las camas de los dioses, y el niño cruel famoso por su aljaba idalia y por las flechas relucientes. El mismo padre Tíber se levanta, y lo admira mientras esparce por las cuevas de cristal los cantos divinos, y el refinado ámbar y los corales por todo el mar. La sonora Eco trae hasta aquí los cantos, y enseguida el Tajo, venerando al Vate desde sus rubias corrientes, se complace en ofrecerle las arenas auríferas de su ribera, y en las selvas los pastores alegres cantan al poeta con la flauta de dulce sonido. Entre ellos surge Lope con plectro marfileño, y eleva a los astros sus alabanzas».

@ellas: *quisiera que llegaran a ellas*: ‘quisiera que mis alabanzas llegaran a las estrellas’; retoma el último verso transcrito.

@Lira: *la tercera parte de su Lira*: la *Parte Terza*, añadida al conjunto de *La Lira* en 1614, es

uno de los textos en los que Marino acumuló más plagios de Lope, conque su mención explícita en esta dedicatoria resulta muy interesante, pues convierte en improbable la posibilidad de que el Fénix no estuviese al tanto de tales apropiaciones literarias; al igual que Antonucci, creo que nadie ha entendido mejor que Dámaso la admiración y las exquisitas maneras, pese a todo, del madrileño respecto a «su esquilmador» (Alonso 1972:83): «Quizá Lope no se sintió herido, sino agradecido, porque su inmensa vanidad se había esponjado, halagada, al verse tratar como un clásico universal. Pero quizá, aunque algo herido, se inclinó a su costumbre de hacer justicia al valor, y que Marino valía era evidente» (Alonso 1972:86).

@Estrasoldo: *el señor de Estrasoldo*: Giovanni di Strassoldo, poeta y humanista friulano de familia noble, autor de un soneto laudatorio a Marino —cuyo primer cuarteto cita Lope a continuación—, encabezado por el título «Del signor Giovanni dei signori di Strassoldo» e incluido en las «Poesie di diversi al cavalier Marino» impresas tras la *Parte Terza* de *La Lira*

del napolitano.

@vanto: *Ben col divino... il vanto*: una traducción (en endecasílabos blancos) podría rezar

así: «con tu divino y suave canto muestras / espíritu celeste y no Marino; / maravilla que

ostenta en nuestros días / entre todas las otras la victoria». Nótese el juego de palabras entre el adjetivo *marino* y el apellido del poeta.

@frente: *llevándole en la frente*: ‘llevando el nombre de Marino en su encabezamiento’, en alusión a esta misma dedicatoria.

@sucedieron: *En España... les sucedieron*: en estas líneas, Lope «previene posibles objeciones sobre la falta de respeto a las reglas llamadas aristotélicas, previsibles en un hombre que procede de un ambiente cultural, el italiano, que había sido la cuna del neoaristotelismo» (Antonucci 2013). A tal fin, Lope excusa la libertad de la comedia nueva y de su propia fórmula dramática no en la ignorancia de los preceptos (el *arte*), sino en la necesidad de seguir el camino emprendido por dramaturgos anteriores, como Juan de la Cueva, Tárrega, Miguel Sánchez o los recopilados en la colección del conde de Gondomar (tal y como supone la propia Antonucci a raíz de la cronología expuesta por Lope). El pasaje recuerda a algunos versos del *Arte nuevo*: «arte de hacer comedias en España, / donde cuanto se escribe es contra el arte»; «Mas pues del arte vamos tan remotos / y en España le hacemos mil agravios» (eds. F. B. Pedraza y P. Conde, vv. 134-135 y 171-172). A uno y otros les viene que ni pintado el atinado juicio de Joan Oleza [2011:151] acerca de la maniobra emprendida por Lope en el *Arte nuevo*: «no parece sino que Lope se lo encontró todo ya hecho, el campo barrido, los destrozos del gusto irremediables, la costumbre bárbara asentada, así que al pobre no le quedó otro remedio que subirse al carro. Pero es mucha sorna ésta, y no poca táctica».

@Navarro: *sus primeros inventores, Rueda y Navarro*: el sintagma *sus primeros inventores* ya había aparecido en el *Arte nuevo* (v. 24), obra en la que Lope, al igual que en otros escritos suyos y del mismo modo que muchos de sus contemporáneos, cita a Lope de Rueda entre los garantes de una fórmula más clásica de la comedia («Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos», eds. F. B. Pedraza y P. Conde, vv. 64-65). En lo que atañe al tal *Navarro*, sin duda se trata del comediante toledano Pedro Navarro (como bien indica Antonucci en su edición de la dedicatoria), coetáneo del batihoja al que el propio Lope cita en *La cortesía de España* (ed. E. Di Pinto, v. 2148) y en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte*

*XVI* (coords. F. d’Artois y L. Giuliani, p. 50), por mucho que Hartzenbusch y McGrady

enmienden y lean *Naharro*, una suposición que ha encontrado cierto eco entre la crítica. La

mención conjunta de Rueda y Navarro entre los padres de la comedia nueva era habitual,

pues se encuentra asimismo en el *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando (1603), en la *Tercera parte del Confesionario* (1610) de fray Juan González de Critana y en el prólogo a las *Ocho comedias* (1615) de Cervantes (remito a Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016:143-145). En este pasaje de la dedicatoria, como en otros de su producción, Lope se cura en saludy se protege de posibles reticencias, una estrategia que ha descrito a las mil maravillas Guillermo Serés [2011:229]: «La insistencia en la continuidad se acabará convirtiendo en un lugar retórico del madrileño, porque, trayéndolo, también se libraba de la acusación de desconocer o ignorar la preceptiva y, al mismo tiempo, de la de haber abandonado la comedia “vieja” de Rueda y Navarro».

@antiguos: *Los versos cortos son castellanos antiguos*: Lope explica a Marino una de las peculiaridades (sobre todo para un italiano) de sus comedias, esto es, la amplia presencia de versos octosílabos, cuyo carácter castizo y honda raigambre hispánica le permitirá enlazar con la crítica a la artificiosa lengua de los cultos.

@Serafino: *el Serafino*: Serafino de’ Ciminelli (1466-1500), conocido como Serafino Aquilano por ser natural de l’Aquila, fue un importantísimo poeta, al que Lope recuerda aquí por sus octosílabos, que el italiano cultivó ante todo en sus *barzellette*, algunas muy difundidas en España. De hecho, Lope probablemente piense en unos versos concretos y muy famosos del Aquilano (se evocan en el *Quijote*, por ejemplo), que menciona también en el *Isidro*, en un pasaje que combina —lo mismo que estas líneas de la dedicatoria— el elogio del octosílabo y de su naturalidad frente al artificio excesivo, y en el que se muestra mucho menos cauto que aquí respecto a la relación de los italianos con el verso castellano por antonomasia: «Y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitarlas, como lo hizo Serafino Aquilino [sic] cuando dijo «*Dalla dolce mia nimica,* / *nasce un duol che ser non suole,* / *e per più tormento vuole* / *che si* *senta e non si dica*», llamando nuestras coplas castellanas “barzeletas” o “frotolas”, que mejor las pudieran llamar sentencias y conceptos, desnudos de todo cansado e inútil artificio» (ed. A. Sánchez Jiménez, pp. 163-164). Por lo demás, Lope parafrasea uno de los endecasílabos más famosos del Aquilano («Et per tal variar natura è bella») en el *Arte nuevo* (v. 180) y en la dedicatoria de *El marido más firme* (ed. C. Monzó Ribes, pp. 921-924, más adelante en este tomo). Para la fortuna de los versos del Aquilano, acúdase a Wilson y Askins [1977].

@consonantes: *no despreciados... los consonantes*: a fin de ennoblecer los octosílabos, punta de lanza del estilo natural frente a los partidarios de la lengua culta gongorina, Lope entronca con himnos latinos (medievales, no clásicos) tales como el *Dies irae*, cuyos versos trocaicos pueden considerarse octosílabos según la partición silábica moderna (Antonucci 2013). Téngase en cuenta que en *Virtud, pobreza y mujer*, como en tantas otras piezas de madurez, Lope apuesta por una abrumadora presencia del verso español frente al italiano, o sea, del octosílabo frente al endecasílabo.

@arrogancia: *dulce y dificultosa composición... con arrogancia*: Lope acusa a los cultistas, tachados de artificiosos, de haber desterrado el octosílabo y, con él, la naturalidad, imprescindible para todo buen poeta. Como en otros lugares de su obra, Lope basa la defensa de los octosílabos en su dulzura y, más importante aún, en su engañosa facilidad, un argumento este último que empleó a menudo para defenderse del sambenito de poeta fácil que le endilgaron sus adversarios, sobre todo los partidarios de Góngora (Antonucci 2014:89). Así, por ejemplo (y recuérdese también la cita antes transcrita a propósito del Aquilano, en la que Lope elogiaba el *sonido* y la *dificultad* de las redondillas), en el prólogo a sus *Rimas* de 1604 y 1609 dice del romance que «se atreve a su facilidad la gente ignorante,

porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la

cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y

declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de

numeroso poema» (cito por Pedraza Jiménez 1993:I, 163). En su famosa *Arte poética española*, Juan Díaz Rengifo usó el mismo adjetivo, *dificultosa*, para describir la aparente facilidad del romance: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene» (cito por Sánchez Jiménez 2013:423, que comenta estupendamente este asunto).

@culta: *la bárbara aspereza que llaman culta*: ataque frontal a la lengua poética de Góngora y sus adláteres, caracterizada como áspera, extranjerizante y ajena a la naturaleza del castellano. La defensa del octosílabo, particularmente del romance, en cuanto verso español, natural y propio de un lenguaje poético llano y castizo, es una de las señas de identidad de Lope frente al oscuro artificio, latinizante y erudito, de la poesía culta (al respecto, véase Sánchez Jiménez 2013).

@injurias: *la defensa... tantas injurias*: Lope se presenta como el adalid de la naturalidad y de la lengua castellana, postura que le ha acarreado no pocas *injurias*, en alusión, probablemente, «a los ataques polémicos del licenciado Diego de Colmenares, cuyas cartas, fechada la primera en noviembre de 1621 y la segunda en abril de 1624, configuraban una respuesta al “Discurso sobre la nueva poesía” incluido en *La Filomena*, y a la “Epístola a Francisco de Herrera Maldonado” incluida en *La Circe*, respectivamente» (Antonucci 2013). Aunque también podría referirse, por qué no, a poemas del propio Góngora, como el famoso *Patos* *de la aguachirle castellana*, en el que precisamente se caracteriza a Lope como un poeta «fácil» y «dulce» (Antonucci 2014:89-90). Lope trató esta misma polémica, y con argumentos similares, en la dedicatoria de *Lo cierto por lo dudoso*, incluida en el primer tomo de la *Parte* *XX* (ed. S. Vuelta, pp. 309-316).

@Policiano: *escribió Cortesio a Policiano*: estas palabras de Paolo Cortesi a Angelo Poliziano, escritas en el marco de las polémicas del siglo XV en torno a la imitación de Cicerón (dos de cuyos principales contendientes fueron los humanistas citados), le vienen a Lope pintiparadas para criticar el estilo cultista y, de paso, ennoblecer su disputa con Góngora y los suyos a ojos de Marino, una estrategia similar a la que acaba de seguir al dotar al octosílabo de una genealogía medieval. Por lo demás, Cortesi perteneció al círculo de Serafino Aquilano, mencionado anteriormente (Antonucci 2013).

@numeri: *Quid enim... de industria numeri*: «¿Qué gusto pueden procurar palabras de significado incierto, colocadas de forma oblicua, periodos rotos, una estructura difícil, usos

traslaticios audaces y poco felices, y un ritmo interrumpido a propósito?» (cito por la traducción de Fausta Antonucci 2013). Las palabras de Cortesi pueden leerse en Garin [1977:910].

@decus: *Vale antistes musarum, &* *Italiæ decus*: ‘Adiós, ministro de las musas y gloria de Italia’.

@Finardo: *Dramatis personae*: enmiendo la lectura *Sinardo* por *Finardo*, de acuerdo con el nombre del personaje en la comedia. Solo Hartzenbusch se había percatado del error.

1: 1 *quiere*: ‘está a punto, está por’.

4: 4 *otro*: ‘otro mundo’.

6: 6 *el hombre es mundo menor*: la concepción del hombre como microcosmos y cifra del

universo estaba muy difundida en la época, y aparece a menudo en la obra de Lope, por

ejemplo en *Santiago el verde*: «Pequeño mundo se llama / el hombre» (ed. F. Sáez Raposo,

vv. 157-158). Al respecto, es imprescindible acudir a Rico [2005:170-187].

7: 7 *por dicha*: ‘acaso’.

8: 8 *adónde vive Noé*: Julio, que se toma a chirigota a su señor, afirma que desearía saber

dónde se resguardó Noé, se entiende que por haberse salvado del diluvio universal (Génesis, 6-9).

10: 9-10 *quiérome informar... luego*: ‘quiero saber enseguida (*luego*) si el mundo se acabará

por exceso de agua o de fuego’. El recuerdo del diluvio universal permite a Julio contraponer el agua al fuego, que, metafóricamente, vale por el ardor amoroso de Carlos.

14: 14 *el astrólogo ignorante*: la pregunta de Julio resulta naturalmente jocosa, en la línea de las críticas a los astrólogos, tan abundantes en tiempos de Lope. Sobre la postura del Fénix respecto a la astrología, véanse Halstead [1939] y Vicente García [2009].

17: 17 *Plega*: ‘plazca’.

18: 18 *figuras en el cielo*: Julio se dispone a enumerar «algunas de las supercherías típicas de los astrólogos», como muy bien explica McGrady [2010:133].

20: 19-20 *primero velo... vestido*: Julio emplea esta metáfora algo alambicada para especificar que se refiere al *cielo* que se ve desde la Tierra (de ahí el *blanco* de las nubes), tal vez por burlesca oposición al *cielo* entendido como paraíso.

24: 24 *y impertinentes*: al igual que otros escritores, Lope siempre usaba la conjunción *y* ante *i* (Poesse 1949:74-75), por mucho que «con algún primor usamos» de la *e* «cuando la dicción que se le sigue empieza en *i*» (Covarrubias).

27: 27 *albañir*: ‘albañil’.

31: 31 *cabestrero*: ‘hombre que conduce las reses vacunas de un sitio a otro por medio de los cabestros’. Se trata de la actual segunda acepción de *cabestrero*, no recogida en las obras lexicográficas de aquel entonces, pues *Autoridades* lo define únicamente como «el que hace o vende cuerdas de cáñamo», sentido por el que apuesta McGrady [2010:133]. No obstante,

las largas caminatas (*ande como cabestrero*), entendidas como prototípicas o habituales de

los cabestreros (lo mismo que las acciones asociadas a los demás personajes), invitan a considerar en primer término la acepción propuesta.

33: 33 *azacán*: ‘aguador’, encargados de llevar y vender agua, que por estar siempre en la

calle pasarían mucho frío en invierno.

36: 36 *truhán*: ‘bufón’, los cuales debían hacer mil y una gracietas a sus señores para obtener un bocado, aunque, a juzgar por la definición de *truhán* que nos ofrece Covarrubias, se diría que no comían tan mal como sugiere Julio: «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; ese tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados y cuando le parece se retira con mucha hacienda».

39: 39 *partes*: ‘cualidades’.

40: 40 *almas de bronce*: personas duras, difíciles de embaucar o camelar (*corazones de acero*, diríamos tal vez hoy).

41: 41 *crüel*: si no se ofrecen más detalles, las diéresis empleadas a lo largo del texto (*crüel*,

*virtüosa*, *crïados*, etc.) se corresponden con usos ampliamente registrados por Poesse [1949], conque solo se comentarán los casos más dudosos o problemáticos.

47: 47 *Quien las que en él pasan sabe*: ‘quien conoce las señales que da el mundo’.

49: 49 *mil escudos*: se trata de una elevada cifra de dinero, desde luego inalcanzable para un mujer pobre como Isabel, puesto que, para cuando Lope escribió estos versos, un escudo

equivalía aproximadamente al sueldo mensual de un criado (Herrero 1977:56-57 y McGrady 2010:170).

50: 50 *una mujer*: ‘a una mujer’, por la ausencia, entonces frecuente, de la preposición *a* ante nombre común de persona con función de complemento directo (como es habitual en catalán o en italiano, por ejemplo).

52: 51-52 *hacer... mudos*: ‘hacer enmudecer a ochenta maridos’.

56: 56 *intentos*: aquí, ‘intenciones’.

60: 58-60 *no quieras... el compás*: ‘no vaya a ser que por intentar comprarla con dinero (*vil*

*precio*) llegues a tal punto que provoques su desprecio’. Julio se vale de la metáfora del

*compás* que, al trazar su circunferencia, alcanza un *punto* determinado. McGrady [2010:134] remite en cambio a la tercera acepción de *compás* de *Autoridades*, que lo define

figuradamente como «regla, método, nivel y orden», pero tal significado deja huérfano el

pasaje.

64: 64 *satisfacella*: la asimilación de la *r* del infinitvo a la *l* del pronombre enclítico, un fenómeno habitual en la lengua del Siglo de Oro, resultaba además muy útil para satisfacer

ciertas rimas, como es el caso aquí (*doncella*), lo que suponía un acicate añadido para apostar por su alternancia con las formas verbales que, con el tiempo, terminarían imponiéndose.

67: 67 *cánsate*: la divertida paronomasia con el verbo *casarse* se vuelve más obvia en el verso siguiente, al rimar ambos verbos (el juego de palabras ha llegado hasta nuestros días; ahí está el juanramoniano *Diario de un poeta recién cansado* de Jon Juaristi).

68: 68 *Antes*: ‘por el contrario, más bien’.

75: 75 *Industria o fuerza tirana*: el embuste pergeñado por don Carlos, impropio de su condición a ojos de Julio, obedece según el criado o bien a una artimaña (*industria*) de baja estofa o bien a una fuerza superior que posee a su señor. Tal contraposición explica que sea preferible editar la lectura de la *princeps* (*ò*) como *o* y no *oh*, opción esta última por la que se decanta McGrady (que lee «Industria: ¡oh fuerza tirana...»): parece difícil que la *industria*

de Carlos pueda describirse como *fuerza tirana*, pues aquella, justamente por ser un ardid,

es hija del ingenio del galán, y no consecuencia de una voluntad externa más poderosa que

la suya.

78: 78 *tan viles nombres*: ‘tan vil fama’.

80: 80 *que*: aquí, ‘a los que’.

84: 84 *santa*: enmiendo la lectura de la *princeps (planta)*, que no tiene ningún sentido. El error se ha transmitido a todos los testimonios, pero Lope, a buen seguro, escribió *santa mujer*, como manera de ponderar que, para don Carlos, incluso las más buenas y castas son causantes de mil daños. El sintagma *santa mujer* abunda en Lope. Solo un par de ejemplos:

«Mas como toda la ciudad sabía / que por sus vicios y altivez don Sancho / a su santa mujer

aborrecía...» (*La hermosura aborrecida*, ed. E. Di Pastena, vv. 2256-2258); «El Conde llora a

su esposa. / celinda Y razón debe tener, / que fue una santa mujer, / y por todo estremo

hermosa» (*La fuerza lastimosa*, ed. M. Alberola, vv. 2329-2332).

86: 85-86 *qué te admira*: ‘por qué te sorprende’; *alguno*: ‘algún daño’.

88: 87-88 *En cuidado... puesto*: ‘me has dejado preocupado’ (*cuidado* vale por ‘preocupación’).

89: 89 *esto ha de correr por mí*: ‘es cosa mía, correrán a mi cuenta las consecuencias’.

@Sale: 90*Acot Sale*: el uso del singular en acotaciones con sujeto plural era frecuente.

94: 93-94 *cómo... te sabes defender*: ‘¿cómo es que quieres a don Carlos y aun así te sabes defender de él?’. McGrady concibe el pasaje como dos preguntas independientes (*¿Y te sabes* *defender?*), pero tal posibilidad, a mi juicio, privaría de lógica a la respuesta de Isabel.

98: 98 *si*: con valor más bien concesivo, ‘aunque’.

99: 99 *tan suyos*: ‘tan en poder de don Carlos’.

101: 101 *era*: ‘sería’, por el uso, ahora en cierta decadencia, del imperfecto como condicional.

103: 103 *cómo me estás despreciando*: para McGrady, se trata de una pregunta independiente (*¿cómo me estás despreciando?*), pero esta interpretación rompe la relación causal y el paralelismo semántico de los vv. 102-104 (‘Ya que yo he escuchado cómo me desprecias, escúchame ahora tú a mí’), y deja suelto este último verso.

105: 105 *viviera*: acepto la atentísima enmienda de Hartzenbusch, que corrige la lectura *hubiera*, presente en todos los testimonios, pero sin duda errónea: tal y como mandaba el tópico del amor más allá de la muerte, Carlos afirma que amaría a Isabel incluso aunque al-canzara a vivir tantos años como su alma, es decir, por toda la eternidad. El error se explica

fácilmente por la similitud ortográfica de *hubiera* (*huuiera* o, tal vez, *uuiera*) y *viviera* (*viuiera*). En el siglo XVII, el verbo *haber* como transitivo con sentido de posesión o propiedad ya había cedido su lugar ante *tener*, salvo en ciertos arcaísmos y expresiones fosilizadas (Lapesa 1980:398-399). La pericia de Hartzenbusch se confirma al contrastar el presente con otros pasajes de Lope que aluden al alma o al amor incondicional y que contienen un verso prácticamente idéntico a nuestro *Si tantos años viviera*: «que de doña Blanca sé / que si mil años viviera / en todos no agradeciera / vuestro loco amor» (*La batalla del honor*, ed. R. Valdés, vv. 601-604); «El alma que Dios le dio / tan grande está como fuera / si dos mil años viviera, / y sus potencias y yo» (*El Niño Inocente de La Guardia*, ed. F. Baños Vallejo, vv. 2406-2409). En *Pastores de Belén* repite Lope la misma idea que la expresada por don Carlos: «Mas si las vidas fueran / como el alma, inmortal, todos sus años / por ti, Raquel, sirvieran / mis deseos, venciendo sus engaños» (ed. A. Carreño, p. 290).

111: 109-111 *me espanto... tu honor*: ‘me asombro de que tomes a mi amor por loco cuando solo procura tu honor’. En el v. 110, creo que no es preciso adoptar la lectura de Hartzenbusch y McGrady (*juzgas*), porque la sintaxis y el sentido del pasaje no presentan problemas.

112: 112 *es luz con que vive en mí*: parece referirse al honor de Isabel, el cual es la *luz* que guía los sentimientos de don Carlos hacia ella, es decir, el fin y el norte del amor *que vive en* él. Hiperbólica metáfora en correspondencia con la declaración, no menos engañosa, del verso anterior.

114: 114 *le*: como buen castellano, Lope era leísta, tanto de cosa (aquí, el *honor*) como de persona.

115: 115 *Mas que*: ‘así que’ o, quizá, ‘a que’. Se trata de una de las construcciones más equívocas del Siglo de Oro; de hecho, aquí podría editarse también *Mas ¿qué?* (‘¿pero qué, entonces qué?’), otro de sus significados más frecuentes. La última palabra, claro, la tendrían el *autor* de comedias y los actores. La construcción *Mas que*, en sus múltiples formas y significados, a menudo entorpecidos por «la mayor disconformidad en la puntuación, y hasta mala inteligencia» (Morby 1958:94), ha sido generosamente atendida por los especialistas; para la bibliografía pertinente, como en tantos otros lugares, remito a las notas de McGrady [2011:530], que constituyen un verdadero tesoro de información.

132: 131-132 *no hay mayor... de virtudes hecho*: esta idea, de cariz proverbial, aparece en muchos textos de la época. Así en el *Vocabulario* de Correas: «Más vale el tesoro de virtud que de oro».

134: 133-134 *Del Sur... rubíes*: a fin de encarecer la virtud femenina como el mayor de los tesoros, don Carlos menciona, en perfecta correlación, los bienes supuestamente más apreciados de ciertos territorios, como las perlas del océano Índico (llamado entonces «mar *del* *Sur*»), los diamantes de la China y los rubíes de Ceilán (la actual Sri Lanka). La vinculación de tales joyas y lugares, frecuentísima en Lope, contaba con autoridades como Plinio y Marco Polo —salvo en el caso de China y los diamantes, que parece deberse a un error muy habitual del Fénix (McGrady 2010:171-172)—, y su carácter tópico nos lo confirma un pasaje muy similar de la *Dorotea*, en el que se traen a colación exactamente a los mismos protagonistas: «aunque se añadieran los diamantes de la China, las perlas del Mar del Sur y los rubíes de Ceilán» (ed. D. McGrady, p. 80). Lope gusta de echar mano de enumeraciones de esta guisa para ensalzar a las mujeres: «Junta el oro del Oriente / y las perlas de Ocidente / y de Ceilán los rubíes, / que es darme cuatro cequíes / por la cautiva presente» (*El Grao de Valencia*, ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 1148-1152). Aporta más datos y recoge abundantes ejemplos McGrady [2011:554].

136: 135-136 *holandas... Milán*: la correlación urdida ahora por Lope abarca tres tejidos entonces muy preciados como las *holandas* (telas finas de lienzo), las *telas* (tejidos ricos entramados con oro y plata) y los *tabíes* (telas de seda con labores ondeadas que forman aguas), pero en esta ocasión la estructura verbal no es paralela, puesto que las telas procedían de Milán y los tabíes, de Persia. Para más detalles y casos similares en la obra de Lope, véase McGrady [2010:172].

137: 137 *en el suelo*: ‘en el mundo, en la vida terrenal’, por oposición al *cielo* del v. 140. La contraposición, azuzada por la rima, entre el *suelo* mundano y el *cielo* de la amada (divinizada por hipérbole amorosa) es trilladísima en Lope y en el Siglo de Oro: «Si no es saber bien querer, / subir, Alberto, a su cielo, / esa es mi fe; temo el suelo / si me dejase caer» (*El maestro* *de danzar*, ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 749-752).

141: 141 *Esta te doy*: ‘esta mano te doy’, o sea, ‘te prometo matrimonio’.

143: 143 *declararnos*: ‘declararnos nuestro amor’.

147: 147 *es*: ‘significa, implica’.

151: 151 *me importa casar*: ‘es importante que me case’.

152: 152 *lo entienda*: ‘lo sepa’.

153: 153 *no ha de mirar*: ‘no mirará, no considerará’, con sentido de futuro (el etimológico de tal perífrasis), no de obligación.

156: 156 *calidad*: en alusión a un matrimonio ventajoso y digno.

160: 160 *mi voluntad*: ‘mi amor’, más que en su acepción actual.

164: 163-164 *tus pies... licencia*: se refiere Isabel al permiso para besar los pies de don Carlos, aquí como expresión lingüística de reconocimiento y no como acto literal de vasallaje.

168: 167-168 *Cuanto amor*... *me reporta*: tanto como la abrasa el amor la detiene el temor.

169: 169 *Licencia quisiera darte*: se entiende que para que don Carlos entre con ella en su

casa.

175: 175 *opinión*: ‘fama, reputación’.

181: 180-181 *un notario... escrituras*: los casamientos requerían escrituras previas firmadas por un notario o escribano. Cfr. «Cuando hacéis una escritura, / ¿no llamáis un escribano?

/ ¿No os sangra el que es cirujano, / y el que es médico no os cura?» (Lope de Vega, *El*

*halcón de Federico*, ed. E. Maggi, vv. 1370-1373).

@Vase: 185*Acot Vase*: al igual que los editores modernos, y siguiendo los criterios de Prolope, restituyo la acotación de salida, aunque, en rigor, no sería necesario, dado que la acotación implícita (*Yo voy*) ya deja claro que Julio abandona la escena.

187: 187 *Asegurarme de ti*: ‘protegerme de ti, conocer tus propósitos’.

193: 193 *pasos*: ‘lances, infortunios’, los que ha sufrido durante los dos años que ha andado

tras ella.

196: 195-196 *No hayas... cuidado*: ‘no tengas miedo de que mis intenciones vayan a ocasionarte alguna preocupación (*cuidado*)’.

205: 205 *por ventura*: ‘acaso’.

216: 213-216 *árbol... mármol*: esta rima, imperfecta en sentido estricto pero amable y engañosa al oído por su similitud acústica, suele englobarse entre las llamadas *rimas consonantes* *simuladas* o *equivalentes*. Recibió un tratamiento dispar por parte de los tratadistas del Siglo de Oro, pero aparece con cierta frecuencia en nuestros clásicos, incluso en poetas tan duchos como Góngora, fray Luis o Garcilaso. También en Lope, que usa en otras ocasiones «esta misma licencia» (Hartzenbusch 1860:214) y rima de nuevo *árbol* y *mármol* en su *Laurel de Apolo* (ed. A. Carreño, II, vv. 739-740). Véanse los ejemplos y la bibliografía que aportan Clarke [1949], Baehr [1989:69-70] y Domínguez Caparrós [2018:105-106].

215: 215 *que de jaspes...*: ‘que al pie de piedras coloridas...’, pues sigue con la comparación (*más agrada al pie de un árbol*).

217: 217 *y más*: ‘y más agrada’.

220: 219-220 *a lo natural... el arte rendido*: el tópico de la supremacía de la naturaleza sobre el arte, empleado aquí para elogiar la sencillez y humildad de Isabel frente a las galas y riquezas, se remonta a obras como *De natura deorum* de Cicerón, y fue muy socorrido en el Siglo de Oro: «en el *De natura deorum* dijo claramente que eran mejores las cosas que la naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba» (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, p. 115). Para bibliografía y más ejemplos en la obra de Lope, véase Mc-Grady [2010:173].

222: 221-222 *Por mal... diamante*: aunque la pobreza de Isabel le impida encajar bien con don Carlos (de ahí que esté *mal engastada*), no por ello deja de ser hermosa como un diamante, pues «que no quita el resplandor / el bajo engaste al diamante». El ejemplo, oportunamente aducido por McGrady [2010:135], pertenece a *La palabra vengada* (ed. D. McGrady, vv. 2335-2336), comedia de Lope refundida por Enríquez Gómez (Fernández Rodríguez 2016b).

226: 226 *fïanzas*: pagos y deudas.

228: 227-228 *campo... florido*: hermosa metáfora en alusión al hogar de Isabel, que su padre

dejó vacío de bienes, pero rico en consejos.

229: 229 *mi labor*: ‘labor de punto’, cosidos y bordados.

233: 233 *Presto verás tan trocada*: ‘pronto verás reformada’.

240: 236-240 *Si el alma... ni adorna más*: si Carlos está verdaderamente enamorado, en el interior del alma de Isabel podrá contemplar todas las riquezas (en sentido figurado, la

virtud y la hermosura) que no encontrará en su casa, de ahí la imagen de la *tapicería*. Isabel

se refiere en concreto al *centro* de su alma porque esa es la meta del amor según la

concepción neoplatónica, tan en boga por aquel entonces. Tal metáfora menudea en

la obra de Lope, a veces acompañada de la comparación con el sol, que alumbra e ilumina

al amante lo mismo que el alma del ser amado, «del sol y de mi vista claro objeto, / centro

del alma, que a tu gloria aspira» (*El peregrino en su patria*, J. González-Barrera,

p. 388).

241: 241 *Hermosa ciudad, Toledo*: da comienzo aquí un extenso elogio de la ciudad imperial y de sus hijos predilectos a la zaga del tópico clásico de la *laus urbis*, según costumbre muy

arraigada en las letras y en las tablas de la época, particularmente en la obra de Lope, en

parte como modo de agasajar al público local de sus comedias, aunque en este caso no tengamos constancia del lugar donde se estrenó la pieza ni de la compañía que la llevó a los

escenarios. Para más detalles, McGrady [2010:173].

244: 243-244 *tiene su nombre... su grandeza*: ‘la ciudad imperial asienta su nombre y grandeza sobre estas peñas’. Observaciones así abundan en los retratos lopescos de Toledo: «Aires saludables goza, / lindo asiento y majestad» (*Amor secreto hasta celos*, ed. P. Marín Cepeda, vv. 1791-1792).

245: 245 *ellas*: las *torres* se levantan sobre las *peñas* (*ellas*), por lo que la lectura *ella*, que adoptan Hartzenbusch y McGrady, resulta ociosa. Las prominentes torres toledanas debieron de impactar a Lope, que las menciona en varias ocasiones a lo largo de la comedia, así como en otras obras (véase la cita en la nota siguiente).

252: 250-252 *mirar... soberbia*: España se asoma a contemplar su antigua capital o *cabeza* (Toledo lo fue desde 1519 a 1561 bajo Carlos V) en las aguas del Tajo, que reflejan la suntuosidad (*soberbia*) de la hermosura de Toledo. La bella imagen del Tajo como un espejo de la ciudad imperial reaparece en otras comedias de Lope, incluso en boca de las tropas enemigas: «¡Oh, famoso y claro Tajo, / en quien se mira Toledo, / plega al cielo que te veas / de goda sangre corriendo, / más turbulento y horrendo / que van las aguas leteas; / y plegue Alá que estas torres, / que desesperado dejo, / quiebren cayendo el espejo / en que se ven cuando corren» (*El postrer godo de España*, ed. J. García López, vv. 566-575).

255: 255 *Recisundo y Bamba*: monarcas del reino visigodo de Toledo. Recesvinto (a menudo llamado *Recisundo* por Lope) reinó entre 653 y 672, y Wamba, su sucesor (al que el Fénix dedicó la *Comedia de Bamba*), entre ese mismo año y 680.

257: 257 *puesto que*: ‘aunque’, en el sentido de ‘sin menoscabo’, en relación a la capital hispalense y como gesto de cordialidad de don Juan hacia su interlocutor, de origen sevillano.

264: 261-264 *El águila... dos cabezas*: el águila bicéfala, símbolo imperial aplicable a ambas

ciudades.

265: 265 *en ella*: ‘en la ciudad de Toledo’.

275: 267-275 *Envidia tengo... resucite*: Hipólito siente envidia de la pluma de aquellos escritores capaces de elogiar la hermosura (aquí, la de Toledo), pero, en el caso de Garcilaso, y solo a causa de su origen toledano, desea en cambio que su espíritu resucite, tanta es la devoción de Hipólito por la ciudad del Tajo.

280: 276-280 *Qué bien... riega*: se refiere a las ruedas del celebrado artificio de Juanelo, mecanismo ideado por Juanelo Turriano (1501-1575) que permitía subir agua desde el Tajo hasta Toledo (*las aguas trepan* como si compitieran en altura con los olmos), y que Garcilaso inmortalizó en su Égloga III: «el Tajo va siguiendo su jornada / y regando los campos y arboledas / con artificio de las altas ruedas» (ed. B. Morros, vv. 214-216). Como tanto otros poetas, Lope gusta de elogiar «las ruedas ingeniosas / del artificio del agua» (*El castigo* *del discreto*, eds. E. Di Pastena y G. Poggi, vv. 2254-2255). Sobre el artificio de Juanelo en la literatura española, véase Sánchez Mayendía [1958].

281: 281 *Gregorio Hernández*: traductor de la *Eneida* y del *De partu virginis* de Sannazaro, el

humanista y teólogo toledano Gregorio Hernández de Velasco —«el insigne poeta por

quien habló Virgilio en lengua castellana», tal y como lo definió Lope en *La Filomena*

(Conde Parrado 2019)— recibió un extenso elogio del Fénix en el *Laurel de Apolo*, de nuevo

junto a Garcilaso: «cuya divina musa toledana / dio poder a la lengua castellana, / Gregorio

Hernández, a quien hoy le deben / —aunque otros muchos prueben / a querer igualar

su ingenio raro— / Virgilio y Sannazaro / hablar con elegancia, y no con vana / pompa

inútil la lengua castellana, / como diciendo en fácil melodía: / “¡Ay, dulces prendas cuando

Dios quería!”; / o en el parto sagrado de la Estrella, / que cupo todo el Sol del Cielo en

ella, / con estilo más limpio, más hermoso, / cándido y puro que la luz del día: / “Tú sola

conducir, diva María, / puedes mi musa a puerto de reposo; / puedes, y tú querrás, y así

entro cierto / de hallar en tu divino parto puerto”» (ed. A. Carreño, pp. 160-162). McGrady

[2010:136] anota por error que se trata del escultor gallego Gregorio Fernández. Sobre

la vida y obra de Gregorio Hernández, véase Caruso [2016].

289: 287-289 *algún tesoro... pueden honrarla*: ‘algún ingenio de los muchos que pueden competir con ellos dos en honrarla’. Hartzenbusch sustituye *tesoro* por *tercero* (v. 287), una enmienda brillante y que casa muy bien con los *dos famosos hijos* (v. 285), pero que no es necesaria; la mención del *tesoro* está en plena consonancia con la *riqueza* del v. 286, y de hecho ambas voces, *riqueza* y *tesoro*, constituyen una pareja muy recurrente en Lope. Sin ir más lejos, reaparecen juntas en esta misma *Parte*: «Cielos, ¿qué dejo yo aquí / que salgo con

tanta pena? / ¿Qué reino, casa y crïados, / qué tesoros y riquezas?» (*La ventura sin buscalla*,

ed. D. Crivellari, vv. 1858-1861).

291: 291 *Pedro Liñán*: hoy recordado ante todo como poeta y romancista, Pedro Liñán de

Riaza (fallecido en 1607 y de origen toledano según Lope), debió de escribir asimismo alguna comedia, tal y como atestigua en su epistolario el propio Fénix, que elogió a su amigo en múltiples ocasiones (McGrady 2010:174). Sobre su relación con Lope, véase Entrambasaguas [1935a], así como la nota de Sáez Raposo [2014:354].

294: 292-294 *no quedan... sus letras*: en efecto, Liñán no imprimió nunca sus poesías, mientras que nada sabemos acerca de las comedias que le atribuyó Lope, quien, tan asiduo de las prensas, pondera aquí el poder de la imprenta como garante de la memoria frente al olvido que a la postre suponía la difusión exclusivamente manuscrita, en su tiempo todavía cauce habitual de la transmisión poética. Los versos de Liñán pueden leerse en la edición de Randolph [1982].

295: 295 *Pedro Laínez*: «bardo de poco vuelo (*ca*. 1538-1584), cuya fama se debe ante todo a los elogios de Lope y Cervantes». El juicio es de McGrady [2010:136], que recoge algunas de estas alabanzas, en el caso de Lope no tan encendidas como las dedicadas a los poetas precedentes. Véase, a modo de ejemplo, el *Laurel de Apolo* (ed. A. Carreño, IV, vv. 286-293).

297: 297 *por no imprimir olvidado*: lo mismo que Pedro Liñán, tampoco la obra de Laínez visitó entonces los tórculos, circunstancia que aprovecha Lope para citarlo y rematar así su

defensa de la imprenta. La edición moderna de la obra de Laínez se debe a Marín Ocete

[1950] y a Entrambasaguas [1951].

299: 299 *divino Figueroa*: se trata de Francisco de Figueroa, fallecido hacia 1588 o 1589, natural de Alcalá de Henares (ciudad que *lamenta* a su poeta entonces aún inédito) y apodado *el* *divino* a raíz de su actividad en los círculos académicos italianos, según recordó años más tarde Lope en los preliminares de las *Obras* impresas (Lisboa, 1625) del propio Figueroa («hombre tan único, que mereció llamarse *el divino*, entre los españoles peregrino término y voz respetada que pocas veces mira humanos merecimientos, aunque común en Italia»); texto, por cierto, en que el Fénix vuelve a reivindicar —ahora de manera más explícita— la importancia de publicar su legado: «En mi juicio la mayor alabanza de Figueroa es salir sus obras a luz del olvido en que estaban». Cito por Ruiz Pérez [2018].

300: 300 *nuestra iglesia*: la catedral de Toledo, que Lope elogia siempre que puede. «Su iglesia santa / hasta el cielo se levanta / y al último polo llega» (*Amor secreto hasta celos*, ed. P. Marín Cepeda, vv. 1794-1796).

308: 303-308 *callan siete milagros... con ella*: ninguna de las siete maravillas de la Antigüedad luce tanto como la catedral de Toledo, conque todas ellas (el coloso de Rodas, el faro de Alejandría, el mausoleo de Halicarnaso o el templo de Artemisa en Éfeso) *callan* ante su presencia, razón por la que también Hipólito responde a don Juan con su *silencio* (v. 301): quien calla otorga. Lope enumera las siete maravillas, de nuevo como término de comparación, en los sonetos 6 y 198 de sus *Rimas* (ed. F. B. Pedraza, I, pp. 197 y 617).

312: 309-312 *dejando a la fama... fábrica inmensa*: Hipólito prefiere ceder la descripción del

suntuoso edificio (*fábrica*) a la fama, a la que los antiguos pintaban «en forma de doncella

que va volando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo»

(Covarrubias), y que en este caso pregona la hermosura de la catedral por todo el orbe,

desde el sur (*austro*) hasta el hermisferio norte, donde habitan los *trïones* o estrellas principales de la constelación de la Osa Mayor (cuya forma recordaba ya para los romanos a la de un carro, del que tirarían los siete bueyes o *septem triones*; de ahí, claro, nuestro adjetivo *septentrional*). Hartzenbusch [1860:215] no parece entender del todo el pasaje, que puntúa incorrectamente, mientras que McGrady [2010:137] define el austro como ‘viento del sur’, pero aquí se alude sin duda al punto cardinal.

316: 313-316 *el Perdón... abierta*: la puerta del Perdón, situada en el centro de la fachada principal, así llamada por las indulgencias o *perdones* (término aludido por zeugma en *para ganarlos*) que se obtenían al entrar por ella en las ocasiones especiales que se abría a dicho

efecto (*en tales días*). Por lo demás, en estos versos topamos con una rima consonante (*puerta*-*abierta*) en un romance asonante, inconsistencia métrica presente en varios autógrafos de Lope, si bien en menor medida que en muchos contemporáneos suyos (Arjona 1955 y 1962). Sobre la consideración y posibles efectos sonoros de tal fenómeno poético en la época, remito a Fernández Rodríguez (2020).

319: 319 *para milagro suyo*: ‘para obrar un milagro en su haber’, esto es, atribuible a la naturaleza.

328: 326-328 *Hay tal ropa... tal toca*: como corresponde a su condición, el atuendo de Isabel es muy humilde, pues viste ropa de *bayeta* (tela de lana floja y rala), una falda (*saya*) de *picote* (tela basta y áspera, que pica mucho al tacto) y *toca* (tela delgada, o el velo o adorno para la cabeza hecho de ese tejido).

328: 328 *limpieza*: ‘aseo y curiosidad’, aquí en el vestir, pero también ‘castidad y pureza’ (*Autoridades*), cualidades todas aplicables a Isabel.

329: 329 *Sí conozco*: ‘sí la conozco’, por la omisión del artículo en esta clase de respuestas breves, frecuente entonces y muy viva aún en el castellano del País Vasco.

331: 331 ¿*Qué días...?*: ‘¿cuántos días...?’.

333: 333 *después que la vi*: ‘desde que la vi’, diríamos hoy.

335: 335 *convertildos*: ‘convertidlos’, por la metátesis, corriente en aquel entonces, de la *d* del imperativo y la *l* del pronombre enclítico (como enseguida *Teneldo*).

337: 337 *lo mismo que antes*: ‘nada’, porque ni en treinta años lograría seducirla.

338: 338 *En ser*: ‘siendo’. Hartzenbusch y McGrady leen *Con ser* (‘pese a ser’), enmienda verosímil y acorde con la lengua de Lope. Con todo, la construcción formada por *en* + infinitivo era frecuente; sin ir más lejos, reaparece más adelante (vv. 1240 y 2204). Cfr. «en ser a tercero día, / pienso que te dan, señor, / tercianas de amor» (*El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, vv. 900-902).

340: 340 *no lo intentan*: ‘no intentan conquistarla’.

342: 341-342 *Ovidio dice... nadie ruega*: en efecto, *casta est quam nemo rogavit*, al decir de Ovidio (*Amores*, I, VIII, 43).

343: 343 *así será de esta dama*: ‘ese será el caso de esta dama’.

344: 344 *como poeta*: esto es, ‘sin rigor, sin atenerse a la verdad’.

353: 352-353 *de los que... acompañan*: ‘de aquellos a los que’; el sujeto del verbo *acompañan* son las cualidades de los mozos a quienes hace referencia el pronombre relativo, entre ellas la *gentileza*—en el sentido de ‘buena presencia, compostura y gracia’ («gallardía, buen aire y disposición del cuerpo, bizarría, donaire y garbo»), y no tanto con el significado hoy más frecuente de ‘cortesía’—, así como el *brío*, que vale por «desembarazo, garbo, despejo y donaire» (más que por su acepción habitual de ‘ánimo, coraje’). Las exquisitas definiciones proceden de *Autoridades*.

354: 354 *por ella*: ‘por Isabel’.

358: 355-358 *el mar... jarcias y velas*: la imagen náutica como símbolo de la vida y del amor se halla a menudo en poetas clásicos (Horacio, *Odas*, I, 14) y es muy fecunda en la obra de Lope («Pobre barquilla mía...»), que gustaba particularmente de la metáfora amorosa del mar tempestuoso, el cual arrastra velas y cabos (*jarcias*) y termina por ahogar al enamorado. Cfr. «Vientos, que habéis levantado / tan estrañas tempestades / en el mar de mis amores, / que me anegan sus pesares» (*El acero de Madrid*, ed. L. Gómez Canseco, vv. 1905-1908); «Como enamorado iba, / los sentidos interiores, / llenos de jarcias de amor, / formaban mil confusiones» (*Viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady, vv. 2216-2219). Para más detalles, véanse Carreño [1998:1068] y Valdés [2005:257].

359: 359 *¿Qué dice el dinero, el oro?*: ‘¿qué tiene que decir el dinero al respecto?’, de acuerdo con la personificación a la que dan rienda suelta Hipólito y don Juan, la cual a mi juicio invalida tanto la hipótesis de McGrady [2010:138], para quien *decir* significa aquí ‘valer’ (acepción que no he hallado en los repertorios lexicogáficos), como una supuesta enmienda por *¿Qué dice al dinero, al oro?*.

360: 360 *Corrido*: ‘avergonzado’, razón por la que el oro pierde su amarillo natural y se pone colorado. Lope emplea imágenes parecidas en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal* *Colón*: «Del miedo dice un discreto / que estaba el oro turbado, / amarillo y inquïeto / de tanto como es buscado / para este avariento efeto. / Y tantos le han de buscar / que ha de subirse el color / a un quilate singular» (ed. L. Giuliani, vv. 2057-2064).

367: 363-367 *Mujer pobre... No puede ser*: la incredulidad de Hipólito se explica por su condición de mercader, pero da cuenta asimismo del creciente valor del dinero en la sociedad española, tema presente en otras comedias de Lope. En *La prueba de los amigos* topamos con metáforas similares: «No dudes que el dinero es todo, en todo / es príncipe, es hidalgo, es caballero, / es alta sangre, es decendiente godo» (ed. J. M. de Cossío, p. 141). Sobre la importancia del dinero en el teatro de Lope y en *Virtud, pobreza y mujer* en particular, remito a Campbell [1992 y 1998] y a las recientes contribuciones de Roncero López [2016] y Martínez Berbel [2016].

367: 367 *Ahora bien*: ‘pues bien’, sentido habitual en el Siglo de Oro.

369: 369 *¿Vos sois rico y liberal?*: añado por mi cuenta las interrogaciones, ausentes tanto en los testimonios antiguos como en las ediciones modernas; *liberal* vale por ‘generoso’.

371: 371 *sin las naves*: ‘sin contar las naves’. Por lo demás, asumo la enmienda de la segunda edición, que subsana con acierto la omisión de la preposición *a* de la *princeps*.

372: 372 *vuelva*: ‘devuelva, permita volver’.

373: 373 *cien mil ducados*: cantidad muy elevada para la época, quizá algo exagerada, pero

que en definitiva da cuenta del rico patrimonio de Hipólito. La nobleza media poseía unas

rentas anuales que oscilaban entre los 2.000 y los 10.000 ducados (Bennassar 1983:188). E tiempos de Lope, el ducado ya no circulaba como moneda, pero sí se empleaba como medida de valor.

375: 375 *los bárbaros de Chile*: los mapuches o, por aquel entonces, *araucanos*, tenidos por particularmente bravos y aguerridos, cuyas largas luchas contra los españoles se describen en obras como *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Arauco domado* de Pedro de Oña o la comedia homónima de Lope, publicada en esta misma *Parte* al cuidado de José Enrique Laplana Gil.

381: 376-381 *la casta Isabela... la llama Toledo ansí*: debido a su asombrosa castidad, Isabel recibe en Toledo el sobrenombre de *Isabela*, a imitación de la *Isabella* del *Orlando furioso* de

Ariosto, dama entregada en cuerpo y alma al caballero Zerbino. Tras el apodo, no obstante,

podría latir la protagonista de *Las firmezas de Isabela*, de Góngora (para más detalles,

véase el prólogo).

382: 382 *¿cuánto va sobre apuesta...?*: ‘¿cuánto te apuestas?’.

387: 387 *bella como el mismo sol*: metáfora lexicalizada y tópica, frecuentada a destajo por

Lope, si bien en *Guzmán el Bravo* la tachó ingeniosamente de «hispanismo cruel, pero de

los de la primera clase en el vocabulario del novelar; porque, si una mujer fuera como el

sol, ¿quién había de mirarla?...» (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, p. 216).

391: 389-391 *Esta del mar... sus ondas*: ‘a esta forastera la justicia del mar de Madrid la expulsó de sus olas y la arrojó a nuestra ribera’, al hilo de la metáfora, tan manida, de la corte como un mar lleno de peligros y tentaciones («que muchos han perdido / entre las aguas de su golfo el norte»), aquí en alusión a una prostituta que se ha visto obligada a marcharse a Toledo (la cita es de Lope: *El galán de la membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, vv. 1819-1822). Por su parte, McGrady [2010:138] anota que «Sobra el *de* de *del*» (en *del mar de Madrid*), pero el sujeto de estos versos es *la justicia*, no el *mar*.

399: 392-399 *Madrid... pueblos comarcanos*: Madrid alberga (*aposenta*) muchas damas elegantes y de buena familia (*perlas* criadas en *conchas*), pero también mujeres de mala vida, que termina por expulsar a las poblaciones circundantes para deshacerse de ellas como de *escoria*, lo mismo que el mar deposita en la costa sus mariscos y crustáceos, con los que se limpia de todos sus desechos. Persiste así la metáfora de la corte como un mar, ahora salpimentada con algunas palabras (*almejas*) que parecen invitar a una lectura erótica, apropiada en este contexto.

401: 401 *brío*: ‘gracia, desparpajo’, como antes en el v. 353.

402: 402 *Pide*... *licencia*: ‘contacta con la prostituta’.

407: 407 *doblones*: el doblón era una moneda de oro equivalente a dos escudos; los que lleva el criado bastarían para este cometido (véase la nota 49).

411: 408-411 *sirenas... árbol hermoso*: las sirenas, representadas en la Antigüedad como seres híbridos de mujer y pájaro, atraían con su dulce canto a los marineros a fin de devorarlos; el astuto Ulises, para poder oírlas y aun así no abalanzarse sobre ellas (*Pasaré*... *por ellas*), decidió amarrarse al mástil (aquí, *árbol hermoso*, por asociarse a Isabel) y ordenó a su tripulación taparse con cera los oídos, según cuenta Homero en el famoso episodio de la *Odisea* (XII, 158-200). Como otros poetas, Lope emplea a menudo la imagen de las sirenas para ilustrar la tentación erótica y los conflictos amorosos, pero también para referirse a las prostitutas y busconas, que embaucan a los incautos. Cfr. «Sirena, Casandra, fuiste: / cantaste para meterme / en el mar, donde me diste / la muerte» (*El castigo sin venganza*, ed. Prolope, vv. 2016-2019). Sobre la representación de las sirenas en Lope y en la tradición literaria, véanse Wooldridge [1978:62-63] y McGrady [2011:528].

416: 416 *feroz*: ‘enorme, inhumano’.

417: 417 *Apolo*: como aquí, al dios griego se le solía identificar con el sol.

418: 418 *sola Isabela*: ‘solo Isabela’, diríamos hoy.

423: 423 *por invención*, *por auto*: ‘por engaño, por escrito legal’; *por auto* (que también equivale a ‘por decreto’) es expresión jurídica habitual en la época, conque la enmienda de Hartzenbusch y McGrady (que leen *por acto de locura*) no resulta pertinente. Véase el *CORDE*.

424: 424 *¿qué...?*: ‘¿por qué...?’.

425: 425 *Así prospere el cielo tu ventura*: ‘que el cielo acreciente tu fortuna’, si le relata lo sucedido (v. 428).

429: 429 *en su casa de Isabela*: ‘en casa de Isabela’, con un posesivo pleonástico, habitual en el castellano áureo.

432: 431-432 *paños de red... labor pintada*: a ojos de don Carlos, los tapices (*paños*) hechos con *red* (un tejido más bien pobre) estaban entramados con oro y plata (*tela*), y sus colores bordados le parecían entretejidos con oro (*escarcha*), tan limpia y cuidada estaba la casa de

Isabel.

434: 433-434 *cautela*: ‘engaño, astucia’ (y no en el sentido hoy más habitual); *burlada*: ‘despreciada, tenida en poco’, según recoge *Autoridades* y se explicita acto seguido.

435: 435 *mirando en todo tan vil precio*: ‘viendo en todo tan escaso valor’.

437: 437 *Imágenes*: pinturas religiosas, como explica a continuación (y más adelante en los

vv. 489-492).

438: 438 *del Mudo, del Basán ni del Ticiano*: los tres pintores, Juan Fernández de Navarrete,

apodado el Mudo (1526-1579), Jacopo Bassano (*ca*. 1510-1592) y el famoso Tiziano, aparecen con frecuencia en la obra de Lope, que en sus *Rimas* escribió un epitafio para el Mudo (aporta más detalles McGrady 2010:176). El propio McGrady [2010:176] interpreta que *Basán* alude aquí a Francesco Bassano el Joven (1549-1592), hijo del citado Jacopo, pero en las otras menciones a *Basán* o *Basano* presentes en la *Isagoge a los Reales Estudios* (eds. P. Conde y A. Madroñal, v. 404) y en la epístola *A Claudio* (ed. F. Pedraza, v. 334), sus respectivos editores anotan que Lope se refiere a Jacopo Bassano. Para la relación de Lope

con la pintura, véase Sánchez Jiménez [2011b].

439: 439 *vanas fábulas*: probablemente, ‘historias mitológicas’.

440: 440 *el mayor de los tres contrario humano*: ‘el mayor enemigo del hombre’; aquí, la carne, que según el catecismo es, junto al mundo y al demonio, uno de los tres enemigos del alma, «el mayor de los cuales para Lope (en su vida privada) era la *carne*» (McGrady 2010:139).

444: 441-444 *Dar devoción... la razón sujeta*: las imágenes religiosas no inspiran devoción al

amor, representado aquí como un hereje y luterano que no las respeta y que es capaz de

subyugar a la razón, tal es su hegemonía. La voz escogida por Lope, *imperio*, es muy significativa, pues vale por «el dominio que tiene la voluntad sobre sus actos u afectos, con que puede resolver la indiferencia de su libre albedrío» (*Autoridades*), el cual se concibe así sometido a la fuerza del deseo.

450: 449-450 *terliz... encarnada*: el *terliz* era una tela de colores hecha de lino o algodón; en este caso forma una banda que alterna el verde y el *encarnado*, que en la época no equivalía al rojo, sino a lo que solemos llamar ‘color carne’.

452: 451-452 *estas muy buenas... estrellas*: las almohadas eran de buena calidad, como obra de la propia Isabel, cuyas manos son tan expertas en la labor de punto que podrían confeccionar tantos bordados y tejidos como hierba crece en un prado, pero también son tan blancas y resplandecientes como estrellas que brillaran (sus cinco puntas como dedos) en la nieve. Pese a ser una mujer pobre y trabajadora, don Carlos atribuye a sus manos la finura y transparencia prototípicas de las damas petrarquistas.

456: 453-456 *La alcoba... la edad cana*: una cortina (*antepuerta*) separaba el dormitorio de un tapiz en el que se representaba la historia de Susana, a la que dos ancianos acusaron de

adulterio después de que ella se negara a satisfacer sus deseos carnales (Daniel, 13). El

comportamiento de dos hombres de edad avanzada (*cana*) sirve de modelo (*espejo*) y disculpa para las viles intenciones (*mi error*) de don Carlos.

460: 458-460 *el fin... del mal*: quienes acusaron a Susana terminaron condenados a muerte por sus infamias (*el fin que tuvo presunción tan vana*), razón por la que Julio recomienda a don Carlos fijarse no solo en la parte que le conviene del *ejemplo* o caso referido.

464: 464 *este nombre*: es decir, ‘sillas de costilla’ (que estaban compuestas por múltiples palos cruzados en forma de tijera y solían carecer de un buen respaldo), nombre que podrían

recibir las sillas de Isabel por el dolor que producían en la espalda.

466: 466 *un escribano gentilhombre*: ‘un notario de origen noble’, que ha servido de cómplice a don Carlos.

470: 469-470 *fuese, dile... mil veces*: ‘se fue el escribano y a ella le prometí que siempre le sería fiel’.

471: 471 *se afile*: ‘se agudiza, se vuelve más perspicaz’.

472: 472 *despejando*: ‘despidiendo, quitándome de encima’.

474: 474 *cosa que tú me dices y encareces*: se entiende que Julio suele proponerle a don Carlos comer los dos juntos, seguramente para llevarse así mejores bocados.

476: 476 *grave*: ‘importante, grande’, aquí en alusión a un estamento noble o adinerado.

478: 477-478 *talavera... China*: la *talavera* es el nombre que recibía la loza fabricada en Talavera de la Reina, pero don Juan compara la de los platos de Isabel con una *china* o «loza fina» (*Autoridades*), así llamada por la que procedía del país asiático, cuyo nombre evoca don Juan para ponderar el ensueño que le embriagaba. Algunos ejemplares de la *princeps* traen la lectura errónea *pina* (ninguna de cuyas acepciones tiene sentido aquí), pero otros, como nuestro *A3*, la corrigen con acierto por *China*, y así se transmitió al resto de la tradición impresa.

480: 480 *era arrancar la más antigua encina*: ‘era como intentar lo imposible’.

482: 481-482 *la primera... música divina*: ‘la catedral’, que hacia medianoche tocó a maitines, la primera de las horas canónicas. La descripción que en otro lugar nos brinda Lope de la catedral de Toledo («Su iglesia santa / hasta el cielo se levanta / y al último polo llega») permite suponer que también aquí se refiera a ella, más que a «la Iglesia» en su sentido universal, interpretación esta última por la que se decanta McGrady [2010:140]. En la nota al v. 300 hallará el lector la referencia completa de la cita de Lope aducida.

483: 483 *del alma asido*: ‘asido por el alma’, es decir, ‘sometido al deseo, enajenado’.

484: 484 *un mármol*: Isabel, por su dureza y frialdad.

488: 488 *las hojas*: ‘las escrituras matrimoniales’. El término *hojas* se emplea aquí por la paronomasia con *ojos*, juego que prepara ya *enojadas* en el verso anterior.

490: 490 *que [a] amor*: restituyo la *a* embebida, que basta para dotar de sentido al pasaje.

Hartzenbusch y McGrady, en cambio, leen *al mar de*, pero es enmienda innecesaria.

492: 492 *madre... hijo*: la Virgen María y Jesucristo.

494: 493-494 *Juré... todo*: le juró lealtad, y habría jurado todo lo que hiciera falta (*si hubiera*

*más*), pues un juramento así permite alcanzarlo todo (*que allí se encierra todo*). De nuevo,

Lope echa mano de la paronomasia, en esta ocasión aún más explícita (*Juré*, *Julio*, *jurara*).

496: 496 *de su conquista el modo*: ‘cómo conquistarla’, esto es, ‘gozarla’.

503: 503 *de menos contento el alma viste*: ‘no satisface tanto al alma’. *Menos contento* es un sintagma común en la época (véase el *CORDE*), por lo que la lectura *menor contento*, que

adopta Hartzenbusch y asume McGrady (aunque quizá por un leve descuido, pues no la

registra en su aparato crítico), no parece enmienda necesaria: «En otra ocasión pudieras

/ con menos contento hallarme» (Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*,

ed. A. García-Reidy, vv. 2527-2528).

507: 505-507 *que la causa... haberte casado*: tras la pregunta retórica anterior y el juramento rústico *a la fe*, parece preferible editar la suposición de Julio como una afirmación, pero Hartzenbusch y McGrady editan el pasaje en forma de pregunta.

512: 510-512 *Grandes... ejecutados*: Julio recuerda el arranque de un romance escrito a todas luces por el propio Lope: «¡Oh, gustos de amor traidores, / sueños ligeros y vanos, / gozados, siempre pequeños, / y grandes imaginados!» (*Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez, p. 242). Se trata de unos versos muy queridos por el Fénix, que cita al pie de la letra en *La Dorotea* y evoca de manera no tan explícita en varias comedias (McGrady

2011:601). Para más detalles sobre el romance, Sánchez Jiménez [2015a:242-247].

514: 514 *estrados*: conjunto de alfombras, tapetes y cojines —en este caso, de rica *tela*— que cubrían la tarima sobre la que las mujeres se sentaban y recibían las visitas (lugar o sala que también se denominaba *estrado*). McGrady [2010:177] aporta abundante bibliografía al respecto.

517: 517 *redes*: tejidos pobres de que estaban hechas las telas que cubrían las paredes de Isabel.

520: 520 *sin moldura*: ‘inacabada, imperfecta’, por carecer de *moldura*, figura o relieve de carácter decorativo.

521: 521 *bayeta*: tela de lana floja y rala.

523: 523 *hacen cobarde*: ‘le restan valía’, esto es, ‘le quitan hermosura’. El adjetivo *cobarde* se entiende mejor a la luz de otros pasajes en los que Lope expresa en términos muy similares la misma idea que aquí: «La hermosura más lucida / sin las galas se acobarda; / que no puede andar gallarda / una mujer mal vestida» (*La mayor virtud de un rey*, ed. M. Presotto, vv. 482-485); «donde las galas no llaman los ojos de los hombres, parece que está cobarde la hermosura» (*La Dorotea*, ed. D. McGrady, p. 264). Cita estos casos, muy oportunamente, McGrady [2010:177].

524: 524 *desmáyase*: ‘pierde el valor, se acobarda’.

526: 526 *andar de mezcla*: ‘salir a divertirnos’. Deduzco el sentido de la expresión, ausente en las principales obras lexicográficas de la época, a partir de este pasaje y de algún otro texto de Lope, que con estas mismas palabras amonesta al duque de Sessa por sus salidas a caballo bajo un sol abrasador: «creo que este andar de mezcla no es a propósito del verano» (*Cartas*, ed. A. Carreño, p. 574).

527: 527 *damazas*: aquí, ‘prostitutas’.

530: 530 *gustos despejados*: ‘vicios desembarazados’.

531: 531 *libres*: ‘licenciosas, desvergonzadas’.

532: 532 *escarramanes*: el *escarramán* era un baile popular de corte lascivo y con enérgicos

Movimientos cuyo nombre procedía del rufián Escarramán, por lo que su mención en este

contexto prostibulario, como si se tratara de un baile ejecutado por el amor, resulta particularmente oportuna. Para más detalles sobre la tradición escarramanesca, véase Di Pinto [2005].

537: 537 *relamidas*: ‘maquilladas’, pues *relamido* es «el que trae el rostro muy luciente» (Covarrubias) y *relamerse* valía también por «afeitarse u componerse demasiadamente el rostro» (*Autoridades*).

538: 538 *solicita su provecho*: probablemente porque abordan a sus posibles clientes y piden un beneficio a cambio.

540: 540 *muy pocas piernas*: la gracieta maliciosa de Julio se explica quizá porque, en su afán por convencer a don Carlos de que se olvide de las prostitutas, insinúa que algunas padecen malformaciones, o tal vez sugiere que las ligas cubrirían, hiperbólicamente, gran parte de sus piernas, debido a su extrema delgadez.

541: 541 *zoquete*: el *zoquete* (‘pedazo de madera corto y grueso’) parece aludir aquí a un brazo de palo, tal vez debido a una malformación o enfermedad, lo que remataría así la mención a las *pocas piernas* de las prostitutas. También Zabaleta empleó la imagen del pedazo de madera o *zoquete* para referirse a un brazo de palo: «Empezaba un discurso el avariento cuando un mendigo mete por un estribo en el coche un zoquete de brazo desnudo, porque lo que le faltaba se lo había llevado una bala en la guerra, y pide que le den limosna» (*El día* *de fiesta por la tarde*, ed. C. Cuevas García, p. 334). Por su parte, McGrady [2010:141] advierte que «la mención aquí de “codo” y de “trajes” en el verso 545 hace pensar que zoquete tiene que ver con los vestidos», pero creo que no es necesario que sea así (véase la nota a *los trajes* en el v. 545).

543: 543 *brindar los hombres con igual sainete*: ‘que los hombres brinden, o inciten al brindis, con idéntico gesto’ (esto es, ‘arremangándose’), o, si *los hombres* no es el sujeto sino el complemento directo, ‘atraer a los hombres con este señuelo’ (para la omisión de la preposición *a* ante complemento directo, cfr. nota 50). Se denomina *sainete* (diminutivo de *saín*) al pedazo de carne que los halconeros emplean a modo de recompensa y estímulo para sus aves, de donde la palabra pasó a significar ‘bocado delicado’ o ‘salsa apetitosa’ y, en general, «cualquier cosa que mueve a la complacencia, inclinación o gusto de otra» (*Autoridades*); acepciones todas ellas que tanto podrían remitir al gesto de arremangarse para brindar o incitar al brindis (la primera interpretación propuesta) como, también, converger en este retrato de las prostitutas que, al decir de Julio, atraen con sus carnes a los posibles clientes (segunda interpretación). Sea como fuere, en Lope la voz *sainete* suele aparecer, como aquí, en contextos desenfadados y en relación a la atracción física de las mujeres: «¿Qué mujer hará favor / a un hombre tan de camino? / BELTRÁN Es un sainete divino / que llama a tener amor» (*La noche toledana*, ed. A. Sánchez Aguilar, vv. 145-148, con excelente nota del editor); «Demos miel a esta vïuda / de requiebros. ¿Y es muy fea? / LEANDRO Si esa miel la paladea, / no pongo mi gusto en duda. / No es mala, tiene sainete (*El desposorio encubierto*, ed. C. Mota Placencia, vv. 1908-1912). Por otra parte, este uso de *brindar* con el sentido de ‘invitar, atraer’ (en la segunda interpretación propuesta) era corriente en lo antiguo: «No pasó adelante el lebrel con su ponderación por ser algo tarde, y brindarlos la noche con el sueño» (Gómez de Tejada, *León prodigioso*); de hecho, en unos versos de Esteban Manuel de Villegas se emplea junto con *sainetes*: «¿por qué siempre das rienda al apetito, / y con torpes sainetes / brindas, incitas, llamas y acometes?» (*Eróticas o Amatorias*). Tomo ambas citas del *CORDE*.

544: 544 *apretante*: ‘insistente’.

545: 545 *los trajes*: parece que don Carlos se refiere —de manera irónica, claro— a las ligas y al hecho de que las prostitutas se arremanguen.

546: 546 *mujer pasante*: ‘prostituta’, así llamada porque *pasa* de un lugar a otro (v. 550) y quizá por los clientes que *pasan* a visitarla (vv. 552 y 569), pero *pasante*, a juzgar por la respuesta siguiente de don Carlos, sugiere asimismo que se trata de una mujer de cierta edad, que se va *pasando*. Idéntico uso encontramos en *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando: «ya muy niña o muy pasante» (ed. J. Joset, I, p. 210). En *La doncella Teodor* nos brinda Lope otra paronomasia jocosa entre *pasar* y *pasante*, pero esta vez en su sentido como ‘aprendiz’, que no parece operar en nuestros versos: «en Toledo soy pasante, / que del caballo en efeto / siempre pasaba adelante» (ed. J. González-Barrera, vv. 2840-2842).

547: 547 *Quédome en veinte*: don Carlos expresa así que prefiere a las veinteañeras, y emplea el verbo *quedarse* por oposición burlesca al *pasarse* implícito en *pasante*.

548: 548 *punto agüelo*: ‘demasiada edad’.

552: 550-552 *Aquí repasa... la corte*: ‘sigue ejerciendo de prostituta, pero con peor clientela’ Julio describe a la joven como si se tratase de un animal que se alimenta en un *pesebre*, cajón destinado a tal efecto. Nótese el uso paronomástico del verbo *repasa*.

555: 555 *¿Pues llamo?*: estas palabras se editan como una afirmación en toda la tradición textual, pero me parece más oportuno que se trate de una pregunta; Julio ha intentado disuadir a don Carlos, por lo que sorprendería que de pronto se mostrara tan decidido como para tomar la iniciativa por su cuenta. Para introducir una pregunta así, hoy sería más natural emplear *entonces* en vez de *pues*, pero en el Siglo de Oro es muy frecuente su uso en contextos similares.

@Salen: 556*Acot Salen... Florencio*: restituyo la acotación, como ya hiciera McGrady. Por su parte, Hartzenbusch interpreta que don Carlos y Julio abandonan el escenario y que no vuelven a aparecer hasta el v. 571 (lo que en principio implicaría suponer la pérdida de otras dos acotaciones), y sitúa la escena en una «Sala en casa de Violante». Sin embargo, todo parece indicar que la acción transcurre sin interrupción, y que don Carlos y Julio se quedan a un lado del tablado mientras conversan los recién llegados. Diría pues que lo que tenemos aquí es un cambio de espacio, del exterior de la calle al interior de la casa de Violante, producido a la vista del público, y simulado gracias a los diálogos paralelos que se producen a continuación.

560: 558-560 *Poned a cuenta... de mi pecho*: ‘confiad en que don Juan os tiene el mismo amor (*lo que juzgáis de mi pecho*) que os he demostrado yo’, a buen seguro en relación a algún regalo (*Mucha merced*) de Hipólito a Violante.

562: 562 *mi galán*: aquí, ‘mi cliente’; *De parte nuestra*: ‘en lo que a mí respecta’.

568: 568 *que aquese nombre le den*: ‘que le llamen *galán*’, por el *galán* del v. 564 (y no, como anota McGrady, en alusión al mito de Hipólito, al que su madrastra Fedra acusó de intentar violarla cuando aquel la rechazó: mito que no guarda relación con este pasaje). Un

poco más adelante topamos con otro caso en el que la expresión *dar un nombre*, como aquí,

se refiere a un adjetivo (en ese caso, a *ruin*: vv. 646-648).

569: 569 *paso*: ‘entro’. Hasta aquí, la acción puede haberse desarrollado en la calle sin problema alguno. En este instante de la representación, don Juan, Hipólito y Violante podrían permanecer a un lado del escenario, y no hay por qué suponer que lo abandonaran (en todo caso, faltan acotaciones explícitas que así lo indiquen). El diálogo entre don Carlos y Julio, que parecen haberse quedado a un lado hasta ahora, puede presumirse simultáneo.

573: 573 *la vez*: ‘el turno’.

575: 574-575 *fuente... veinte*: a propósito de esta supuesta rima consonante, Hartzenbusch

[1860:216] anota con tino que es «licencia común en nuestros poetas antiguos». En efecto,

en esta clase de rimas, incluidas generalmente entre las consonantes *simuladas* o *equivalentes* (nota 213-216), una de las vocales tónicas va seguida de una semivocal *i* o *u* (aquí, *veinte*), que en la práctica no se tiene en cuenta a efectos de rima. Domínguez Caparrós[1992:131] ejemplifica este fenómeno precisamente con una rima de Lope entre *veinte* y *gente*.

575: 575 *veinte*: ‘veinte clientes’, por exageración burlesca.

577: 577 servir: ‘galantear’, por herencia del lenguaje propio del amor cortés, que entendía el amor como un acto de vasallaje.

578: 578 *sola*: ‘única’, en alusión a Isabel.

580: 579-580 *En ese crisol... en ella*: Isabel se purifica (*apura*) en la pobreza, igual que los metales se depuran y limpian al fuego en un crisol.

583: 583 *desvanes*: aunque la enmienda adoptada por Hartzenbusch y aceptada por McGrady (*desmanes*) parecería imprescindible, prefiero no intervenir sobre el texto, puesto que la voz *desmanes* escasea en Lope (de hecho, no la he podido localizar en ninguna otra obra suya), mientras que sí es lopesca por los cuatro costados la asociación entre *desvanes* y *galanes* (también en posición de rima, como aquí), cuyas correrías amorosas, o sexuales, vaya,les llevan a tener que refugiarse donde buenamente puedan, por ejemplo en lóbregos desvanes.Así se lo reprocha en *El bobo del colegio* el criado y gracioso Marín a su amo Garcerán,cuando le insta a olvidarse de prostitutas y a cortejar a una dama honesta; una situación,por tanto, de todo punto análoga a la nuestra, y un argumento de peso para conservar *desvanes*: «No más esas bellaconas / que te gastan cuanto tienes. / ¿Vivirás si te entretiene / con semejantes personas? / Ama y sirve una doncella / para servicio de Dios, / puesque lo estaréis los dos / en casándote con ella. / ¿Hay locura de un mancebo / como verleandar perdido / tras una de esas que ha sido / de mil ignorantes cebo, / muy pagado de sufrir/ otros cuarenta galanes, / ya esconderse por desvanes, / ya por corrales hüir / del alguacily escribano...» (*El bobo del colegio*, ed. J. Checa, vv. 485-501). Recojo otros casos similares,de nuevo con *galanes* en rima con *desvanes*, que me llevan a mantener (con ciertasdudas, es verdad) la lectura de todos los testimonios de la *Parte XX*: «Celio, como gatosson / los amigos de galanes: / non siguen al dueño, non, / que aguardan en los desvanes / alque toma posesión» (*El Caballero del Sacramento*, ed. M. Trambaioli, vv. 2416-2420); «suhermosura, sus galanes, / que don Gazmio la sirvió / y que don Diablo se entró / allá porunos desvanes» (*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, ed. L. Sánchez Laílla, vv. 109-112).

584: 584 *quien sirve, aprenda a callar*: idea común al sentir de la época y abundante en el teatro de Lope, tan ducho en la servidumbre. Cfr. «Que quien sirve calle» (*Amar sin saber a quién*, ed. C. Bravo-Villasante, v. 2767); «que son leyes del crïado / la obediencia y el silencio» (*La* *vengadora de las mujeres*, ed. E. Di Pastena, vv. 1831-1832). Los ejemplos, una vez más, se deben a McGrady [2010:141].

588: 587-588 *Esto allá... agora*: todos los testimonios antiguos (salvo *E*) y ediciones modernas enmiendan la lectura de la *princeps*, que atribuye la intervención a don Juan. En efecto, aunque no sería descabellado que el galán se refiriese al aumento de la prostitución en Toledo a la zaga de la corte (así lo había sugerido ya en los vv. 389-399), es mucho más coherente con la secuencia dramática que estos versos —como proponen con toda la razón

Hartzenbusch y McGrady— los pronuncie en aparte Julio (quien en los vv. 550-552 había

aludido ya a la procedencia madrileña de Violante), de modo que sea ella quien responda

directamente a don Carlos, como corresponde; al fin y al cabo, tanto Violante como don

Juan e Hipólito parecen encontrarse al otro lado del tablado y aún no habían interactuado

con los recién llegados. La confusión entre *Julio* y *Juan* se explica fácilmente por la semejanza gráfica entre la abreviatura de uno y otro personaje (*Iul y Iu*), que ocasiona más errores de esta índole en la transmisión textual de la comedia. Por lo demás, los testimonios de la *Parte XX* no señalan este ni ningún otro aparte, que se deducen de la acción dramática.

589: 589 *¿Qué novedad es aquesta?*: expresión habitual de sorpresa, en este caso por la llegada repentina de don Carlos, y no tanto en relación a la novedad aludida supuestamente por don Juan (*acá se introduce agora*), por lo que mantengo los dos versos anteriores en forma de aparte en boca de Julio. Esta misma construcción se emplea en muchas otras comedias de Lope, en varios casos también ante la irrupción de ciertos personajes: «¿Qué novedad es aquesta? / ¿Tú, Florencio, en esta casa?» (*El acero de Madrid*, ed. L. Gómez Canseco, vv. 2860-2861).

590: 590 *¡Hola! Sillas*: Violante pide a los criados que traigan sillas con la exclamación *¡Hola!*, la habitual para dirigirse a inferiores, petición que funciona a modo de acotación implícita y permite inferir que la acción transcurre ahora en el interior de su casa. En principio, por su condición de criado resulta algo extraño que a Julio se le ofrezca asiento: así pues, me decanto por suponer que las sillas son para don Carlos, Hipólito y don Juan; por tanto, entiendo que la acción no presupone ningún desfase temporal (de ahí la ausencia de acotaciones explícitas), sino que Violante, don Juan e Hipólito acaban de entrar en casa de la primera, durante el diálogo entre don Carlos y Julio. Sobre la costumbre de sacar sillas a los huéspedes en señal de respeto, véase McGrady [2010:178].

592: 592 *Lo mismo os doy por respuesta*: no termina de quedar claro a qué se refiere don Juan; quizá su intervención dé a entender que su interlocutor también se ha enfadado (‘¿y de qué os enfadáis vos, Hipólito?’), aunque el mercader parece muy tranquilo en todo momento.

593: 593 *Vuesas mercedes se sienten*: la petición de Violante tiene por objeto calmar los ánimos de Hipólito y don Juan, que, entiendo, no se han sentado por sentirse incómodos ante la aparición de don Carlos. Hartzenbusch [1860:216], siempre tan perspicaz, interpreta que ya estaban acomodados y que se habrían levantado con sobresalto de sus sillas ante la irrupción del galán, pues añade la acotación «Don Juan e Hipólito se levantan» antes de que el mercader le pregunte al caballero por qué se enfada. En ese caso, habría que suponer que

Violante (v. 590) pidió también una silla para Julio.

594: 594 *Antes*: ‘más bien, al contrario’.

598: 598 *mejor es que yo me vaya*: creo que Hartzenbusch y McGrady aciertan de pleno al editar el verso como una afirmación, por mucho que la *princeps* y *E* lo rematen con un interrogante.

603: 603 *os pienso obligar*: ‘os dejaré agradecida’, por la obligación o deuda contraída, según concepción habitual en la época, que en portugués ha dejado su rastro en la expresión de agradecimiento *obrigado*.

607: 607 *el precio*: ‘el valor’.

609: 609 *los ademanes*: los de las prostitutas como Violante, para seducir a sus clientes.

612: 611-612 *de los cabellos*... *dos galanes*: ‘los arrastras contra su voluntad’.

616: 616 *rifar una cadenilla*: ‘regalarme un colgante’, suerte que los pretendientes deberán rifarse a cartas, como era habitual. Esta costumbre de *rifar* servía para atrapar y aprovecharse de los muchos incautos; bien lo sabía Lope: «Viejo modo de pescar / es esta necia receta» (*La prueba de los amigos*, ed. J. M. de Cossío, p. 132).

623: 623 *una quínola*: lance principal del juego de naipes homónimo, que consistía en reunir cuatro cartas del mismo palo, en cuyo caso ganaba el jugador que más puntos conseguía.

626: 626 *se allana*: ‘está bien, se puede hacer’.

627: 627 *¡... alto!*: ‘¡venga, vamos!’.

628: 628 *el ruin*: aquí, ‘el perdedor’, que será el encargado de pagar el regalo para Violante.

Este uso reaparece en unos versos muy similares de otra rifa lopesca: «Esto es que el mejor

la gane, / y que la pague el más ruin» (*La bella malmaridada*, eds. D. McGrady

y S. Freeman, vv. 2022-2023).

629: 629 *Alzo por mano*: la expresión *alzar por mano* (o, simplemente, *alzar*) equivale al actual *cortar*, o sea, *alzar* las cartas en dos montones sucesivos para que uno y otro intercambien su posición, acción ejecutada —entonces como ahora— por el jugador situado a la izquierda de quien previamente ha barajado (aquí, Hipólito), el mismo que a continuación reparte. En la comedia *Al pasar del arroyo*, ambientada entre Barajas y Madrid, nos ofrece Lope un lindo juego de palabras en el que interviene dicha expresión: «Barajas, y alzo por mano, / puesta en Madrid la mitad, / pero con tu habilidad / ha sido remedio en vano. / Poco en tus barajas gano, / pues juego temiendo ausencia / en Barajas, sin licencia, / adonde vengo a probar / la mano para ganar, / y si perdiere, ¡paciencia!» (eds. B. Zanusso y J. E. Laplana Gil, vv. 1713-1722).

630: 630 *mano*: ‘el primero en jugar’.

632: 632 *Eso poco*: ‘tan poca cosa’.

635: 635 *Ya está por mi cuenta*: Hipólito es quien le dará el collar a Violante, pero don Juan,

como perdedor, deberá pagar por él.

640: 639-640 *de otro dueño... librarme quiero*: Hipólito contrapone la liberación que le supone relacionarse con Violante al yugo que le ata a su amada o *dueño*, expresión esta última que se remonta a la poesía trovadoresca, en la que el poeta, con una «actitud de sumisión y respeto que coincide con los postulados del feudalismo», solía llamar a su dama «*midons*, curiosa forma masculina, pues deriva de *meus dominus*» (Riquer 1975:I, 84).

641: 641 *no la tomar*: ‘no tomarla’, por la anteposición del pronombre al infinitivo, frecuente entonces y aún viva en ciertos dialectos.

644: 644 *que me pudieran ganar*: ‘que me hayan podido ganar’, se diría más bien hoy.

651: 651 *ruin*: ahora sí con el sentido habitual de ‘vil, despreciable’.

655: 655 *Mentís*: gravísima injuria y acusación de falsedad, causante de duelos y desafíos; no a otro fin le invita don Juan con su colérica reacción.

655: 665 *Suyos fueron los antojos*: quiere decir que a sus ojos se les antojó ver a don Carlos,

pero el verso encierra también un juego de palabras, pues *antojos* se llamaba en la época

a las gafas o anteojos. Tal dilogía, muy querida por Lope, reaparece en esta misma *Parte*:

«y plega a Dios que me mire / con antojos, por donaire, / una de estas damas frías / de

quien no los tiene nadie» (*La discreta venganza*, eds. M. Piqueras y B. Santos, vv. 167-170)

672: 671-672 *Que no... ha sido*: todos los testimonios de la *Parte XX* y ediciones modernas

interpretan que cada uno de estos dos versos constituye una exclamación independiente,

pero el aire sereno y melancólico que impregna toda la escena y las intervenciones

de Inés en particular, así como la propia naturalidad de la sintaxis, aconsejan a

mi parecer editar el pasaje como una sola afirmación en la que la criada constata la

desgracia amorosa de su ama, sí, pero con un tono mesurado y objetivo (al fin y al

cabo, nada de cuanto dice Inés es fruto de una sorpresa inmediata), propio del que

trata de consolar.

674: 674 *el amor*: acepto la finísima enmienda de Hartzenbusch (también asumida por Mc-

Grady), que corrige el *honor* de la *Parte* por *amor*. En efecto, tiene mucho más sentido que

Isabel lamente la rapidez con que el olvido ha sucedido al amor; en cambio, ‘que el honor

esté cerca del olvido’, aunque puede entenderse por encima, no termina de funcionar. Ambos, el *amor* y el *olvido*, son compañeros inseparables en Lope, al contrario que el *honor*.

Por citar solo unos ejemplos entre los incontables que se podrían aducir: «que no hay consonancia / entre amor y olvido» (*Arcadia*, ed. A. Sánchez Jiménez, p. 490); «cuanto escribe el amor borra el olvido», «En verdadero amor no reina olvido» (*El poder vencido y amor* *premiado*, ed. J. Checa, vv. 912 y 2984).

680: 677-680 *Quejaranse... con ellos*: Isabel sugiere que, si deja de llorar, sus cabellos se quejarán, entiendo que porque de ese modo ya no tendría excusa para soltárselos y, con ellos, cubrirse los ojos lagrimosos y disimular así su culpa, sino que debería llevarlos siempre recogidos. Cfr. «Conde, mandad a Mirón / que me pase el corazón; / veisme aquí suelto el cabello, / cubriendo en lugar de venda / los ojos» (Lope de Vega, *La locura por la honra*, ed. F. d’Artois, vv. 1730-1734). La construcción *a ser* (‘en caso de ser’) tenía un valor hipotético, conque no solía usarse con verbos en pasado como *pude*, razón por la que Hartzenbusch corrige por *puedo*, lectura sin embargo innecesaria (más desafortunada aún resulta la enmienda de *CD*, *puede*).

689: 687-689 *con mujeres... entrado*: ‘con mujeres tales que haberlas visitado sería indigno incluso para el criado de don Carlos’.

692: 692 *opinión*: de nuevo, ‘fama, reputación’.

694: 694 *almoneda*: ‘subasta pública’, que funcionaba a golpe de pregón. El comentario de Isabel tiene algo de presagio, ya veremos por qué.

695: 695 *Vendrán*: se refiere a otros pretendientes.

700: 700 *el otro*: ‘otro’, según uso entonces habitual.

701: 701 *Esperar*: ‘confiar’. Se trata de la segunda acepción recogida en *Autoridades*, cuya definición, que no tiene desperdicio, le viene que ni pintada a nuestro pasaje: «Vale también poner la confianza en alguno, tener seguridad y confiar en él, y así se dice comúnmente “esperar en Dios”, “esperar en el hombre”; si bien es con la diferencia de que esperar en Dios es con certeza en su bondad y misericordia, lo que no sucede en las criaturas».

707: 707 *por rigor*: ‘por castigo’, como pena impuesta por la justicia.

709: 709 *por bien*: ‘de buen grado’.

710: 709-710 *no suele ser... marido mejor*: alusión a la tópica infidelidad de los hombres, que en sus términos literales coincide aquí con *El marido más firme*, comedia publicada en esta *Parte* al cuidado de Clara Monzó Ribes.

716: 716 *el juramento*: el que hizo don Carlos en su casa.

717: 717 *siento*: ‘oigo’, uso aún vivo en algunos dialectos.

720: 720 *sabes*: ‘conoces, estás al tanto de’. Interpreto que Isabel formula una pregunta: el verso cobra entonces mayor vigor dramático, pues refuerza el paralelismo —ya anunciado

por el uso del mismo verbo— con el verso pronunciado por Julio. Coincido así con todos

los testimonios antiguos de la *Parte XX*, pero no con Hartzenbusch y McGrady.

723: 723 *por sangre nieta del Cid*: probable parodia de las entonces tan comunes ínfulas de nobleza o de limpieza de sangre, particularmente ridículas en una prostituta; «y que ha dicho que del Cid / su noble sangre comienza» (Lope de Vega, *El alcaide de Madrid*, ed. G. Burgos Segarra, vv. 2713-2714).

724: 724 *amante por no diamante*: debido a su dureza y rigidez, el diamante era metáfora usual para la firmeza amorosa, cualidad ausente en Violante justamente por ser *amante* de muchos (nótese por otro lado el juego paronomástico entre *amante* y *diamante*). En *La discreta* *venganza*, incluida también en esta *Parte*, topamos con idéntica metáfora, si bien allí se emplea para contraponer la firmeza propia del amor verdadero a la voluble fragilidad supuestamente femenina: «que, si es vidro por mujer, / es por amante diamante» (eds. M. Piqueras y B. Santos, vv. 519-520).

729: 729 *quistión*: ‘riña, pendencia’, variante antigua de *cuestión*.

733: 733 *San Miguel*: la iglesia de San Miguel el Alto, una de las más antiguas de Toledo.

734: 734 *no le valió San Miguel*: quiere decir que la justicia no respetó el derecho de don Carlos de acogerse a sagrado, pero se alude también al arcángel San Miguel, protector de los cristianos, que no amparó al forajido.

738: 738 *pensado*: ‘premeditado’, en alusión al homicidio cometido por don Carlos.

739: 739 *no pienso que es*: ‘no creo que deba ser’.

742: 742 *parar*: la construcción *parar en*, que se repite enseguida, equivale al actual *llegar a*, pero aquí mantiene asimismo el sentido de *detenerse*, de ahí que Julio mencione a continuación los *frenos*.

745: 745 *Reducirle*: ‘persuadirle’.

749: 749 *que le reduzga el espanto*: ‘que el espanto le persuadirá’. La forma verbal *reduzga* (‘reduzca’) era frecuente en el Siglo de Oro.

753: 753 *Puerta del Cambrón*: situada en la parte oeste de Toledo y reconstruida por última

vez en 1576, la Puerta del Cambrón dispone de cuatro torres, en una de las cuales tienen

encerrado a don Carlos. Lope las destaca entre las señas de identidad de Toledo en *El castigo del discreto* (eds. E. Di Pastena y G. Poggi, vv. 2257-2258).

754: 754 *¡Eso más!*: ‘¡encima!’, ‘¡lo que faltaba!’.

757: 757 *quïeta*: a final de verso, la pronunciación trisílaba de *quïeta* es la habitual en Lope

(Poesse 1949:44), por lo que no es necesaria la enmienda de Hartzenbusch (*ni en el mal*

*quieta*), aun cuando hoy se antoje más natural.

@Vanse: 760*Acot Vanse*: restituyo la acotación, lo mismo que McGrady.

762: 762 *no hay para qué*: ‘no sirve de nada’.

763: 763 *mi respeto*: ‘el respeto que me tienen’, según construcción corriente en la época. Remito a McGrady [2010:179] para más detalles.

769: 769 *inorme*: ‘enorme’, por oscilación vocálica entonces habitual.

774: 774 *cuando*: ‘aunque’, uso muy vivo en el Siglo de Oro y recogido en *Autoridades*, pero

hoy ya extinto en contextos similares.

776: 776 *soldado*: ‘siendo soldado’. Este uso de *soldado* como adjetivo (fruto de una mayor cercanía a su sentido etimológico: ‘el que goza de una soldada’) menudea en el Siglo de Oro,

lo mismo que la figura del combatiente que regresa de la extenuante guerra de Flandes

(1568-1648), que supuso un auténtico desastre para la economía española.

778: 778 *Nuncio*: «el Nuncio llama Toledo / a la casa de los locos», según recuerda el propio

Lope en *Carlos V en Francia* (ed. A. G. Reichenberger, vv. 1462-1463). Se trata del célebre

Hospital del Nuncio, así llamado en honor a su fundador, el nuncio apostólico Francisco

Ortiz, por cuyo manicomio pasó nada menos que el don Quijote ideado por Avellaneda.

783: 782-783 *Como tú... serán meses*: ‘si tú me amparases, no estaría aquí ni siquiera unos

meses’.

786: 785-786 *verame Zocodover... tu sangre*: ‘me decapitarán en Zocodover’. El pasaje, que encierra una nueva paronomasia (*ver*ame, Zocodo*ver*, *ver*ter), alude a la bulliciosa plaza de

Zocodover, citada por Lope en otras comedias, también como lugar de una supuesta ejecución en el caso de *El Hamete de Toledo*: «luego, en Zocodover, entrambas manos / le han de cortar, y luego, de la horca / que ya he mandado hacer, han de colgarle / por los pies, la cabeza abajo, a efeto / de que muera rabiando de este modo» (ed. R. González Cañal,

vv. 2893-2897). «El barrio que creció alrededor también recibió el nombre de la plaza,

siendo conocido en el Siglo de Oro por ser lugar de pícaros, prostitutas [...] y maleantes»

(González-Barrera 2007a:291).

790: 790 *no es alargarme*: ‘no me excedo, no lo digo por decir’, pues en otras circunstancias lo daría todo por sacar a don Carlos de la cárcel.

793: 793 *mujer libre*: ‘prostituta’, quizá de manera algo eufemística, pues *libre* significaba ‘licenciosa, desvergonzada’, y también equivalía a ‘soltera’.

794: 794 *sobre el juego*: esto es, ‘por haber discutido sobre el juego’.

797: 797 *se pagan de ellas*: ‘gustan de ellas’.

798: 798 *eran baraja de naipes*: da comienzo aquí una metáfora de la relación entre prostitutas y clientes, tejida con los cuatro palos (copas, bastos, oros y espadas) de la baraja española.

801: 801 *bordones*: ‘bastones’, se entiende que necesarios debido a las enfermedades transmitidas por las cortesanas.

804: 804 *manjares*: así se llamaba entonces a los palos de la baraja.

809: 809 *por ellas*: ‘por culpa de las meretrices’.

815: 815 *jura*: como testigo del caso.

818: 818 *la culpa no es más de...*: ‘su culpa no es más que...’.

921: 821 *la Vega*: la hermosa vega que circundaba Toledo era muy nombrada. Lope la convierte en uno de los escenarios de *Por la puente, Juana* y la cita entre los principales atractivos de la ciudad imperial en *El castigo del discreto* (eds. E. Di Pastena y G. Poggi, vv. 2265-2267). Por otro lado, creo que no hay razones suficientes para enmendar *las vistas* por *la* *vista* (lectura que adopta Hartzenbusch y que retoma McGrady, aunque sin registrarla en su aparato), pues en el Siglo de Oro pueden rastrearse varios ejemplos de aquella (aún empleamos un plural similar: *con vistas a la Vega*), por mucho que *a la vista de* sea efectivamente más común.

824: 824 *Haciendo las amistades*: ‘reconciliándonos’, Hipólito y don Carlos.

828: 828 *te guarde*: el sujeto es *Dios* (v. 826).

830: 830 *incontrastable*: ‘invencible’, según la máxima virgiliana *omnia vincit amor* (*Bucólicas*, X, v. 69), devenida proverbial.

833: 833 *Juráralo*: ‘lo habría jurado’, como expresión de una sospecha confirmada.

835: 835 *médicos*: la comparación de las damas, que don Vasco cree prostitutas, con unos médicos que vienen a visitar a su paciente retoma la equiparación de don Carlos con un loco y de la cárcel con el Hospital del Nuncio (vv. 778-781), pero remite también a ciertas nociones de la época, tales como la concepción del amor en cuanto enfermedad, la pésima reputación de los *matasanos* y la popular figura del médico fingido, brillantemente dramatizada por Lope en comedias como *El acero de Madrid*.

842: 842 *no hace tiempo*: ‘no es hora’.

845: 843-845 *Dineros... del preso*: don Vasco compara las tres potencias del alma (memoria,

entendimiento y voluntad) con las tres vías por las que uno podría evitar la cárcel, esto es,

el pago de la fianza, la fuga (representada por los *pies*) y el *favor* de un personaje influyente.

La estupenda comparación impresionó a un contemporáneo de Lope, el humanista italiano

Francesco Bracciolini, que anotó estos versos —junto a otros pasajes de esta y otras comedias de Lope, entre ellas varias de la *Parte XX*— en un manuscrito recientemente editado por Iole Scamuzzi [2011a].

850: 847-850 *melindres... engaños hacen*: don Vasco da a entender que desconfía de las recién llegadas y que las tiene por mujeres de mala vida, pues relaciona su actividad con el deleite y la afectación (*melindres*), los embustes y los celos (*pedir celos* vale por ‘acusar al ser amado de querer a otra persona’, aquí seguramente en alusión a meretrices y clientes).

854: 854 *traje*: ‘vestido femenino hecho de una sola pieza’ o, en sentido más general, ‘

atuendo’.

856: 855-856 *en secretos... llave*: la metáfora de la llave puede interpretarse aquí en cuanto que la vejez sería garantía de silencio (don Vasco ‘guardará el secreto bajo llave’, diríamos hoy), pero también en el sentido, no necesariamente opuesto, de que la confianza que inspira la vejez es la llave que conduce a Isabel a revelar su secreto. En cambio, al contrario de lo que opina McGrady [2010:144], no me parece posible suponer que *canas* valga aquí por ‘límites’ («en esta acepción no tiene uso», dice *Autoridades*), puesto que el pasaje carecería de sentido.

859: 859 *libre*: ‘soltero’.

863: 863 *ha de heredar*: se refiere a don Carlos, aunque resulte algo brusco el momentáneo

cambio de sujeto.

866: 866 *calidad*: ‘nobleza’.

868: 867-868 *pobre hidalgo... antigua sangre*: el padre de Isabel, pobre de solemnidad pero de abolengo linajudo y supuestamente limpio de sangre, cumple a la perfección la imagen

tópica de los hidalgos en la época, que Lope, a propósito justamente de la estrecha relación

entre las palabras *hidalgo* y *pobre*, ridiculiza en *La pobreza estimada* por boca de otra Isabel: «El ser hidalgo es el diablo / para que sospecha cobre, / que parece que ser pobre / anda con este vocablo. / Luego le verás asido / como si fuese su hermano: / «Hidalgo honrado es Fulano / y, aunque pobre, es bien nacido» (eds. M. V. Ojeda Calvo y A. J. Sáez, vv. 301-308).

871: 871 *No es moneda que ya pasa*: ‘esa moneda ya no vale’. Cfr. «Desesperado camina, / siendo de linaje noble, / tal que no hay oro ni plata / que tanta grandeza cobre / como la que él tiene y trata; / la deja su dama, ingrata, / porque se suena que es pobre. / alquindo Todo el interés lo humilla. / medoro Es la moneda que corre» (Lope de Vega, *El sol parado*, ed. F. Plata, vv. 1508-1516).

872: 872 *era bien*: ‘estaría bien’.

874: 873-874 *ni basta... la esmalte*: en efecto, «en los siglos XVI y XVII, como consecuencia del auge de la economía monetaria, dinero y nobleza van a ir inseparablemente unidos» (Roncero López 2016:37-38). En otras comedias expresa Lope ideas similares: «Ya no hay más honra, hermano, / en el mundo que el dinero: / el dinero es caballero; / quien no le tiene es villano» (*La bella malmaridada*, eds. D. McGrady y S. Freeman, vv. 599-602); «Si los que tienen dineros, / los dan en toda ocasión, / ¿quién no jurará que son / hidalgos y caballeros? / tello Dices bien; solo el tener / es la perfeta hidalguía» (*La prueba de los amigos*, ed. J. M. de Cossío, p. 153). Véase Campbell [1992].

875: 875 *a escuras*: ‘a oscuras’, es decir, ‘en secreto’. La celebración de matrimonios en el ámbito privado y a espaldas de la ley era una práctica cada vez más perseguida, pero que aquí permitiría a don Vasco librarse de Isabel con cierta facilidad.

881: 881 *igual*: similar a Isabel, de su misma condición.

890: 890 *me baje*: ‘me rebaje’, diríamos hoy.

892: 892 *ni que él a mí me descalce*: ‘ni que me sirva siquiera’. Mediante esta expresión de origen bíblico (Marcos 1, 7 y Juan 1, 27), Isabel proclama estar en igualdad de condiciones frente a don Carlos. La definición que ofrece *Autoridades* resulta pintiparada para nuestra

comedia, conque me permito transcribirla íntegra: «frase con que se pondera el singular

mérito de alguna persona que no está en la estimación debida, como el marido que no

aprecia a su mujer, mereciéndolo por su calidad, virtud o prendas, y en vilipendio de él y

alabanza de ella se dice: “no merece descalzarla”».

893: 893 *fuerte*: podría valer tanto por ‘grave, excesiva’ como por ‘eficaz, persuasiva’, significados todos reogidos en *Autoridades*.

896: 896 *alcaldes*: el *alcalde* era el juez de un pueblo, antes de que el término cobrara el sentido actual.

897: 897 *jüeces de la iglesia*: como su nombre indica, se trata de jueces encargados de las causas eclesiásticas.

899: 899 *su presidente*: el presidente de un consejo, tribunal o junta, designado por el rey.

900: 900 *hacer matarle*: a Carlos, para así vengar su honor.

902: 902 *mujercillas*: ‘prostitutas’, cuya falta de honor comenta acto seguido en tono irónico.

914: 910-914 *A un espejo... reportarme*: don Vasco se mira en Isabel como en un espejo, pues aprecia (*miro*) su virtud, por lo que decide contenerse y comportarse como se espera de alguien de su edad. Ya antes había manifestado su alta consideración por la virtud (v. 872).

921: 920-921 *o le destierren... mil años*: don Vasco no irá a ver a don Carlos hagan lo que hagan con él (en castellano actual se omitiría la primera conjunción, «le destierren o le maten...», al igual que en versos como el 1211).

925: 925 *ocasión*: ‘motivo, causa’.

935: 935 *juraste*: uno de los ejemplares de la *princeps* empleados en la edición de esta *Parte* (*A1*) lee incorrectamente *jurase*, error que subsanan los otros dos ejemplares manejados (*A2* y *A3*) y, con ellos, el resto de la tradición impresa.

942: 942 *cuando ellos no basten*: ‘si no bastasen tus juramentos’, con valor condicional.

944: 944 *Papel es manjar del aire*: ‘las palabras se las lleva el viento’, en este caso también las escritas, gracias a tan feliz metáfora.

947: 946-947 *hablarte... Ni verte*: la amenaza de don Carlos forma un paralelismo evidente

con la de don Vasco (*y de no verle ni hablarle*, v. 918).

950: 950 *Mi bien*: ‘amor mío’.

952: 952 *principales*: ‘ilustres’.

982: 956-982 *El cielo... adorarte*: a fin de ponderar sus sentimientos amorosos opuestos, tanto don Carlos como Isabel acuden al tópico de los *impossibilia* (la enumeración de circunstancias imposibles), recurso poético muy socorrido en el Siglo de Oro; sin ir más lejos, en esta *Parte* topamos con un ejemplo similar en *La discreta venganza* (eds. M. Piqueras y B. Santos, vv. 1707-1736). El primer acto se cierra así con dos parlamentos a modo de espejo, lo que refuerza la estructura paralelística ya atisbada entre las palabras de don Vasco y su sobrino.

958: 958 *la esfera en que el sol nace*: según la concepción ptolemaica del universo, aún vigente como recurso retórico en la literatura áurea, la Tierra estaba rodeada por una serie de esferas, en la cuarta de las cuales se situaba el Sol.

960: 960 *graves*: ‘pesadas’.

963: 963 *lego*: aquí, ‘sin educación’ (es decir, «falto de letras o noticias», según la deliciosa definición de *Autoridades*); un tipo de persona que, debido a sus conocimientos prácticos y

experiencias en la vida, normalmente no se dejaría embaucar por los cuatro rudimentos de

un estudiante.

966: 966 *siendo propia*: se refiere a una mujer casada (*propia*, esto es, ‘la esposa’), por las protestas y malhumores que, a causa de los celos, solían atribuírseles.

967: 967 *que eternamente*: ‘antes que en toda la eternidad’. Así como Isabel sí recalca el adverbio temporal en su enumeración (*primero*... *que yo*, vv. 969, 977 y 981), en la de don Carlos se omite, ya sea por error en la transmisión del texto o por descuido de Lope. Hartzenbusch [1860:219] percibe el problema y trata de paliarlo mediante una enmienda tan brillante como arriesgada: «primero que eternamente, / verte, Isabel, ni escucharte».

973: 970-973 *los cielos... armonía*: según ideas aún vivas en la época, la esfera celestial se sostenía sobre los dos *polos* o ejes, y el cosmos estaba regido por una armonía universal, que aquí se deshace juntamente (*junta*) con el cielo. Tales teorías encontraron amplio eco como metáforas sentimentales. Cfr. «El mundo de acá y de allá, / Mengo, todo es armonía. / Armonía es puro amor, / porque el amor es concierto» (*Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, vv. 379-382); «así como todas estas cosas buscan su centro y natural región para conservarse, y el cielo polos y ejes en que apoyarse, así la mujer naturalmente apetece hombre que la defienda» (López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. D. Mañero Lozano, p. 943). Para más

ejemplos y bibliografía, véase McGrady [2010:180], que cita los versos de *Fuente Ovejuna*.

976: 976 *de hablarse*: al igual que algunos testimonios antiguos, Hartzenbusch y McGrady

omiten la preposición *de*, pero no parece necesaria ninguna enmienda.

978: 977-978 *los elementos... eternas paces*: en el Siglo de Oro pervive aún la concepción del

universo como una contienda permanente, en la que «los elementos / en discordia eterna

viven» (*Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, vv. 373-374), pues «tienen perpetua guerra el

fuego con el aire, la tierra con el agua y todos, entre sí, los elementos» (Mateo Alemán,

*Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, p. 716). Para más ejemplos, McGrady

[2010:180].

980: 980 *fácil*: la vocal *i* rima aquí al oído como si fuera una *e*, al igual que el resto de «asonancias bisílabas que en la sílaba postónica se consideran equivalentes: la *i* y la *e*, en unos casos, y la *u* y *o* en otros: *nace*: *cáliz*; *Venus*: *templo*» (Baehr 1989:70). Lope y compañía parecen cultivar tales rimas con total naturalidad, «como notará fácilmente el versado en la lectura de nuestros poetas» (Luzán, *La poética*, ed. R. P. Sebold, p. 366). Este fenómeno métrico ha recibido distintos marbetes por parte de los especialistas, tales como *rima asonante simulada*, *equivalente* o *relajada*, pero ninguno goza de aceptación unánime (Paraíso 2000:73-74 y Domínguez Caparrós 2018:113-114).

984: 984 *tu padre y mi hermano*: el padre de Isabel, hermano de Feliciano. Aunque hoy pueda parecer quizá más natural, no es necesario sustituir la *y* por una coma (*tu padre, mi hermano*), opción por la que se decantan Hartzenbusch y McGrady en la estela de algunas ediciones antiguas.

986: 986 *honor*: de nuevo, la enmienda de Hartzenbusch (que lee *honra*) se antoja más bien

ociosa, y, como en los dos casos anteriores (vv. 976 y 984), parece fruto de una posible contaminación con los testimonios *CD*; algo similar cabe decir respecto a McGrady, que en los tres versos adopta las lecturas de Hartzenbusch tal vez por un pequeño descuido, pues no las registra en su aparato crítico.

988: 988 *coluna*: ‘columna’; se refiere a su padre, como persona que la amparaba.

990: 989-990 *Fortuna... mudanzas*: la Fortuna solía representarse como una diosa ciega y caprichosa, que trataba con igual desorden e inconstancia a unos y a otros, de ahí el tópico de las *mudanzas de fortuna* (título, sin ir más lejos, de una comedia de Lope). Aquí se recalca que la Fortuna es *mujer en hacer mudanzas* porque la veleidad y el antojo eran tenidos por rasgos típicamente femeninos, concepción en la que acto seguido insiste Isabel. Acaso el retrato más veraz de la Fortuna se lo debamos a Sancho: «esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega, y, así, no vee lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza» (*Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, I, p. 1275). Dixon [1967:125] y McGrady [2010:180-181] recogen abundantes ejemplos y bibliografía sobre la imagen de la Fortuna y la inconstancia femenina.

991: 991 *en las que*: en alusión a las mudanzas.

999: 999 *valle de Carriedo*: hermoso valle cántabro de donde al parecer era natural el abuelo paterno de Lope, presuntamente oriundo de Vega de Carriedo, hoy Vega de Villafufre (no así el padre del poeta, nacido en Castromocho, villa palentina en Tierra de Campos, aunque el Fénix gustaba de resaltar su abolengo montañés), municipio que habría dado nombre al apellido familiar (Sánchez Jiménez 2018:37). La historia de la humilde familia paterna de Isabel (procedente del Valle de Carriedo, como la de Lope) guarda notables paralelismos con la del dramaturgo, cuyo padre, Félix o Felices de Vega (nótese el parecido onomástico con Feliciano, tío de la joven), de profesión bordador (ocupación similar a la de Isabel: «solo, señor, / me sustenta mi labor»), emigró a la gran ciudad, lo mismo que el padre de Isabel (el primero a Valladolid y luego a Madrid; el segundo, a Toledo). No es esta la única ocasión en que Lope esboza retazos pseudoautobiográficos en relación al valle de Carriedo en boca de personajes cuyo nombre recuerda al de su padre; otro tanto ocurre, por ejemplo, con don Félix en *Quien ama no haga fieros* (ed. P. Ruiz Pérez, vv. 1384-1390) y con Feliciano en *La venganza venturosa* (reproduzco la cita en la nota al v. 1013). A lo largo de su vida, Lope exageraría y reivindicaría su origen montañés para blasonar de sangre hidalga; uno de los testimonios más conocidos al respecto se encuentra en *La Filomena* (1621), que nos permite constatar las similitudes con la saga familiar de nuestra comedia: «Tiene su silla en la bordada alfombra / de Castilla el valor de la Montaña / que el valle de Carriedo España nombra. / Allí otro tiempo se cifraba España, / allí tuve principio; mas ¿qué importa / nacer laurel y ser humilde caña? / Falta dinero allí, la tierra es corta; / vino mi padre del solar de Vega: / así a los pobres la nobleza exhorta» (cito por Sánchez Jiménez 2018:36-37).

1000: 1000 *montaña limpia y leal*: el adjetivo *leal* aplicado a la montaña santanderina podría explicarse por el importante resguardo que brindaron en la resistencia cristiana contra los musulmanes los territorios de la Montaña, topónimo hoy identificado con Cantabria, pero formado entonces por un territorio mayor que abarcaba toda el área central de la cornisa cantábrica.

1013: 1013 *Selaya*: municipio cántabro del mismo valle de Carriedo, muy cercano a Vega de

Villafufre y para Lope otro emblema de su Montaña querida: «Tú naciste en la Montaña,

/ Selaya sangre te dio» (*Querer la propia desdicha*, ed. M. Chouza-Calo, vv. 2225-2226); «Diome el valle mejor de la Montaña / una torre, una casa solariega / que en pie

miró la destruición de España / y hasta los tiempos de Filipo llega; / las heredades que un

arroyo baña, / dehesa pobre entre Selaya y Vega, / fueron todo el caudal de mis mayores,

/ de algún rey, por ventura, sucesores» (*La venganza venturosa*, ed. E. Calderwood,

vv. 628-635).

1015: 1015 *rincón*: ‘lugar apartado’.

1016: 1016 *agradable aspereza*: los bellos e intrincados valles pasiegos de Selaya.

1018: 1017-1018 *nobleza... ostentación*: la nobleza de Selaya y los montañeses puede entenderse también en un sentido moral, por contraposición a la vanidad propia de la vida urbana, según el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

1026: 1026 *Estadme atento*: se inicia aquí una típica relación de sucesos (en romance, como

quería el *Arte nuevo*), que sirve tanto para referir acontecimientos ocurridos en el intervalo

temporal entre acto y acto como para recapitular información ya conocida, que en los

bulliciosos corrales tal vez convendría refrescar. Según era costumbre, la presente relación

da comienzo con una llamada de atención a los demás personajes (y al público,

claro), fórmula que llegó a adquirir un carácter tan manido que, en *La noche de San*

*Juan*, Lope no pudo por menos que ridiculizar: «¿Tengo que decir, Inés, / aquello de “escucha”? INÉS No, / porque si te escucho yo, / necio advertimiento es» (ed. A. K. Stoll,

vv. 17-20).

1030: 1028-1030 *Roma de España... montañas soberbias*: la capital romana era un término de comparación frecuente para ponderar el esplendor de toda gran ciudad («Valencia se llamó Roma»), pero la concepción de Toledo como «nueva Roma», de hondo arraigo, resulta particularmente oportuna porque ambas urbes se asientan sobre diversas colinas, así como por su carácter imperial y su papel como bastión de la cristiandad (nótense, por otro lado, las semejanzas con la descripción de Toledo de los vv. 241-245, que se completan acto seguido con la pintura de las torres). Las citas entrecomilladas, ambas de Lope, pertenecen a *Don Lope de Cardona* (ed. E. Fosalba, v. 200) y *Jerusalén conquistada* (ed. J. de Entrambasaguas, p. 344). 1031-1034 *torre de casas... las estrellas*: nueva mención a las imponentes alturas de Toledo (vv. 245-248), comparadas en este caso con la hazaña de Nembrot («el primero que se hizo prepotente en la tierra», Génesis, 10: 8-10), al que tradicionalmente se ha considerado el responsable de la torre de Babel, y por ende máximo exponente de la arrogancia y la soberbia. Cfr. «... tan arrogante / como Nembrot, aquel feroz gigante / que escalar vuestros cielos pretendía» (Lope de Vega, *La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés, vv. 1011-1012, con valiosa nota del editor). *La soberbia de Nembrot* se titula justamente una obra del dramaturgo Enríquez Gómez.

1051: 1039-1051 *No tuvo... no me conquistasen*: Isabel enumera (mediante una doble negación afirmativa) todas las tentaciones con que los jóvenes de Toledo trataron de seducirla.

1040: 1039-1040 *plata labrada... Moneda*: la *plata labrada* (por lo común, enseres y utensilios hechos de este material) se refiere aquí a la plata fundida en la Casa de la Moneda de Toledo a fin de acuñarla.

1042: 1042 *Alcaná*: calle comercial de Toledo, que Cervantes inmortalizó en el *Quijote* al convertirla en el lugar donde topó con la historia del hidalgo: «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos...» (dir. F. Rico, I, p. 118).

1047: 1047 *concetos*: ‘sentencias, agudezas’.

1048: 1048 *licencia*: ‘atrevimiento, libertades’.

1050: 1050 *tercera*: ‘intermediaria, alcahueta’.

1054: 1052-1054 *balas de cera... las puertas*: la blandura de la cera se contrapone a la dureza del diamante, frecuente símbolo de la firmeza amorosa y la integridad moral (n. 724), mientras que la imagen de las *balas* continúa con la metáfora de la seducción como *conquista*.

1069: 1069 *tantas*: ‘tantas penas’, por juego con *apenas*, muy socorrido en nuestros clásicos, como en el famoso «y apenas llega, cuando llega a penas» de *La vida es sueño* (ed. E. Rodríguez Cuadros, v. 20). En cuanto al v. 1068, Hartzenbusch y McGrady se inclinan por editar *a penas*, probablemente para recalcar la agudeza, pero diría que es preferible mantener la grafía *apenas* de los testimonios antiguos: ahí Isabel se refiere justamente al adverbio por ella empleado, pues no es hasta el v. 1069 cuando alude a sus muchas penas.

1070: 1070 *de ella*: de la noche fatídica (v. 1067).

1071: 1071 *del aurora*: el empleo del artículo *el* ante voces femeninas con *a* átona inicial era corriente en aquellos tiempos, lo mismo que hoy en día ante las tónicas.

1073: 1073 *la capa... escapa*: la eficaz metáfora taurina viene acompañada de una paronomasia etimológica entre *capa* y *escapa*.

1078: 1078 *prendas*: ‘cualidades’.

1082: 1082 *Orán*: la ciudad argelina de Orán, conquistada por los españoles en 1509 y parte del imperio hasta el siglo XVIII, era en tiempos de Lope un destino frecuente para los presos, que servían allí como soldados para defender este estratégico enclave en el Mediterráneo.

1089: 1088-1089 *no goza... se case*: doña Elena no puede gozar de su herencia más que como dote matrimonial, circunstancia que no era insólita en la época.

1092: 1092 *trujo*: ‘trajo’.

1096: 1094-1096 *alargando... soldadesca*: ‘aliviando el trabajo de los demás soldados en el norte de África’, tal vez porque don Carlos cubrió el turno de varios compañeros durante una guardia.

1097: 1097 *alarbe*: ‘bárbaro, rudo’.

1101: 1099-1101 *pide... ducados*: como era costumbre en el caso de los cautivos nobles, el dueño de don Carlos pide por su rescate una alta cifra de dinero.

1103: 1103 *que llega a docientos solos*: uno de los ejemplares de la *princeps* manejados para la edición de esta *Parte* (*A2*) trae *y llega* en vez de *que llega*, lectura que, en principio, no parecería problemática. Con todo, los otros dos ejemplares manejados (*A1* y *A3*), así como otros que he consultado para este caso particular, leen *que llega*, lección transmitida a todos los demás testimonios; el hecho de que *A3* opte por *que llega* es un indicio para asumir esta variante, puesto que en casi todos los demás versos de esta *Parte* en los que diverge respecto a *A2*, las lecturas de *A3* son mejores (véase la «Historia editorial»). Así pues, el pronombre relativo *que* tiene todos los visos de ser una corrección en prensa introducida en la mayoría de ejemplares de la *princeps*, desde la que el resto de las ediciones leen de manera conjunta.

1106: 1106 *mientras su herencia posea*: ‘mientras no posea, hasta que no posea su herencia’.

1109: 1109 *arbitrio*: ‘solución, medida extraordinaria’.

1114: 1113-1114 *a mi honor... la deuda*: se entiende que por exigir de ella compensaciones ilícitas a cambio de su ayuda.

1115: 1115 *ausente*: ‘lejos de mi amado’, según terminología muy habitual en la poesía amorosa y, en general, en la literatura del Siglo de Oro.

1121: 1121 *virtud, pobreza y mujer*: a fin de recalcar el extraordinario carácter del personaje, el título de la obra se menciona o sugiere en varias ocasiones. Sobre esta costumbre tan lopesca, véanse Fichter [1944:223-224] y Dixon [1967:145].

1128: 1128 *pretendía*: ‘pretendería’, de nuevo por el uso del imperfecto con sentido condicional, tal y como anota McGrady [2010:147].

1131: 1131 *atajado*: ‘interrumpido’.

1133: 1133 *hablásedes*: ‘hablaseis’. Las formas esdrújulas con *d* intervocálica sobrevivieron hasta finales del siglo xvii (para bibliografía, McGrady 2010:181-182).

1137: 1137 *En lo que faltó*: se refiere a los seiscientos ducados que faltan para llegar a los mil doscientos que exige el amo de don Carlos.

1140: 1140 *talla*: suma de dinero que se ofrece como rescate.

1141: 1141 *rescate*: ‘trueque’, o, también, ‘libere’.

1143: 1143 *por el moro es maldad*: quiere decir Julio que Audalla no merece en absoluto que gasten ese dinero.

1145: 1145 *de tanto bien*: en alusión a don Carlos (y no a los bienes vendidos), según interpreta McGrady [2010:147].

1147: 1147 *condoleos*: es voz trisílaba, pues la métrica exige pronunciar con sinéresis el grupo *eo*, fenómeno muy extendido en el verso áureo y en Lope (Poesse 1949:25-26).

1151: 1149-1151 *ruegos de amor... Bien sabéis*: la expresión *al ser pobre* vale por ‘al hecho de ser pobre’. Adopto la puntuación de los testimonios de la *Parte* y de Hartzenbusch, que me parece más atinada que la de McGrady [2010:74], en cuya edición —«... ruegos de amor, / y al ser pobre (y soy mujer) / bien sabéis...»— la construcción *al ser pobre* pasaría a cobrar un valor causal que no termina de funcionar aquí. En Lope hay ejemplos similares con la misma interpretación que propongo: «Poned al ser pobre tregua, / pues que ya tan rico os hallo / que mi amo os da un caballo / y que yo os traigo una yegua» (*El amigo hasta la muerte*, ed. J. Badía Herrera, vv. 365-368); «Es tan anejo el ser desvergonzado / al ser pobre que piensan atrevidos / todos los que lo son que se les debe / lo que con esta haré que alguno lleve» (*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, ed. L. Sánchez Laílla, vv. 1288-1291).

1153: 1152-1153 *espejo... virtud*: Isabel emplea la metáfora del espejo (que ya ha asomado en los vv. 910-911) porque la virtud ha sido siempre el modelo que ha regido su vida, y del que nunca (*eternamente*) se ha apartado. En la época abundaba la expresión *ser espejo de la virtud* (véase el *CORDE*), que sin duda late asimismo tras la presente imagen.

1157: 1157 *no se trate*: ‘no se hable, no tratemos’.

1161: 1160-1161 *de ser... atrevidos*: Julio tiene miedo (v. 1158) *de* ser tan conocidos en Toledo (todo el mundo les reconocería si él e Isabel se pusieran a mendigar), y añade la otra razón (además de *por justo respeto y miedo*...) por la que no es buena idea pedir por la calle: *por* los muchos galanes que se atrevieron (*tantos atrevidos*) a tentar a Isabel. Los editores modernos no parecen haber comprendido el pasaje, acaso por suponer erróneamente que *conocidos* se refiere a los *atrevidos*, de modo que han tratado de corregir el texto (con mala fortuna en el caso de McGrady, que crea dos versos métricamente irregulares), sobre todo las preposiciones aquí subrayadas; sin embargo, ni una ni otra presentan problema alguno, porque ambas, que acaban de aparecer con el mismo significado (vv. 1158-1159), sencillamente completan los motivos expuestos por Julio.

1174: 1174 *¿El pedir, siendo mujer?*: en la época, las mujeres solían tener fama de pedigüeñas, de ahí la extrañeza de Julio. Sobre esta concepción, muy extendida en la obra de Lope y en nuestros clásicos, remito a Fichter [1944:20-21].

1177: 1177 *en comenzándolo*: ‘al comenzar a pedir’.

1179: 1179 *se ha de seguir*: ‘debe suceder’, o, también, ‘tiene su origen’.

1186: 1183-1186 *La primera... le dio*: se refiere a Eva, que probó el fruto prohibido y se lo ofreció a Adán.

1190: 1190 *son mujeres*: la asimilación de estos sustantivos a la mujer se sustenta no solo en la asociación de todos ellos con el acto de pedir (en demandas, oraciones, etc.), sino también en su género gramatical femenino, tendencia esta última habitual en los comentarios y chistecillos de corte misógino en el teatro de Lope: «La mentira cosa es clara / que nombre de mujer tiene» (*Quien ama no haga fieros*, ed. P. Ruiz Pérez, vv. 1124-1125); «Por inconstante, la gracia / tiene nombre de mujer» (*Obras son amores*, ed. C. Mota, vv. 215-216).

1191: 1191 *velos*: parece tratarse de una metáfora de las nubes, que cubren por arriba la tierra lo mismo que un velo encubre la frente de una mujer. Si bien en un contexto muy distinto, Lope emplea una imagen similar en *Pastores de Belén*: «Está en la tierra el libro de los Cielos, / cerrado ahora, y tan abierto un día, / que llorarán rompiéndose los velos / del Cielo y tierra para gloria mía» (ed. A. Carreño, p. 432).

1198: 1198 *libertad*: al igual que las demás ediciones, enmiendo la lectura de la *princeps* (*liberdad*), que parece deberse a una errata producida por la abundante presencia de la grafía *d* en el pasaje (*pidiendo la salud y libertad*, amén de la rima con *enfermedad*). No obstante, *liberdad* aparece también —de nuevo en una única ocasión— en *La victoria de la honra* (ed. J. E. López Martínez, en prensa), publicada en la *Parte XXI* de Lope, aunque también allí figura en un contexto fónico propicio a la errata («de darte aquí libertad»). A juzgar por el *CORDE*, *liberdad* era en el siglo xvii una variante lingüística ya extinta desde hacía tiempo, por lo que en una obra del Fénix no cabe considerarla como tal; huelga decir que, en todos los demás casos (más de una decena), nuestra *princeps* lee *libertad*.

1200: 1199-1200 *Por el pedir... al mismo ser*: ‘la venganza se constituye en forma de mujer por el hecho de pedir’, precisamente por reclamar venganza o exigir un castigo.

1202: 1201-1202 *la materia... la forma*: remedo de un principio aristotélico muy conocido, según el cual la mujer, a causa de su imperfección, desea al hombre, del mismo modo que la

materia no puede sino buscar la forma (*Física*, I, 9). Lope evoca este mismo precepto en el

famosísimo arranque de *El caballero de Olmedo*: «Amor, no te llame amor / el que no te

corresponde, / pues que no hay materia adonde / [‘no’] imprima forma el favor» (ed.

F. Rico, vv. 1-4). Sobre la presencia de este concepto en Lope, remito a Dunn [1971]. Para

las fuentes aristotélicas, McGrady [2010:182].

1203: 1203 *En este traje*: el de mujer.

1210: 1210 *pidiendo celos*: ‘acusándonos de amar a otra persona’ (nota 847-850).

1214: 1214 *galas*: ‘vestidos lujosos’.

1215: 1215 *no corre por mí*: ‘no me concierne’.

1227: 1226-1227 *En penas... gloria*: la concepción de «que el mal, comunicándose, mejora»

(Garcilaso, Égloga II, ed. B. Morros, v. 142) hunde sus raíces en la tradición literaria, y en

este caso se sustenta sobre la frecuente contraposición entre *penas* y *gloria*, que remite al

ámbito religioso. McGrady [2010:182] menciona muchos ejemplos del tópico referido (entre ellos a Garcilaso), así como de la oposición entre *pena* y *gloria*.

1233: 1233 *discreción*: ‘inteligencia, buen juicio’.

1237: 1235-1237 *¿cómo... ocasión?*: ‘¿cómo pudiste olvidar tanto amor (*afición*), estando con ella (*presente*), sin que te diese motivos para ello?’.

1242: 1242 *picar*: ‘gustar, atraer’.

1244: 1243-1244 *sin pesadumbre... pase*: ‘pase sin pesadumbre el que la quiere olvidar’.

1247: 1245-1247 *Amor... costumbre*: el amor se equipara con una pequeña lumbre porque el fuego amoroso de la pasión inicial es muy poca cosa en comparación con el trato continuado y la familiaridad de la costumbre.

1252: 1248-1252 *Muchos piensan... inferior*: el verdadero amor es aquel que se forja en la convivencia (*es la costumbre*), y no el desasosiego propio del enamoramiento; antes de ser correspondido y alcanzar la felicidad (*hasta el bien*), el amor apasionado es ciego, y luego siempre será inferior al trato familiar y cotidiano.

1257: 1256-1257 *tablilla... mesón*: el amor arrebatado no es más que una *tablilla* o ‘anuncio que se pone a la puerta de un mesón’, es decir, apenas un anzuelo o una mera promesa en comparación con una relación estable basada en la costumbre, tan sólida que se equipara al

propio *mesón*.

1259: 1259 *no es trato*: ‘no supone un trato duradero’.

1264: 1264 *de las que echastes de España*: se refiere a la expulsión de los moriscos por parte de Felipe III, ejecutada en 1609, la mayoría de los cuales recaló en las costas africanas.

1272: 1271-1272 *si no... propia mujer*: ‘si no quisiera ser mi esposa’.

1278: 1278 *Al principio te decía...*: tras haber explicado que un amor ocasional no es capaz de retener la voluntad como el trato continuado, ahora don Carlos expondrá una idea (ya

apuntada en los vv. 1238-1244) en parte contrapuesta a la anterior (de ahí la sorpresa de

Fátima): solo las mujeres que dan celos consiguen mantener el interés de sus galanes.

1287: 1286-1287 *las varetas... a querer*: las *varetas* son unos palos delgados que se untan con *liga*, una sustancia pegajosa empleada para cazar pájaros, equiparados aquí a los amantes que se dejan atrapar una y otra vez (*se vuelve a querer*) por una mujer que los seduce. Es metáfora amorosa de raíz petrarquista (Manero Sorolla 1990:329-336). Cfr. «Pájaro soy; sin ver de amor la liga / curiosamente me asenté en el ramo / de la hermosura, donde preso quedo» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. B. Oteiza, vv. 1465-1467).

1290: 1288-1290 *un cazador... suele poner*: en esta ocasión se refiere a los pájaros que el cazador lleva consigo y con los que procura atraer a otros ejemplares, todos ellos comparados con los hombres. En *La Gatomaquia*, Lope desarrolla ampliamente esta metáfora, también con fines amorosos: «Como detrás del árbol escondido / mira y advierte con atento oído / el cazador de pájaros el ramo / donde tiene la liga y el reclamo / para en viendo caer el inocente / jilguero, que los dulces silbos siente / del amigo traidor que le convida / a dura cárcel con la voz fingida, / y apenas ve las plumas revolando / entre la liga cuando / arremete y le quita, no piadoso / sino fiero y cruel...» (ed. I. Arellano, pp. 602-603).

1293: 1293 *que hiciera*: ‘de que hiciera’.

1298: 1298 *Querer en correspondencia*: ‘quererse mutuamente’.

1307: 1307 *no hay sin pesar placer*: idea proverbial que ha pervivido hasta nuestros días, y que Lope desgrana en *La Dorotea*: «No hay placer que no tenga por límite el pesar; que con ser el día la cosa más hermosa y agradable, tiene por fin la noche» (ed. D. McGrady, p. 186).

1316: 1316 *haciéndola un desdén*: ‘desdeñándola’, con un caso de laísmo, típico de los escritores castellanos en aquel entonces.

1318: 1318 *talle*: ‘porte, figura’.

1324: 1323-1324 *queréis... mal tratados*: esta idea, lo mismo que la que expresa Fátima en su siguiente intervención (ambas demenuzadas ya por don Carlos), se remonta a los clásicos y contó con amplia acogida en el Siglo de Oro, «porque suele hacer / que vuelva un hombre a querer / pensar que es aborrecido» (*El perro del hortelano*, ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 3013-3015). Para más ejemplos en Lope y bibliografía, acúdase a Fichter [1944:210], Dixon [1967:143] y McGrady [2010:183].

1326: 1326 *obligados*: ‘bien tratados, cuidados’ (nota 603).

1334: 1334 *desigualdad*: a causa del distinto credo que profesan.

1336: 1336 *voluntad*: ‘amor’.

1339: 1339 *parecen mujeres*: por el papel tradicional desempeñado en las relaciones amorosas por parte de las mujeres, que debían mostrarse cordialmente desdeñosas con sus pretendientes.

1340: 1340 *los ruegan*: ejemplo de loísmo, fenómeno muy vivo en la Castilla del Siglo de Oro, y no desaparecido del todo aún en la región.

1347: 1347 *de costumbres me alabo*: ‘me jacto de mis buenas costumbres’. Algunos ejemplares de la *princeps* (lo mismo que *D*) leen *de costumbre*, mientras que otros enmiendan oportunament y traen *de costumbres*, lectura correcta a todas luces, y de la que pueden rastrearse otros casos en Lope: «¿Qué título, qué blasón / goza su noble apellido, / que de discretas costumbres / harto el ingenio le alaba?» (*La prueba de los ingenios*, ed. J. Molina, vv. 1762-1765). También en *La bella Aurora* se habla de *alabar* las *costumbres*: «Talle y costumbres alabo» (ed. R. Bono, v. 1530). Hartzenbusch, por su parte, enmendó por *de cristiano*, corrección innecesaria. Agradezco a Rosa Bono la diligencia con que respondió, como siempre, a mi consulta.

1348: 1348 *ley*: ‘religión’.

@alcaide: 1351*Acot alcaide*: ‘gobernador’, en este caso de Tremecén, ciudad situada al noroeste de Argelia, cerca de la frontera con Marruecos.

1353: 1353 *por precio no puedo*: ‘no puedo vendértelo’.

1356: 1356 *deudos*: ‘parientes’, los de don Carlos.

1358: 1358 *Demás que...*: ‘y además, por otro lado’.

1359: 1359 *si es para tus fragatas*: se entiende que para servir como remero en una fragata, un trabajo durísimo como pocos, de ahí que se describa como *rigor* (‘crueldad, castigo excesivo’).

1361: 1361 *no los maltratas*: a los remeros, término inferido *ad sensum*.

1363: 1363 *al alcanzar y al hüir*: se refiere a las maniobras ofensivas y defensivas de las fragatas, durante las cuales los remeros padecían azotes y heridas.

1366: 1366 *siento*: ‘juzgo, considero’, como muestra de confianza hacia Alí.

1370: 1370 *lición*: ‘lección’, la que a ojos de Fátima recibiría don Carlos al sentir celos.

1372: 1372 *roca al mar incontrastable*: la imagen de la roca que permanece impasible ante las sacudidas del mar es símbolo frecuente de firmeza, así como «de la castidad» (McGrady

2010:149). Entre los muchos ejemplos oportunos que aduce McGrady, recuerdo este diálogo de *El perro del hortelano*: «marcela ¡Ay, mi bien! No puedo irme. / teodoro Ni yo,

porque no es tan firme / ninguna roca en la mar» (ed. D. Fernández Rodríguez, p. 515).

1380: 1380 *De libertad desconfío*: ‘no confío en obtener la libertad’.

1381: 1381 *Bien sé yo...*: interpreto que el aparte (ninguno de ellos señalado en los testimonios antiguos de la comedia, recordémoslo) no comienza hasta el siguiente verso, lo cual dota de mayor ingenio a la respuesta de don Carlos (sigo así a Hartzenbusch, no a McGrady). Este tipo de intervenciones partidas no son extrañas en Lope, cuyos galanes (y ya no digamos los graciosos) buscan a menudo la complicidad del público: «Danzo también un furioso / cuando me dan ocasión / (y más si los celos son / el instrumento forzoso)» (*El maestro* *de danzar*, ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 537-540).

1386: 1385-1386 *Si tratar... donde estoy*: ‘si la honestidad no rige en este lugar’.

1394: 1394 *Turco soy, que no soy moro*: el turco Alí blasona de nobleza y sangre otomana, puesto que Tremecén, como gran parte del África septentrional, estaba entonces dominada por el imperio turco, que había sometido a los *moros* o naturales de la antigua provincia romana de Mauritania, en el noroeste africano.

1397: 1395-1397 *¡Tantas mudanzas... venganzas!*: el tono de don Carlos parece irónico y más bien desesperado, tanto en su respuesta a Alí como en el aparte, puesto que a ojos de un español de la época muy poco se distinguía un turco de un moro, al fin y al cabo seguidores de Mahoma.

1402: 1399-1402 *Deseo... deseo*: el uso repetido de *deseo* en posición de rima no admite aquí justificación alguna, pues no cambia el significado ni la categoría gramatical (al contrario que *fin*, primero adverbio y luego sustantivo, y con un sentido algo distinto), ya que se trata del mismo verbo; lo cierto no obstante es que Lope y otros dramaturgos fueron muy proclives a pergeñar las rimas idénticas más ramplonas (Arjona 1953), si bien era práctica condenada por la preceptiva. Sobre las rimas idénticas, es indispensable la consulta de Micó [1984 y 2008]. Por su parte, McGrady [2010:150] sostiene que *Deseo* es sustantivo en el v. 1399.

1402: 1402 *un imposible*: ‘una locura, un desatino’, pues *imposible* se empleaba también como sustantivo.

@camino: 1402*Acot de camino*: las ropas de viaje, por lo común llamativas y coloridas, solían incluir un sombrero de plumas, botas y espuelas en el caso de los varones, mientras que las damas acostumbraban a llevar sombrero y capotillo. Sobre la función escénica de las vestiduras *de* *camino*, véase Zamora Vicente [1988].

1405: 1405 *no quiere*: ‘no admite, no tolera’.

1408: 1408 *tan preciosa joya*: la *vergüenza* (v. 1406), por la alta estima en que se tenía el recato femenino.

1416: 1414-1416 *aloja... en pepitoria*: la *aloja* era una bebida compuesta de agua, miel y especias, que las prostitutas debían de pedir con ojos almibarados y gestos ostensibles de las manos, de ahí la expresión (también culinaria) *en pepitoria*, que «por extensión se llama la junta de pies y manos de los racionales» (*Autoridades*). Cfr. «Allí se veía una pepitoria, una mano y acullá un pie» (Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, p. 169).

1418: 1418 *agora*: tal y como mandan los criterios de prolope, enmiendo la lectura *ahora* que traen todos los testimonios, puesto que el Fénix, como forma trisílaba, escribía *agora* y no *ahora*, salvo en contadas excepciones (Poesse 1949:26-28).

1424: 1417-1424 *Da muñecas... piernas cantimploras*: Julio le pide que enseñe las muñecas,

Porque para muchos galanes son solo la antesala de los *bajos* o prendas que llevan las mujeres bajo las faldas, aunque algunas desvergonzadas (*sotas*), tras enseñar astutas sus enormes (*garrofales*) muñecas, muestran unas piernas muy gordas (*cantimploras*). *Cantimploras* se llamaban entonces unas garrafas con el cuello muy largo que se enterraban en la nieve para enfriar bebidas, de ahí la comparación con las piernas, que permanecen también escondidas bajo las faldas. «Fortuna, pues eres dama, / cuatro moños te prometo / y diez naguas de algodón, / con que estés gorda tan presto / que encubras por lo estofado / las cantimploras del suelo» (Lope de Vega, *El premio del bien hablar*, ed. L. M. Romeu, vv. 1793-1798).

1425: 1425 *aire*: ‘primor, gracia’.

1432: 1429-1432 *en los coches... se mojan*: los coches servían como lugar furtivo para el encuentro amoroso, en el que las mujeres aprovechaban para dejarse tocar la mano, mostraban sus ajustados *manteos* (que llevaban de cintura para abajo) al bajarse de las carrozas y lucían además los *chapines*, «calzado sin talón, con suela de corcho, que alcanzaba a veces extraordinaria altura» (Bernis 1962:87), los cuales estilizaban tanto la figura que a muchas damas no se les permitía llevarlos hasta el matrimonio (Covarrubias). La moda de los coches fue objeto de una sátira mordaz en el Siglo de Oro (Fichter 1944:184-185 y McGrady 2010:184). Para más detalles sobre los polémicos chapines, véase Herrero [1977:210-220].

1436: 1436 *jerigonza*: se trata del habla particular adoptada por las gentes de ciertos grupos y baja condición social («gitanos, ladrones y rufianes», dice *Autoridades*), a menudo para que los demás no les entiendan. Nada parece justificar la variante de Hartzenbusch y McGrady (*Aprende* en vez de *Aprender*).

1440: 1440 *bigornia*: la vigüela del pobre tendría un sonido tan pesado y molesto como el que produce un martillo al golpear una *bigornia* (‘yunque’), comparación burlesca facilitada

por el parecido fónico entre *vigüela* y *bigornia*. Cfr. «La música del martillo / para arrullarme no es buena / ni la bigornia es sirena / que me aduerma sin oíllo» (Rojas Zorrilla, *El* *más impropio verdugo*, ed. Y. Álvarez Brito, vv. 495-498).

1442: 1442 *sonecillo*: una melodía alegre y ligera.

1443: 1443 *Espera*: añado por mi cuenta las comillas, inexistentes en las ediciones anteriores, porque parece tratarse de la respuesta que recibiría el pobre al cantar (en contraposición al «No hay qué dalle» del v. 1445), y no de una acción suya.

1444: 1444 *pasa el arco a la zampoña*: por *zampoña* suele entenderse un instrumento de viento similar a la flauta, que no podría tocarse con un arco (al contrario que la *vihuela* antes citada), por lo que tal vez se aluda al que hoy suele denominarse como *zanfoña*, *zanfona* o *zanfonía*.

1446: 1446 *el muchacho o la fregona*: ‘los criados de la casa’.

1450: 1450 *Haz cuenta que eres gascona*: ‘haz como si fueras francesa’, es decir, ‘despídete

abruptamente’ («a la francesa», según quiere aún hoy el tópico).

1451: 1451 *Dios la provea*: fórmula con la que uno fiaba a Dios el amparo del destinatario y se desentendía así de los pordioseros.

1452: 1452 *dalle codo y tomar postas*: ‘rechazarlo y salir corriendo’.

1454: 1453-1454 *pobre... bronce*: ante la pregunta de Isabel (‘¿acaso debo comportarme como un pobre?’), Julio sustituye en su respuesta la palabra *pobre* por *bronce*, lo que supone un chiste paronomástico con la palabra *cobre*, tan similar a *pobre*. De ahí que las enmiendas de Hartzenbusch y McGrady, que sustituyen *pobre* por *piedra* y atribuyen la respuesta de Julio a Isabel, sean, a mi entender, desafortunadas.

1455: 1455 *habías*: con sinéresis (*habiás*), pronunciación habitual que acompasa el verso.

1458: 1458 *un duque de Alba*: con la mención del quinto duque de Alba, Antonio Álvarez de

Toledo y Beaumont (1568-1639), para quien Lope trabajó como gentilhombre de cámara

desde el verano de 1591 hasta abril de 1595 (Sánchez Jiménez 2018:91-97), da comienzo

una larguísima relación de distintos nobles de la época.

1461: 1461 *un duque de Feria*: Gómez Suárez de Figueroa (1587-1634), tercer duque de Feria y yerno del duque de Sessa, el señor de Lope durante muchos años. En 1618, poco después de que el Fénix redactara *Virtud, pobreza y mujer*, el duque de Feria se convirtió en gobernador de Milán, labor que Lope exaltó con entusiasmo, como en otras ocasiones: «en Milán / celebra Italia el gobierno / del duque de Feria, en quien / tantas partes concurrieron / cuantas a un gobernador / ilustre dan nombre eterno» (*La mayor vitoria de Alemania* *de don Gonzalo de Córdoba*, ed. E. Ioppoli, vv. 1539-1544).

1462: 1462 *los nobles Figueroas*: se trata de una alusión al linaje de Gómez Suárez de Figueroa, duque de Feria (y no, al contrario de lo que anota McGrady, a los hermanos y dramaturgos Diego y José Figueroa y Córdoba, que hacia 1616, cuando Lope compuso su comedia, no habían nacido).

1463: 1463 *un conde de Salinas*: Diego de Silva y Mendoza (1564-1630), político y afamado poeta, muy citado y elogiado por Lope (McGrady 2010:185).

1464: 1464 *que las cárceles adoran*: se entiende que por la generosidad del conde con los más pobres y desvalidos, dado que Julio pretende convencer a Isabel de que se decida a mendigar.

1465: 1465 *un duque del Infantado*: el ducado del Infantado, uno de los títulos nobiliarios más importantes de España desde que en 1475 los Reyes Católicos se lo concedieran a Diego Hurtado de Mendoza, correspondía en la época de nuestra comedia a Juan Hurtado de Mendoza (1555-1624). Lope le elogia en *Al pasar del arroyo*: «benito También conocí al

Mendoza, / ilustrísimo sujeto / para versos de Virgilio, / para excelencias de Homero. / Antón El duque del Infantado, / Benito, a los estranjeros / está diciendo quién es» (eds. B.

Zanusso y J. E. Laplana Gil, vv. 1049-1055).

1469: 1469 *un duque insigne de Sessa*: se trata del sexto duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba, protector y amigo de Lope, que nació en Baena en 1582 y falleció en Madrid en 1642 (su origen y su apellido explican el calificativo *de Córdoba honor y gloria*, v. 1470).

1472: 1471-1472 *te diera... trofeos bordan*: a fin de elogiar la magnanimidad de su señor, Lope nos hace saber que el duque estaría dispuesto a darles una cantidad de *escudos* superior al número de insignias y trofeos que adornan el *escudo* de la casa de Sessa. Creo, pues, que McGrady [2010:151] se equivoca al entender que el referente de *el suyo* es el lejano *honor* (v. 1470): tal interpretación empobrece la metáfora, al volverla menos precisa y despojarla del zeugma dilógico con *escudos*.

1473: 1473 *el duque de Cea*: el ducado de Cea (municipio del sureste de la actual provincia de León en las proximidades de Sahagún), creado por Felipe III en 1604, correspondía en la

época a Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas (1581-1624), que fue el primero en ostentarlo. «El galán duque de Cea, / cuyas galas son sus años, / que más se envidian y precian» (Lope de Vega, *Los ramilletes de Madrid*, ed. E. Wright, vv. 2784-2786).

1476: 1476 *la Vitoria*: se refiere al convento de la Victoria, de la Orden de los Mínimos, fundado en 1561; estaba situado en la Plaza del Sol de Madrid, en las inmediaciones de la Carrera de San Jerónimo.

1477: 1477 *al marqués de Peñafiel*: Pedro Téllez-Girón (1574-1624), apodado *el Grande*, que fue el segundo en gozar del título, creado en 1568 por Felipe II, y era también conde de Ureña y duque de Osuna. McGrady, en cambio, supone que se trata de Juan Téllez Girón (1554-1594), lo que descartamos dado que la comedia se escribió en 1616 y que toda esta escena se pretende contemporánea (se verá más claro acto seguido).

1479: 1478-1479 *al Enríquez... almirante*: alude a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1594-

1647), IX almirante de Castilla, título ostentado por su familia desde que Enrique III lo

crease en 1405; heredó el título de su padre, Luis Enríquez de Cabrera y Mendoza, fallecido

tempranamente en 1600 (y que, en contra de lo que apunta McGrady, no puede ser el

personaje que Lope tenía en mente, por las mismas razones aducidas en la nota anterior).

1487: 1486-1487 *no seré... la primer mujer barbada*: en efecto, la figura de la mujer barbuda despertaba mucha curiosidad entre el público y los cortesanos, como demuestra el famoso retrato que en 1631 José de Ribera pintó de la barbuda Magdalena Ventura y su marido.

1490: 1490 *estas pocas*: en alusión a las *barbas* de Julio (sobrentendidas por el adjetivo *barbada*), que, en caso de disfrazarse de mujer, el criado achacaría a la humedad del mar (padecida tal vez durante un supuesto viaje a Berbería para negociar el rescate de don Carlos); disculpa algo rocambolesca que Julio juzga más que suficiente.

1494: 1492-1494 *el marqués... se nombra*: Alonso Portocarrero (?-1622), también señor de Moguer y marqués de Villanueva del Fresno, mencionado por Lope en dos de sus cartas, tal y como señala McGrady [2010:186]. Julio se permite una broma con el linaje y el apellido del marqués (la *barca rota* y el *puerto*), un chiste que podría entroncar con la alusión precedente al *mar*.

1495: 1495 *el conde de Saldaña*: Diego de Sandoval y Rojas (¿1587?-1632), segundo hijo del

duque de Lerma, que accedió al condado de Saldaña (un título que gozaba de gran prestigio

en la época) por su matrimonio con Luisa de Mendoza. En 1609, Lope le dedicó su *Jerusalén*

*conquistada*, y a finales de 1615, poco antes de escribir nuestra comedia, se refirió a

él como «el gran conde de Saldaña, / el rayo del sol de Lerma» (*Los ramilletes de Madrid*,

ed. E. Wright, vv. 2817-2818).

1496: 1496 *don Antonio de Borja*: tal vez, como anota McGrady [2010:152], algún pariente de Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, que fue buen amigo de Lope y escribió un prólogo para su *Dragontea* (ed. A. Sánchez Jiménez, pp. 121-124).

1498: 1497-1498 *duque de Maqueda... a Orán agora*: Jorge de Cárdenas y Manrique de Lara (*ca*. 1592-1644), *el africano* (tal y como le apoda Lope en *Pobreza no es vileza*, dedicada al propio duque y editada por Federica Cappelli en esta misma *Parte*), que en 1616 fue nombrado gobernador, alcaide y capitán general de las Fuerzas de Orán, Mazalquivir y los reinos de Tremecén. La alusión a la inminente partida del duque hacia Orán, lo mismo que otras referencias a lo largo de esta escena, permite situar la redacción de *Virtud, pobreza y mujer* en 1616 (para más detalles, véase el prólogo).

1501: 1500-1501 *se perdió... Orán*: la hazaña emprendida por don Carlos, causa de su perdición, no termina de precisarse (en los vv. 1555-1558 se ofrecerá algún detalle más al respecto), pero en cualquier caso tuvo lugar durante los frecuentes embates otomanos sufridos por la ciudad de Orán, que obligaban a las correspondientes campañas en su auxilio.

1503: 1503 *A señores yo no puedo*: Isabel quiere decir que no se ve capaz de pedir limosna a nobles y caballeros (de ahí la respuesta de Julio). La interpretación de Hartzenbusch y McGrady («¡Ah, señores!... —Yo no puedo») resulta muy sugerente, pues parecería indicar que Isabel intenta ensayar el modo de pedir, pero parece errónea, entre otras razones porque dejaría huérfana la respuesta de Julio.

1504: 1504 *gente de toda broza*: ‘pobres’, pues tal expresión se aplica a la gente «hecha a todo trabajo, sin tener oficio ni ejercicio permanente» (*Autoridades*), con todas las connotaciones negativas que arrastra la *broza*, como bien anota McGrady.

1505: 1505 *Ochavos*: ‘muy poca cosa’; tal era el escaso valor de esta moneda de cobre.

1507: 1507 *el duque de Pastrana*: Ruy Gómez de Silva Mendoza y de la Cerda (1585-1626), tercer duque de Pastrana, que llegó a ser embajador, consejero de Estado y gentilhombre de cámara de Felipe III y Felipe IV, y al que Lope dedicó *Adonis y Venus*, impresa en la *Parte*

*XVI* en 1621 (eds. M. Blanco y F. Joannon, pp. 267-268). El hermano menor del duque,

Francisco de Silva y Mendoza, fue el creador de la academia Selvaje, vigente entre 1612 y

1614, en la que participaron Lope, Cervantes y otros escritores.

1510: 1510 *no me descompongas*: ‘no me turbes’.

1515: 1511-1515 *El arzobispo... de Granada*: hermano del duque de Pastrana, el franciscano Pedro González de Mendoza y Silva (1571-1639) fue arzobispo de Granada hasta el 8 de febrero de 1616, fecha en que asumió idéntico cargo en Zaragoza; el copioso llanto con que

los granadinos lloran su partida, equiparado por su abundancia —*con llanto igual*— a las

muchas *virtudes y letras* del franciscano, podría no ser un elogio cualquiera, sino deberse a

la gran labor de mecenazgo cultural que emprendió en la ciudad andaluza (para más detalles, remito a Peinado Guzmán 2015). En cualquier caso, estos versos constituyen una referencia importantísima para fechar la comedia (véase el prólogo), cuya datación cabe situar, pues, entre el 8 de febrero de 1616 y los meses siguientes, y probablemente no más allá de 1616, dado que el verso «que ya lo es de Zaragoza» implica que esta circunstancia era aún reciente (lo mismo, en cierto modo, que el llanto de los granadinos). Todo lo cual casa bastante bien con la propuesta de Morley y Bruerton [1968:269], cuyo análisis métrico les llevó a dar como fecha más probable el año de 1615. Por su parte, McGrady [2010:7 y 152] dató erróneamente el traslado de Pedro González de Mendoza —cuyo primer apellido transcribe como «Gómez»— a Zaragoza en 1615, por lo que adoptó ese año como fecha de

composición de la obra, error que yo mismo, por no haber contrastado el dato con otras

fuentes, he repetido en varias ocasiones (Fernández Rodríguez 2019a).

1518: 1518 *bien hayan*: ‘benditas sean’; *busconas*: ‘ladronzuelas, estafadoras’.

1524: 1521-1524 *Zapateras... sacabolsas*: el gracioso Julio se vale del neologismo *sacabolsas* para comparar a las busconas con los zapateros, que emplean unos instrumentos de hierro, los *sacabocados*, para quitar las *hormas* o moldes con que fabrican los zapatos, acción equiparada al hurto por parte de las ladronzuelas (*ellas*).

1526: 1526 *sin blanca*: ‘sin un duro’; la expresión, que ha pervivido hasta nuestros días, procede de la *blanca*, una moneda de escaso valor.

1530: 1530 *cara de rosa*: ‘rostro fresco y lozano’.

1537: 1537 *Rey*: se trata sin duda de Felipe III, el *Piadoso* (al que habría que mandar un *memorial*, escrito en el que se alegan méritos para pedir una merced o gracia), a tenor del énfasis en su *piedad generosa* (v. 1538) y también del transcurso de la escena, que se desarrolla en la época en que se escribió la pieza y en la que Lope menciona a personajes rigurosamente contemporáneos. Otras referencias a lo largo de la obra, como la expulsión de los moriscos (vv. 1264 y 2549-2550), anclan también la acción en tiempos de Lope, lo cual no es óbice para que alguna alusión suelta a Carlos V (v. 2373) y a Selín (v. 2726) pudiera hacer pensar que la trama tiene lugar en tiempos del Emperador. Una comedia así, de corte novelesco y con tan pocos asideros históricos, presenta una cronología difusa y sumamente laxa (como tantas otras piezas lopescas), pero en escenas como la presente apela sin tapujos a la pura actualidad. Coincido entonces con la interpretación de McGrady [2010:153].

1542: 1542 *la princesa española*: Isabel de Borbón (1602-1644), hija del rey Enrique IV de Francia y María de Médici, y, en efecto, *princesa española* a raíz de su casamiento a finales de 1615 con el infante Felipe, el futuro Felipe IV. Lope recalca la condición española de la

nueva princesa (de origen francés) porque hacía muy poco que Isabel de Borbón se había

convertido en la futura reina (recordemos que la comedia data muy probablemente de

1616), y quizá también porque la recién llegada, que había puesto pie en Madrid el 19 de

diciembre de 1615, adoptó enseguida con gusto las costumbres de la corte española: «su

vestido “a la francesa” se trocaba al día siguiente, como el de sus damas, en galas “a la española”» (Pizarro Llorente 2009:341). Por su parte, McGrady se inclina por suponer que *la* *princesa española* es Ana de Austria, hija de Felipe III y de Margarita de Austria, pero tal

identificación resulta muy problemática, puesto que en 1616, cuando se escribió *Virtud,*

*pobreza y mujer* (McGrady la considera compuesta en 1615), Ana de Austria se encontraba

ya en Francia, a raíz de su matrimonio con el rey Luis XIII, celebrado a finales de 1615 a la

par que el del infante Felipe con Isabel de Borbón; si fuera así, no tendría sentido que Julio

especulara con la posibilidad de postrarse ante Ana de Austria (*que alguno a sus pies te ponga*), comoquiera que ya no residía en España.

1544: 1544 *sus pies*: acepto la acertada enmienda de Hartzenbusch y McGrady, que corrigen la lectura de los testimonios de la *Parte XX* (*tus pies*), carente de sentido y explicable como error de copia por la atracción del *te* siguiente.

1547: 1547 *Llevame*: puesto que la *princeps* señala incluso con una tilde (*lleuàme*) que Fabio emplea el voseo para dirigirse a algún criado (tal y como era habitual), no acojo la interpretación de Hartzenbusch y McGrady (*Llévame*); por la misma razón, en el v. 1566, cuando Fabio llama de nuevo a sus siervos, leo *Llevá* y no *Lleva*, aun cuando en ese caso la *prínceps* no acentúa (circunstancia por lo demás harto frecuente, como es bien sabido).

1548: 1548 *Juego de la Pelota*: parece aludir a uno de los diversos edificios (con ese mismo nombre, Juego de la Pelota, figura uno de ellos en el famoso plano de Teixeira de la ciudad madrileña, de 1656) donde se practicaba el juego de la pelota (emparentado con la pelota vasca y valenciana, por ejemplo), muy popular entre las clases altas madrileñas y en general en toda la vida cortesana del país. Entre las varias alusiones al juego de la pelota en la obra de Lope, destacaré esta de *El castigo del discreto*, en la que también se menciona (con no poca gracia) a una montura que se quedará en uno de los recintos destinados a este entretenimiento: «Ese rocín me alborota. / ROBERTO El rocín no os dé pesar; / de aposento le han de dar / el juego de la pelota» (eds. E. Di Pastena y G. Poggi, vv. 751-754). Sobre los lugares donde se jugaba a la pelota en el Madrid del siglo XVII, véase Muñoz Jiménez [1991].

1549: 1549 *Caballo dice que tiene*: a juzgar por la respuesta de Julio, parece que Isabel recalca esta circunstancia por el temor y el recelo que le produce pedir limosna a hombres poderosos y adinerados («A señores yo no puedo», dijo en el v. 1503).

1550: 1550 *tanto monta*: aquí, en el sentido de ‘conseguiremos sacarle el dinero de todos modos’. Julio se desentiende de la condición de sus posibles víctimas, pues lo único que pretende es embaucarlas, por lo que tanto le da que el galán tenga o no un caballo, más allá de que la expresión *tanto monta* parezca empleada a propósito en tono jocoso (en relación a la ‘montura’). Por su parte, McGrady [2010:153] anota que «para Lope, el caballo no era nada inteligente», pero yo diría que el adjetivo *necio* no se refiere al animal, sino al recién llegado, que caerá en las redes de Julio e Isabel siempre que sea necio.

1552: 1552 *me mande dar limosna*: ‘me dé limosna’, se entiende que porque Fabio así se lo mandaría a sus criados.

1555: 1555 *cautivó*: ‘fue capturado, pasó a ser cautivo’. *Autoridades* explica estupendamente este significado («Se suele usar también como verbo neutro en sentido de entrar en cautiverio») y aporta un ejemplo muy apropiado del *Persiles* («No cautivamos juntos —respondió el otro cautivo—, porque yo cautivé junto a Alicante, en un navío de lanas que pasaba a Génova»), todo lo cual invalida la interpretación de McGrady, que lee *cautivo*. La cita del *Persiles* procede de la edición con texto crítico a cargo de Laura Fernández (p. 306).

1556: 1556 *saliéndose de la tropa*: don Carlos probablemente debió de cometer una temeridad al abandonar el ejército, pero la suya fue en cualquier caso una hazaña heroica, como se ha dicho poco antes («se perdió por ganar honra / en las campañas de Orán», vv. 1500-1501).

1557: 1557 *adüares*: los *aduares* son los campamentos nómadas de los beduinos. Opto por la diéresis puesto que así figura en la única ocasión en que Poesse [1949:42] registra esta palabra en Lope, pero la pronunciación con diptongo también sería posible (implicaría articular un hiato, nada forzado, entre *que* e *iba*). La dedicatoria de *Pobreza no es vileza*, incluida también en la *Parte XX* y dirigida al duque de Maqueda, comienza así: «En una relación de la última jornada a los aduares de los moros de Beniaghú, tan vecinos de Orán cuanto les permite el miedo...» (ed. F. Cappelli, p. 471).

1558: 1558 *campaña*: ‘campo’.

1567: 1567 *Oleado estés*: se trata de una maldición jocosa, pues por un lado se basa en la expresión *estar oleado* (‘no tener remedio’, por los santos *óleos* con que se unge al que está a punto de morir) y, por otro, en los *Hola* con que ha aparecido y se ha despedido el galán. El chiste reaparece en otras comedias de Lope: «¡Hola, pajes! ¡Pajes, hola! / RUFINO ¿Qué sirve tanto holear? / Aunque estuviera oleado, / me lo había de comer» (*El gran duque de Moscovia y* *Emperador perseguido*, ed. M. Villar, vv. 1935-1938).

1569: 1569 *Dios os provea*: Julio parece remedar con desprecio la frase del galán (‘que os dé

vuestro merecido’, cabría tal vez parafrasear), por lo que añado por mi cuenta las comillas.

McGrady [2010:153] anota que *proveer* vale aquí por «desembarazar y exonerar el vientre»

(*Autoridades*), pero no parece una interpretación adecuada, puesto que la definición citada

se corresponde con la forma pronominal del verbo, *proveerse*.

1570: 1570 *me corra*: ‘me avergüence’.

1574: 1574 *compuestos de persona*: ‘acicalados, presumidos’.

1576: 1576 *semejanza ingeniosa*: la comparación ingeniosa que nos va a ofrecer a continuación.

1583: 1577-1583 *venir de Flandes... orejas*: Julio alude a una anamorfosis, pintura cuya imagen se deforma en función del lugar desde donde se mira, en este caso el retrato de un galán que, al observarse de lado, parece un asno. Cuadros como este, aquí atribuido a uno de los muchos pintores flamencos tan en boga por aquel entonces, se importaron a España con la corte de Carlos V: «En estos retratos, si la persona está presentada de perfil o de tres cuartos, las orejas, nariz y mentón se alargan, bien pudiendo parecer los de un burro, un pescado o una gallina picuda y con su cresta, como son denominados a veces popularmente» (Pino León 2016:121).

1579: 1579 *bizarro*: ‘lucido, espléndido’.

1582: 1582 *rozna*: ‘rebuzna’.

1583: 1583 *vara y media de orejas*: ‘grandes orejas’, por hipérbole jocosa.

1592: 1592 *de vergüenza sola*: ‘solo por la vergüenza’.

1594: 1594 *Los treinta y nueve perdona*: ‘di más bien uno solo’, en referencia a los escudos.

1596: 1596 *desdobla*: ‘extiende, emplea’.

1598: 1597-1598 *por ellas... forzosa*: porque, según Julio, las mujeres suelen compadecerse de los pobres y ofrecer limosna, o instar a sus acompañantes a que lo hagan.

1600: 1598-1600 *forzosa... famosa*: sobre la aparición esporádica de rimas consonantes en romances, remito a la nota de los vv. 313-316.

1600: 1600 *famosa*: ‘excelente, magnífica’.

1601: 1601 *Morales*: Juan de Morales Medrano, autor de comedias que representó *La rueda de la Fortuna*, una de cuyas puestas en escena pudo presenciar Lope en Toledo en 1604, o quizá antes, en 1602, en Granada (al respecto, véase Martín y Granja 2001:492-496, así como el *DICAT*).

1603: 1603 *La rueda de la Fortuna*: esta comedia de Mira de Amescua estaba de actualidad en esas fechas (no tanto en los escenarios, pero sí para los lectores), puesto que en 1615, muy poco antes de que Lope escribiese *Virtud, pobreza y mujer*, se publicó en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (la considerada como *Quinta parte* del Fénix, aunquesolo contiene una obra de autoría lopesca). Véanse Martín y Granja [2001:496 y 499] yDéodat-Kessedjian y Garnier [2004].

1604: 1604 *Tenéis razón*: se entiende que porque, en efecto, es excelente (*famosa*).

1605: 1605 *el doctor Mescua*: Antonio Mira de Amescua, celebrado dramaturgo y buen amigo de Lope, al que dedica elogiosas palabras en su aprobación de esta misma *Parte XX*. En sus cartas, Lope suele referirse a él como *Mescua* (McGrady 2010:154), otra de las formas por las que se conocía su apellido.

1606: 1606 *todo el cristal de Helicona*: en el monte Helicón, consagrado a Apolo y a las musas, brotaba la fuente Hipocrene, cuyas aguas (*el cristal*) colmaban de inspiración a los poetas, en este caso exclusivamente a Mira de Amescua, en lo que supone un nuevo elogio del granadino. Cfr. «¡Oh, qué divina Helicona, / hoy te da el cielo, Madrid! / ¡Ésta sí que es

Hipocrene! / ¡Ingenios, bebed, llegad, / escribid la santidad / que su cristal dulce tiene!»

(Lope de Vega, *San Isidro, labrador de Madrid*, ed. M. Morrás, vv. 1960-1965).

1616: 1615-1616 *Argel... enamora*: se trata de una metáfora original, pero fundamentada en el trasegado tópico de la cárcel de amor, muy habitual en la Comedia Nueva, como retrata Lope con mucha gracia en *Lo fingido verdadero*: «Una comedia tengo que se llama / *El* *cautivo de amor*. diocleciano Nombre genérico: / ¿esa no ves que convendrá con todas,

/ pues en todas habrá, por fuerza, amantes?» (ed. L. Giuliani, vv. 1218-1221). Véase la

excelente nota de Luigi Giuliani al pasaje aducido.

1626: 1626 *Dos de a ocho*: ‘dos doblones de a ocho’, monedas de oro.

1630: 1629-1630 *Ella vino... coja*: chiste acerca de lo tarde que ha llegado la limosna (*Ella*),

como si estuviera coja. En mi opinión, la explicación que aporta McGrady (que relaciona

el pasaje con un supuesto proverbio) no resulta satisfactoria: «Julio afirma que Isabel ha

dicho una perogrullada» [2010:154].

1632: 1630-1632 *coja... arroja*: de nuevo, topamos aquí con una rima consonante inserta en un romance asonante (sobre este fenómeno, véase la nota 313-316).

1632: 1632 *al mar te arroja*: ‘lánzate, atrévete’ (curiosamente, hoy solemos decir *a la piscina* y no *al mar*). McGrady [2010:154], en cambio, supone que vale lo mismo que «ensaya otra vez», interpretación que no parece exacta, pues el galán ya está ahí.

1635: 1635 *flores*: ‘engaños, trampas’.

1637: 1637 *Guarda la cara*: ‘muestra respeto’. Sigo a Hartzenbusch y a McGrady, quienes interpretan que, con la expresión *guarda la cara*, Julio se dirige al galán, probablemente en actitud amenazante (los editores añaden por su cuenta la acotación *Queriendo desenvainar*), tal y como sugiere el criado en los vv. 1640-1641, aunque de ellos pudiera desprenderse también cierta fanfarronería. Este uso figurado de la expresión *guardar la cara* (propiamente, ‘ocultar el rostro’) abunda en la obra de Lope; pueden verse más ejemplos en Fernández Rodríguez [2015:573]. Descarto, entonces, que Julio se dirija a Isabel: pese a las palabras del galán, no se entiende por qué le pediría que se ocultase o que guardase las formas, cuando no ha parado de azuzarla para que se muestre zalamera y atrevida.

@Vase: 1637*Acot Vase*: para respetar la lógica de la lectura, sitúo la acotación tras la intervención de Julio, aunque en una puesta en escena probablemente todo (la salida de Eliso y la advertencia de Julio) ocurriera a un tiempo.

1637: 1637 *¡Esto es hecho!*: ‘¡hecho, de acuerdo!’ o, quizá, ‘¡se acabó!’. Esta expresión, muy frecuente en Lope, suele emplearse como respuesta afirmativa a una orden o petición, lo que abonaría el primer significado propuesto: parecería que Isabel se aprovecha de la advertencia de Julio —dirigida, insisto, al galán, no a ella— para decir que, en efecto, guardará el respeto debido, y que por tanto no volverá a pedir limosna. En cuanto a la segunda interpretación (‘se acabó’), sigo la sugerencia de McGrady [2010:154], que parafrasea *ser hecho* por «acabarse», opción asimismo verosímil.

1639: 1638-1639 *Si cuantos... me diesen*: ‘aunque todos me diesen limosna’. En el contexto inmediato, la metáfora se explica por la alusión anterior al mar (v. 1632), aunque resulta fácil relacionarla con la imagen de la corte como un mar en el que todo pretendiente se ahoga, tan habitual en la época.

1640: 1640 *la hoja*: ‘la espada’.

1644: 1644 *invención*: ‘idea’.

1645: 1645 *ofrecido*: ‘ocurrido’.

1646: 1646 *me torna*: ‘conviérteme’.

1650: 1650 *interrompas*: ‘interrumpas’, del verbo *interromper*.

1652: 1652 *clavos*: alude a las marcas, generalmente una *S* y unos clavos, con que se solía herrar el rostro de los esclavos, costumbre a la que alude Lope en muchas comedias (Brooks 1928:234-235 y Fernández Rodríguez 2019a:183-185).

1653: 1653 *si me los puedes fingir*: en otra comedia bizantina, *El Argel fingido*, Lope sugiere

cómo podrían remedarse los clavos, triquiñuela que tal vez se correspondiese con la que

emplearan las propias compañías teatrales: «Dirás que yo te he mandado / poner hierros a

los tres / y que lástima te ha dado, / y más el rostro que es / de tu señor adorado, / y que,

pintando un papel, / los quieres poner fingidos, / engañándome con él» (ed. G. Serés,

vv. 1868-1875).

1663: 1663 *galán*: ‘bien vestido, arreglado’.

1665: 1665 *hidalgo término*: ‘noble proceder’.

1667: 1667 *proveído*: ‘nombrado, designado’, como en la tercera acepción del verbo *proveer* que recoge *Autoridades* («dar o conferir alguna dignidad, empleo u otra cosa»), y no en el sentido hoy más corriente de ‘provisto, abastecido’. Carlos se refiere al nombramiento de Jorge de Cárdenas como gobernador de Orán. La ausencia de más especificaciones y, sobre todo, el previo aviso de que el duque estaba a punto de partir implican forzosamente que la novedad a la que se refiere Carlos no es otra que la flamante designación del duque. Cfr. «Al

Marqués han proveído / y a Italia damos la vuelta» (Lope de Vega, *La ingratitud vengada*,

ed. S. Boadas, vv. 1236-1237); véase la nota de su editora, Sònia Boadas.

1668: 1668 *duque de Maqueda*: Jorge de Cárdenas y Manrique, al que acababan de nombrar

gobernador de Orán cuando Lope compuso *Virtud, pobreza y mujer* (véase la nota a los

vv. 1497-1498).

1669: 1669 *mi soldado*: se trata del soldado que partió desde Orán hasta Toledo para reunir el precio del rescate por Carlos (vv. 1355 y 1389).

1674: 1674 *no hay quien de darle trate*: ‘no hay quien trate de pagar mi rescate’.

1679: 1679 *de suerte que*: ‘de tal suerte que’.

1718: 1683-1718 *Siendo tan pobre... bien puede ser*: en este pasaje, Lope toma el estribillo (*no puede ser* y *bien puede ser*) de una letrilla de Góngora («Que pida a un galán Minguilla»), yaremozada por el Fénix en *Lo fingido verdadero* (ed. L. Giuliani, vv. 1588-1617) y en el autode *Las bodas entre el Alma y el Amor divino* (ed. J. E. Duarte, vv. 665-694). Con todo, a diferencia de los dos citados, el presente fragmento no respeta la métrica de la letrilla gongorina, sino que adopta la forma de una novena de pie quebrado, con rima *abbacddcc* (véase la sinopsis métrica). Acerca de la fortuna de la letrilla gongorina y sus remedos lopescos, Vossler [1940:123], Devoto [1974:268-270] y Jammes [1987:52].

1685: 1684-1685 *donde usáis... les dais*: ‘donde les dais tanta libertad’.

1686: 1686 *Per La virtud se prueba en ella*: los testimonios de la *Parte XX* omiten la didascalia de personaje de este verso y del siguiente, y por tanto atribuyen esta intervención a Alí; en cambio, Hartzenbusch y McGrady se la adjudican con acierto a Carlos, pues es él quien en todo el diálogo trata de convencer al moro acerca de la virtud de Isabel.

1695: 1692-1695 *Las que aquí... siendo hermosas*: la contraposición entre la virtud de las mujeres musulmanas, forzada por la férrea vigilancia a la que se ven sometidas, y la de las cristianas, escogida por voluntad propia, reaparece en otras comedias, incluso en boca de personajes moros, clara muestra de la visión estereotipada y autocomplaciente que reinaba en los corrales: «acá por fuerza son buenas, / y allá por vicio son malas. / Aunque pierdan la salud, / pasan aquí su inquietud, / y así, la que allá es honrada, / merece ser estimada, / porque es por propia virtud» (Lope de Vega, *Los esclavos libres*, eds. O. Sanz y E. Treviño,

vv. 1761-1767).

1702: 1702 *aun no podemos vivir*: por los celos, que atenazan a los moros, de nuevo en contraposición a las costumbres más permisivas de los españoles. Cfr. «Bien dicen, y no se engaña / quien ha visto entrambos cielos, / que el amor nació en España, / y en el África, los celos. / Sabe el español amar / y sabe el moro guardar; / el cristiano solo arder, / el africano, temer; / servir uno, otro celar. / Acá cerramos las puertas, / allá las dejan abiertas; / acá a nadie se confían, / allá de amigos se fían, / con fïanzas siempre inciertas» (Lope de Vega, *Los esclavos libres*, eds. O. Sanz y E. Treviño, vv. 1744-1757).

1704: 1704 *trato*: ‘costumbre, proceder’, en referencia a la libertad que permiten los españoles a

sus mujeres.

1714: 1714 *perecer*: la segunda edición lee *parecer*, variante asumida por el resto de testimonios (salvo *E*), incluidas las ediciones modernas. Pero la lectura de la *princeps* es correcta: Carlos ensalza la virtud de Isabel, que prefiere dejarse morir antes que renunciar a su honestidad. Cfr. «¡Cuál se estaba el cortesano, / a la chimenea muy vano, / dejándonos perecer!» (Lope de Vega, *Porfiar hasta morir*, ed. A. Cortijo Ocaña, vv. 46-48).

1727: 1726-1727 *en no querer... acetar*: ‘persevera en no querer aceptar’.

1732: 1731-1732 *Cautivo... mi libertad*: la expresión *Cautivo del alma mía* es equívoca, por cuanto alude tanto al cautiverio real de Carlos como al hecho de que el galán reside en el alma de Isabel, contraste que se acentúa en el verso siguiente, cuando se contrapone la esclavitud de Carlos a la cárcel de amor en la que confiesa vivir la protagonista.

1737: 1736-1737 *si hay alma... te la di*: ya que, según era tópico, el alma *animat ubi amat*, noción fundamental en la expresión del sentimiento amoroso en todo el Siglo de Oro (Serés 1996).

1753: 1751-1753 *parte alguna... tu retrato*: se consideraba que una de las consecuencias del mal de amor era la incapacidad de liberarse de la imagen del ser amado (Morros 1998:210).

1762: 1762 *me quisiera en tu lugar*: como cautiva, se entiende.

1766: 1765-1766 *arenas de oro... el Tajo* : según creencia antigua, las arenas del Tajo eran de oro, como refleja la famosa Égloga III de Garcilaso: «Las telas eran hechas y tejidas / del oro que el felice Tajo envía, / apurado después de bien cernidas / las menudas arenas do se

cría» (ed. B. Morros, vv. 105-108).

1771: 1771 *Dos hierros*: las marcas en el rostro para fingirse esclava (véase la nota 1652).

1773: 1773 *en alguna parte*: se refiere al lugar donde se vendería como esclava.

1777: 1777 *Esta*: ‘esta carta’.

1783: 1783 *Un moro de Ifre*: en el enclave de Ifre, muy próximo a Orán, había muchos *moros de paz*, así denominados por buscar «la protección cristiana frente al Turco» y colaborar «en el abastecimiento y defensa de la población de Orán y Mazalquivir, erigiéndose en apoyos básicos para la perpetuación de la presencia española en el doble presidio» (Alonso Acero 1997:75).

1788: 1787-1788 *mudanza... fortuna*: nueva alusión al tópico de las mudanzas de fortuna (véase la nota a los vv. 989-990).

1792: 1791-1792 *será... tu rescate*: ‘ten por seguro que mi boda tendrá como recompensa tu libertad’ (*espera que será mi boda tu rescate*, por hipérbaton).

1797: 1794-1797 *Cuando en España... al partirse*: en efecto, se trata de un fenómeno habitual en la época, pero debido no solo a la bonhomía o magnanimidad de los amos, sino también a los remordimientos religiosos de última hora y, sobre todo, al beneficio económico que comportaban muchas de estas liberaciones (Andújar Castillo 1999:11-13). Debo estas pesquisas a la generosísima ayuda de Diana Berruezo, que me socorrió al instante.

1804: 1804 *excedes*: ‘sobrepasas, dejas atrás’, en el sentido de ‘remedias’.

1805: 1805 *galeotas*: naves ligeras y veloces.

1808: 1808 *cuidados*: ‘pensamientos’.

1810: 1809-1810 *para los dos... libertad*: la libertad es la de Carlos, pero implicaría un beneficio para ambos, porque va emparejada a la aceptación de Alí por parte de Fátima.

1816: 1816 *postas*: conjunto de caballerías que se relevaban para cubrir grandes distancias y transmitir mensajes o correos; la esperanza, como el alma, ansía regresar pronto a la patria.

1820: 1819-1820 *tus puertas... angostas*: la invectiva contra el amor, omnipotente y engañoso, se tiñe aquí de un recuerdo bíblico, según anota McGrady: «Intrate per angustam portam : quia lata porta, et spatiosa via est, quæ ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta, et arcta via est, quæ ducit ad vitam : et pauci sunt qui inveniunt eam !» (Mateo, 7, 13-14).

1822: 1821-1822 *el claro... Tajo*: el feliz encabalgamiento recuerda al de Garcilaso en la Égloga III (en la que se alude también al «claro Tajo», v. 197), que Lope, como cualquier poeta, se sabía de memoria (y cuyos versos recordó en más de una ocasión al escribir esta comedia; vv. 276-280): «Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba, / que pudieran los ojos el camino / determinar apenas que llevaba» (ed. B. Morros, vv. 65-68).

1822: 1822 *cristal sonoro*: esta metáfora para el agua, muy socorrida y acaso de regusto gongorino (recuérdese al sediento Acis acercándose «al sonoro cristal, al cristal mudo»), la abonó Lope en varias obras, por ejemplo en las *Rimas sacras*, en fechas cercanas a nuestra comedia (1614) y de nuevo en relación al Tajo (así como al Manzanares, modesto «mas no el menor de los que al Tajo ofrecen / tributo en flores y en cristal sonoro», eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, pp. 430-431).

1823: 1823 *la gran ciudad que fue de España amparo*: naturalmente, Toledo, la ciudad imperial, bastión de la cristiandad durante siglos.

1825: 1824-1825 *¿Cuándo al opuesto... faro?*: ‘¿cuándo navegaré frente a (*al opuesto de*) las montañas del Atlas (*el Atlante moro*) y sus torres ejercerán de faro para mis naves?’.

1826: 1826 *Que de la libertad no es precio el oro*: la supremacía de la libertad —descrita hermosamente por Lope como «el bien mayor que al hombre el cielo ha dado» (*El Grao de Valencia*, ed. D. Fernández Rodríguez, v. 2249)— frente al oro es el motivo con que da comienzo una de las canciones que el Fénix incluyó en la *Arcadia* («Oh libertad preciosa, / no comparada al oro / ni al bien mayor de la espaciosa tierra», ed. A. Sánchez Jiménez,

p. 262), amén de aparecer en otras obras de Lope y del periodo (McGrady 2010:190). En el

contexto del cautiverio, no pueden dejar de recordarse las palabras de don Quijote: «La

libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres» (dir. F. Rico, I, p. 1195).

1828: 1828 *baño*: un baño público.

1831: 1831 *vives bien empleada*: ‘has escogido un buen partido’. El adjetivo *empleado*, como en general el verbo *emplearse*, se usaba a menudo en relación al ser amado y al matrimonio.

Aporta la bibliografía pertinente McGrady [2010:190].

1832: 1832 *Aun no le parezco bien*: ‘ni siquiera le gusto’.

1837: 1837 *lince*: hoy como ayer, la aguda vista del lince (aquí, algún mirón o curioso) es proverbial, pero entonces se la creía capaz de atravesar los cuerpos opacos.

1839: 1839 *cendal*: ‘liga’.

1843: 1843 *de presto*: ‘rápidamente’.

1849: 1849 *dejar de tenella*: aunque por su cercanía parecería referirse a la araña, también podría aludir a Arlaja —o tal vez a *la mano* de Jorge (v. 1845)—, a quien debería de estar

agarrada la actriz que encarnase a Fátima, fingiéndose temerosa. Esta interpretación se

basa en un verso de Lope casi idéntico, que describe a unos personajes que sujetan a una

criada: «Ya ha parecido el billete, / podéis dejar de tenella» (*Los embustes de Fabia*, ed.

E. Soler Sasera, vv. 167-168). Por todo ello, no parece necesario enmendar *tenella* por *temella*, aunque tal vez podría resultar más natural.

1850: 1850 *san Jorge*: don Carlos se equipara a sí mismo con san Jorge, «tan asociado al dragón con el que combatió, que cuando se intentaba matar una araña se invocaba su nombre» (Portús Pérez 1993:131). De hecho, el comentario de don Carlos quizá no esté exento de ironía, a tenor de los aspavientos de las moras y de la advertencia de Correas a la expresión «San Jorge mata la araña», que se aplica «contra medrosos y para poco, que para nonada piden milagros y grandes favores» (*Vocabulario*). La relación entre san Jorge y la araña se hace explícita en boca de otro cautivo toledano: «¿De dónde eres? JORGE Soy de España. / CELIMA ¿De qué lugar? JORGE De Toledo. / CELIMA ¿Tu nombre? JORGE Nombre que puedo / matar con él una araña. / CELIMA Es Jorge» (Lope de Vega, *Jorge Toledano*, ed.

J. M. Escudero Baztán, vv. 1371-1375).

1854: 1851-1854 *membrillo... cuchillo*: tal y como explica don Carlos, se creía que el membrillo y la cal ejercían de contraveneno (*contrayerba*) y remedio (*cuchillo*) contra las picaduras de araña (Albarracín Teulón 1954:323). Otro ejemplo en Lope: «sirviendo de

contrahierba / como el membrillo a la araña» (*El ruiseñor de Sevilla*, ed. E. Maggi,

vv. 1630-1631).

1857: 1857 *aunque fuera de ella estás*: Fátima recalca que don Carlos puede acompañarla aunque no vivan bajo el mismo techo, consciente quizá de la extrañeza de tal petición o simplemente como señal de confianza y deseo.

1859: 1859 *decirla*: ‘decirle’, por laísmo.

1862: 1861-1862 *envidialle... el sol*: la comparación con el sol para ponderar la hermosura, tan frecuente en tiempos de Lope, se ha empleado ya en los vv. 387-388.

1862 *ese*: el *talle*, es decir, Fátima.

1870: 1869-1870 *Ulises... olvido eterno*: el loto, que provoca el olvido de la patria, como les ocurrió a los compañeros de Ulises en la tierra de los lotófagos (*Odisea*, IX, 82-104).

1880: 1880 *pórfidos*: piedras similares al mármol, de color oscuro y con pequeños cristales.

1888: 1882-1888 *de aquesta fortaleza... el recelo*: la descripción de Isabel como una fortaleza inexpugnable, con sus almenas y soldados que defienden su honor frente a quienes tratan de asediarla, encuentra una estupenda contestación en la también lopesca *El halcón de Federico*: «Las mujeres, Capitán, / no son ciudad, muro o fuerza / que se conquistan por fuerza, / que de voluntad se dan» (ed. E. Maggi, vv. 2436-2439).

1883: 1883 *pero*: ‘sino’.

1885: 1885 *de diamantes*: de nuevo, la dureza del diamante se emplea como metáfora para la integridad moral en asuntos amorosos (notas 724 y 1052-1054).

1889: 1889 *por quien*: ‘por los que’.

1893: 1893 *sentado*: la *princeps* lee *sentando*, error producido por la presencia cercana de *escuchando* y *viendo*; subsano pues con el resto de ediciones.

1895: 1895 *rojo metal*: el oro que, según era tópico, transportaban las aguas del Tajo (nota a los vv. 1765-1766), bellamente descritas a continuación como un toldo de cristal que cubre el metal dorado.

1899: 1899 *del Betis las riberas*: las del Guadalquivir a su paso por Sevilla, donde transcurre

ahora la acción.

1902: 1902 *Gradas*: las celebérrimas gradas de la catedral de Sevilla (*la patria*), «que servían de mentidero a los tratantes en Indias, de lugar de encuentro de los pícaros, y también de mercado de esclavos», y eran, por tanto, «lugar de encuentro predilecto de los mercaderes» (Cornejo 2012:538).

1904: 1904 *con círculo vulgar*: ‘en corro’.

1905: 1905 *monstrüosa*: ‘extraordinaria’, sin las connotaciones peyorativas actuales.

1906: 1906 *junta el vulgo*: ‘junta al vulgo, llama su atención’ (el sujeto es la *esclava*).

@rostro: 1910*Acot con clavos en el rostro*: sobre estas marcas, recuérdese lo dicho en las notas 1652 y 1653.

1914: 1914 *miraba*: ‘consideraba, meditaba’.

1918: 1918 *naturaleza*: ‘la condición’, en este caso de *señora* libre, lo único que, a ojos de Hipólito, le *falta* a la esclava para ser igual que Isabel.

1923: 1923 *El alma, que me avisa, persevera*: la idea del alma que nos avisa y previene es común en Lope y en la tradición; no en vano, a ella fía el malogrado don Alonso su suerte: «que el alma me avisará / como si no fuera mía» (*El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, vv. 2116-2117). Aporta muchos ejemplos McGrady [2010:191].

1926: 1926 *como no la parezca...*: ‘siempre que no se le parezca...’.

1928: 1928*Per Mercader 2º*: para facilitar la lectura, sustituyo por *Mercader 2º* el parco número *2* con que los testimonios de la *Parte XX* aluden a este personaje en las didascalias de toda la escena (costumbre, por otro lado, habitual en el teatro de la época, pero que nada impideadaptar a los usos modernos, del mismo modo que siempre desarrollamos las abreviaturas

de los personajes). Sigo así el proceder de Hartzenbusch y McGrady.

1929: 1929 *de malicia*: probablemente, ‘con recelo, de mala gana’, a tenor de los *cumplimientos* (‘cumplidos, atenciones’) citados acto seguido.

1931: 1931 *¿Qué piden de...?*: ‘¿cuánto piden por...?’.

1932: 1932 *quinientos*: la cantidad que en principio necesitaban para el rescate de don Carlos eran seiscientos ducados (vv. 1110 y 1139); Hartzenbusch, siempre tan atento, advirtió la discordancia y enmendó esta lectura por *seiscientos*. En efecto, es posible que se trate de un error en la transmisión, cuando no de un despiste de Lope; no obstante, en el v. 1354 se habla de cobrar mil ducados por Carlos.

1935: 1935 *buena pro*: vale asimismo por ‘buen provecho’, y es expresión usada «en los remates de las ventas» (*Autoridades*).

1937: 1937 *luego*: ‘ahora mismo, enseguida’.

1943: 1943 *Pozo Amargo*: socarrón, Julio alude al conocido como Pozo Amargo, emblema y

escenario de una leyenda tradicional toledana acerca de un cristiano y una judía que murieron en lo hondo de un pozo, cuyas aguas, sobre las que la joven había derramado tantas lágrimas y vertido todas sus penas, se volvieron amargas. El pozo se conserva en la actualidad y da nombre al barrio homónimo, famoso desde el siglo xvi por residir en él las hechiceras toledanas, muy renombradas en aquel entonces.

1945: 1945 *dos lonjas de pernil*: ‘dos trozos de jamón’. El *pernil*, la carne del anca y el muslo del cerdo, se invocaba a menudo (sobre todo en boca de los graciosos) para distinguir a los

cristianos de los musulmanes y judíos (véanse, más adelante, los vv. 2355-2358).

1948: 1948 *mi bien*: don Carlos, como se observa a continuación.

1950: 1950 *laurel de las armas de Toledo*: por su carácter y actitud, Isabel merecería coronar el escudo de armas de Toledo.

1958: 1955-1958 *Las irlandesas... eso mismo*: la anécdota referida por Julio, un comentario jocoso que podría aplicarse a cualquier colectivo inmigrante, alude en este caso a las muchas irlandesas de baja condición social que llegaron a España desde finales del siglo xvi (y sobre todo a partir de 1602, tras la batalla de Kinsale), cuando un gran número de irlandeses —no menos de 120.000, según cálculos de los historiadores— se vieron obligados a buscar acogida en tierras hispanas, cuya lengua naturalmente desconocían, salvo casos excepcionales en la costa sur y oeste de la isla debidos al trato comercial (Recio Morales 2002:331). El exilio, propiciado por el apoyo de Felipe II y su sucesor a la causa irlandesa contra las pretensiones de dominio inglés (un episodio más de la pugna entre la España católica y la Inglaterra protestante), no supuso una mejora para muchos irlandeses, que en no pocos casos se vieron abocados a la mendicidad y a la prostitución, tal y como refleja la literatura del Siglo de Oro (Recio Morales 2002:333-335).

1961: 1961 *en el honor adora*: ‘adora, cree con fervor en el honor’; *adorar en* era construcción frecuente.

1962: 1962 *no es mucho que no le ofenda*: ‘no es extraño que no atente contra el honor’.

1964: 1964 *alarbe*: ‘árabe’.

1965: 1965 *la vendiera*: ‘la vendería’.

1967: 1967 *Vos no coméis ni dormís*: consecuencias de la pasión amorosa, muy comunes en la tradición literaria, que documenta con rigor McGrady [2010:192].

1971: 1971 *de Sicilia el tirano*: Dionisio I de Siracusa (*ca.* 430-367 a. C.), cuya tiranía era proverbial. «Que le he de hallar, y darle la más fiera, / la más crüel y nunca vista muerte / que cuentan del tirano de Sicilia. / Que, pues Dionisio yo como él me llamo, / también sabré

imitarle en la fiereza» (Lope de Vega, *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, vv. 1393-1397).

Véanse, en esta *Parte*, los vv. 1738-1748 de *El hombre, por su palabra*, así como las notas correspondientes de Santiago Restrepo, de donde tomo la cita.

1972: 1972 *Fálaris de Agrigento*: «Tirano crudelísimo de Agrigento, que entre otros géneros de tormentos tuvo un toro de metal fabricado por Perilo, dentro del cual el que era atormentado, dando gritos, parece imitar los bramidos del toro, y el primero que lo experimentó fue el Perilo en pago de haber presentado al tirano este nuevo género de tormento. Y el mismo Fálaris al cabo murió en él porque el pueblo, no pudiendo sufrir su grave crueldad, le acometió y, metiéndole vivo dentro del toro, experimentó la pena que a otros había dado» (Covarrubias). Así se refiere Lope al tirano en *El marqués de Mantua*: «¿Quiere este nuevo Fálaris que brame, / para no le escuchar dentro del toro, / y a Francia se nos vuelve otro Agrigento?» (ed. F. B. Pedraza Jiménez, vv. 2713-2715). Como bien señala Felipe Pedraza en nota a este último pasaje, el nombre de Fálaris es voz esdrújula en Lope.

1982: 1982 *se quieren*: ‘se deben’.

@Finardo: 1986*Acot Finardo*: sigo la oportuna enmienda de McGrady, que corrige el error presente en toda la tradición (*Fineo*). No debe descartarse que pudiera tratarse de un despiste de Lope; para gazapos similares en autógrafos lopescos, remito a Valdés [2005:103-108] y a Presotto [2007:1316-1317].

1988: 1988 *gavias*: ‘velas’; los álamos son más altos que las velas de los barcos del puerto de Sevilla.

1989: 1989 *céfiros*: vientos apacibles, cuyos soplos, aquí, provocan que las hojas de los álamos se muevan como velas, de modo que las ramas serían la popa, según la comparación trazada en los versos anteriores.

1992: 1992 *diferencias*: ‘variedades’.

1993: 1993 *campos de flores y edificios graves*: tras apelar a los álamos, Isabel se dirige ahora a los campos, que albergan flores y edificios suntuosos. Restituyo la puntuación adecuada, puesto que Hartzenbusch y McGrady, que no parecen entender del todo el pasaje, separan con una coma las *aves* y los *campos*, mientras que después de *popas* sitúan un punto y coma.

1994: 1994 *donde roba el amor tantas Europas*: alusión al rapto de Europa por parte de Zeus, episodio implícitamente comparado con la desdichada suerte de Isabel.

1995: 1995 *árbol de Palas, de la paz despojos*: se alude al olivo, árbol asociado a Palas Atenea y símbolo de la paz (y no al álamo, como supone, en cambio, McGrady 2010:159).

1997: 1996-1997 *al claro Betis... corales rojos*: el Guadalquivir, al que rodean los olivos y cuyas aguas transportan algas y corales (estos últimos, probablemente importados de las Indias). En un pasaje de *El amigo hasta la muerte*, Lope se refiere asimismo a los olivos como el *árbol de Palas* que *corona* el Guadalquivir (al que denomina también *claro*, tal y como mandaba el tópico), así como a los *corales* de importación: «Claro, cristalino río, / ansí tus ondascelebren / los ingenios milagrosos / que nacen donde tú mueres; / así del árbol de Palas/ corones tus blancas sienes / entre perlas y corales / que las dos Indias te ofrecen» (ed.J. Badía Herrera, vv. 2170-2177). Su editora, Josefa Badía, añade una nota estupenda al pasaje transcrito, y aporta varias citas que ejemplifican cómo «La presencia de olivos en los márgenes del Guadalquivir [...] ha sido motivo recurrente y celebrado en la literatura» (Badía Herrera 2012:115).

1999: 1999 *sus hojas fueran ojos*: nótese la paronomasia, que remite a la imagen —muy común en la lírica, pero tenida aquí por imposible— del llanto y la compasión de la naturaleza ante el amante desgraciado, imagen que en este soneto se concreta en el lamento que Isabel dirige a los álamos, los campos y los olivos.

2016: 2013-2016 *Pareces... crüel*: Hipólito desearía que Zaida no se pareciera tanto a Isabel (ni en el físico ni en la frialdad), porque así, al no ser tan semejante a ella, no sería tan cruel con él. El mercader encauza su brutalidad con retórica amorosa.

2019: 2019 *grave*: ‘profundo’.

2048: 2029-2048 *Todas las cosas... por él*: aparece aquí de nuevo, ahora en toda su plenitud, la idea del amor como armonía universal que todo lo preside, acompasa y concierta, incluidos los cuatro elementos, que de otro modo estarían en discordia, según creencias y convenciones a la sazón muy extendidas. Véanse las notas a los vv. 970-978.

2036: 2035-2036 *causa... iguales*: ‘el amor origina y mantiene la unión de los orbes mediante sus movimientos armónicos’.

2050: 2050 *tercero*: ‘intermediario’, en este caso el amor, que logra que las flores se unan y enlacen armonizando sus colores.

2055: 2053-2055 *No lleva fruto... desea*: en efecto, las palmeras «hembras no producen jamás su fruto», el dátil, «si no tienen cerca de sí el macho» (*Autoridades*).

2064: 2061-2064 *las aguas... cristales*: las aguas reflejan la figura de las aves y responden al canto con su sonido, por lo que dan muestras de querer amarlas.

2069: 2069 *en otra parte*: ‘a otro hombre’.

2075: 2075 *partes*: ‘cualidades’.

2091: 2091 *No hay que*: ‘no hay para qué’.

2102: 2102 *Pues ves los clavos aquí*: Isabel revela, seguramente quitándoselos, que los clavos con que había marcado su rostro eran fingidos.

2117: 2117 *Echáronle*: ‘le desterraron’.

2125: 2125 *En mil remedios*: entiéndase ‘entre mil posibles remedios’.

2132: 2132 *bien nacido*: ‘noble’.

2139: 2139 *Ródope y Porcia*: la comparación con Porcia, que se mató con unas brasas cuando se enteró de la muerte de Bruto, era muy socorrida, pues la romana constituía uno de los mayores emblemas de fidelidad conyugal. No tan conocida es Ródope, una joven que había jurado ante Ártemis conservar su virginidad (de ahí que se la cite aquí) y se convirtió en su compañera de caza, y a la que la diosa castigó después de que Ródope —debido a la intervención de Afrodita— sucumbiera al amor de un pastor (Grimal 1981:468). La existencia de otras mujeres, más o menos legendarias, llamadas Ródope, sobre todo la famosa cortesana (célebre no por su castidad, claro), llevó a McGrady [2010:160] a suponer, por error, que Lope «se acordó mal de quién era» la Ródope aquí citada.

2141: 2141 *Sulpicia, Lucrecia y Drías*: las romanas Sulpicia y Lucrecia (cuya trágica muerte conoció amplio cultivo literario) se cuentan entre los modelos habituales de castidad, rasgo

con que se caracterizaba asimismo a Drías, hija del dios Fauno.

2156: 2153-2156 *no ha de dar... de Sevilla*: ‘no ha de maravillar más por la virtud envidiable de una mujer toledana que por la de un hombre de Sevilla’.

2160: 2158-2160 *de la fama... abierta*: ‘la fama, que te llama con su laurel, tiene la puerta de su templo abierta para ti’, de acuerdo con la concepción clásica de la Fama, que habitaba «en un edificio colocado en alto en el centro de la tierra, como se lee en las *Metamorfosis* ovidianas (XII, 39-63)», tal y como recuerda Daniele Crivellari en su edición de *La ventura sin* *buscalla* (nota al v. 2567, en el primer volumen de esta *Parte*). La sintaxis de nuestro pasaje es algo enrevesada, pero la enmienda de Hartzenbusch en el último verso (*la tienes al templo* *abierta*) es ociosa.

2175: 2175 *otros mil con él*: ‘otros muchos esclavos’, además de Carlos.

2176: 2176 *granas*: paños muy finos y lujosos.

2180: 2180 *a sí*: ‘a sí mismo’, por haber doblegado sus tentaciones.

2188: 2188 *la ejecución*: ‘el cumplimiento’.

2204: 2204 *en darle este hombre*: ‘ofreciéndoselo a Alá’, se entiende que porque lograría su conversión. La enmienda de Hartzenbusch y McGrady (*con darle...*) es innecesaria.

2205: 2205 *que fue tu celo piadoso*: ‘que tu empeño fue piadoso, que te movió la piedad’.

2217: 2217 *me casa*: ‘cásame’.

2218: 2218 *qué presto*: McGrady interpreta que se trata de una conjunción (*que presto*), pero el *quedo* del v. 2220 parece encajar mejor con un adverbio exclamativo.

2224: 2223-2224 *pasar a Carlos... el amor*: es decir, desprenderse de su amor por Carlos, transfiriéndoselo a él.

2241: 2241 *quitarte de mis ojos*: ‘alejarme de ti, perderte de vista’.

2243: 2243 *dorado fruto*: ‘dátiles’.

2249: 2249 *el espejo de tus ojos*: expresión amorosa, que aquí Fátima adopta en un sentido más bien literal. En Lope se hallan otros ejemplos de esta hermosa metáfora: «Veré de aquestos ojos el espejo» (*El molino*, ed. P. Campana, v. 728).

2253: 2251-2253 *el más airado... pierde la cólera*: «Dicen que si a un hombre airado / que colérico se arroja / le pusiesen un espejo, / en mirando en él la sombra / que representa su

cara, / se tiempla y desapasiona» (*La dama boba*, ed. M. Presotto, vv. 1035-1040). Para más

ejemplos de esta idea, común en la época, véase McGrady [2010:161].

2281: 2281 *rescatarte a Carlos*: ‘pagarte el rescate de Carlos’. Esta acepción de *rescatar* (en *Autoridades*, «recobrar por precio lo que el enemigo ha robado»), hoy no tan corriente como la de ‘liberar’, invalida la necesidad de leer *rescatar*, variante de algunos testimonios por la que se inclinan Hartzenbusch y McGrady.

2289: 2289 *Daca*: ‘dame, da acá’.

2290: 2290 *Joseph Hebreo*: nombre prototípico para un judío, en este caso un banquero.

22293: 2292-2293 *deudo... deuda*: cruel gracieta a partir del sentido de *deudo* como ‘pariente’.

2296: 2294-2296 *espero... dinero*: sobre la rima consonante de estos dos versos, véase la nota a los vv. 313-316.

@Salen: 2299*Acot Salen... Muza*: sitúo la acotación en el lugar correspondiente, tras la llamada de Alí a los criados, al igual que McGrady en su edición.

2300: 2299-2300 *Una almilla... cadena*: para vestir a Julio como un esclavo, el rey pide una *almilla*, especie de jubón o prenda superior ajustada al cuerpo desde los hombros hasta la cintura, amén de un bonete «como los que usan los africanos» (*Autoridades*) y una cadena para atársela a los pies.

2302: 2302 *hasta que caliente un remo*: ‘hasta que sirva como remero en una galera’, uno de los peores castigos que podían recibirse en la época.

2304: 2304 *que bien despachado vengo*: asumo que se trata de un *que* átono, muy habitual en oraciones con juramentos (con *por Dios*, ha aparecido ya en los vv. 644, 780, 1456, 1965 y 2093), aunque también podría ser tónico (*qué bien...*), tal y como interpreta McGrady.

2307 *Pasito*: ‘calma’.

2313: 2313 *Al conde*: parece tratarse de un mero intento de amedrentar a Alí, pues no está nada claro quién pudiera ser el conde aludido.

2319: 2319 *Ya se emiendan*: socarrón, Julio lamenta que ambas, Fátima y Arlaja, no paren de incidir —es decir, sin enmendarse— en su condición de *esclavo* y *cautivo*. Así pues, la forma singular del verbo (*enmienda*), por la que optan todas las ediciones salvo la *princeps* y *E*, parece más bien ociosa.

2325: 2325 *Zocodover*: la famosa plaza de Toledo (nota 785-786).

2328: 2328 *Sea bárbaro o barbero*: de nuevo, Julio echa mano de la paronomasia para hacer reír al público.

2334: 2334 *Santelmo*: el *santelmo* es una pequeña llama que puede verse en los mástiles de un navío tras una tormenta, considerado por tal razón un buen augurio, lo que explica que

aquí Julio parezca invocar su amparo.

2337: 2337 *por no pagar la barba*: ‘por no pagar lo que correspondía’.

2338: 2338 *di perro muerto*: ‘enojé, disgusté’.

2341: 2341 *Huerta del Rey, cigarrales*: la Huerta del Rey era un terreno comunal situado junto al Tajo donde los toledanos acudían a solazarse, mientras que *cigarrales* es el nombre que reciben las casas de recreo alrededor de la ciudad imperial, inmortalizadas por Tirso en sus *Cigarrales de Toledo*.

2349: 2348-2349 *los tienen pequeños... africanas*: este comentario de Julio, divertido y con poco fundamento, tal vez esté relacionado con una antigua práctica china, más o menos legendaria, que consistía en vendar los pies desde niñas a las mujeres para que así los conservaran pequeños, costumbre que desde muy pronto llamó la atención de los europeos.

2355: 2355 *Habrá cosa*: asumo la corrección de *B*, a todas luces acertada, puesto que la lectura de la *princeps* (*Habré cosa*) no es posible en la lengua de Lope, quien, en consonancia con sus tiempos, no empleaba el verbo *haber* como transitivo (véase la nota al v. 105). En cambio, la construcción *habrá cosa* es abundantísima en el teatro lopesco; sin ir más lejos, reaparece un poco más adelante: «No habrá cosa que no haga» (v. 2731).

2357: 2355-2357 *pernil... Tocino*: topamos aquí con la típica afición de los graciosos por la glotonería, en particular por la carne de cerdo, en oposición jocosa a la dieta musulmana. Para más casos similares en comedias moriscas y bizantinas, véanse Belloni [2012:97-98] y Fernández Rodríguez [2016a:119-120].

2359: 2359 *Arrope, miel y alcuzcuz*: el mosto cocido, la miel y el cuscús, alimentos comúnmente asociados a los árabes.

2360: 2360 *hasta no más*: ‘hasta que te hartes’, o sea, «hasta que digáis *no más*» (McGrady 2010:162).

@moros: 2362*Acot en hábito de moros*: acerca del uso de ropas morunas en el teatro lopesco, que podían incluir distintas prendas, telas, colores, bonetes o alfanjes, véanse Bernis [2001:461-488], McGrady [2010:162] e Irigoyen-García [2017:73-95].

2365: 2364-2365 *el cabo... de Bugía*: en rigor, por mucho que la noticia de que Carlos se encontraba en Tremecén y no en Orán les cogiera a desmano, difícilmente deberían recorrer toda la costa de Argelia hasta pasar por Argel y Bugía —esta última, bajo control español entre 1510 y 1555 (Alonso Acero 1997:523)—, ciudades marítimas situadas en el norte y noreste del país, es decir, en la costa opuesta a Orán y Tremecén. Como se verá a continuación, el pasaje parece obedecer más bien a la voluntad de colorear la acción con nombres lejanos —sin demasiado rigor geográfico— para dar un barniz local, recurso frecuente en el teatro de Lope.

2366: 2366 *La población de aquesta costa alabo*: el elogio de Tremecén, que tiñe todo el pasaje de una cierta nostalgia, se explica por oposición al enemigo común que constituía el imperio otomano, dado que el antiguo reino de Tremecén, muy disputado en la primera mitad del siglo XVI por los españoles desde Orán y los otomanos desde Argel, finalmente cayó en manos del Turco en 1553. En los primeros años del siglo XVII, las desavenencias entre Tremecén y el invasor fueron cada vez mayores, enfrentamientos a los que las tropas españolas de Orán y Mazalquivir asistían con gran preocupación, asediadas por el temor a las «dramáticas consecuencias» que pudiera suponer «la represalia de Argel» (Alonso Acero 2000:443).

2368: 2367-2368 *Deshizo... esclavo*: ‘la envidia que Argel sentía por Tremecén fue la causa de que este reino, al que trataba como si fuera su esclavo, se viniera abajo’. La prosperidad

de que gozó Tremecén y su privilegiada situación geográfica (véase la nota siguiente) explican que fuera tan codiciado por los otomanos, que, desde Argel, terminaron

por someter el antiguo reino en 1553. A partir de ese momento, Tremecén sufrió un progresivo declive, y, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se consolidó como uno de los varios enclaves de influencia otomana o, más bien, «presidios que el Turco tiene sujetos a Argel» (Alonso Acero 2000:442). Tal es la situación general a la que probablemente se refiera Hipólito, aunque no quede del todo claro en qué momento histórico concreto debe situarse la acción: Tremecén parece describirse como un reino ya vasallo del Gran Turco, de modo que, si quisiéramos cuadrar este dato con la cercana (y dudosa) mención a Carlos V (v. 2373), cabría pensar en una fecha situada entre 1553 y 1558; pero, puesto que otras referencias sitúan el transcurso de la obra en el siglo XVII, tal vez las palabras de Hipólito reflejen la decadencia de Tremecén en tiempos de Lope. Ya sabemos, en fin, que la exactitud cronológica de esta clase de comedias es sumamente débil.

2370: 2370 *Pequeño reino*: el antiguo reino ziyánida de Tremecén —la Mauritania Cesariense del Imperio romano— estaba situado en el noroeste de la actual Argelia, en la encrucijada de las vías comerciales que iban de este a oeste, entre los territorios que conforman hoy Túnez y Marruecos, y de norte a sur, entre la costa mediterránea y el Sahara.

2371: 2370-2371 *Quince millas... Numidia*: tres millas equivalían a una legua (*Autoridades*), conque *quince millas* corresponderían a algo más de veintisiete kilómetros, una distancia mucho menor que la que separa el Mediterráneo y la cordillera del Atlas (que atravesaba la antigua provincia romana de *Numidia*, cuyo territorio abarcaba, entre otros, la actual Argelia), pero que en cualquier caso sirve para ponderar el pequeño tamaño del reino de Tremecén.

2372: 2372 *entretiene*: ‘conserva, mantiene’.

2373: 2373 *por las guerras del Turco y Carlos Quinto*: a juzgar por la mención de Carlos V, el

Turco referido aquí podría ser Solimán el Magnífico, sultán del Imperio otomano entre

1520 y 1566, o quizá su predecesor Selim I, que lo fue entre 1512 y 1520, dado que más

adelante se menciona a un Selín (v. 2726). Con todo, las referencias cronológicas de la comedia no parecen casar entre ellas, por lo que no cabe tomarlas con demasiada precisión.

En este verso, de hecho, no queda del todo claro si las *guerras* aludidas se inscriben en el

presente de la acción dramática; esto es, no cabe descartar que los castillos anteriormente

aludidos no sean más que un recuerdo de viejos conflictos bélicos, de modo que la acción

pudiera considerarse estrictamente contemporánea a los espectadores.

2374: 2374 *el río*: se refiere tal vez al río Tafna, que, nacido en los Montes de Tremecén, a 1600 metros de altitud, desemboca en el mar Mediterráneo. Puede que se trate del mismo río al que alude Lope en *La viuda, casada y doncella*: «fátima Pues ¿con qué los ha engañado? / feliciano Dice que tú le has mandado / que esta noche a punto estén, / que has de ir desde Tremecén / por el río al mar salado» (eds. R. S. Feit y D. McGrady, vv. 1930-1934).

2377: 2377 *y de la suya mi valor distinto*: ‘y mi valor me lo imagino de otro modo en su memoria’, es decir, ‘no creo que él piense en mi valor’.

2380: 2380 *sin cuidado*: ‘sin preocupaciones’.

2383: 2382-2383 *Tienen su arena... arreboles*: ‘el sol de los trópicos enrojece la arena’. Tremecén se encuentra a más de mil kilómetros al norte del trópico de Cáncer, pero la referencia puede aludir de un modo general al continente africano.

2385: 2385 *puesto que*: aquí, ‘aunque’.

2386: 2386 *mastranzo... verbena*: el mastranzo y la verbena son dos tipos de plantas; la primera de ellas crece muy a menudo a la orilla de los ríos.

2388: 2387-2388 *descogiendo... perezosa*: ‘hasta que anochezca’. La tarde se describe como perezosa porque, a ojos de Hipólito, no termina de pasar, es decir, de desplegar el manto de la noche, metáfora esta última de raíz virgiliana y muy abundante en el Siglo de Oro (de

nuevo, acúdase a McGrady 2010:194).

2389: 2389 *a la sirga*: ‘tirada de una cuerda’.

2396: 2396 *su misma condición le abrase*: ‘uno sienta pasiones ardorosas’.

2397: 2397 *si debiere el honor con juramento*: ‘si ha jurado casarse’.

2404: 2404 *son las manos desengaño*: el tacto, que deshace los engaños y visiones del que huye despavorido.

2405: 2405 *se ofrecen*: ‘se ven’.

2409: 2409 *de los dos daños*: ‘entre los dos males’, es decir, entre los leones y los moros.

2416: 2414-2416 *por dicha... a dicha*: la diferencia semántica entre los dos términos (*por dicha* equivale a ‘acaso’) valida esta rima idéntica. Para más detalles, véase la nota a los vv. 1399-1402.

2427: 2427 *hüir*: se trata de un verbo invariablemente bisílabo en Lope (Poesse 1949:46), por lo que la pronunciación aquí prevista implicaría mantener la diéresis en *hüir* y, también, la sinalefa previa entre *oculto* y ese verbo (así, la quinta sílaba del endecasílabo sería *tohu*; la sexta, *ir*). En cambio, una supuesta pronunciación monosílaba de *huir* atentaría contra la ortología lopesca, aunque, aquí, al oído ambas se confunden.

2437: 2433-2437 *Sombra mía... vivía*: desde que la imagen de Isabel vive en el alma de don Carlos (según rezaba la concepción neoplatónica tan en boga en el Siglo de Oro), ella le ilumina como si fuera el mismo sol, de suerte que la figura que ahora presencia no puede ser más que una mera *sombra* (‘fantasma, espectro’).

2441: 2441 *La libertad son últimos tesoros*: ‘la libertad es el último tesoro’, es decir, el más valioso, puesto «que de la libertad no es precio el oro», según sabemos ya (v. 1826).

2444: 2443-2444 *Mueve a piedad... esclavo*: ‘un pobre esclavo conmueve a los ángeles’.

2446: 2445-2446 *la misma vida... será el concierto*: de puro contento, don Carlos les entrega su vida a cambio de cerrar el pacto.

2456: 2456 *Libia*: vagamente situada en el norte de África, en el Siglo de Oro se trata de la región desértica por antonomasia, más que de una referencia geográfica precisa.

2457: 2457 *te desconocen*: ‘te han vuelto irreconocible’.

2459: 2459 *Penélope*: como es bien sabido, la esposa de Ulises constituye uno de los mayores paradigmas de fidelidad amorosa; aquí, sin embargo, su nombre se aplica no a una mujer que aguarda paciente la llegada de su esposo, sino a la intrépida Isabel, que ha atravesado mares y tierras (por lo que, en cierto modo, encarnaría también a Ulises).

2462: 2462 *Fénix*: ‘única, singular’, en este caso por su lealtad (*fe*), pero también ‘inmortal’, por la fama adquirida y en respuesta a la mención de la muerte en boca de Isabel. Ambos eran rasgos atribuidos al ave fénix, que renace de sus propias cenizas y es única en su especie.

2464: 2464 *ausente*: ‘estando ausente, lejos de ti’.

2475: 2475 *estampas*: ‘huellas’.

2479: 2476-2479 *Y el pecho... me provoca*: modesto, Hipólito no quiere acaparar la atención, por lo que se refiere al *pecho agraviado* de Isabel, al que le corresponde (*le toca*) el *favor* de perdonar a Carlos (se entiende que mediante el gesto simbólico de alzar del suelo al galán, tal vez postrado a los pies del mercader); Carlos, sin embargo, sumamente agradecido a su liberador, sigue agasajándole. En el v. 2478, adopto la fina puntuación de McGrady, pues la

interrogación resulta muy expresiva y acorde con la exultación del protagonista.

2485: 2485 *puntas*: pequeñas lenguas de tierra que penetran en el mar. Cfr. «Alcaide de Tremecén, / señor de diez galeotas, / con ellas discurro el mar, / y por mi nombre en sus costas / enciende Valencia fuegos, / y Málaga se alborota» (Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady, vv. 1317-1322).

2489: 2489 *sobre todo obliga*: ‘todo lo puede’.

2490: 2490 *mi rescate*: es decir, el precio de su rescate. Sigo la oportuna corrección de *B*, Hartzenbusch y McGrady, que subsanan el erróneo *contentéle* de la *princeps* por *conténtele* (‘que le contente’), sin lugar a dudas la lectura correcta.

2494: 2494 *que mi bien dilate*: ‘que retrase mi felicidad’.

2496: 2496 *vais*: ‘vayáis’.

2497: 2497 *las guardas*: ‘los guardias’. Era voz femenina en la época.

2500: 2500 *Solo ese sabe*: sumido en la incertidumbre, Carlos evoca la figura de un profeta o adivino, única persona capaz de predecir las vicisitudes de la peligrosa fuga que planean.

2506: 2506 *tú has venido*: la *princeps* lee *tú has vendido*, lección errónea que todas las ediciones desde *B* (salvo *E*) subsanan sustituyendo *tú* por *te*; en efecto, *te has vendido* parece enmienda atinada, por cuanto casa con el argumento (de hecho, Hipólito destaca en varios momentos la heroicidad que supone que Isabel se haya vendido por amor: vv. 2164 y 2846). Con todo, en los versos que inmediatamente pronuncia la protagonista («Si Hipólito, tu enemigo, / hizo esta hazaña por ti»), *esta hazaña* del mercader no puede referirse más que a haber *venido* a por Carlos, de modo que, en sentido estricto, la enmienda *te has vendido* deja sin un antecedente sintáctico preciso el demostrativo *esta*, por mucho que uno lo pueda interpretar *ad sensum.* Por otro lado, no se olvide que Isabel acaba de decir que Hipólito «a dar *viene* por ti mayor tesoro» (v. 2473). Además, aun cuando este matiz sea opinable, me parece mucho más natural que a estas alturas, en plena huida, Carlos muestre su emoción ante el hecho de que Isabel haya venido a rescatarlo, y no tanto porque se hubiese vendido como esclava, un acto virtuoso, sí (amén de una acción ya lejana en el tiempo, quizá demasiado como para emplear el pretérito perfecto compuesto), pero al fin y al cabo un medio para culminar la liberación y el reencuentro entre ambos. La enmienda que propongo, en fin, es estilísticamente muy verosímil en Lope, que acostumbra expresar incredulidad, asombro y admiración mediante la construcción *Que tú has...*: «¿Que tú has hecho tal crueldad?» (*Segunda parte de don Juan de Castro*, ed. F. Rodríguez-Gallego, v. 2532); «¡Que tú has de dar ocasión / a que me riña un criado...!» (*El cuerdo en su casa*, eds. L. Fernández y R. Ramos, vv. 1657-1658). También es muy corriente en manos de Lope la expresión *venir por*; de hecho, la emplea en una escena análoga de *El amigo hasta la muerte*, cuando Bernardo, que acude al rescate del cautivo Sancho (primero no se reconocen, como en nuestra comedia), le hace saber que ha querido «Venir por ti, / que eres del alma mitad, / aunque con tal deslealtad / vienes huyendo de mí» (ed. J. Badía Herrera, vv. 1255-1258). Este otro caso pertenece a *El galán de la Membrilla*: «Ya no tenéis qué llevar, / ¿para qué venís aquí? / Debéis de venir por mí / para acabarme de honrar» (ed. L. Sánchez Laílla, vv. 3121-3124).

2513: 2513 *Gente suena*: ‘se oye gente’.

2516: 2516 *El amor será*: por el arco y las flechas con que Cupido caza a sus víctimas.

2522: 2522 *murtas*: ‘arrayanes’, arbustos aromáticos (que, por cierto, a menudo simbolizaban el amor).

2530: 2530 *en el suyo*: ‘en su cuerpo’.

2538: 2537-2538 *«Carlos»... ¿Carlos?*: esta es la puntuación que juzgo más oportuna, dado que, en la primera mención de Carlos, Fátima parece referir el eco que acaba de oír, mientras que en la segunda se diría que le llama desesperada. Hartzenbusch, en cambio, puntúa de modo distinto (*¡Carlos! Ya responde el eco: / «Carlos.»*).

2550: 2549-2550 *los que fueron... desterrados*: nueva alusión al destierro de los moriscos españoles en 1609 bajo el mandato de Felipe III (véase el v. 1264).

2561: 2561 *los dos*: todos los testimonios antiguos de la comedia traen *las dos*, lectura errónea, puesto que Carlos huye de Alí y de Fátima, tal y como ella explica enseguida. Adopto la acertada enmienda de Hartzenbusch y McGrady.

2569: 2569 *De su ley principios tengo*: como explica a continuación, Fátima afirma haber aprendido ciertos rudimentos del cristianismo.

2578: 2578 *qué mucho*: ‘qué tiene de extraño’.

2582: 2582 *limpio de sangre y de hacienda*: ‘cristiano viejo, pero pobre’.

2583: 2583 *¿Que es pobre?*: tanto Hartzenbusch como McGrady editan *¿Qué? ¿Es pobre?*, lectura a mi parecer más forzada que la presente, tan habitual en la lengua de Lope y en nuestra comedia.

2585: 2585 *por su causa*: ‘por su culpa’.

2590: 2590 *cien mil ducados*: se trata de una cifra elevada, quizá meramente aproximada o simbólica, pero verosímil en una buena familia; coincide, en cualquier caso, con el patrimonio de Hipólito (véase el v. 373, con su respectiva nota).

2597: 2596-2597 *Cuatro mujeres... los moros*: según el *Corán* (IV, 3), los musulmanes pueden tener hasta cuatro mujeres, tal y como explica el alcaide de Tremecén en *Viuda, casada y* *doncella*: «Casado soy cuatro veces, / porque legítimas, solas / nuestro Corán nos permite / cuatro mujeres hermosas» (eds. R. S. Feit y D. McGrady, vv. 1323-1326). McGrady [2010:195] aporta una posible fuente para Lope: «Este dato, junto con muchos otros sobre

el Islam, figura en *La leyenda dorada* [...] de Jacobo de Vorágine, una obra popularísima

seguramente conocida por Lope. Es de notar, sin embargo, que sólo los musulmanes pudientes llegaban a darse el lujo de la poligamia (“Si no las podéis sostener con decoro y

equidad, no toméis más que una, o limitaos a vuestras esclavas”, *El Corán*, IV, 3)».

2621: 2621 *sujeto*: aquí, ‘esclavo’.

2625: 2625 *los que*: en alusión a los *deudos* (‘parientes’).

2633: 2633 *la mar la vierte en fuego*: se refiere, claro, a un volcán.

2636: 2636 *respuesta*: ‘réplica’.

2645: 2644-2645 *Del placer... censo*: ‘el placer se termina pagando con el pesar correspondiente’, tal y como si se pagara un *censo* (‘impuesto, tributo’).

2648: 2648 *al ser de quien eres*: ‘al hecho de pertenecer a Alí’ (y no tanto ‘a la persona a la que perteneces’).

2651: 2651 *¡Paso!*: interjección usada «para cohibir o refrenar a alguno, o para poner paz entre los que riñen» (*Autoridades*).

2661: 2661 *son sus tratos*: ‘es su manera de hacer’.

2667: 2667 *había*: Hartzenbusch y McGrady enmiendan por *habría*, que en castellano moderno parecería más correcto o natural. Sin embargo, *había* puede conservarse sin mayores complicaciones, más aún a la vista de que Zarte (vv. 2664-2665) acaba de emplear el imperfecto de indicativo (*sabía*, *era*), lo que facilita que Julio pueda hacer lo propio al rememorar la anécdota.

2670: 2670 *puntos*: por culpa de Julio, los moros se probaban zapatos que no eran de su número o *puntos*, medida para calcular el tamaño del pie (sobre la que aporta más detalles McGrady 2010:195-196).

2673: 2673 *las hormas de los pies juntos*: las *hormas* son los moldes con que se fabrica un zapato; en este caso, Julio quiere decir que algunos moros, durante la confusión, llegaban a probarse zapatos tan grandes que les cabían los dos pies dentro (diecinueve puntos era una

medida desproporcionada, tal y como documenta McGrady 2010:166). La enmienda de

Hartzenbusch, que lee *dos pies*, facilita la comprensión del verso, pero no es necesaria.

2677: 2676-2677 *concluyo... palos llevo*: ‘termino molido a palos’.

2679: 2679 *¿Eso más?*: ‘¿encima, además?’, diríamos hoy.

2681: 2680-2681 *lunada... puesta en agua*: un pernil puesto en remojo para quitarle la sal con que se ha conservado.

2684: 2684 *despejo*: ‘soltura, donaire, desenfado’.

2685: 2685 *¿Pues agua?*: como buen gracioso, Julio se declara bebedor de vino, por lo que desprecia el agua que le puedan ofrecer.

2692: 2692 *te guarde*: todos los testimonios de la *Parte XX* leen *me guarde*, pero la enmienda de Hartzenbusch y McGrady es atinada, por cuanto lo que exige el protocolo es que Alí corresponda a los buenos deseos de su anfitrión.

2696: 2696 *le pidas*: ‘lo pidas’, en alusión al precio del rescate, por lo que la enmienda de Hartzenbusch y McGrady (*me pidas*) no es pertinente.

2700: 2700 *cuánto*: ‘cuánto te quiere’.

2720: 2720 *le di*: ‘dile’.

2723: 2723 *galas*: ‘vestidos lujosos’ (v. 1214).

2725: 2725 *la Libia arenosa*: ‘el desierto’ (véase la nota al v. 2456).

2726: 2726 *Selín*: se trata del nombre que solía recibir el Gran Turco en las comedias de Lope, más allá de su posible identificación con la figura de Selim I, sultán del imperio otomano entre 1512 y 1520, o con Selim II, cuyo sultanato se extendió desde 1566 a 1574. La mención conjunta del Turco y Carlos V en el v. 2373 parecería indicar que se trata de Selim I, pero su mandato no casa en absoluto con otras referencias cronológicas de la comedia, señal de que Lope buscaba más pintar un ambiente musulmán que situar la acción en un momento histórico preciso.

2728: 2728 *majestad*: ‘autoridad, poder’.

2730: 2730 *un placer*: ‘un favor’.

2732: 2732 *Presupuesto que*: ‘dando por supuesto que, aunque’.

2733: 2733 *no la puede haber*: ‘no puede haber recompensa para tanta satisfacción’.

2738: 2738 *peregrina*: ‘especial, particular’.

2745: 2744-2745 *dos granas... estremos*: ‘dos paños que puedan superar al coral’, por su finura o su color rojo.

2746: 2746 *jaeces*: adornos con cintas para los caballos.

2753: 2752-2753 *ella imite... en cogerlas*: la tópica equiparación de las perlas al rocío permite comparar a Alí con la tierra que la aurora, Fátima, deja mojada a su paso.

2756: 2756 *Puesto que*: ‘aunque’.

2759: 2759 *pesar de quien me vistió*: expresión de enfado o contrariedad.

2777: 2777 *un agravio en Cataluña*: los catalanes tenían fama de ser muy susceptibles ante cualquier agravio y de no cejar en su empeño hasta vengarse. Cfr. «más resuelta que un catalán agraviado» (Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, eds. D. González Ramírez y M. Piqueras Flores, p. 283). Aporta muchos ejemplos Herrero García [1966:293-302].

2786: 2786 *Ni se me acuerda*: ‘ni me acuerdo’.

2789: 2788-2789 *contigo... puesta*: la memoria de Fátima no se ocupa de recordar el pasado, sino de captar y retener el presente.

2794: 2794 *Ya te ha dicho mis rigores*: Fátima le habrá contado a Isabel la resistencia de Carlos

ante sus amores, si es que la toledana no lo coligió ya de la primera conversación que mantuvieron. En cualquier caso, no parece necesaria la enmienda (o el pequeño desliz, pues no la señala en su aparato crítico) de McGrady, que lee *he dicho*.

2805: 2805 *cuando lo sea*: ‘si lo es’.

2807: 2807*Per Hipólito*: añado (como Hartzenbusch y McGrady) la didascalia con el nombre del personaje, aunque en rigor la acotación baste como indicación escénica a tal efecto.

2807: 2807 *Acosta*: ‘arrima’; *apresta*: ‘prepara, dispón’.

2808: 2808 *muley*: tratamiento de respeto, que entre «los árabes es lo mesmo que *don* en Castilla» (Covarrubias).

2831: 2828-2831 *una maravilla... se celebran*: sobre las siete maravillas del mundo antiguo, a las que Isabel nada tiene que envidiar, véase la nota a los vv. 303-308.

2837: 2836-2837 *el ave... se quema*: por su carácter único, vuelve a compararse a Isabel con el ave Fénix (v. 2462), que se dejaba arder para así renacer de sus propias cenizas, y a la que se asociaba con Fenicia desde antiguo (no en vano, la etimología del nombre del ave y la del de esta región están relacionadas): «el ave de Fenicia [...], del que apenas hay uno» (Lope de Vega, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza, II, p. 201).

2838: 2838 *mostro*: ‘montruo, ser extraordinario y único’, sin las connotaciones negativas hoy frecuentes.

2839: 2839 *Italia y Grecia*: en referencia a las mujeres más ilustres de la historia y la mitología clásicas.

2852: 2851-2852 *ha dado... Vizcaya*: en Vizcaya, como en Guipúzcoa, regía el derecho de hidalguía universal, en virtud del cual todos los allí nacidos eran hidalgos. «Dejalde que a Italia vaya, / que yo sé de allá y os juro / que es de hidalgos pobres muro, / y tiene más que en Vizcaya» (Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, ed. S. Boadas, vv. 210-213).

2857: 2855-2857 *en Fenicia... gomas sabeas*: el ave fénix, a la que *abrasan* sustancias aromáticas

(*gomas*) porque, cuando se dispone a morir, compone un nido con incienso y otras materias

olorosas, *sabeas* por proceder de la región arábiga de Saba, famosa por las mismas. Esta

imagen del ave fénix, lo mismo que las gomas fúnebres empleadas a modo de incienso, reaparece en otras obras de Lope, por ejemplo en las *Rimas sacras*: «y con doradas alas oloroso / túmulo enciende el Ave que el sol baña»; «en trágicos olores / sabeos, gomas blandamente espiran» (eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, pp. 445 y 450).

2860: 2859-2860 *en Efesia... el templo*: se trata del templo de Artemisa en Éfeso (ya mencionado en el v. 306), una de las siete maravillas de la Antigüedad.

2860: 2860 *en Menfis las piras*: parece referirse a las célebres pirámides de Menfis (la antigua capital de Egipto), una de las cuales, la de Guiza, formaba parte también de las maravillas del mundo antiguo. El uso de la voz *piras* en vez de *pirámides* podría traslucir una cierta confusión: el recuerdo de las *piras* (a menudo construidas a una cierta altura, es verdad) en relación a la necrópolis de Menfis no resulta en absoluto impertinente, pero la asombrosa altura descrita acto seguido parecería corresponderse más bien con la de las pirámides, altura que Lope evoca en otros lugares (en este pasaje de las *Rimas sacras*, por cierto, cita también las *piras*): «Los bronces, jaspes, mármoles y bultos, / mausoleos, sarcófagos y piras / aún duran hoy entre divinos cultos. / Oh tú, que del Egipto, en Menfis, miras / los bárbaros pirámides al cielo, / y de que formen sombra al sol te admiras» (eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, p. 490). En las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola topamos con una imagen muy similar a la de nuestra comedia: «Y la bárbara Menfis se vio ufana / con sus altas pirámides (tesoro / inútil y enemigo a las estrellas, / y en número mayor que todas ellas)» (ed. J. M. Blecua, p. 396).

2861: 2861 *amenazan las estrellas*: esta metáfora, de ascendencia virgiliana y manidísima en el Siglo de Oro, procede en sus términos literales de la traducción de la *Eneida* (I, v. 162) al cuidado de Gregorio Hernández de Velasco (elogiado por Lope y citado ya en el v. 281), tal y como indica McGrady [2010:168]: «y dos altos peñascos, cuyas cimas / parece que amenazan las estrellas».

2877: 2877 *vengo, señores, con ella*: parece tal vez algo excesivo el celo de Hartzenbusch a la hora de juzgar esta intervención de Julio («El verso *Vengo, señores, con ella* está equivocado: Julio no viene con Fátima; viene, sí, para volverse a España con Isabel, don Carlos e Hipólito»), puesto que el gracioso —que, es cierto, ha vuelto con Hipólito y Alí, no con Fátima— sencillamente reaparece a tiempo de reencontrarse con su amo, sin que haya por qué suponer un despiste de Lope o algún tipo de error.

2879: 2879 *¿De qué te has puesto suspensa?*: tanto Hartzenbusch como McGrady atribuyen este verso a Alí, pero no hay razón para que no sea don Carlos quien lo pronuncie; de hecho, parece mucho más natural que así sea, dado que Fátima se siente profundamente herida y engañada, por lo que a su salida se quedaría mirándole estupefacta (*suspensa*).

2891: 2891 *estrella*: ‘sino, destino’.

2897: 2897 *por historia verdadera*: la expresión no es del todo clara, pero parece valer por ‘como si fuera verdad, en calidad de historia verdadera’, más que pedir una interpretación en el sentido de ‘por ser historia verdadera’ (por su parte, McGrady define *verdadero* como ‘verosímil’). Tal vez la fuente novelesca de nuestra comedia indujera al Fénix a emplear esta fórmula, que, por lo demás, funciona como remate en distintas comedias, a menudo sin

valor documental alguno ni pretensiones de veracidad, sino más bien para dar mayor mérito o verosimilitud a la acción representada, como parece ocurrir aquí. Véanse algunos

ejemplos: «Aquí la comedia acaba, / cuya historia verdadera / pasó al pasar del arroyo; / los que quisieren lo crean» (*Al pasar del arroyo*, eds. B. Zanusso y J. E. Laplana Gil, vv. 3094-

3097); «Aquí, senado, / da fin aquesta historia verdadera, / que su autor llama los *Esclavos*

*libres» (Los esclavos libres*, eds. O. Sanz y E. Treviño, vv. 3289-3291). En su reciente edición

de la primera parte de *Don Juan de Castro*, García-Reidy [2020:6] destaca el carácter novelesco de dicha obra, basada en una novela de caballerías francesa, pero descrita en la dedicatoria, de manera no poco alambicada, como *«historia verdadera con otro nombre y, por la* *licencia referida, fábula»*, lo que casaría con el uso de la expresión «por historia verdadera» en *Virtud, pobreza y mujer*.