Luis Tadeo Valverde Molina (ed.)

EL MÍRALO TODO EN CASTILLA, EN NÁPOLES Y EN SICILIA

Prólogo de Alejandro García-Reidy

BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 68

EL MÍRALO TODO EN CASTILLA,
EN NÁPOLES Y EN SICILIA

Estudio y edición de
Luis Tadeo Valverde Molina

Prólogo de Alejandro García-Reidy

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2022

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 68 /
Publicaciones Digitales del GRISO

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO
<https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital>

CONSEJO EDITOR
Director: Jesús M. Usunáriz (GRISO-Universidad de Navarra, España)
Secretaria: Mariela Insúa (GRISO-Universidad de Navarra, España)
Vocales: Ignacio Arellano (GRISO-Universidad de Navarra, España)
Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

CONSEJO ASESOR
Norddin Achiri (Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah, Marruecos)
Arbey Atehortúa (Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Carlos Cabanillas (Universitetet i Tromsø, Noruega)
Bernat Castany Prado (Universidad de Barcelona, España)
Pablo Chiuminatto (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile)
Carolina Ferrer (Université du Québec à Montréal, Canadá)
Alejandro González Puche (Universidad del Valle, Colombia)
Raïssa Kordic Riquelme (Universidad de Chile, Chile)
Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota, Estados Unidos)
Cristina Osswald (CITCEM, Universidade do Porto, Portugal)
Emmanuel Marigno (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, Francia)
Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia)
Lygia Rodrigues Vianna Peres (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos)
Oana Sâmbrian (Academia Rumana-Craiova, Rumanía)

El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia, estudio y edición de Luis Tadeo Valverde Molina, prólogo de Alejandro García-Reidy, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2022. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 68 / Publicaciones Digitales del GRISO.

Edita:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Esta colección se rige por una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported.

Este libro se publica con la ayuda de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal 2016 RYC-2016-21174), así como del proyecto I+D+i con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

ISBN: 978-84-8081-749-3

EL MÍRALO TODO EN CASTILLA,
EN NÁPOLES Y EN SICILIA

Estudio y edición de
Luis Tadeo Valverde Molina

Prólogo de Alejandro García-Reidy

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2022

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 68 /
Publicaciones Digitales del GRISO

ÍNDICE

Prólogo: «Una breve fácil copia / que trasunte los festejos»: una comedia en la corte sevillana de Felipe V, por Alejandro García-Reidy 9

Estudio preliminar 21
1. Contexto de la comedia 24
1.1. El traslado de la Corte Real a Sevilla y el Lustro Real sevillano (1729-1733) 25
1.2. Fiesta teatral en relación con los Colegios Mayores de Sevilla 29
2. Descripción bibliográfica 33
2.1. Testimonio B 44
2.2. Testimonio M 46
2.3. Testimonio N 49
3. Criterios de edición 52
4. Resumen argumental de la loa y la comedia 53
4.1. Loa 54
4.2. Jornada primera 54
4.3. Jornada segunda 54
4.4. Jornada tercera 55
5. Esquema métrico de la comedia 55
5.1. Esquema métrico de la loa 56
5.2. Esquema métrico de las jornadas 57
6. Conclusiones 59

Bibliografía 61

Edición de la comedia 65
Texto de la comedia 67
Variantes textuales 172
Variantes lingüísticas 174
Lista de erratas 175

PRÓLOGO
«UNA BREVE FÁCIL COPIA / QUE TRASUNTE LOS FESTEJOS»: UNA COMEDIA EN LA CORTE SEVILLANA DE FELIPE V*

Alejandro García-Reidy
IEMYRhd, Universidad de Salamanca

En cierto momento del acto segundo de la comedia *El míralo todo en Castilla, Nápoles y en Sicilia*, escrita hacia 1732, la entrada en escena de los galanes don Alonso y don Lope inicia un paso nocturno en las calles de Sevilla. Su aparición comienza con los siguientes versos:

ALONSO De todos cuidados hoy
excusado, aquesta noche
reservé para lograr
la ópera que se dispone
en palacio, pues que todo
buen gusto ligero corre
a escucharla, porque es
concierto de Italia acorde (vv. 1312-1319)[1].

* Estas páginas se han beneficiado del apoyo económico de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal 2016 RYC-2016-21174), así como del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

[1] Todas las citas del texto de *El míralo todo en Castilla, Nápoles y en Sicilia* están tomadas de la presente edición.

Al poco llegan al lugar dos damas, tan acosadas por dos hombres que caen al suelo desmayadas. Los galanes ven a las damas en apuro, sacan sus espadas y espantan a los acosadores riñendo con ellos por las calles. Esta breve escena de acción se construye a partir de unos códigos teatrales propios de la dramaturgia que conocemos con el nombre de Comedia Nueva: desde la ambientación callejera y nocturna que se construye como un cronotopo bajo el que aguarda un peligro o un encuentro, hasta la escena del duelo a espadas que dio nombre al subgénero de la comedia de capa y espada. Mas estas convenciones propias del teatro del Seiscientos español vienen acompañadas por una referencia al motivo de esta salida nocturna de los galanes y damas: acudir a una ópera, «concierto de Italia acorde», que se celebrará en palacio, es decir, el Real Alcázar. Nos encontramos, pues, ante una obra donde códigos dramáticos establecidos en el siglo XVII reflejan detalles ya propios de la cultura coetánea del siglo XVIII.

Mucho es lo que se ha avanzado en las últimas décadas en el conocimiento del teatro del siglo XVIII. Sin embargo, como bien ha destacado recientemente Ignacio López Alemany[2], un significativo período de la historia del teatro español, el que abarca los dos reinados de Felipe V (1700-1746), ha padecido con especial infortunio una desatención crítica, debido en gran parte a su localización entre dos corrientes literario-culturales canónicas: el Barroco y el Neoclasicismo. En palabras de Pedro Ruiz Pérez, «este es un período que nos desorienta»[3]. Al quedar en esa aparente tierra de nadie que generan las periodizaciones cronológicas y culturales o epistémicas convencionales, el teatro de las primeras décadas del siglo XVIII se ha enmarcado y simplificado en conceptos tales como los de epígonos, imitadores y declive de una fórmula barroca agotada, que languideció hasta la aparición, primero en la preceptiva y después en la *praxis* escénica, de esa nueva forma de hacer teatro a la que llamamos Neoclasicismo. Pero la realidad teatral de dicho período es mucho más rica que la que conlleva el discurso tradicional de la mera decadencia, sobre todo porque las complejas relaciones entre el teatro comercial y el teatro cortesano, que ya habían jugado un papel esencial en la historia del teatro del siglo XVII, siguieron siendo un factor fundamental a la hora de configurar continuidades y discontinuidades

[2] López Alemany, 2018, p. 13.
[3] Ruiz Pérez, 2019, p. 32.

dramáticas en la primera mitad del siglo XVIII[4]. Así, el persistente éxito en los teatros comerciales del Madrid de Felipe V de obras de generaciones precedentes, bien expuesto por Andioc y Coulon[5], conlleva la continuación de la dramaturgia de la Comedia Nueva para el gran público. Al mismo tiempo, esta práctica popular coexiste con nuevas fórmulas dramático-musicales propiciadas por los cambios en los gustos de la corte, que encarnan la llegada de compañías italianas desde 1702 y del cantante Farinelo en 1737[6]. Esto tampoco es una ruptura radical, dada la importancia que la música había jugado en la tradición del teatro cortesano bajo los Austrias y las propuestas de teatro musical que ya desplegaron figuras como Lope de Vega o Calderón de la Barca. Más bien, se trata de una cierta reorientación dentro de la práctica escénica cortesana, tan importante en la segunda mitad del siglo XVII.

Nuestra contemporaneidad, ávida de genealogías a pesar de las complejas relaciones con el pasado que han caracterizado estas décadas pasadas de posmodernidad, ha tendido a priorizar la detección de anticipos y ecos precursores de la cosmovisión actual al abordar su lectura de los siglos XVI a XVIII. Y aunque esa mirada centrada en aquellos aspectos del pasado que nos resultan cercanos es legítima, también lo es la mirada que subraya aquello que produce extrañeza, la que incide en el distanciamiento, en las discontinuidades, en cómo poéticas, valores o inquietudes de siglos pretéritos difieren de nuestras problemáticas y gustos estéticos o ideológicos presentes. De ahí también esa sensación de incomodidad y rechazo que han tenido algunos historiadores de la literatura al abordar la primera mitad del Setecientos español, aparentemente menos dada a ofrecer anclajes fáciles para el individuo contemporáneo que los mitos del dinamismo barroco o la racionalidad neoclásica. La necesidad de repensar críticamente el teatro de la primera mitad del siglo XVIII requiere inexorablemente un mejor conocimiento de las obras que se escribieron y representaron en esa época. Esta edición filológica de *El míralo todo* (como me referiré a la obra de aquí en adelante), una comedia paradójica en cuento que ocupa múltiples márgenes de la práctica teatral de la época a la vez que se inscribe en la centralidad del poder, quiere contribuir a este trabajo de recuperación de obras del tiempo de Felipe V para lectores y especialistas actuales con la edición de una pieza

[4] Bermejo Gregorio, 2017.
[5] Andioc y Coulon, 1996.
[6] López Alemany y Varey, 2006, pp. 1-15.

dramática que se caracteriza por ser un texto de intersecciones. En esta comedia confluyen aspectos de la dramaturgia de la Comedia Nueva, la influencia del drama musical dieciochesco, su condición de pieza de circunstancias vinculada a la política imperial de Felipe V y su carácter de obra de aficionados, vinculada tenuemente a la tradición del teatro de colegio. Se trata de una comedia que se sitúa en dinámicas liminares, lo que contribuye a tramar su peculiar hibridez.

No podemos olvidar en ningún momento que nos encontramos todavía en plena sociedad cortesana, con el consiguiente peso de la corte como foco generador de producciones culturales, entre las que el espectáculo teatral sigue ocupando un lugar destacado. El espacio privilegiado o central de la vida de palacio seguirá siendo Madrid, pero no en exclusiva. Alicia López de José ha destacado cómo el reinado de Felipe V presentó una notable actividad teatral en los reales sitios de Aranjuez y San Ildefonso[7]. Es en esta red heterogénea de espacios dramáticos que articula el divertimento cortesano donde se sitúa la composición y estreno de *El míralo todo*, una red que rebasó los límites habituales de Madrid y sus alrededores, y que contribuyó a vigorar la actividad dramática en Sevilla en un duro período de silencio escénico. La ciudad hispalense había sufrido una larga carestía de décadas sin teatro desde que el 11 de abril de 1679 el Consejo de Castilla cedió a las presiones del cabildo catedralicio y el ayuntamiento, y ordenó el fin de las representaciones comerciales en la ciudad. Esta paralización de la actividad teatral provocó una abrupta ruptura en la rica tradición dramática de Sevilla, reflejo a su vez de una etapa de decadencia económica tras el período álgido del siglo XVI. Como señaló Aguilar Piñal, mientras que la actividad teatral se desarrolló sin grandes inconvenientes en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII, no sucedió lo mismo en Sevilla y en otras zonas de la Andalucía occidental, huérfanas de teatro durante estas décadas[8]. El establecimiento provisional de la corte de Felipe V en la capital hispalense, donde estuvo radicada entre 1729 y 1733, en lo que se conoce como el Lustro Real sevillano, alteró circunstancialmente esa realidad, al menos para los sectores cortesanos y más pudientes de la ciudad. La presencia de la corte permitió, por ejemplo, que los nobles sevillanos disfrutaran de teatro musical, especialmente en las salas del Alcázar. Gembero Ustárroz señala cómo hubo al menos cuarenta y nueve fiestas con música

[7] López de José, 2006.
[8] Aguilar Piñal, 1974, pp. 18-19.

durante ese período, con intervención de músicos de la Real Capilla y de actores italianos que acompañaron la comitiva regia[9].

En este contexto de traslado de la corte resurgió en Sevilla una cierta actividad dramática, como ha estudiado Piedad Bolaños Donoso en los trabajos esenciales dedicados al Lustro Real sevillano y a la actividad dramática que generó[10]. Esta investigadora llamó la atención acerca de la existencia de varias piezas anónimas, de muy variada calidad literaria, que se escribieron y representaron en el Alcázar Real con motivo de la presencia de la familia real en Sevilla. Entre estas piezas figura la comedia que nos ocupa. En este contexto de la capacidad vivificadora de la corte resucita también el teatro de colegio, donde se inscribe accidentalmente *El míralo todo*: su anónimo autor se identifica como estudiante del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, los representantes fueron miembros del Colegio de Santo Tomás (y esto hace pensar que los papeles femeninos los representarían varones jóvenes), la loa se sitúa en una «rectoral cámara» (vv. 28 y 47) e incluso la primera jornada arranca en la ciudad universitaria española por antonomasia, Salamanca. Pero estamos lejos de una obra pensada y escrita para los parámetros propios de la rica tradición hispánica del teatro colegial, articulado sobre todo en torno a la práctica de la oratoria o el debate[11]. Incluso ese ambiente universitario que permea la primera escena de la comedia, con su localización salmantina y unos personajes vinculados a su universidad (el barba don Roberto enseña en ella, mientras que su sobrino y el amigo de este son estudiantes), se difumina enseguida: don Roberto comunica que ha conseguido un cargo en palacio y debe seguir a la comitiva real en su viaje con motivo de las dobles bodas reales («dejando por ahora libros, / cátedras, leyes, autores / y los demás requisitos / de mi antigua profesión», vv. 48-51). A partir de ese momento la trama vira hacia una ambientación más bien propia de comedia urbana.

El viaje es también simbólico, un movimiento de lo colegial a lo palaciego: el contexto de representación se supedita al marco más amplio de la fiesta cortesana que explica, por encima de todo, la composición y representación de la comedia que nos ocupa. Las prácticas escénicas

[9] Gembero Ustárroz, 2010, p. 307.

[10] Bolaños Donoso, 1997; Bolaños Donoso, 2010.

[11] Para esta tradición es imprescindible la base de datos TeatrEsco, dirigida por Julio Alonso Asenjo (Alonso Asenjo, 2021), y los numerosos estudios y ediciones que este investigador ha dedicado al teatro colegial.

escolar y cortesana se imbrican así en una obra que se compone en el marco de las celebraciones de las bodas reales de los infantes de España y Portugal, Mariana Victoria de Borbón y José de Braganza, que habían tenido lugar en 1729 en Badajoz. El mundo cortesano para el que se compone la obra se marca desde el inicio de la loa que abre la obra, que recurre al aria musical y a multitud de referencias mitológicas que funcionan como engranaje simbólico para encarecer la política matrimonial de Felipe V. Este contexto también refleja la particular configuración hispano-italiana de la comedia, cuya configuración conecta la tradición teatral barroca con un componente musical que busca agasajar los gustos de la corte borbónica. Si el autor de *El míralo todo* fue ciertamente un mero aficionado y colegial de la Universidad de Sevilla, hay que loar aquellos aciertos en la composición de una comedia con ciertas aspiraciones. He aquí uno de los problemas a los que los investigadores nos enfrentamos con demasiada frecuencia: la ausencia de documentos que ilustren detalles sobre las circunstancias concretas de representación y del público que estuvo presente; el silencio —nunca mejor dicho— de partituras que nos permitan recuperar todo el aparato musical que acompañó a esta comedia. Ésta es quizá la ausencia más importante, la más dolorosa. El componente musical de la loa, que resuena asimismo en algún pasaje cantado del cuerpo de la comedia, incluyendo su final, ha llegado enmudecido hasta nosotros.

La presencia de una nómina determinada de personajes-tipo —los galanes, las damas, el gracioso, la criada, el padre barba— vinculados entre sí por relaciones muy específicas, motivos, polimetría —básica, eso sí[12]— y aparatos metafóricos que continúan complementándose con alusiones a la mitología clásica y que se sustentan sobre las convenciones de la Comedia Nueva, junto con pasos propios de la comedia urbana y el desinterés por las unidades neoclásicas de lugar y tiempo —la acción abarca un tiempo indeterminado de semanas y se mueve entre Salamanca, las cercanías de Badajoz y Sevilla—, más que un síntoma del mero agotamiento de un modelo dramático en decadencia, ilustra la ductilidad de una forma de hacer teatro (la vil quimera de ese monstruo cómico) que mantuvo su relevancia en los escenarios españoles

[12] El predominio aplastante del octosílabo, sobre todo en forma de romance, en *El míralo todo* responde a la sobriedad métrica del siglo XVIII que encontramos en otras piezas de la época, incluyendo una comedia colegial casi coetánea, pero transatlántica, como es el *Coloquio a la Concepción* (Alonso Asenjo, 2012, p. 185).

durante prácticamente dos siglos, un fenómeno de pervivencia y durabilidad en el que no se puede insistir lo suficiente —especialmente en un mundo en constante aceleración tecno-cultural—. Su vigencia en la primera mitad del siglo XVIII debe examinarse desde la realidad bifronte de la continuidad con una rica tradición dramática que se renueva con variaciones de recursos de eficacia demostrada. *El míralo todo*, con su peculiar gestación cortesano-escolar, presenta situaciones dramáticas que resuenan para cualquier conocedor del teatro del siglo XVII, pero al mismo tiemplo despliega un mayor interés por la palabra que por la acción, por un cierto prosaísmo eficaz que por el lirismo autoconsciente de su carácter poético, por el espectáculo musical —especialmente en la loa, que comienza con una aria— que por la visualidad barroca, por la celebración de los acontecimientos referenciales que por un enredo complicado articulado en una trama de amores.

Esto último no significa que nos encontremos ante una pieza sin tensión dramática. El anónimo autor de *El míralo todo* supo trazar una acción fundamentada en el desarrollo de los amores de una pareja de galán y dama que, sin embargo, no se complica con la presencia de rivales amorosos o con enredos sorprendentes. La construcción del gracioso es acertada, mientras que el movimiento escénico dota de un cierto dinamismo a la pieza en escenas puntuales y no faltan efectos sonoros que hacen uso del espacio que se proyecta tras el fondo del escenario (como en el pasaje de los vv. 628-667). También puede sorprender al lector la presencia de cierto poliglotismo con la presencia de un personaje, el criado Juanelo, que en cierto punto de la acción pasa a usar una lengua plagada de lusitanismos, guiño u homenaje a una de las ilustres espectadoras de la comedia, Bárbara de Braganza, recién estrenada como esposa del entonces príncipe de Asturias. Sirva como muestra la siguiente canción:

JUANELO De meus ollos tirana,
dulce minina,
vos foi la luz serona
que el alma mira,
¡ay que yo morro
y me chevan los cregos
sin un responso! (vv. 1263-1269).

En definitiva, el aparato ficcional avanza sin grandes impedimentos, pero permite integrar con cierta fineza las referencias a los eventos monárquicos que se laudan. Este eficaz engarce de la propaganda con la ficción es acaso el mejor logro de la pluma del poeta y el principal motivo por el que esta comedia promocional se eleve por encima de otras obras compuestas para el Lustro Real sevillano. Pieza de circunstancias cortesanas en su origen, *El míralo todo* cumplió una función noticiera y propagandística similar a la de las relaciones coetáneas que dieron cuenta del matrimonio de los infantes peninsulares, y que supone una de las líneas de continuidad con prácticas noticieras de los dos siglos anteriores[13]. Contribuyó a ello su circulación en forma de suelta, el formato editorial que se consolidó en el siglo XVIII como el de referencia para el género teatral y que permitió que esta comedia efímera en su trayectoria escénica llegara a un público lector mucho más numeroso que el limitado y selecto público cortesano[14]. Además de la más que probable *princeps* aparecida en la imprenta salmantina de Eugenio García Honorato hacia 1733 —y he aquí otra intersección, esta vez entre el mundo universitario sevillano y el charro[15]—, la investigación de Tadeo Valverde Molina ha permitido identificar dos ediciones adicionales, sin datos bibliográficos pero muy posiblemente posteriores a la edición salmantina, de las que se conservan ejemplares en bibliotecas españolas, europeas y americanas. La existencia de tres ediciones de esta comedia y su presencia en anaqueles más allá de las fronteras peninsulares apunta a que fue una obra que disfrutó de un cierto éxito entre los lectores en la época, posiblemente por su función como fuente de información sobre los fastos matrimoniales y la llegada de la corte a Sevilla, también relatada con cierto lujo de detalles en sendos lugares de los dos primeros actos. La demanda de la obra por parte de los lectores explicaría la tirada de dos ediciones posteriores a la *princeps*. Por desgracia, por el momento desconocemos dónde y cuándo aparecieron las ediciones posteriores,

[13] Ettinghausen, 2015, pp. 55-81.

[14] Lopez, 1996. Si el anónimo autor de *El míralo todo* fue un estudiante del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, como se declara en la portada de la probable *princeps*, quizá su relación con el teatro estuviera más relacionada con la lectura de textos dramáticos que con el teatro representado dada la prohibición de representar en Sevilla que había estado vigente desde finales del siglo XVI.

[15] Se produce asimismo una accidental circularidad entre el movimiento interno de la acción (de Salamanca a Sevilla) y el movimiento externo del texto (de su composición y uso en Sevilla a su publicación inicial en Salamanca).

pero podemos suponer que salieron de imprentas de otras ciudades peninsulares que buscaron aprovechar la función noticiera de la obra y vieron su potencial interés en el mercado editorial del momento.

La lectura de *El míralo todo*, tan rico en referencias a los eventos de las dobles bodas reales de 1729 y la llegada de la corte a Sevilla, nos permite acercarnos a unos acontecimientos que para nosotros resultan lejanos en el tiempo de manera similar a cómo sus relaciones y descripciones ecfrásticas sirvieron a los lectores de la época como vehículo para acceder a unos hechos coetáneos que vivieron como significativos. El título de la comedia incide en esta condición noticiera: se trata de un texto que invita al espectador/lector a mirar, a verlo todo, siendo esa totalidad aquello que interesa promocionar a la monarquía hispánica. Aspira a ser una especie de acto sinóptico, donde una mayoría —espectadores cortesanos y lectores de la edición impresa— observa aquello que es de interés para la élite. La autoconciencia de la comedia de su función informativa se plasma en el segundo acto, cuando uno de los personajes refiere que la noticia de la pompa y gala que ilustró la entrada real en Sevilla «allá a Portugal llegó / en relaciones dudosas» (vv. 972-973) y pide que se le haga relación verdadera de lo sucedido para que pueda escribir «una breve fácil copia / que trasunte los festejos / de esta verdadera historia» (vv. 979-981). Sigue entonces la requerida relación en romance, texto especular de un evento pasado en el que se verían reflejados el monarca y su corte si asistieron a la representación de *El míralo todo*, y que se convirtió en la edición impresa en un relato noticiero que ya no era estrictamente coetáneo —la comedia se publicó cuatro años después de la entrada real—, pero que todavía tendría interés para los lectores del momento. La doble condición del teatro como objeto de representación y objeto de lectura permite esta pluralidad de funciones de esta misma relación de festejos: la plácida autocelebración cortesana y el curioso interés por noticias de hechos recientes.

Nos encontramos, por tanto, lejos de un texto que busque la disrupción, que ahonde en lo diferente o que apunte a contradicciones del sistema del Antiguo Régimen. Al contrario, nos hallamos ante una obra generada desde y para gloria del poder, lo que permite abordar algunas facetas de la realidad de la época que se derivan de su vinculación con la monarquía y su entramado cortesano-nobiliario: la imbricación de las instituciones universitarias con el poder, la identificación de los intereses político-familiares de Felipe de Borbón con los del país, la conexión simbólica que se establece entre Felipe V y Carlos V para dar conti-

nuidad imaginaria a la institución monárquica tras el difícil cambio de Casa Real, las alusiones a la realidad imperial de la corona hispánica en Europa y América… son algunos de los temas que permite explorar una comedia inscrita en el poder como es *El míralo todo*. En su final se promete una segunda parte que, como señala Tadeo Valverde en su edición, no llegó a escribirse o publicarse, o bien lo hizo bajo otro título. Apunta, en todo caso, a la aspiración del anónimo dramaturgo a seguir poniendo su pluma al servicio de la fiesta en la corte sevillana de Felipe V.

La edición que el lector tiene entre manos —o, mejor dicho, en su pantalla— viene a ofrecerle un trabajo filológico que identifica y coteja por primera vez las tres ediciones de *El míralo todo*, que ofrece un texto crítico rigurosamente anotado para esclarecer las abundantes referencias a hechos coetáneos que atraviesan la obra y el léxico de la época, y que viene precedida por un estudio preliminar del contexto esencial en donde se dio a luz esta comedia. En el proceso actual de una mejor recuperación y comprensión del teatro del primer tercio del siglo XVIII será fundamental disponer de un número cada vez mayor de ediciones de textos que, como *El míralo todo*, nos ayuden a entender mejor la poliédrica actividad dramática de un período todavía envuelto en demasiadas sombras. La presente edición contribuye a esta necesidad de una mejor memoria crítica abordando una comedia vinculada al centro del poder en la época y hoy en los márgenes, que combina gustos cortesanos, la teatralidad aficionada de la tradición colegial y la fuerza de la dramaturgia de la Comedia Nueva para ofrecer un artefacto dramático de un contexto muy específico y ligado al poder, pero que a su vez resonó con ciertos intereses de los lectores de la época.

Bibliografía citada

Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo / Universidad de Oviedo, 1974.

Alonso Asenjo, Julio, *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*, Valencia, Universitat de València, 2012.

Alonso Asenjo, Julio, *Catálogo del Antiguo Teatro escolar Hispánico [CATEH] / Base de datos de «TeatrEsco»*.

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Bermejo Gregorio, Jordi, «Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego barroco», *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, 5.1, 2017, pp. 83-113.

Bolaños Donoso, Piedad, «Éstas son las finezas que Sevilla ofreció al Señor Don Felipe V (1729-1733)», en *Actas du Congrès International «Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque»*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 227-268.

Bolaños Donoso, Piedad, «Felipe V y el teatro sevillano en el Lustro Real: los "pliegos sueltos" en la configuración del género», en *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, ed. Nicolás Morales y Fernando Quiles García, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 253-270.

Ettinghausen, Henry, *How the Press Began. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*, A Coruña, Universidade da Coruña / SIELAE, 2015.

Gembero Ustárroz, María, «El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)», en *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, ed. Nicolás Morales y Fernando Quiles García, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 301-312.

Lopez, François, «La comedia suelta y compañía, "mercadería vendible" y teatro para leer», en *El Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, vol. 2, pp. 589-604.

López Alemany, Ignacio, «Introducción», en José de Cañizares, *Las amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides*, ed. Ignacio López Alemany, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 13-52.

López Alemany, Ignacio, y Varey, John E., «Introducción», en *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724: Estudio y documentos*, ed. Ignacio López Alemany y John E. Varey con la colaboración de Charles Davis, Woodbridge, Tamesis, 2006, pp. 1-32.

López de José, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

Ruiz Pérez, Pedro, *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.

ESTUDIO PRELIMINAR

La relevancia textual de una comedia como *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia* reside en su pertenencia a un corpus prácticamente desconocido de representaciones teatrales, escenificadas durante el periodo en que Felipe V de España y la familia real se asentaron en la ciudad de Sevilla y, como parte de su actividad cortesana, asistieron a puestas en escena de carácter palaciego, muy probablemente en el Real Alcázar. Este periodo, denominado por la historiografía como Lustro Real sevillano, se extiende desde el traslado de la corte real a la capital andaluza en 1729 hasta su partida de dicha ciudad y retorno de la corte a Madrid en 1733. *El míralo todo* (me referiré a la comedia de esta forma de aquí en adelante) tiene un alto grado de novedad para el campo de los estudios teatrales de la Alta Edad Moderna, al tratarse de una pieza teatral hasta el momento inédita y, en cuestiones de análisis e interpretación de contenido, prácticamente olvidada por la crítica. El estudio de esta pieza teatral en relación con la presencia de la corte en Sevilla opera como una intersección entre el entretenimiento cortesano y la revitalización de la actividad teatral, significativa en el caso de las comedias que posteriormente serían difundidas en el formato impreso de sueltas. La localización de estos impresos sueltos me ha permitido controlar tres ediciones de la comedia anónima *El míralo todo* y, sobre la base de estos, he llegado a constituir la primera edición crítica del texto. El producto tangible de esta edición es un texto en el cual se exhibe el uso de criterios editoriales actuales y un análisis hermenéutico de los aspectos esenciales del texto dramático y del contexto de producción.

Un objetivo central de la investigación ha sido determinar la historicidad dramático-literaria que subyace a los hechos escénicos. El período en el cual se inscribe esta comedia es sensible para comprender los recursos compositivos que se emplearon en su elaboración, dado que es una época en la cual el teatro español busca revalidar sus prácticas dramatúrgicas. *El míralo todo* afronta las transiciones del poder monárquico hispánico durante el primer tercio del siglo XVIII, las cuales mediaban en sus alianzas políticas, referentes simbólicos y preferencias estéticas. Asimismo, lucha contra los efectos de las prohibiciones locales a la representación comercial en Sevilla y, adicionalmente, se enfrenta a la recepción de un público que todavía reconoce como vigentes los códigos dramáticos del teatro barroco del siglo anterior. Se trata de una pieza que, inicialmente, se basa en la tradición de la Comedia Nueva impulsada por Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, ya que incluye los característicos rasgos formales y estructurales de este modelo teatral: una división externa en tres actos, con extensión de poco más de dos mil versos; polimetría que, aunque dominada por el octosílabo, es identificable en la composición de versos de metro variado; finalmente, la acción sustentada en acontecimientos históricos que se enmarcan a una intriga secundaria basada en el amor. Adicionalmente, puede afirmarse que *El míralo todo* se posiciona en el subgénero de la comedia urbana, en tanto los personajes responden a sus respectivos tipos teatrales, como es el caso de los galanes, las damas, los criados, los graciosos, el barba, etc. Existe, empero, una innovación en el componente musical, significativo por tratarse de una pieza vinculada a celebraciones urbanas con participantes universitarios y que injerta elementos del drama musicalizado, en favor de una representación palaciega para un público cortesano. Estos factores hacen esta pieza teatral sea una refracción de aquellas intersecciones históricas de la España de la Alta Modernidad, donde se busca la centralidad del poder monárquico y donde el teatro de autoría colegial sirve de lente para contemplar los efectos de una representación pensada para un auditorio de elevados referentes dramatúrgicos.

En esta misma línea, para realizar la edición fue necesario perfilar la factura social de los agentes de creación textual y representación teatral de esta comedia. El desafío de trabajar con la autoría anónima de la comedia fue superado en parte al encontrar diversas ediciones del texto, una de las cuales identifica al poeta como estudiante del Colegio Mayor de Santa María de Jesús en Sevilla. Asimismo, se ha logrado determinar

que los actores aficionados empleados para la representación pertenecieron al sevillano Colegio de Santo Tomás. Ambos cuerpos sociales sustentan la presentación celebratoria del estrato universitario ante el público cortesano durante el Lustro Real sevillano, lo cual crea un esquema de recepción donde se apunta a celebrar y complacer a los cortesanos a través de la digresión de carácter letrado y desde el relato dramático del devenir geopolítico de Europa, favorable a la casa de los Borbones. En más de una elocuente intervención la comedia clama sobre la necesidad de cultura impresa (principalmente las relaciones de sucesos), como muestra del hambre por recibir y corroborar noticias que ilustren los acontecimientos sociales y políticos más relevantes de la época. Por último, la llegada a imprenta del texto de la comedia, de escasa evidencia documental, ha merecido una sección en el estudio histórico, donde se ha buscado arrojar luz sobre el proceso que llevó desde el volátil hecho escénico en palacio hasta la fijación textual en una imprenta reconocida por el poder monárquico, como fue la de Eugenio García Honorato y San Miguel en Salamanca.

La metodología que he empleado para la elaboración de esta propuesta editorial se ampara en criterios de rigor y exhaustividad, en tanto la edición de una pieza dramática de comienzos del siglo XVIII precisa de la recuperación de los textos en su historicidad material y la explicación del contexto donde se produjeron. He realizado una extensa búsqueda de las ejemplares conservados de *El míralo todo*, lo cual me permitió identificar tres ediciones diferentes y elaborar la descripción catalográfica de ellas. En total, de las tres ediciones controladas —que denominaré como testimonio de la British Library (B); de la Biblioteca Menéndez Pelayo (M) y de la Biblioteca Nazionale di Napoli (N)— elegí al nombrado testimonio B como el texto base para la aplicación de un método neolachmanniano de procedimiento editorial, tras comprobar que dicho testimonio era el que ofrecía la versión menos deturpada texto y cuyo contenido era más completo al incluir una loa que acompañó una de las representaciones de la comedia. Acompañando a mi edición incluyo el aparato completo de variantes textuales, junto a un listado de variantes lingüísticas y las erratas presentes en las ediciones empleadas. Paralelamente, he establecido un cuerpo de notas explicativas que brinda aclaraciones de léxico, así como referencias culturales y materiales de época. La pretensión ha sido retraher todo contenido útil y aclaratorio para un lector contemporáneo de formación académica.

En síntesis, al editar *El míralo todo* he querido llegar a la recuperación de un fragmento de la cultura teatral, en aras de contribuir a la mayor comprensión de las reconfiguraciones modernas del espectáculo y el poder en el primer tercio del siglo XVIII. Considero que la conservación, catalogación y edición de esta muestra dieciochesca de teatro español persiste en la tarea esencial de la tradición filológica hispánica y, a su vez, constituye un paso adicional en las pretensiones académicas para la recuperación del patrimonio textual áureo. El caso particular de la comedia anónima *El míralo todo* es, en esencia, un asedio a un periodo reconocido desde la historicidad literaria, pero todavía no explorado desde el trabajo moderno de edición textual.

Es indispensable recalcar que esta edición tuvo una primera versión como Trabajo de Fin de Máster en el programa de Máster en Patrimonio Textual y Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca. Los primeros pasos para su elaboración se dieron con el apoyo económico de una beca de colaboración durante el curso 2019-2020, cuyo seguimiento estuvo a cargo del Instituto de Estudios Medievales, Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de la misma casa de estudios. La tutoría y revisión estuvo a cargo del Dr. Alejandro García-Reidy (apoyado por el proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100, MCIU/AEI/FEDER, EU). La contribución de ambas partes ha sido invaluable para el sustento de la investigación preliminar y la posterior realización de esta edición.

1. Contexto de la comedia

El contexto en el cual se inscribe la composición, puesta en escena y difusión impresa de *El míralo todo* es de profundo acontecer social, político y artístico. Si bien la documentación conservada no incluye noticia de representación y eso imposibilita definir una fecha concreta para su puesta en escena, es certero que en la orquestación de este hecho espectacular convergen las uniones matrimoniales entre las familias reales de la Corona española y portuguesa, regidas por Felipe V de Borbón (1683-1746) y por Juan V de Braganza (1689-1750), respectivamente. Paralelamente, las transformaciones internas de la Casa Real jugaron un rol capital en este primer tercio del siglo XVIII, principalmente en el traslado temporal de la Corte de Madrid a Sevilla, el crecimiento de la familia real española bajo las segundas nupcias de Felipe V con su segunda mujer, Isabel de Farnesio (1692-1766) y la expansión de los

territorios de la Corona en puntos cruciales de la Europa continental. Estos acontecimientos fueron acompañados por festividades teatrales y parateatrales, siendo la entrada real de Felipe V en Sevilla uno de los puntos climáticos en que la ciudad andaluza dispone el espacio público y la actividad institucional para el deleite de la corte y, en consecuencia, el empoderamiento de la urbe e instituciones próximas al Monarca, con especial relevancia en el rol que jugaron los Colegios Mayores de Sevilla. En las siguientes líneas procuro realizar una sucinta exposición cronológica de los hechos que acontecen en este efervescente contexto de producción de la comedia.

1.1. El traslado de la corte real a Sevilla y el Lustro Real Sevillano (1729-1733)

El contexto de composición, escenificación e impresión de la comedia estudiada es uno de movilidades, transiciones y multiplicidad de agentes. Propongo segmentar el contexto de la comedia en tres momentos donde convergen las relaciones diplomáticas entre la Monarquía española y portuguesa: la unión en dobles nupcias de los infantes de España y Portugal; la disposición del espacio urbano-festivo por parte de las autoridades públicas y eclesiásticas de Sevilla y, finalmente, la presencia de un público cortesano y la necesidad de ofrecer entretenimiento que sirva para su deleite y alabanza. Estos son los hitos a través de los cuales la institución simbólica del espectáculo llevará a la reactivación de la vida teatral en la que es temporalmente sede de la corte.

El ánimo festivo de la comunidad fue encendido inicialmente por la celebración de dobles y reales nupcias entre el infante Fernando de Borbón (1713-1759) y la infanta Bárbara de Braganza (1711-1758), así como del infante José de Braganza (1714-1777) con la infanta Mariana Victoria de Borbón (1718-1781), ambas acontecidas en Badajoz a 19 de enero de 1729[1]. La ceremonia se llevó a cabo en un escenario cons-

[1] Leal Bonmati, 2001, p. 34. Esta boda múltiple fue precedida, un año atrás, por una ceremonia por poderes en la Corte de Lisboa, a 11 de enero de 1728, para la cual Felipe V envió como embajador al marqués de los Balbases a pedir la mano de la infanta Bárbara de Braganza y en la cual su padre, Juan V de Portugal, representó al príncipe de Asturias. La unión entre la Corona española y la Corona portuguesa fue una operación con doble pedal político, cuya principal función diplomática radicaba en mantener una relación de alianza entre hispanos y lusitanos, la cual afianzase la posición de poder de la Monarquía española tras la firma del Tratado de Viena de 1725. En segundo plano,

truido a orillas del río Caya, con despliegue de concurrencia eclesiástica y cortesana y suntuosos arreglos por parte de ambas casas. La unión quedaría ratificada en la jornada siguiente, en ceremonia presidida por el cardenal Carlos de Borja (1663-1733) en la catedral de San Juan Bautista de Badajoz. Se dio recepción real a los monarcas en la propia ciudad, aunque de forma breve, pues la familia real tenía como objetivo trasladarse a Sevilla con toda prontitud. Celebrados los matrimonios, la concordia del poder monárquico debía afianzarse ya no solo en lo institucional, sino en lo material, en forma del establecimiento de una corte fija donde reyes y príncipes pudiesen establecer su espacio político-familiar[2].

Estas nupcias se celebraron en un momento cuya relevancia da un giro significativo para la vida institucional de Sevilla, dado el inminente y ensalzado traslado de la corte a esta ciudad. Hacia finales de diciembre de 1728, ya los cabildos y regimientos habían recibido comunicaciones que anunciaban la decisión de que, una vez acontecidas las bodas reales de los infantes de España y Portugal en Badajoz, los reyes de España trasladarían la corte a Sevilla, siguiendo una ruta y cortejo que los acompañaría desde esta provincia hasta la capital andaluza. La comitiva abandonó Madrid el 7 de enero de 1729 y, tras las nupcias a orillas del Caya y la ratificación en la catedral de Badajoz, hizo entrada triunfal en la ciudad de Sevilla a 3 de febrero de 1729. La Comitiva Real, presidida

se producía la unión de cuatro infantes, todos en edad susceptible de contraer uniones, que dotaba a ambas casas prospectos de sucesión para ambas monarquías peninsulares.

[2] Tanto en la comedia de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia* como en la loa se realizan constantes alusiones a las magníficas bodas, la serenidad de los infantes e infantas y la concordia del poder en estas uniones matrimoniales. Específicamente, es notable la alabanza de la música y recepción de la noticia nupcial en la loa, así como la digresión de doña Leonor en la jornada segunda (vv. 775-814). Un impreso sevillano que recoge una descripción de los hechos apareció el mismo año, intitulado *Descripción verdadera, y puntual noticia de la solemnísima fiesta, alegres regocijos y festivos aplausos con que se celebraron los reales y deseados casamientos de los señores príncipes de España y los Brasiles*… (Sevilla, viuda de Leefdael, 1729). Anterior a esta, existe otra relación que se centra únicamente en la boda por poderes en Lisboa, con versos compuestos por Rodrigo Fernández de Soto, la cual vio su primera edición en otro taller sevillano y fue titulada *Relación y verdadero romance, en que se declaran con individualidad los reales desposorios que en la Corte de Lisboa se celebraron con los serenísimos señores príncipes de las Asturias y Brasiles con las serenísimas señoras infantas de España y Portugal*… (Sevilla, viuda de Leefdael, 1728). A este impreso le siguieron dos ediciones más, tanto en la capital hispalense (Sevilla, viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1728) como en territorio lusitano (Lisboa, imprenta de Miguel Rodrigues, 1729). Un cotejo entre los textos demuestra que no hay filiación entre las relaciones y los que presenta la comedia, ni tampoco préstamo de versos o sustratos de contenido.

por los reyes de España, dos de los infantes recién casados (don Fernando y doña Bárbara) y los dos infantes menores (don Carlos y don Luis), se dio con un cortejo de alrededor de mil seiscientos miembros de séquito y la asistencia masiva de la población sevillana. Se halla documentado en testimonios impresos, pero especialmente en los aguafuertes de Pedro Tortolero (*c.* 1700-1766), donde se representa la entrada de los reyes e infantes en carroza a través del arrabal de Triana[3] (Figura 1).

Figura 1: Pedro Tortolero, *Entrada de Nuestro Catholico Monarca el S.D. Felipe V y su Real Familia y comitiva en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, el día tres de febrero del año 1729* (1748)

La ciudad entera fue engalanada con colgaduras, pinturas y tapices. Para acompañar visualmente el decorado, se iluminó la ciudad con centenares de lámparas y faroles en las fachadas. Destacaron las construcciones de arquitectura efímera como arcos triunfales, específicamente el cercano a la puerta de Triana, que fue blasonado con los pilares de Hércules y la figura del coloso de Rodas coronando el arco en lo más alto. Prosiguieron a la entrada una serie de actos oficiales y ricos festejos entre el 3 y el 21 de febrero de 1729[4]. Estos festejos efímeros y a la vez cargados de devoción denotan el afán de la administración pública, eclesiástica y civil por recibir a la corte con los más altos honores. En el período de 1729 a 1733, no solo se documentarían las disposiciones

[3] Concretamente, el grabado intitulado *Entrada de Nuestro Catholico Monarca el S.D. Felipe V y su Real Familia y comitiva en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla,* la cual fecha el día de la entrada a 3 de febrero de 1729. Este y otros grabados acompañan una fuente histórica de amplio valor descriptivo, compuesta por Antonio de Solís y titulada *Anales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla…* (Sevilla, imprenta de Florencio José Blas y Quesada, 1748).

[4] Acedo Castilla, 1990. La documentación oficial ofrece una descripción material muy detallada de la entrada, especialmente desde el ángulo de la administración pública y eclesiástica. Se conjugan así esfuerzos del orden civil y religioso para emitir al unísono un clamor de alabanza social de a la Monarquía a través de estos festejos.

de la entrada de la corte de Felipe V y su Comitiva Real en Sevilla, sino también celebraciones por el nacimiento de su hija menor, la infanta María Antonia Fernanda, el 17 de noviembre del mismo año y, para interés de esta investigación, los festejos teatrales con los cuales se buscó el deleite y laude del monarca.

El anuncio, llegada y establecimiento de la corte real en Sevilla supuso una auténtica revitalización de la práctica festiva, donde se inscribe el quehacer teatral como acontecimiento que compromete al cuerpo social sevillano en un entramado de arte, alabanza y autoridad. Previo al reinado de Felipe V, el ejercicio de las artes dramáticas había atravesado una prohibición del teatro comercial que duró aproximadamente cincuenta años. Esta fue heredada de la controversia sobre la licitud de la representación de comedias, debate amplificado por el discurso moralizante de Miguel de Mañara (1627-1679), fray Tirso González de Santalla (1624-1705) y el Arzobispado de Sevilla. Llevada a las altas esferas del poder en el año 1679[5], fue en este año cuando el cabildo accede a prohibición la llegada de compañías y representaciones. Desde el año 1714, con la publicación de una serie de reales cédulas que devolvían el derecho de formar compañías teatrales, se incrementó la tensión entre la preceptiva del estamento eclesiástico, de raigambre moralista, y las compañías o cabildos que buscaban reemprender, por motivos económicos, su actividad comercial-espectacular.

En este contexto surgen, según las investigaciones de Bolaños Donoso, «dos tipos de manifestaciones teatrales "de circunstancias" u ocasionales que se realizan en honor de los Monarcas con motivo de su estancia en Sevilla»[6]. Los dos grupos se refieren, por un lado, al teatro privado producido en los colegios y, por otro, a las representaciones musicales en el espacio cortesano. Conjuntamente, son los dos tipos de espectacularidad que se alzan en esta controvertida época, que se debate en las formas de proporcionar entretenimiento a la corte y la economía de sus medios para crear concordia entre las instituciones. En consecuencia, es posible considerar al teatro colegial universitario como una solución a las controversias y como la institución letrada más adecuada para producir el texto de *El míralo todo*. Es menester, entonces, trazar la relación entre colegios y corte, así como entre estudiantes y escritura teatral, para comprender el contexto enunciativo de la comedia.

[5] Bolaños Donoso, 2002.
[6] Bolaños Donoso, 1997, p. 235.

1.2. Fiesta teatral en relación con los Colegios Mayores en la ciudad de Sevilla

¿De qué manera se relacionaron los colegios con la vida teatral cortesana? Organizativamente, los festejos teatrales corrieron a cargo propio de la corte, pero tuvieron «una participación muy activa de los Colegios Mayores (Santa María de Jesús[7], San Hermenegildo y Santo Tomás), regidos por instituciones religiosas, ya que tanto la autoría de las obras como su propia puesta en escena, no pudo hacerse sino desde dentro de ellos, ya que los actores profesionales no se acercaban a la provincia de Sevilla»[8]. En consecuencia, el contexto de tensión respecto de la licitud de los espectáculos cómicos configuró una necesidad de recurrir a los colegios como espacios letrados que podían producir piezas teatrales, así como entidades cuyo cuerpo estudiantil podía servir en el montaje del espectáculo. La financiación, por lo tanto, quedaba libre de la controversia "moralizante" y prescindía de la arbitrariedad en la elección de una compañía por encima de otra[9].

Respecto del conjunto de textos que han sobrevivido como testimonios de esta producción teatral universitaria, las investigaciones de Bolaños Donoso corroboran casi en su totalidad la recensión que he realizado en búsqueda de textos afines que vinculen *El míralo todo* al teatro universitario. Del mismo modo, una segunda confirmación de este corpus es proporcionada por los aportes de Isusi Fagoaga, quien sostiene: «en el Alcázar Real de Sevilla se representaron al menos cuatro obras musicales con música en 1732 […] Estas representaciones [siempre llevadas a cabo por actores no profesionales] estuvieron a cargo de los colegiales de Santo Tomás y se realizaron para ensalzar el poder real ante un público cortesano y selecto»[10]. Por tanto, se tratarían de piezas destinadas exclusivamente a un público cortesano en un espacio pensado para la representación privada. En detalle, las obras controladas y corroboradas como piezas cómicas circunstanciales en el periodo del Lustro sevillano son las siguientes:

[7] Dos de las tres ediciones de nuestra comedia rezan en la portada el siguiente título: «*Comedia nueva, primera parte, El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia, de un sevillano ingenio, cursante en la universidad y Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla*». Esta filiación otorga pistas sobre la autoría anónima y es un vínculo imprescindible para comprender los recursos expresivos y dramáticos empleados en su composición y puesta en escena.

[8] Bolaños Donoso, 1997, p. 235

[9] Es plausible considerar el papel de los colegios en la producción de estos hechos escénicos como una semilla de la cual florecería, en 1767, la reapertura comercial del teatro profesional en Sevilla.

[10] Fagoaga, 2004, p. 880.

Tabla 1: Listado de testimonios de comedias vinculadas a la escritura y representación en Colegios Mayores de Sevilla durante el Lustro sevillano[11]

Título	Marca de autoría	Año y lugar de impresión
Felipe Quinto en Sevilla y en Italia el Infante de Castilla. Comedia célebre historial de un sevillano ingenio.	«de un sevillano ingenio»	En Salamanca, en la Imprenta de Eugenio García Honorato, Impressor del Rey nuestro señor, año de 1733.
El Míralo Todo. Cómico Miscelaneo, en qve vn sevillano ingenio celebra la recuperada salud del Rey nuestro Señor, que Dios guarde.	«un ingenio sevillano»	s. l., s. i., s. a.
Comedia jocosa, trobada y corregida, fiesta de Carnestolendas, *Mas es el rvido que las nveces*. De un sevillano ingenio.	«de un sevillano ingenio»	Salamanca, por Eugenio García Honorato. 1733[1].
El Míralo Todo en Castilla, en Nápoles, y en Sicilia. Comedia Nueva. Primera parte de un ingenio sevillano.	«de un ingenio sevillano»	Con licencia: En Salamanca, en la Imprenta de Eugenio García Honorato y San Miguel[2].

1 Bolaños Donoso, 1997, p. 236. En el ejemplar controlado por Bolaños Donoso, se sostiene que este impreso contiene una anotación manuscrita como colofón: «Salamanca, por Eugenio García Honorato. 1733». Sin embargo, no he localizado ningún ejemplar que incluya ese texto con año, lugar y nombre de impresor. El hecho de que sea una anotación manuscrita lleva a sospechar de que se trata de un agregado posterior que, por analogía, reproduce el pie de imprenta de la primera pieza, *Felipe Quinto en Sevilla y en Italia el Infante de Castilla*.

2 Respecto la fecha y lugar de impresión de esta comedia, mi recensión discrepa del manejo de testimonios realizado por Bolaños Donoso. Mientras que para *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia* sus investigaciones controlan un testimonio sin pie de imprenta, para la presente edición crítica yo he trabajado con el testimonio conservado en la British Library, en cuyo claro pie de imprenta dispone «Con licencia: En Salamanca, en la Imprenta de Eugenio García Honorato y San Miguel».

[11] Bolaños Donoso, 1997, p. 235. Me he servido de adaptar los títulos de las comedias recogidos como parte del ciclo y de integrar las marcas de autoría y pies de imprenta para los testimonios que los presenten.

Considerando los datos presentados en la Tabla 1, coincido con Bolaños Donoso en considerar las primeras tres piezas[12] como un ciclo, quizá escrito por la pluma de un mismo autor[13]. En vez de rastrear documentación conservada en búsqueda del nombre propio del poeta colegial, ha resultado más productivo delimitar su pertenencia a una institución específica dentro de los colegios —Santa María de Jesús, San Hermenegildo o Santo Tomás—, especialmente en favor de vincular la producción del texto teatral con su posterior impresión. Respecto de la delimitación del colegio al cual pudo pertenecer el poeta, Bolaños Donoso propone la hipótesis de que «este hipotético autor no es "colegial" del Maese Rodrigo, ni del de San Hermenegildo, sino del que está "enfrente", que no puede ser otro que el de Santo Tomás»[14]. Esto se basa con alusiones metaescriturales al poeta insertas en los versos de *Felipe Quinto en Sevilla*…, las cuales pueden ser un indicio para determinar la autoría del texto. La conexión entre la procedencia del autor colegial y el lugar de impresión de una de las ediciones —en Salamanca, por Eugenio García Honorato y San Miguel, año de 1733— que aparece en varios testimonios del citado *corpus* permite explicar el lugar de impresión de ciertas ediciones del ciclo, dado el vínculo estrecho entre el colegio sevillano y el salmantino[15].

Respecto de la pieza cómica que interesa a esta edición, concurro con los alcances de Bolaños Donoso en torno a la autoría anónima, la cual no puede ser aclarada por ahora debido a la falta de evidencia documental. Debo añadir que develar la autoría empleando referencias metaescriturales o autorales es especialmente relevante en dos de las ediciones localizadas, en las cuales se indica que el autor de *El míralo todo* fue «un sevillano ingenio cursante en la universidad y Colegio Mayor

[12] Si bien no son parte de la edición que aquí me ocupa, las tres forman parte de un ciclo cómico dramática y estilísticamente muy cercano a la cuarta pieza, *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia.* Sobre estas tres primeras piezas teatrales, controlo una edición impresa que las reúne en un solo volumen, conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo el título *Comico Miscelaneo… con estos titulos Phelipe Quinto en Sevilla y en Italia el Infante de Castilla, El Miralo todo: Loa y baile… Mas es el ruido que las nueces* (signatura T/24078).

[13] Bolaños Donoso, 1997, p. 235.

[14] Bolaños Donoso, 1997, p. 239.

[15] Bolaños Donoso, 1997, p. 240

de Santa María de Jesús de Sevilla»[16]. Se trataría, por tanto, de un autor vinculado a este colegio sevillano, primera sede de la universidad hispalense. Pese a la proximidad temática entre todas las comedias del ciclo y a la promesa de una segunda parte en los versos finales del texto de *El míralo todo*[17], no hallo certeza documental para indicar que el ingenio sevillano es el mismo autor de las piezas y que, por lo tanto, su procedencia deba ser de un único colegio[18].

Esta vinculación entre colegios, producción teatral e impresión de comedias precisa ampliar la mirada y resaltar la necesidad de conectar Sevilla (espacio de espectáculo palaciego) y Salamanca (también un espacio de actividad impresora de comedias sueltas). Considero que la multiplicidad de lugares es consecuencia de la impresión de la comedia en pliegos sueltos, cuya tipología hace posible estas variantes editoriales y paratextuales de la pieza teatral. Solo a través de este formato de impresión fue posible que hubiese teatro en Sevilla, aunque su procedencia sea de colegio, donde pugnaban [los Colegios Mayores] por representar una puesta en escena más espectacular por el contexto dramático de corte y sociedad durante el Lustro Sevillano[19]. Vistos los pies de imprenta y la factura material del formato suelto de estas comedias, es plausible respaldar la hipótesis de que la representación se dio en Sevilla y la impresión de la *princeps* en Salamanca. Para comprender a fondo estas diferencias, procedo al apartado de la descripción catalográfica de las ediciones localizadas de *El míralo todo*.

[16] Son mis ediciones identificadas con las siglas B y M, mientras que la edición identificada como N lleva un título simplificado, «*El Míralo Todo… Primera parte de un ingenio sevillano*». El ejemplar usado por Bolaños Donoso pertenece a esta edición —la más deturpada de las tres— y, por lo tanto, carece de la información que la portada otorga sobre el colegio sevillano al que pudo pertenecer el poeta.

[17] La pieza que trabajo cierra sus 2003 versos, a voz colectiva, con la siguiente fórmula de beneplácito ante el público y como medio de anunciar la siguiente parte del ciclo cómico: «Y aquí, ilustre senado / da fin aquesta columna / y el autor ahora os convida / para la parte segunda» (vv. 2000-2003).

[18] Un caso semejante sucede con la loa, impresa únicamente como la edición que identifico con la sigla B. No hay manera de determinar si el responsable de esta pieza breve es o no el mismo autor que *El míralo todo en Castilla, en Nápoles, y en Sicilia*. Considerando que edición *princeps* pudo haber yuxtapuesto ambos textos bajo un mismo encabezamiento autorial, la autoría compartida entre loa y comedia queda como una hipótesis de partida, todavía indemostrable.

[19] Bolaños Donoso, 2010, p. 268.

2. Descripción bibliográfica

El míralo todo se publicó como comedia suelta en tres ediciones diferentes, a los que he asignado las siglas B, M y N en referencia a la biblioteca de procedencia de los ejemplares manejados. Llevaré a cabo la descripción bibliográfica completa de cada edición, pero señalaré que solo una edición, la que identifico con la sigla B, incluye la loa que precedió a la representación de la comedia. Este hecho, junto con la mejor calidad textual de la edición, como se puede ver en el aparato crítico, invita a pensar que se trata de la *editio princeps*.

La identificación de tres ediciones diferentes, que hasta ahora ha sido una característica desconocida de esta comedia, fue posible gracias al amplio espectro cubierto por motores de búsqueda digitales especializados en el patrimonio bibliográfico de las bibliotecas europeas y americanas. Principalmente, los resultados del metabuscador *Karlsruher Virtueller Katalog* (KVK), del Portal de Archivos Españoles (PARES) y de rastreadores bibliográficos como *WorldCat* me remitieron a múltiples catálogos digitales de relevancia[20], entre los cuales destacó especialmente el de la British Library (Londres, Reino Unido), donde localicé el testimonio B. Paralelamente, también fue vital el catálogo de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander, España), que me permitió encontrar el denominado testimonio M, conservado entre los ejemplares de teatro español pertenecientes a esta importante colección. Finalmente, dentro del repositorio de la Biblioteca Nazionale di Napoli (Nápoles, Italia) hallé el denominado testimonio N. Sin embargo, la difusión de estas tres ediciones superó las fronteras de lo conservado por estas tres instituciones europeas. Presento la recopilación de todos los ejemplares encontrados de *El míralo todo* en la siguiente tabla:

[20] A estos metabuscadores y catálogos de bibliotecas y archivos se le debe sumar la ingente cantidad de digitalizaciones, muchas de ellas en acceso abierto, que se difunden a través de bibliotecas digitales.

Tabla 2: Relación de ejemplares localizados de
El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia

BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia / de un sevillano ingenio. Santander (España), Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 30699, sign. A-C4, 24 p., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia / de un ingenio sevillano. Santander (España), Biblioteca de Menéndez Pelayo, Sig. 466, sign. A-C2, 20 pp., 4.º.

El Miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia: Comedia nueva. Primera parte. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sede de Recoletos T/20612, 10h., 4.º.

El Miralo todo en Castilla, Napoles y Sicilia. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sede de Recoletos, T/14803/9, 24 p., sig. A-C4, 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia: comedia nueva: primera parte de un ingenio sevillano. Sevilla (España), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, A 250/124(05), 20 pp., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia: comedia nueva: primera parte de un ingenio sevillano. Sevilla (España), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, A 250/164(18), 20 pp., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia: comedia nueva: primera parte de un ingenio sevillano. Sevilla (España), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, Legado Joaquín Hazana de la Rúa, H Ca. 094/010, 20 pp., 4.º.

BIBLIOTECAS BRITÁNICAS

Comedia nueva, primera parte, el míralo todo, en Castilla en Napoles, y en Sicilia. De un Sevillano Ingenio. [In verse.]. Londres (Reino Unido), British Library, 11726.f.63, 32 p., 4.º.

Comedia nueva, primera parte, el míralo todo, en Castilla en Napoles, y en Sicilia. De un Sevillano Ingenio. [In verse.]. Londres (Reino Unido), British Library, T.1734.(5.), 32 p., 4.º.

El míralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia: comedia, de un ingenio sevillano. Oxford (Reino Unido), Bodleian Library, (Vet.) 38654d.1 (1), 4.º.

BIBLIOTECAS FRANCESAS

El Miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia. Comedia nueva. Primera parte. De un ingenio sevillano. París, Biblioteca Nacional de Francia, FRBNF35943230, Sig. A-C2, 20 pp., 4.º.

BIBLIOTECAS ITALIANAS

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia. Comedia nueva. Primera parte. De un ingenio sevillano. Nápoles, Biblioteca Nazionale di Napoli, IT\ICCU\NAPE\019196, 20 p., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles y en Sicilia. Comedia nueva, de un sevillano ingenio, cursante en la Universidad, y Colegio mayor de Santa Maria de Jesus de Sevilla. Nápoles, Biblioteca Nazionale di Napoli, IT\ICCU\PARE\060784, 24 p., 4.º.

BIBLIOTECAS ESTADOUNIDENSES

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia: comedia nueva: primera parte / de un ingenio sevillano. Northampton (Estados Unidos), Smith College, Rare Book Room Stacks, PQ6225.T4 27, 20 p. 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia: comedia nueva: primera parte. Minneapolis (Estados Unidos), University of Minnesota, TC Andersen Library, Rare Books (863M672 I), 20 p., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia: comedia nueva, primera parte. Connecticut (Estados Unidos), University of Connecticut, Archives & Special Collections stacks (B3278), 20 p., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia. Comedia nueva, de un sevillano ingenio. New York (Estados Unidos), New York Public Library, NPL p.v. 793, 24 pp., 4.º.

El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia. Northwestern (Estados Unidos), University of Northwestern, Main Library, Special Collections Spanish Plays, no. 13613.

EJEMPLAR DE LA LOA SUELTA

Comedia nueva. Primera parte El miralo todo en Castilla, en Napoles, y en Sicilia, de un sevillano ingenio cursante en la Universidad, y Colegio Mayor de Santa Maria de Jesus de Sevilla. Loa. Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Library, Rare Books Reading Room (F167.c.8.5), 4.º.

Esta localización de numerosos ejemplares de las tres ediciones de la comedia[21] revela el éxito de la pieza entre los lectores de la primera mitad del siglo XVIII. Se hace necesario, por tanto, abordar esta comedia atendiendo a su específica modalidad de publicación impresa, afianzada por las transformaciones en la manera de difundir el teatro español en el siglo XVIII. Como afirma Germán Vega García-Luengos, la materialidad impresa del teatro presentaba la modalidad conjunta de varias piezas teatrales, denominada «parte» y, por otro lado, a la de una pieza única (acompañada circunstancialmente por otras menores), conocida como «suelta»[22]. Estos impresos sueltos responden a un esquema de transmisión muy circunstancial y al devenir de sus propias condiciones de producción material. En contraste con cierta predominancia de las partes de comedias (colecciones particulares de dramaturgos y colecciones de varios autores) durante el siglo XVII, el siglo XVIII presentó un viraje hacia la alta demanda de comedias sueltas, procedentes de diversos talleres y con múltiples ediciones de una pieza teatral. De acuerdo con las investigaciones de Edward M. Wilson sobre la modalidad de producción impresa del teatro, el viraje del siglo XVII hacia el siglo XVIII fue también una transición de la demanda de un modelo de impreso teatral: «Although *partes* continued to be printed after 1700, the eighteenth century was in some respects the great age of the *comedia suelta*»[23].

[21] La descripción de los ejemplares permite establecer un criterio básico para identificar las distintas ediciones sobre la base del número de páginas y las signaturas. En detalle, la edición que identifico como B presenta 32 p., 4º, sign. A-D_4; el testimonio M, 24 p., 4º, sign. A-C_4, y testimonio N, 20 p., 4º, sign. A-C_2. La ausencia del número de páginas y signaturas en algunos ejemplares se debe a que esta información no figura en los catálogos de las bibliotecas donde se encuentran, lo que imposibilita identificar a cuál de las tres ediciones pertenecen.

[22] Vega García-Luengos, 2009, p. 23.

[23] Wilson, 1950, p. 116.

En el caso de *El míralo todo*, es verificable su tipología de comedia suelta, la procedencia de múltiples talleres y la demanda significativa, hasta el punto de producir tres ediciones distintas que entre sí presentan variantes significativas y diferentes calidades de impresión. Es indispensable recalcar la factura material de este formato de impresión, como la baja calidad de los tipos, la falta de homogeneidad y la presencia circunstancial de pies de imprenta en los ejemplares[24]. Efectivamente, el comportamiento tipográfico-estructural de cada impreso remite a un esquema de filiación y adscripción espacio-temporal. El contexto sevillano de la composición y representación de la comedia podría llevar a pensar que la comedia fue impresa por primera vez en esta ciudad, especialmente dado el importante desarrollo que este formato de impresión tuvo en la ciudad andaluza a lo largo del siglo XVII y XVIII, siendo esta segunda centuria prolífica con alrededor de 1500 ediciones correspondientes a más de 800 obras[25]. Sin embargo, como ya ha sido apuntado al hablar sobre las comedias vinculadas al Lustro Real sevillano y su publicación (Tabla 1), es necesario buscar la primera edición de *El míralo todo* más allá de la capital hispalense, concretamente en la imprenta real de García de Honorato y San Miguel en Salamanca.

Para esclarecer si *El míralo todo* tuvo su primera circulación impresa en Sevilla o en otro lugar de impresión, tomo en cuenta las dificultades de localización espacial de las comedias sueltas, que muchas veces no presentan pie de imprenta o que presentan un pie de imprenta falso, por si pudiera ser así para *El míralo todo*. Vega García-Luengos proporciona una recensión del panorama impresor de Sevilla en el siglo XVIII, del cual extrae una estadística ampliada del número de piezas producidas en la capital andaluza:

Tabla 3: Distribución por géneros de ediciones de teatro en pliegos en Sevilla (adaptado de Vega García Luengos, 1993, p. 1009)

	Comedias	Entremeses	Relaciones	Total
Piezas diferentes	551	126	125	802
Reediciones	531	49	71	651
Totales	1082	175	196	1453

[24] Vega García-Luengos, 2009, p. 37.
[25] Vega García-Luengos, 2009, p. 42.

A través de la Tabla 3 se comprueba la ingente difusión y transmisión de comedias sueltas en Sevilla. Los rasgos centrales de esta producción impresa en Sevilla pueden sintetizarse en que, por un lado, son una propiedad mancomunada, donde no hay pretensiones de exclusividad y las sueltas responden a un esquema de copiar y ser copiadas entre impresores. Por otro lado, también hay un tono arcaizante en la demanda y la producción teatral impresa, donde el prestigio de autores del siglo XVII era variado y de una tendencia disímil a la de otras grandes urbes que imprimían teatro, como Madrid, Barcelona y Valencia[26]. Asimismo, la relación entre puestas en escena y escenarios es ardua, dado que durante finales del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII, los locales de teatro comercial sevillanos estuvieron cerrados al público, salvo en un periodo de constancia de 1768 a 1778, alrededor de once años de actividad en el teatro de la calle de San Eloy. Adicionalmente, las relaciones de comedias para uso privado en representaciones en patios o domicilios —un tipo género de difusión privada— era frecuente en Andalucía, con el registro de este tipo de impreso en unos 90 títulos en 158 ediciones[27]. A pesar de esta amplia difusión de comedias en formato suelto, no hay mayor noticia impresa de comedias sueltas compuestas por los colegios para servir de representaciones palaciegas en la corte de Sevilla[28].

A fin de hallar mayor evidencia catalográfica sobre la procedencia de la *princeps*, realicé un rastreo en los primeros catálogos bibliográficos que intentaron recoger los títulos del teatro clásico español. Una primera noticia de la comedia estudiada la proporciona Vicente Antonio García de la Huerta (1734-1787), cuyo catálogo *Theatro español, catalogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras* (Madrid, Imprenta Real, 1785) contiene en su sección alfabética «M y i» una entrada con el título parcial de esta pieza: «Miralo todo en

[26] Vega García-Luengos, 1993, p. 1013.

[27] Vega García-Luengos, 1993, p. 1015.

[28] Vega García-Luengos, 2009. pp. 30-31. Las investigaciones de Vega García-Luengos siguen la línea de lo presentado por Francisco Aguilar Piñal en su volumen *Impresos sevillanos del siglo XVIII*, donde para un período que contiene el Lustro Sevillano (1713 a 1732), solo reconoce la espectacularidad de la «serenata», coloquios pastoriles con acompañamiento musical compuestos en lengua italiana, con títulos como *Amor nasce da un sguardo* y *La regia vosca-rescia nella companna di Tirsi y Gli soni amorosi*. Si bien este estudio dedica unas páginas a perfilar el panorama del teatro colegial, lo hace a partir del año de 1735, sin mención previa al ciclo de representaciones cómicas donde se inscribe *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, la cual es una pieza precedente en el tiempo.

Castilla»[29]. A diferencia del resto de comedias, que presentan su título acompañado de un poeta reconocido como autoría, esta pieza tiene esa sección en blanco, lo cual expresa su autoría anónima.

Este primer registro permitió que otros catálogos incluyesen esta pieza teatral y algunas composiciones afines que acompañan el contexto festivo sevillano de los años de 1729 a 1733. De este modo, lo recopilado por Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado (1815-1872) en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, Imprenta y Estereotipa de M. Rivadeneyra, 1860), específicamente en la sección de títulos, reconoce a esta pieza como «Míralo todo o míralo todo en Castilla», con el apartado de autoría atribuido a «un ingenio sevillano»[30], probablemente guiado por el título de las tres ediciones. Lo destacable es encontrar, en el mismo catálogo, una pieza afín, intitulada *Felipe Quinto en Sevilla y en Italia el infante de Castilla*, que como he mencionado está estrechamente vinculada con el Lustro Real sevillano (Tabla 1). Acompaña a este segundo título una descripción y una entrada que dice lo siguiente: «Comedia célebre historial de UN SEVILLANO INGENIO. Con loa; al fin de la comedia se lee este membrete: «Con licencia. – En Salamanca, en la imprenta de Eugenio García Honorato, impressor del Rey Nuestro Señor. Año de 1733.»[31]. El pie de imprenta hace que esta comedia posiblemente provenga del mismo taller de impresión que la edición que identificamos con la sigla B.

Encuentro también muy relevante que, en el resto de la descripción de esta comedia, La Barrera menciona otro conjunto de piezas relacionadas: «Síguese, con paginación y signaturas correlativas: "El míralo todo, cómico miseláneo (sic) en que un sevillano ingenio celebra la recuperada salud del Rey Nuestro Señor, que Dios guarde." Síguese, con paginación y signatura id.: "Comedia jocosa, trobada y corregida, fiesta de Carnestolendas, *Mas es el ruido que las nueces*, de un sevillano ingenio"»[32]. Esta mención a piezas sueltas que han sido agrupadas como una serie o volumen responde al criterio de la autoría bajo el anónimo de «ingenio sevillano» y la temática laudatoria y festiva que exhiben los títulos. Asimismo, La Barrera realiza una anotación sobre el subgénero cómico definido por el gusto de la representación cortesana: «pequeñas

[29] García de la Huerta, 1785, p. 118.
[30] La Barrera, 1860, p. 565.
[31] La Barrera, 1860, p. 545.
[32] La Barrera, 1860, p. 549.

piezas de capa y espada con música, hechas al parecer para ser representadas por estudiantes en Sevilla, años de 1729 al 32, en fiestas al rey Felipe, y celebridad de otros sucesos de aquel tiempo. Van divididas en tres actos, que suelen llevar fechas distintas. El autor de las tres debe de ser uno mismo»[33]. Esta breve descripción bibliográfica dialoga con la realizada por García de la Huerta, a la cual responde con la siguiente observación: «en el catálogo de Huerta no se citan la primera ni la tercera de estas piezas; la segunda sí, anónima, con título de *Míralo todo en Castilla*»[34]. Dicha ampliación de lo recogido por Huerta en el siglo XVIII invita a indagar cómo se dio la difusión de estas piezas teatrales: en formato de suelta y probablemente agrupadas por algunos poseedores en una serie de impresos debido a su filiación contextual y dramática[35]. Según ambos catálogos, los rasgos definitorios de las comedias del ciclo son la vinculación espectacular y temática de todas estas piezas con el contexto festivo y palaciego de la ciudad de Sevilla. Paralelamente, dan cuenta de la posibilidad de que la edición *princeps* de alguna de estas piezas se haya dado en una imprenta real alejada de la ciudad de representación, específicamente la de Eugenio García Honorato y San Miguel en Salamanca.

Para reforzar la hipótesis de que *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia* vio su primera edición fuera de la imprenta sevillana, me remito a la obra póstuma del bibliófilo Francisco Escudero y Perosso (1828-1874), intitulada *Tipografía Hispalense, anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla* (Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1894). Este catálogo de impresores asentados en la capital andaluza desde el establecimiento de la imprenta hasta el siglo XVIII es copioso e ilustrativo para comprender la relevancia de textos teatrales en

[33] La Barrera, 1860, p. 549.

[34] La Barrera, 1860, p. 549.

[35] Respecto de los aportes de García de La Huerta y La Barrera, las apreciaciones del ciclo podrían complejizarse en el caso de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, titulada como primera parte y en la que se anuncia una segunda parte en sus versos finales. No se especula que ninguna de las otras piezas del ciclo sea la segunda parte y no he hallado ninguna pieza identificada con tal título en ningún catálogo bibliográfico. Tal vez se trata de *El Míralo Todo, cómico misceláneo*, con una refundición del personaje de Marcelo en una nueva acción dramática que incluye a don Alonso y don Lope en las Américas.

la producción impresa de esta ciudad[36]. Sin embargo, entre todos los impresores agrupados en el período dieciochesco, a ninguno le es atribuida la impresión de *El míralo todo*, ni tampoco de ninguna de las otras piezas, agrupadas por temática y por posible autoría, que menciona el catálogo de La Barrera. Por lo tanto, siguiendo la pista del pie de imprenta del testimonio B, todo apunta a que su primera edición impresa vio la luz fuera de la ciudad de Sevilla, encomendada a los talleres del impresor real Eugenio García Honorato y San Miguel, asentado en Salamanca.

Ante el panorama de comedias sueltas impresas en talleres sevillanos y la filiación que los catálogos hacen entre *El míralo todo* y el taller salmantino de García de Honorato y San Miguel, considero necesario subrayar los aspectos particulares de los impresos controlados para la edición de esta comedia, especialmente el pie de imprenta vincula el testimonio B con la imprenta real de Eugenio García Honorato y San Miguel en Salamanca[37]. La información que he podido localizar sobre este impresor se limita a datos biográficos concisos y a una bibliografía de carácter muy específico. Estuvo activo durante la primera mitad del siglo XVIII y concretamente en 1724 tomó posesión del taller de Francisco García de Honorato y San Miguel, quien probablemente fue su

[36] De acuerdo con las estadísticas recopiladas por Vega García-Luengo, «de las 1047 ediciones del siglo XVIII inventariadas en la *Tipografía Hispalense* de Escudero, 290 son teatrales (27,7%)» (1993, p. 1010). La preponderancia de ciertas familias de impresores es clave, como es el caso de la familia Leefdael, activos durante toda la primera mitad del siglo XVIII (1701-1753), y la imprenta de José Padrino, de mayor actividad en décadas posteriores (1747-1772).

[37] Es vital recalcar que estudios ampliamente importantes para esta investigación, como los de Bolaños Donoso, no han tenido en cuenta la existencia de tres ediciones distintivas de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, sino únicamente un único testimonio localizado en la biblioteca de Filología de la Facultad de Sevilla (Sala Hazaña), el cual he podido identificar que corresponde a la edición que identifico como testimonio N. La importancia del testimonio B como base para la edición no se puede subestimar, en tanto es el que presenta el mejor estado de la comedia, tanto por sus lecciones como paratextos (loa y pie de imprenta). No he podido determinar la procedencia editorial de las otras dos ediciones; sin embargo, dada la importancia del panorama editorial de comedias sueltas en la Sevilla del siglo XVIII y la relación de la comedia con la ciudad, es verosímil suponer que alguna de las dos ediciones desconocidas salió de un taller hispalense.

padre[38]. Debió de ser un impresor relevante en la ciudad, pues fue impresor real, de la ciudad y de la universidad[39]. Los ingentes esfuerzos de Francisco Aguilar Piñal en su catálogo *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de apunta a las siguientes 11 obras impresas por García de Honorato y San Miguel en vida, las cuales represento en la siguiente tabla:

Tabla 4: Obras salidas de la imprenta de Eugenio García de Honorato y San Miguel (adaptado de Aguilar Piñal, 1981)

Título	**Autor**	**Ciudad, impresor y año**	**Número en catálogo**
Emblema Seraphicum…	Fray Vicente González	Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1740	1878
Oración fúnebre en las honras…	Fray Ildefonso González de Apodaca	Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1744	1889
Panegyrico en las honras, que la insigne Universidad de Salamanca…	Fray Ildefonso González de Apodaca	Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1745	1890
Theología Scholastica ex juris fontibus…	Fray Ildefonso González de Apodaca	Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1764-1768	1892

[38] Cuesta Gutiérrez, 1981, p. 63. Este estudio de las imprentas salmantinas realizado arroja luz sobre este vínculo, al referir a los García de Honorato como impresores: «es el primero Francisco García de Honorato y San Miguel; de él sabemos que fue mayordomo de Nuestro Señor en la Iglesia parroquial de San Isidoro, de Salamanca, y como su antecesor, impresor de la ciudad […] hasta 1724 encontramos obras impresas por él, y la última que conocemos es el Manual de ortografía castellana de don Juan González de Dios, preceptor de Gramática y Latinidad en la clase de mayores del Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca».

[39] Cuesta Gutiérrez, 1981, p. 63. Las mismas investigaciones contribuyen a trazar la actividad impresora de Eugenio García Honorato y San Miguel, quien «continúa en esta imprenta y ya en el mismo año 1724 (año en que acaso falleció Francisco), imprime con su nombre el Curso de Filosofía, en tres volúmenes, del Padre Luis Losada. Eugenio ya no es solo impresor de la ciudad y Universidad, sino también del Rey, y así su imprenta la titula "Real"».

Oración fúnebre en las exequias celebradas…	Fray Ildefonso González de Apocada	Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1766	1893
Tratado de el acento latino, i reglas de la recta pronunciación…	Juan González de Dios	Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1725	2140
Primera oración o declamación fúnebre…	Fray Pedro González Portillo	Salamanca, Eugenio García Honorato, 1752	2244
Oración sagrada alegórico-histórico-panegyrica…	Fray Francisco Guasque	Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1743	2468
La juventud triunfante, representada en las fiestas…	José Francisco de Isla	Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1727	4312
Año christiano, o Exercicios de piedad para todos los días…	José Francisco de Isla	Salamanca, Eugenio García de Honorato y S. Miguel 1753-1773	4334
Oración panegyrica a la solmene dedicación…	Fray Juan de Consuegra	Salamanca, Francisco García de Honorato y San Miguel, 1724[1]	5803

1 En esta entrada, Aguilar Piñal consigna el nombre del padre, Francisco García de Honorato, probablemente porque en 1724 se da la coincidencia entre el año de fallecimiento y la herencia de la imprenta a Eugenio García de Honorato y San Miguel.

De las obras catalogadas, solamente la intitulada *La juventud triunfante*, escrita colaborativamente entre el padre Luis Lossada y el padre José Francisco de Isla, es de contenido festivo teatral, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Adicionalmente, la revisión de las ediciones salidas de esta imprenta disponibles en la red corrobora que, en general, la producción fue fundamentalmente de textos legales y religiosos[40]. No he localizado más noticias de que

[40] El portal de la Biblioteca Digital Hispánica (BDH), en búsqueda limitada a nombre de impresor, registra 27 obras impresas por García de Honorato y San Miguel. Otro listado de las obras impresas por García de Honorato y San Miguel, que en este caso recupera 15 títulos, se puede consultar en el catálogo de búsqueda de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (CVC), bajo la búsqueda selectiva por impresor.

García de Honorato y San Miguel imprimiera otras comedias. Se debe ponderar su interés por imprimir unos textos teatrales que conjugan precisamente corte y ambiente estudiantil —en el caso de *El míralo todo*, la primera escena de la comedia transcurre precisamente en la ciudad del Tormes—, dada su condición de impresor real ubicado en una ciudad universitaria como Salamanca, así como las vinculaciones entre colegios hispalenses y salmantinos. Por el momento no puedo más que plantear esta hipótesis a falta de más evidencia documental que ayude a explicar cómo exactamente llegó a mano de Eugenio García Honorato y San Miguel la comedia que nos ocupa.

Atendiendo a la factura material de las ediciones, los elementos externos, internos y contextuales del texto siguen siendo un aporte para establecer con mayor precisión la espacialidad y temporalidad de la *editio princeps*. En los siguientes subapartados, presento la descripción bibliográfica de los testimonios asignados con las letras B, M y N. Tras la descripción de cada testimonio, incluyo la reproducción de la portada correspondiente (imágenes de la 2 a la 4).

2.1. Testimonio B

El testimonio B corresponde a la edición de *Comedia nueva, primera parte, El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia, de un sevillano ingenio, cursante en la universidad, y Colegio Mayor de Santa Maria de Jesus de Sevilla* – s. l., s. i., s. a. (*c.* 1733). Manejo el ejemplar conservado en la British Library (Londres, Reino Unido) con signatura 11726.f.63. La portada presenta anotaciones manuscritas opacas en el margen superior de (A_{1R}). En el mismo folio, centro del margen inferior, se dibuja el contorno del sello en tinta del British Museum.

Las signaturas citadas a continuación se marcan solo en los folios 1 y 2 de cada pliego, por lo que permanecen sin signatura los folios 3 y 4. Se ha reconstruido la numeración de signatura para efectos de la descripción, pero el rasgo característico de solo signar los folios 1 y 2 es relevante para la factura material de esta imprenta en particular.

En la disposición del texto, 4.º[41], 16 fols., Sign. A-D_4. Letra redonda y cursiva para el texto. (A_{1R}) Redonda y cursiva para portada, seis tamaños de redonda para el título de la comedia y loa. El elenco de personajes

[41] El impreso presenta cuatro pliegos doblados en 4º, con todo el espacio aprovechado. Quizá esto explique algunos de los versos ausentes, que se perdieron para ganar espacio y no tener que usar más papel en la impresión.

de la loa presenta redonda en el subtítulo y cursiva en el nombre de los personajes. Se distribuye en dos columnas, divididas por un adorno tipográfico vertical en forma de banda. Los folios A_{1R}-A_{2V} prosiguen a dos columnas. El folio A_{3R-} A_{3v} presenta texto dos columnas y a una columna de manera intercalada. El folio A_{4R} presenta título de comedia en redondas y elenco de personajes en cursivas. Se distribuye en dos columnas, divididas por un adorno tipográfico vertical en forma de banda. Los folios A_{4R}-B_{2R} prosiguen a dos columnas. Los folios B_{2V}-B_{3V} presentan texto a dos columnas y a una columna de manera intercalada. En el caso de los folios B_{4R} – D_{4V} se prosigue y finaliza con texto a dos columnas. En las hojas A_{1V} – D_{4V} se halla foliación impresa de época, del número 2 al 32. Errores en la foliación: omitido el «1» (A_{1R}) y «5» (A_{3R}); invertido el «2» (A_{1V}), borrados el «9» (B_{1R}) «11» (B_{2R}), «19» (C_{2R}).

En las hojas A_{2R} – $D_{4V,}$ a excepción de B_{1R} por corrupción de tinta, se emplea el encabezado de página con el título de la comedia dividido en dos partes «*El Míralo Todo*» (A_{2V}, A_{3V}, A_{4V}, B_{2R}, B_{3R}, B_{4R}, B_{4V}, C_{1R}, C_{2R}, C_{3R}, C_{4R}, D_{1V}, D_{2V}, D_{3V}, D_{4V}) y «*En Castilla, Nápoles, y en Sicilia.*» (A_{2R}, A_{3R}, A_{4R}, B_{1V}, B_{2V}, B_{3V}, C_{1V}, C_{2V}, C_{3V}, C_{4V}, D_{1R}, D_{2R}, D_{3R}, D_{4R}).

Respecto de los preliminares, el testimonio impreso de esta comedia suelta no presenta dedicatoria, ni elemento propio de los preliminares legales como privilegio, fe de erratas, tasa, censuras, prólogo u otros materiales preliminares. Tan solo figura el pie de imprenta final. No presenta nombre de autor, salvo el indeterminado «de un sevillano ingenio cursante en la universidad y Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla».

A continuación, se dispone la descripción bibliográfica completa del testimonio:

> [*Portada*] (*cruz maltesa*) | COMEDIA | NVEVA, | PRIMERA PARTE, | EL MIRALO TODO | EN CASTILLA, EN NAPOLES, Y EN SICILIA, | DE UN SEVILLANO INGENIO, | CURSANTE EN LA UNIVERSIDAD, Y COLEGIO | Mayor de Santa Maria de Jesus | de Sevilla. | LOA (A_{1R}) | [*Elenco de personajes*] | PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. | D. Juan Estudiante. | D. Diego Estudiante. | Martín Famulo. | [*banda vertical*] | Doña Francisca Dama. | Doña Antonia Dama. | Elvira Criada. | CANTA LA MUSICA. | Area. | C_2Larines de la Fama, | dulces Anfiones | trinad canciones, | que Marte aclama; | […] | COMEDIA. (A_{4R}) | PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. | D. Roberto, Barba. | D. Alonso, Galan. | D. Lope, Galan. | Marcelo, Criado. | Juanelo, Criado. | [*banda vertical*] | D. Luis, Barba. | Doña Leonor, Dama. | Doña Isabel, Dama. | Flora, Criada. | Inés, Criada. | JORNADA PRIMERA. | *Dicen*

dentro | *Unos* V_2Ictor Sala- | manca. | *Otros* Viva el Rei Phelipe V. | *Unos* Portugal, señores, viva, | y viva su Rei Invicto. | [...] | JORNADA SEGUNDA. (C_{1R}) | *Salen Luis, y Juanelo.* | *Luis*. Llamame a Leonor, amigo, | que no descanso un instante, | que soi padre tan amante, | que con su atencion consigo | [...] | JORNADA TERCERA. (D_{1V}) | *Salen Leonor, è Ines con mantos.* | *Leon*. Què apacible està la tarde ! | y què bien aquestos Quadros | matizados con las flores, | que son las galas de Mayo, | [...] | [*pie de imprenta*] | Con licencia (D_{4V}): En Salamanca, en la Imprenta de Eugenio | Garcia Honorato y San Miguel.

COMEDIA
NVEVA,
PRIMERA PARTE,
EL MIRALO TODO
EN CASTILLA, EN NAPOLES, Y EN SICILIA,
DE UN SEVILLANO INGENIO,
CURSANTE EN LA UNIVERSIDAD, Y COLEGIO
Mayor de Santa Maria de Jesus
de Sevilla.
LOA.
PERSONAS, QUE HABLAN EN ELLA.
D. Juan Estudiante. Doña Francisca Dama.
D. Diego Estudiante. Doña Antonia Dama.
Martin Famulo. Elvira Criada.
CANTA LA MUSICA.
Area.
CLarines de la Fama,
dulces Anfiones
trinad canciones,
que Marte aclamas;
y pues derrama
la voz el viento
con tierna Lyra,
q̃ laureles Adonis le conspira.
Recitado.
Carlos el bello Infante,
hijo del mismo Athlante,
que del Hispano suelo
sustenta la grandeza de su Cielo
hoi pisando cervices,
q̃ son por matizados sus tapices:
De dos Sicilias Dueño,
de immortal empeños
ha Olympo Coronado, (tado!
que le jura el mundo mas dila-
Salen Don Juan, y Don Diego de Estudiantes.
Juan. Musica tan grave en esta
Rectoral Camara escucho:
Què serà? Porque esto es mu-
y su gravedad supuesta, (cho,
solo à gran motivo creo
A

Imagen 2: Portada (A_{1R}) del testimonio B, ejemplar conservado en la British Library (Londres, Reino Unido)

2.2. Testimonio M

El testimonio M corresponde a la edición de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia, comedia nueva, de un sevillano ingenio, cursante en la universidad y Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla* – s. l., s. i., s. a. (probablemente posterior a 1733). Manejo el ejemplar conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander, España) con signatura

30699. La portada se encuentra libre de anotaciones manuscritas y solo en el mismo folio A_{1R}, al centro del margen derecho, se aprecia en tinta el sello de propiedad de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El mismo sello de propiedad se encuentra en las dos últimas páginas, en la columna izquierda del folio C_{4R} y margen inferior central del folio C_{4V}.

Las signaturas citadas a continuación se marcan solo en los folios 1 y 2 de cada pliego, por lo que permanecen sin signatura los folios 3 y 4. Se ha reconstruido la numeración de signatura para efectos de la descripción, pero el rasgo característico de solo signar los folios 1 y 2 es relevante para la factura material de esta imprenta en particular.

La disposición del texto es en 4.º, 12 fols., Sign. A-C_4. Letra redonda y cursiva para el texto. El folio A_{1R} presenta letra redonda y cursiva para la portada, con seis tamaños de redonda para el título de la comedia, encabezado por una cruz maltesa y paréntesis. No presenta loa. El elenco de personajes de la comedia presenta redonda en el subtítulo, flanqueado por adornos de paréntesis y cruz maltesa, y cursiva en el nombre de los personajes. Se dispone en tres columnas. Se divide de la parte inferior con un adorno tipográfico en forma de banda floral. Prosigue el subtítulo de la jornada primera en redondas. Los folios A_{1R} – C_{4V} comprenden el texto de la comedia, el cual prosigue a dos columnas. En las hojas A_{1V} – C_{4V} se exhibe foliación impresa de época, del número 2 al 24, con alineación intercalada entre la esquina superior izquierda (foliación par) y esquina superior derecha (foliación impar). Errores en la foliación: omitido el «1» (A_{1R}) y el «3» (A_{2R}).

Algunas características destacables son la excepción de algunas signaturas, la foliación impresa de época y la alternancia en elementos como el título en el encabezado de página. En las hojas A_{1V} – C_{4V}, se emplea el encabezado de página con el título de la comedia dividido en dos partes «*El Míralo Todo,*» (A_{1V}, A_{2V}, A_{3V}, A_{4V}, B_{1V}, B_{2V}, B_{3V}, B_{4V}, C_{1V}, C_{2V}, C_{3V}, C_{4V}) y «*En Castilla, en Nápoles, y en Sicilia.*» (A_{2R}, A_{3R}, A_{4R}, B_{1R}, B_{2R}, B_{3R}, B_{4R}, C_{1R}, C_{2R}, C_{3R}, C_{4R}).

Respecto de los preliminares, no presenta dedicatoria ni elemento propio de los preliminares legales como privilegio, fe de erratas, tasa, censuras, prólogo u otros materiales preliminares. No presenta nombre de autor, salvo el indeterminado «de un sevillano ingenio cursante en la universidad y Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla».

A continuación se dispone la descripción bibliográfica completa del testimonio:

[*Portada*] (*cruz maltesa entre paréntesis*) | EL MIRALO TODO EN CASTILLA, | EN NAPOLES,Y EN SICILIA. | COMEDIA. | NVEVA, | DE VN SEVILLANO INGENIO, | CURSANTE EN LA UNIVERSIDAD, Y COLEGIO | Mayor de Santa Maria de Jesvs | de Sevilla. | [*Elenco de personajes*] | (*cruz maltesa entre paréntesis*) PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. (*cruz maltesa entre paréntesis*) | D. Roberto, Barba. | D. Alonso, Galàn. | D. Lope, Galàn. | Marcelo, Criado. | Juanelo, Criado. | D. Luis, Barba. | Doña Leonor, Dama. | Doña Isabèl, Dama. | Inès, y Flora, Criadas. | [*banda horizontal floral*] | (*asterismo entre paréntesis*) JORNADA PRIMERA. (*asterismo entre paréntesis*) (A_{1R}) | *Dicen dentro.* | *Unos* V_2Ictor, victor Salamanca. | *Otros.* Viva el Rei Phelipe V. | *Unos.* Portugal, señores, viva, | y viva su Rey Invicto. | [...] | JORNADA SEGUNDA. (B_{1R}) | *Salen Luis, y Juanelo.* | *Luis.* Llamame a Leonor, amigo, | que no descanso un instante, | que soi padre tan amante, | que con su atencion consigo | [...] |(*cruz maltesa*) JORNADA TERCERA. (*cruz maltesa*) (C_{1R}) | *Salen Leonor, è Inès con mantos.* | *Leon.* Qué apacible está la tarde! | y què bien aquestos quadros | matizados con las flores, | que son las galas de Mayo, | [...] | FIN. (C_{4V})

)(✠)(

EL MIRALO TODO EN CASTILLA,
EN NAPOLES, Y EN SICILIA.

COMEDIA
NVEVA,
DE VN SEVILLANO INGENIO,
CURSANTE EN LA UNIVERSIDAD, Y COLEGIO
Mayor de Santa Maria de Jesvs
de Sevilla.

)(✠)(PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.)(✠)(

D. Roberto, Barba. *Marcelo, Criado,* *Doña Leonor, Dama.*
D. Alonso, Galàn. *Juanelo, Criado.* *Doña Isabèl, Dama.*
D. Lope, Galàn. *D. Luis, Barba.* *Inès, y Flora, Criadas.*

)(***)(JORNADA PRIMERA.)(***)(

Dicen dentro.
Unos Victor victor Salamanca.
Otros. Viva el Rei Phelipe V.
Unos. Portugal, señores, viva,
y viva su Rey Invicto.
Salen Roberto, y Marcelo.
Rob. Llama, Marcelo, à Isabela,
y à D. Lope, mi sobrino,
porque quiero, que ya sepan
de tanta fiesta el motivo.
Marc. Oy todos los Estudiantes
de este Pueblo Salmantino
andan por aquellas calles
como locos dando gritos,
y yo quisiera saber
à què fin es tanto victor.
Rob. Luego q̃ vengan tus amos,
que lo sepas, es precisso.
Marc. Pues si en aquesso consiste,
ya desde aqui los diviso.
Rob. Pues diles, que entren, que ya
les espera mi cariño.
Salen Lope, Isabel, y Flora.
Lop. Señor, à vuestra obediencia
està el rendimiento mio.
Isab. La voluntad siempre en mi
prompta està para servirlos.
Flor. Yo salto para escuchar,
si, como à mi cargo, es sixo,
que tengo en aquesta casa
solo de servir oficio.
Rob. Llegò aqui ya la noticia
como casaron los hijos
de Nuestro Invicto Monarcha,
(q̃ Dios guarde) muchos siglos,
con los del Rey Lusitano,
cuyos Reales regocijos,
oy con aplauso celebra
el concurso Estudiantino.
Passo tambien à informaros,
como por buenos amigos
adquirì plaza en Palacio,
à cuyo honor adquirido
se junta como à mi hija
de Camarista colixo
la grarà con digno empleo,
tambien en el Real servicio
de las Infantas, lo que
me ha cocl cuidado precisso
seguir la Casa Real,

A del

Imagen 3: Portada (A_{1R}) del testimonio M, ejemplar conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander, España)

2.3. Testimonio N

El testimonio N corresponde a la edición de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia, comedia nueva, primera parte, de un ingenio sevillano* – s. l., s. i. (posterior a 1733). Manejo el ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (Nápoles, Italia) con signatura IT\ICCU\NAPE\019196.

La portada presenta una anotación manuscrita en la esquina superior derecha, posiblemente un número de serie de impresos que numera «1773». Asimismo, en el mismo folio A_{1R}, al centro del margen derecho, se aprecia en tinta el sello de propiedad de la Biblioteca Nazionale di Napoli. El mismo sello de propiedad se encuentra en el siguiente folio A_{1V}, al centro del margen izquierdo. Se incluye otro sello de propiedad en tinta en la portada, perteneciente a la Biblioteca Lucchesi Palli[42], también presente en la última página del testimonio y margen inferior central del folio C_{2V}.

El testimonio no presenta signaturas de impresión. Se ha reconstruido la numeración de signatura para efectos de la descripción. Considero que la ausencia de signaturas remite a unas condiciones de impresión elementales que se condicen con la falta de cuidado en el acabado de la impresión, el ahorro máximo de espacio y papel, así como las deturpaciones del texto en comparación a los otros ejemplares descritos.

La disposición del texto es en 4.º[43], 10 fols., Sign. A-C_2. Letra redonda y cursiva para el texto. El folio A_{1R} exhibe redonda y cursiva para la portada, con cuatro tamaños de redonda para el título de la comedia y una línea en cursiva. No contiene loa. El elenco de personajes de la comedia presenta redonda en el subtítulo y cursiva en el nombre de los personajes. El elenco de personajes se dispone a dos columnas, cuyos márgenes y centro están decorados con tres formaciones romboidales de cruces maltesas. Prosigue el subtítulo de la jornada primera en redondas, flanqueado por una conjunción de paréntesis, calderones y cruz

[42] La Biblioteca Lucchesi Palli tuvo sus inicios en el año 1888, cuando el conde Febo Edoardo Lucchesi Palli, heredero del condado de Camposanto y apasionado bibliófilo, anuncia que cederá al Estado italiano la custodia de un importante fondo de piezas teatrales. Este fondo fue integrado a la Biblioteca Nazionale de Napoli en el quinquenio posterior al año 1888, cuando el fondo de cerca de 30 000 volúmenes se transfirió a una división independiente de la Biblioteca Nacional.

[43] El impreso presenta dos pliegos y medio doblados en 4º, con aprovechamiento máximo de espacio para el texto de la comedia.

maltesa. Los folios A_{1R} – C_{2V}, que componen el texto de la comedia, prosiguen a dos columnas. En las hojas A_{1R} – C_{2V} no se incluye ningún tipo de foliación impresa de época.

Respecto de los preliminares, este ejemplar de comedia suelta no presenta dedicatoria, ni elemento propio de los preliminares legales como privilegio, fe de erratas, tasa, censura, prólogo u otros materiales paratextuales. No presenta nombre de autor, salvo el indeterminado «de un ingenio sevillano».

A continuación, dispongo la descripción bibliográfica completa del testimonio:

> [*Portada*] | EL MIRALO TODO | EN CASTILLA, EN NAPOLES, Y EN SICILIA. | COMEDIA NVEVA. | PRIMERA PARTE | DE UN INGENIO SEVILLANO. | [*Elenco de personajes*] | Hablan en ella las personas siguientes. | (*rombo de nueve cruces maltesas*) D. Roberto, Barba. | D. Alonso, Galan. | D. Lope, Galan. | Marcelo, Criado. | Juanelo, Criado. | (*rombo de nueve cruces maltesas*) D. Luis, Barba. | Doña Leonor, Dam. | Doña Isabel, Dam. | Flora, Criada. | Inès, Criada. (*rombo de nueve cruces maltesas*) | (*sucesión de paréntesis, calderones y cruz maltesa*) JORNADA PRIMERA. (*sucesión de cruz maltesa, calderones y paréntesis*) (A_{1R}) | *Dicen dentro.* | *Unos* Victor, Victor Salamanca. | *Otros.* Viva el Rey Phe[l]ipe V. | *Unos.* Portugal, señores, viva, | y viva su Rey Invicto. | […] | JORNADA SEGUNDA. (A_{4V}) | *Salen Luis, y Juanelo.* | *Luis*. Llamame à Leonor, amigo, | que no descanso un instante, | que soy padre tan amante, | que con su atencion consigo | […] | JORNADA TERCERA. (B_{4R}) | *Sale Leonor, e Ines con mantos.* | *Leon* Qué apacible està la tarde! | y què bien aquestos Quadros | matizados con las flores, | que son las galas de Mayo, | […] | FIN. (C_{2V})

Algunas características destacables adicionales en el ejemplar manejado son reiteradas numeraciones manuscritas de serie, con enmiendas y tachaduras. En las h. sign. A_{1V}, se marca la numeración «74093». Esta se reitera en la última página, superpuesta a una numeración manuscrita anterior, «2217», que se encuentra tachada. No se emplea el título de la comedia como encabezado en ninguna parte del ejemplar.

EL MIRALO TODO
EN CASTILLA, EN NAPOLES, Y EN SICILIA.
COMEDIA NVEVA.
PRIMERA PARTE.
DE VN INGENIO SEVILLANO.
Hablan en ella las personas siguientes.

D. Roberto, Barba. — D. Luis Barba.
D. Alonso Galan. — Dona Leonor, Dama.
D. Lope, Galan. — Dona Isabel, Dama.
Marcelo, Criado. — Flora Criada.
Juanelo, Criado. — Inès, Criada.

JORNADA PRIMERA.

Dicen d mero.
Vno. Victor, Victor Salamanca.
Otro. Viva el Rey Don Ipe V.
Vno. Portugal, festivos, viva,
y viva su Rey Duvido.
Salen Roberto, y Marcelo.
Rob. Llama, Marcelo, à Isabela,
y à Don Lope, mi sobrino,
porque quiero que ya sepan
de tanta fiesta el motivo.
Marc. Todos los Estudiantes
de este Pueblo Salmantino
andan por aquestas calles
como locos dando gritos,
y yo quisiera saber
à que fin es tanto victor.
Rob. Luego que vengan tus amos,
que lo sepas, es precisso.
Marc. Pues si en aquesso consiste,
ya desde aqui los divisso.
Rob. Pues dilos, que entrem,
que yà les espera mi cariño.
Salen Lope, Isabel, y Flora.
Lop. Señor, à vuestra obediencia
estàl el rendimiento mio.
Isab. La voluntad siempre en mi
prompto està para servirtos.
Flor. Y yo estoy para esmerarme,
si, como à mi amo, os fixo,
que tengo en aquesta casa
Dueña de servir oficio.
Rob. Llegò aqui ya la noticia
como casar os los hijos
de nuestro Invicto Monarcha,
(Dios guarde) muchos siglos,
con los del Rey Lusitano,
cuyos Reales Legados,
hoy con aplauso recibo
el consulso Estudiantino,
Passo tambien à informaros,
como por buenos amigos
à Iqui à plaza en Palacio,
à cuyo honor adquirido
se junta como à mi hija
de Camarista cosixo
lograrà con digno empleo,
tambien en el Real servicio
de las Infantas, lo que
me hace el cuidado preciso
seguir la Casa Real,
dexando por ahora Libros,
Cathedras, Leyes, Authores,
y los demàs requisitos
de mi estudiosa profession;
y que siendo hoy advertido
à vuestra noticia, es fuerza
el que estemos prevenidos
muy luego, pues yo en breve
el viage determino.
Isab. Estoy de firmas, siempre,
buena, como la hizo le seguiros.
Lop. Mi Señor, Señor, la fiando,
por mi señor, y mi Tio,
que à fer mas, y no ser menos
lo asegura vuestro arrimo.
Flor. Y yo me hard asi de pencas
pues es Estrella Africano,
bisquaña, y chinelas son
claras signaturas de serviros.
Lop. Tranque feliz de mi estrella,
son aquestos vaticinios,
pues las letras son cimiento
de las horas que imagino.
Rob. Siempre en mi tendreis Don Lope,
paciente, amparo, y amigo.
Marc. Aun el entro no, porque estudio.

Imagen 4: Portada (A_{1R}) del testimonio N, ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (Nápoles, Italia)

Tras comparar la factura material de cada ejemplar y las inclusiones, erratas y omisiones de estas tres ediciones de *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, decidí emplear el testimonio B como texto base para la edición, ya que ofrece el mejor estado: las lecciones son de mayor claridad y el número de deturpaciones es mucho menor, especialmente en comparación con el testimonio N, el cual contiene cuantiosas pérdidas de versos y lecturas erróneas. Además, contiene la loa precedente a la comedia, lo cual configura una mayor conservación de la fiesta teatral a la que estuvo anclada y un mayor cuidado en la composición e impresión de la comedia. Todas las ediciones presentan casi una veintena de omisiones de versos, detectables por exigencias métricas. Estas lagunas podrían explicarse por el uso de un manuscrito ya deturpado que sirvió para preparar la *princeps*, por algunos cortes de versos en el proceso de impresión para ahorrar espacio, o por una combinación de

ambos fenómenos. A partir de las relativas calidades textuales de los textos y la relación con otras comedias del Lustro Real sevillano publicadas en Salamanca en 1773 se puede proponer que la *princeps* pudo ser la edición de nuestro testimonio B, de donde parece que derivaron posteriormente tanto la edición M como la edición N (pues ambas presentan las omisiones de versos que encontramos en B; a su vez, M presenta errores en los vv. 1235 y 1237 que no figuran en N, por lo que este no puede ser su descendiente). Si bien la ausencia de información sobre la fecha y el lugar de impresión de las ediciones M y N impide establecer nada de manera segura, es significativo que la relación entre B, M y N sea no solo de decreciente calidad textual, sino también de abreviatura del número de hojas usadas por cada impresor para su publicación (de 16 folios a 12 folios a 10 folios). Este último fenómeno, que responde a los intentos de impresores por ahorrar el máximo papel posible para abaratar costes, permite plantear también como hipótesis que el orden de impresión de las ediciones fue el de B, M y N.

3. Criterios de edición

El texto de la comedia se ha transcrito según las normas ortográficas actuales, siguiendo unos criterios de razonable modernización, con la que se ha intentado, por un lado, respetar todas las oscilaciones o características lingüísticas de la época y, por otro, evitar la acumulación de datos gráficos inútiles debido a la inestable ortografía de los dramaturgos, copistas y cajistas de principios del siglo XVIII. Por ello, mi edición reproduce el texto base con nuestras normas ortográficas de 2022, aplicables tanto a la acentuación como a grupos consonánticos, separación de palabras, etc., con el fin de representar fielmente el modo en que el texto sería pronunciado en la época. La modernización se aplica en todos los casos en que esta no implique una alteración fonética ('dixo'=dijo; 'braços'=brazos; 'passar'=pasar; 'biuo'=vivo; 'reynar'=reinar; 'quando'=cuando; 'ombre'=hombre; etc.), incluidos los grupos latinizantes *ph*, *th*, *ch*, *ee, ll*, *ff*, *cc* (antes de *a*, *o*, *u*), *tt*, *pp*, *ti* + vocal ('justitia'=justicia); las contracciones con *que* ('ques'=que es; 'questoy'=que estoy; etc.), y el uso de *n*, *m* delante de *p*, *b*. También se desarrollan las contracciones *dél, deste, desa*, etc., en *de él, de este, de esa*, etc. Asimismo, se regulariza conforme al uso moderno la separación de palabras, la distribución de mayúsculas, la puntuación y la acentuación. Se modernizan también las grafías de los nombres propios y se resuelven

las abreviaturas sin indicarlo. Por otro lado, para ajustar la pronunciación a la prosodia del verso, los casos de diéresis se indican gráficamente.

Los únicos arcaísmos que mantengo en la edición serán aquellos cuya ortografía hace eco de una pronunciación determinada. En concreto, se han dejado sin modernizar todas las alternancias fonéticas del texto base del tipo *ct-t*; *cc-c* (antes de *e*, *i*), *gn-n*, *x-s*, *nn-n*, *s-bs*, *m-nm-mm* ('victoria / vitoria'; 'jurisdicción / jurisdición'; 'digno / dino'; 'extremo / estremo'; etc.), además de toda oscilación vocálica ('asconde / esconde'; 'sufrir / sofrir'; etc.), la *s* líquida ('scena / escena'; 'sciencia / ciencia'; etc.). Se conservan los laísmos y leísmos, la grafía separada de «a Dios» y «al arma», y la de toda palabra en otro idioma. Asimismo, se dejan sin modernizar todos los arcaísmos, las frases en que la preposición «a» está embebida en el verbo ('voy hablarla / voy a hablarla'), y todas las particularidades sintácticas propias del castellano de la época. Además, la edición incluye un apéndice de «Variantes lingüísticas», que recoge aquellas lecturas de los testimonios que supongan una variante fonética con respecto al texto base, así como las «Erratas» que presenta cada uno de los tres testimonios manejados.

Las enmiendas que subsanan una falta de texto se señalan entre corchetes [ ], sin indicarlas en el aparato crítico. La falta de un verso o de parte de un verso, reconocible por la métrica y no subsanable, aparece indicada con puntos entre corchetes […]. Los paréntesis ( ) se utilizan para los *apartes*. Cuando en el texto base aparece indicada explícitamente la indicación «*Aparte*», se coloca en el margen derecho.

El aparato crítico es positivo y aparece al final de la edición. Las notas a pie aclaran tópicos, *realia*, pasajes oscuros, variantes textuales complejas, etc., que he considerado pertinentes y siguiendo la práctica habitual en las ediciones críticas modernas. El ideal perseguido ha sido la claridad. Por ello, he moderado el uso de las notas interpretativas y aquellas notas explicativas que podrían ser innecesarias para los lectores ideales.

4. Resumen argumental de la loa y la comedia

Respecto de *El míralo todo*, la división se da según la preceptiva de tres actos. Solo la edición correspondiente al testimonio B contiene la loa previa a la comedia. A continuación, realizo un breve resumen de la acción dramática de cada una de las secciones en las que está dividida la comedia.

4.1. Loa

La acción se desarrolla en Sevilla. Convergen en un ambiente festivo-urbano una pareja de estudiantes, don Juan y don Diego, con una pareja de damas, doña Francisca y doña Antonia, a raíz de las celebraciones llevadas a cabo por la Real Universidad. El nudo de la acción dramática se da en el personaje central de Martín, un fámulo estudiante que se ha comprometido a elaborar una loa para representar ante la corte, que celebra la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia por parte del infante Carlos de Borbón. Incapaz de llevar la puesta en escena a cabo, el encuentro con las dos parejas lleva a una solución improvisada en la cual Martín empleará a los estudiantes y damas como actores y actrices para la representación.

4.2. Jornada primera

La acción transcurre alternadamente entre las ciudades de Salamanca, Badajoz y Lisboa. Don Roberto de Rivera ha conseguido plaza en palacio y su hija, doña Isabel, y sobrino, don Lope, lo acompañarán en las funciones de servicio en la corte. Se suma a este traslado don Alonso, estudiante y amigo de la familia. Paralelamente, don Luis de Castro Coello se encuentra próximo al real asentamiento en Badajoz, en compañía de su hija, doña Leonor. Se da el encuentro entre ambas familias con don Luis de anfitrión, con amable intercambio de noticias y espectáculos musicales que alaban a la Casa Real. La jornada culmina con un paseo de Isabel y su criada, Flora, en las sierras, donde son atacadas por una raposa y son rescatadas con la oportuna intervención de don Lope y don Alonso.

4.3. Jornada segunda

Prolepsis y acción transcurrida en Sevilla, donde han trasladado sus actividades cortesanas don Luis y don Roberto. Este último recibe a don Luis y se da el reencuentro entre ambas familias, incluido don Alonso. Surge el deseo entre doña Leonor y don Alonso. La recepción se da entre intercambio de noticias y breves digresiones sobre el acontecer monárquico, especialmente los festejos públicos a partir de las reales bodas de los infantes en Badajoz y la entrada real de Felipe V en Sevilla. Paralelamente, se trenzan relaciones de amor entre los criados, especialmente tensa entre Juanelo e Inés. El nudo se halla en la asistencia nocturna y

discreta de doña Leonor y su criada Inés a una ópera, pero de camino a ella son interpeladas por dos hombres en la calle, aunque logran salir ilesas gracias a la intervención de don Lope y don Alonso, que prontamente pactan un encuentro con las damas para el día siguiente, con el fin de cortejarlas y descubrir sus identidades.

4.4. Jornada tercera

La acción transcurre al día siguiente, en el espacio urbano de Sevilla, principalmente en los jardines y el espacio palaciego de la familia Castro de Coello. Se da el encuentro entre las parejas, quienes reconocen sus identidades y quedan deseosos de proceder el cortejo. Se une a este suceso doña Isabel, quien gasta una broma, pero prontamente discierne, junto a su criada, del deseo que don Alonso siente por doña Leonor. El encuentro culmina de manera prematura para no desafiar la mirada pública y la autoridad del padre de Leonor, don Luis. A su vez, don Roberto ha planificado un traslado hacia el ducado de Parma y se halla pronto a partir con su prole. La premura de la situación lleva a doña Leonor a organizar un baile en el espacio privado de su casa, con la colaboración de Inés y doña Isabel, a fin de contar con la presencia de don Alonso. El festejo se da en amplio despliegue de danza, música y deseo, en cuyo clímax irrumpe don Luis, acompañado de don Roberto, e inicia una amplia y furiosa querella respecto del honor de su hija. Los concurrentes argumentan en favor del honor de doña Isabel y don Alonso, en defensa de su propia honra, convence a don Luis de que le conceda a Isabel como esposa. El arreglo de la pareja se da y la disposición final de pasar don Roberto y su prole a Italia y don Alonso, que ha sido designado para el cabildo en Nueva Granada, cierra la comedia en armonioso concierto.

5. Esquema métrico de la loa y la comedia

La comedia presenta un esquema polimétrico que abunda en las formas de arte menor (con preponderancia del octosílabo), aunque especialmente en la loa se detiene en el empleo de formas de arte mayor para el tratamiento laudatorio de las figuras monárquicas. En los esquemas siguientes presento un despliegue de las formas métricas empleadas tanto en la loa como en la comedia, en orden sucesivo por su uso en la pieza dramática y, en el resumen, en orden descendente desde las más empleadas a las menos utilizadas.

5.1. Esquema métrico de loa

A lo largo de los 370 versos de la loa, la variedad de formas estróficas es especialmente significativa en las canciones de alabanza y la poesía laudatoria para los monarcas. En ese sentido, la acción prefiere la agilidad y naturalidad de las tiradas de romance, pero se ejercita en la forma culta de la octava real cuando tiene sentido expresivo. Dicha variedad métrica se observa sobre todo en la existencia de veinticinco pasajes métricos diferentes, aunque esto incluye una tríada (pareado-octava real-romancillo) que se utiliza seis veces seguidas. En detalle, la loa presenta el siguiente esquema métrico:

Loa		
1-8	Canción[44]	8
9-18	Silvas pareadas	10
19-62	Redondillas	44
63-226	Romance *i-a*	164
227-240	Canción[45]	14
241-242	Pareado	2
243-250	Octava real	8
251-254	Romancillo *i-e*	4
255-256	Pareado	2
257-264	Octava real	8
265-268	Romancillo *i-o*	4
269-270	Pareado	2
271-278	Octava real	8
279-282	Romancillo *e-a*	4
283-284	Pareado	2
285-292	Octava real	8
293-296	Romancillo *e-o*	4
297-298	Pareado	2
299-306	Octava real	8
307-310	Romancillo *e-o*	4

[44] La canción está formada por una estrofa de ocho versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos (abbaaxcc).

[45] La canción está formada por una estrofa de catorce versos octosílabos, heptasílabos y hexasílabos con rima asonante *i-o* en los versos pares.

311-312	Pareado	2
313-320	Octava real	8
321-324	Romancillo *e-a*	4
325-338	Romance *a-o*	14
339-370	Romance *a-a*	32

Resumen

Estrofas	*Total*	*Porcentajes*
Romance	210	56,76
Octava real	64	17,30
Redondillas	44	11,89
Romancillo	24	6,49
Canción	22	5,95
Pareado	12	3,24
Silvas pareadas	10	2,70
TOTAL	370	100

5.2. Esquema métrico de las jornadas

La comedia, que cuenta con un total de 2003 versos, establece un uso muy dominante de las tiradas de romance como forma estrófica preferente y solamente estriba a versos de arte mayor como parte de mezclas entre distintas formas estróficas, las cuales oscilan internamente con el metro (silvas o canciones). En detalle, a lo largo de la comedia se despliega el siguiente esquema métrico:

Acto primero

1-108	Romance *i-o*	108
109-180	Romance *a-a*	72
181-228	Romance *i-e*	48
229-252	Romance *i-a*	24
253-342	Romance *a-o*	90
343-392	Silva de pareados	50
393-408	Romance *e-a*	16
409-440	Romance *i-e*	32
441-470	Canción[46]	30

[46] La canción está formada por pentasílabos con rima aabbc ddeec.

471-486	Romance *a-a*	16
487-586	Romance *e-e*	100
587-610	Romance *i-o*	24
611-708	Romance *a-o*	98
Acto segundo		
709-728	Quintillas[47]	20
729-774	Romance *a-e*	46
775-814	Décimas	40
815-844	Romance *e-a*	30
845-872	Romance *a-o*	28
873-1006	Romance *o-a*	134
1007-1102	Romance *e-a*	96
1103-1176	Romance *e-o*	74
1177-1216	Romance *i-o*	40
1217-1262	Romance *a-o*	46
1263-1269	Canción[48]	7
1270-1273	Romance *o-o*	4
1274-1279	Canción[49]	6
1280-1311	Romance *e-e*	32
1312-1333	Romance *o-e*	22
1334-1459	Romance *i-a*	126
Acto tercero		
1460-1555	Romance *a-o*	96
1556-1673	Romance *i-o*	118
1674-1697	Romance *a-a*	24
1699-1719	Romance *á*	22
1720-1735	Romance *o-e*	16
1736-1773	Romance *a-e*	38
1774-1813	Romancillo hexasílabo *e-a*	40

[47] Estas quintillas presentan una rima abbab, abbab, ababa, ababa.

[48] La canción está formada por una estrofa de siete versos heptasílabos y pentasílabos (xaxabxb).

[49] La canción está formada por una estrofa de seis versos heptasílabos y pentasílabos (xaxaxa).

1814-1851	Romance *a-e*	38
1852-1991	Romance *u-a*	140
1992-2003	Canción[50]	12

Resumen

Estrofas	*Total*	*Porcentajes*
Romance	1798	89,76
Canción	55	2,74
Silva de pareados	50	2,50
Décimas	40	2,00
Romancillo hexasílabo	40	2,00
Quintillas	20	1,00
TOTAL	2003	100

6. Conclusiones

Habiendo expuesto el contexto de producción, la descripción de los testimonios, los criterios de edición y los alcances principales sobre su estructura métrica, concluyo el estudio preliminar de la edición de *El míralo todo* con los siguientes tres puntos que resumen lo visto en las páginas precedentes:

1) El testimonio que ha servido como texto base (y que probablemente sea la edición *princeps*) fue impreso en Salamanca y no en una imprenta sevillana, lo cual configura un esquema de colaboración entre los agentes involucrados en la autoría (estudiantado del Colegio Mayor) e impresión (impresor real e impresores de sueltas). Esta es una de las intersecciones más relevantes en la revitalización artística durante el Lustro Real sevillano, cuyas producciones trascendieron las fronteras de la capital hispalense. La periodización y espacialidad estima que la representación palaciega se dio en Sevilla alrededor de 1732 y la impresión en Salamanca en 1733.

2) El estudio de varias ediciones y múltiples ejemplares durante la recensión expande el panorama considerado para este ciclo cómico sevillano, dado que ahora se pueden identificar tres ediciones distintivas de *El míralo todo*, las cuales no habían sido identificadas por estudios anteriores y que

[50] La canción es un potpurrí de versos tanto decasílabos como hexasílabos, con rima *e-o* en versos pares.

han permitido preparar la edición filológica del texto teatral. La amplia difusión de esta pieza es un referente del alcance de la impresión de comedias sueltas y de la popularidad de un texto cómico de múltiples pedales expresivos como es el presentado.

3) La comedia editada es un ejemplo de pieza teatral compuesta centralmente con fines laudatorios para la Monarquía española, bajo el signo las uniones de los infantes de España y Portugal y del crecimiento y protección política del matrimonio Borbón-Farnesio. Forma parte de un aparato festivo intensificado políticamente durante el Lustro Real sevillano (1729-1733) y puede ser la raíz para estudiar, en futuros proyectos, el *corpus* completo de cuatro piezas del ciclo, el cual a su vez está estrechamente vinculado a relaciones de sucesos, descripciones de festividades y movilización pública que conforma el crisol espectacular de este periodo.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia / de un sevillano ingenio…* [s. l., s. i., s. f.], British Library. Sig: 11726.f.63.

Anónimo, *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia / de un ingenio sevillano…* [s. l., s. i., s. f.], Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig: 30699.

Anónimo, *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia / de un sevillano ingenio…* [s. l., s. i., s. f.], Biblioteca Nazionale Di Napoli. Sig: LP 74093.

Anónimo, *Comico Miscelaneo… con estos titulos Phelipe Quinto en Sevilla y en Italia el Infante de Castilla, El Miralo todo: Loa y baile… Mas es el ruido que las nueces*, Biblioteca Nacional de España. Sig: T/24078.

Academia histórico = Real Academia Española, *Diccionario histórico de la Lengua Española*, Madrid, imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando, 1936.

Academia usual = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

Acedo Castilla, José Francisco, «Sevilla, capital y corte de Felipe V (1729-1733)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 18, Sevilla, 1990, pp. 133-143.

Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijoo-Universidad de Oviedo, 1974.

Aguilar Piñal, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo IV (G-H-I-J-K-)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española,* Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739.

Biblioteca Digital Hispánica, *Búsqueda de autor: «García Honorato, Eugenio»* [consulta: septiembre de 2021].

Biblioteca Nazionale di Napoli, *Biblioteca Lucchesi Palli, altre informazioni* [consulta: septiembre de 2021].

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Obras de García de Honorato y San Miguel, Eugenio* [consulta: septiembre de 2021].

Bolaños Donoso, Piedad, «Éstas son las finezas que Sevilla ofreció al Señor Don Felipe V (1729-1733)», en *Actas du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 227-268.

Bolaños Donoso, Piedad, «Felipe V y el teatro sevillano en el Lustro Real: los 'pliegos sueltos' en la configuración del género», en *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, ed. Nicolás Morales y Fernando Quiles García, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 253-270.

Bolaños Donoso, Piedad, «De cómo hostigó la Iglesia al teatro de Sevilla y su Arzobispo (1679-1731)», *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, coord. Dolores Gonzáles Martínez, Lleida, Universitat de Lleida, 2002, pp. 65-88.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Cuesta Gutiérrez, Luisa, *La imprenta en Salamanca, avance al estudio de la tipografía salmantina*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1981.

Domínguez = Domínguez, Ramón Joaquín, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1845-1847), Madrid-París, establecimiento de Mellado, 1847.

Escudero y Perosso, Francisco, *Tipografía Hispalense, anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», impresores de la Real Casa, 1894.

Fernández de Soto, Rodrigo, *Relación y verdadero romance, en que se declaran con individualidad los reales desposorios que en la Corte de Lisboa se celebraron con los serenísimos señores príncipes de las Asturias y Brasiles con las serenísimas señoras infantas de España y Portugal…*, Lisboa, imprenta de Miguel Rodrigues, 1729.

Fernández de Soto, Rodrigo, *Descripción verdadera, y puntual noticia de la solemnísima fiesta, alegres regocijos y festivos aplausos con que se celebraron los Reales y deseados casamientos de los señores príncipes de España y los Brasiles…*, Sevilla, viuda de Leefdael, 1729.

García de la Huerta, Vicente, *Theatro español, catalogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

Isusi Fagoaga, Rosa, «Fiestas regias y celebraciones musicales durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)», en *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*, Zaragoza, Eliseo Serrano Martín, volumen 2, tomo 2, 2004, pp. 867-882

Karlsruher Institut für Technologie, Karlsruher Virtueller Kataloge, *Buch-Suchmaschine zum Nachweis von mehreren hundert Millionen Medien in Katalogen weltweit*.

La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid, imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

Leal Bonmati, María Rosario, *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

Prolope, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes de comedias». Criterios de edición*, PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.

Quiles García, Fernando y Nicolás Morales (coords.), *Sevilla y corte: las artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*.

Real Academia Española. Banco de datos (NTLLE), *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*.

Solís, Antonio de y Tortolero, Pedro, *Anales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*…, Sevilla, imprenta de Florencio José Blas y Quesada, 1748.

Terreros y Pando = Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*…, Madrid, viuda de Ibarra, 1787-1788.

Vega García-Luengos, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo xviii», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 1007-1016.

Vega García-Luengos, «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo xvii en la imprenta», *Bibliologia. An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book*, Pisa / Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 21-45.

Wilson, Edward M., «The comedia suelta: History of a Format», en *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980, pp. 85-120.

COMEDIA

NUEVA

PRIMERA PARTE

EL MÍRALO TODO

EN CASTILLA, EN NÁPOLES Y EN SICILIA

DE UN SEVILLANO INGENIO,

CURSANTE EN LA UNIVERSIDAD Y COLEGIO

MAYOR DE SANTA MARÍA DE JESÚS

DE SEVILLA

LOA

Personas que hablan en ella

Don Juan, *estudiante*
Don diego, *estudiante*
Martín, *fámulo*
Doña Francisca, *dama*
Doña Antonia, *dama*
Elvira, *criada*

Canta la música.

Aria.

Clarines de la Fama,
dulces Anfiones,
trinad canciones
que Marte aclama
y pues derrama 5

v. 2 *Anfiones*: pluralización de Anfión, hijo Zeus y Antíope, gemelo de Zeto. Bendecido con dotes para el arte y la música, el sonido de su lira convocaba a las piedras y con ello se edificó la ciudad de Tebas, de la cual fue rey junto a su hermano gemelo.

v. 4 *Marte*: la personificación romana de Ares, dios de la guerra. Se invoca como deidad de virtud militar, orgullo bélico y celebración de victoria.

la voz el viento
con tierna lira
que laureles Adonis le conspira.

Recitado.

Carlos el bello infante,
hijo del mismo Atlante, 10
que del hispano suelo
sustenta la grandeza de su cielo,
hoy, pisando cervices,
que son por matizados sus tapices,
de dos Sicilias dueño, 15
de inmortal empeño
ha Olimpo coronado,
que le jura el mundo más dilatado.

Salen don Juan y don Diego de estudiantes.

v. 8 *Adonis*: refiere al joven mitológico de rara e incomparable belleza, amado por Venus, quien lo concibió del incesto entre la princesa Mirra y Ciniras, rey de Chipre. En represalia a este amor, fue destrozado por la encarnación de un jabalí y de su sangre brotaron flores.

v. 9 *Carlos*: refiere al infante Carlos de Borbón (1716-1788), primer hijo de Felipe V de Borbón y su segunda esposa Isabel Farnesio, duquesa de Parma y Plasencia. Medio hermano de Fernando de Borbón (1713-1758), príncipe de Asturias, quien se coronó como rey Fernando VI de España en 1746. El infante Carlos, también duque de Parma y Plasencia y joven rey de las Dos Sicilias, eventualmente sucedería a su hermano en el trono como Carlos III de España, desde 1759 hasta su muerte.

v. 10 *Atlante*: se trata del joven titán, hijo de Jápeto y Clímene, al que Zeus condenó a cargar el peso de los cielos sobre sus hombros. Asimismo, es 'voz muy usada de los poetas y algunas veces en la prosa para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso: como cuando para elogiar la sabiduría de un ministro o la valentía de un general se dice que es un Atlante de la Monarquía' (*Aut.*). La metáfora recae en la excelencia de Felipe V de Borbón como monarca.

v. 15 *dos Sicilias*: se proyecta la conquista del reino de Nápoles y Sicilia durante la Guerra de Sucesión Polaca (1733-1738). Tras vencer al emperador Carlos VI de Austria (1685-1740) en el sur de Italia, el infante Carlos de Borbón, duque de Parma y Plasencia, reclamó Nápoles en 1734 y fue recibido en Sicilia 1735, por lo cual se coronó rey de ambas divisiones del sur italiano, llamado Reino de las Dos Sicilias.

v. 17 *Olimpo*: refiere a la montaña más alta de Grecia, la cual, según la mitología, servía de morada a los dioses. En este caso es imagen de la victoria bélica del infante Carlos de Borbón.

JUAN ¿Música tan grave en esta
rectoral cámara escucho? 20
¿Qué será? Porque esto es mucho
y su gravedad supuesta,
solo a gran motivo creo
se entiende y me persüado
que algún aviso ha llegado 25
superior por lo que veo.

DIEGO Solos acentos sonoros
la cámara rectoral,
reducido lo formal,
sucesos por sus decoros 30
serán, mas a don Juan he visto.
Amigo, sin duda infiero
os suspenda aqueste fuero;
el transcurso a lo que he visto
es de entender lo que sea, 35
y no encuentro la razón:
materias muy graves son,
según publica la idea.

JUAN De Carlos infante rey
los aplausos persüade, 40
muy justa gloria le añade
a nuestra amorosa ley.

Salen doña Francisca, doña Antonia, Elvira, con mantos.

FRANCISCA ¡Qué novedad tan festiva,
amigas, es la que escucho!
Porque de ella arguyo mucho, 45
según música allá arriba
la cámara rectoral
permite en su serio modo;

vv. 25-26 *aviso … superior*: refiere concretamente a la transmisión de noticias desde delegaciones superiores de gobierno, según el acontecimiento de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.

v. 39 *Carlos infante rey*: refiere a la doble condición regia de Carlos de Borbón, tanto como infante de la corona española y monarca del Reino de las Dos Sicilias en el sur de Italia, llamado así por conjugar el reino de Nápoles y de Sicilia.

¿por qué agrado no acomodo
la ocasión en lo formal? 50

ANTONIA Es así, esto es más profundo,
porque el colegio no hiciera
cosa en que nadie tuviera
irrisión, y así lo fundo
en que algún aplauso leal 55
sea, según el correo
le corresponde, y deseo
saberlo en persona tal.

ELVIRA Señoras, ello es constante,
que ese júbilo será 60
de alguno que no tendrá
pesadumbre ni un instante.

Sale Martín de fámulo y tira el bonete.

MARTÍN Derreniego de mi maña,
¿hay tal bestia? ¿Tal mohína?
¡Que aquesta ruda cabeza 65
no nos descubra una tía,
una hermana, una parienta
o alguna conocida
petrimetra o femidiabla
de guardainfante y cotilla 70

v. 62 acot. *fámulo*: 'sirviente de la comunidad de algún colegio, y lo mismo que familiar en este sentido' (*Aut.*). *bonete*: 'cobertura o adorno de la cabeza que traen regularmente los eclesiásticos de colegiales y graduados. Es de varias figuras con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas y unos suben a lo alto, como en los de los clérigos, y otros salen hacia afuera, como los de los graduados y colegiales' (*Aut.*). El traje de Martín lo caracteriza como un estudiante colegial de regular condición, con tintes de «gracioso» de la comedia.

v. 63 *derreniego*: 'aborrecer u detestar de alguna cosa. Hoy es voz usada de la gente vulgar' (*Aut.*).

v. 64 *mohína*: 'enojo y encono contra alguno' (*Aut.*).

v. 69 *petrimetra*: variante de «petimetra», 'persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas' (*DRAE*). *femidiabla*: parasíntesis con que se representa a un sujeto femenino («femi-») de conducta inmoral, reprochable o atormentadora («diabla»).

v. 70 *guardainfante*: 'cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y sobre él se ponían la basquiña' (*Aut.*). *cotilla*: 'jubón sin

que me ayuden a la loa!
¡Válgame las nueve ninfas
del Parnaso o las nereidas
o la madre Celestina!
Yo me he de esconder, señores, 75
que esto ya me desatina.

JUAN Amigo, ¿qué es lo que tienes?

MARTÍN Es, señor, hipocondría.

DIEGO ¿Es acaso eso delirio?

MARTÍN Es, señor, cierta manía. 80

FRANCISCA Parece que estás privado.

MARTÍN No tengo yo tanta dicha.

ANTONIA Decid, ¿qué tenéis de enfado?

ELVIRA Decidnos vuestra fatiga.

mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena y pespuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casca y traen ajustado el cuerpo' (*Aut.*).

v. 71 *loa*: 'prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican' (*Aut.*). Nótese el sentido metatextual en esta enunciación de Martín, en referencia al encargo compositivo de los poetas-colegiales que produjeron las piezas cómicas del ciclo sevillano en el cual se inscribe *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia.*

v. 72 *nueve ninfas*: refiere al coro las nueve musas inspiradoras de las artes, hijas de Zeus y Mnemósine, pertenecientes al séquito del dios Apolo, patrón de las artes. Sus nombres y disciplinas asociadas son los siguientes: Calíope (épica), Clío (historia), Erato (lírica amorosa), Euterpe (música), Melpómene (tragedia), Polimnia (canto sacro), Talía (comedia), Terpsícore (danza) y Urania (astronomía).

v. 73 *Parnaso*: 'el monte que los mitológicos fingen que es habitación de las musas, por lo que se suele tomar por el conjunto de poetas' (*Aut.*). *nereidas*: 'ninfas fabulosas que la Antigüedad fingió que presidían y vivían en el mar, pintándolas medio peces' (*Aut.*).

v. 74 *Celestina*: 'nombre de una mala vieja que le dio a la tragicomedia española tan celebrada' (*Covarrubias*). La alusión de Martín hace referencia tanto a un modelo teatral, hallado en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, como a la función dramática de la Celestina, que es proveer estrategias y producir artificios, muchas veces ilícitos, para suplementar una solución o esconder una problemática.

v. 78 *hipocondría*: 'afección o pasión que se padece, procedida de los hipocondrios, la cual causa una melancolía suma y otros efectos que atormentan al sujeto, como son dolor de estómago, flatos frecuentes, vómitos, opresión del pecho, dificultad en respirar, falta de sueño y otros que refieren los médicos' (*Academia usual*). A lo largo de esta intervención, Martín se presenta hiperbólicamente cómico al describir sus malestares físicos.

JUAN Decidnos cuál es la causa 85
que os inquieta y os irrita.

MARTÍN Es, señores de mi alma,
que por graves culpas mías
dispuso el señor rector
del colegio que en mi lira 90
o mal templado capricho
buscase una loa precisa,
que la vistiese y llenase,
y esto con tanta porfía
como si la famulara 95
del coro las nueve ninfas;
la ocasión se va llegando
y no he hallado cosa digna
de tan grave asunto, con que
por plazos de fantasía 100
me van creciendo soponcios,
que creo acabar la vida.

DIEGO Amigo, no desesperes,
porque superior inspira
hoy otro impulso a mi numen 105
y, ya en canora armonía,
de dulce acento inclinado,
discurro que solemniza
grave asunto a lo que entiendo.

MARTÍN Tan gustosa es la noticia 110
que es disculpable el extremo,
pues con el correo se avisa
que, conquistados los reinos

v. 92 *famulara*: 'perteneciente o relativo a los fámulos' (*Academia usual*). En este caso, es la verbalización de «fámulo», que se conjuga como «cantar» o «pensar».

v. 101 *soponcios*: 'aflicción o congoja que da por haberse malogrado alguna cosa, que ansiosamente se deseaba' (*Aut.*).

v. 105 *numen*: 'el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira. Regularmente se toma por el numen poético' (*Aut.*).

v. 106 *canora*: 'que se aplica a las aves que tienen el canto claro y armonioso. Dícese también de la misma voz' (*Academia usual*).

de Nápoles y Sicilia,
se ha coronado el infante 115
su justo dueño, y admira
que en tan heroico monarca,
porque a su solio le imprima
el carácter más supremo,
una consorte le aplica 120
el cielo como es la joya
de Sajonia, o es María
infanta, real polonesa
en quien sus glorias escriba.
Así el clarín lo vocea 125
y así el aviso lo indica
por su relación al triunfo
y máquinas nunca vistas,
con que del común aplauso
se repitieron los vivas 130
y nuestro rector, atento
a tanto júbilo, aspira
a que preceda una loa
que se escribió tan de prisa
que fue de palabra y obra 135
puesta, aunque me contrista
la ejecución, pues me encarga
que busque con qué se vista
y yo no encuentro galanes
ni damas, y en tal fatiga 140
me hace perder el sentido,
y luego que determina

vv. 121-123 *la joya de Sajonia … María infanta*: refiere a la princesa María Amalia de Sajonia (1724-1760), hija del rey Augusto III de Polonia (1695-1763), victorioso monarca en la Guerra de Sucesión Polaca (1733-1738). Fue la primera esposa del infante Carlos de Borbón, con quien contrajo matrimonio en 1738, unión que le valió el cargo de reina consorte de las Dos Sicilias y, posteriormente, reina consorte de España, desde 1759 hasta su prematura muerte un año después.

v. 136 *contrista*: 'afligir, congojar o entristecer' (*Aut*.).

se le diga una comedia,
que también tienen escrita.

JUAN ¿Y qué título ha de ser? 145

MARTÍN *Míralo todo en Castilla*,
que será primera parte.
En Nápoles y en Sicilia,
la segunda se prosigue
esta historia peregrina, 150
vean ustedes si este es caso
de quitar el juicio aína.

JUAN Amigo, a todos nos toca
celebrar esa noticia,
y así serviré el papel 155
de primero.

DIEGO La fe mía
hacer segundo me empeña.

FRANCISCA Y también a mí me obliga
hacer la primera dama.

ANTONIA A mí toca de justicia 160
hacer aquí la segunda.

MARTÍN Ya que tengo tanta dicha,
haré un gracioso de lance

v. 143 *comedia*: 'hoy según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático, que se hace para presentarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega' (*Aut.*). El procedimiento metateatral que inicia Martín en referencia a la loa se afianza al incluir como elemento de la acción dramática la propia comedia a la que esta precede, intitulada *Míralo todo en Castilla*.

v. 152 *aína*: 'que equivale a presto o más presto: del cual se usa vulgarmente' (*Aut.*).

v. 156 *primero*: refiere al galán primero de la comedia, uno de los caracteres arquetípicos de múltiples subgéneros del teatro áureo. Juan se asigna este papel y las siguientes intervenciones refieren al resto del elenco dramático: Diego, el galán segundo; Francisca, la dama primera; Antonia, la dama segunda; Martín, el gracioso, y Elvira, la criada.

v. 163 *gracioso*: 'usado como sustantivo significa el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene' (*Aut.*). *lance*: 'en la comedia son los sucesos que se van enlazando en el artificio de esta y forman el enredo o nudo que tiene en suspensión al auditorio hasta que se deshace' (*Aut.*). Se adhiere el juego metaliterario a la acción en Martín siendo el propio gracioso de su representación, así

y así mi afecto os suplica
que ropa fuera y adentro, 165
ya que a honrarme se dedican,
y a empezar, señor autor.

FRANCISCA Pues la graciosa hará Elvira,
que la sal se le derrama
y es en todo entretenida. 170

ELVIRA Ya yo me maravillaba
que caso de mí no hacían.
Pronta estoy para serviros,
pues que tengo tanta dicha.

JUAN ¿Y qué es lo que hemos de hacer? 175

ANTONIA ¿A qué el discurso se inclina?

MARTÍN A victorear a los reyes
en una famosa enigma
y componer una octava
que todo el asunto diga. 180

DIEGO Pues yo propondré el asunto
y vamos a discurrirla.

MARTÍN Tenga usted, señor doctor,
que traigo yo la retahíla
muy conforme, y cada uno 185
dirá la que hallare escrita,

como en la repartición de papeles dramáticos entre los estudiantes Juan y Diego, las damas Francisca y Antonia y la criada Elvira, improvisada ayuda que sirve de compañía de actores.

v. 179 *octava*: 'composición poética que consta de ocho versos de a once sílabas, de los cuales conciertan en consonantes el primero, tercero y quinto; el segundo, cuarto y sexto; y los dos últimos conciertan entre sí' (*Aut.*). Refiere a lo que en métrica española se denomina «octava real», por excelencia la forma estrófica de los poemas épicos cultos. En contexto, sirve para interpelar a la nobleza y audiencia en modo de alabanza.

v. 183 *doctor*: 'el que pasando por el examen y todos los grados de una facultad toma la borla, para tener la licencia de enseñar una ciencia como Teología, Cánones, Leyes o Medicina' (*Aut.*). El sentido es hiperbólico, ya que Diego es solo un estudiante. La intención de Martín es alabarlo como «doctor» de las letras, al ser Diego quien presta el ingenio poético al proponer el asunto de la loa.

v. 184 *retahíla*: 'el conjunto de muchas cosas, que están o van sucediendo por su orden' (*Aut.*).

que la escribió un bachiller
muy erguido allá en su lira
y, a esto de metros, bosteza
en cada letra una rima. 190

ELVIRA Pues yo, que nací inclinada
a la sarna estudiantina,
rascaré los consonantes
por destino, sin que diga
ni más ni menos de aquella 195
verificación escrita,
porque soy tan a la letra
que cualquiera me declina.

MARTÍN Pues toma aquese papel
y aguarda, que otro la mira 200

v. 187 *bachiller*: 'se llama el que ha recibido el grado de bachiller en cualquiera de las facultades que se enseñan en las universidades o estudios generales' (*Aut.*).

v. 192 *sarna*: 'el deseo de conseguir alguna cosa, que da complacencia o deleite. Tomado por alusión al que siente, al rascarse, el que tiene sarna' (*Aut.*). *estudiantina*: 'Cosa perteneciente a estudiantes' (*Aut.*). El sintagma refiere a la disposición de los estudiantes a elevarse en el amor al saber, aunque se incluye también el doble sentido de buscar saciar las necesidades y prácticas más mundanas, como el hambre, el juego y otros goces.

v. 193 *consonantes*: 'en la poesía se llama así aquella voz cuyas letras, desde la vocal de la penúltima sílaba hasta el fin, son las mismas que las de otra voz con quien ha de tener correspondencia' (*Aut.*). Refiere a la rima consonante, específicamente a los endecasílabos consonantes que componen la octava real designada para alabar a los nobles en la representación.

v. 196 *verificación*: 'examen o prueba que se hace de alguna cosa para averiguar o confirmar la verdad' (*Aut.*). En correspondencia con las enunciaciones a la vida estudiantil, esto refiere al examen como acto de comprobación del grado o conocimiento, que en Elvira se convalida en la buena recitación de sus versos.

v. 199 *papel*: 'entre los farsantes es aquella parte de comedia que se da a cada uno escrita, para que la estudie, correspondiente a la persona que ha de hacer en ella. También llaman así al sujeto mismo que la represente y recita el papel' (*Aut.*). Referencia directa a los «papeles de actor», tipo discontinuo de manuscrito teatral que se entregaba a los actores de la compañía.

v. 200 *mira*: 'metafóricamente se toma por invención, reparo o advertencia que se observa en la ejecución de alguna cosa' (*Aut.*). Contextualmente, refiere al lenguaje corporal y la inflexión verbal de los actores a través de sus miradas, las cuales sirven de llamadas para dar pie a las intervenciones de los compañeros en escena.

pondrá, dando en el principio
el tema de esta porfía.

ELVIRA Digo que espero mi vez.

MARTÍN Señor don Juan, aquí encima
está el papel, que ha dar 205
respuesta definitiva.

JUAN Bien está, con él me ajusto.

MARTÍN Este es de doña Francisca:
tomad y hágaos buen provecho.

FRANCISCA Mi afecto a todo se obliga. 210

MARTÍN Señor don Diego, allá va,
vuestra será su armonía.

DIEGO Su dulce peltro me valga.

MARTÍN Señora Antonia, ahí estriba
de vuestro *dicere* el garbo. 215

ANTONIA Deme su auxilio Talía.

Sale la música.

MÚSICO I Aquí nos trae un estudiante.

MÚSICO II Que no hay error se confirma.

MARTÍN No, amigo, que es mucho acierto
y no han de faltar propinas. 220
[…]

v. 202 *porfía*: 'la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón' (*Aut.*). Anticipa la recurrencia de las octavas reales en la puesta en escena.

v. 213 *peltro*: posible variante de «peltre», aleación de plomo, estaño y cobre, empleado con fines ornamentales y de color blanquecino. Este atributo de color lo haría metáfora del papel de actor que le entrega Martín a Diego.

v. 215 *dicere*: latinismo que se traduce como «decir», forma infinitiva del verbo o sustantivo masculino. Es empleado como nombre para referir la elocución de Antonia en el escenario. *garbo*: 'cierto aire y modo de hacer las cosas con perfección, que las hace más agradables y vistosas' (*Aut.*).

v. 216 *Talía*: se trata de una de las nueve musas inspiradoras de las artes, hijas de Zeus y Mnemósine, que acompañaban a Apolo en séquito. Talía es una de las dos musas avocadas al teatro, específicamente al género de la comedia. La invocación de Antonia solicita inspiración poética para representar adecuadamente el papel que le corresponde en la loa y comedia de Martín.

FRANCISCA Toma esos mantos, Elvira,
vamos a la rectoral,
que espera la comitiva.

Entran por una puerta y salen por otra sin mantos, y canta la música.

JUAN Ya estamos en la palestra. 225

MARTÍN Pues toquen la sinfonía.

MÚSICA Luces, flores, aves, peces,
que del sonoro pensil
de Apolo conduce el plectro,
regias cláusulas oíd, 230
ayudad a mi voz
y alegres venid,
que a la amante floresta
os toca aplaudir.
Príncipes y reyes 235
e infantes aquí
lo docto, lo amante,
lo culto y sutil,
hace el canto heroico
de la prole feliz. 240

v. 225 *palestra*: 'metafóricamente, se toma por el teatro o paraje público en que se ejercitan los ingenios en la disputa o argumento' (*Aut.*). Refiere al espacio de la representación, no identificado como tablado de corral, sino más bien un área dispuesta para la presencia de músicos y actores en la cámara rectoral.

v. 226 *sinfonía*: 'la consonancia y unión que resulta de muchas voces concordes. Hoy se usa frecuentemente para el concierto de instrumentos músicos' (*Aut.*).

v. 228 *pensil*: 'significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semíramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso' (*Aut.*).

v. 229 *Apolo:* refiere a la deidad griega, hijo de Zeus y Leto, miembro del conjunto de dioses olímpicos. Es patrón de las artes y suele representarse con el atributo de la lira, como símbolo de inspiración profética y artística, además de ser acompañado por el séquito de las nueve musas. *plectro:* 'instrumento para herir y tocar las cuerdas de la lira, cítara u otro instrumento músico' (*Aut.*).

v. 230 *cláusulas*: 'el período o razón entera que contiene, así en lo escrito como en lo hablado, un cabal sentido, sin que falte o sobre palabra para su inteligencia y perfección' (*Aut.*). Puede interpretarse en sentido poético como forma cerrada y completa, en anuncio de la recitación de octavas y agregados estribillos en alabanza a los nobles.

TODOS ¡Viva el rey Felipe Quinto
y viva Isabel la bella!

JUAN El sol y aurora de este Olimpo hispano
son el Quinto Felipe y la Farnese,
de este Hércules copia aquel ufano, 245
esplendor de Belona, en la que ofrece

v. 241 *Felipe Quinto*: remite a la figura de Felipe de Borbón (1683-1746), rey de España como Felipe V, el primer monarca español perteneciente a la Casa Real de Borbón. El vacío de poder en la corona española tras la muerte del rey Carlos II de España, su tío abuelo, en 1700, llevó a que defendiese su derecho al trono en la Guerra de Sucesión Española (1701-1713), enfrentado al archiduque Carlos de Austria (1685-1740), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, al cual venció. Felipe V estableció una consistente línea sucesoria con María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1717), unión de la que proceden dos futuros reyes de España, Luis de Borbón (1707-1724), príncipe de Asturias, y el infante Fernando de Borbón (1713-1759). En 1724, abdica en favor de su primogénito, quien le sucedió como Luis I de España, pero tras el efímero reinado de este, Felipe V vuelve a asumir el trono en 1724, esta vez hasta su muerte. Tras enviudar de su primera esposa en 1714, contrajo un segundo matrimonio con Isabel Farnesio (1692-1766), duquesa de Parma y Plasencia, con quien tuvo próspera descendencia, notable por los seis miembros de su infantado y, especialmente, el infante Carlos de Borbón, futuro Carlos III de España. En 1729, tras las reales bodas de los infantes de España y Portugal en Badajoz, los reyes de España decidieron trasladar la corte de Madrid a Sevilla por un período de cinco años.

v. 242 *Isabel la bella*: remite a Isabel Farnesio (1692-1766), duquesa de Parma y Plasencia, segunda esposa de Felipe V de España y reina consorte hasta la muerte del rey en 1746. Su matrimonio albergó a una notable prole, en total siete infantes, de los cuales seis llegaron a la adultez y ocuparon cargos de suma importancia en la aristocracia y vida eclesiástica europea. Tras un lustro de permanencia de la corte en Sevilla (1729-1733), la Familia Real volvió a Madrid, desde donde la reina consorte promovería el afianzamiento político de su descendencia. En 1746, la eventual sucesión de Felipe V llevó al poder al príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, Fernando VI de España, quien la desterró a vivir en el Real Palacio de la Granja de San Ildefonso en Segovia. Solo recobró su lugar en la corte con el ascenso al trono de su primogénito, el infante Carlos de Borbón, coronado como Carlos III de España en 1759.

v. 245 *Hércules*: se trata del héroe de la mitología, semidivino hijo de Zeus y Alcmena, dotado de extraordinaria fuerza y resiliencia. Llevado a la locura por Hera, esposa de Zeus, asesinó a su primera mujer, Megara, y a su descendencia. Para expiar este pecado, el oráculo de Delfos le ordenó llevar a cabo doce trabajos, proezas de extraordinaria virtud física y mental.

v. 246 *Belona*: remite a la deidad romana de la guerra, hija de Júpiter y Juno, que fue a la vez hermana y esposa de Marte, dios de la guerra. Se le representa con atributos bélicos como el carro, la antorcha, la espada o el conjunto de lanza y armadura, esta última compuesta de casco y peto.

prole en doradas luces al océano,
cuyos rayos sus ondas enriquece
y Marte victorioso su cuchilla
da coronados leones a Castilla. 250

MÚSICA Vivan muchos años
y edades felices;
el fénix los cuente
laureles sublimes.

TODOS ¡El príncipe don Fernando 255
viva con la Portuguesa!

FRANCISCA Gloriöso Adonis su Venus bella
es el príncipe excelso a quien ufana,
es apacible refulgente estrella,

v. 250 *Castilla*: durante la Guerra de Sucesión Española (1701-1713) y en años subsiguientes, el rey Felipe V de España promulgó una serie de Decretos de Nueva Planta, los cuales reformaron a la distribución geopolítica propia de la casa de Austria y de aquellos territorios que se habían decantado por el derrotado bando austracista. Eventualmente, estas reformas constituyeron a la Corona de Castilla como Real Audiencia y Consejo, respectivamente, lo cual significó una transición del poder regional bajo la Casa de Borbón.

v. 253 *fénix*: 'todo aquello que es singular, exquisito o único en su especia, como «fénix de los sabios» (*Academia usual*). Se utiliza la figura sublimada de la *rara avis* para referir a los ingenios poéticos que han de alabar y perpetuar las acciones de los reyes a través de la lírica y el teatro.

v. 255 *príncipe don Fernando*: refiere al infante Fernando de Borbón (1713-1759), cuarto y último hijo del rey Felipe V de Borbón con su primera esposa, la reina consorte María Luisa Gabriela de Saboya. Heredaría el principado de Asturias en 1724 tras el breve reinado de su hermano, el rey Luis I de España, quien fue sucedido por su padre. Finalizado el segundo reinado de Felipe V (1724-1746), el príncipe se haría con el trono como Fernando VI de España.

v. 256 *la Portuguesa*: remite a la infanta Bárbara de Braganza (1711-1758), primogénita del rey Juan V de Portugal (1689-1750) con la archiduquesa María Ana Josefa de Austria (1683-1754) y hermana del infante José de Portugal, heredero al trono lusitano. Contrajo nupcias con el príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, en real celebración acometida en Badajoz el 19 de enero de 1729. Con el ascenso al trono de su marido como Fernando VI de España ocuparía el cargo de reina consorte hasta su muerte.

v. 257 *Venus*: se trata de la deidad romana vinculada al amor, belleza y fertilidad. Esposa del dios de la fragua, Vulcano, tuvo descendencia con su amante Marte, dios de la guerra, de la que nacieron Cupido y Formido. Una serie de mitos le atribuyen rasgos como femineidad, sensualidad y venganza. El mito de Adonis la representa infatuada por el joven, quien finalmente muere por represalia a este amor.

nace en la heroica esfera lusitana 260
para seguir los triunfos en su huella,
alentado a influencia soberana,
pues de sus quinas el carmín sagrado
pondrá la altivez turca por estrado.

MÚSICA Viva felizmente 265
y de su dominio
ciña la diadema
del Orbe el recinto.

TODOS ¡El rey de Nápoles viva
y viva la polonesa! 270

DIEGO Carlos de España, infante y coronado,
rey de las Dos Sicilias, hoy unido
en dulce yugo de su amor prendado,
la Sajonia beldad ha constituido
en su amada consorte, y celebrado 275
del Orbe aqueste lazo, ha prometido
a su diadema glorias inmortales
de su laurel tejidos timbres tales.

v. 260 *esfera lusitana*: esta es una alusión al Sol naciente que se proyecta en la esfera del orbe terrestre, para los territorios del virreinato del Brasil en América y del reino de Portugal en la península ibérica.

v. 263 *quinas*: 'las armas de Portugal, que son cinco escudos azules puestos en cruz y en cada escudo cinco dineros de plata en aspa. Los cinco escudos representan las cinco llagas de Cristo Señor nuestro y contados estos con los veinte y cinco dineros, componen los treinta en que fue vendido a los judíos' (*Aut.*).

v. 264 *altivez turca*: refiere al historial de conflictos otomano-portugueses o turco-portugueses, prácticamente ininterrumpidos desde finales del siglo XV hasta el primer tercio del siglo XVIII. *estrado*: 'las salas donde los consejeros y oidores del rey oyen las causas, por el adorno que tienen y majestad' (*Covarrubias*).

v. 268 *Orbe*: 'significa esfera celestre o terrestre' (*Aut.*). Alusión a las uniones matrimoniales entre los reinos de España y Portugal, a la vez que la injerencia política de la Casa de Borbón-Farnesio, ambos núcleos tienen de poder que tienen bajo su protección regia territorios gran parte de la esfera terrestre (*Orbis Terrarum*).

v. 278 *laurel:* 'metafóricamente se toma por premio o corona' (*Aut.*). La corona de laurel o lauréola ha sido, desde la Antigüedad clásica, un signo de recompensa a la excelencia de poetas, atletas y militares. Es el símbolo de la victoria bajo la predilección de Apolo.

MÚSICA Sea norabuena,
norabuena sea 280
del orbe aplaudida
unión tan perfecta.

TODOS ¡Víctor el príncipe del Brasil
y la castellana perla!

ANTONIA Aquel heroico Adonis, heredero 285
del lusitano Olimpo y su gloria,
con igual proporción logró primero
con la infanta Mariana tal victoria
que la fama, en su viva, su sombrero
tiró al aire y amor de esta memoria 290
un cartel de diamantes ha fijado
que dice: «Viva un siglo amartelado».

MÚSICA Viva del Brasil
el príncipe excelso
y su bella esposa 295
castellano cielo.

v. 279 *norabuena*: 'lo mismo que enhorabuena' (*Aut.*). La contracción de la palabra es recurrente a lo largo de la comedia para adecuar el metro de los versos.

v. 283 *Víctor*: esta fórmula de alabanza se reitera a lo largo de una serie de pareados octosílabos que preceden a las octavas reales. En este caso, el verso es hipermétrico eneasílabo. En cuanto a *príncipe del Brasil*, se trata del infante José de Braganza (1714-1777), tercer hijo del rey Juan V de Portugal con la archiduquesa María Ana de Austria. Adquirió el principado del Brasil y derecho de sucesión al trono tras la muerte de su hermano mayor, Pedro de Braganza, en edad infantil. Hermano de la infanta Bárbara de Braganza, contrajo nupcias en la misma ceremonia celebrada en Badajoz a 19 de enero de 1729, donde se unió a la infanta Mariana Victoria de Borbón (1718-1781). Muerto Juan V de Portugal en 1750, ascendería al trono como José I de Portugal.

v. 284 *la castellana perla*: equivale a la infanta Mariana Victoria de Borbón (1718-1781), hija mayor de Felipe V de Borbón con su segunda esposa, Isabel Farnesio, duquesa de Parma y Plasencia. Tras las reales bodas que la unieron al infante José de Braganza, príncipe del Brasil, obtuvo el principado lusitano, el ducado de Braganza y el reinado de Portugal, el cual ocuparía como consorte hasta la muerte de su esposo.

v. 292 *amartelado*: 'el que quiere y ama mucho a otro' (*Aut.*).

TODOS ¡Vivan los infantes
don Felipe y don Luïs!

MARTÍN De dos astros el regio firmamento
de España, cuyas luces hoy esmalta 300
Felipe de Castilla, es al intento
igual asunto en Luis, porque se exalta
a la eminente cumbre en regio asiento,
mientras de Marte al trono no hace falta,
Felipe, que esperanzas acaudilla, 305
general almirante de Castilla.

MÚSICA Vivan felizmente
estos dos luceros,
columnas entrambos
de España y su templo. 310

[TODOS] ¡Víctor María Teresa,
víctor nuestra sevillana!

vv. 297-298 *don Felipe*: refiere al infante Felipe de Borbón y Farnesio (1720-1765), cuarto hijo de la unión entre Felipe V de Borbón con su segunda esposa, Isabel Farnesio, duquesa de Parma y Plasencia. Fue comendador mayor de Castilla por la Orden de Santiago. Por línea sucesoria materna, heredó el ducado de Parma y Plasencia en 1748, nombrado Felipe I de Parma. *don Luis:* remite al infante Luis de Borbón y Farnesio (1727-1785), sexto hijo de Felipe V de Borbón con su segunda esposa, la duquesa de Parma y Plasencia, Isabel Farnesio. Se le destinó a la carrera eclesiástica desde corta edad y en 1735 ocupó el cargo de cardenal arzobispo de Toledo y primado de España, así como el de arzobispo de Sevilla en 1741. Hacia 1754 abandona la carrera eclesiástica con la intervención de su hermano, el rey Fernando VI de España, y pronto adquiere el derecho al condado de Chinchón, del que fue decimotercer conde. Contrajo nupcias morganáticas con María Teresa de Vallabriga y Rozas (1759-1820) en 1776.

vv. 310-311 *columnas … de España y su templo*: refiere a los dos pilares, milicia e iglesia, que constituyen los infantes Felipe de Borbón y Farnesio, como comendador mayor de Castilla por la Orden de Santiago y su hermano el infante Luis de Borbón y Farnesio, arzobispo y de Toledo y primado de España.

v. 311 *María Teresa*: refiere a María Teresa Rafaela de Borbón (1726-1746), infanta española, quinta hija de Felipe V de Borbón y su segunda esposa Isabel Farnesio, duquesa de Parma y Plasencia. Nacida en el Real Alcázar de Sevilla, fue criada entre las cortes de Madrid y Sevilla. En 1745, contrajo matrimonio con Luis Fernando de Borbón (1729-1765), delfín de Francia, hijo de Luis XV de Francia (1710-1774) y la princesa polaca María Karolina Leszczyńska (1703-1768), lo que le valió el título de delfina de Francia. Murió prematuramente a la edad de 20 años.

ELVIRA Dos astros miro con igual belleza,
que uno con otro en competencias anda;
la voz de amor, doña María Teresa, 315
y otra del Betis, doña María Fernanda,
aquella en perfecciones, en belleza,
y esta de los donaires hace banda,
las dos infantas son de amor hechizo
y del cristal del Betis el Narciso. 320

[MÚSICA] Vivan hermanadas
con dichas excelsas,
ilustrando el orbe
para ser dos reinas.

JUAN Famosamente discurro 325
que se ha logrado el ensayo
si no es para después
a la ejecución la erramos.
Pero yo en todo confío
desempeñarán su garbo. 330

FRANCISCA Cuando el afecto es la pacta,
poco excuso es disculpado.

DIEGO No lo entiendo yo a ese modo,
que amar es un diccionario

v. 316 *María Fernanda*: refiere a María Antonia Fernanda de Borbón (1729-1785), infanta española, séptima y menor de las hijas de Felipe V de Borbón y su segunda esposa Isabel Farnesio, duquesa de Parma y Plasencia. Nacida en el Real Alcázar de Sevilla durante el lustro que la corte se ubicó en dicha ciudad, fue criada en corte y posteriormente en Madrid. Contrajo matrimonio con el príncipe Víctor Amadeo, duque de Saboya (1726-1796), quien posteriormente sería Víctor Amadeo III, rey de Cerdeña, coronación que le valdría el título de reina consorte de Cerdeña.

v. 321 loc. El impreso no recoge la didascalia, pero para mantener la consistencia de personajes, debe restaurarse la voz de la música, que ha referido las cuartetas asonantadas previamente.

v. 326 *ensayo*: 'inspección, reconocimiento y examen del estado de las cosas, y lo mismo que ensaye y prueba, como el de una comedia, torneo u otro festejo (*Aut*.). La enunciación de Juan, que ha adoptado el papel de asistir en el asunto de la loa a Martín, revela la condición metateatral de ensayo dramático en esta representación.

v. 331 *pacta*: posiblemente una variante del latinismo *pactus*, en correspondencia léxica con «pacto», acuerdo en que convienen dos partes —en este caso, la dirección de Martín y la compañía improvisada de estudiantes— bajo condiciones y compromisos.

que infunde gracia y aliento 335
y así ese temor es vano.

ANTONIA El serviros y el asunto
es de nosotros el blanco.

MARTÍN Ninfas sois de la Minerva
y de aquesta escuela el aula. 340

ELVIRA ¿Y qué seré yo? ¿Escolar?

MARTÍN El duende de mi fantasma.

JUAN Pues aquesto concluido,
solo un víctor hace falta.

FRANCISCA Pues ya hace falta el teatro. 345

DIEGO Pues sin tarjeta no agrada.

ANTONIA La fama será el cartel.

MARTÍN Pues sea tarjeta la fama.

ELVIRA Aunque tengo corto pecho,
yo haré que la voz sea larga. 350

JUAN ¡Pues víctor este senado
y docto numen, que aclama
universidad de ingenios,
nobleza y ciencia ilustrada!

v. 339 *Minerva*: se trata de la deidad romana de la sabiduría, las artes y la estrategia militar, nacida de la frente de Júpiter, de donde emergió con armadura y atributos militares. Mayoritariamente se la representa con yelmo, pica, escudo y égida en el pecho, o con una lechuza de mirada fija como animal consagrado a la observación y estrategia.

v. 342 *el duende de mi fantasma*: imagen que atribuye Martín a Elvira en respuesta a su lugar dentro de las universidad o colegios, donde se acentúa el componente abstracto e imaginario de estas pretensiones.

v. 346 *tarjeta*: 'una plancha de madera u otra materia con que se adorna algún cuadro, tallándola y dorándola, sobreponiéndola al marco a trechos' (*Aut.*). Confiere al anuncio de la futura representación de la loa y comedia a través de un cartel publicitario.

v. 351 *senado*: 'se toma por cualquier junta o concurrencia de personas graves, respetables y circunspectas' (*Aut.*). En la retórica del teatro áureo, el término «senado» es empleado como epíteto hiperbólico para referir, en una enunciación metadiscursiva, a la comunidad de espectadores de una representación teatral.

FRANCISCA ¡Víctor tan noble congreso! 355

DIEGO ¡Víctor galanes y damas,
floresta heroica de amor!

ANTONIA ¡Víctor discreción y gala,
centro propio del aplauso!

MARTÍN ¡Víctor todos los que cantan 360
aleluyas en obsequio
de la estudiantina sarna
y su airosa comezón!

ELVIRA ¡Y víctor las empanadas,
los dulces y las bebidas 365
que para después se guardan!

TODOS ¡Y víctor esta de Alcides,
famosa, excelsa y ufana
Sevilla, pues ella sola
es de estas glorias la mapa! 370

v. 355 *congreso*: 'junta de varias personas para deliberar sobre algún negocio. Más comúnmente se dice de las que se hacen para tratar y ajustar las paces entre príncipes o repúblicas' (*Academia usual*). La enunciación es semejante al epíteto de «senado», aunque con un mayor sentido político en referencia a la autoridad administrativa y real de los mencionados en la representación.

v. 361 *aleluyas*: 'palabra hebrea que significa «alabad al Señor», de que usa la iglesia Católica en los oficios divinos desde Pascua hasta la Dominica, dicha Septuagésima. Según el modo de hablar común se toma por júbilo, contento y alegría' (*Aut.*). La conjunción de ambas expresiones, de victoria y alabanza, van dirigidas a la consecución de un objetivo de alabanza terrenal a la nobleza, que en última instancia es también obsequio para la esfera celestial.

v. 367 *esta de Alcides*: nombre también dado a Hércules o Heracles, que en este caso es identificado con el reino de Sevilla por los mitos fundacionales que refieren a grandes proezas realizadas por el semidios en este territorio, como el robo del ganado de Gerión, rey de la Bética, o en gesta gloriosa que lo llevó a los límites del mundo en el estrecho de Gibraltar, que marcó con dos columnas. Persiste plasmado en la heráldica moderna de Andalucía con el lema *Dominator Hercules Fundator*, que lo representa vestido en pieles, entre los dos pilares, amansando al león de Citerón y de Nemea.

COMEDIA

Personas que hablan en ella

Don Roberto, *barba*
Don Alonso, *galán*
Don Lope, *galán*
Marcelo, *criado*
Juanelo, *criado*
Don Luis, *barba*
Doña Leonor, *dama*
Doña Isabel, *dama*
Flora, *criada*
Inés, *criada*

JORNADA PRIMERA

Dicen dentro.

Unos ¡Víctor, víctor Salamanca!

Otros ¡Viva el rey Felipe V!

Unos ¡Portugal, señores, viva,
y viva su Rey invicto!

Salen Roberto y Marcelo.

ROBERTO Llama, Marcelo, a Isabela 5
y a don Lope, mi sobrino,
porque quiero que ya sepan
de tanta fiesta el motivo.

MARCELO Hoy todos los estudiantes
de este pueblo salmantino 10
andan por aquesas calles
como locos dando gritos,
y yo quisiera saber
a qué fin es tanto víctor.

ROBERTO Luego que vengan tus amos, 15
que lo sepas es preciso.

MARCELO Pues si en aqueso consiste,
ya desde aquí los diviso.

ROBERTO Pues diles que entren,
que ya les espera mi cariño. 20

Salen Lope, Isabel y Flora.

LOPE Señor, a vuestra obediencia
está el rendimiento mío.

ISABEL La voluntad siempre en mí
pronta está para serviros.

FLORA Yo falto para escuchar, 25
si como a mi cargo es fijo,
que tengo en aquesta casa
solo de servir oficio.

ROBERTO Llegó aquí ya la noticia
cómo casaron los hijos 30

v. 10 *de este pueblo salmantino*: la acción dramática inicial transcurre en Salamanca, donde están los estudiantes de la universidad y el resto de ciudadanos en celebración conjunta, con motivo de haber recibido la noticia de las bodas reales en Badajoz.

de nuestro invicto monarca,
que Dios guarde muchos siglos,
con los del Rey lusitano,
cuyos reales regocijos
hoy con aplauso celebra 35
el concurso estudiantino.
Paso también a informaros,
como por buenos amigos:
adquirí plaza en palacio,
a cuyo honor adquirido 40
se junta como a mi hija,
de camarista colijo,
logrará con digno empleo,
también en el real servicio
de las infantas, lo que 45
me hace el cuidado preciso
seguir la Casa Real,
dejando por ahora libros,
cátedras, leyes, autores
y los demás requisitos 50
de mi antigua profesión;
y queriendo hoy advertirlo
a vuestra noticia, es fuerza
el que estemos prevenidos
muy luego, pues yo en breve 55
el viaje determino.

v. 33 *Rey lusitano*: refiere a la figura y descendencia del rey Juan V de Portugal, perteneciente a la Casa de Braganza. Se especifica en los vv. 114-117.

v. 36 *estudiantino*: 'cosa perteneciente a estudiantes' (*Aut.*). Voz usualmente referida a las vicisitudes cotidianas de los estudiantes, como el sustento, hambre y concurrencias.

v. 42 *camarista*: 'la criada que asiste cerca de la persona de la reina, llamada así porque está continuamente en la cámara' (*Aut.*). *colijo*: primera persona singular indicativa de «colegir», que significa 'inferir, deducir, hacer argumento y consecuencia de una cosa a otra, por lo que se ha visto, leído u oído' (*Aut.*). Por injerencia e inferencia de su padre, don Roberto, Isabel será asignada al servicio de cámara y atención de la reina.

v. 55 *luego*: 'al instante, sin dilación, prontamente'. La expresión de don Roberto incita a preparar inmediatamente el traslado de la comitiva a palacio.

ISABEL En toda fortuna siempre,
buena o mala, he de seguiros.

LOPE Mi suerte, señor, la fundo
por mi señor y mi tío, 60
que a ser más y no ser menos
lo asegura vuestro arrimo.

FLORA Y yo me haré así de pencas,
pues caderilla, abanico,
basquiña y chinelas son 65
claros gajes de serviros.

LOPE Trueque feliz de mi estrella
son aquestos vaticinios,
pues las letras son cimiento
de las honras que imagino. 70

ROBERTO Siempre en mí tendréis, don Lope,
pariente, amparo y amigo.

MARCELO Aquí entro yo, porque [he] estado
con más silencio imagino
que un fraile en el refectorio 75
y que en el coro un novicio,
para hacer acá en lo atento
más infinitos juïcios,
que he de dejar famulante

v. 63 *yo me haré así de pencas*: 'lo mismo que hacerse remolón' (*Terreros y Pando*). Expresión que denota la reticencia a realizar alguna actividad u obligación en favor de la pereza, aunque se deba hacer dicha acción.

v. 64 *caderilla*: 'Tontillo pequeño y corto que solo servía para ahuecar la falda por la parte correspondiente a las caderas' (*Academia Histórico*).

v. 65 *basquiña*: 'ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura y por la parte inferior tiene mucho vuelo' (*Aut.*). *chinelas*: 'Calzado que cubre el medio pie delantero, que se diferencia del zapato en que no tiene talón'. (*Aut.*).

v. 75 *refectorio*: 'pieza en que toman su comida los religiosos y algunas comunidades (*Terreros y Pando*).

v. 79 *famulante*: neologismo, uso adjetivado de «fámulo», que significa 'sirviente de la comunidad de algún colegio y lo mismo que familiar en este sentido' (*Aut.*).

los bártulos en que afirmo 80
o que ellos a mí me aburren
o los tengo aburridos;
allá voy a ser planeta
de todos los doce signos
y, en libra de mi ración, 85
he de encontrar al de Virgo
en un rico matrimonio,
si no caigo en mi destino,
que famoso y cortesano
criado fiel me vaticino, 90
corredor de lances cultos,
pero de la bolsa un prisco.
Yo contaré mis sucesos
y todo cuanto registro,
que soy el Míralo Todo 95
del uno y del otro siglo.

LOPE Cada uno de sus fortunas
coronista le averiguo,

v. 80 *bártulos*: 'leyes, muelles, etc. Es tomado por la alusión al célebre jurisconsulto Bártulo' (*Terreros y Pando*). Como sustantivo, refiere a los enseres, razones o medios que justifican una acción.

v. 84 *doce signos*: se entiende en astronomía y astrología como el cinturón de constelaciones que rodea la órbita celeste de la Tierra y que se ajusta al trayecto anual del Sol. Tradicionalmente compuesto por doce figuras, la mayoría de ellas zoomórficas: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis. La declaración de Marcelo de ser planeta de los doce signos es ser, metafóricamente, el centro alrededor del cual orbitan los doce signos, cada uno de ellos correspondiente a algún atributo o virtud. Aludirá con especial énfasis a Libra (equilibrio) y Virgo (fertilidad).

v. 85 *en libra de mi ración*: paráfrasis de «en pago de mi asignación diaria de dinero». Hay un doble sentido entre el séptimo signo del zodíaco, Libra, y la sustantivación de «librar» o «dar libranza», que significa 'ordenar por escrito que alguno entregue cantidad cierta de dinero u otra cosa' (*Aut.*).

v. 86 *Virgo*: refiere al sexto signo del zodiaco, representado por 'los Pintores con la figura de una doncella con una espiga en la mano' (*Aut.*). Marcelo sublima la representación de la virgen fértil como pareja de su futuro matrimonio.

v. 92 *prisco*: 'especie de durazno, que no tiene la carne tan pegada al hueso y que fácilmente se aparta' (*Aut.*). Alude a la fisionomía de Marcelo, reflejo de su baja condición social.

poniendo a cuenta presente
las memorias sin olvido. 100

ROBERTO Pues vamos a disponer
lo mucho que hallo preciso.

ISABEL Vamos y plegue a los cielos
siempre nos sean propicios.

FLORA Y vámonos los dos solos 105
a ver si juega el colmillo.

MARCELO Sí, que el proverbio lo afirma:
todo estudiante es canino.

Al irse sale don Alonso, de estudiante.

ALONSO Con la célebre noticia
de que los reyes de España 110
con toda la comitiva
hoy en Badajoz se hallan
a ejecutar casamientos
que entre dos reinos se tratan:
es el príncipe de Asturias 115
con la infanta lusitana

v. 106 *juega el colmillo*: esta expresión remite a la picaresca y, específicamente, a las trampas y trucos que se realizan en los juegos de naipes. Es referido en la *Novela ejemplar de Rinconete y Cortadillo* (1613) de Miguel de Cervantes Saavedra, cuando Rinconete refiere a sus inclinaciones y habilidades: «juego bien de la sola, de las cuatro y de las ocho; no se me va por pies el raspadillo, verrugueta y el *colmillo*» (énfasis mío, fol. 75r).

v. 108 *todo estudiante es canino*: Marcelo perfila a los estudiantes universitarios como presa de sus necesidades más básicas, en concreto, vivir menesteroso de alimentos y padecer lo que se denomina como «hambre canina»: 'es un excesivo apetito de comer, originado de un ácido indomable, que muerte el orificio superior del estómago; y porque lo que se come, siendo mucho, suele vomitarse luego (al modo que acostumbran los perros) (*Aut*.).

v. 115 *príncipe de Asturias*: refiere al infante Fernando de Borbón (1713-1758), cuarto y último hijo del rey Felipe V de Borbón con su primera esposa, la reina consorte María Luisa Gabriela de Saboya. Heredaría el principado de Asturias en 1724 tras el breve reinado de su hermano, el rey Luis I de España. Finalizado el segundo reinado de Felipe V (1724-1746), se haría con el trono como Fernando VI de España.

v. 116 *infanta lusitana*: remite a la infanta Bárbara de Braganza (1711-1758), primogénita del rey Juan V de Portugal con la archiduquesa María Ana de Austria. Hermana del infante José de Portugal, heredero al trono lusitano. Con el ascenso al trono de su marido Fernando de Borbón, príncipe de Asturias, ocuparía el cargo de reina consorte de España.

y el del Brasil, que es famoso,
con la perla castellana…

ISABEL — Estos casamientos son,
como se ve, a la trocada. 120

ALONSO — … vine, señor, a buscarte
para ir en tu compaña
dejando en afán prolijo
de las leyes, pues me entabla
el destino el nuevo empleo 125
de las sendas cortesanas,
a que dispuesto os discurro;
y puesto que así se traza,
si dais licencia a mi afecto,
será norte de este mapa, 130
de mi vida dando el rumbo,
en seguir vuestra jornada,
que si os debí el magisterio
en las leyes, ya trocadas
las acciones del discurso, 135
de mi fortuna la plaza
se ha de seguir en vuestro abrigo,
a elección determinada.

ROBERTO — Yo os acepto muy gustoso
la elección, pues nada falta 140
de mi afecto que os dedique,
y más cuando en vos se halla

v. 117 *el del Brasil*: se trata del infante José de Braganza (1714-1777), tercer hijo del rey Juan V de Portugal con la archiduquesa María Ana de Austria. Adquirió el principado del Brasil y derecho de sucesión al trono tras la muerte de su hermano mayor, Pedro de Braganza, en edad infantil. Muerto Juan V de Portugal (1750), ascendería al trono como José I de Portugal.

v. 118 *perla castellana*: equivale a la infanta Mariana Victoria de Borbón (1718-1781), hija mayor de Felipe V de Borbón con su segunda esposa, la reina consorte Isabel Farnesio. Tras las bodas con José de Braganza, príncipe del Brasil, obtuvo el ducado de Braganza y el reinado de Portugal, el cual ocuparía como consorte.

v. 120 *a la trocada*: en referencia a la reciprocidad nupcial de los matrimonios, que involucran dos infantes de la casa de Braganza y dos de la casa de Borbón, en favor de la mutua alianza entre los reinos de Portugal y España.

v. 137 *se ha de seguir en vuestro abrigo*: verso hipermétrico eneasílabo.

tanta amistad con don Lope,
mi sobrino.

ALONSO Muy ufana
quedará mi estimación 145
con honra tan señalada.

LOPE Tan plausible es, don Alonso,
en mi afecto esta jornada
que a no ser elección vuestra
llegara a solicitarla, 150
pues condiscípulos somos
y amigos, y a que se igualan
nuevas transformaciones
la realidad de las causas.
Venid, y el tiempo a los dos 155
copie en fortunas preclaras
[…]
de la suerte igual balanza.
[…]

ALONSO […] Y mi sotana 160
trueque al hábito de Marte
las joviales circunstancias.

ROBERTO Pues idos a disponer,
que podréis hacernos falta.

ALONSO Pues voy a prevenirme. 165

LOPE Y sea para mañana.

ALONSO En esto voy advertido,
señor don Roberto, ufana
mi suerte con tal favor.

ROBERTO Mi amistad no os muestra nada. 170

ALONSO Señora, siempre el respecto
a vuestros pies obligada

v. 150 *llegara a solicitarla*: el sentido gramatical del verso es el condicional simple «llegaría a solicitarla».

v. 161 *Marte*: refiere a personificación romana de Ares, dios de la guerra. Se invoca como deidad de virtud militar, orgullo bélico y celebración de victoria. Mencionado en los vv. 224 y 495.

deja mi obediencia justa
en lograr honras tan altas.

ISABEL — Mi padre y primo os estima, 175
y yo he de seguir su estampa.

ALONSO — Criado soy, señora, vuestro.

ROBERTO — Vamos, pues, y aquesto basta.

LOPE — Pues retiraos, don Alonso.
[…] 180

Vanse y salen Luis, Leonor, Inés.

LUIS — ¡Qué amenidad tan gustosa!
Sin duda que aquí de Chipre,
en competencia de Flora,
se excedieron los pensiles.

LEONOR — ¡Qué frondosas alamedas 185
y qué igualados matices!

INÉS — La hermosura de las fuentes
y sus estatuas lo dicen,
que bien cuidadoso puso
el arte esmeros sublimes. 190

LUIS — Aquí pues, determinado
tengo escuchéis lo plausible
de una cantada, que el genio
apasionado repite
la unión de este regio lazo, 195

v. 176 *estampa*: 'significa idea, original, dibujo y molde principal o prototipo' (*Aut.*). Refiere al modelo de comportamiento que son don Roberto y don Lope para la joven Isabel, quien, por seguir el comportamiento de estos, entrega su estima a don Alonso.

v. 182 *de Chipre*: refiere a un rasgo arquitectónico, característico de la isla de Chipre durante la administración del Imperio Otomano, el cual gobernó la isla desde 1571 hasta 1748. Estos frondosos jardines eran alimentados por canales de irrigación que conducían agua desde las montañas hacia la ciudad, lo cual les otorgaba una amplia extensión y notable verdor.

v. 184 *pensiles*: 'rigurosamente significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semíramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso' (*Aut.*).

v. 193 *cantada*: 'tonada compuesta de arias y otros pasos músicos. Es voz nuevamente introducida por los italianos, que en España se llama tono y tonada' (*Aut.*).

pues el tiempo lo permite,
afianzando a ser facistol
la plana de estos jardines.

LEONOR Lisonja hacéis a mí justa,
pues he deseado el oírle. 200

LUIS Yo lo he discurrido así,
y ahora Inés lo facilite
llamando a Juanelo al punto
que a los músicos avise.

INÉS Voy, que por oír yo cantar, 205
los ciegos juzgo clarines.

Vase.

LUIS Todo el lusitano reino
justo es que lo solemnice,
pues muda esta unión respectos
que juzgó España imposibles. 210

Sale Juanelo e Inés.

INÉS Aquí está el señor Juanelo.

JUANELO Él por él soy, y tu simple.

INÉS No se ha rodeado en los dos
un paso sin que deslice.

LUIS Parte, Juanelo, y al maestro 215
de la ópera le avises
cómo estamos esperando
para el tiempo que se dice.

v. 197 *facistol*: 'El atril donde se pone el libro para el preste o para el diácono o subdiácono, o para los que hacen el oficio en el coro. Distínguese del atril común en tener un pie alto, en proporción que puesto en el suelo pueda servir al que ha de cantar en pie' (*Aut.*). La imagen del facistol es empleada por don Luis para describir la superficie de los jardines.

v. 199 *lisonja*: 'metafóricamente se toma por lo que agrada, deleita y da gusto a los sentidos' (*Aut.*). Leonor advierte que la cantada que realizará don Luis es un justo divertimento mientras pasean en los jardines.

v. 203 *al punto*: 'modo adverbial que vale prontamente, sin la menor dilación' (*Aut.*).

JUANELO Voy al punto a que gorjeen
las flautas y violines. 220

Vase.

LUIS Son tan festivos aplausos
los de este reino invencible
que solo guerras de amor
han coronado sus timbres.

LEONOR Marte alienta en las vïolas 225
los ardores como esgrime
en cada cadencia un rayo
que encanta, vasalla y rinde.

Sale Juanelo.

JUANELO Antes que el músico venga
os prevengo una noticia: 230
don Roberto de Rivera
y doña Isabel, su hija,
licencia piden, señor,
de haceros una visita.

LUIS No discurro quién será 235
aquesta noble familia.

LEONOR Es, señor, doña Isabel
una dama salmantina
que hoy de nuestra princesa
vino siendo camarista. 240

LUIS Diles, Juanelo, que entren
y ven a prevenir sillas.

JUANELO Voy y volveré al instante
a ver esta maravilla.

Vase.

v. 228 *vasalla*: variante de «avasalla», con el mismo sentido semántico.

v. 242 *prevenir*: 'preparar, aparejas y disponer con anticipación las cosas necesarias para algún fin' (*Aut.*).

LUIS ¿No te parece, Leonor, 245
a estos señores reciba
allá en la sala de estrado?

LEONOR Antes, señor, discurría
gocemos la amenidad
de aquesta estancia florida. 250

INÉS Ya no es tiempo de pensar
porque ha entrado la visita.

Salen Isabel, Roberto y Flora.

ROBERTO Señor don Luis, desde el lance
que por peregrino acaso
a la entrada que en Lisboa 255
hizo la princesa, cuando
entre aquella comitiva
a tanto noble fidalgo
concurrimos, no he podido
ni veros ni visitaros, 260
correspondiendo a lo atento
a conocer vuestro garbo
y a la airosa bizarría
con que me ofrecisteis, cuanto
pendiente de vuestro arbitrio 265
careciese en reino extraño,
a que, agradecido yo
y mi hija, confesamos
esta deuda en ofreceros
cuanto a vuestro obsequio valgo 270
en mi empleo y los favores
que debo al Rey lusitano.

v. 247 *estrado*: 'el lugar o sala en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o almohadas, taburetes o sillas bajas' (*Aut.*).

v. 254 *peregrino*: 'se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea, o pocas veces visto' (*Aut.*). El significado empleado en este sintagma refiere a la condición extraordinaria que suscita el encuentro.

v. 258 *fidalgo*: 'el hombre esclarecido en sangre. Es voz muy usada en lo antiguo y corresponde a lo que hoy decimos caballero o señor' (*Aut.*).

LUIS Amigo, ya es muy notorio
a estilo cortesano
practicar urbanidades 275
dignas de inmortal aplauso;
esta casa es ya muy vuestra,
mi carroza, mis lacayos,
mis haberes y deseos,
para serviros en cuanto 280
vuestra amistad me impusiere
seguro de vuestro agrado.

ISABEL Leonor bella, siempre tuve
el mismo deseo, y hoy gano
esta ventura, aunque a costa 285
de un tan dichoso trabajo
como el buscar la ocasión
de conoceros y hablaros.

LEONOR Yo me doy por obligada
del favor por lo que gano, 290
y desde hoy tendréis en mí
una amiga cuyo trato
en recíproca fineza
solo estudie en vuestro agrado.

ISABEL Favorecida y ufana 295
quedo de favores tantos.

FLORA Vos, amiguita, tendréis
en mí desde hoy muy sobrado
mi afecto a la moda
del estilo cortesano: 300
acá en el orden, de fina
soy mujer de gran tamaño;
en este secreto me pierdo
y en el silencio me gano.

INÉS Pues yo, amiga, soy en todo 305
lo que habéis dicho un retrato,

v. 275 *urbanidades*: también usado en forma singular «urbanidad», que refiere a 'cortesanía, comedimiento, atención y buen modo' (*Aut.*).

con que así haremos un par
que a los de Francia es un rasgo;
mirad si será posible
hallar dos de tan buen tajo. 310

LUIS Las materias de Castilla
en Portugal celebramos
mucho, señor don Roberto,
en asunto soberano
de nuestra bella princesa, 315
pero en el decir lo vario
de las noticias, lo más
de sus faustos nos callaron;
y si por primer favor
y ocupar aqueste espacio 320
de tiempo con gusto igual
os estimara, que en algo
de tan prodigiosos lances
hicierais memoria un rato,
si no os disgusta, porque 325
a nuestra nación le es grato
oír y saber lo que toca
al punto de los hidalgos.

LEONOR Yo, señor, os lo suplico,
pues de mi gusto lo es tanto 330
que a comunes relaciones
aún aprecio y aquí alcanzo,
con vuestro favor, el gusto
por entero de este caso.

vv. 307-308 *un par / que a los de Francia hace rasgo*: alude a los legendarios Doce Pares de Francia, que recibieron el nombre de paladines y eran los guardianes de Carlomagno en los cantares del ciclo carolingio. Inés, a pesar de ser criada, emplea esta alusión como analogía que simula su elevación, junto con Flora, al alto comportamiento y virtud de los sujetos cortesanos.

v. 310 *tajo*: en sentido literal 'corte', se emplea como metáfora para referir a la hechura y forma de ser de una persona.

v. 318 *faustos*: 'ornato y pompa excesiva de criados, galas y otras cosas' (*Aut.*).

ROBERTO Señores, para serviros 335
hoy tan dispuesto me hallo
que me hacéis una lisonja
en el gusto de agradaros.

ISABEL Oiréis un breve poema
que mi padre ha concertado. 340

ROBERTO Pues empiezo a obedeceros,
por servir a vuestro agrado:
mándasme, señor, que refiera
de la feliz esfera
de novedades ciertas y cabales, 345
así en las bodas reales
que el orbe ha celebrado
del príncipe de Asturias afamado
con su consorte bella,
del lusitano cielo hermosa estrella, 350
y el príncipe eminente,
que del Brasil esmalta el rojo oriente
con la bella del mundo maravilla,
María Victoria, infanta de Castilla;
y para gozar de las dichosas paces, 355
nombró el Rey al marqués de los Balbases
por ser Grande de España,
que a Portugal en posta del Sol baña
los montes en diamantes,
multiplicando ratos más brillantes 360
en puros esplendores,
pues son del sol de España los fulgores,
cuando a llevar la joya,

v. 344 *mándasme … refiera*: verso hipermétrico eneasílabo.

v. 356 *marqués de los Balbases*: refiere al nombramiento de Carlos Ambrosio Gaetano Spínola de la Cerda (1696-1757), IV marqués de los Balbases y Grande de España, como Embajador Extraordinario en la corte de Lisboa a comienzos de 1727.

grandezas que este Olimpo hispano apoya
lo que en breves razones 365
dice este discurso en relaciones.
Concluido este viaje
sin que haya otra ocasión, el curso ataje
el aplazado asiento
que de dos monarcas firmamento 370
es en la raya hermosa,
siguió el destino de la acción famosa
y del suceso que ya llega,
fue de los desposorios y la entrega
de las bellas infantas, 375
cuyas luces y estrellas fueron tantas
que, fenecido de este caso el modo
y el regio desposorio, acabó todo,
siguiéndose de júbilos iguales
entre los dos monarcas fiestas reales, 380
con tan festivo asunto
que aquí perdió el ornato el fausto junto,
excediéndose el arte
en los dos reinos por mostrar su parte,
y el de Asturias contento 385
pobló en su corte nuevo firmamento,
a cuyos astros solo,
compitiéndose uno y otro polo,
quedó el felice cambio concluido,
[…] 390
y esta es de este suceso expresamente
la esfera jubilosa de su oriente.

v. 364 *Olimpo*: se trata del nombre de la montaña más alta de Grecia y donde, de acuerdo con la mitología griega, residían los dioses. Es empleado como imagen de los reyes y nobles españoles y portugueses.

v. 371 *raya*: refiere a la concomitancia en las fronteras territoriales de las respectivas comitivas que acompañaban al cortejo nupcial hacia Badajoz, sede de las nupcias reales.

LUIS — Confiésoos que me ha tenido
divertido la bien hecha
narración de vuestro ingenio, 395
que este suceso concierta.

ROBERTO — Esto ha sido lo conciso
sin digresiones molestas.

ISABEL — El alma de los discursos
en la sustancia se estrechan. 400

LEONOR — Hasta esto trae de más gusto
cifrarlo mucho en cadencia,
que diga en cláusulas de oro
lo que ciñe a lo que expresa.

FLORA — Lo mismo es cuando en un sí 405
todo un dote se concierta.

INÉS — Hermana, cada uno siente
dónde le punza la queja.

Sale Juanelo y los músicos.

JUANELO — Aquí están ya los Orfeos
portugueses, con quien mide 410

v. 393 *confiésoos*: tanto aquí como en el v. 1508, edito la palabra con la acentuación esdrújula correspondiente a la norma actual, pero la lectura de esta demanda un metro de tres sílabas para completar el octosílabo del verso.

v. 398 *digresión*: 'vicio de la elocuencia, que alguna vez puede ser artificio o necesidad y se comete cuando un orador o historiador sale o se aparte de su principal asunto, para tratar otro' (*Terreros y Pando*). Para la retórica del siglo XVIII, la digresión era considerada un defecto de la expresión breve y clara, a diferencia de la elocución barroca que lo incluía dentro del *ars dicendi*. Por lo tanto, los relatos de los reales sucesos en Badajoz no admiten el excurso digresivo.

v. 408 *punza*: de «punzar», que significa 'metafóricamente vale hacerse sentir interiormente alguna cosa que aflige el ánimo' (*Aut.*).

v. 409 *Orfeos*: refiere colectivamente a la persona mitológica, hijo de Apolo y Calíope, que tocaba la lira con el primor de convocar a la naturaleza, adormecer a las fieras y domesticar lo bárbaro. En el contexto es una referencia hiperbólica al entretenimiento musical que dirige Juanelo.

el más ruiseñor el canto,
porque Castela se admire.

MÚSICO I — Aquí están, señor don Luis,
quien a serviros dirige
las tareas del estudio 415
de este concierto apacible.

MÚSICO II — Solo vuestra orden se espera.

LUIS — Justo es, amigos, que estime
que acompañéis el aplauso
con que Portugal repite 420
las glorias de aqueste asunto.

LEONOR — Ya la atención se apercibe,
que, tras el gusto, el afecto
de otra armonía se sirve.

ROBERTO — Siempre la cadencia es alma 425
del concierto cuando dice,
conforme con el asunto,
lo que al oído solemnice;
y más cuando esta nación
es en todo tan plausible 430
y en obsequio de su rey
con sus afectos compite.

ISABEL — Por eso el orbe celebra
sus faustos en los buriles.

v. 411 *ruiseñor*: 'ave pequeña y muy canora, de dulce y concertada voz' (*Aut.*). Su vinculación al canto remite al mito griego de Filomena, abusada por su cuñado, el rey Tereo, quien para ocultar su crimen le cortó la lengua. Tras revelar el abuso a su hermana, la reina Procne, a través del bordado, ambas se vengan de Tereo asesinando a su hijo y sirviéndolo como cena. El furioso rey persigue a las hermanas con un hacha en represalia, momento en que los dioses transforman a los protagonistas en aves: Tereo en halcón, Procne en golondrina y Filomena en ruiseñor. En contexto, el ruiseñor funciona como metáfora de la excelsa habilidad para la lírica.

v. 412 *Castela*: lusitanismo propio del habla de Juanelo, el cual refiere a Castilla, encarnada en los nobles castellanos que presencian su acto musical.

v. 434 *buriles*: 'instrumento de acero esquinado, cuya punta remata en uno de sus ángulos, con el cual se abre y se hacen líneas y lo que se quiere en los metales, como son oro, plata y cobre' (*Aut.*).

LUIS En todo igualáis las honras 435
que en vuestro favor consiste.

MÚSICOS Y ya que hay en qué tenernos,
vuestra atención nos lo avise.

LUIS Pues, amigos, al efecto.

MÚSICO I Ya el arco el serviros dice: 440

Cantan.

De las doradas
flores aladas
que el mayo argenta
y el alba aumenta
cante mi lira, 445
cuando el Narciso
de Austria hizo
en lusitana
flor soberana
de amor la mira. 450
Bella la aurora
canta sonora
la unión hermosa,
jazmín y rosa,
Brasil triunfante 455
y en tanta gloria
de amor, victoria
logra en Mariana,
rosa temprana,
laurel amante. 460

v. 446 *Narciso*: se trata del personaje mitológico, hijo de Liríope y Cefiso, de hermosura irresistible y soberbia ante el amor. Tras rechazar a la ninfa Eco, se le impone la punición de amarse solo a sí mismo, por lo cual queda embelesado en su reflejo del agua y perece ahogado al intentar asirse. La alusión en el texto es parcial, tan solo a la hermosura juvenil masculina.

MÚSICO II — Amor flechero
fue aventurero
y en dulce lucha
su dicha escucha,
cuando vencida 465
de dos bellezas
triunfa finezas,
bello trofeo,
regio himeneo
de gloria unida. 470

MÚSICO I — Hoy Amor a nuestro imperio
sus arpones avasalla,
que a la beldad que se rinde
triunfo de su dicha enlazan.

MÚSICO II — Un Adonis lusitano 475
victoria logra en dos almas,
que es la guerra tan süave
que por unirse se matan.

MÚSICO I — María Bárbara y Fernando
príncipes son en España; 480
y para reinar amantes
su amor su imperio dilata.

MÚSICO II — El príncipe del Brasil
victoria logra en Mariana,
que hace guerra en su hermosura 485
la fe con que la idolatra.

ROBERTO — ¡Qué bien el metro dibuja
de los afectos que siente

v. 461 *flechero*: refiere a la representación grecolatina de Cupido, como dios alado que disparaba flechas de dos tipos: con punta de oro para infundir deseo y amor; con punta de plomo para sembrar el olvido y la ingratitud. En este contexto se alude al concierto de las bodas reales y al amor multiplicado entre los recién casados infantes.

v. 475 *Adonis*: refiere al divino mitológico de rara e incomparable belleza, amado por Venus, quien lo concibió del incesto entre la princesa Mirra y Ciniras, rey de Chipre. En represalia a este amor, fue destrozado por la encarnación de un jabalí y de su sangre brotaron flores. En la canción se toma la belleza y juventud como atributos para el infante José de Braganza.

la gala de su fineza
en los genios portugueses! 490
Bien puede gloriarse el orbe
que vasallos a sus reyes
ninguno entre sus lealtades
competirlos podrá verse;
en la espada y en el verso 495
demuestra su aliento siempre,
siendo en la escuela de Marte
músico ardor el que impele.

ISABEL El valor en la ternura
no se mudan y entorpece, 500
que antes lo apacible encubre
la entraña de fuego en nieve.

JUANELO La folla con la vïola
llevo a la campaña siempre,
y con pasos de garganta 505
cualquier gallina se muere.
Só fidalgo muy rancioso
y no de gamos monteses,
sino de los fortes gamas
que asombraron a la morte. 510

v. 503 *folla*: 'junta y mezcla de muchas cosas diversas, sin orden ni concierto, sino mezcladas y entretejidas con locura, chacota y risa, y ahora se toma por un divertimiento en que se ejecutan varias habilidades' (*Aut.*). Esta alusión a la convergencia, en el contexto musical, guarda estrecha relación con lo que, durante las fiestas, se describe como «baile»: 'festejo en que se juntan varias personas para bailar o danzar'. No hay alusión aquí al sentido de baile dentro de la tipología de géneros menores en la fiesta teatral, pero sí un claro sentido musical que refiere a un momento de celebración acompañado por el tañer de la música.

v. 505 *pasos de garganta*: 'inflexión de la voz o trinado en el cantar' (*Terreros y Pando*).

v. 507 *fidalgo*: lusitanismo en boca de Juanelo, referencia a «hidalgo», el estrato más bajo de la nobleza reconocida.

v. 508 *gamos monteses*: refieren a los animales semejantes al ciervo, con la diferencia de que cuentan con astas en forma de paletilla, del cual procede el rústico nombre de «paleto».

v. 509 *fortes gamas*: traducido del portugués como «fuerte rango» o «noble variedad», funciona como juego de palabras con la anterior alusión a la rusticidad de los gamos.

INÉS Bien se ve en tu ligereza.

JUANELO Parejas hay diferentes.

LUIS Digo, pues, amigos míos,
que este bolsillo demuestre
mi estimación al trabajo 515
de este rato tan alegre.

MÚSICO I El cielo os guarde, señor.

MÚSICO II Y tan feliz os prospere
que vuestra prole se ilustre,
siendo de Avis el maestre. 520

LUIS A Dios, que yo el buen afecto
aprecio como merece.

Vanse los músicos.

ROBERTO Ya, señor don Luis, discurro
que el viaje a Sevilla llegue
tan pronto que sea preciso 525
prevenciones de repente;
justo es que os retiréis.

LUIS Solo el separarme siente
por ahora el gran afecto
que vuestras prendas me debe, 530
pero es justo obedeceros
de otros cuidados pendiente.

ROBERTO Pues, señor don Luis, a Dios.

LUIS Él os guarde y os conserve.

ISABEL Amiga, vuestra soy ya 535
y seré perpetuamente.

LEONOR Esta honra y este gusto
conserva a mi amor siempre.

v. 520 *de Avis el maestre*: refiere al cargo más alto de la militar Orden de San Benito de Avis, de origen medieval, la cual hacia comienzos del siglo XVII reservó la caballería a miembros de la familia real lusitana.

v. 530 *prendas*: 'la dádiva o don que los amigos o enamorados se dan recíprocamente, en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor' (*Aut.*). Se emplea también como sustantivo abstracto para referir actos o gestos de lealtad.

FLORA Y yo, señora, también,
que sigo a mi ama el torrente. 540

LEONOR Yo lo estimo. A Dios, amiga.

ISABEL Él os guarde y os prospere.

Vanse y queda Juanelo e Inés.

JUANELO A Dios el tono de Inés,
la hortelana, que no puede,
como el alba entre las coles, 545
hallarse en los misereres.
Ea, pois, bela Castela,
a vos es fuerza me acerque,
pues a Sevilla la Grande
va con la fidalga gente 550
nuestra infanta lusitana
y yo llevo acá entre dientes
ciertas cosquillas de amor
que me comen y estremecen:
silencio, penas, silencio, 555
que hay sus celos y su dengue,
y ahora es tiempo de callar,
que sin cenar nadie duerme.

INÉS ¿En qué piensas, majadero?
¿Haces unos entremeses 560
que pareces en el gesto
a un poeta de los veinte?

JUANELO Tengo yo un alma en mis carnes
y está en penas diferentes,
pues callo y acá en la jerga 565

v. 546 *misereres*: 'la fiesta o función que se hace en Cuaresma a alguna imagen de Cristo, por cantarse en ella el Salmo que empieza con esta voz' (*Aut.*).

v. 556 *dengue*: 'Melindre mujeril, que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males y a veces disgusto de lo que más se suele gustar. Es voz modernamente inventada' (*Aut.*).

v. 562 *de los veinte*: expresión difícil de rastrear en el uso de la época, pero en contexto es una marca que asigna bajo origen y rusticidad a quien se le adjudique.

v. 565 *jerga*: 'tela gruesa' (*Terreros y Pando*). Juanelo refiere a sus ropajes, probablemente de material corriente, como continente de su alma apesadumbrada y sus carnes apenadas.

se me queda el accidente;
una sarna que se cura
con el cura si se quiere,
y si no se rasca, así
se carcome el que padece; 570
tengo como pobre miedo
que la cabeza me enferme
con vaguedos, que la Luna,
cuando está menguante, tiene;
y tengo pocos dineros: 575
mirad si lo triste puede,
no siendo más hasta aquí
que un jumento estar alegre.

INÉS Juanelo, allá en la botica
puede informar lo que siente, 580
que hay remedio para todo
y mire lo que hacer tiene.

JUANELO ¿No me has entendido, Inés?

INÉS Entiéndelo quien lo entiende.

JUANELO Pues plega a Dios que ensordezcas. 585

INÉS Pues plega al cielo que ciegues.

Vanse y salen Isabel y Flora, de camino.

ISABEL Famoso para la caza
es este apacible sitio
del monte de Castilblanco,
que es de Sevilla vecino. 590

v. 566 *accidente*: 'llaman los médicos a la enfermedad o indisposición que sobreviene y acomete repentinamente o causada de nuevo por la mala disposición del paciente' (*Aut.*). Juanelo encadena los males y pesares que se originan en el deseo que siente por Inés, quien lo despecha. La enfermedad es otro de los males contenidos dentro de su fisionomía, descrita con las formas continentes del alma, la carne y la jerga.

v. 573 *vaguedos*: variante lingüística de «vaguidos», que refiere al 'desvanecimiento o turbación de la cabeza, que pone a riesgo de perder el sentido o de caer' (*Aut.*).

v. 589 *Castilblanco*: refiere a la región perteneciente a la actual provincia de Badajoz. Se ubica en dirección sur desde los Montes de Toledo, formación de sierras que dividen la cuenca del río Tajo con la del río Guadiana. Este rasgo es coherente con el espacio dramático que describe doña Isabel, como lugar propicio para la caza mayor.

FLORA Aun por eso nuestros reyes
lo dedican para el tiro
en afanes de Dïana
en que ahora divertidos
estarán en Santa Olaya. 595

ISABEL Creo allí se han detenido
en alguna gran batida
que en su bosque se previno
por don Alonso del Corro,
de que estaba con aviso, 600
y yo, mi Flora, quisiera
sepas lo que he discurrido.

FLORA Ya, señora, lo sabré
si gustas de referirlo.

ISABEL El que nos fuésemos luego 605
paseando ese camino
por si lograr fuese acaso
algo de su regocijo.

FLORA Vamos, norabuena sea,
de vuestro gusto al destino. 610

Vanse y salen Alonso y Lope.

v. 593 *Diana*: se trata de la casta diosa hija de Júpiter y Latona, protectora de la vida silvestre y devocional de la caza, por lo que es representada con arco, flecha y perros amaestrados. Los afanes referidos identifican la actividad de la caza como el entretenimiento por excelencia de la nobleza.

v. 595 *Santa Olaya*: probablemente alude a Santa Olalla del Cala, en las inmediaciones del campo extremeño en el límite con la geografía andaluza.

v. 597 *batida*: 'un género de montería de caza mayor, que se hace batiendo el monte, para que salgan todas las reses que hubiese a los puestos donde están los cazadores esperándolas para tirarlas con facilidad' (*Aut.*).

v. 599 *don Alonso del Corro*: refiere al noble don Alonso del Corro Guerrero (1676-1749), secretario del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena y conde de Montalbán. Formó parte del cortejo que acompañaría a los reyes en el traslado de la corte a Sevilla, por lo cual fue recompensado por Felipe V con el condado de Montalbán.

v. 609 *Vamos … sea*: el texto impreso lee «vamos, pues, en hora buena sea», pero enmiendo con la fórmula «norabuena», la cual pertenece al *usus scribendi* del autor, a fin de mantener el octosílabo.

ALONSO En esta selva apacible,
florida estancia del mayo,
donde sus amenidades
son el umbroso teatro,
en que el afán del camino 615
se brinda alegre al descanso
de cualquiera pasajero,
ataremos los caballos
y, de este breve reposo
válidos algún espacio, 620
daremos tregua al desvelo
de cuidados cortesanos.

LOPE Soy conforme, pues yo vengo
de la jornada cansado
y ya la villa está cerca, 625
con que no sirve de atraso
el habernos detenido.

Suena ruido de montería.

ALONSO Sin duda que el Rey ha estado
detenido en este sitio
de alguna batida al paso. 630

LOPE Es verdad, pues estas voces
lo acreditan y reparo
que el rumor se nos acerca.

Voces dentro.

VOCES Guarda el toro, huye, que el diablo
no es más valiente, Perico. 635

ALONSO Ya se nos vino un fracaso.

Suenan voces de mujeres afligidas.

v. 620 *válidos algún espacio*: el sentido del verso refiere a que los caballos podrán (serán válidos) de reposar un poco de tiempo (algún espacio).

v. 627 acot. *montería*: 'la caza de jabalíes, venados y otras fieras, que llaman caza mayor' (*Aut.*).

ISABEL ¿No hay quien me socorra, cielos,
en riesgo tan apretado?

FLORA ¡Cuantos santos hay, invoco!
¡Válganos un todo santos! 640

LOPE La voz de mi prima es esta
si yo al eco no me engaño.

ALONSO Vamos, pues, a socorrerlas,
que basta lo lastimado
de su queja para hacer 645
cuanto obliga el empeñarnos.

Vanse y sale Lope con su prima.

LOPE Descansad, señora, aquí,
que ya queda asegurado
el peligro, pues la fiera
despojo es ya de ese campo. 650
Mas, ¿qué es esto? Bien lo dije
yo que el eco pronunciado
era de Isabel, mi prima.

ISABEL Ya, señor, de este desmayo
restaurada… mas, ¡qué miro! 655
Don Lope, primo, no extraño
esta acción en el valor
de tu sangre y lo gallardo
de tu brío, pues en todo
sois de lo noble el dechado. 660

LOPE Venturosa y peregrina
la ocasión aquí me trajo,
pues en ese prado yo
y don Alonso dejamos
del camino algún descanso 665
viniendo de Badajoz.

v. 640 *un todo santos*: probablemente una fórmula aglutinante de rezo popular, en encomienda a cualquier santo o patrón que pueda interceder en una situación menesterosa.

v. 661 *dechado*: 'ejemplar regla a que se atiende para imitar cualquiera cosa que se quiere salga parecida o semejante a lo que se tiene presente […] metafóricamente se usa por ejemplo y modelo de virtudes y perfecciones, y también de vicios y maldades' (*Aut.*).

Sale Alonso con Flora.

ALONSO Aquí podéis descansar,
señora, algún buen rato,
que ya está la compañera
por mi camarada en salvo. 670

FLORA Toda mi vida, señor,
por vos estaré rezando
que os libre de tías y suegras,
que son del mundo contagio.
¡Tal valor nunca se ha visto! 675

LOPE ¿En qué os detuvo el fracaso?
¿Qué os detuvisteis? Pues yo,
dejando desjarretado
el toro, saqué a mi prima.

ALONSO Llevó el miedo hacia otro lado 680
a esta niña entre la breña
y aun yo me miré admirado,
pues solo una zorra fue
de su temor el fracaso.

FLORA Esa tigre o ese león 685
dio sobre mí tan gran salto
que, sacudiéndome el polvo
y sintiendo mil araños,
ya me discurrí tragada
de la gran bestia de plano. 690

ALONSO Por teneros tan por suya
hizo el brindis en el trago,
pero no era buche aquel
en que cupiese tal garbo.

v. 678 *desjarretado*: adjetivación de «desjarretar», 'debilitar y dejar sin fuerzas a alguno, como al enfermo sangrándole con exceso y también al que le ha sucedido algún contratiempo y pérdida, se dice que le ha desjarretado' (*Aut.*).

v. 681 *breña*: 'los matorrales, malezas o espesuras que crecen en la tierra inculta y fragosa' (*Aut.*).

v. 694 *garbo*: 'gentileza y buen aire en el andar y manejar el cuerpo' (*Aut.*). La acepción corporal la hace don Alonso al señalar que no hay bestia capaz de tragar el garbo de Flora.

FLORA Yo, señor, soy de tal genio 695
en lo suave de mi trato
que pudiera sucederme
este peligro en lo blando.

ISABEL Vámonos, pues, a Sevilla,
que mi padre está esperando. 700

ALONSO Para serviros, señora,
yo os iré acompañando.

LOPE Pues ahora con vos iremos.

ALONSO Yo me iré con los caballos.

LOPE Vámonos por aquí, prima. 705

ISABEL Soy gustosa de este hallazgo.

FLORA Vámonos, pues, señores,
no suceda otro fracaso.

JORNADA SEGUNDA

Salen Luis y Juanelo.

LUIS — Llámame a Leonor, amigo,
que no descanso un instante, 710
que soy padre tan amante
que con su atención consigo
el alivio más constante.

JUANELO — Voy, señor, que aquí dirán,
con acertado consejo, 715
que quien se contempla viejo
busca sus canas Jordán
y en ella gusto y gracejo.

Vase.

LUIS — La marcha ha sido prolija
y su juventud lozana. 720
Aunque el mal rato corrija,
no dirá de buena gana
cosa que sienta o la aflija.

Salen Leonor e Inés.

v. 717 *Jordán*: 'cualquier cosa que remoza o rejuvenece. Es tomada la metáfora de que se decía que los que se bañaban en el río Jordán rejuvenecían' (*Aut.*). El parlamento cómico de Juanelo que sostiene que las canas de un viejo buscan el río Jordán, significa que el requerimiento encuentra su remedio, como él atiende a su señor don Luis cuando este lo necesita.

v. 718 *gracejo*: 'gracia, chiste y donaire festivo en el hablar' (*Aut.*). Juanelo es autorreferencial al trato con su señor y a sus mecanismos de hablar para contentarlo.

LEONOR — Señor, algo divertidas
estábamos al jardín. 725

INÉS — Y por eso entretenidas,
pero a serviros, en fin,
siempre estaremos rendidas.

LUIS — Ya que a esta ciudad me trajo
de la obligación que sabes 730
el destino, y que en los faustos
de los casamientos reales
no pude hallarme, a motivo
del curso de mis achaques,
cuando Castilla y Lisboa 735
en demonstración gigante
hizo a la Fama carteles,
que sus clarines reparte,
mientras la carroza llega
para que a palacio pase 740
a besar la regia mano
de la princesa, escucharte
apeteciera el suceso
y concisamente grave
lo sustancial de las fiestas, 745
pues como los naturales
de nuestra nación aprecian
tan honradas vanidades
sin pasión ni digresiones,
tu ingenio sabrá enlazarle. 750

LEONOR — Aunque yo, por mi cuidado
de camarista, este lance
no hubiera atendido tanto,
de todo hicieran capaces

v. 737 *Fama*: refiere a la mensajera de Zeus, hija de Gaia o Elpis, quien personificaba el renombre y comunicaba las nuevas. Se le representa alada, sosteniendo en una mano una corona de laurel y proyectando las noticias con un clarín.

v. 752 *lance*: 'la pendencia de obra o de palabra, el encuentro o caso que sucede entre dos o más personas con circunstancias arduas y extraordinarias' (*Aut.*). Esta acepción de «lance» remite a la concurrencia notable de la nobleza en Badajoz, para las bodas reales de los infantes, el 19 de enero de 1729.

las noticias de ambos reinos 755
de caballeros y grandes,
y así, señor, escuchad
de mi obediencia el dictamen.

INÉS Pues, ¿si yo he de estarme muda?
Antes por ver y saber, 760
ando en espíritu siendo
archivo de novedades;
serviré de apuntador
si algo, señor, se olvidare,
si ese ingenio no se atrasa. 765

LUIS Y lo harás, Inés, muy grave.

INÉS Y por tal ya me contemplo
capaz de este guardainfante.

LEONOR Los crïados no han venido,
aunque discurro no tarden. 770

LUIS Pues por eso habrá lugar
para poder escucharte.

LEONOR Fue, señor, de aquesta suerte,
y breve por no cansarte.
De Caya al undoso pie, 775
frente al reino lusitano,
llegó aquel ángel humano,

v. 763 *apuntador*: 'nombre de oficio, como el que está destinado en las iglesias, catedrales, colegiales y otras comunidades, para apuntar y anotar los que residen asisten o faltan […] en las comedias es el que está diputado en las compañías de farsa para advertir y apuntar a los comediantes lo que deben representar, decir o hacer, para que no yerren o suspendan la representación' (*Aut.*). El apoyo figurativo que Inés ofrece como apuntadora puede interpretarse en ambas acepciones, tanto para un acto de registro en un soporte y para asesorar la memoria de Leonor en la declamación poética de los acontecimientos que realiza frente a don Luis.

v. 768 *guardainfante*: tanto la criada Inés como su contraparte castellana, la criada Flora, realizan constantes referencias al traje como signo de prestigio social. En este caso, Inés se precia de poder llevar guardainfante en el servicio de Leonor, pues esta es prenda decorosa que podía llevar el servicio más allegado a una noble familia.

v. 775 *Caya*: se trata del río que separa la frontera de Badajoz con Portugal. Por extensión, espacio geográfico limítrofe entre la demarcación del lado castellano de las bodas hacia el bando lusitano.

Mariana Victoria, y fue
tanto el concurso que de
sus ojos las luces bellas, 780
sembrando el campo de estrellas
a su culto enamorado,
le sirvió el prado de estrado
solo por besar sus huellas.
Llegó el bello tornasol, 785
su amante el príncipe, y tal
fue de amor su extremo, cual
Clicie imita al girasol
su cielo en bello arrebol,
iluminando la esfera 790
en la brillante carrera
de su curso hasta palacio,
no dejó en el bello espacio
que a nadie con él luciera.
Los adornos, los primores, 795
los arcos, máquinas bellas
del diamante son querellas,
según muestran esplendores;
parleras se ven las flores,
rompiendo arpones Cupido, 800
no ya ciego, sí rendido
a tanta belleza todos,

v. 788 *Clicie*: también llamada Clitia o Clitie, es según la mitología griega una ninfa, hija de Océano y Tetis, enamorada de Helios, dios del Sol. Tras ser poseída y luego abandonada por Helios, buscó venganza al sabotear los nuevos amores de este con Leucótea, pero solo consiguió un odio mayor de parte del dios. Despojada de sentido, se privó de vestido y alimentos y contempló al sol durante nueve días, tras lo cual quedó transformada en la flor del heliotropo o, en otras variantes, el girasol.

v. 800 *Cupido*: refiere a la personificación romana del amor, que según la mitología es hijo de Mercurio y Venus. Se le representa como un infante provisto de un arco y un carcaj con flechas de fresno, apuntaladas de oro o plomo, con el cual hiere a los dioses y mortales amantes. El poder de estas flechas puede infundir amor y deseo o, en su defecto, olvido y rechazo.

dejaron albedrío y modos
del nuevo imperio adquirido.
El monarca lusitano, 805
padre del príncipe, dio
del gozo que recibió
expresión al soberano
sujeto, a quien dio la mano
el Adonis del Brasil. 810
Mercedes en mil en mil
con los fidalgos reparte:
su imperio con amor parte,
gloria imprimió el buril.

LUIS Muy bien, Leonor, has dispuesto 815
la digresión, en que estrecha
lo regio de tanto fausto
y me he divertido en ella.

LEONOR Yo me alegro haya logrado
serviros, señor, en ella. 820

LUIS Estoy, Leonor, discurriendo
el que es preciso que atiendas:
hay que hacer una visita
que se debe, y esta deuda
es de primera atención. 825
Don Roberto de Rivera
y su hija, la que sabes,

v. 803 *albedrío*: 'significa también la sentencia arreglada a razón y derecho, que da el juez árbitro en el juicio que ante él pasa' (*Aut.*). Este sentido jurídico es el que sentencia el concierto político de las bodas, donde el albedrío es la sentencia de la unión entre ambas nobles casas. A diferencia del uso frecuente de la acepción, que refiere a la voluntad otorgada por Dios para elegir lo bueno o lo malo, en este caso se refiere a la concordancia legal y el orden social establecido a partir de las nupcias de los infantes.

v. 811 *mercedes en mil en mil*: la expresión refiere al generoso gesto y abundante cortesía con que el rey Juan V de Portugal y el príncipe José de Braganza se presentan ante la comitiva de los Borbones. El uso del número «mil» se da de forma hiperbólica, pues esta cantidad 'se usa por exageración para significar un número o cantidad grande, indefinidamente' (*Aut.*).

v. 816 *estrecha*: del verbo «estrechar», que significa 'acortar, ceñir, angostar, cercenar y reducir a menos alguna cosa' (*Aut.*). Refiere a la operación retórica realizada por Leonor, que logra disponer sucesos tan copiosos en un discurso breve.

que en Lisboa dejó prenda
de esta urbanidad, y es justo
pagar con igual moneda. 830

LEONOR Es, señor, tan de mi gusto
esa obligación que atenta,
cuando se me señalare,
por lisonja y obediencia
la ejecutaría mi afecto. 835

LUIS Está bien, tiempo nos queda
para que se determine.
Ahora tú a tu cuarto entra
porque tengo qué hacer yo.

LEONOR Señor, norabuena sea. 840

LUIS Pues a Dios, hasta después.

LEONOR Ven, Inés, no te detengas.

INÉS ¿Cómo me he de tener
si tú me traes y me llevas?

Vanse y salen Roberto, Alonso, Lope, Isabel y Flora.

ROBERTO Y, pues, señor don Alonso, 845
¿es posible nos veamos
desde que de Salamanca
aquel viaje trocamos?
Usted hacia Badajoz
y yo al reino lusitano, 850
donde me ha sido preciso
detenerme más de un año
para cierta diligencia
y negocio de cuidado.

ALONSO Y después que, don Lope, 855
de vista nos apartamos,
nos fuimos a Badajoz,

v. 852 *más de un año*: esta autorreferencia sugiere una elipsis de más de un año entre el primer y segundo acto de *El míralo todo*. Don Roberto de Rivera, habiendo conseguido plaza en palacio junto con su hija Isabel, se desplaza desde Salamanca hasta la corte lusitana, en compañía de su sobrino Lope.

donde se habían tratado
los reales casamientos
entre los dos soberanos. 860

LOPE Los cuales ya concluidos,
llegamos a Castilblanco,
en donde a Isabel, mi prima,
le sucedió cierto acaso.

ISABEL Un ferocísimo toro 865
se desmandó del ganado
y, saliéndose al camino,
a mí me puso en cuidado.

FLORA Ay, señor, una raposa
a mí me dio tan gran salto 870
que, a no tener tal valor,
me hubiera dado un desmayo.

Sale Marcelo.

MARCELO Un portugués caballero,
que ha venido de Lisboa,
y con él junto una dama, 875
acaba de apearse ahora,
el cual en la comitiva
le he visto yo, quien me nombra
y dice que a visitaros
viene, y el nombre me informa 880
que es don Luis de Castro Coello.
[…]

ROBERTO Ya, ya me acuerdo quién es.
Ese caballero me honra
mucho y lo experimenté 885
en su reino en muchas cosas.
Dile que entre luego al punto.

v. 874 *que ha venido de Lisboa*: tras la elipsis de más de un año durante el cual los personajes no se han encontrado, la acción dramática se localiza fuera de Portugal (de donde viene don Luis con su hija Leonor) y fuera de Badajoz (de donde ha llegado don Alonso). El nuevo espacio es la ciudad de Sevilla, donde se ha trasladado la corte de Felipe V tras las reales nupcias de los infantes en 1729.

MARCELO Ya a la antesala se asoma.

Sale don Luis y Leonor e Inés.

LUIS Solicitando este gusto
con incansable memoria, 890
no descansó mi cuidado
a esta obligación forzosa
hasta veros, la que ya
mi seguro afecto logra.

LEONOR Con igual desvelo yo 895
de este júbilo hice corta
la jornada, deseando
de vuestra vista la gloria.

ROBERTO Señor don Luis, no le queda
expresión en que se acoja 900
la libertad ni encarece
mi afecto, cuanto forzosas
obligaciones y afectos
son de vuestro arbitrio todas.

ISABEL No acaso, bella Leonor, 905
estaba en mí bulliciosa
alma, con alborozos
que este gran gusto le informa,
siendo tan vuestro mi afecto.

ROBERTO Señor don Alonso, ya 910
este caballero abona
las mayores circunstancias,
que mi estimación apoya
el señor don Luis de Castro,
cuya nobleza es notoria, 915
y su hija, a quien mi casa
le es de sus honras deudora.

ALONSO Señor, mi fortuna es tanta
que de esta casa a la sombra
logró el felice principio 920
de serviros desde ahora.
(Mas, ¡qué divina belleza! *Aparte.*

Todo el albedrío me roba.)
Y vos, señora Isabel,
desde hoy que a mí me toca, 925
como criado de esta casa,
veneraciones muy propias
a vuestro respecto siempre.

LEONOR (¡No sé qué fuerza ingeniosa *Aparte.*
me inclina a escucharle bien!) 930
Señor, estimo tal honra.

LUIS Mi estimación igualmente,
señor don Alonso, adopta
ese favor y en él tanto
servirá de ejecutoria 935
serviros en cuanto quepa
y vuestro agrado me imponga.

ALONSO Protesto mi obligación.

LOPE Yo, señor, a quien le toca
por deudo y el afecto 940
obligación sin lisonja,
tendréis un criado añadido
que de este empleo blasona.

LUIS Por amigo y señor mío,
desde hoy mi afecto coloca 945

v. 923 *albedrío*: 'cualquier acción que el hombre ejecuta, como si no tuviese superior, ciegamente y por su antojo, sin fundamento de razón más que su gusto o deleite' (*Aut.*). Don Alonso emplea esta expresión retóricamente para indicar que la presencia de Leonor es la pérdida de su voluntad individual y el paso a los mutuos afectos y concierto amoroso.

v. 929 *ingeniosa*: 'hábil, sutil y que tiene ingenio' (*Aut.*). Esta expresión de Leonor tiene la acepción de sutil, en sentido de delgadez o tenuidad, rasgos de la atracción repentina e intangible entre ella y don Alonso.

v. 938 *protesto mi obligación*: esta expresión de don Alonso declara el ánimo que tiene de sumarse a la correspondencia y retribución que los allegados a don Roberto y, por extensión, él mismo, entregan a su invitado don Luis.

v. 941 *lisonja*: 'la nimia complacencia y afectada fineza que se tiene, en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro' (*Aut.*). La acepción empleada por don Lope refiere que retribuirá el buen trato de don Luis en el pasado y complacerá, sin afectos fingidos ni gestos forzados.

vuestra estimación en todo
lo que a serviros me importa.

LOPE Guárdeos Dios, señor, y vos
desde hoy conoced, señora,
cuán obligado estaré 950
al empleo que me toca.
(¿Hay hermosura más rara? *Aparte.*
Digna es de amor la corona.)

LEONOR A tanta cortesanía
siempre quedaré muy corta. 955

INÉS Y vos, amiga, ¿qué hacéis,
que estoy de este gusto loca?

FLORA Aunque yo el juicio no pierdo,
a lo menos se alborota:
¿que nos vemos en Sevilla? 960

MARCELO Mejor fuera en La Mamora.
Huyendo voy de fantasmas,
que este cuaderno me sofoca:
unos todos cumplimientos
y estas también habladoras. 965

Vase.

LUIS Ya, señores, que sentado
queda en mi afecto las honras
que tan iguales merezco,
como a esta región hermosa
he venido y hoy se mira 970
teatro de reales pompas,
y allá a Portugal llegó

v. 960 *La Mamora*: refiere a La Mamora, nombre que se le dio durante el siglo XVII a la ciudad marroquí de Mehdía. Hay un marcado sarcasmo en la comparación realizada por Marcelo entre Sevilla, donde se realiza este encuentro, y La Mamora, ciudad marroquí, probablemente por el descontento perenne que sufre este gracioso a causa de sus obligaciones a servir y escaso gusto o comprensión que tiene de los modos cortesanos.

v. 963 *cuaderno*: en su descontento, Marcelo realiza una metáfora con el artefacto textual. cuaderno o cuadernillo, puesto que las extensas fórmulas de cortesía le parecen un cuaderno copiosamente escrito, sobredimensionado en su volumen y plasticidad de sus fórmulas.

en relaciones dudosas,
envuelta la fama en ellas
de las acciones heroicas 975
de este andaluz horizonte,
gustara, si no os enoja,
por escribirlas allá
una breve fácil copia
que trasunte los festejos 980
de esta verdadera historia.

ROBERTO Yo a serviros me alentara,
aunque era dificultosa
enervar con corto ingenio
la acción, que será oficiosa 985
a otro numen más difuso.
Don Alonso de Mendoza,
nuestro amigo, de este asunto
se hará cargo y en la forma
que haga cadencia lo breve 990
hará difusa la nota.

ALONSO Siendo este el primer motivo
que a vuestro agrado convoca

v. 973 *relaciones*: 'la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió' (*Aut.*). Hace referencia al subgénero textual de las relaciones de sucesos, que viajaban a través de pliegos sueltos manuscritos o impresos. Debido a su soporte discontinuo y su uso instrumental, muchas veces estaban sujetas a las deturpaciones de la transmisión textual, razón por la cual don Luis las califica como dudosas.

v. 980 *trasunte*: de «trasuntar», que significa 'copiar o trasladar algún escrito de su original'. En coherencia con la crítica que don Luis de Castro realiza a las relaciones dudosas, prosigue con una solicitud a sus huéspedes de que relaten con veracidad y brevedad los sucesos de la real entrada que hicieron los reyes de España y los recientemente casados infantes en Sevilla. La importancia de este relato no es solo el acontecimiento de su recitación y escucha, sino también la producción de una copia autorizada por el mismo don Luis, que volverá con él a la corte Portugal. Ello expresa el imprescindible vínculo entre transmisión de noticias y la imagen del poder real en los territorios de la Corona de España y Portugal.

v. 990 *cadencia*: 'cierta medida y proporción que se guarda en la composición, así de prosa y versos, como en la pronunciación y modo de cantar' (*Aut.*). La recitación de don Alonso ha de ser breve y concisa.

v. 991 *difusa*: 'lo mismo que difundido' (*Aut.*). Además de comunicar los hechos con brevedad, el objetivo es difundir verazmente a través de la copia que hará don Luis.

mi voluntad y obediencia,
diré lo que es grande en poca 995
plana, aunque lo soberano
tal vez la pluma lo emboza
o lo rudo le disipa
los esplendores que acorta.

LUIS Vuestro ingenio ya lo indica. 1000

LOPE Dichoso sois, don Alonso,
que ya la suerte os mejora.

ALONSO Vuestra casa es el oriente
y ahora en fuerza luminosa
de este precepto diré 1005
lo que en serviros me toca.
Salió, pues, señor, decreto
del Rey, en que dispusiera
la real comitiva el viaje
que a Sevilla se endereza 1010
y en su ejecución al punto
la marcha luego comienza
con toda celeridad,
y a breves jornadas llega
a descubrir este Olimpo, 1015
que, de Alcides obra excelsa,
dio al orbe asunto supremo
de sus glorias en las prensas,
objeto al romano solio

v. 1007 *decreto*: hacia finales de diciembre de 1728, los cabildos y regimientos recibieron comunicaciones que anunciaban la decisión de que, una vez consumadas las bodas reales de los infantes de España y Portugal en Badajoz, los reyes de España se trasladarían a Sevilla en una ruta y cortejo que los acompañaría desde esta provincia hasta la capital. La comitiva abandonó Madrid el 7 de enero de 1729 y, tras las bodas celebradas el 19 de enero en Badajoz, haría entrada triunfal en la ciudad de Sevilla a 3 de febrero de 1729.

vv. 1017-1018 *dio … en las prensas*: 'frase que vale sacar a luz alguna obra, imprimiéndola' (*Aut.*). Don Alonso refiere la entrada de la comitiva real en Sevilla como glorioso acontecimiento. En consecuencia, una gran cantidad de testimonios, salidos de las prensas, documentaron el suceso. Estos impresos fueron una miscelánea de subgéneros capaces de transmitir distintas facetas de la entrada real: las relaciones de sucesos, a modo de narración en prosa o verso; los arcos triunfales, como registro de la arquitectura

que César Augusto cerca 1020
entre muros de diamante
sus homenajes y almenas.
Salió su ilustre senado
a demostrar lisonjera
la pacta de sus lealtades, 1025
que a besar la mano llegan
ostentando bizarrías,
tan hijas de su grandeza
que encarecerlo a su fausto
hace conocida ofensa, 1030
pues no dice lo que incluye
y al mismo tiempo las lenguas
sonoras de los metales
de esa elevada eminencia
de la torre de su templo, 1035
máquina siempre suprema,
y estos y la artillería,
para la entrada dispuesta,

efímera; las series de grabados como estampa y vista del cuerpo urbano, masa social y efigie monárquica.

v. 1020 *César Augusto*: refiere a la figura del emperador romano César Augusto (63 a.C.-14 d.C.), bajo cuya estirpe se desarrolló enormemente la ciudad romana de Iulia Romula Hispalis que en el futuro sería Sevilla. Referida comúnmente como Hispalis, fue uno de los centros urbanos e industriales más desarrollados de la Bética, actual región de Andalucía, especialmente por las murallas que cercaban el casco urbano, el templo dedicado a Hércules y el puerto que posibilitaba el activo comercio fluvial.

v. 1035 *la torre de su templo*: refiere a la torre de que alberga la catedral de Santa María de la Sede, conocida como La Giralda, cuyo campanario sirvió de anuncio y fue ornamentado para la entrada de la comitiva real en Sevilla.

v. 1038 *la entrada dispuesta*: la entrada de los reyes de España y los infantes recién casados a Sevilla se dio el 3 de febrero de 1729 con un cortejo de alrededor de mil seiscientos miembros del séquito y la asistencia masiva de la población sevillana. Se halla documentada en testimonios impresos, pero especialmente en los aguafuertes de Pedro Tortolero (*c.* 1700-1766), donde se representa la entrada de los Reyes e Infantes en carroza, por el arrabal de Triana. La ciudad entera se vislumbra engalanada de colgaduras, pinturas y tapices, con centenares de lámparas y faroles en las fachadas y construcciones efímeras como arcos triunfales, aquel de Triana blasonado con los pilares de Hércules y la figura del coloso de Rodas coronando en lo más alto. Prosiguen a la entrada una serie de actos oficiales y ricos festejos entre el 3 y el 21 de febrero de 1729.

con repetidos Vesubios
su aclamación interpreta. 1040
Siguiose en triunfales arcos,
en sus calles y plazuelas,
los ornatos más difusos,
los enigmas más discretas.
La noche suplió el oriente 1045
en antorchas, cuya bella
y confusa variedad
con ingeniosas pavesas

v. 1039 *Vesubios*: refiere al monte Vesubio, volcán activo ubicado en la bahía de Nápoles, del cual se documenta una violenta erupción que sepultó completamente la ciudad de Pompeya y parcialmente la de Herculano en el año 79 d. C. En contexto, se sustantiva para referir metafóricamente a los ruidos de salva de cañones, empleados por la artillería ubicada en el monte del Baratillo y las naos en el puerto, para recibir a la comitiva real. Hiperbólicamente, estas salvas de artillería asemejan los truenos volcánicos.

v. 1041 *triunfales arcos*: 'el que se erige en memoria de alguna acción insigne y con especialidad de victoria y triunfo de algún héroe, emperador o capitán famoso, como los que edificaban los romanos a sus Césares, y porque estaban esculpidos y entallados en ellos las insignias militares y despojos conseguidos de los enemigos, se llamaron triunfales, a cuya imitación en las entradas públicas y solemnes de los reyes y reinas o en otras solemnidades grandes se suelen erigir semejantes arcos, adornados de insignias de guerra y otros trofeos' (*Aut.*). El arco triunfal como arquitectura efímera en la entrada de Felipe V fue uno principal, en la entrada al arrabal de Triana, además de algunos otros dentro del casco, como el dispuesto en la calle de Castilla, de alta proporción y dilatado adorno, en el cual se dispusieron imágenes de la esfinge de Sevilla, una Amazona flechada, el nombre «ALLIVES» escrito al revés y las iniciales «F.I.» en homenaje a Felipe V e Isabel de Farnesio. Asimismo, otro dispuesto en la calle Génova por el gremio de plateros, también de gran altura y considerable ancho, rematado en una figura piramidal, de donde muy cerca ondeaba una bandera celeste con la efigie de un león y el «*Aspedes firmitas*», incluida una octava real que homenajeaba al Rey.

v. 1045 *los enigmas más discretas*: la concordancia de género de la palabra «enigma» es ambivalente en este verso, pues el determinante es masculino y el adjetivo femenino. La ambivalencia es posible que proceda de la raíz latina «*Ænigma*», de género neutro.

v. 1046 *antorchas*: cae la noche tras el itinerario que llevó a Sus Majestades en carrera por el arrabal de Triana, la plaza de la Magdalena, la plaza de San Francisco y la entrada de Gradas, momento en el cual a la entrada de la catedral se dispusieron una docena de colegiales de San Miguel con antorchas encendidas y, luego, desde el Real Alcázar, pudieron vislumbrar miles de lámparas encendidas alrededor de la Basílica y en torno a la Giralda.

v. 1048 *pavesas*: 'la parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza […] metafóricamente llaman al que tiene el genio apacible, sosegado y dócil' (*Aut.*). En doble sentido, refiere a la materia residual de las antorchas que durante la noche del recibimiento real y, a su vez, al ambiente sosegado por la presencia y tránsito de los reyes.

iluminaban el aire
de fuego en docta academia, 1050
a cuya invención concurre
la majestad y grandeza,
quedándose al día siguiente
al besamanos, y en esta
acción el serio senado 1055
su pláceme representa
después, por el orden que
corresponde a su grandeza.
Los tribunales, rendidos
a la real presencia, llegan 1060
a demostrar el afecto
con que a sus reyes veneran.
Los demás del grave cuerpo
de su notoria nobleza
por sus órdenes también 1065
la real mano alegres besan,
y los demás lucimientos,
que entre funciones diversas,

v. 1054 *besamanos*: 'el acto y ceremonia de besar la mano. Dícese casi privativa y únicamente de la que se hace a los reyes y príncipes reales en diversas ocasiones y funciones públicas, como cuando se les jura y presta obediencia o cuando se celebra el día de su nacimiento o cosa semejante' (*Aut.*). El día 5 de febrero de 1729, se llevó al cabo el acto de besamanos por parte de Sus Majestades, al cual asistieron el cabildo de la ciudad y, por la tarde, hubo visita de los reyes a la Iglesia Catedral con la presencia del cuerpo eclesiástico. El día 6 y 7 de febrero, también para el acto de besamanos, fue recibida la Real Audiencia junto al Tribunal de la Inquisición y el Real Seminario de Mareantes de San Telmo. El día 8 de febrero, fue recibida la Real Universidad de Sevilla con sus cuatro claustros de Teología y Cánones, Leyes, Medicina y Filosofía.

v. 1055 *senado*: 'se toma por cualquier junta o concurrencia de personas graves, respetables y circunspectas' (*Aut.*). Refiere a la convergencia del cabildo secular, cabildo eclesiástico, Real Audiencia y demás tribunales ante la presencia de los reyes, infantes y demás séquitos como un único senado.

v. 1056 *pláceme*: 'la enhorabuena o cumplimiento de congratulación que se hace con alguno, por haberle sucedido alguna cosa favorable. Díjose así por empezar el razonamiento con esta voz, diciendo: «Pláceme del buen suceso»' (*Aut.*). Es expresión que sintetiza la conformidad y concordia en los encuentros entre autoridad real, eclesiástica y civil.

ya en máscaras y paseos
y otras muchas gentilezas, 1070
en que les fue menester
acortarle la fineza
para que no desangrasen
los caudales en las fiestas,
coronando jubilosas 1075
la función en la Minerva
de las ciencias los que cursan
sus siempre doctas escuelas.
Los estudiantes, los que
en la literal palestra 1080
desatados por las calles
entre la noble cadencia
de clarines y de cajas
y abués, un víctor llevan

v. 1069 *máscaras*: 'festejo de nobles a caballo con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas' (*Aut.*). Este acto festivo ejecutado en el espacio urbano se integraba como complemento de las otras ceremonias realizadas a puertas cerradas, fuera del ojo público que deseoso buscaba participar del ambiente festivo. *paseo*: 'la salida o pompa con acompañamiento que se hace en obsequio u ostentación de alguno' (*Academia usual*). Otro acto de cortejo y acompañamiento, esta vez a pie, de la presencia y desplazamiento del cuerpo social en seguimiento y alabanza de Sus Majestades.

v. 1073 *para que no desangrasen*: don Alonso refiere a un momento de cese en las celebraciones públicas, a fin de que estas no tuviesen un excesivo impacto en las finanzas locales, dado el expendio público que supone llevarlas a cabo.

v. 1076 *Minerva*: refiere a la deidad romana de las sabiduría, artes y estrategia militar, en este caso empleada como imagen para reforzar la excelsa producción de discursos y homenajes en alabanza de Sus Majestades durante la entrada y los actos oficiales, especialmente los realizados por la comunidad perteneciente a la Real Universidad.

v. 1083 *clarines*: 'trompa de bronce derecha que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose y el sonido que despide es muy agudo' (*Aut.*). *cajas*: 'instrumento militar. Lo mismo que tambor' (*Academia usual*). Refieren ambas al acompañamiento musical de vientos y percusión que, en contexto, marcan el ritmo los estudiantes alabando a Sus Majestades desde la palestra.

v. 1084 *abués*: refiere a un instrumento de viento que se empleó hacia el siglo XVIII junto con los clarines y tambores, en reemplazo de las más tradicionales chirimías de trompetas o clarinetes propias del siglo XVII. Su lexicalización puede ser una variante de un vocablo indígena, probablemente «abub», un 'instrumento músico, de figura de una flauta, muy usado entre los indios' (*Domínguez*), el cual es un término que engloba a varios tipos flautines o dulzainas. Otra hipótesis es que sea un neologismo producto

los que a voces repetían 1085
lo que incluye la tarjeta.
¡Víctor nuestro gran Felipe!
¡Víctor nuestra heroica Reina!
¡Víctor el príncipe excelso!
¡Víctor la ilustre princesa! 1090
¡Víctor los bellos infantes!
¡Víctor las infantas bellas!
¡Y todo el brillante cielo
de sus grandes y nobleza,
de sus damas y señoras, 1095
camaristas y doncellas,
y víctor Sevilla, que
tantas lealtades ostenta!
Don Lope proseguirá
lo que del suceso resta. 1100

LOPE Yo, para serviros, siempre
pronta tendré la obediencia.
Concluidos los concursos
de las fiestas y cortejos
en esta noble Sevilla, 1105
emporio del universo,
cabeza de Andalucía
y de España claro espejo,
determinaron los reyes
el pasar a ver los puertos 1110
de Santa María y Cádiz,
y por su feliz regreso,

del contacto entre «abub» y «oboe», este último término una adaptación del galicismo *hautbois*, de donde procede el término moderno para el oboe.

v. 1098 *lealtades*: hacia comienzos del siglo XVIII, la ciudad de Sevilla ostentaba el título de «Muy Noble y Muy Leal; el primero, otorgado por el rey Fernando III de Castilla tras su reconquista en 1248; el segundo, concedido por el rey Alfonso X el Sabio, que le guardó fidelidad durante los conflictos de sucesión con su hijo, futuro Sancho IV de Castilla.

v. 1111 *Santa María y Cádiz*: puertos de suma importancia para el tránsito militar y comercial durante el siglo XVIII, que constituían una base indispensable para la recepción de flotas indianas. El 21 de febrero de 1729 los reyes, junto con los miembros de su casa y corte, emprendieron viaje hacia la actual región de Cádiz para visitar ambos

y en asunto tan solemne,
las fiestas se prosiguieron,
a que se siguieron muchos 1115
aplausos al real obsequio
de toros y cañas, en que
la nobleza hizo el progreso
de su grandeza y lealtad
en colmados lucimientos. 1120
Toreó Bretendona el Mozo,
Legórburu hizo portentos,
coronando su presteza
don Nicolás de Toledo,
no habiendo júbilo alguno 1125
que este sevillano pueblo
no dedicase al asunto
de los reyes por cortejo.

puertos, donde presenciaron la entrada de flota de galeones procedentes de América y donde se les dio despedida con salvas de artillería de mar y tierra.

v. 1117 *toros*: 'en plural se toma por la fiesta en que los corren y sortean' (*Aut.*). *cañas*: 'juego o fiesta de a caballo, que introdujeron en España los moros, el cual se suele ejecutar por la nobleza en ocasiones de alguna celebridad' (*Aut.*). Ambas son prácticas asociadas a la fiesta donde el objetivo era mostrar el garbo al realizar estas actividades y entretener tanto a la nobleza como a la comunidad de espectadores, que asistía públicamente a presenciar estos lances.

v. 1121 *Bretendona el Mozo*: apellido de origen vizcaíno, más frecuentemente documentado como «Bertendona». En contexto refiere a don Antonio de Bertendona, miembro de la familia sevillana Bertendona, estirpe de comerciantes y posteriormente toreros, que ejerció durante generaciones esta actividad en las fiestas, sobre las cuales elevaron el grado de profesionalización entre sus miembros. El 21 de febrero de 1729 participa en fiestas de rejoneo de toros en Sevilla en celebración de Sus Majestades.

v. 1122 *Legórburu*: refiere a don Simón de Legórburu, torero sevillano de amplia experiencia, que fue contratado como caballero maestrante junto con don Antonio Bertendona para las fiestas de rejoneo el 21 de febrero de 1729. Fueron acompañados cada uno de cincuenta lacayos y dos criados cada uno, los cuales estaban vestidos de volantes, de gitanos y de ballesteros.

v. 1124 *don Nicolás de Toledo*: refiere a don Nicolás de Toledo y Golfín, caballero de Calatrava y maestrante, quien es el tercer profesional que participa de las fiestas de rejoneo el 21 de febrero de 1729. La tríada de maestrantes, que dio un despliegue ostentoso del rejoneo, consiguió el beneplácito de la audiencia real.

La Real Universidad,
con todo su claustro pleno, 1130
en variedad de colores,
explicó su grande afecto.
La Teología en lo blanco,
que a Dios tiene por objeto;
en lo verde y encarnado, 1135
Cánones y Leyes vemos.
Lo celeste son las Artes
y lo amarillo es Galeno.
Y don Francisco de Herrera,
que es un colegial moderno, 1140
presidió unas conclusiones
de *Instituta* y del *Digesto*;
a la Reina las dedica
en nombre de su colegio.
Don Salvador de Velasco, 1145
que es un canónigo ciego

v. 1129 *Real Universidad*: constituida como Estudio General por real cédula de 1502 con cuatro facultades universitarias. Durante la primera mitad del siglo XVI, estuvo asociada al Colegio Mayor de Santa María de Jesús. De cara a la segunda mitad del siglo, fue reconocida como Universidad propia tras la redacción de sus estatutos en 1565 y en 1570, en un momento de auge, participó de recibimientos al rey Felipe II de España. Un período de decadencia a finales del siglo XVII y XVIII motivó a una renovación de sus estatutos y estudios durante este siglo. En contexto, el expendio y movilización de los doctores y estudiantes fue un signo de revitalización de la Universidad como institución dentro de la Monarquía.

v. 1139 *don Francisco de Herrera*: refiere a Francisco Manuel Herrera y Suárez de Toledo (1684-1752), consejero de Guerra y de Castilla, nombrado en 1727 fiscal de la Casa de Contratación de Sevilla. Participó de la discusión del punto sexo del tratado de Sevilla de 1729 y hacia 1731 fue designado consejero de Indias.

v. 1142 *Instituta*: 'el resumen o compendio del derecho civil de los Romanos, que por disposición y con autoridad del emperador Justiniano, compusieron en cuatro libros tres célebres jurisconsultos: Triboniano, Teófilo y Doroteo, intitulándole instituciones de Justiniano' (*Aut.*). Como conjunto de libros o manuales, servía en los estudios universitarios para la enseñanza introductoria del derecho romano. *Digesto*: 'la famosa recopilación de las decisiones del derecho más justas, hecha en cincuenta libros por mandado del emperador Justiniano, que empleó en ello los más célebres jurisconsultos de su tiempo. Llámase *Digesto* por el buen orden con que está dispuesto, y como digerido (*Aut.*).

v. 1145 *Don Salvador de Velasco*: refiere al doctor don Salvador Silvestre de Velasco y Herrera, colegial de Bolonia y canónigo de San Salvador de Sevilla, catedrático de

y colegial de Bolonia,
puso el primer argumento:
defendió que al Rey no obliga
la ley y, en este supuesto, 1150
a la Reina no comprende
de aquesta ley el decreto.
A Velasco se siguió
el doctoral de Palermo,
que a Sevilla había venido 1155
a la defensa de un pleito,
el que tomó el propio asunto
y prosiguió el argumento.
Tercer argumento puso
don Jacobo Samaniego, 1160
que, aunque es un doctor tan mozo,
arguyó como maestro:
dice que del menor hijo
no es válido el testamento
y, en aquestas conclusiones, 1165
todos lograron el premio.
El señor doctor Herrera
va por oidor a Oviedo;
también fue a Panamá
don Jacobo Samaniego. 1170

decretales en la Real Universidad de Sevilla. Natural de esta ciudad, fue presentado al Colegio en 1692 y ocupó cargos de consejero y bibliotecario entre 1693 y 1694.

v. 1154 *el doctoral de Palermo*: figura de difícil elucidación, con una posible alusión a un colegial que llevó su carrera Italia y encontró la oportunidad de querellar con los favores de Felipe V durante su estancia en Sevilla. Podría tratarse de fray Joseph Gasch (1653-1729), arzobispo de Palermo, quien fue recomendado para ocupar el arzobispado por el propio Felipe V.

v. 1160 *don Jacobo Samaniego*: refiere a don Jacobo Joseph de Sánchez y Samaniego (1709-1774) , marqués de San Juan de Tassó, quien fue oidor de Panamá y de Sevilla, así como ministro togado del Consejo de Hacienda y del Consejo de Castilla. Obtuvo la licenciatura en leyes en 1728 y prontamente fue aprobado para ejercer como abogado. El 31 de diciembre de 1732, fue nombrado oidor de la Real Audiencia de Panamá en compensación por los servicios de su padre, Jacobo Sánchez Samaniego, quien fue juez decano de la Casa de Contratación de Sevilla.

En la Real Aduana
su renta ha logrado el ciego
y su pleito ha conseguido
el doctoral de Palermo,
y esta, señor, es la historia 1175
de tan plausible cortejo.

LUIS Nunca menos de este gusto
inferí lo divertido
en lo copioso y lo grave,
en lo oculto y lo conciso 1180
de vuestro ingenio, y así,
siempre a todo agradecido,
desearé las ocasiones
que acrediten lo que estimo
este favor y este gusto. 1185

ALONSO No haré nada yo en serviros
cuando tenga en qué agradaros.

LUIS Y ahora, señores, remito
para otra vez el gozar
de favores repetidos 1190
vuestros, dispensando ahora
el ya forzoso retiro.

ROBERTO Esta casa siempre es vuestra
y le será apetecido
el que la honréis muchas veces. 1195

LUIS Yo soy el que las recibo.

LEONOR Amiga, tan vuestra quedo
que me voy, no me despido.

ISABEL Lo uno consiento forzada,
lo otro nunca lo permito. 1200

LEONOR Pues a Dios, y vuestro quedo.

v. 1171 *Real Aduana*: se trata de la institución cuyo fin era realizar la auditoría y el gravamen de las mercancías que llegaban a la ciudad de Sevilla. Se instauró en la segunda mitad del siglo XVI como entidad independiente. Fue de especial importancia para recaudar impuestos mediante la cobranza del almojarifazgo, el impuesto a las mercancías de lujo que provenían de las Indias.

ALONSO (¡Ay, qué poderoso hechizo! *Aparte.*
Sin alma quedo en su ausencia.)

LUIS Señor, mirad en qué os sirvo;
que me mandéis solo espero. 1205

LOPE Que soy vuestro me repito,
como a vuestros pies, señora.

LEONOR ¡Tantos favores estimo!

ISABEL A Dios, pues, bella Leonor.

INÉS A Dios, mi dulce cariño. 1210

FLORA Tú serás mi mazapán,
a pesar de Marcelillo,
que es un fiero maldiciente.

INÉS Ese es un triste monsino.

ROBERTO Allá en palacio os veré. 1215

LUIS Allá os veré de preciso.

Salen Marcelo y Juanelo.

MARCELO ¿Qué hay, amigo? ¿Cómo va
de servicio con el amo,
que parece que te veo
triste, mustio y algo flaco? 1220

JUANELO Marcelo de miña vida,
[…]
si miñas penas supeiras
[…]
de door te quebrantara 1225
teu corazaon en el peito
mas por estimaros eu,
descansar con voce queiro

v. 1211 *mazapán*: 'cierto género de pasta dulce, hecha de almendras, azúcar y otras cosas' (*Aut.*). El sentido es metafórico, como expresión afectiva que indica afabilidad y gusto en la compañía.

v. 1214 *monsino*: calificativo de difícil elucidación. Hipotéticamente, podría pertenecer al ámbito lusitano al ser el apellido «Monsino» sustantivado. No parece responder a una lectura incompleta de la palabra «montesino», porque tal enmienda rompería el metro octosílabo.

y tambein comunicaros
lo que fechado en mi peito 1230
teño desde este veraun,
y hoy que estando tañendo
la viola y divertido
tenía meu pensamento,
cuando por deante de mí 1235
pasó un fermoso luceiro
que me provocó ú corazaun
[…]
y que fiqué casi morto
[…] 1240
y pienso, que he de morrer
por no achar a ello remedio,
por estarmela acechando
los amores de un galego.
Eu le teño por fiado 1245
mas tein duro su peito
y es su corazón de azo,
pues no le hacho remedio.

MARCELO ¿Amores tienes, Juanelo?
Mira que te engaña el diablo, 1250
que a los pobres no hay piedad
si no es cuando se hacen cuartos,
y si por la cruz se arriman
por devoción al calvario,

v. 1252 *se hacen cuartos*: expresión en doble sentido, por un lado, en la alusión a «cuartos», que significa 'moneda que vale cuatro maravedíes' (*Terreros y Pando*), que refiere a la cualidad de recaudar dádivas para los con el pretexto de la caridad con los pobres; por otro lado, la expresión «hacer a alguien cuartos» significa 'lo mismo que descuartizar' (*Academia usual*), una imagen violenta que emplea Marcelo para declarar la intrascendencia y desecho que se puede hacer con la vida de sujetos marginales como los pobres.

v. 1253 *se arriman*: 'metafóricamente es allegarse a alguno, valerse de su patrocinio y autoridad para aprovecharse de su favor y amparo (*Aut.*). Refiere a la inclinación de los mendigantes por acercarse a los espacios de culto religioso, a fin de conseguir la caridad material de los religiosos o feligreses.

v. 1254 *calvario*: nuevamente, Marcelo juega con la polisemia del término al referir, por un lado, al sentido religioso de «calvario», que significa 'el lugar u osario donde se echan los huesos de los difuntos ya secos y consumidos […] se llama así al lugar donde

no hallan pidiendo limosna, 1255
si no es por fuerza, un cornado.
¿Y qué música le das?

JUANELO ¿No la compuso un letrado?

MARCELO Pues, ¿es punto de derecho?

JUANELO Me amigo, pero es de trato. 1260

MARCELO Dila, pues, si te parece.

JUANELO Pero eso ha de ser cantando.

Cantan y tocan dentro.

JUANELO De meus ollos tirana,
dulce minina,
vos foi la luz serona 1265
que el alma mira,
¡ay que yo morro
y me chevan los cregos
sin un responso!

MARCELO ¡Brava cosa! Cierto que 1270
obligara eso a un sordo,
pues escucharme una que
le viene de prueba el modo.

Canta Marcelo.

Cristo Nuestro Señor fue crucificado' (*Aut.*), demostrando la devoción de los pobres por la imagen de Cristo crucificado; por otro lado, introduce el sentido metafórico del mismo término, el cual alude a 'la deuda que alguno ha contraído y regularmente se entiende cuando son muchas, tomado de los que llevan fiado de las tiendas y tabernas, que con cruces y rayas se les va señalando en la pared lo que van adeudando' (*Aut.*), en referencia a la práctica de ciertos falsos o ímprobos mendicantes de vivir de la caridad de otros y estar perpetuamente endeudados con el cuerpo social.

v. 1256 *cornado*: 'moneda de baja ley […] tres cornados valían una blanca y un real constaba de doscientos cuatro cornados' (*Aut.*). La mención que Marcelo hace a recibir como limosna un cornado es claramente burlesca, pues es una ínfima cantidad que no expresa caridad y, antes bien, es un despojo para el mendigo. La situación es análoga a lo que Juanelo, sufriente y devoto por amores, recibe de Inés en reciprocidad a sus gestos.

v. 1268 *cregos*: sustantivo masculino antiguo que es sinónimo de «clérigo», en este caso, la referencia a la imagen religiosa en el recibimiento de los últimos sacramentos y el traslado del cadáver, elaboración de la dramatizada muerte de amor que sufre Juanelo por Inés.

MARCELO Si mis ansias, Marica,
no te enternecen 1275
ni este canto te ablanda,
allá va este,
que es un canto de esquina
que te reviente.

JUANELO Eso no vale, Marcelo, 1280
que no es moza de las veinte.

MARCELO Pues vamos a echar un trago
en la taberna de enfrente.

JUANELO Vamos logo, allá te aguardo.
[…] 1285

Vanse y dentro tocan instrumentos, y salen Leonor e Inés.

LEONOR Los músicos nos avisan
cómo esta noche sucede
la cantada de palacio;
luego que el sueño evidencie
seguridad en mi padre, 1290
fuésemos, si tu quisieses,
a oírla disfrazadas,
pues tan inmediatamente
se nos ofrece ocasión.
[…] 1295

INÉS Has discurrido muy bien,
pues poco en esto se pierde

v. 1274 *Marica*: 'lo mismo que urraca' (*Aut.*). La referencia al nombre propio de «Marica» se explica desde el significado de «Urraca», el cual refiere a 'ave muy semejante a la corneja y grajo. Es vocinglera y glotona e imita la voz humana como el papagayo' (*Aut.*). El nombre es un uso genérico para referir a una mujer, exacerbando ciertos comportamientos como la copiosidad del habla y la inclinación a comer con suma frecuencia.

vv. 1276-1278 *canto*: nuevamente, Marcelo recurre a otro juego de polisemia a través del significado musical de «canto», el cual refiere al 'acto de cantar la melodía de la voz' (*Aut.*) y, luego, a la acepción material en 'el pedazo de piedra desprendido o cortado de la sierra y generalmente se da este nombre a cualquier pedazo de piedra manejable' (*Aut.*). En conjunción, la imagen cómica expresa que, si en el cortejo amoroso sus cantos líricos no son bienvenidos, él ofrecerá a cambio un canto rodado de piedra, en violenta represalia al rechazo amoroso.

y dar puede que concurran
algún galán al retrete.

LEONOR Dices bien, dame los mantos 1300
[…]
y vente luego al instante.

INÉS Voy y vuelvo brevemente.

Vase.

LEONOR Aunque parezca osadía,
discúlpelo el ser mujeres, 1305
que en esto noble y plebeyo
casi nada se difieren.

Sale Inés con manto y pone el suyo a Leonor.

INÉS Ya está mi señor durmiendo;
al negocio, que se pierde
la ocasión si la tardamos. 1310
Vámonos ligeramente.

Vanse y salen Alonso y Lope.

ALONSO De todos cuidados hoy
excusado, aquesta noche
reservé para lograr
la ópera que se dispone 1315
en palacio, pues que todo
buen gusto ligero corre
a escucharla, porque es
concierto de Italia acorde.

v. 1298 *concurran*: muestra inconsistencia en la concordancia entre sujeto singular y verbo en plural, lo cual era un uso aceptable en la época.

v. 1299 *retrete*: 'cuarto pequeño en la casa o habitación destinado para retirarse' (*Aut.*). La acepción de un cuarto retirado puede referir a algún espacio anexo en los interiores del palacio, que pueda servir para el encuentro social o el convite de los invitados a la representación musical.

v. 1315 *ópera*: 'la representación teatral de música' (*Aut.*). El sentido que se emplea aquí de «ópera» es una representación de un drama musicalizado, destinado al entretenimiento de un público cortesano en un espacio palaciego.

v. 1319 *concierto de Italia acorde*: refiere a un modo de representación «a la italiana» del drama musicalizado, el cual se caracterizaba por emplear recursos escénicos espec-

LOPE Yo igualmente iba a buscaros 1320
con el mismo intento porque
me la han celebrado mucho
y sin vos fuera disforme
la diversión, pues sabes
lo que os estimo y el orden 1325
con que nos acompañamos.

ALONSO Son de nuestro tiempo flores,
de quien hace ramillete
los juveniles ardores.

LOPE Ya esta calle nos descubre 1330
el concurso de los coches.

ALONSO Atajemos por aquí,
no el concurso nos estorbe.

Vanse. Al irse, salen Leonor e Inés y dos hombres siguiéndolas.

LEONOR ¿No habrá quien nos favorezca
en tan grande demasía? 1335

INÉS ¿Habrá atrevimiento tal?
¡Jesús, tal no discurría!

LEONOR Dejadnos, señores, que
no somos lo que se mira,
que el ir de paso a una casa 1340
a estas horas nos obliga:
ustedes por bien nos dejen.

Caen desmayadas.

taculares para su montaje en espacios palaciegos Esto responde a un gusto de la corte que variaba de las puestas en escena instrumentales y decoradas verbalmente hacia una mayor opulencia en los medios materiales de puesta en escena.

v. 1323 *disforme*: 'sumamente feo y horroroso' (*Aut.*). El parlamento de don Lope refiere, de manera hiperbólica, a lo desagradable y negativa que sería la experiencia de asistir a eventos cortesanos sin don Alonso, a quien estima sobremanera.

v. 1335 *demasía*: 'desatención, descortesía, grosería, descomedimiento' (*Aut.*). El uso refiere a la acción de ser seguidas por dos hombres de la germanía en contra de la voluntad de las damas.

v. 1339 *no somos lo que se mira*: el sentido es el de no ser lo que se aparenta, ya que los dos sujetos que siguen a las damas las confunden con prostitutas, debido a que se transitan solas en el espacio urbano durante horario nocturno.

ALONSO *¡Vive Dios, que es picardía*
no romperles las cabezas!
[…] 1345

LOPE *¿Pues, hay más que hacer eso?*
[…]
Pues por vida de quien soy,
[…]
que a estos groseros 1350
que a estas señoras porfían
en acosar, si muy luego
del caso no se desvían,
se llevarán en los cascos
sabida la cortesía. 1355

HOMBRE I Seo guapo, poco a poco,
que mi espada está muy lista
para poderle enseñar
a estocadas la cartilla.

ALONSO *¡Ahora lo veréis, infames!* 1360

Sacan las espadas y riñen.

LOPE Y yo a enseñaros la mía
os hará que confeséis
vuestra grande cobardía.

HOMBRE II ¡Vive Dios, que son centellas!
Huye, Perico, con prisa 1365

v. 1349 Ausencia total de tres versos octosílabos con rima asonante en *í-a* para completar la tirada de romance.

v. 1356 *Seo*: forma elidida del tratamiento «señor», que en el habla popular de la época pierde sonidos consonánticos intermedios y finales.

v. 1359 *cartilla*: 'se entienden todos los primeros rudimentos de las ciencias y facultades' (*Aut.*). La expresión del hombre está dirigida a don Alonso y don Lope, quienes interceden en favor de doña Leonor e Inés con una actitud de defensa del honor, a lo que el contendiente responde burdamente que les enseñará, a través del duelo de espadas, lo básico de la situación. La cartilla, es, entonces, sinónimo de una lección de comportamiento en donde se sitúan en tensión la justicia y la impunidad en el código de honra.

porque te han de remendar
el sayo si te descuidas.

Vanse riñendo y se levantan las damas.

LEONOR ¡Jesús, y qué desdichada
soy! Pues apenas se mira
equivocado un alivio, 1370
ya un dolor me martiriza.

INÉS Señora, gran error fue
salir solas, aunque a vista
de este valor, encontramos
remedio en tanta desdicha. 1375

LEONOR Hacer pudiera temer
de amor aquesta enemiga
ocasión, mas ya el aliento
cobrado, el irnos aprisica.

INÉS Apenas el corazón 1380
dentro del pecho palpita.

Salen Alonso y Lope con las espadas.

ALONSO ¿Hay canalla más cobarde?

LOPE ¡Sus términos lo decían,
y de las pobres señoras,
que tal el susto sería! 1385

ALONSO Dos bultos veo hacia allí
sobre un portal.

LOPE Son las mismas,
sino que se han desmayado.

v. 1366 *remendar*: 'significa corregir o emendar' (*Aut.*). La referencia a que, a través de la espada que atravesará los vestidos, corregirá la actitud deshonrosa del hombre.

v. 1367 *sayo*: 'casaca hueca, larga y sin botones, que regularmente suele usar la gente del campo o de las aldeas' (*Aut.*). El código teatral del traje, además del código lingüístico en el habla, tipifica a estos hombres como sujetos de clase baja.

v. 1379 *aprisica*: variante infrecuente pero aceptable, que proviene de un diminutivo errado de «apriesa», que significa 'con presteza, brevedad y prontitud' (*Aut.*).

v. 1383 *términos*: 'forma o modo de comportarse o hablar en el trato común' (*Aut.*). Refiere a la conducta canallesca y cobarde de los dos hombres que seguían a las damas.

ALONSO Señoras, si la fatiga
de este lance serio pudo 1390
fatigaros, ya está limpia
la calle y podremos ir,
si gustáis, en compañía
vuestra, solo por serviros.

LOPE Esto si no os cansa, niñas. 1395

ALONSO Señoras, si algún desmayo
os ha dado, por mi vida,
¿os servirá algún reparo?

LEONOR Señor galán, a la mira
de este acaso, fue el porque 1400
de palacio, con gran prisa
a oír algo de ópera, breve
nos disfrazamos.

INÉS La misma
ocasión originó
de esos necios la porfía, 1405
con que todo paró en susto.

LEONOR Por cierto, que estoy corrida.

LOPE Señora, si la Fortuna
nos concede tan propicia
ocasión, quieren quitarnos 1410
que el cielo nos dé esta dicha.

LEONOR El favor es como vuestro.

ALONSO Hacernos la suerte esquiva
fuera gran rigor, señora.

LEONOR Siempre mi pecho os estima. 1415

v. 1400 *acaso*: 'suceso impensado, contingencia, casualidad o desgracia' (*Aut*.). El encuentro fortuito entre las parejas, tras la interpelación y el duelo en el espacio público nocturno.

v. 1408 *Fortuna*: 'felicidad, buena suerte y ventura en lo que se emprende o solicita' (*Aut*.). La invocación de don Lope también puede referir a la personificación de la Fortuna como la deidad romana que rige sobre la suerte y al destino, frecuentemente identificada con la prosperidad de la cosecha o la fertilidad de lo femenino.

ALONSO Dadme, señora, una seña
para lograr una vista.

LEONOR Para mañana en la Alcázar
os la tendré prevenida,
que una dama portuguesa 1420
es quien más hoy os estima.

ALONSO Y yo soy un estudiante
y natural de Sevilla,
aunque desde Salamanca
me trajo la suerte mía, 1425
para serviros en esta
ocasión hoy tan propicia.

INÉS Y vocé, seor castezao,
diga cómo se nomiña.

LOPE Yo también soy estudiante 1430
y natural de una villa
que se llama los Tejares,
a Salamanca vecina.

LEONOR Recibid este retrato,
donde seré conocida. 1435

ALONSO Por dueño de mi firmeza
lo recibe la fe mía,

v. 1418 *Alcázar*: refiere al palacio real fortificado de Sevilla, edificado a lo largo de distintas etapas de asentamiento islámico y de hegemonía castellana. Durante la presencia de la alta nobleza en la ciudad de Sevilla, es considerado como aposento privilegiado y vivienda regia. En contexto, sirve a la comedia como espacio dramático porque está rodeado de jardines que facilitan el encuentro concertado y discreto de don Alonso y don Lope con doña Leonor e Inés.

v. 1432 *Tejares*: la villa de Tejares, actualmente parte de la ciudad de Salamanca, se ubicaba en la orilla sur del río Tormes, tenida en importancia por la tradición literaria en el *Lazarillo de Tormes*, donde es referida como la «más grande e importante» de las villas cercanas a Salamanca.

v. 1434 *retrato*: 'la pintura o efigie que represente a alguna persona o cosa' (*Aut.*). El hecho de que doña Leonor entregue un retrato a don Alonso es, simbólicamente, la transferencia de su esencia y de un recurso para que él pueda retraher su imagen durante la ausencia. Es, a su vez, un dispositivo dramático que juega con el hecho de que se hayan encontrado en trajes de camino, capas y mantos, que encubren su apariencia física.

y por debida atención
os retorno esta sortija.

INÉS — Y vocé, seor fidalgo, 1440
¿no me da alguna cosiña?

LOPE — Recibe aquestas monedas,
entre blancas y amarillas,
y dime cómo te llamas,
que el amor me hace cosquillas 1445
y ya deseaba el verte
ese jeme de carita.

INÉS — Que mañana la verás,
ya lo dijo, señorita.
Ella se llama Leonor 1450
y yo me llamo Inesica.

LEONOR — Vámonos, pues; caballero,
que ya irme me precisa.

ALONSO — Para iros acompañando
no hay razón que nos lo impida. 1455

INÉS — Vamos también porque teño
qué facer en la cocina.

LOPE — (A la criada me atengo.) *Aparte.*
Vamos, señora Inesica.

v. 1443 *entre blancas y amarillas*: don Lope entrega monedas de bajo valor, denominadas «blancas» (hechas de vellón y equivalentes a medio maravedí). Asimismo, entrega algunas «amarillas», probablemente desgastadas por el uso antes que por ser la «amarilla», que fue la onza hecha de oro.

v. 1447 *jeme*: variante ortográfica de «xeme» o «geme», que refiere a 'la cara de la mujer con la misma alusión que llaman palmo' (*Aut.*). Es una sustantivación de la medida que va desde la extremidad del dedo índice al dedo pulgar, que suele coincidir con las dimensiones del rostro desde la frente hasta el mentón. Don Lope emplea este nombre para referir a la faz, presumiblemente de proporciones delicadas, que posee Inés.

JORNADA TERCERA

Salen Leonor e Inés con mantos.

LEONOR ¡Qué apacible está la tarde! 1460
¡Y qué bien aquestos cuadros,
matizados con las flores,
que son las galas de mayo,
y alguna gente al intento
a divertirse va entrando! 1465

INÉS Y en esa misma, señora,
los sujetos aplazados.

LEONOR Repasa si hacia acá vienen.

INÉS Reparo que van llegando,
que, al reclamo de tu filis, 1470
no es maravilla ni pasmo.

v. 1461 *cuadros*: lo mismo que 'cuadrado en los jardines' (*Terreros y Pando*). El decorado verbal de esta estrofa remite al espacio exterior, convenido para el encuentro entre doña Leonor y su criada Inés con don Alonso y don Lope.

v. 1467 *aplazados*: 'citado, llamado, convocado para tiempo y lugar determinado' (*Aut.*). Esta expresión subraya el acuerdo entre ambas partes para encontrarse en los jardines.

v. 1470 *filis*: 'habilidad, gracia y menudencia en hacer u decir las cosas, para que salgan con su última perfección' (*Aut.*). En este caso, es un atributo que la criada ensalza en su señora, como muestra de lealtad y afecto.

v. 1471 *pasmo*: 'admiración grande, que ocasiona una como suspensión de la razón y el discurso' (*Aut.*). Inés refiere al efecto de fascinación que ocasionará el encuentro claro y directo con los galanes, quienes aún no han visto el rostro de las damas.

LEONOR No somos las dos aquí
tan únicas, que otros garbos,
imán para el mejor gusto,
hay en el jardín, reparo. 1475

INÉS El tuyo, señora, es
tan sabido y lisonjeado
que muchos a fe tomarán
ser alguno de él aguardo.

Salen al sitio Alonso y Lope.

ALONSO Por las señas prevenidas 1480
parece que hemos hallado
el asunto peregrino
que anoche aquí nos citaron.

LOPE Lleguemos y si no fueren,
poco hace el arrojo al caso, 1485
que hablar con damas cualquiera
puede a estilo cortesano.

ALONSO Señoras, si acaso ha sido
la copia de este retrato
vuestro original, permita 1490
a mi afecto y mi cuidado
me confiese amante Clicie
al influjo de sus rayos.

Descúbrense.

LEONOR (Inés, ¿no ves quién ha sido *Aparte.*
el caballero citado? 1495

INÉS El que en casa don Roberto
concurrió, según reparo.)

v. 1479 *aguardo*: 'el paraje o lugar donde se aguarda a la caza para tirarla' (*Aut.*). La criada Inés emplea esta metáfora para referir cómo un gran número de galanes están aguardando la belleza de doña Leonor.

v. 1490 *original*: 'lo que pertenece al origen' (*Aut.*). Para comprobar las partes del encuentro, don Alonso emplea el retrato que le fue entregado la noche anterior por doña Leonor, a partir del cual busca el original. El juego dramático está en que busca el origen de esa representación; retraher el original de la copia al encontrarse en presencia de Leonor. El diálogo que prosigue desarrollará esta tensión entre original y retrato.

LEONOR Ya lo conozco y aquesto
es mejor para el acaso:
yo soy de aquese pincel 1500
deforme mentido rasgo,
en que suplió el arte diestro
lo imperfecto en lo copiado.

ALONSO (¡Cielos, esta misma es *Aparte.*
la que mis ojos miraron 1505
en casa de don Roberto!
Ya queda, amor, mejorado.)
Confiésoos, señora mía,
que es muy desigual mirando
tantas luces, e imposible 1510
fuera al vivo retrataros
cuando no dan vuestros ojos
al más lince pincel mano,
que atrevidamente al cielo
pueda copiar en sus astros 1515
las difusas perfecciones.

LEONOR Yo os estimo el elevado
empeño en que me honráis,
pero debo aseguraros
que el engaste de lo fino 1520
es la fe de lo estimado;
no tropecéis lisonjero
en la piedra del engaño.

v. 1511 *al vivo*: 'modo adverbial, que vale con gran semejanza o propiedad' (*Aut.*). Don Alonso refiere a la belleza de Leonor tan perfecta que es imposible que sea capturada apropiadamente a través de la representación pictórica.

v. 1513 *lince*: 'el que tiene muy aguda la vista, y gran perspicacia y sutileza para comprehender o averiguar las cosas dificultosas u ocultas' (*Academia usual*). Este uso metafórico a partir de la agudísima vista del felino salvaje indica la precisión que debería tener un pincel en mano de un pintor para poder retratar a doña Leonor.

v. 1520 *engaste*: 'el encaje y obra hecha de quedar engastada alguna piedra' (*Aut.*). Doña Leonor refiere a la adecuación del hablar cortesano de don Alonso con la fe de sus intenciones amorosas.

v. 1522 *lisonjero*: 'el que adula y alaba engañosamente a otro' (*Aut.*).

ALONSO Testigos hago a los cielos,
señora, que os idolatro. 1525

LOPE (Esta es Inés, la criada, *Aparte.*
que en la visita de paso
le vi la tarde que estuvo
con Leonor en el estrado.)
Y vos, señora doncella, 1530
pues yo no tengo retrato,
el conoceros quisiera
para luego celebraros.

INÉS Tiempo queda para todo,
vocé es de amor muito fidalgo. 1535

ALONSO Divina Leonor, la fuerza
de mi respeto y el plazo
de la tarde nos estrecha
a dividir vuestros rayos,
separando por ahora 1540
esta dicha a mejor rato,
donde con menos testigos
logre yo favor tan alto.

LEONOR Yo os lo permito por ser
ya razón, pero os encargo 1545
no olvidéis, para lo fino,
las leyes de cortesano.

ALONSO Eso siempre es imposible.

LOPE Y vos, señora, sepamos,
¿qué queréis de mi atención? 1550
Pues ya es fuerza que nos vamos.

INÉS Que me honréis en lo que pueda
no ser molesto al agrado.

LOPE Yo os prometo, Inés hermosa,
para otro día un regalo. 1555

Salen Isabel y Flora con mantos.

ISABEL Dime, Flora, ¿no reparas
en don Alonso y mi primo,

con la dama portuguesa
cómo están tan divertidos?

FLORA Ya, señora, lo reparo, 1560
y que están como unos micos,
más fruncidos en sus cocos
de ver ya a los prodigios.

ISABEL Es ordinario embeleso
de la juventud y el sitio, 1565
acomodado a estos lances,
los hace más peregrinos.

FLORA Pues, señora, bien será
que les demos un comillo
y a medio bordo lleguemos 1570
a hacer del caso registro.

ISABEL No quisiera dar pesares
a nadie.

FLORA Pues si es tu primo,
¿qué importa? Vamos llegando.

ISABEL Vamos, pues. Digo, ¡qué lindo! 1575
Aun por tan bien ocupado,
¿faltáis grosero a un aviso?

v. 1561 *micos*: 'especia de mona con cola, que se cría en Etiopía, Arabia y la India, de color pardo por el lomo y por el vientre blanco […] es animal ligerísimo y tan astuto y sagaz' (*Aut.*). El uso metafórico, empleado coloquialmente en la actualidad, refiere a personas que están en la niñez, tanto por la talla de sus cuerpos como por la vitalidad de su comportamiento.

v. 1562 *fruncidos en sus cocos*: la expresión empleada por Flora es un ingenioso doble sentido, entre la metáfora de los micos, como animales que buscan la fruta del coco, como micos de niños que se hallan «fruncidos en sus cocos», concretamente recogidos en los paños y presentando expresiones faciales de deseo.

v. 1569 *les demos un comillo*: *como* es 'chasco, zumba o cantaleta. Úsase regularmente con el verbo *dar*, diciendo *dar como* u *dar un como*' (*Aut.*). Se emplea la forma diminutiva *comillo* en sentido lúdico dado el contexto, en el cual son Isabel y Flora quienes le gastan una broma a don Alonso al interrumpir su cortejo haciéndose pasar por dos damas despechadas.

v. 1570 *bordo*: 'cualquiera de los dos lados del navío, que también se llaman flancos' (*Aut.*). Doña Isabel expresa el sentido de abordar el encuentro entre las parejas, con el fin de gastarles una broma para su propio divertimento.

LOPE Señora, yo no os conozco,
y tener muy advertido
el que me culpáis por otro, 1580
pues no soy el que atrevido
os falta en lo cortesano.

ISABEL Ya lo tengo yo bien visto.

FLORA Y usted, señor don Alonso,
qué gustoso y divertido 1585
le considero, mas ya
reconozco que es muy digno
el empleo de tu garbo.

LEONOR Caballeros, ya se ha visto
lo poco que conserváis 1590
lo atento con lo creído
de vuestra nobleza, mas
yo agradezco este motivo
para que no volváis a ser
con estas señoras fino[s]. 1595

INÉS Y es mucha superchería
tenernos como palillos
de dientes en reteniendo
con engaños el capricho;
vayan ustedes muy presto 1600
allá con damas del río,
que se van con la corriente
de esos comunes cariños.

ALONSO Vamos a espacio, carita,
que este caso lo examino: 1605
querer y mudarse a un tiempo
de lo pintado a lo vivo.

v. 1596 *superchería*: 'engaño, dolo o fraude […] vale también desatención, descortesía y desacato' (*Aut.*). Inés, siguiendo la actitud de su señora, denuncia el engaño que al parecer han sufrido de don Alonso y don Lope.

v. 1601 *damas del río*: eufemismo para referir a las mujeres públicas o prostitutas.

v. 1604 *carita*: forma diminutiva de «cara», empleada por don Alonso como vocativo afectivo.

Descúbrese Isabel.

ISABEL
Amigas, aqueste chiste
le quise dar a mi primo,
que yo en su empleo no debo 1610
otra cosa que aplaudirlo;
salí a ver estos jardines.

LEONOR
Y al veros mucho lo estimo;
este caso en todo muestra
vuestro donaire y estilo, 1615
que al mismo intento esta tarde
yo e Inés solas salimos.

LOPE
Yo os absuelvo, por lo que
usó novedad su estilo,
pues yo logré casualmente 1620
este encuentro peregrino,
cuando don Alonso y yo
acordados resolvimos
el gozar aquesta tarde
de aqueste apacible sitio, 1625
con tan buena suerte que
este encuentro hemos tenido.

ALONSO
Dos veces el caso aprecio,
pues encuentros peregrinos,
sazonados con el chiste, 1630
son de todo aplauso dignos.

INÉS
Amiga Flora, yo estaba
como un fiero basilisco
en la cólera y temí
el haceros un prestiño. 1635

v. 1633 *basilisco*: 'especia de serpiente, que según Plinio y otros autores, se cría en los desiertos de África. Tiene la cabeza sumamente aguda y sobre ella una mancha blanca a modo de corona de tres puntas, los ojos son muy encendidos y rojos. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser escasísimo su veneno' (*Aut.*). En la literatura de la época, el basilisco era empleado como una imagen de fiereza en el comportamiento, así como para representar comportamientos femeninos que proclives a la maldad o la locura.

v. 1635 *prestiño*: este sustantivo es de difícil elucidación y podría tratarse de un derivado del diminutivo lusitano, que por contexto probablemente refiere a una riña, trifulca o pelea.

FLORA — Las uñas tenía yo en ristre
y si el caso ha sucedido,
a todo el *per signum* creo
te lo hubiera hecho yo giros.

INÉS — Gracias que no fue la suerte, 1640
yo al cielo el suceso estimo.

LOPE — Pues para este desengaño
es justo que dulce y frío
toméis, pues aquí inmediato
estaba ya prevenido 1645
para unos forasteros
que son antiguos amigos.

ALONSO — Y se ha logrado mejor
si logramos el servirlo.

ISABEL — No podemos rehusarlo, 1650
si lo recurrís motivo
de enojo.

LOPE — Temer es justo.

LEONOR — Así queda desmentido;
vamos, señores, al punto.

INÉS — Las dos tu norte seguimos. 1655

LOPE — Venid, señora, que oyes
de mi fortuna el principio.

ALONSO — Vamos, Fortuna, que aquesto
es un gusto sin peligro.

v. 1636 *ristre*: 'el hierro que el hombre de armas injiere en el peto a la parte derecha, donde encaja en el cabo de la manija de la lanza, para afirmarle en él' (*Aut.*). Este término militar refiere a un compartimento donde se guarda el arma, por lo cual Flora lo emplea para describir cómo tenía preparadas las uñas en caso de iniciarse una riña entre las damas.

v. 1638 *per signum*: refiere al gesto devocional del *per signum crucis* o señal de la cruz, bajo el cual jura Flora que hubiese vencido en la supuesta pelea contra doña Inés. Tiene también el significado de «frente» por el gesto que se realiza en esta parte del rostro.

v. 1639 *giros*: una variante del uso de «girón», que refiere a los jirones o retazos rasgados de tela.

v. 1643 *dulce y frío*: remite a un refrigerio, concretamente una bebida fría y refrescante.

Vanse.

ISABEL Yo es imposible concurra,
porque mi padre, imagino,
ha de estar en casa ya
y así al punto me retiro. 1660

FLORA Es verdad, señora, vamos,
que será un día de juicio. 1665

LEONOR Pues yo tampoco he de ir sola:
a Dios, que no determino
seguirlos, que no es decoro
a mi decencia ni estilo.

INÉS Es así, pero otra vez
han de caer en el garlito. 1670

ISABEL A Dios, y no te descuides
que nos veamos.

LEONOR Yo lo afirmo.

Vanse y quedan Leonor e Inés.

LEONOR ¿Sabes, Inés, lo que ahora
discurro para mañana? 1675

INÉS Mientras no llego a saberlo,
¿cómo he de acertar en nada?

LEONOR Es que teniendo entendido
cómo en palacio se traza
que una ópera se celebre 1680
y mi padre no hará falta
en ella, que tú le avises
a don Alonso que en casa

v. 1665 *juicio*: 'seso, asiento y cordura' (*Aut.*). Flora reafirma la necesidad de actuar con prudencia y volver a casa antes de que se haga tarde, pues les aguarda en ella la autoridad del padre, don Luis, que no aprobaría este prolongado e indecoroso encuentro con los galanes.

v. 1671 *garlito*: 'celada, lazo o acechanza, que se arma a alguno para molestarle y hacerle daño' (*Aut.*). Específicamente, refiere a un engaño o treta, el cual Inés advierte que será una acción futura, en adelanto del clímax dramático de la comedia.

determino yo un festejo
que será una serenata; 1685
y avisarás a Isabel,
con cuya asistencia haya
ocasión para el concurso
que en don Alonso se aplaca.

INÉS Sí, señora, eso y lo más 1690
que a mi buena ley se encarga
lo tomaré yo de prueba
y sin soltar las ensanchas.

LEONOR Yo lo creo de tu amor,
y ahora vamos, que hago falta. 1695

INÉS Vamos, señora, y aprisa
que la noche ya está en casa.

Vanse y sale Roberto leyendo un papel.

ROBERTO En este decreto encuentro
el orden que el Rey me da,
que es el de pasar gustoso 1700
a Italia, en la novedad
de que el duque infante llegue

v. 1684 *festejo*: 'acción festiva y obsequiosa, con que se celebra y aplaude la felicidad de alguno […] en el estilo cortesano se toma por el galanteo' (*Aut.*). Doña Leonor juega con el doble sentido entre un acto celebratorio para el divertimento y la artimaña para permitir que se dé un encuentro amoroso entre don Alonso y ella misma.

v. 1685 *serenata*: 'función de música, especialmente con concierto de instrumentos, que por ejecutarse comúnmente de noche y al descubierto, la llaman así' (*Aut.*). En este caso, probablemente doña Leonor determine un patio exterior de la casa señorial para la realización de este encuentro.

v. 1688 *concurso*: 'copia y número grande de gente junta y que concurre en un mismo lugar o paraje' (*Aut.*). La intención de este encuentro es propiciar un encuentro entre la pareja de amantes, con el marco social de un festejo cortesano.

v. 1693 *ensanchas*: 'las que se añaden a los vestidos que vienen apretados y demasiado ajustados al cuerpo y se suelen sacar de lo que está doblado en las costuras' (*Aut.*). La expresión de Inés refiere a que se encargará de disponer el festejo y las invitaciones sin mayor dilación o retraso. Hay un juego de palabras, además, al referir al traje, ya que asegura que, a pesar de la por la prisa y el esfuerzo, mantendrá la compostura del vestido.

de Parma al cetro ducal,
anexo a la gran Toscana;
y pues mi suerte podrá 1705
conformarse en su servicio…
pero me ataja el estar
Isabel en el estado
de perfecta honestidad;
pero en fin, ello es preciso. 1710
Esta noticia sabrá;
veremos si se halla
en ánimo a navegar:
yo lo participaré
y ella determinará. 1715
Mientras, voy a prevenirme
porque el viaje tarda ya,
y paso a mi cuarto y dejo
por ahora lo demás.

Salen Leonor e Inés.

LEONOR ¿Distes el recado, Inés? 1720

INÉS Sí, señora, y con tal orden
que hasta el señor don Alonso
quedó, junto con don Lope,
convidado a la ocasión;
y doña Isabel dispone 1725
que cuando el sol a occidente
esconda sus esplendores
estará aquí prontamente.

v. 1703 *de Parma al cetro ducal*: refiere a la toma del ducado de Parma por parte de la casa Borbón tras la firma del tratado de Sevilla en 1729. La resolución de estos tratados otorgó la sucesión de los ducados de Parma y Plasencia en favor del infante Carlos de Borbón (1716-1788) por vía materna de su madre, la reina Isabel Farnesio (1692-1766).

v. 1704 *gran Toscana:* refiere al Gran Ducado de Toscana, extensión política que durante los siglos XVI y XVII fue regida por la dinastía Médici. A partir del segundo tercio del siglo XVIII, pasaría a la dinastía Lorena.

v. 1709 *perfecta honestidad*: eufemismo para referir al estado de castidad, propio de una doncella que no ha contraído matrimonio.

v. 1724 *convidado*: refiere a la condición de invitado a asistir a algún acto público, de carácter solemne o celebratorio.

LEONOR Está bien, ahora dispone
que el estrado prevenido 1730
esté al punto.

INÉS Soy conforme,
pero repara, señora,
no haga el Diablo se destronque
la fiesta y nos sobrevenga
algún susto a troche y moche. 1735

Salen Alonso, Lope e Isabel y Flora.

ALONSO No ha podido mi cariño
aguardar lo que aplazaste,
hermosa Leonor, y así,
por verte, el adelantarme
fue estudio de mi cuidado. 1740

LEONOR En todo aciertas a honrarme.

LOPE Mi prima y yo siempre estamos
pendientes en un dictamen,
que es lograr vuestros favores.

ALONSO Y yo siempre a sus alcances, 1745
girasol de tus afectos,
siguen los míos iguales.

LEONOR Tantas honras y finezas
son deudas para que pague
mi gratitud en serviros. 1750

FLORA Muchos tus favores valen,
hermosa Leonor, y yo
lo siento así por mi parte.

LEONOR Yo lo estimo, Flora mía.

v. 1733 *destronque:* proviene de «destroncar», que significa 'arruinar a uno, destruirle y embarazarle sus negocios o pretensiones, descaminándole o privándole de los medios para conseguirlas' (*Aut.*). Hay un juego metateatral en los preparativos previstos por Inés y la intervención de fuerzas que impidan que se lleve a cabo el festejo, en tanto vicisitudes que podían ocurrir en el montaje de una puesta en escena.

v. 1735 *a troche y moche*: 'algo sucedido de manera imprevista, disparatada e inconsideradamente'. Hay cierta ironía porque anticipa la aparición inesperada de don Luis en el momento de máxima tensión dramática.

INÉS Es Flora mujer de clase. 1755

LEONOR Los músicos no han venido,
aunque discurro no tarden.

Salen los músicos.

MÚSICO I Ya están, señora, a tus pies,
rato ha aquí detenidos,
esperando la licencia 1760
tan solo para serviros.

MÚSICO II Vuestro agrado es el objeto
para lo que aquí venimos.

LEONOR Pues dad principio al festejo.

Tocan instrumentos.

MÚSICO I Señora, por peregrino 1765
escucharéis un juguete,
que compendia el repetido
clarín de los dos monarcas
que el orbe admira por Quinto,
el de España y Portugal. 1770

LEONOR Mucho el pensamiento estimo,
que es asunto muy discreto.

MÚSICO II El aire es más exquisito.

Cantan.

MÚSICO I Reducir lo sumo
de tanta grandeza 1775
es querer se abrevie
a un puño la tierra;
glorias de dos Quintos
la Europa celebra, 1780
que en letras romanas
la «V» representa.
Vaso dicen de oro,

v. 1766 *juguete*: 'juego chistoso, chanza o burla entretenida […] se toma también por canción alegre y festiva' (*Aut.*). El sentido musical remite a una canción breve de tono alegre y divertido que amenice el festejo.

	victorias demuestra	1785
	y uniones publica	
	ufana la letra,	
	que ya sabe el mundo	
	que un Quinto le acuerda,	
	turbó la osadía	
	de infieles banderas.	1790
MÚSICO II	Carlos de Alemania,	
	de España diadema,	
	sus triunfos y palmas	
	Felipe le exceda.	
MÚSICO I	Y de Juan el Quinto,	
	columna perfecta,	1795
	el sacro teatro	
	que la fe sustenta:	
	la cruz en el pecho,	
	la espada en la diestra.	
MÚSICO II	La Luna se esconda,	1800
	que a sus luces mengua	
	el turco turbante,	
	la bárbara escuela	
	del falso Mahoma,	
	que en sus muros tiembla	1805

v. 1787 *un Quinto le acuerda*: refiere a la victoria de Felipe V de Borbón como primer monarca de esta casa, quien hacia finales del primer tercio del siglo XVIII se erguía victorioso en múltiples guerras de sucesión.

v. 1789 *infieles banderas*: principalmente, los abanderados bajo credos considerados infieles, como musulmanes y protestantes.

v. 1790 *Carlos de Alemania*: refiere a Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1500-1558), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, rey de España, Nápoles, Sicilia y Cerdeña, duque de Borgoña, soberano de los Países Bajos y archiduque de Austria. Hijo de Juana I de Castilla y Felipe I de Castilla, afianzó el dominio de la casa de Habsburgo en la Europa del siglo XVI. La analogía con Felipe V de Borbón se da a distintos niveles: por ser monarcas de España, por el afianzamiento del poder de dicha Corona en Europa y porque ambos ostentan el número romano «V» en sus reales títulos.

v. 1804 *falso Mahoma*: refiere a Mahoma como profeta del Islam, credo falso y que se opone a la Corona española, de credo cristiano y la lucha contra los infieles según la cosmovisión dominante en la España de la época.

de los dos aceros,
gloria de la iglesia,
terror de paganos,
de herejes afrenta.

MÚSICO I ¡Oh, vivan los Quintos 1810
edades eternas,
uniendo a sus armas
el África entera!

ALONSO Famoso el prólogo está.

LOPE Bien se infiere o mucho antes. 1815

LEONOR Bien corresponde al intento.

ISABEL ¡Justos los aplausos les caben!

LEONOR Pues tocad ahora a danzar
porque el gusto se dilate.

MÚSICO II ¿Y qué tocada ha de ser? 1820

LEONOR La baviera es bien se dance
y del señor don Alonso
el garbo principie el baile.

MÚSICO I Yo lo haré como pedís.

ALONSO Solo agradaros me place. 1825

Tocan y se ponen en el puesto Alonso y Leonor, Lope e Isabel.

LEONOR Señor don Alonso, yo
rompo el festín y es bien cuadre
ser vos a quien yo señalo,
si gustáis a acompañarme.

ALONSO Señora, favor tan alto 1830
solo pudiera alentarme,

v. 1821 *baviera*: probablemente refiera al *Landler*, *Deutscher* o *Walzer*, danzas de origen germano que habían ganado popularidad en el siglo XVIII.

v. 1827 *rompo el festín*: 'se toma también por empezar, como romper el día, romper a hablar'. (*Aut.*). En contexto, es doña Leonor quien dirige los primeros movimientos del baile que acompaña el festejo.

que yo de desvanecido
fuera en la mudanza un jaspe.

Danzan.

ALONSO (¡Ay, flecha, que al corazón *Aparte.*
con munición agradable 1835
le das recia batería!)

LEONOR […]
(¿Qué es esto, amor? ¡Qué veneno
introduces tan süave!)

ISABEL ¡Qué airosa que está Leonor! 1840

LOPE Es un milagro su talle.

Danzan Lope e Isabel.

Prima, qué bien desempeñas
de aquesta ocasión lo grave,
pues se ve que de tu filis
eres maestra en el arte. 1845

ISABEL Con la merced que me hacéis
siempre he salido triunfante.

ALONSO Señora, la última vuelta.
[…]

v. 1831 *desvanecido*: proviene de «desvanecer», en la acepción de 'dar ocasión de presunción o vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excesivas alabanzas' (*Aut.*). Don Alonso refiere a que el agasajo que le da doña Leonor con los festejos y el baile, no mengua las intenciones de complacerla.

v. 1833 *en la mudanza un jaspe*: se refiere a la variación de los afectos, que antes que ser puros, terminan siendo una materia híbrida como el jaspe, el cual es una piedra preciosa manchada de varios colores. Don Alonso lo utiliza como contraejemplo para indicar que sus afectos son de una sola esencia.

v. 1834 *flecha*: remite a las flechas doradas de Cupido, que impactan el corazón de los amantes y provocan inconteniblemente el amor y el deseo.

v. 1836 *batería*: 'algunas piezas de artillería puestas en la forma conveniente, para batir alguna parte de la fortificación […] metafóricamente se toma por cualquiera cosa, que hace impresión con fuerza' (*Aut.*). El uso refiere a la fuerza imparable con que el deseo invade a doña Leonor.

v. 1841 *talle*: 'forma, figura, hechura o disposición física o moral' (*Aut.*). En contexto, don Lope lo emplea para describir los gráciles movimientos de doña Leonor mientras baila con don Alonso.

LEONOR (Con esta concluye, amor, 1850
no culpes mis liviandades.)

Salen Luis, Roberto, Marcelo y Juanelo.

LUIS O yo estoy ciego o no miro
este atrevimiento, ¡nunca
hubiera yo dado campo
al vuelo de aquesta injuria! 1855
Leonor, Leonor, ¿cómo es esto?
Cuando la lengua se anuda
pudo el dolor, mas… ¡qué miro!
¡Fuego mi cólera escupa
contra un lusitano pecho! 1860
Este agravio mal pronuncia
mi valor, cuando mi acero
ya tarda, pues a mi furia
haré yo en golfos de sangre
que se ahogue quien procura 1865
ofenderme, pero así…

ROBERTO Tened, señor, que se ofusca
en los lances del decoro
quien se atropella y abulta
antes del estrago el medio, 1870
que todo el caso asegura.
Caballero, decid, ¿cómo
esto ha sido, sin que acuda
a don Luis el sentimiento
a hacer tan grave la culpa? 1875

ALONSO A esto responderé yo,
sin que otra cosa presuma

v. 1864 *golfos*: 'multitud y abundancia, lo que es usado en la poesía' (*Aut.*). El parlamento de don Luis expresa el violento castigo contra quien haya osado bailar con doña Leonor.

vv. 1876 loc.-1881 loc. *ALONSO … LOPE*: en el impreso, «LOPE» y «ALONSO», respectivamente. En los siguientes dos parlamentos el impreso transmite por error una inversión de las didascalias. Se realiza *emendatio* en tanto Alonso debería salir en la primera intervención por su defensa y Lope, en la segunda intervención, lo apoyaría como amistad y autorreferencia a «mi prima».

el señor don Luïs, [que]
este caballero, en cuya
atención se funda el duelo… 1880

LOPE Es mi amigo y a esta junta
concurrió cuando a mi prima
de esta casa hasta la suya
pasé yo por conducirla
y en compañía asegura 1885
la más prudente atención
a lo que esta casa ilustra:
esta es la causa y no más.

ISABEL Esa misma pudo o nunca
hubiera acá venido, 1890
que así paro en que se incluya
mi inteligencia a Leonor
en esa ofensiva duda.

LUIS Los corteses cumplimientos
ni amparan ni disimulan 1895
que Leonor le dé la mano
a quien de esposo no ajusta.

JUANELO ¿No lo dijo yo? Ah, Inesilla,
qué buena felfa te anuncia
mi cariño por el hueco 1900
de ser del caso garduña.

v. 1878 *[que]*: enmienda para completar el verso, que permanece como hipométrico heptasílabo sin rima.

v. 1892 *inteligencia*: 'se toma por amistad, unión y buena correspondencia entre dos o más personas' (*Aut.*). En este uso, refiere a la solidaridad que, como damas, otorga doña Isabel en aval del honor de doña Leonor.

v. 1898 *felfa*: variante registrada como barbarismo del término «felpa», que refiere al 'tejido de seda, que tiene pelo por el haz' (*Aut.*). El habla vulgar de Juanelo sustenta este uso bárbaro y el sentido de «felpa» está en concordancia por la metáfora de «garduña», empleada por el mismo personaje en este parlamento.

v. 1900 *garduña*: 'animal muy semejante en todo a la zorra, menos en la cola, aunque en el cuerpo es mucho menor' (*Aut.*). También se registra el término «garduño», que en lenguaje coloquial remite al 'ladrón ratero, que hurta con arte y disimulo' (*Aut.*). Juanelo lo emplea para denunciar, en contexto, la participación de la criada Inés en la preparación de estos festejos. A su vez, refiere con humor a la actitud esquiva de Inés con las pretensiones amorosas del propio Juanelo.

INÉS Anda, pícaro taimado,
tú lo que sientes lo eructas,
que el tomo del *Arte aman[te]*
en tu estante no se busca. 1905

MARCELO Mi amo no juega esta mano
y el hombre al basto renuncia.

ALONSO Señor don Luis, ya habéis visto
que a vuestra cólera muda
ha estado la resistencia 1910
de mi valor, y me imputa
de cobarde y de atrevido
vuestra saña, y no presuma
hombre alguno que en mí quepa
temor de peligro nunca, 1915
si no atravesara el mapa
de este caso la inconcusa
veneración y respeto
de vuestra hija, a quien buscan
mis reverentes afectos 1920
con las luces que divulga
su decoro y su virtud,

v. 1902 *pícaro*: 'bajo, ruin, doloso, falso de honra y vergüenza' (*Aut.*). El calificativo que Inés emplea con Juanelo es peyorativo y retrata su naturaleza como personaje con tintes del género novelesco de la picaresca.

v. 1904 *Arte aman[te]*: poema didáctico de Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-17 d. C.), intitulado *Ars amandi*, publicado entre el 2 a. C. y 2 d. C., dividido en tres libros que tratan tópicos prácticos sobre el amor. Inés denuncia la ignorancia de Juanelo para el cortejo o enamoramiento bajo la imagen de alguien que no ha leído nada sobre el amor.

v. 1906 *esta mano*: el uso metafórico refiere al juego de naipes, bajo el cual Marcelo expresa las condiciones de la negociación y toma de partidos que se está llevando a cabo entre autoridades patriarcales, damas y galanes.

v. 1904 *basto*: refiere a «bastos», lo cual designa a 'uno de los cuatro palos de que se compone la baraja de naipes española, llamados así por la figura que está pintada en ellos, que son unos palos o bastones' (*Aut.*). En seguimiento de la metáfora del juego, Marcelo enuncia que su señor no tomará partido en el conflicto que se está llevando a cabo.

v. 1910 *saña*: en el impreso, «zaña», término que evidencia seseo y refiere a 'cólera y enojo con exterior demostración de enfado e irritación' (*Aut.*), por el trato con el cual don Luis ha afrontado encontrar a su hija bailando con don Alonso.

v. 1917 *inconcusa*: 'cierta, indubitable' (*Terreros y Pando*). Refiere a la honorable pretensión e incuestionable fidelidad que don Alonso le guarda a doña Leonor.

	y en conformidad se ajusta todo si yo la merezco por esposa y no os disgusta.	1925
LUIS	Siendo así, yo lo confirmo.	
LEONOR	Albricias, amor, que hoy triunfa amor de tantos cuidados, que cuesta una amante industria.	
ALONSO	Esta es mi mano, señora.	1930
LEONOR	Dichosa soy, pues soy tuya.	
ISABEL	A casos tan peregrinos la suerte al acierto busca.	
LOPE	Yo celebro aqueste empleo prodigioso en lo que indulta a ser mi amigo, este logro de su impensada ventura.	1935
JUANELO	¿No lo dije yo? Mas ya lo que falta aquí es el cura y derechos de Inesilla, que el consistorio arrebuja.	1940
INÉS	¡Tal invidia, mentecato!	
FLORA	Tuya es aquí la fortuna.	
LUIS	Pues ya que de aqueste lance con tanto logro se ajusta	1945

v. 1927 *albricias*: refiere a una expresión de felicitación y júbilo por un feliz acontecimiento o resolución.

v. 1940 *derechos*: hay un juego de doble sentido entre la acción que se tiene sobre alguna cosa y los derechos de matrimonio, que Juanelo exige para su figurado matrimonio con Inés.

v. 1941 *consistorio*: 'el consejo, tribunal o juzgado donde se ven y deciden las causas y litigios en común, así sacras, como civiles, criminales y económicas' (*Aut.*). Juanelo remite a esta autoridad civil como autorización de su figurada boda con Inés. *arrebuja*: 'envolver una cosa con otra, y lo mismo que arrollar, no con orden, sino confusamente' (*Aut.*). Refiere a la premura con el cual Juanelo imagina al consistorio y demás testigos en su ficticia boda con Inés.

v. 1942 *mentecato*: 'loco, falto de juicio, privado de la razón' (*Aut.*). Inés denuncia en estos términos la locura con la cual Juanelo ha ido reclamando falsas garantías para unirlos en matrimonio.

de mi estimación el susto
que a mi decoro tributas,
hijo amado, aquesta casa
desde hoy en él todo es tuya,
pues no tengo otro pedazo 1950
del alma que esa que anuda
al dulce lazo de esposa
vuestra sus virtudes muchas.

ROBERTO Sea mil veces norabuena,
que este placer me promulga 1955
mi amistad con mi deseo,
que edades gocen maduras.

ALONSO Vuestras honras, caballero,
mi mayor dicha aseguran,
pues soy servidor tan vuestro 1960
que inmortales bronces pulan
en buriles de finezas
lo que mi fe grata jura.

LOPE Ya, pues, señor don Alonso,
quedáis prisionero, acuda 1965
a su quiere mi tío y prima,
mientras a Italia apresura
nuestro viaje, que ya llega
el tiempo de la conducta.

ALONSO Ya a la América sabéis, 1970
pues Su Majestad me ilustra
con el gobierno y regencia

v. 1965 *prisionero*: uso metafórico del término, en referencia a ser prisionero de la «cárcel del amor», concertado en indivisible matrimonio entre don Alonso y doña Leonor.

v. 1966 *quiere*: sustantivación del verbo «querer», que designa al objeto del deseo y, más concretamente, a la ceremonia de matrimonio donde se concertará la unión entre don Alonso y doña Leonor.

v. 1972 *gobierno y regencia*: estos términos indican potestad en un cargo político de importancia, probablemente el de oidor en una audiencia en la América virreinal del siglo XVIII.

de Santa Fe, donde juntas
con mi señor y mi dueño,
aquellas regiones suplan 1975
lo que el oro, que no tengo,
gastará en porciones muchas,
por celebrar de este caso
las más estimables nupcias.

LUIS Hijos, yo no tengo más 1980
que a vuestra elección se cumpla
de las honras que adquirís,
el que mi amor acumulas.

LOPE Pues el caso ha sido así,
con una letra concluya 1985
de este filis himeneo
la jubilosa coyunda.

MÚSICO I Yo, señor, también lo aprecio
y haré al caso lengua muda,
de su aplauso el instrumento 1990
y la voz que lo articula.

Cantan.

MÚSICO I A la dulce cadena que enlaza
de amor el imperio
en dos almas se mira gustosa
vivir en un pecho, 1995
de Leonor apacible y el joven

v. 1973 *Santa Fe*: refiere a la Real Audiencia de Santafé, perteneciente al Nuevo Reino de Granada, el cual corresponde a la actual ciudad de Bogotá, capital de la república de Colombia.

v. 1986 *himeneo*: uso poético, que designa a la ceremonia de casamiento. El uso junto al sustantivo «filis» es una composición culta en boca de don Lope.

v. 1987 *coyunda*: 'se llama a la unión o ligazón de dos personas por el matrimonio' (*Aut.*). El uso coloquial contrasta cómicamente con el cultismo empleado en el verso anterior.

v. 1989 *lengua muda*: el oxímoron empleado por el músico significa que no hablará en palabras, sino en melodías a través de su instrumento y la voz cantora.

Adonis supremo,
lo que pudo constante fineza
heroica en el premio.

TODOS Y aquí, ilustre senado, 2000
da fin aquesta columna
y el autor ahora os convida
para la parte segunda.

FIN

v. 2000 *ilustre senado*: tratamiento de hiperbólico respeto y benevolencia, empleado al final de las piezas cómicas para interpelar a la comunidad de espectadores.

v. 2001 *columna*: designa metafóricamente a una división de partes o actos, en este caso, la última parte de la comedia *El Míralo Todo en Sevilla, en Nápoles y en Sicilia*.

v. 2003 *parte segunda*: probablemente la parte segunda no se designó como tal en el título. Testimonios de impresos sueltos de la época que responden a una nomenclatura semejante indican a *El Míralo Todo, cómico misceláneo*, como una refundición del personaje de Marcelo en una nueva acción dramática que incluye a don Alonso y don Lope en las Américas.

Variantes textuales

Loa om MN
24 pronta *BM* : pronto *N*
97 coronista *BM* : coronistas *N*
123 en *BM* : el *N*
137 en *BM* : *om N*
176 yo *BM* : no *N*
241 diles *BM* : dile *N*
333 vuestro *BM* : *om N*
368 otra *BM* : *om N*
374 desposorios *BM* : desposorio *N*
391 expresamente *BM* : expresamenta *N*
418 amigos *BM* : amigo *N*
458 Mariana *BM* : Marina *N*
473 beldad *BM* : verdad *N*
559 piensas *BM* : pensáis *N*
610 acot. Alonso y Lope *BM* : Aloso y Flora *N*
629 detenido *BN* : deteniendo *M*
680 miedo *BN* : medio *M*
734 achaques *BN* : achaque *M*
787 extremo *BM* : estreno *N*
802 tanta *BM* : tantas *N*
811 mercedes en *BM* : mercedes de *N*
844 acot. salen *BM* : sale *N*
857 nos *BM* : no *N*
868 en *BM* : un *N*
878 nombra *BM* : nombre *N*
888 acot. y *BM* : *om N*
896 hice *BM* : hizo *N*
956 amiga *BN* : amarga *M*
957 este *BM* : esta *N*
958 el *BN* : *om M*
961 Mamora *BN* : mamorra *M*
992 el *BM* : *om N*
1011 al *BM* : *om N*
1072 acortarle *M* : acotarle *BN*
1074 en *BM* : de *N*
1235 deante *BN* : delante *M*
1237 corazaun *BN* : corazaon *M*
1252 hacen *M* : hace *BN*
1283 enfrente *BM* : enfrante *N*

1311 acot. salen *BN* : salna *M*
1379 cobrado *BM* : cobardo *N*
1388 han *BM* : hayan *N*
1396 si BM : *om N*
1400 fue *BM* : *om N*
1416 señora *BM* : señor *N*
1459 acot. salen *BM* : sale *N*
1472 las *BM* : los *N*
1553 al *BM* : el *N*
1567 más *BM* : muy *N*
1570 bordo *BM* : bordón *N*
1595 señoras *N* : señora *BM*
1609 mi *BM* : tu *N*
1720 recado *BN* : recaudo *M*
1737 aplazaste *BN* : aplacaste *M*
1782 representa *BN* : representan *M*
1839 introduces *BM* : introduce *N*
1851 culpes *BN* : culpéis *M*
1924 si yo la *BM* : y si la *N*
1977 muchas *BN* : mudas *M*
1996 Leonor *N* : Leonora *B* : Leonarda *M*

Variantes lingüísticas

963 sofoca *M* : sufoca *BN*
1434 recibid *M* : recebid *BN*

Lista de erratas

Erratas de B

C2v	959 alborota *MN* : alborata *B*
D4v	1943 aquí *MN* : equí *B*

Erratas de M

A2	170 amistad *BN* : amista *M*
	202 ahora *BN* : aohora *M*
B3v	1176 plausible *BN* : aplausible *M*
B4v	1311 acot. salen *BN* : salna *M*
C1v	1522 tropecéis *BN* : tropocéis *M*
C2v	1719 ahora *BN* : ahoro *M*
C2v	1722 Alonso *BN* : Dlonso *M*
C3	1729 dispone *BN* : dispon *M*
C3	1771*Per* MÚSICO I *BN* : MÚSICO II *M*

Erratas de N

A1v	80 bártulos *BM* : bártalos *N*
A1v	134 leyes *BM* : leyas *N*
A3	391 expresamente *BM* : expresamenta *N*
B3	1283 enfrente *BM* : enfrante *N*
B3v	1379 cobrado *BM* : cobardo *N*
B4	1465 divertirse *BM* : divertiase *N*

TÍTULOS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN «BIADIG» (BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL) DEL GRISO

1. Hala Awaad y Mariela Insúa (eds.), *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, 2*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2010. ISBN: 84-8081-072-6.
2. J. Enrique Duarte, Blanca Oteiza Pérez, Juan Manuel Escudero y Álvaro Baraibar, *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2010. ISBN: 84-8081-070-X.
3. Anónimo, *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2010. ISBN: 84-8081-071-8.
4. Anónimo, *San Javier Grande en el Hito*, ed. de Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2010. ISBN: 84-8081-209-5.
5. Ignacio Arellano, Judith Farré y Edith Mendoza, *Una lectura en imágenes de «El gran teatro del mundo» de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. ISBN: 84-8081-075-0.
6. Vibha Maurya y Mariela Insúa (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. ISBN: 84-8081-216-8.
7. Valentín de Céspedes, *Las glorias del mejor siglo*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. ISBN: 978-84-8081-261-0.
8. Diego Calleja, *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-264-1.
9. Lavinia Barone, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-294-8.
10. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez (eds.), *«Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-262-7.
11. Álvaro Baraibar y Mariela Insúa (eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN (IDEA): 978-938795-86-2. ISBN (Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra): 978-84-8081-320-4.

12. Claudia Demattè y Alberto del Río, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081336-5.
13. Anónimo, *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote*, ed. de Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, estudio preliminar de Antonio Barnés Vázquez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-263-4.
14. Carlos Mata Induráin, Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa María Sánchez-Cascado Nogales (eds.), *Lope de Vega desde el Brasil. En el cuarto centenario del «Arte nuevo» (1609-2009)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-337-2.
15. Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (eds.), *St Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilations between Cultures / San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. ISBN: 978-84-8081-338-9.
16. Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-384-6.
17. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-385-3.
18. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-400-3.
19. Sabyasachi Mishra, *Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro. Estudio y edición de «Los defensores de Cristo», comedia anónima de tres ingenios, y «El príncipe del desierto y ermitaño de palacio», de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-391-4.
20. Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-409-6.
21. Horacio A. Acevedo González, *El teatro de Calderón. La antropología de René Girard y el triunfo de la Eucaristía. Claves católicas para una reescritura de la Modernidad en «La vida es sueño»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. ISBN: 978-84-8081-383-9.
22. Álvaro Baraibar (ed.), *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades Digitales. Experiencias y proyectos*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. ISBN: 978-84-8081-412-6.
23. Mariela Insúa y Robin Ann Rice (eds.), *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. ISBN: 978-84-8081-416-4.
24. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Sapere aude». Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. ISBN: 978-84-8081-417-1.
25. Anónimo, *Cada cual con su cada cual*, ed. de Marcella Trambaioli, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. ISBN: 978-84-8081-421-8.

26. Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-422-5.
27. Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. ISBN: 978-84-8081-436-2.
28. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-450-8.
29. Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-451-5.
30. *Teatro cortesano y Relación de una fiesta en Cerdeña (1641): panegíricos y proezas de los príncipes de Oria, de Francisco Tello*, ed. y estudio preliminar de Gabriel Andrés, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-453-9.
31. Álvaro Baraibar y Martina Vinatea (eds.), *Viajes y ciudades míticas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-462-1.
32. Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Venia docendi». Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-460-7.
33. Mariela Insúa, Vibha Maurya y Minni Sawhney (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-482-9.
34. Kala Acharya, Ignacio Arellano, Mariano Iturbe, Prachi Pathak y Rudraksha Sakrikar (eds.), *The Cosmic Elements in Religion, Philosophy, Art and Literature*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. ISBN: 978-84-8081-481-2.
35. Mariela Insúa (ed.), *Modelos de vida y cultura en Navarra (siglos XVI y XVII). Antología de textos*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016. ISBN: 978-84-8081-489-8.
36. Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), *«Spiritus vivificat». Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016. ISBN: 978-84-8081-524-6.
37. Juan de Montenegro y Neira, *La toma de Buda. Auto historial sacramental*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-557-4.
38. Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Posside sapientiam». Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-546-8.
39. Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-558-1.
40. Anónimo, *Los agravios satisfechos del Desengaño y la Muerte*, ed. y estudio de Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-349-5.

41. *Pliegos de «relaciones de comedia» en Cerdeña: I. El taller de Leefdael*, edición y estudio preliminar de Gabriel Andrés, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-569-7.
42. Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, ed. y estudio de Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-573-4.
43. Armine Manukyan, *Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: «El necio bien afortunado» y «El sagaz Estacio, marido examinado»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019. ISBN: 978-84-8081-572-7.
44. Francisco Antonio Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. filológica de Ignacio Arellano y ed. electrónica de Jesús M. Usunáriz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-574-1.
45. Pedro Lanini Sagredo, *La restauración de Buda. Auto sacramental alegórico*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. ISBN: 978-84-8081-592-5.
46. Lorenzo de las Llamosas, *También se vengan los dioses*, estudio preliminar de José A. Rodríguez Garrido, ed. de Javier de Navascués y Martina Vinatea, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018. ISBN: 978-84-8081-596-3.
47. Pedro Calderón de la Barca, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. electrónica de Jesús M. Usunáriz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018. ISBN: 978-84-8081-598-7.
48. Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Docendo discimus». Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018. ISBN: 978-84-8081-621-2.
49. J. Enrique Duarte, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental de Lope de Vega*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018. ISBN: 978-84-8081-618-2.
50. Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Ars longa». Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019. ISBN: 978-84-8081-637-3.
51. *La famosa comedia de La dama alférez*, edición y estudio preliminar de Gabriel Andrés, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019. ISBN: 978-84-8081-643-4.
52. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019. ISBN: 978-84-8081-645-8.
53. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 2. Poesía de los segundones*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019. ISBN: 978-84-8081-657-1.
54. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-670-0.
55. Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 3. Prosa de burlas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-675-5.

56. Celsa Carmen García Valdés (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 4. Entremeses de burlas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-677-9.
57. Victoriano Roncero López (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 5. Burlas picarescas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-678-6.
58. Ignacio Arellano y Mariela Insúa (eds.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 6. Comedias «de burlas» (Turia, Lope, Tirso, Calderón)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-686-1.
59. Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), *«Melior auro». Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-685-4.
60. Carlos F. Cabanillas Cárdenas, Arnulfo Herrera, Fernando Rodríguez Mansilla y Martina Vinatea (eds.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 7. Burla y sátira en los virreinatos de Indias. Una antología provisional*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-688-5.
61. Carlos Mata Induráin (coord.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 8. Comedias burlescas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-692-2.
62. Carlos Mata Induráin, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 9. Repertorio de notas de las comedias burlescas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-693-9.
63. Ignacio Arellano, Mariela Insúa y Carmela Pérez Salazar (eds.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 10. El «otro» como blanco satírico y burlesco*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. ISBN: 978-84-8081-695-3.
64. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021. ISBN: 978-84-8081-694-6.
65. Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), *«Labor improbus». Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2020)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021. ISBN: 978-84-8081-713-4.
66. Carlos Mata Induráin (ed.), *Burla, burladores y burlados en Cervantes*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021. ISBN: 978-84-8081-714-1.
67. Ignacio Arellano, *Cinco piezas de títulos de comedias. La fórmula satírica de asignaciones en lista*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2022. ISBN: 978-84-8081-748-6.
68. *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, estudio y edición de Luis Tadeo Valverde Molina, prólogo de Alejandro García-Reidy, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2022. ISBN: 978-84-8081-749-3.

Este volumen ofrece una edición crítica de la comedia anónima *El míralo todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*, compuesta por colegiales hispalenses para ser representada ante Felipe V de España y sus cortesanos —posiblemente en el Real Alcázar de Sevilla— durante el lustro en que la Familia Real asentó la corte en esta ciudad. En reconocimiento de este hito político-social del primer tercio del siglo XVIII, el estudio preliminar aborda la contextualización de la comedia en sus coordenadas espacio-temporales y dramático-festivas propias del Lustro Real sevillano (1729-1733). A continuación, se realiza una recensión de las ediciones de esta pieza conservadas en los catálogos de comedias más relevantes para la historiografía de la dramaturgia española, a la par que se detalla su factura material, con el empleo de descripciones catalográficas, de los tres testimonios impresos que han sido empleados para realizar la presente edición moderna. Asimismo, se presenta el esquema métrico, las variantes lingüísticas y el aparato de variantes textuales correspondiente.

Luis Tadeo Valverde Molina es investigador predoctoral en la Universidad de Salamanca, donde realizó el máster en Patrimonio Textual y Humanidades Digitales (2020). Se licenció en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2017) y ha sido coinvestigador del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH) de la misma casa de estudios desde 2018. Actualmente elabora la tesis doctoral titulada *Estudio y edición del teatro breve virreinal peruano de los siglos XVI al XVIII* en el programa de doctorado en Tradición Literaria, Cultura Escrita y Humanidades Digitales.

Universidad de Navarra | GRUPO DE INVESTIGACIÓN SIGLO DE ORO

instituto de estudios auriseculares