

UNIVERSITY OF OKLAHOMA
GRADUATE COLLEGE

JACINTO CORDEIRO'S *EL JURAMENTO ANTE DIOS Y LEALTAD CONTRA EL
AMOR*: A CRITICAL EDITION

A DISSERTATION
SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY
in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

JAIME CRUZ-ORTIZ
Norman, Oklahoma
2009

JACINTO CORDEIRO'S *EL JURAMENTO ANTE DIOS Y LEALTAD CONTRA EL
AMOR*: A CRITICAL EDITION

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, & LINGUISTICS

BY

Dr. A. Robert Lauer, Chair

Dr. Luis Cortest

Dr. Nancy LaGreca

Dr. Bruce A. Boggs

Dr. James Yoch

Dr. C. George Peale

ACKNOWLEDGEMENTS

This has been a long and arduous process, one that I could never have completed without the help, encouragement, and support of a lot of people. I hope that they accept these few words of gratitude and understand that I could never fully express how much I appreciate what they have done for me.

First, I would like to thank Dr. Robert Lauer for his mentorship, guidance, and, most importantly, for introducing me to Spanish theater. When I started taking classes with Dr. Lauer, I was young, thin, and had a head full of hair. Now, so many years, pounds, and follicles later, Dr. Lauer still challenges and inspires me. I will always consider myself his student.

Secondly, I would like to thank my committee for their patience, suggestions, and words of encouragement. I am forever grateful to Dr. Luis Cortest for recruiting me to join the Spanish graduate program at the University of Oklahoma, to Dr. Nancy LaGreca for supporting me during some very tough times with *Tierra Tinta*, to Dr. Bruce Boggs for helping me discover nineteenth-century Peninsular theater, to Dr. James Yoch for giving me the opportunity to play Don Pedro, and to Dr. George Peale for being so magnanimous with his time and wisdom.

Thirdly, I would like to express my gratitude to my parents, Leslie, David, Langston, and Mayra for helping me survive these years of poverty and sleep deprivation.

Finally, I wish that I could say that I am the only one that has sacrificed to make this possible. I appreciate everything that my family has done for me throughout the years. I could never repay Séneca for making me laugh, Nani for her freestyle songs, and Turey for the wrestling matches. This achievement pales in comparison to Turey's

bravery in the face of Autism. When he was diagnosed, around the time of my doctoral exams, my son hardly acknowledged people at all. Consequently, he ignored the doctors and speech pathologists when they explained that he may never speak. He has put me in the unenviable position of being a father who could never measure up to his own son.

Most importantly, I thank my wife, Lynés, for her loving support, for keeping me sane, for listening to countless drafts of this dissertation, for indulging me with Star Trek study breaks, for years without vacations or cable, for all of the sleepless nights, and for dreaming with me. After all of this time, I finally concede that in High School I called her every day after work partly because I was already madly in love, but mostly because I wanted the answers to the AP CALC homework. I still love her and need her the way I did when I was seventeen.

TABLE OF CONTENTS

I.	INTRODUCTION	
	A. Rediscovering Jacinto Cordeiro	1
	B. Overview of Criticism.....	10
	C. Biography.....	16
	D. Literary Career.....	20
	E. The Spanish <i>Comedia</i> in Portugal.....	27
	F. Staging <i>El juramento ante Dios y lealtad contra el amor</i>	39
	G. Methodology.....	59
	H. Copy-Text.....	64
	I. Textual Transmission.....	76
	J. Editorial Criteria.....	96
	K. Versification.....	98
II.	BIBLIOGRAPHY.....	103
III.	APPENDIX A	
	A. Abbreviations.....	114
	B. Jornada primera.....	117
	C. Jornada segunda.....	164
	D. Jornada tercera.....	210
IV.	APPENDIX B	
	A. Transcription.....	256
	B. Sample Group Used in the Calculation of Variants.....	383
	C. Variants List.....	397

LIST OF TABLES

TABLE 1. <i>Props Used in El juramento ante Dios</i>	51
TABLE 2. <i>More Props Used in El juramento ante Dios</i>	52
TABLE 3. <i>Extant Versions of El juramento ante Dios</i>	66
TABLE 4. <i>Shared Readings in Relation to A</i>	74
TABLE 5. <i>Shared Readings in Relation to B</i>	75
TABLE 6. <i>The M, N, H, and U Family</i>	84
TABLE 7. <i>Shared Readings in Relation to M</i>	84
TABLE 8. <i>The G, C, D, and E Family</i>	88
TABLE 9. <i>Shared Readings in Relation to G</i>	88
TABLE 10. <i>Shared Readings in Relation to F</i>	90
TABLE 11. <i>The F, I, J, and K Family</i>	90
TABLE 12. <i>The O, Q, R, and S Family</i>	92
TABLE 13. <i>Shared Readings in Relation to O</i>	92
TABLE 14. <i>Shared Readings in Relation to T</i>	93
TABLE 15. <i>Poetic Meters Used in El juramento ante Dios</i>	101
TABLE 16. <i>Versification</i>	102

LIST OF ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION 1. *First Possible Relationship Between A, B, L, and P*.....77

ILLUSTRATION 2. *Second Possible Relationship Between A, B, L, and P*.....77

ILLUSTRATION 3. *Third Possible Relationship Between A, B, L, and P*.....77

ILLUSTRATION 4. *Stemma for A, B, L, and P with Missing Intermediary*.....80

ILLUSTRATION 5. *Stemma for A, B, L, and P with Two Missing Texts*.....81

ILLUSTRATION 6. *Stemma of All Extant and Missing Witnesses*.....82

ILLUSTRATION 7. *Final Stemma*.....95

ABSTRACT

Portuguese playwrights who wrote *comedias* during and after the Dual Monarchy (1580-1640), a period in which the Portuguese and Spanish thrones were united under Habsburg rule, continue to be a largely unexplored group. In a first step toward their recovery and study, this dissertation highlights the contributions of Jacinto Cordeiro, one of Lisbon's most successful seventeenth-century dramatists. In many respects, Cordeiro exemplifies the dominant currents of Lusitanian theater before the restoration of the Portuguese monarchy. This dissertation describes the sparse critical attention that Cordeiro has received, his life, literary career, and historical context. Most importantly, it provides a modern and critical edition of Cordeiro's most celebrated play, *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor* (1630), based on a collation of the 21 extant witnesses that comprise the *Juramento* textual tradition. This includes an in-depth account of the transmission of the play with a stemma that documents the genealogical relationships between extant versions. It also provides an analysis of the staging of the play based on stage directions and performance cues written into the dialogue. This is complemented by a study of the *comedia*'s versification. In summary, this dissertation argues that the mastery of seventeenth-century theatrical conventions displayed in *El juramento ante Dios* explains why this play was Cordeiro's most enduring work and why Portuguese *comedia* authors in general should be revisited by contemporary critics.

I. INTRODUCTION

A. *Rediscovering Jacinto Cordeiro*

Golden Age Theater rarely offers soil unturned by more than three centuries of criticism. Nonetheless, Portuguese playwrights that cultivated the *comedia* during and after the short-lived Dual Monarchy (1580-1640) are still largely unexplored. In many respects, Jacinto Cordeiro (1606-1646), one of Lisbon's most prolific and successful playwrights, exemplifies dominant currents of seventeenth-century Portuguese theater. Unfortunately, he has suffered the same critical neglect that has marginalized most Lusitanian dramatists who wrote in Spanish. An explanation is in order of why Cordeiro's work has lain fallow in archives since the end of the eighteenth century and why he should be revisited.

Any discussion of this Lusitanian poet should begin with the confusion about his name. *Iacinto Cordeiro*, his given name, appears in many of the works published during his lifetime. Still, its Castilian equivalent, *Jacinto Cordero*, appears on the title pages of many *suelta* and *partes* editions. Subsequently, publishers distributed his work under some combination of *Iacinto/Jacinto* and *Cordeiro/Cordero*.¹ Cordeiro adds to this confusion by having signed his name *Jacinto Cordero*² in a surviving autograph manuscript. This protean appellative allowed him to court a wider Hispanophone audience and serves as a mark of his hybrid identity. This study refers to him as *Jacinto*, the standard modernization of his first name in both Portuguese and Castilian, and

¹ Several variations of his name even appear in the same collection, *Próspera e aduersa fortuna de Duarte Pacheco* (1621), whose title page refers to its author as *Jacinto Cordeiro* while the individual plays that it contains list him as *Iacinto Cordero*. *Silva a el Rei Nosso Senhor* (1641) presents another combination: *Iacinto Cordeiro*. We can attribute many of these permutations to the natural orthographic fluctuations of seventeenth-century Iberia. Still, the change of *Cordeiro* to *Cordero* is an obvious attempt to Castilianize his surname.

² *El mayor trance de honor* held by the Biblioteca Nacional Madrid (MS. 185).

Cordeiro, his original surname. This practice is by now a commonplace amongst the few critics who study Cordeiro. Still, while following in their footsteps for the sake of consistency, one must ask: if Cordeiro chose to suppress the Portuguese diphthong *ei* in his last name, a decision with clear cultural implications, should we then, in hindsight, not honor that decision? Since it seems that he did not employ his Castilianized surname consistently, we can use *Cordeiro* in good conscience.

Five factors have relegated Cordeiro's dramas to the realm of the forgotten: 1) the unavailability of his plays, 2) the language of his works, 3) the scarcity of his opus, 4) the locus of his career, and 5) the nature of his patriotism.

The first factor is a simple matter of logistics. Despite the pioneering work of Heitor Martins,³ Christophe González,⁴ Giancarlo Depretis,⁵ Raymond MacCurdy,⁶ and others,⁷ Cordeiro's writing belongs to a mass of plays that, although they are well documented,⁸ still require critical treatment and textual analysis. Charles Aubrun estimates that *comedia* authors penned in this genre some ten thousand plays which were

³ Martins, in a 1966 conference presentation, proposed Cordeiro as the possible author of *La Estrella de Sevilla*, a work now widely attributed to Andrés de Claramonte y Corroy. See "Jacinto Cordeiro e *La Estrella de Sevilla* (Notas sobre a ideologia portuguesa durante a Monarquia Dual)."

⁴ González gives Cordeiro his most thorough critical treatment to date in his unpublished doctoral thesis, "Le Dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps," and in "Le Thème d'Inès de Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro"; "Notes sur quelques échos de Cervantès et de Gongora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro"; "Héroïsme lusitanien et Comédie espagnole: *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro"; "De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro"; and "Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): *El Juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*."

⁵ Depretis makes a variety of Cordeiro's work available to the public. See *La privanza merecida*, "Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*," and "Jacinto Cordeiro 'em 25 de março'."

⁶ MacCurdy studies the Senecan tone of Cordeiro's *El mal inclinado* in "La Tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII^e siècle, et particulièrement le theme du tyran."

⁷ In addition to the Heitor Martins study, a number of graduate students have read papers on Cordeiro at regional and international conferences. See Anthony Smith "La estructura y metrificaci3n de *La entrada del rey en Portugal* del alférez Jacinto Cordeiro," Jonathan William Wade "Staging the Nation: Jacinto Cordeiro and the Seventeenth-Century Portuguese *Comedia*," and my own papers: "Jacinto Cordeiro, entre Portugal y la escuela lopesca," "Between the Lamb and the Pheonix: Jacinto Cordeiro Responds to Lope de Vega's *Laurel de Apolo*," "Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa," and "Lealtades divididas: las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro."

⁸ See Héctor Urzáiz Tortajada's *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (2002).

staged in cities across the Hispanophone world, including Lima, Mexico City, Antwerp, Naples, Constantinople, and Lisbon (9). Consequently, in the words of Frank P. Casa and Michael D. McGaha: “The Spanish *comedia* looms before us as a vast unexplored territory” (“Preface”). Although Hispanists have thoroughly mined sample works by select dramatists, edited plays constitute only a fraction of the extant *comedia* corpus, what Casa and McGaha call the “tip of the iceberg” (“Preface”).

Why edit a play by a forgotten minor playwright when hundreds by the major figures of the period remain unedited? Studying a handful of *comedias* by a limited group of authors has produced an inherent flaw in the academic study of Golden Age Theater. According to Casa and MacGaha, critics have constructed descriptions of this widely popular form based on a relatively small sample of extraordinary and, by definition, uncommon texts leading to a distorted vision of the genre. Vern G. Williamsen adds that the minor playwrights of the period –“minor” in the sense of the number of plays that they wrote and not necessarily in terms of quality– represent shifting theatrical tastes better than their trendsetting “major” counterparts (132). Finally, Maria Grazia Profeti asserts that, in terms of aesthetic innovation, these classifications matter little.⁹ To construct a full and truly representative image of sixteenth and seventeenth-century Hispanic theater, we have to move beyond portraits of its major figures.

The second factor that has contributed to Cordeiro’s continued marginalization is his artistic hybridity. He was born in Lisbon in 1606 during the Dual Monarchy, when Portugal was united with Spain under Habsburg rule. Like most of the Lusitanian authors who wrote at that time, Cordeiro chose Castilian as the principal language of his creative endeavors instead of his native Portuguese. Consequently, both Spanish and Lusitanian

⁹ See Profeti's “Autores 'menores', re-uso de los materiales, innovación estética.”

critics have ignored Cordeiro, whose plays linger in the uneasy limbo between their respective fields of study. Most of his bilingual and bicultural contemporaries have suffered the same unhappy fate. In fact, histories of Portuguese theater are generally sparse in their accounts of the seventeenth century. Spanish histories are even less favorable, by and large ignoring Portuguese *comedia* authors altogether.

Scant literary production is the third phenomenon that has mitigated interest in Cordeiro. Only sixteen *comedias*,¹⁰ two *entremeses*,¹¹ three long poems,¹² a prose genealogy of Portugal's monarchy,¹³ and a variety of *décimas*, *sonetos*, *romances*, *canciones* and *glosas*¹⁴ survive. His output is moderate in comparison with that of the era's major dramatists.¹⁵ In other words, Cordeiro did not produce enough to attract serious attention.

That notwithstanding, his corpus measures up well to the dramatic yield of the seventeenth-century's secondary playwrights. A comparison to the authors described in Williamsen's *Minor Dramatists of Seventeenth Century Spain* will illustrate this point.¹⁶

¹⁰ These plays include: *Non plus ultra* (1630), *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor* (1630), *El mayor trance de amor* (1630), *El hijo de las batallas* (1630), *La primera parte de Duarte Pacheco* (1621), *La segunda parte de Duarte Pacheco* (1621), *El secretario confuso* (1634), *Con partes nunca hay ventura* (1634), *El mal inclinado* (1634), *Los doce de Inglaterra* (1634), *Victoria por el amor* (1634), *Lo que es privar* (1634), *A grande agravio, gran venganza* (n.d.), *La entrada del Rey en Portugal* (1621), *La privanza merecida* (n.d.), and *Viva quien vence* (n.d.).

¹¹ *Entremés de Don Roque* and *Entremés de los sordos*. Both appear in a manuscript in Madrid's Biblioteca Nacional (RES. 185).

¹² Here I refer to Cordeiro's *Elogio de poetas lusitanos* (1631), *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Joam Quarto* (1641), and *Triumpho francés* (1641).

¹³ "Em 25 de março" also appears in the manuscript described in note 2.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Lope de Vega (1562-1635) and Luis Vélez de Guevara (1579-1644) both produced some four hundred, Tirso de Molina (1579-1648) eighty, Mira de Amescua (ca. 1578- ca. 1636) sixty, Guillén de Castro (1569-1631) forty-three, Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) twenty-four, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) hundred, and Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) eighty-seven.

¹⁶ Miguel Sánchez has three extant plays; Damián Salucio del Poyo (ca. 1550-1614) four to five; Andrés de Claramonte y Corroy (d. 1626) fifteen; Felipe Godínez (1585-1637) about twenty-seven; Luis de Belmonte Bermúdez (1587-1650) twenty to twenty-five; Alvaro Cubillo de Aragón (1596-1661) twenty-six; Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) two; Diego Jiménez de Enciso (1585-1634) eleven; Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) thirteen; and Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) thirteen.

Cordeiro's sixteen plays falls slightly above the average of fourteen *comedias* for the ten dramatists described by Williamsen. Still, even the least active of these has received more critical attention than him. Therefore, Cordeiro's small corpus cannot completely explain his omission from the canon of minor dramatists.

Geographical disadvantage, the fourth factor, has further obscured Cordeiro's career. Although his work was staged and well received in both Lisbon and Madrid, Cordeiro never ventured outside of Lusitanian territory.¹⁷ Other playwrights from peripheral Spanish dominions have been able to secure a place in literary history, but largely through direct contact with Madrid, where they benefited from mentorship under, collaboration with, or, at the very least, the direct influence of the *comedia*'s greatest proponents. Juan Ruiz de Alarcón, born and raised in New Spain, belongs to this group. Although his colonial background and his deformed appearance greatly hindered his acceptance in Spain's capital, Alarcón's interaction with the likes of Lope de Vega and Mira de Amescua (even as the object of their ridicule) helped both further his dramatic art and keep his name in print.

In many respects, Juan (João) de Matos Fragoso (1608-1689) offers a better point of comparison with Cordeiro than Alarcón. Born in Alvito, a town in the southern part of Alentejo, Matos was also Portuguese. But unlike Cordeiro, Matos moved to Madrid, where he penned more than forty plays on his own, and collaborated with many Spanish playwrights. Consequently, Matos garners mention in critical narratives from which Cordeiro continues to be absent. In Lisbon, Cordeiro enjoyed the work of Spain's greatest playwrights through the productions of traveling acting troupes frequenting the newly

¹⁷ In the prologue to *La entrada del Rey en Portugal*, Cordeiro does mention having lived in India. See the section entitled "Biography" for further explanation.

established *corrales* that spread across Portugal during the Dual Monarchy. Still, he could not partake in the literary mentorships, alliances, and rivalries that would bring him into the scope of the *comedia* historian.

The history of the *comedia* as a critical genre is shaped by nineteenth-century Romanticism's impetus to trace the trajectory and literatures of nations. This "nationalist" perspective characterized the literary histories produced both in Spain and across Europe for a century.¹⁸ The first generation of these studies elaborated a narrative that describes the *comedia* as one of the most nationalist of all European theaters. Ticknor expresses this sentiment in the following commentary:

The most prominent, if not the most important, characteristic of the Spanish drama, at the period of its widest success, was its nationality. In all its various forms, including the religious plays, and in all its manifold subsidiary attractions, down to the recitation of old ballads and the exhibition of popular dances, it addressed itself more to the whole people of the country which produced it than any other theater of modern times. (437)

Spanish nationalism has become a fundamental ingredient in critical descriptions of the *comedia*. In this vein, Reichenberger declares the genre "the most powerful national theater in existence" (10). Hence, the qualifier "Spanish" (although vaguely defined) and the lexeme "*comedia*" are inextricably tied.

Cordeiro's work challenges this narrative in that his corpus is decidedly nationalist, but not Spanish. He, a staunch advocate of Portuguese sovereignty against increasingly unpopular Habsburg rule, employs the norms of Spanish theater in praise of

¹⁸ These histories include: the second volume to Friedrich Bouterweck's *Geschichte der Neueren Poesie und Beredsamkeit*, published in Germany in 1804; the third and fourth volumes of J. Ch. L. Simonde's *De la Littérature du midi de l'Europe* (1813), entitled *Histoire de la littérature espagnole*; George Ticknor's *History of Spanish Literature* (1849); Alberto Lista's *Ensayos*, or essays on Spanish Theater; Moratín's *Orígenes del teatro español*; and Adolfo Ferderico's (Conde de Schak) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*.

Lusitanian identity. His brand of *comedia* vacillates between pan-nationalist celebrations of Iberian kinship and Portuguese defiance in the face of foreign dominion. This suggests a set of provocative questions about the scope of his preferred dramatic form: can the “Spanish” *comedia* also be “Portuguese”? Is there a sub-genre of culturally hybrid Lusitanian *comedias*? How many other writers of the lusophone world adopted this form to express their divided loyalties?

Hispanists have dismissed the Portuguese *comedia* by omission, acknowledging its existence only in passing. The few critics who have commented on it generally present this phenomenon as a defective copy of the Spanish template: “los pocos [portugueses] que cultivaron el teatro, casi siempre en español, no destacaron por su valor ni por su originalidad” (Ares Montes 12). Lusitanian critics consider the appearance of the *comedia* in Portugal to be a sign of the “decadence” of their own national theater: “É sabido que, depois de Gil Vicente, o teatro entra em *decadência* ao longo do século XVII” (Moisés 114, emphasis added). Teófilo Braga takes this conclusion a bit further in the following scathing appraisal: “A influência do teatro hespañol não se deve considerer como uma causa de decadência, mas sim de *degeneração* do nosso teatro nacional” (qtd. in Ares Montes 14, emphasis added). This sentiment also seeped into traditional English evaluations of the period, as seen in the following appraisal by Aubrey Bell in 1922: “nowhere was the decadence of literature in the seventeenth century more marked than at Lisbon” (251).

Seventeenth-century Portugal, the era that suffers Braga's wholesale denunciation, saw the widespread displacement of Portuguese by Spanish as a literary language. This leads Giancarlo Depretis to suspect that critics like Moisés and Braga denigrate the

Portuguese *comedia* not for its lack of literary merit, but for having abandoned the national tongue. Depretis notes that in the 21 volumes of the *Diccionario bibliográfico portugués* (1858-1914), “vennero sistematicamente esclusi i nomi e le opera di tutti quegli scrittori lusitani che non si limitarono a scivere nella lingua nazionale” (12). In light of the modern appreciation for ambiguous identity politics, it seems quaintly anachronistic to continue marginalizing Cordeiro’s work because it fails to meet outdated linguistic and, frankly, nationalistic standards.

In conclusion, Jacinto Cordeiro fostered a complex and contradictory relationship to Castilian letters. He articulated his identity in a foreign tongue and thrived at a time when Lusitanian playwrights had to compete in a second language with the work of Spain’s greatest dramatists. Additionally, Cordeiro’s casting of Lusitanian subjects according to Castilian artistic modes anticipates modern discussions of hybridity. In other words, literary theory has finally caught up to Jacinto Cordeiro, and we now have the apparatus to evaluate, understand, and appreciate his heterogeneous works.

To remedy in part the unavailability of his plays, this edition presents a modernized version of Cordeiro’s most widely circulated and celebrated offering, *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. The play is complemented with an Introduction, Bibliography, and an Appendix.

The Introduction contains ten subsequent sections. The first, entitled “Overview of Criticism,” summarizes the studies dedicated to Cordeiro and his *Juramento*. “Biography” provides the most complete sketch of his life possible at present. The third section describes his “Literary Career” along with his dramatic influences. “The Spanish *Comedia* in Portugal” narrates the introduction of Cordeiro’s favored genre to Lisbon and

contextualizes his career through a series of comparisons with his contemporaries. How did the *comedia* make its way to Lisbon? Why did Portuguese playwrights choose to write in Spanish? How many plays did they produce? And what traits might distinguish Portuguese *comedias* from those written in other parts of the world? This study tries to answer each of these questions in “The Spanish *Comedia* in Portugal.” “Staging *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*” attempts to recreate from textual cues the staging and performance of the play. The final sections describe the “Methodology” employed to arrive at this edition, the “Copy-Text” upon which this edition is based, “Textual Transmission” based on a collation of its 21 extant witnesses, the “Editorial Criteria” used here, and, finally, the play’s “Versification.” In summary, this edition argues that Cordeiro may be a minor dramatist of the Spanish Golden Age, but when compared to his contemporaries, i.e., sixteenth, seventeenth, and eighteenth-century Portuguese *comedia* authors, Cordeiro emerges as a major playwright of the Lusitanian stage.

B. Overview of Criticism

Until the 1960s, the only work done on Cordeiro appeared in bio-bibliographies. The first one to register his contributions to Hispanic letters was Nicolás Antonio's monumental *Bibliotheca Hispana Nova*.¹⁹ Antonio's entry for Cordeiro, although brief, is particularly revealing considering that he wrote it while Cordeiro was still alive or shortly after his death.²⁰ Curiously, *Elogio de poetas lusitanos*²¹ (1631) is Cordeiro's only listed work. This indicates that his poetic response to Lope de Vega's *Laurel de Apolo* (1631) was the defining moment of Cordeiro's career, at least in the eyes of his Castilian neighbors.

Otherwise, all of the surviving information about Cordeiro comes from Diogo Barbosa Machado's *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica y Cronológica*. Barbosa Machado's entry for Cordeiro provides us with virtually everything that we know about the Lusitanian playwright's life: his birthplace, military rank, reception in Spain, date of death, resting place, and, of course, the names of his major plays and poems with descriptions of their imprints.²² The biographic portion of this entry reads:

Jacinto Cordeyro / natural de Lisboa, e muito instruido em todo o genero de erudição principalmente em a Poetica para cujo estudo era naturalmente inclinado compondo com summa afluencia, que foraõ veneradas pelos mais celebres alumnos do Parnasso. Na Poesía Comica excedio aos principaes cultores della como publicaõ as muitas Comedias, que compoz sendo representadas em Castella com grande aplauzo dos expectadores. Foy Alferes de huma Companhia da Ordenança desta corte onde falleceo a 28 de Fevereiro de 1646, quando contava a varonil idade de quarente annos, e jaz sepultado na Parochia de Santa Maria Magdalena. (462)

¹⁹ This catalogue was published posthumously in 1787 and 1788.

²⁰ The following is a reproduction of Antonio's entry, found on page 613 of the first volume of his collection: "HYACINTHUS CORDEIRO, Lusitanus poeta, scripsit: Laurel de Apolo Lusitano: ad exemplum Lauri Apollinis Lupi a Vega Carpio, ejus demque argumenti, hoc est, de laudibus Portugalliae regni & gentis poetarum."

²¹ This poem is discussed further in the next section.

²² Barbosa Machado's entry on Jacinto Cordeiro appears on page 462 of the third volume of *Bibliotheca lusitana histórica* (1741-1759).

Barbosa Machado cites several earlier works that make mention of Cordeiro, João Soares de Brito's *Theatrum Lusitaniae Litterarium*, an unedited manuscript in Latin, and Father Antonio dos Reyes' *Enthusiasmus poeticus* (1731), both of which are now lost.

Due to the lack of other sources, subsequent bibliographers, critics, and literary historians have been forced to cite or refashion Barbosa Machado's entry. Consequently, only marginal contributions have been made to the existing sketch of Cordeiro. For example, Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra (d. 1803) assures us in *Origen, épocas y progresos del Teatro español* (1804) that a collection of Cordeiro's *comedias* surfaced in Valencia. Golden Age bibliographer Cayetano de la Barrera y Leirado (1815-1872) further explains that Agustín Durán (1789-1862), scholar and chief librarian of Spain's National Library, possessed a fragment of that collection. Otherwise, a number of dictionaries, encyclopedias, and catalogues have listed Cordeiro's work without adding to or amending Barbosa Machado's sketch.²³

Domingo García Péres' *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (1890) pertains to this group, but stands out by making several interesting contributions. First, García Péres disputes the claim that an edition of Cordeiro's collected works surfaced in Valencia. In Villanueva Hugalde y Parra's defense, two editions of *El juramento ante Dios* were printed by Valencian publishers in 1774 and 1781, which suggests the possibility of other Valencian editions. Secondly, García Péres identifies the partial collection held by Agustín Durán as a copy of one of the two extant collections of Cordeiro's *comedias* now housed in both

²³ These include Innocencio Francisco da Silva's *Diccionario bibliographico Portuguez* (1858-1862), Espasa-Calpe's *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1930-1933), Antonio Palau y Dulcet's *Manual del librero hispanoamericano* (1948), and José Simón Díaz' *Bibliografía de la literatura hispánica* (1963).

the Spanish and Portuguese National Libraries. Finally, the *Catálogo razonado* includes Jacinto Cordeiro's complete *Elogio de poetas lusitanos*, which had remained unpublished since its first edition in 1631. Editor Antonio Péres Gómes later reproduced García Péres' version of Cordeiro's *Elogio* in the index of his 1959 edition of *Amores divinos* (1631), a collection of poetry by 17th Century Portuguese author André Froes de Macedo.

Within the last half century, Cordeiro has only received sporadic critical attention. First, in a 1966 conference presentation and article, Heitor Martins argues that Cordeiro is the author of *La Estrella de Sevilla*, citing similarities between his anti-Castilianism and the author of *Estrella's* anti-monarchism. This argument has been debunked by later criticism that convincingly attributes the play to Andrés de Claramonte y Corroy.²⁴

Nevertheless, this study still has value for the contemporary critic interested in Cordeiro. Firstly, Martins makes a series of important observations concerning Cordeiro's life and career. He notes that Cordeiro's plays were performed by a number of famous *comediantes*, like Tomás Fernández, Riquelme, Salazar, Valdés, Manuel Simón and Cristobál de Avedaño. Citing the preface to Cordeiro's first *partes* collection, Martins argues for the existence of a lost *partes* edition printed before 1630, and speculates that it was published in Valencia (114). Furthermore, he proves the existence of a relationship between Cordeiro and a merchant from Madrid, a vendor of *comedias* called Pedro Rosete. Additionally, Martins demonstrates that the brunt of Cordeiro's work was written in the 1620s and calls into question the 1606 birth date given by Barbosa Machado. And finally, Martins' description of Cordeiro's "anti-castelhanismo" (110) has greatly influenced subsequent critics who have studied the Lusitanian dramatist.

²⁴ See the Introduction to Rodríguez López Vázquez' edition of *La Estrella de Sevilla*.

Like Martins, Christophe González' work attempts to introduce Cordeiro to contemporary critics. He describes the Lusitanian poet against the backdrop of his historical context in a doctoral dissertation completed in 1998.²⁵ He has since then published a series of articles that underscore anti-Castilianism,²⁶ Lusitanian heroism,²⁷ textual allusions to Cervantes and Góngora,²⁸ and the use of the figure Ines de Castro (1325-1355)²⁹ in Cordeiro's plays. González tends to highlight both the influence of Spanish authors in Cordeiro's work and his employment of Lusitanian elements.

González provides accounts of two of Cordeiro plays: *Los doce de Inglaterra*,³⁰ and *El juramento ante Dios*.³¹ These descriptions are commented plot summaries that establish the number of lines, describe versification, analyze characters, and identify major themes. One laments that González did not take these introductions to Cordeiro's theater a step further and attach them to editions of these plays.

Giancarlo Depretis explores manuscripts of Cordeiro's unpublished work. Based on these, he has published editions of a variety of dramatic and prose pieces, including *La privanza merecida*,³² *El entremés famoso de los sordos*,³³ and the genealogy “Em 25 de

²⁵ *Le Dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Aix-en-Provence, 1998)

²⁶ See “De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro.”

²⁷ See “Héroïsme lusitanien et Comédie espagnole: *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro.”

²⁸ See “Notes sur quelques échos de Cervantes et de Góngora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro.”

²⁹ See “Le Thème d'Inès de Castro dans le theatre de Jacinto Cordeiro.”

³⁰ See “Héroïsme lusitanien et Comédie espagnole: *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro.” González refers to the play as *Los doce de Inglaterra*, which utilizes a modernization of the word *Inglaterra*. Unfortunately, this choice loses the octosyllabic verse presented by the original title. Consequently, this edition refers to the play as seen above.

³¹ See “Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): *El juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*.”

³² See *La privanza merecida* (1999).

³³ See “Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*.”zxc

março.”³⁴ Of these, *Privanza* is the most important because it constitutes the first modern edition of a Cordeiro *comedia* in centuries.

Raymond MacCurdy studies Cordeiro's *Mal inclinado* in his analysis of tyrants in neo-Senecan plays.³⁵ Particularly, he identifies the plot of that *comedia* as a refashioning of events from Seneca's own life.

Finally, José Ares Montes includes Cordeiro's *La entrada del Rey en Portugal* in his analysis of poems and plays about Phillip III's 1619 visit to Lisbon.³⁶ Like Martins and González, Ares Montes notes Cordeiro's anti-Castilianism. He also describes *La entrada del Rey* as one of many artistic representations of the excitement surrounding this historical event.

Like Giancarlo Depretis' efforts, this study aims to make Cordeiro's work available in a modern and critical edition. Its main goal is to establish the text of Cordeiro's most important *comedia*. This will, on the one hand, introduce *Juramento* to a contemporary readership. On the other hand, it lays the groundwork for future critical analysis.

The only study dedicated to *Juramento*, González' commented summary, highlights the need for this edition. González and Herzig³⁷ base their analysis on a witness that appears late in the history of the transmission of the play.³⁸ Unfortunately, this means that various alterations and omissions not introduced by Cordeiro inform their analysis. For example, eighteenth-century editions call the play's *gracioso* Perelo instead

³⁴ See “Jacinto Cordeiro 'em 25 de março' .”

³⁵ See “La Tragédie neo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le theme du tyran.” I will discuss this article further in “Literary Career.”

³⁶ See “Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal.”

³⁷ González collaborated with Corine Herzig on “Una comedia olvidada...”

³⁸ This version is labeled *S* in the section entitled “Textual Transmission.” It was published in Seville by the widow of Francisco Leefdael.

of the original *Perilo*. Cordeiro's use of an uncommon poetic verse, caused an editor to rewrite an entire section in the third act.³⁹ This alteration is passed on in the version used by González and Herzig, thereby contaminating their line count and their analysis of versification. Their line count is further hindered by missing verses that appear in earlier versions. The witness that they consulted has 2,698 lines. This edition contains 2,735. Furthermore, their study could have benefited from the corrected readings, and philological notes presented here. This dissertation provides a reliable, approachable, and critically sound edition on which critics can base future studies.

³⁹ See the section entitled “Textual Transmission” for details.

C. *Biography*

The surviving particulars of Jacinto Cordeiro's life do not constitute a real biography, but rather, a cursory biographic sketch, a synopsis of his professional endeavors and not a life story. According to Barbosa, Cordeiro was born in Lisbon in 1606. He garnered fame as an accomplished poet, especially in the realm of dramatic verse. He excelled in the authoring of *comedias*, having his plays staged in Castile to great applause. The publication of *suelta* editions of these *comedias* in Lisbon indicate that his work was also staged in his native city. In addition to his literary career, Cordeiro was a soldier, an *alférez* charged with carrying the Lisboan Company's flag at the center of their formation during war. He capitalized on both the symbolic value of this title and the fervent patriotism of the Portuguese lower classes by affixing this military title to his name in the majority of the plays published during his lifetime. Cordeiro embraced the cause for Portuguese independence, as evidenced by the poems *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto* (1641), honoring the newly crowned King of Portugal, and *Triumpho françes* (1641), celebrating diplomatic ties with France. Cordeiro died in Lisbon on the 28th of February in 1646, only six years after the restoration of the Lusitanian Monarchy. He was only forty years old. Cordeiro was interred in his native city's parish, Santa Maria Magdalena.

Traces of a life otherwise buried by time surface in the dedications to *La entrada del Rey en Portugal* and *Silva a el Rey Nosso Senhor*. In the first work, Cordeiro indicates that he lived in India:

Se a que offereço for [*sic*] recebida com a beneuolencia que mereçe a
singleza de meu animo, empregaloey com o cabedal que me fica em
acabar algũas obras que tenho comesadas, de Heroes valerosos, que *na*

India me cõuidarão cõ obelicoso som de suas valerosas Proezas. (“Prologo ao leytor,” emphasis added)

Portugal's sixteenth and seventeenth-century Indian possessions consisted of Goa, Damão, and Diu. Cordeiro most likely lived in Goa, the administrative capital of his country's ventures into Africa and Asia. During his lifetime, this city was in the midst of its own Golden Age. It became a center of both religion and education (Wheeler 105). It is possible that Cordeiro penned *La entrada del Rey en Portugal* as either a young student or soldier stationed at the distant outpost.

The dedication to *Silva a el Rey Nosso Senhor* gives us another glimpse into Cordeiro's life. In it, he explains to King John IV of Portugal that his two sons, soldiers like their father, were currently fighting in the continued battles with the Spanish and even offers to join them in war:

Lhe ofereço esta Silva, que nem por fazer versos me isento do maior risco como não isentey eu dos filhos de seu Real serviço, hum que está servindo em Ceilão, e outro nas fronteiras, e eu o farei com excessivo gosto quando V. Magestade seja servido despacharme. (“Dedicatória”)

From these two quotes we can gather that: 1) Cordeiro's experiences extended beyond Portugal's borders, and 2) his literary alliances to Spanish theatre did not preclude his political allegiance to Lusitanian sovereignty.

Critics have called into question some the information presented by Barbosa Machado. Martins, as I mentioned earlier, doubts that Cordeiro was born in 1606:

Todos os bibliógrafos datam o seu nascimento de 1606, o que nos parece pouco provável em vista de ter publicado uma comédia em 1621, a qual apresenta características de ser refundição, já que partes do primeiro acto e todo o segundo, onde se descreve a entrada do rei Filipe III em Lisboa, parecem ter sido interpoladas numa comédia anterior [...]. (114-15)

As Martins implies, Cordeiro would have only been fifteen years old when his first play, *La entrada del Rey en Portugal*, was published. This fact, coupled with the observation that the *comedia* in question is evidently a refashioning of an earlier piece, leads Martins to deduce that Cordeiro did not pen the play as a teenager. Depretis concurs, calling the 1606 birth date “poco convincente” (25). Regrettably, no documental evidence has surfaced to either confirm or disprove this supposition. In the absence of such, we can only speculate about the veracity of Barbosa Machado's dating.

Still, I join Martins in doubting the 1606 birth date. I concede that a teenager could have written a *comedia*. Lope de Vega reportedly wrote his first play when he was twelve. Nevertheless, in the prologue cited above, Cordeiro promises to finish some plays about “heroes valerosos” (“Prologo ao leytor”) that he had already started. Here he presumably refers to the two parts of *Duarte Pacheco* published that same year and/or to some of the plays that appeared in his first collection *Seis comedias famosas* (1630). Are we to believe that a fifteen year old poet had already built up a repertoire of at least three *comedias*, the first of which commemorates an event that occurred two years earlier, when he was only thirteen? It is possible, but not probable.

Furthermore, Matos Sequeira indicates that the *comedias* produced by Cordeiro in the 1620s became a staple of Lisbon's foremost theater, the *Pátio das Arcas*: “De 1620 a 1630, entre as comédias exibidas nas *Arcas* contam-se as famigeradas obras de Jacinto Cordeiro” (113). This period would have been the height of Cordeiro's career. Should we believe that it occurred during his teens and early twenties? Once again, it is possible, but not likely. It is more probable that Barbosa Machado erred. A closer look at his entry reveals another mistake: he attributes *El valiente negro en Flandes* to Cordeiro.

According to current scholarship, this *comedia* is strongly ascribed to Andrés de Claramonte y Corroy.⁴⁰ Based on the reasons I have previously presented and on the fact that Barbosa Machado's work contains inaccuracies, there is reason to believe that the 1606 birth date may be inaccurate.

⁴⁰ See Manuel Vicente Guerrero's edition of *El negro valiente en Flandes* (2003).

D. *Literary Career*

We know much more about Cordeiro's poetic endeavors than we do about his life. Extant texts housed in the Austrian, British, French, Portuguese and Spanish National Libraries bear witness to an active career. His first three plays, *La entrada del Rey* and the two part *Próspera e adversa fortuna de Duarte Pacheco*, were staged in 1621. Jorge Rodrigues, a publisher from Lisbon, prepared *sueltas* of these that same year. Later, Cordeiro established himself as one of Portugal's leading *comedia* authors with the publication of his *Seis comedias famosas* (1630), a collection of *desglosables* printed by Pedro Craesbeeck. The volume contained *Non plus ultra*, *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*, *El mayor trance de honor*, and *El hijo de las batallas*. A year later, Cordeiro responded to Lope de Vega's *Laurel de Apolo* (1630), a tribute in verse to some 300 poets, with a supplementary list of Portuguese bards who wrote in Castilian, entitled *Elogio de poetas lusitanos* (1631). This was followed by a second collection in 1634, *Segunda parte de las comedias famosas*, with six more plays: *El secretario confuso*, *Con partes nunca hay ventura*, *El mal inclinado*, *Los doce de Inglaterra*, *La victoria por el amor*, and *Lo que es privar*.

Theater-goers in Lisbon knew Cordeiro as a homegrown playwright, one of the few to see his offerings staged by Spanish acting troupes. His most celebrated *comedia* was *El juramento ante Dios*, as evidenced by Gustavo de Matos Sequeira's reference to it in his portrait of a typical performance day in seventeenth-century Lisbon:

Em dia de função, quando o *troupe* do Hospital de Todos-os-Santos, vinda de Sevilha ou de Madrid, com um Gonzalez qualquer por cornaca, anunciava no patio de D. Catarina *El Juramento ante Diós* ou outra qualquer famosa comédia do nosso Jacinto Cordeiro, de Calderon, ou de Rojas, a pacatez habitual da rua das Arcas alterava-se de todo. (92)

More compelling proof of *Juramento*'s popularity lies in its inclusion in Tomás Pinto Brandão's *Comedia de comedias*. The humor of this peculiar play is based on its integration of some 135 *comedia* titles into the dialogue. Of course, for the jokes to work the public has to recognize the plays cited. In essence, *Comedia de comedias* presents a list of the most popular plays in Lisbon in the 1720s. Only two Portuguese authors found their way into Brandão's catalogue: João Matos Fragoso and Jacinto Cordeiro. *Juramento* appears in verse 429, apparently still alive in the mind of the Portuguese public a century after its premiere in Lisbon.

The latter part of Cordeiro's life coincided with the widespread clamor for independence, a cause that he fervently advocated. Although the Portuguese nobility readily accepted Spanish control at first, continuous economic decline and attempts at centralization by the Count-Duke of Olivares (1587-1645) made Habsburg rule fall out of favor with Lusitanian elites. We can only assume that the rebellion and subsequent proclamation of the Duke of Braganza (1603-1656) as King John IV of Portugal in 1640 were momentous events for Cordeiro. However, extant texts do prove that it was a period of heightened poetic activity for the playwright from Lisbon. In 1641, he published: 1) a series of *décimas* in the collection *Varios effetos de amor*, edited by Alonso de Alcalá y Herrera, 2) a tribute to the newly proclaimed King of Portugal, *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Joam Cuarto*, and 3) *Triumpho francês*, a poem honoring the arrival of French ambassadors in Lisbon. Cordeiro's change to writing in his native tongue demonstrates his embrace of patriotic values following the Restoration.

Cordeiro's career was cut short by his death in 1646. Later, his work was anthologized alongside Lope de Vega, Calderón de la Barca, and Francisco Rojas in the

forty-fourth volume of *Comedias de diferentes autores* (1652), in the sixth tome of the famous *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1653), and the twenty-eighth installment of the *Comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte* (1667). Cordeiro's comedias, particularly *El juramento ante Dios*, became more popular in the century after his death than during his own lifetime. It was republished in 1652, 1653, 1731, 1740, 1746, 1753, 1770, 1774, 1781, 1796, and 1822. At least ten more undated editions survive. Eight of these were also produced during the eighteenth century.⁴¹ *El hijo de las batallas* and *A grande agravio gran venganza* reappeared in 1750, and, finally, *Non plus ultra* was reissued in a 1760 edition.

A distinguishing characteristic of Cordeiro's work is his overt Portuguese pride, which often manifests itself in his use of historical figures. In the first part of *Duarte Pacheco*, Cordeiro recounts the misfortunes of fifteenth-century explorer Duarte Pacheco Pereira (d. 1533). In the second, Cordeiro dramatizes the life of Duarte's son, who inherits his father's misfortune by becoming the romantic rival of the prince of Portugal. *Non plus ultra* draws on the aforementioned nationalist icon, Ines de Castro. In this play, also entitled *Un portugués en Hungría*, Ines' son travels to a distant kingdom to win the heart of a betrothed princess. References to Ines also appear in *Lo que es privar*.⁴² *La entrada del Rey* fictionalizes Phillip III's 1619 visit to Portugal while *Los doze de Ingalaterra* is based on a Portuguese legend in which twelve medieval knights traveled to England to defend the honor of a group of affronted ladies.

Hostility directed towards Castile is perhaps another manifestation of Cordeiro's nationalist fervor. Martins, González, and Ares Montes have highlighted Cordeiro's "anti-

⁴¹ See the section on "Textual Transmission" for details.

⁴² See Christophe González' "Le Thème d'Inès de Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro."

Castilianism.” They find proof of this trait in *La entrada del Rey*:⁴³ during a description of Portugal's royal family, Cordeiro dares to mention the 1385 Battle of Aljubarrota, when Lusitanians triumphed over an invading Castilian army: “éste es aquel que con pocos / portugueses escogidos / vio de Aljubarrota el campo / *atropellando castillos*” (Fol. 17, emphasis added). In another passage, a character argues that no other city of the world could organize such an amazing spectacle: “En Castilla qué hay que ver / o en qué ciudad de España / se hiziera aquesta grandeza / que contemplo aquí en mi patria?” (Fol. 17). And finally, when a Spaniard attempts to embrace the sister of a Portuguese, the Lusitanian explains that in Portugal “no tratan essa baxeza / que allá llaneza llamáis” (Fol. 37).

Still, the case for Cordeiro's anti-Castilianism may be overstated. Firstly, we cannot forget that he was one of the most accomplished Castilianized poets. Although the true protagonist of *La entrada del Rey* is Lisbon and not Phillip III, the play still praises the monarch profusely. Furthermore, the “*atropellando castillos*” reference would have been understood clearly by Portuguese audiences, but few Spaniards would have captured its overtones. Finally, that Cordeiro esteemed his home country above Castile does not negate that his literary alliances belonged to the Spanish. In other words, the Dual Monarchy created dual loyalties and sometimes divided allegiances. Cordeiro's ambiguous attitude towards his Castilian neighbors is a sign of the shifting political geography of pre-Restoration Lisbon.

Otherwise, Cordeiro was a student of Lope de Vega and his contemporaries. He followed the dramatic precepts delineated in the *Arte nuevo* (1609), dividing his plays into three acts of roughly a thousand verses each, matching a scene's particular tone with

⁴³ Particularly, all of these examples are cited in Ares Montes, “Los poetas portugueses...” p. 33.

an appropriate poetic meter, and, above all, constructing his plots around honor conflicts. Additionally, he employs the repertoire of theatrical conventions typical of the *Comedia Nueva*: mishandled letters, swashbuckling rivals, balcony confessions, divine interventions, cross-dressed ladies, quipping *graciosos*, sighing lovers, and vengeful brothers. Moreover, his allusions draw from the epoch's most influential Iberian writers. For example, González documents Cordeiro's references to Cervantes in the plays *Con parte no hay ventura*, *El hijo de las batallas*, *El mal inclinado*, and of Góngora in *El mayor trance de honor* and *El mal inclinado*.

Cordeiro's favorite genre was the *privanza* play, works in which a deserving protagonist gains, loses, and sometimes regains royal favor against the backdrop of treacherous courtly life. His contributions to this genre include the two parts of *Duarte Pacheco*,⁴⁴ *Non plus ultra*, *El hijo de las batallas*, *El secretario confuso*, *Con partes no hay ventura*, *Lo que es privar*, and *La privanza merecida*, the largest thematic grouping of Cordeiro's drama. More than an intellectual discussion on the pitfalls of fortune, this genre responded to a timely issue that pervaded seventeenth-century politics. The ascension of Phillip III to the throne and his infamous reliance on favorites, or *privados*, made this subject a pressing issue and fertile territory for the *comedia*. Peale explains:

Bien se sabe que el joven rey tenía pocas dotes para gobernar. Era indiferente al trabajo, interesándose más en los placeres, así que encargó la administración del Estado a Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y después duque de Lerma. Con ello la *privanza* del rey volvió a ser tema principal en la conciencia del país. En efecto, se hizo el asunto político palpitante de la época. (Peale 127)

⁴⁴ The titles of these plays, *Próspera y adversa fortuna de Duarte Pacheco*, allude to Salucio del Poyo's *La próspera y La adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el Bueno*. According to Peale, this play establishes the model of the *privanza* genre. See "Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de *privanza* en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*."

Carlos, the protagonist of *La privanza merecida*, exemplifies the ideal *privado*, a stoic and virtuous man unmoved by vacillating fortune. His lord, the King of England, lacks moral fortitude and allows himself to be swayed by unfettered lust. Blanca suffers the murder of her father and her imprisonment at the hands of the lascivious ruler. Nevertheless, Carlos does not waiver in his personal virtue nor in his loyalty to the monarch. Although he loves Blanca, he refuses to marry her so as not to anger his lord.⁴⁵ Later, Carlos is imprisoned for telling the King that he has been behaving unjustly and that the people are calling him a tyrant. Eventually convinced of Carlos' loyalty and moved by his irreproachable character, the King amends his conduct and gives Blanca to Carlos in marriage.⁴⁶

El mal inclinado demonstrates another influence on Cordeiro's work: Seneca. In this play, Cordeiro casts the Scottish king, Evandro, as a tyrant from Seneca's time, Nero. Like the infamous Roman emperor, even Evandro's mother plots to kill him. Eventually, his brother Clodoveo does the deed, but not to free his country from cruelty. Instead, he duels and murders Evandro for having slapped their mother. Still, a grateful public forgives Evandro's assassination and declares Clodoveo the new king. Raymond MacCurdy overstates Seneca's influence on Cordeiro: "Le dramaturge portugais Jacinto Cordeiro... est à la fois un disciple de Sénèque et de Lope de Vega" (79). This is the only play in which Cordeiro alludes to the classical dramatist and philosopher. Furthermore, there are no Senecan tragedies in Cordeiro's extant corpus.

⁴⁵ This conflict is typical of the genre. Peale explains: "se debe a un desacuerdo entre el favorito y su soberano sobre un amorío o una propuesta de matrimonio inapropiado" (133).

⁴⁶ This resolution is also common for the genre: "... la gran mayoría son comedias en las que el ministro es al fin restaurado al favor real" (Peale 133).

In conclusion, Cordeiro's work synthesizes an array of cultural influences and sources. As a disciple of Lope de Vega, he fell in line with the formal and thematic practices outlined in the *Arte nuevo*. He also addressed the pressing political issues of his day in his plays about royal favor. Martins sees Cordeiro's anti-Castilianism as a criticism of Habsburg rule. Indeed, one would assume that Cordeiro would criticize the young monarch, Phillip III, and *privados* in general, because of the unpopularity of the Duke of Lerma and the Count-Duke of Olivares in Portugal. Instead, Cordeiro defends the *privado*. He represents him as a man who has earned his honor and contrasts him with ungrateful nobles. As I have mentioned and will expand upon in the subsequent section, the Dual Monarchy created dual and sometimes divided loyalties. Cordeiro's political and literary allegiances, and those of his Portuguese contemporaries, did not always coincide.

E. *The Spanish Comedia in Portugal*

A legion of literary texts dating back to medieval Iberia testifies to the kinship between Lusitanian and Castilian letters. Among the most notable are Íñigo López de Mendoza's "Proemio y carta al condestable de Portugal"⁴⁷ (ca. 1450); the sixteenth-century *Cancionero de Resende*;⁴⁸ Gil Vicente's poetry and theater;⁴⁹ Luis de Camões' offerings in Castilian;⁵⁰ and Jorge de Montemayor's pastoral novel *Los siete libros de la Diana*⁵¹ (1559). In addition to these, we could add Ângela de Azevedo, a native of Lisbon and the most published woman author of *comedias* (Hegstrom 14). Unfortunately, by the sixteenth-century, this literary exchange had become one-sided, as Portuguese authors made contributions to Castilian prose, verse, and theater with little to no reciprocation.⁵²

The already deep literary ties between Portugal and Spain were reinforced by the Dual Monarchy. Lusitanian writers accepted Castilian as a literary language and the Spanish, not completely indifferent to the new acquisition, wrote plays praising Portugal and justifying its annexation. Ares Montes cites a number of Golden Age playwrights

⁴⁷ In the "Proemio," the Marquis of Santillana describes the poets who wrote *canciones* in Castilian and Galician-Portuguese.

⁴⁸ Don Juan Manuel, not to be confused with the fourteenth-century Spanish author of *Conde Lucanor*, is noteworthy for being one of the earliest Portuguese poets known to write in Castilian. Manuel served as head chamberlain under King Manuel I of Portugal. Later he traveled to the royal court of the Catholic Monarchs as an ambassador. There, Manuel absorbed the traditional meters of Castilian poetry. Incidentally, he is one of the best represented poets in the *Cancionero de Resende*.

⁴⁹ Vicente wrote some forty dramas in verse, more than half of which were penned in Castilian. He is also the author of the first known dramatization of a book of chivalry in Castilian, *Don Duardos* (1522). Consequently, Vicente is considered to be one of the most important precursors to Lope de Vega as well as the founding father of Portugal's national theater.

⁵⁰ Camões gained most of his notoriety as the author of the epic poem *Os lusíadas*. He also cultivated Spanish verse as a translator and imitator of Garcilaso de la Vega.

⁵¹ Montemayor left an indelible mark on Spanish letters with this mixed prose and verse pastoral novel following the Italian model of Jacopo Sannazaro's *Arcadia* (1504) and introducing that genre to Spain. Montemayor's *Diana* laid the groundwork for the pastoral in Spanish literature and was imitated by a multiplicity of Iberian authors in poetry, theater, and prose.

⁵² I mean that few Spaniards chose to write in Portuguese.

who included Portuguese dialogue in their *comedias*; although, as he notes, they often did so rather clumsily (12). In contrast, their Portuguese contemporaries managed Castilian masterfully. In fact, the majority of literature published in Portugal during the sixty-year unification of the Spanish and Lusitanian thrones was in Castilian (Payne 245). Payne explains: “Cultural Castilianization reached extremes in sixteenth-century Portugal, where every educated man was either bilingual or could at least read Castilian” (243). Portuguese authors continued to write in this language up through the first half of the eighteenth-century, when Spanish influences were replaced by the French, and the native tongue became the chosen mode of expression.

Why did so many Portuguese choose to write in Castilian? Aside from the obvious linguistic resemblance, historians cite a variety of aesthetic and historical factors:

Os Portugueses preferiram o castelhano por ser língua estéticamente mais trabalhada [...] e de maior projecção europeia, além de razões secundárias, como a presença na corte portuguesa de rainhas e princesas espanholas, a estadia de Portugueses em Espanha, a dominação filipina [...]. (Prado Coelho “Bilinguismo” 93)

Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) echoes this sentiment: “escribo en castellano por ser idioma claro, y casi común” (qtd. in Garcia Peres 221). In other words, Portuguese writers availed themselves of a much wider readership through the use of Castilian, a *lingua franca* that gave them access to a larger literary market.

Lusitanian writers absorbed Spanish literary forms and the Portuguese public embraced the *comedia*, which followed Spaniards across Europe:

[. . .] durante casi todo el siglo XVII hubo en Italia, en Francia y en Flandes compañías de recitantes españoles que no iban de paso sino que residieron largas temporadas en Nápoles, Palermo, Milán, Parma y Mantua, en París y en Bruselas, y aun se corrieron hasta la capital de Inglaterra. (Bolaños Donoso and Reyes Peña, “Presencia de Comediantes en Lisboa” 64)

A local Lisbon hospital hired one such company of *comediantes* to perform around the time of the annexation. An application to continue dramatizing *comedias* in the Pátio das Arcas dates to 1582, indicating that the practice was established at least a year before (Bolaños Donoso and Reyes Peña, “Presencia de Comediantes en Lisboa” 63). Two more *pátios* appeared in Lisbon, the *Pátio do Borratém* and the *Pátio das Fangas*, and smaller ones popped up across Portugal. These were built to imitate *corrales*, permanent stages built within houses. Soon Lisbon became a routine stop on the itineraries of Spanish acting troupes. These *comediantes* performed the same repertoires as those seen in Madrid, introducing local audiences to the works of the most renowned dramatists of Spain’s Golden Age (Bolaños Donoso and Reyes Peña, “El patio de las Arcas de Lisboa” 266).

Nineteenth and twentieth-century Portuguese criticism frowns upon this entire epoch, which spans roughly a hundred and fifty years, beginning in the last two decades of the sixteenth century and lasting until the mid-eighteenth-century. The rationale for this negative appraisal generally falls into one of two categories: linguistic or qualitative. Many critics castigate Portugal’s writers for abandoning the mother tongue and lament the resultant literary “depressão” (Moisés 93) and “triste decadencia” (Braga 312). From this current also springs the notion that the Portuguese theater-going public did not understand what they were watching and attended performances only to support the hospitals that hosted them: “os pateos das comedias, eram mais uma especulação de caridade, do que um divertimento” (Braga 312). Despite this appraisal, there is overwhelming evidence of the *comedia*’s popularity in Portugal: the Todos-os-Santos brotherhood hired acting companies from various regions of Spain to stage *comedias* for

entire seasons in Lisbon. The 1582 petition described earlier was initially rejected because the theater audience blocked traffic on the *Rua das Arcas*, the street from which the stage received its name (Bolaños Donoso and Reyes Peña, “Presencia de comediantes en Lisboa 64”). Finally, it is doubtful that for a century and a half audiences in Lisbon were so charitable that, out of civic duty, they would suffer plays they did not understand or enjoy.

The proliferation of Portuguese *comedia* authors during this period confirms the public's appetite for Spanish theater. Domingo Garcia Peres' *Catálogo razonado* (1890), a register of Portuguese authors who wrote in Castilian, lists some sixty-eight Lusitanian *comedia* playwrights. This number does not account for the numerous anonymous works that were known to come from Portugal.

The most powerful testament to Portugal's interest in the *comedia* is its enduring popularity despite hostility towards the Spanish crown. When the animosity toward Castile was at its peak, Portuguese still crowded *pátios* to see Spanish plays, and Portuguese dramatists continued to write in Castilian. The declaration of Portuguese independence on December 1st, 1640, does not mark a radical change in the trajectory of Lusitanian theater. Instead, as Bolaños Donoso and Reyes Peña note, the destruction of the *Pátio das Arcas* by fire on December 10, 1697 foreshadows the gradual disappearance of the *comedia* from stages in Lisbon.⁵³ The theater's second demise, this time by an earthquake in 1755, emphatically ended the *comedia*'s presence in Portugal.

Critics also affirm that Portugal did not produce any noteworthy *comedia* authors: “los pocos [portugueses] que cultivaron el teatro, casi siempre en español, no destacaron por su valor ni por su originalidad” (Ares Montes 12). This point is debatable, but the

⁵³ See “Presencia de Comediantes en Lisboa,” or “El patio de las Arcas de Lisboa.”

issue is not whether or not these dramatists were great; the problem is that the large majority of their work, unread for centuries, languishes in obscurity. Wholesale dismissal of the period or its writers is either unfounded or ill-informed. We do not know how many of these writers were exceptional. We hardly know anything about them at all.

Few Portuguese *comedia* authors have entered into the critical canon by their membership in other taxonomical categories. Literary historians remember Matos Fragoso for his active participation in Madrid's teeming theatrical scene. Other Lusitanian playwrights did not fare as well in the Spanish capital: Rodrigo Ferreira,⁵⁴ Francisco Antonio Francia da Costa,⁵⁵ and Manuel Freire de Andrade.⁵⁶ Miguel de Barrios, born in Córdoba but of Portuguese descent, and Antonio Enríquez Gómez have garnered considerable attention as Jewish authors. Women dramatists have seen a surge of interest recently⁵⁷ and a number of them happen to come from Portugal: Ângela de Acevedo,⁵⁸ Sor Violante do Ceo,⁵⁹ Sor María do Ceo,⁶⁰ Bernarda Ferreira de Lacerda,⁶¹

⁵⁴ Garcia Peres' entry for Rodrigo Ferreira reads: "Natural de Oporto. Residió por muchos años en Castilla, ignorándose las circunstancias de su vida. No se le debe confundir con otro contemporáneo suyo del mismo nombre y apellido, que fue natural de Madrid. Fue poeta y aparece citado como escritor dramático de agudo ingenio por Montalván en su *Para todos*, como uno de los que escribían comedias en Castilla y no le olvida Lope de Vega en su *Laurel de Apolo...*" (219).

⁵⁵ "Natural de Oporto. Residió por mucho tiempo en Castilla, figurando en Madrid entre los principales ingenios del primer tercio del siglo XVII en certámenes poéticos y justas literarias..." (Garcia Peres 234-235). Garcia Peres lists one known published *comedia* for Francia da Costa: *Firmeza, amor y venganza* (n.d.).

⁵⁶ "Natural de Allandra, Patriarcado de Lisboa. Caballero de la Orden de Cristo y apasionado cultivador de la música cómica, asistió por mucho tiempo en Madrid, tal vez por seguir el partido castellano, y allí figuró en certámenes y academias con los poetas sus contemporáneos, hasta que murió en 1686" (Garcia Peres 240-241). Garcia Peres only cites one *comedia* by this author: *Verse y tenerse por muerto* (Madrid: José Fernández Buendía, 1670).

⁵⁷ See Teresa Ferrer Vall's "Decir entre versos: Ângela de Acevedo y la escritora femenina en el Siglo de Oro."

⁵⁸ Garcia Peres' entry for this author reads: "Natural de Lisboa, fue celebrada por su discreción e ingenio, y muy querida con particular afecto y amistad de la Reina Doña Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, de quien fue Dama. Casó en Madrid, y viuda se retiró con una niña que le quedaba, a un convento" (7). Acevedo wrote three *comedias*: *El muerto disimulado*, *La margarita del Tajo*, and *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*. See Fernando Doménech Rico's edition of the first two of these.

⁵⁹ Garcia Peres provides the following description of her: "Nació en la ciudad de Lisboa en 30 de mayo de 1601. Hija de Manuel da Silveira Montesino y de Doña Elena Franco. Recibió una educación superior a la

and Brites de Souza y Melo.⁶² Unfortunately, Juana Josefa de Meneses⁶³ comedias have been lost. But added to this group, she brings the number of Portuguese women *comedia* authors up to seven, almost half the number of women known to have engaged this genre.

que hoy mismo se da a su sexo. Lenguas, Literatura, Ciencias, todo lo aprendió, todo lo comprendió su claro talento; rica con este caudal de conocimientos, brilló en la sociedad, haciendo competencia y venciendo por su facilidad, su viveza, su armonía y dulzura a los mejores poetas de su tiempo [. . .] Sus obras que no obtuvieron sino loores de sus contemporáneos, están hoy olvidadas, si no desconocidas; si entonces hubo exageración, hoy hay injusticia notoria. Es aun hoy un misterio la causa que llevó a esta Señora, que vivía rodeada de sus admiradores, agasajada del público, amada de sus padres y querida en todas partes, a abandonar repentinamente todo esto y encerrarse en el Convento de la Rosa de la orden de Santo Domingo de Lisboa, en donde profesó después de un año de noviciado. No fue obligada por sus padres, que sintieron su apartamiento, no por vocación religiosa, porque su vida claustral no desdijo de la que en el mundo había tenido, ocupándose en la poesía, en la música y en corresponderse de palabra o por escrito con sus antiguas relaciones, para lo que tenía exenciones y libertades que debía a las mismas, o a su propio influjo. Murió nonagenaria en 28 de enero de 1693” (106). Garcia Peres also shares that Sor Violante was called the “fenix de los ingenios lusitanos.” She wrote one *comedia*, *Santa Engracia*, which was chosen to be performed during the celebrations of Phillip III’s 1619 visit to Lisbon.

⁶⁰ “Nació en Lisboa a 11 de septiembre de 1658, hija de Antonio d’Eça y Catalina de Tavora. Tomó el hábito de San Francisco a 27 de junio de 1676 en el Convento de la Esperanza de dicha ciudad, del cual por dos veces llegó a ser Abadesa. Instruida en Lenguas y Bellas Letras, y apasionadísima de la Poesía, en cultivarla se entretuvo, siempre que atenciones y deberes de su cargo se lo permitían. Fruto son de su ingenio todos los que se publicaron como de Sor Marina Clemencia, nombre de otra monja Franciscana del Convento de la Isla de San Miguel (Açores). Muchas de sus obras son promiscuamente en prosa y verso, y el Sr. Innocencio da Silva las halla muy semejantes a las de otra monja del mismo convento, su contemporánea, Sor Magdalena da Gloria. Se ignora el año de su muerte, pero vivía aún en 1752” (Garcia Peres 113-114). Additionally, Garcia Peres lists three *comedias* for Sor María: *En la cara va la flecha*, *Preguntarlo a las Estrellas*, and *En la más oscura noche*.

⁶¹ Garcia Peres describes Ferreira as: “Hija del Magistrado del Desembargo Do Paço, y Canciller Mayor del Reino, y de Doña Paula de Sá Pereira. Nació en Oporto en 1595. Dotada de gran talento, sus padres le dieron una educación esmerada y científica, que aprovechó y manifestó sobresaliendo en la poesía, que cultivó con pasión y que le grangeó notable fama entre sus principales cultivadores, y aplausos de sus contemporáneos Manuel Gallegos, Faria y Souza, Doña Violante de Ceo y Lope de Vega. El último le dirigió su Égloga *Philis*, y la carta que viene al fin de las *Soledades del Bussaco*, no olvidándola en su *Laurel de Apolo* [. . .] No desdecían de estos créditos los de que gozaban como Señora de sólida virtud, y a unos y otros debió que el Rey Felipe III en su viaje a Portugal en 1621 [sic] la buscase, no sólo para honrarla, más para rogarle que se encargase de la educación de sus hijos los Príncipes D. Carlos y D. Fernando, encargo que no quiso o no pudo aceptar [. . .] casi a los 50 años murió en Lisboa en 1^o de octubre de 1644” (219-220). Garcia Peres lists two possible comedias for Ferreira, *La buena y mala amistad* and *Cazador del cielo*.

⁶² Garcia Peres explains: “Natural de Torres-Novas. Se recogió a vivir en el Convento seráfico del Espíritu Santo de su pueblo, en donde se conservó hasta su muerte, cuya fecha ignoramos. Habiendo recibido una buena educación literaria, y dotada de ingenio y propensión a la poesía cómica, compuso las comedias: *La vida de Santa Elena o invención de la Cruz* [y] *Yerros enmendados y Alma arrepentida*” (543).

⁶³ The following biography survives Juana Josefa de Meneses: “Nació en Lisboa en 13 de septiembre de 1641. Fue instuida en las lenguas latina, italiana, francesa y castellana; aprendió Retórica y Poética, dedicándose con pasión al estudio de los poetas. Como heredera de tan ilustre Casa no la menoscabó en los créditos que ya tenía, y después acreció, de amante y protectora de las ciencias y artes en Portugal. Casó con su tío D. Luis de Meneses que por ello fue 3^{er} Conde de Ericeira. Fue Camarera de la Reina de Inglaterra Doña Catalina; amiga íntima de la Reina Doña María Francisca Isabel de Saboya, y los ocios que le permitían estas relaciones y la educación de sus hijos, los empleaba escribiendo obras propias o traduciendo las que eran más de su agrado” (Garcia Peres 382). The Countess of Ericeira wrote the comedias *Divino imperio de amor* and *El duelo de las finezas*.

The corpus of the rest of Portugal's *comedia* playwrights remain buried in archives. But, as a first step towards their recovery, this study offers the following overview of who they were, their professions, origins, output, publishers, and, in a few cases, political inclinations.

Although the group of *comedia* authors described by Garcia Peres boasts some sixty eight members, they were a relatively unproductive lot. We do not know how many plays five of these authors wrote. The remaining sixty-three yielded 266. Still, it would be misleading to say that they averaged a little more than four each because the five most prolific playwrights composed a disproportionate amount of that number: Rodrigo Pacheco⁶⁴ wrote twelve, Cordeiro sixteen, Antonio Enríquez Gómez twenty-one, José da Mota y Silva⁶⁵ twenty-three, and Juan Matos Fragoso forty-four. Together, they penned 116 *comedias*, about forty-four percent of the total produced by Portuguese authors. Most dramatists wrote far fewer *comedias* than these five: twenty-four contributed only one play, eleven produced two, eight penned three, four made four, five created five, four wrote six, one generated seven, another produced eight, and only five authors wrote more than nine *comedias*. We may conclude, then, that the majority of Portuguese playwrights engaged this genre only occasionally. Only a select few accrued more than a handful of plays.

⁶⁴ Pacheco was, according to Garcia Peres, “Portugués, Presbítero, vecino de Granada en los años 1641 y 42. Quizá había salido de su patria por ser partidario de la causa de Castilla. Después de largas navegaciones por África y América se fijó en dicha ciudad y luego en Martos, donde hizo 12 comedias a lo divino dedicadas a varias personas [. . .]” (435-436).

⁶⁵ José da Mota y Silva “nació en Aveiro. Era hermano de [Jorge de la Mota y Silva]. Murió el 10 de diciembre de 1663. Estudió en Évora y Coimbra, pero su pasión por la poesía hizo que no concluyese la carrera, y se dedicó a escribir para el teatro. Murió en 25 de Agosto de 1741” (Garcia Peres 420).

The popularity of the *comedia* was a mixed blessing for playwrights in Lisbon. On the one hand, they absorbed the influences of a more developed theater. On the other, it was difficult for them to find a venue for their own work. Reyes and Bolaños observe:

“por su escasa calidad o por la falta de renombre de sus autores, [las obras de dramaturgos portugueses] estaban destinadas a teatros secundarios y a quedar circunscritas dentro del marco de la geografía portuguesa” (“Tomás Pinto Brandão” 86).

They were forced to compete in a second language with the great poetic masters, Lope, Tirso, Castro, Montalván, Alarcón, and Calderón. It was a discouraging prospect that stunted the literary production of Portugal’s would-be dramatists. Seen from this angle, the achievements of the prolific Lusitanian *comedia* authors described above seem all the more notable, especially Cordeiro, whose entire career was spent in this theatrical milieu.

The sixty eight *comedia* authors listed in Garcia Peres’ *Catálogo* originated from all over Portugal. At least-twenty eight were from Lisbon; six were from Porto; five from Santarém; two from Braga; two from Guarda; while Villa Real, Viseu, Algarve, Bragança, Portalegre, Beja, Aveiro, and Viana do Castelo all produced at least one *comedia* author each. Four Lusitanian playwrights were born outside the borders of Portugal: one in Córdoba, Spain; another in Cuenca; one in Bahía, Brazil;⁶⁶ and one in Salcete, in the Goa region of India.⁶⁷ Despite their origins, most of these authors studied

⁶⁶ Miguel Botelho de Carvalho (b. 1595) is the Brazilian *comedia* author. Garcia Peres describes him as follows: “Natural de Viseu. Nació en 1595, y en 1622 acompañó como Secretario al IV Conde de la Vidigueira D. Francisco de Gama, quando como Virrey fue a la India; de regreso a su patria, ligado por los lazos de la amistad y gratitud a tan nobilísima familia, siguió a Don Vasco Luis de Gama, primer Marqués de Niza, quando como Embajador Extraordinario fue a la Corte de Paris en 1647. Como poeta insigne lo celebra Manuel de Gallegos en la estancia octava, libro cuarto del *Templo de Memoria*” (58). Botelho wrote at least two plays, *No hay amigo para amigo* (1705) and *Amor, engaños y celos* (1705).

⁶⁷ Here I refer to Mateo Lacerda, laconically described by Garcia Peres as “muy aficionado a la poesía” (58).

at Coimbra, Évora, Lisbon, Guarda, and Alcalá, listed in the descending order of their frequency.

These playwrights represent a diverse cross-section of Portuguese society. Many pursued religious careers as clergymen. At least five were Knights of the Order of Christ. Many studied medicine, although not all of them went on to practice. Some were academics: one a music instructor at the University of Oporto, while another served as a humanities professor in Lisbon. Their number includes servants to the Royal Family and a wide variety of government officials: scribes, lawyers, the ambassador to India, and the governor of Tangier. Colorful characters also fill their ranks, like the oft imprisoned, decorated soldier, and slave-owner Tomás Pinto Brandão. Another was a Count. Finally, a variety of soldiers wrote *comedias*: three Captains, a Flag-bearer, and a Lieutenant. They fought in Flanders, India, Italy, and Portugal (in Ceuta and Alentejo).

Many of their plays survive only in manuscript form, but the authors who had their work printed generally did so in the capital city. Pedro Crasbeeck, Paulo Crasbeeck, Manoel de Sylva, Antonio Alvarez, Miguel Manescal, Vicente Alvarez, José Fernandez Buendia, Juan da Costa, and Matías Pereira da Silva published *comedias* by at least fourteen Portuguese writers. Others printed their work in Coimbra, Brussels, Madrid, and Seville.

Most of these dramatists appear to be political opportunists, in that they praised whoever happened to be in power at the moment. For example, during Habsburg rule, Cordeiro lauded Phillip III in *La entrada del Rey en Portugal* (1621) . Later, he applauded the restored Portuguese monarch in *Silva a el Rey nosso senhor Dom Joam Cuarto* (1641). Still, I do not believe that Cordeiro's advocacy of Portuguese sovereignty

was insincere. Like his contemporaries, Cordeiro reflects the shifting political alliances of the Portuguese elites. Although we know that he supported Habsburg rule in the 1620s, in the 1640s Cordeiro offered to join his sons in the war against Spain.⁶⁸

At least two Lusitanian authors suffered suspicion and, at times, incarceration for their unclear allegiances. Francisco Manuel de Mello,⁶⁹ author of *La guerra de Cataluña* (1645) about the military campaigns that he took part in, was arrested on suspicion of favoring the cause of Independence. Later, he was jailed by the King of Portugal for supporting Castile. This imprisonment lasted a decade before his eventual pardon and exile to Brazil in 1655. In Madrid, poet and historian Jacinto Freire de Andrade⁷⁰ also dealt with questions about his nationalist inclinations. Still, select playwrights openly opposed Spanish dominion and steadfastly supported the House of Braganza's claim to the throne. This group includes Miguel de Barrios, Manuel Araujo y Castro,⁷¹ Miguel Botelho de Carvalho, Manuel Gallegos,⁷² and Pedro Salgado.⁷³ Araujo y Castro

⁶⁸ See the dedication to "Silva a el Rey nosso senhor Dom Joam Cuarto."

⁶⁹ Francisco Manuel de Mello was: "Natural de Lisboa. Nació en 23 de noviembre de 1611, de familia noble y distinguida. Estudió en el colegio de San Antón de los Jesuitas, Humanidades, Filosofía y Teología con notable aprovechamiento; quedando huérfano de padre, abrazó, como la mayor parte de los jóvenes de su clase, la carrera militar, sirviendo en Flandes y Castilla tan bizarramente, que subió hasta el grado de Maestre de Campo; como tal servía en la guerra de Cataluña, cuando estalló la revolución de Portugal [. . .]. Melo prudente y pundonoroso, pidió al Gobierno la gracia de no ser mandado a servir y combatir contra su patria; petición que despertó sospechas de su fidelidad en los ministros, los cuales recelosos, mandáronle recoger a un castillo de donde pudo fugarse [. . .] aportando al fin a Lisboa, donde en vez del agasajo que creyó encontrar, sólo tuvo larga cosecha de desengaños. Nueve años estuvo aquí preso, que terminaron en destierro para Brasil" (García Peres 364).

⁷⁰ According to García Peres, Freire de Andrade "nació en Beja, en 1597. Bachiller en Cánones, se ordenó de presbítero y fue Abad de Santa María de Chans [. . .]; apasionado de la poesía y mucho más de la historia" (240).

⁷¹ "Natural de Monção, Arzobispo de Braga: presbítero y abad de San Pedro de Marufe. Fue muy apasionado de la poesía cómica y acérrimo partidario de la Casa de Braganza; en loor de su elevación al trono y de la emancipación de Portugal, escribió en castellano: *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa: Antonio Alvarez, 1645) [. . .]" (García Peres 34).

⁷² "Nació en Lisboa en 1597, hijo de Simón Rodríguez de Gallegos y Gracia Mendes Mourado. Enviudó y se ordenó de presbítero, residiendo por algún tiempo en Madrid. Figuró entre los poetas de aquella centuria y contrajo amistad con Lope de Vega, que no lo olvida en su *Laurel de Apolo* [. . .]" (García Peres 58).

⁷³ According to García Peres, Salgado was "natural de Peniche. Siguió la carrera militar distinguiéndose en la guerra que la patria sostuvo contra Castilla en la provincia de Alentejo para consolidar su emancipación

celebrated Lusitanian independence in *La mayor hazaña de Portugal* (1645), a play written in Castilian and published after the Portuguese defeated the Spanish in Alentejo, a campaign in which Pedro Salgado was an active participant. There were Portuguese writers who favored the Castilian cause against Independence; two were *comedia* authors, Manuel Freire de Andrade and Rodrigo Pacheco.

Despite their political leanings, Lusitanian authors developed techniques for affirming their identity against Spanish cultural hegemony. In this respect, the Portuguese *comedias* are often hybrid resistance plays in which dramatists convey their national identity in a foreign tongue. For example, Simão Machado's *O cerco de Diu*⁷⁴ (1601) is a bilingual analogy of Portuguese resistance. Machado's Western Indian Muslim combatants speak Castilian while his Portuguese heroes employ their native language.

Claude-Henri Frèches comments on this particular aspect of Machado's play:

Se se admitir que a comédia do Cerco de Diu quer exaltar o antigo valor português agora sob o jugo do rei Filipe, ver-se-á uma intenção política na caracterização do mouro inimigo pelo idioma castelhano. Machado sugere que os portugueses podem vencer os espanhóis, como outrora romperam o Cerco de Diu. (21)

Aruajo y Castro's *La mayor hazaña de Portugal* is of the same stock as Machado's *O cerco do Diu*, as well as numerous other plays celebrating Portuguese valor written in Spanish like Cordeiro's *Los doze de Inglaterra*, *Non plus ultra*, and Duarte Pacheco. Such equivocations in which Lusitanian authors simultaneously emulate and

y sostener su independencia" (510). He also wrote at least four *comedias*: *Theatro do Mundo* (1645), *A mayor gloria de Portugal* (1663), *Hospital do Mundo* (1646), and *Diálogo gracioso dividido em tres actos* (1615).

⁷⁴ Concerning Machado, Garcia Peres explains: "Llamado en el siglo Simón. Nació en Torres Vedras, Patriarcado de Lisboa, hijo de Tristán de Oliveira y Gracia Machado. Estudió con esmero Humanidades y cultivó con pasión la poesía, sobresaliendo en la dramática, en la cual (en nuestro concepto) no tiene competidor entre sus paisanos por la contextura de sus dramas, la variedad de recursos, viveza del diálogo y pintura de los personajes [. . .]" (339). Machado reportedly wrote four *comedias*: *A pastora Alfea*, *Segunda parte da pastora Alfea*, *O cerco do Dio*, and *Segunda parte do cerco do Dio*.

resist Spanish influences can be considered to be a defining trait of the Portuguese *comedia*. Furthermore, if, as traditional literary histories indicate, the true protagonist of the Spanish *comedia* is the Spanish people (Marín and Ríó 133),⁷⁵ its Lusitanian counterpart also embodies the shared ideals, collective habits, and nationalist pride of the community that created it.

⁷⁵ Marín and Ríó make this commentary about Lope de Vega's theater in particular.

F. *Staging* El juramento ante Dios y lealtad contra el amor

There are no historical accounts of an actual performance of *El juramento ante Dios*, but evidence does show that this *comedia* was staged in both Portugal and Spain. Extant *sueeltas* bear witness to performances in Barcelona, Madrid, Salamanca, Seville, and Valencia. Matos Sequeira reports its appearance in Lisbon's *Pátio das Arcas* in the 1620s.⁷⁶ Andioc and Coulon's *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* records a performance on May 25th, 1746, in Madrid's *Teatro del Príncipe*. The *suelta* sold after this performance, published by Antonio Sanz, also survives.⁷⁷ These clues tell us when and where *Juramento* was staged, but not how. Furthermore, this play has not been performed in 187 years. Consequently, critics do not have the benefit of modern performances as a point of reference. A contemporary production would demonstrate one approach to staging, blocking, costumes, acting, and props while suggesting the possibility of others. In the absence of both historical records of performances and modern productions, we can read *Juramento*, but not hear and see it, as it was intended to be experienced.

This section aims to recover how *Juramento* appeared on stage, or at least how the text asks to be staged. These observations derive from both the explicit stage directions (*didascalias explícitas*), and implicit directions gleaned from dialogue (*didascalias implícitas*). The danger of this exercise is that verbal references to scenery in a *comedia* did not always represent what actually existed on stage. What appeared in the performance space depended on the means of the acting troupe, the limitations of the *corral* or *pátio*, and the imagination of the director. Consequently, this section only

⁷⁶ *Teatro de outros tempos*, p. 92.

⁷⁷ This *suelta* is labeled *E* in the section entitled "Textual Transmission." See that section for a complete description of its imprint and characteristics.

highlights those aspects of performance, staging, and costume required by the text. For performances to exclude these elements, they would have to edit or rewrite the dialogue itself.

Firstly, *Juramento* requires an acting troupe of about 15 people. The cast list provides the names of ten characters:

El Rey de Dinamarca, viejo
El Conde Victorino
La Duquesa Rosaura, su hermana
Beatriz, criada
Perilo, gracioso
La Infanta, Lenia
Elvira, dama
Felino, Príncipe de Albania
Silvio y Lepido, criados [Fol. A]

This list omits at least two more roles: a singing servant called Fabio, and a silent Christ statue that intervenes at the opening of the third act. Additionally, the play calls for an unnumbered group of *músicos*, *soldados*, and members of the public who shout from offstage in act three. Of course, these roles may overlap. A smaller troupe can easily perform this *comedia* by reducing the roles of Silvio, Lepido, and Fabio down to two servants.⁷⁸ Moreover, two actors can serve as the musicians, soldiers, and public in act three since none of these groups are needed at the same time. One of these actors could also be the *Santo Cristo*, whose appearances are brief.

These roles are based on the six character types used in *comedias*:⁷⁹ Duchess Rosaura and Princess Lenia are the play's two *damas*, beautiful women of noble lineage who prove to be faithful and daring lovers. Two young actresses are needed for these

⁷⁸ Evidence indicates that performances may have joined some of these roles. For example, versions *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *I*, *J*, *K*, *O*, *Q*, *R*, *S*, and *T* attribute Lepido's lines to Silvio.

⁷⁹ See Arellano p. 127-129 for a full description of these types.

roles. Count Victorino and Prince Felino are *galanes*, brave nobles and handsome lovers whose relationships with the *damas* drive the play's action. Two young men should play these characters. As the powerful father of one of the *dama*-protagonists, the King serves as both the *poderoso* and the *viejo*. This role asks for a bearded, older man. As the *gracioso*, the Perilo role calls for a comic actor. Beatriz, Elvira, Silvio, Lepido, and Fabio are all *criados*, or servants of the noble class. These roles should be filled by the supporting cast. Two of these characters, Beatriz and Fabio, must be played by actors that can also sing.

The following description summarizes the story dramatized by these actors: *Juramento* introduces two couples in love frustrated by a single betrothal. The opening of the play presents the first. It shows Count Victorino's triumphant return to Denmark from a military campaign against Bohemia. Victorino, accompanied by Perilo, has just learned that his longtime admirer, the Princess Lenia, will soon marry the Prince of Albania, Felino. Lenia reassures Victorino that, although this marriage has been arranged by her father, her heart still belongs to the Count. He does not accept this explanation and blames her apparent betrayal on the fickleness of women.

The play then moves to another setting where we meet the second pair of lovers. It is Duchess Rosaura's palace. She, Victorino's sister, is visited by Felino, who has stopped in her dukedom on his way to Denmark. Felino instantly falls in love with Rosaura. Although she shares his attraction, she rejects his advances and reminds him of his upcoming marriage to Lenia. Thus, the first half of the first act introduces two love affairs frustrated by a single betrothal.

The second half of the first act reaffirms and intensifies this conflict. At night, the Count visits the street under Lenia's balcony. He reminisces about the times they shared there, unbeknownst to her father. Elvira and Lenia enter the balcony. The Princess hides and compels her servant to talk to the Count. Lenia finally reveals herself when Victorino threatens to leave forever. Again, he rejects her reassurances. In desperation, Lenia offers to forfeit her honor and escape with the Count to Spain:

hoy quiero que amor se vea
en campo, Conde, con vos,
para ver cuál de los dos
puede más, o más pelea.
Llevadme, mi bien, de aquí.
Vuestra la Infanta ha de ser,
que quiero que echéis de ver
que para vuestra nació.
Hoy perderé mi decoro,
porque salgáis dese engaño,
y me aventuro a este daño
por lo mucho que os adoro. (434-45)

Fearful of betraying the King, Lenia's father, Victorino turns down her offer. This angers the Princess, who scolds the Count for being a coward in love.

The setting once again moves to Rosaura's palace. Outside of her garden, Felino consults with his servant Silvio, who has bribed someone in her household to gain access to her chamber. An entrance from her garden leads to the room where the Duchess prays while her servants rest. Afterwards, we see Rosaura in this room reading a letter from her brother and chatting with Beatriz. Rosaura begins to write a response, but news of Victorino's problems with Lenia angers her. She sends Beatriz away and exits the stage briefly. When she returns, Beatriz finds the Prince in her chamber. He quiets her shouting by warning her that if they are discovered, her reputation will be destroyed. As he

approaches her, the Duchess grabs his pistol and threatens to kill him. At gunpoint, the Prince continues to woo her. She eventually concedes, but only after forcing Felino to sign a contract proving their marriage and swear before a crucifix that he is her husband. The newly formed couple exits the stage, ending the first act.

This union is immediately undone in the second act. The Prince reads Rosaura's letter to her brother, whom he confuses with another love interest. Jealous, Felino renounces his commitment, hides what has transpired from his servant, and continues his trip to meet Lenia.

In the Danish Royal Court, Victorino and Lenia's misfortunes continue. The King notices his daughter's melancholy, inquires about its cause, and tries to lift her spirits by having Fabio sing for her. The Count returns and asks permission to leave the court for home. He explains the reason for his departure, but conceals the identity of his lover. The King offers to force the unnamed woman to marry Victorino. The Count, explaining that his love has a very powerful father, refuses the King's help. Felino's arrival interrupts their conversation and exacerbates Victorino and Lenia's desperation. The second act closes as the two lovers share what appears to be their final farewell.

The third act contains the play's most dramatic scenes. It opens in Rosaura's palace. Beatriz, unaware of the Duchess' dishonor, asks why she is dressed in mourning. Rosaura demands to be left alone, reveals an altar hidden by a curtain, kneels before it, and begs for divine intervention. Exhausted, she falls asleep. Her brother happens upon this scene and overhears her slumbering confession. He resolves to kill her, but is interrupted by the Christ figure, who steps down from his place at the altar and stands

between the siblings. Furious, Victorino tears up the marriage contract between his sister and the Prince and decides to appear at court and challenge his rival to a duel.

The action then moves back to the King's palace, where Elvira and Lenia receive a letter from the Count by way of Perilo. Lenia's joy is interrupted by her father, who asks her to step out onto their balcony and watch her intended in a race, part of the wedding celebrations. Offstage exclamations inform us that the Prince suffers a near fatal fall from his horse. Silvio and Lepido drag him onto the stage area. Revived, Felino recounts a terrible vision: he was judged guilty for his sins by a divine tribunal. He repents and begins to explain the error in his conduct when Victorino and the Duchess enter the stage. Victorino demands to meet the Prince on the battlefield and the King complies. The Prince agrees to marry Rosaura, averting the duel. As the King laments having lost a husband for his daughter, Lenia confesses her love for Victorino and the two are happily married. Perilo asks for recompense for his role in this resolution and is rewarded with ten thousand ducats.

This action occurs in five settings with minimal scenic demands. The first is the Danish Royal Court, or King's palace. *Juramento* begins with this setting in verses 1 to 160 and returns to it once in each subsequent act: verses 1036 to 1837 in act two, and 2178 to 2735 in act three. 1,520 of the play's 2,735 verses are recited in this setting. These constitute 55.6% of the dialogue, well over half of the play. Furthermore, the *comedia* begins and ends in this space, making it *Juramento's* most frequent and important setting.

Considering that over half of the dialogue occurs here, it is surprising that there are no explicit references to the details of this set. Dialogue, costume, and music inform

the audience about where the characters are. For example, as the Count rambles, Perilo advises his master to maintain decorum by reminding him where he is: “Señor, que estás en Palacio” (23). Soldiers in formal attire, dressed in “galas” (3) and “plumas” (4), arrange themselves in formation: “un alarde de soldados” (1). And a variety of musical instruments signal the Count's arrival: *chirimías*, *cajas*, and, possibly, “trompetas” (2). All of these details establish the formal setting without requiring specific alterations to the set. In essence, these sights and sounds are cues that help the audience construct the setting in their imaginations.

The second setting, which appears in verses 161 to 265, is Duchess Rosaura's palace. This is a minor setting that only occupies 105 verses, or 3.8% of the dialogue. This space is where she receives and greets the Prince. Once again, this scene does not demand any particular setup. There are no references to desks, tables, windows, etc. Still, dialogue emphasizes that the Duchess' palace is located in the countryside. For example, the Prince exclaims: “A exageraros no acierto; / que en este bosque encubierto, / ¡se críe tan bella planta!” (172-75). Rosaura responds: “Criéme, señor, aquí / entre estos campos y flores” (181-82). Of course, these references establish a contrast between courtly life and that of the countryside.⁸⁰ The *autor*, or director, would have to decide how this contrast would be manifested scenically.

The third setting appears between verses 266 and 525, which constitute 260 lines, or 9.5% of the dialogue. It is the first scene to make use of the architectural structure of the stage. According to the stage directions, it occurs at night: “*Vanse y sale de noche el Conde*” (265). This setting requires a balcony, a standard feature in seventeenth-century

⁸⁰ See Antonio de Guevara's *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) for further discussion on the contrast between courtly and country life.

Iberian theaters.⁸¹ Particularly, this balcony must have railings, since the Count addresses them in the following lament:

Rejas, que atentas oís
mis quejas y mis amores,
¿cómo a mi dueño, entre flores,
que salga no le pedís? (296-99)

For the sake of verisimilitude, this balcony must be deep enough to allow the Princess to conceal herself behind Elvira or within a doorframe. Victorino should not be able to see her, as the following exchange demonstrates:

ELVIRA.	¿Ha, cavallero?
CONDE.	¿Quién llama?
ELVIRA.	Elvira os llama... ¿Señor?
CONDE.	(<i>Ap.</i> : Sombras locas de mi amor, mi propia ofensa os defama.)
INFANTA.	(<i>a ELVIRA</i> : Dile aquesto de mi parte.)
ELVIRA.	Señor Conde, ¿no me habláis?
CONDE.	Sola, Elvira, ¿sola estáis?
ELVIRA.	La Infanta me manda hablarte. (334-41)

This concealment is necessary because later Lenia dramatically reveals herself when Victorino resolves to leave:

CONDE.	Dile, que el Conde está loco. La ocasión ella la sabe. Y dile, que no me acabe con matarme poco a poco, que no me engañe atrevida, con disculpas, con enojos, y que no verán sus ojos al Conde en toda su vida.
--------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(*Hace el CONDE que se va.*)

INFANTA.	Conde, Conde, ¿tal rigor contra un alma que os adora? (378-87)
----------	-------------------------------------------------------------------

⁸¹ See Diez Borque's *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica* for descriptions of *corrales* and *pátios*.

The fourth setting appears twice, once between verses 526 and 609, and again in verses 916 to 1035. These occurrences add up to 204 lines, 7.5% of the play. This setting is somewhere outside of Rosaura's palace, specifically, outside of a garden with an entrance that leads to her chamber. This is a nondescript space. Dialogue only reveals that it has a wall. The Prince asks Silvio: “¿Diste a la muralla asalto?” (530). Still, there is no need to produce this wall on stage. The main function of this setting is to serve as a transition into and out of the Duchess' private room. The Prince appears here in the first act right before he sneaks onto her property and in the second act just as he flees.

Cordeiro contrasts this bare setting with a description of Rosaura's lavish garden.

Silvio explains in *octavas reales*:

Procuré, gran señor, como mandaste,
ver el palacio todo, y su belleza,
con las más circunstancias que mandaste
para intento fatal de una ardua empresa.
No las de Ciro vencen el engaste,
ni las que nos pintó naturaleza,
émula de dibujos y pinceles,
que por imitación dio mil laureles.

Entre mil peregrinas cuadras bellas,
confusión de la vista y laberinto,
con más frisos que el cielo tiene estrellas,
vi grandezas, señor, que aquí no pinto.
En cuadros de pinturas vi centellas
de amorosas historias. Vi sucinto
un paraíso alegre y rutilante,
que su belleza al sol quedó triunfante.

Salen las puertas a un jardín pequeño,
que deleita la vista su hermosura
Sutil Cupido está de airado ceño,
vomitando entre jaspes plata pura.
Convida su hermosura a un blando sueño,
que en mil cristales deshacer procura
la espuma, por temer que nazca de ella,
otra Venus allí de agua tan bella. (538-61)

The paintings, friezes, and Cupid fountain described here are not meant to be represented onstage. Silvio is employing a narrative technique known as *teichoskopia* in which characters describe settings or events that are too scenically demanding to be reproduced within the performance space.

Silvio also describes the means by which the Prince will gain access to Rosaura's oratory:

A la mano derecha hay una puerta,
que es oratorio, en fin, de la Duquesa,
y a la siniestra mano otra concierto,
en perspectiva igual a esta grandeza.
Ésta que aquí te digo queda abierta,
camarín⁸² de aquel cielo de belleza,
donde sale a rezar, ya que acostadas
quedan todas las dueñas y criadas.

Yo tengo prevenido al jardinero
con dádivas, señor, para esconderte
en este paraíso lisonjero,
dichoso si tu amor goza esta suerte.
En él has de quedar. Mira primero
que es noble la Duquesa, y esto advierte:
que si la gozas, mira lo que haces,
porque nacen mil guerras destas paces. (586-601)

Once again, this setting is not meant to be reproduced onstage. The next scene takes place inside the oratory and not around its exterior. Still, this description establishes that the oratory should have a door. Rosaura reinforces this fact by asking Beatriz if she has locked it in verse 609.

The fifth setting, the interior of Rosaura's oratory, is the most scenically demanding. It appears in the first act, in lines 610 to 915, and in the third, from verse 1838 to 2177. These occurrences add up to 646 lines, or 23.6% of the dialogue. Stage notes in the first act introduce this setting:

⁸² *camarín*: "Capilla pequeña colocada algo detrás de un altar y en la cual se venera alguna imagen," *DLE*.

Vanse, y sale la DUQUESA, y traiga BEATRIZ dos velas encendidas en sus bujías, y póngalas en un bufete bajo, en que ha de haber recado de escribir. (609-10)

This desk is situated in an interior space covered by curtains that open to reveal new scenery or shocking sites. Arellano describes this feature of Iberian stages:

En el hueco central, algo metido en la fachada del teatro, se sitúan muchas escenas de interiores: una cama, *un bufete*, una silla, cuadros colgados, tapices, completan la escenografía, que se aparece al espectador corriendo las cortinas... (79, emphasis added)

The use of this space allows the acting troupe to quickly conceal and uncover aspects of the set. In this case, the *hueco* contains items that identify the setting as Rosaura's room.

This space is flanked by a door with a sign. The Prince refers to it when he observes: “En esta puerta hay escrito / de letra antigua y mosaica / un letrero: ¿qué dirá?” (770-73).

Shortly afterwards, he reads its message: “Mira que te mira Dios” (778).

A second *hueco* is used in the same scene: “*Corre la DUQUESA una cortina, y descubre un Cristo, y arrodíllase el PRÍNCIPE a jurar.*” This time the curtain reveals a crucifix and an altar upon which the Prince swears. It becomes evident that the statue is a crucifix in the third act, when the Duchess invokes its “tiara / de espinas” (1915-16), “cinco llagas” (1937), “pies divinos” (1938), and “manos sacras” (1939). Furthermore, she refers to Christ's “Pasión santa” (1945) and swears “por la Cruz” (1936). This is the altar upon which the Duchess later falls asleep: “*Recuéstase la DUQUESA a dormir junto al altar del Cristo con un papel en la mano, y sale el CONDE*” (1977-78).

Finally, we may assume that the Christ statue is played by a motionless actor, who in the third act miraculously comes alive to save Rosaura's life. Arellano describes the use of actors hidden in *huecos*:

Las apariencias que se descubren en estos lugares recuerdan en ocasiones a las escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval. Podían aparecer en cualquier de los huecos y se componían de lienzos pintados, maniquíes o *actores inmóviles que podían romper a moverse*. (79-80, emphasis added)

This actor holds the crucifix stance from verse 1889, “*Corre la cortina del Cristo, y arrodíllase,*” until verse 2107, when the stage directions indicate: “*Levántanse los dos, córrese la cortina del Cristo*” (2107-8). This seventeenth-century "special-effect" is the dramatic centerpiece of the play. The work's other fantastical scene, a judgment-day vision, occurs offstage and is described through *teichoskopia*.

In terms of music, the play makes use of a variety of instruments and sounds. *Chirimías* and *cajas* open the first act and announce the Count's victorious arrival. This scene may also utilize trumpets, based on Victorino's statement: “No toquen sonoras cajas / ni belisonas trompetas” (1-2). It is more likely that *trompetas* in this context refers to the less costly *chirimías*, wooden wind instruments that resemble clarinets. Small bells, called *cascabeles*, are used in the third act to indicate the start of the race in which the Prince suffers his fall: “*Suena dentro ruido de cascabeles*” (2254-55). Singing is used twice: first when Beatriz performs a song written by a courtly poet that recounts Victorino's affair with Lenia (verses 689 to 738), and secondly when Fabio performs a melancholic love song reflecting Lenia's sadness (verses 1100 to 1118). Fabio carries a harp, but performs his song *a capella* to comply with Lenia's request: “Canta, y sea sin templar, / o no cantes por tu vida” (1096-97).

Dialogue and stage notes show that a performance of *Juramento* should include the following props: three letters, a crown of laurel leaves, a scepter, a miniature portrait, a candlestick with two lit candles, a pistol, a desk with paper and pen, a ring, a dagger,

saddlebags, a necklace, and a bag of coins (or 10,000 ducats). TABLE 1 and TABLE 2 list these objects along with how they are used in the play.

TABLE 1. *Props Used in El Juramento Ante Dios*

Prop	Reference in Play	Use	Significance
laurel crown	“Laurel ingrato, bajad” (17).	The Count enters the stage wearing it.	This is a sign of the Count's military victory in Bohemia.
scepter	“Bastón, buscad otro dueño” (21).	The Count enters the stage holding it.	It is a symbol of the Count's power and military prowess.
miniature portrait	“¡Qué bien, Príncipe, encubrís / su hermosura en vuestra gala!” (203-4).	The Duchess discovers it.	It is a reminder of the Prince's upcoming marriage to Lenia.
candles, desk, papers, pen	“ <i>dos velas encendidas en sus bujías, y póngalas en un bufete bajo, en que ha de haber recado de escribir</i> ” (609-10).	These objects show the audience that the action is taking place in Rosaura's chamber.	They are used for blocking: Rosaura sits at the desk and writes while Beatriz sings.
pistol	“ <i>sale el PRÍNCIPE con una pistola en la cinta</i> ” (755-56).	The Duchess takes this gun from the Prince and threatens him with it.	It creates tension.
ring	“Toma, Fabio, esta sortija, / por lo bien que lo has cantado” (1139-40).	The Princess rewards Fabio with it.	It is evidence of Lenia's generosity.

TABLE 2. *More Props Used in El Juramento Ante Dios*

Prop	Reference in Play	Use	Significance
dagger	“va a dar con la daga a la Duquesa” (2097-98).	The Count holds it up to stab his sister and then drops it.	It creates tension.
saddlebags	“Sale Perilo, a manera de correo, con unas alforjas al hombro” (stage notes between 2207 and 2208).	They show that Perilo has been travelling.	It highlights the Count's journey home.
necklace	“Toma esta cadena, ten” (2283).	The Princess rewards Perilo for bringing her a letter from the Count.	It is another sign of Lenia's generosity.
letter 1	“leeremos, Conde, esta carta / del Rey Albanés, y en ella / veréis que casa la Infanta” (93-95).	The King shows this letter to the Count.	It reveals Lenia's upcoming marriage.
letter 2	“bufete en que ha de haber recado de escribir” (stage notes between 609 and 610)	This letter is the cause of the Prince's jealousy. He reads it aloud in act two (935) and presents it in act three (2663).	It is a catalyst of confusion and conflict.
letter 3	“Esta carta te lo diga” (2218).	Perilo presents this letter to the Princess.	It is another symbol of the love between Lenia and Victorino.
bag of coins	“Diez mil ducados te doy” (2725)	The King rewards Perilo for his part in the happy outcome of the play.	It is comic relief.

Generally, costumes are not explained in the stage notes. So, any mention of a character's appearance is noteworthy. In addition to the costumes already described,⁸³ textual clues highlight the following aspects of the wardrobe:

1. The Prince's costume is adorned with a large belt that holds his pistol (755).
2. In the second act, Lenia's dress includes a *chapín*, a type of sock hosiery worn by married women. The Count refers to them when he complains:

Allí a solas, de mis males
haré alarde, para fin
de mis tristes esperanzas,
que aquí quedan hoy. Aquí
las dejo, Infanta, enterradas
debajo de ese chapín, (1746-51)

Here, the *chapín* is a visual sign of Lenia's betrothal.

3. In the third act, Perilo enters the stage dressed like a courier, “a manera de correo.” (2207-8). This costume emphasizes his role in this particular scene. He is a messenger carrying a love letter.
4. The King describes the Prince's dress in the third act: “Verás, hija querida, al desposado, / vestido de encarnado y blanco, cierto” (2419-20). This clothing reflects the festive and formal nature of the wedding celebrations. Shortly afterwards, the Prince is dragged onto the stage area, presumably wearing the same clothing.
5. The Count joins his sister in mourning in the third act, when he enters the stage “vestido de luto” (2585).

Finally, a production of *El juramento ante Dios* should take into consideration the following observations: this *comedia* is about love frustrated by social norms. The inner

⁸³ I have already mentioned that the soldiers in the first act appear dressed in “galas” and “plumas,” and that the Duchess appears in the second and third acts dressed in mourning.

desires of Rosaura, Lenia, Victorino, and Felino come into conflict with the demands of duty and honor. Cordeiro highlights this dichotomy between inner and outer realities in the *comedia's* secondary title: *Lealtad contra el amor*. Just as *lealtad* precedes *amor* in the title, societal demands override personal desire in the cultural setting of the play. Consequently, characters are always aware of their duties and place within the social order. For example, the play refers to them almost exclusively by their noble titles: *Infanta*, *Duquesa*, *Conde*, and *Príncipe*. Additionally, these characters often disregard the personal names of their lovers and call them by their official titles:

INFANTA. Conde, Conde de mis ojos,
 mi padre me casa a fuerza;
 el alma está en tu poder. (119-21)

Whenever the nobles disregard decorum, their servants are always there to remind them of where and who they are, as in the following examples:

PERILO. (*al CONDE*: Señor, que estás en palacio,
 advierte, que a verte llega
 su Majestad y la Infanta;
 que te reportes es fuerza.) (28)

PERILO. (*Ap.*: Bien estamos, a otra puerta.)
 (*al CONDE*: Señor, ¿a su Majestad
 no respondes?) (66-68a)

SILVIO. (*al PRÍNCIPE*: Señor, paciencia; ¿estás loco?
 Mira que atenta te mira.) (211-12)

INFANTA. (*a ELVIRA*: ¡Ay, mi Elvira!, loca estoy;
 mi pena me ha de matar.)
ELVIRA. (*a la INFANTA*: Señora, disimular.) (1076-78)

This tension between decorum and inner desires is common in this genre. What makes Cordeiro's use of these dramatic conventions unique is that he frequently blends inner and outer realities, monologue and dialogue, through a series of partial confessions in which the private seeps into public discourse. For example, during the opening of the first act (quoted earlier), Victorino's response to the praise that he is receiving for his military exploits is part public address and part confession:

CONDE.

No toquen sonoras cajas,
ni belisonas trompetas.
Quitaos, soldados, las galas,
las plumas y la braveza.
¿Para qué con alegrías
me reciben, y con fiestas,
ya que murió mi esperanza
a manos de ingrata ausencia?

(*Ap*: ¿¡Casada Lenia!? ¡Mal haya
el que confía en firmeza
de mujer, si ésta es la paga,
y al fin su mudanza es ésta!
¡Ingrata Infanta!, a Dios ruego
que en rigor, dolor y pena
te abrases como me abraso,
para que mis ansias sientas.
Laurel ingrato, bajad.
No coronéis mi cabeza,
que si os merecí por armas,
por desdicha os desmerezca.
Bastón, buscad otro dueño
de más ventura, que os tenga,
que no es bien que un desdichado
vuestras victorias posea.)

PERILO. (*al CONDE*: Señor, que estás en palacio,
advierte, que a verte llega
su Majestad y la Infanta;
que te reportes es fuerza.)

CONDE. (*a PERILO*: Y fuerza que amor y celos
al alma den nuevas fuerzas.
¡Sufrid, sufrid, ansias mías!,
ya que el rigor os despierta.) (1-32)

The indicators of asides and semi-asides provided above are absent from the copy-text used for this edition. Obviously, the soldiers in attendance do not hear all of Victorino's discourse. Still, we know that the entire opening sequence cannot be a complete aside because it solicits a reaction from Perilo, who admonishes his master to control his public speech. The Count's orders are interspersed with lamentations, making this discourse vacillate between the public and private spheres mentioned earlier.

Later, the King asks Victorino for an account of his battlefield achievements, but the Count's description continually confuses the martial and the marital, as Victorino cannot conceal his anguish caused by his supposed betrayal at the hands of Lenia. Perilo interrupts his master, saving both the Count and Princess from revealing their hidden romance. The exchange that follows is another semi-confession in which private melancholy overflows onto an otherwise traditional war narration. In the following quote, I have underlined the personalized sections of his speech to visually distinguish them from their formal counterparts:

REY.	La victoria contad, Conde.
CONDE.	Pasa, Rey, desta manera: con tu ejército animoso, a vista del de Bohemia llegué, señor poderoso, <u>cuando dicen las trompetas,</u> <u>que ya se casa mi ingrata.</u>
PERILO.	<i>(al CONDE: Señor, ¡que te pierdes!)</i>
CONDE.	<i>(a PERILO: <u>Pierda,</u></i> <i><u>que perdida la esperanza,</u></i> <i><u>ya no hay remedio que tenga.</u>)</i>
REY.	Conde, ¿qué es lo que decís?
PERILO.	<i>(Ap.: <u>Bien estamos, a otra puerta.</u>)</i> <i>(al CONDE: <u>Señor, ¿a su Majestad</u></i> <i><u>no respondes?)</u></i>
CONDE.	<i>(a PERILO: <u>Bien quisiera,</u></i> <i><u>pero quien ama olvidado,</u></i> <i><u>¿qué ha de responder?)</u> Trompetas</i>

dije, señor, que tocaban
al son que cajas alientan
corazones orgullosos,
para empezar la pelea.
Salieron luego los celos.

PERILO. (Ap.: Otra vez, vuelve a su tema.)
(al CONDE: Señor...)

CONDE. (a PERILO: Déjame, Perilo,
que su alquitrán en mis venas
exhala fuego, que obliga
a que aquí diga mi pena.) (55-80)

The actors who take on these roles have the unenviable task of portraying characters so dedicated to duty that they are willing to sacrifice personal happiness for honor. Still, this commitment is not so strong that it can contain their personal anguish. This tension between maintaining appearances and an overwhelming desire for self-expression should inform any performance of the play.

In conclusion, according to traditional accounts of Cordeiro's life,⁸⁴ he was only a teenager, or a young man in his early twenties, when he wrote *El juramento ante Dios*. The staging of this play, as revealed by textual cues, does not support this notion. *Juramento* was written by an experienced playwright. Cordeiro skillfully managed the scenic conventions of seventeenth-century theater. He knew how to exploit the structural aspects of the stage for dramatic effects, as demonstrated by his employment of *huecos* for scene changes and shock value. This play exhibits his ability to inspire awe in his audience. Most playwrights in Lisbon during the Dual Monarchy never saw their *comedias* staged. The few whose plays appeared in the *Pátio das Arcas* generally wrote

⁸⁴ Here, I refer to those biographies based on Barbosa Machado. See the sections entitled "Overview of Criticism" and "Biography" for details.

only one or two *comedias*.⁸⁵ Even fewer were successful enough to develop the mastery of the genre that Cordeiro exhibits with this play.

Why was this play so successful for two centuries? The most obvious answer is that its celebration of piety appealed to religious Iberian theater-goers. But the problem with this explanation is that the theatrical market was saturated with religious pieces that celebrated the same values championed by Cordeiro in this play. I submit that what makes *Juramento* stand out is its level of craftsmanship. As demonstrated by his mixing of public and private discourses, Cordeiro had moved past the novice stage of his artistic development into one of experimentation. Although contemporary critics have highlighted Cordeiro's nationalism, his patriotic plays are not his best work. I fear these critics may only become familiar with Cordeiro's political pieces, like *La entrada del Rey en Portugal*, and *Los doce de Inglaterra*. These plays certainly lend themselves to studies from a modern critical perspective, but they are also two of his weakest pieces, and not at all representative of the heights to which Portuguese authors were able to take the *comedia*. In terms of quality, *El juramento ante Dios* best represents Cordeiro's corpus and exemplifies the achievements of Portuguese *comedia* authors.

⁸⁵ See the section called "The Spanish *Comedia* in Portugal" for a description of these writers.

G. Methodology

The designation *critical edition* invokes a set of editorial practices widely accepted amongst Hispanists dedicated to Early Modern Iberian Theater. Still, for the sake of clarity, this section describes the notion of *critical edition* utilized in this study. In particular, it draws heavily from Carol Bingham Kirby and J. M. Ruano de la Haza's essays on the subject. Therefore, it is only fitting that we begin with their respective definitions of the term. Bingham Kirby characterizes a critical edition as:

the reconstruction of the lost archetype, the text from which all extant versions must derive and the version closest to the original of the author. (2)

Ruano de la Haza sees it as:

one which analyzes in a scientific way all the textual relationships that exist among the surviving editions to produce an eclectic text which reflects, as far as possible, the author's final intention. (43)

Since, as far as we know, *El juramento ante Dios* was published only once during Jacinto Cordeiro's lifetime, this study ignores the debate concerning the reproduction of the author's original or final intent. Still, following the guidelines articulated by Bingham Kirby and Ruano de la Haza, this edition draws on the principles of stemmatic or genealogical reconstruction elaborated over the past 170 years to create a critical and eclectic text as opposed to an edition with variants. An edition with variants reproduces one text and lists the divergences of the remaining versions. A critical edition scientifically analyzes the kinship between extant versions, and extrapolates the characteristics of the archetype and originator of these.

The methodology employed to arrive at this end consists of the following practices: the first step is a faithful transcription of the copy-text based on the earliest and

longest extant version of the play. This transcription replicates as closely as possible the orthography, punctuation, capitalization, and accentuation of the original. This entails several compromises. For example, the difficulty in reproducing the *q* topped with a tilde and used to signify *que* or *quien* forces one to transcribe the text with only a *q*. The elongated *s* that resembles an *f* with a missing interior is transcribed simply as an “s.” Finally, the transcription reproduces the French *accent grave* used in place of Spanish accentuation. This transcription appears in the Appendix. Its main alteration is the addition of numbered lines, which enables the reader to compare the final edition of the play to its untouched predecessor.

The second step in this process is collation, a comparison of each extant version of the play line by line and word by word to the typed transcription of the copy-text. Considering the number of versions involved, the natural inclination to overlook slight differences is a major concern. Two systems help combat this tendency. The first involves alternated readings in which one compares lines first left to right and then right to left. The second consists of cross-checks in which each new variant found requires a return to all previous versions to ensure that its appearance is not overlooked in an earlier text.

The large number of extant versions also became a mitigating factor in the recording of variants. Initially, any change in the text, such as the orthographic variations between *abrasa*, *abraça*, *abra[[a*, and *abraza*; or *aver*, *auer*, *aber*, and *haber*, made the list of variants. This process proved too detailed as each line of the copy-text yielded as many as 21 readings. With at least 2,735 verses composed of multiple words with many possible orthographic representations, this system could produce an equal number of

variants with up to 57,435 readings, an entirely unmanageable prospect. Consequently, this edition limits itself to *significant variants*, in the strict sense of the phrase: those that change the sound and/or meaning of the text. 1,013 significant variants populate the various versions of Cordeiro's *Juramento*; 326 from Act 1, 292 from Act 2, and 395 from Act 3. This number does not include those found within their titles or cast lists. These variants range in scope from the inclusion or exclusion of a simple article like *el* to entire sections of the play made up of multiple stanzas of poetic verse.

The next step in this process is categorization. The list of variants groups the many versions of Cordeiro's *Juramento* according to shared readings. For example, eight witnesses give divergent readings of line 577, where the copy-text states: "entre vi[os] alegres de e[sm]eraldas". The list groups those with identical readings together. The result is, for this one variant, five unique readings in addition to the one provided by the copy-text: 1) "entre alegres avisos alegres de esmeraldas," 2) "entre alegres avisos de esmeraldas," 3) "entre avisos alegres de esmeraldas," 4) "entre avisos de alegres esmeraldas," and 5) "entre visos de alegres esmeraldas." Once again, insignificant spelling changes amongst these readings, like the difference between *visos* and *vi[os]*, do not appear in the list of variants. The footnotes that accompany the text of the play include descriptions of important divergent readings. Otherwise, this list of variants appears in the Appendix.

The final step in this process is an analysis of these variants with the goal of uncovering the history of the dissemination of the play. Bingham Kirby suggests that 4 to 6% of the variants be used as the bases of textual comparison. The sample group utilized in this study consists of 5.03%, or 51, of the 1,013 noted variants. These comprise a

representative percentage from each act: 4.91%, or 16, of the 326 variants in Act 1; 5.14%, or 15, of the 292 in Act 2; and 5.06%, or 20, of the 395 in Act 3. Furthermore, this cross-section includes representatives from each of the three categories of variants: ones that consist of divergences in “1) one or more word, 2) one or more entire verses, and 3) passages constituted by various verses,” (Bingham Kirby 3). The resultant sample group derives equally from all parts of the play and represents the range of variants found within its limits.

The analysis of the sample group is both statistical and textual. Based on the principle that closely related plays should share readings more than distantly related ones, this study tabulates the number of times that each witness agrees with another and provides a percentage that statistically describes a witness' proximity to its counterparts. This system of comparison includes witnesses that at first glance appear to be identical, assuming that a 100% result will confirm that these texts are only copies of the same witness, and, conversely, that a less than 100% result will indicate that the texts are distinct.

This analysis utilizes 21 Microsoft Excel tables to correspond with each of the witnesses. These tables contain 20 vertical columns that represent the other extant witnesses and 51 horizontal rows, one for each of the variants in the sample group. A one in the appropriate column signifies that the witnesses share a reading and a zero means that they do not. These tables then calculate the number and percentage of shared readings, a process repeated for each of the witnesses. The results give us an objective description of the similitude of these texts.

Careful textual comparison supplements this statistical analysis. In addition to shared readings, this study seeks out composite errors, that is, errors in the copying of the play that inspire another divergent reading that can only be explained as an attempt to correct its ancestor. Verse 577 described earlier is also an example of this phenomenon. Witness *G* miscopies the original phrase “entre vifos alegres” as “entre avisos alegres.” *C* compounds this error by transcribing *alegres* twice: “entre alegres avisos alegres.” *D* and *E* attempt to correct the redundancy in their predecessor with: “entre alegres avisos.” These types of mistakes and corrections constitute the evolution of the literary text as it moves through time.

As far as we know, Jacinto Cordeiro died in 1646. Yet this play, his most enduring creation, continued to be revised, rewritten, and re-imagined in performance on Iberian stages for almost 200 years. As will become evident in subsequent sections, the life of this play is longer and better documented than that of its author. This edition aspires to document the alterations and contributions of the many acting troupes, directors, editors, and copyists that kept *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor* alive for centuries. In addition to a description of the evolution of the play, it also seeks to retrace this trajectory back to its lost origin with a critical edition that, as far as possible, reconstructs Cordeiro's intended *Juramento*.

H. *Copy-Text*

The point of departure of any textual analysis, despite its theoretical framework, is the text itself. The principal task of an edition is to establish that text. Faced with multiple versions of the same play, the *comedia* editor has to decide which are the most reliable sources from which to construct an edition that closely resembles the archetype. This can be very difficult since the transmission of a *comedia*, through performance or by printed versions, was a collaborative effort marked by numerous interventions. Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), considered the father of modern scholarly editions, establishes a hierarchy of the reliability of texts in his *Obras de Lope de Vega* (1890+). The most trustworthy versions of *comedias* are, in descending order: autograph manuscripts, editions approved by the author, copies of manuscripts prepared by reliable copyists, and finally, theatrical scripts made by amateurs.

Unfortunately, there are no extant autograph manuscripts, copies of manuscripts, or theatrical scripts for Cordeiro's *Juramento*. This *comedia* did appear in print during the author's lifetime in the 1630 collection *Seis comedias famosas*. However, the authority of this anthology is dubious: it is not a genuine *partes* edition. Its first three plays, *La entrada del Rey* and the two-part *Duarte Pacheco*, are simply bound *sueeltas*. The remaining three, including *Juramento*, are absent from the *Biblioteca Nacional*'s copy of the *Seis comedias*, which ends with the *Adversa fortuna de Duarte Pacheco*. Hopefully, this missing witness of *Juramento* will resurface, but, even if it does, the 1630 *Juramento* is most likely another *suelta*, which may not be any more reliable than the ones that are still extant.

Sueltas are notoriously untrustworthy. These unbound publications were intended for individual sale, especially after the performance of the play that they document. After 1670, they generally appear as quartos in fours (*cuartos sencillos*) in which the pages are assigned a letter and gathered into groupings numbered: A-A4, B-B4, etc. *Sueltas* are unreliable because: 1) they are usually reprints of other texts closer to the original, 2) they often do not identify their publishers, dates, and cities of origin, and 3) they sometimes appear with title pages disguised as *partes*, as in the case of Cordeiro's *Seis comedias famosas*.

By necessity, the present edition of *Juramento* is constructed completely from these troublesome *sueltas*. TABLE 3 lists the 21 extant witnesses to this play, the siglum assigned to each one, their publisher information (if known), the collections in which they appear, descriptions of their collations, and the libraries in which they have been housed. Often, many libraries hold copies of the same witness. In these cases, the chart lists only those that provided the copies used in this study. Whenever dates of publication are unknown, the chart gives estimates based on other works produced by the same publishing house. For example, Play *Q* identifies itself as a product of the publisher Joseph Padrino, whose bookstore was located in Seville. Padrino published a number of *comedias* in the second half of the eighteenth century, roughly between 1748 and 1775. Consequently, these dates appear in italics, as an indicator that they are only estimates. You will notice that the entire corpus of extant versions, copies, and witnesses of Cordeiro's *Juramento* is composed of *sueltas*:

TABLE 3. *Extant Versions of* El juramento ante Dios

Siglum	Year	City	Publisher	Collection	Collation	Held By
A	1652	Saragossa	Los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca	<i>Parte quarenta y quatro de comedias de diferentes autores</i>	4 ^o A-D ⁴ , E ²	Österreiche Nationalbibliothek *38.V.26
B	1653	Saragossa	Los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca	<i>Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España</i>	4 ^o A-D ⁴ , E	Österreiche Nationalbibliothek *38.V.10.(6)
C	1731	Madrid	Antonio Sanz	[Núm. 89]	4 ^o A-D ⁴	Biblioteca Nacional de Portugal T189/55
D	1740	Madrid	Antonio Sanz	[Núm. 89]	4 ^o A-D ⁴ , E	Biblioteca Nacional de España T1073
E	1746	Madrid	Antonio Sanz	[Núm. 70]	4 ^o A-D ⁴ , E	British Library 11728.h.13(13)
F	1753	Madrid	Antonio Sanz	[Núm. 71]	4 ^o A-D ⁴ , E	Biblioteca Nacional de España T548
G	1725-1729	Madrid	Juan Sanz	[Núm. 11]	4 ^o A-D ⁴ , E	British Library 11726.e.1.(3.)
H	1770	Barcelona	Francisco Suria	[Núm. 148]	4 ^o A-C ⁴ , D-D ³	Biblioteca Nacional de España T/505

Siglum	Year	City	Publisher	Collection	Collation	Held By
I	1774	Valencia	Agustín Laborda	[Núm. 10]	4° A-D ⁴ , E	Bibliothèque Nationale de France 8-YG-1401(9)
J	1781	Valencia	Joseph y Tomás de Orga	[Núm. 243]	4° A-D ⁴ , E	Österreiche Nationalbibliothek 38.T.12.(10).
K	1796	Madrid	Quiroga		4° A-D ⁴ , E	Biblioteca Nacional de España T1094
L				<i>Comedias varias</i> 3	4° A-D ⁴ , E-E ²	Microfilm The <i>Comedia</i> Collection [University of Pennsylvania] Reel 12, #540
M	1703- 1734	Barcelona	Juan Piferrer		A-A ¹⁰ , [B-B ¹⁰]	Microfilm The <i>Comedia</i> Collection [University of Pennsylvania] Reel 79, #2906
N	ca. 1750- 1775	Barcelona	Pedro Escuder	<i>Comedias antiguas sueltas</i> 8	4° A-D ⁴	Österreiche Nationalbibliothek *38.V.26
O	ca. 1706- 1742	Seville	Vallestilla		4° A-D ⁴	New York Public Library p.v. 794

Siglum	Year	City	Publisher	Collection	Collation	Held By
P					4° A-D ⁴ , E ²	British Library 11728.f.100.(9.)
Q	1748- 1775	Seville	Joseph Padrino	[Núm. 12]	4° A-C ⁴ , E	Biblioteca Nacional de España T4607
R	1700- 1729	Seville	Francisco de Leefdael	[Núm. 4]	4° A-D ⁴	Biblioteca Nacional de Portugal L. 5544//18 P
S	1729- 1733	Seville	La viuda de Francisco Leefdael	[Núm. 4]	4° A-D ⁴	Biblioteca Nacional de España T14805-3
T	1725- 1775	Salamanca	Santa Cruz	[Núm. 163]	4° A-D ⁴	University of Maryland "Spanish Plays" Box 14, No. 3
U	1822	Valencia	Ildefonso Mompíe	[Núm. 148]	4° 1-3 ⁴ , 4	University of Maryland "Spanish Plays" Box 12, No. 19

As the above chart shows, there are many options from which to chose the copy-text for this edition. We will have to eliminate all but one to proceed. Sixteen of these *sueatas* (*C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, and T*) date to the eighteenth century and one (*U*) to the nineteenth, making them chronologically too far removed from the original publication of the play to serve as the basis of this edition. *L* and *P* are the two undated witnesses. They also lack any description of their publication. Still, collation eliminates these two as possible copy-texts by showing that they derive from *B*.

This leaves *A* and *B*. These two, published only six and seven years after Cordeiro's demise, are the most important texts for the recovery of *Juramento's* lost archetype, labeled (*X*). Products of the same publishing house and separated by only a year, these witnesses share readings in 63% of the play's variants. The 37% disparity between the two shows that they are not identical. That only a year separates them and that they were both published by the heirs of Pedro Lanaja y Lamarca in Saragossa indicates that *A* and *B* are closely related. This leaves us with three possibilities: 1) *A* derives from *B*, 2) *B* derives from *A*, or 3) they are sibling texts with a common predecessor.

What, then, is the relationship between these plays and which is closer to (*X*)? Since *A* cannot derive from a play published after it, we can eliminate the first of these options. As to the second, *B* sometimes corrects a misreading, error, or omission in its counterpart, which signifies that it is not a copy of *A*. For example, between lines 916 and 1035, both witnesses have a series of octosyllabic verses that use consonant rhyme following the pattern *abbaaccddc*, the rhyme scheme of *décimas*. An incomplete rhyme in *A*, shows that it is missing a line that rhymes with *lazos*. This verse is present in *B*:

A.

Gozè regalos, y amores,
 gozè con e[strechos lazos
 [.]
 en glorias de amor fauores:
 pero oprimido en temores
 de ver lo que e[scrito e]stà
 en vn papel, que me dà
 zelos, por ver lo que trata,
 que amores en el retrata
 a quien viene, ò a quien v[er]à.

B.

Gozè regalos y amores,
 gozè con e[strechos laços
de Rosaura los abraços,
 y en glorias de amor fauores:
 pero oprimiendo en temores
 de ver lo que e[scrito e]stà
 en vn papel, que me dà
 zelos por ver lo que trata,
 que amores en el retrata
 a quien viene, o a quien va.
 (926-35)

The copyist of *A* overlooked line 928, an error not repeated by the copyist of *B*. Conversely, *A* contains several sections left out of *B*. These include two *quintillas* (276-85) and a *décima* (1596-1605). In other words, the copyists of both *A* and *B* based their editions on the same text. The errors of *A* do not necessarily coincide with those found in *B*, but these witnesses do often correct each other. For instance, in the quote that follows the Duchess complains that the Prince will leave her for another woman:

Adonis va vue[tra] Alteza
a [er de *otro*, en quien verà
la mi[ma] Venus, que dà
embidia con su belleza. (196-99)

B presents verse 197 as “a ser de *otra*.” This is a better reading since *otra* refers to a woman. A similar gender error appears in line 502. *A* reads:

<i>Conde.</i>	Quieres que te mate a cozes?
<i>Perilo.</i>	Ya por fuerça <i>los</i> daràs con buen aire, y lindo brio hiziera tal de[svario] en [u tiempo Fierrabras? (501-5)

Los is an error because its antecedent is *cozes*, a feminine noun. *B* gives the corrected version with “Ya por fuerza *las* daràs.”

The following conjunctive error further proves that *A* and *B* share a common ancestor. The error appears in the same *décima* series described above. Once again, a broken rhyme scheme signifies a missing verse, but this time the verse is absent from both witnesses:

<i>A.</i>	<i>B.</i>	Rhyme:
Gozè de amor la oca[ion, [.....] amor, que dicho[so e]stado	Gozè de amor la oca[ion, [.....] amor, que dicho[so e]stado	<i>a</i> [<i>b</i>] <i>b</i>

me has dado en]atifi]facion,	me às dado en]atisfacion:	<i>a</i>
quererla es obligacion,	quererla es obligacion,	<i>a</i>
amarla es dulce porfia,	amarla es dulce porfia,	<i>c</i>
que vna muger que]e fia	que a vna muger que]e fia,	<i>c</i>
de vn hombre, es grandeza Real	de vn hombre, es grandeza Real	<i>d</i>
pagar con termino igual	pagar con termino igual	<i>d</i>
la prenda que de honor fia.	la prenda que de honor fia.	<i>c</i>

(916- 925)

Assuming that Cordeiro himself did not make an incomplete *décima*, we can deduce that the culprit is a copyist or typesetter who unintentionally skipped over the line.

Considering that there are 2,735 lines in the play, the probability that two copyists would make the same error independently of each other is 1 in 748,0225 (.00000013%). It is more likely that this verse was missing in the parent of both *A* and *B*, an error that was transferred to these texts.

Despite *B*'s tendency of correcting its counterpart, *A* is a better copy-text: it is an earlier edition, and it presents a longer and fuller text than *B*, which appears to be a trimmed version of their ancestor. In addition to the missing *quintillas* and *décima* described earlier, *B* shortens and simplifies stage directions. The first two examples from Act 1 illustrate this point:

A.	B.
<i>Tocan chirimias, y caxas, y]ale vn alarde De]oldados, y el Conde Vitorino coronado de laurel, y Perilo.</i>	<i>Tocan caxas y]alen algunos]oldados, el Conde Vitorino, coronado de laurel, y Perilo</i>
<i>Salen el Rey de Dinamarca, la Infanta Lenia, y Elvira.</i>	<i>Salen el Rey, la Infanta, y Elvira.</i>

The stage directions given in *A* are detailed and descriptive. Their corresponding directions in *B* are brief and economical. *B*'s editors may have been short on type-script

or space, inspiring the reduction and simplification of these notes. Notice that *B* excises superfluous words. The reader already knows from the cast list that the King is the ruler of Denmark. *B*, then, removes this redundancy from the stage directions.

In these examples, textual reduction alters the directions only slightly. Still, these simplifications sometimes trim important details that provide a more complete account of the play in performance. This is evident in the stage directions describing *Juramento's* most dramatic scene:

Toma el Conde el papel, y vá a dar con la daga a la Duque[a, y baxa el Christo a poner]e en medio; cae[ele la daga, y queda arrodillado; de[pierta la Duque[a, y quedan los dos turbados,[y buelue el Christo a [u lugar.]

The portion enclosed in brackets is missing from *B* and the 19 witnesses that follow it. It tells us that the actor playing the Christ statue returns to his stationary position after intervening on behalf of the Duchess. This is not a major alteration, considering that most directors probably inferred this second motion without the verbal cue included in *A*. Still, it is possible that subsequent performances consisted of Christ stepping in between the Count and the Duchess and remaining there motionless as the scene continued. To avoid these types of deviations, this edition provides *A's* more complete stage directions.

B has a number of unique characteristics that distinguish it from *A*. In addition to the differences described earlier, these include: the presence of verse 928 (which is missing in *A*), the absence of a *décima* in lines 1596-1605, the absence of two *quintillas* from verse 276 to 285, two more missing lines between 1379 and 1382, the use of *tiranas* in the place of *tiernas* in line 1253, *silla* in place of *sula* in 1303, and finally a re-arranged *décima* (verses 1526-35). All of these transfer in some form to the remaining 19

witnesses, meaning that they all participate in the textual tradition began by *B*. These variants are the conjunctive readings that identify this tradition and separate all of these texts from *A*.

The calculus of variants further proves this point. The closest witness to *A* is *B*. Afterwards, *A* is only distantly related to the remaining witnesses. TABLE 4, on the next page, describes the percentage of shared readings in relation to *A*. It also shows the number of instances in which a witness follows *A* by act. After *B*, the closest witnesses to *A* are *L* and *P*, which share 41% and 39% of their variants with *A* respectively. Both of these exhibit a closer kinship to *B*, meaning they are connected to *A* indirectly through the intermediary *B*. The unique characteristics that distinguish *A* from its counterpart begin and end with *A*. In other words, *A* is a terminal version and the only representative of its textual tradition that is extant.

B, on the contrary, is the progenitor of a long and complicated tradition. The percentage of readings that it shares with the remaining witnesses demonstrates that it is significantly closer to them than *A*. This information appears in TABLE 5, which also follows the text of this section.

In terms of the text of *El juramento ante Dios*, this edition is based on *A* and avails itself of the corrected readings that appear in *B*. It unites two textual traditions: one documented by a single witness, the other by numerous versions that compose the various branches of the genealogical stemma presented in the next section. Still, the decision to base this edition on these two witnesses is not without its drawbacks: this method can only hope to reconstruct *X*, the parent of *A* and *B*. We can deduce that *X* was also an imperfect version that was missing, for example, verse 918 as we saw earlier.

Furthermore, if *X* is the 1630 *Juramento* described in the previous section, it is also a *suelta* and not the most reliable of sources. Until more versions of the play surface, this is as close to Cordeiro's original *Juramento* as one can get.

TABLE 4. *Shared Readings in Relation to A*

	ACT I	ACT II	ACT III	%
<i>B</i>	11	5	16	63%
<i>L</i>	6	4	11	41%
<i>P</i>	6	4	10	39%
<i>H</i>	4	4	8	31%
<i>M</i>	4	4	8	31%
<i>N</i>	3	4	8	29%
<i>F</i>	6	1	4	22%
<i>I</i>	6	1	4	22%
<i>J</i>	6	0	5	22%
<i>K</i>	6	0	5	22%
<i>Q</i>	3	1	7	22%
<i>T</i>	4	1	6	22%
<i>U</i>	4	4	3	22%
<i>O</i>	2	1	7	20%
<i>R</i>	2	1	7	20%
<i>C</i>	2	1	6	18%
<i>G</i>	2	1	6	18%
<i>D</i>	2	0	5	14%
<i>E</i>	2	0	5	14%
<i>S</i>	2	1	4	14%

TABLE 5. *Shared Readings in Relation to B*

	ACT I	ACT II	ACT III	%
<i>L</i>	10	14	13	73%
<i>P</i>	10	13	13	71%
<i>A</i>	11	5	16	63%
<i>H</i>	7	12	10	57%
<i>M</i>	7	12	10	57%
<i>N</i>	6	12	10	55%
<i>T</i>	7	10	7	47%
<i>U</i>	9	12	3	47%
<i>F</i>	9	9	5	45%
<i>I</i>	9	9	5	45%
<i>G</i>	4	10	8	43%
<i>R</i>	5	8	9	43%
<i>C</i>	4	10	7	41%
<i>J</i>	8	8	5	41%
<i>K</i>	8	8	5	41%
<i>Q</i>	3	9	9	41%
<i>D</i>	4	9	7	39%
<i>E</i>	4	9	7	39%
<i>O</i>	3	9	8	39%
<i>S</i>	5	9	5	37%

I. *Textual Transmission*

The familial metaphor built into the paradigm of stemmatic recension can be very useful. After all, a stemma is little more than a family tree that describes the trajectory of a work in its series of iterations. Like children, each of the iterations presented in this section is both similar and unique in relation to its parent. On the one hand, they all have singular traits. On the other, these plays reveal who they are related to by transmitting the peculiarities of their ancestors. Until now, this study has referred to *El juramento ante Dios* in the singular, as if it were one independent entity. It is more accurate to describe this *comedia* as a family of texts. This section profiles the members of this family and reconstructs, as much as is possible, a genealogy that documents their connections and divergences.

The percentages of shared readings in relation to *B* presented in TABLE 5 reveal that the two versions closest to it are *L* (73%) and *P* (71%). These two are almost identical, so much so that collation was required to prove that they are in fact not the same witness. Their folios are gathered into precisely the same groupings: A-D⁴, E-E². Their pages even begin and end with the same words reproduced by what appears to be the same typescript. Still, these witnesses agree in only 96% of the variants of the sample group, or in 49 or the 51 instances studied. The 4% discrepancy proves definitively that *L* and *P* are not the same.

What, then, is the relationship between them? Since we know that both come from *B* and that they are very closely related, we can postulate three possible scenarios. In the first, *L* and *P* do not derive directly from each other but share a common ancestor

in *B*. In the second, *P* derives from *L* which, in turn, comes from *B*. And in the third, *L* derives from *P*. The following stemmas show these possible relationships:

ILLUSTRATION 1. *First Possible Relationship Between A, B, L, and P*

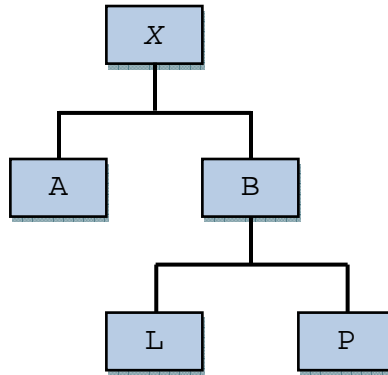


ILLUSTRATION 2. *Second Possible Relationship Between A, B, L, and P*

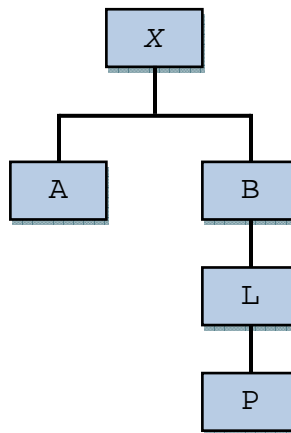
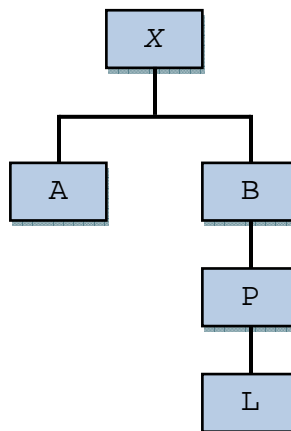


ILLUSTRATION 3. *Third Possible Relationship Between A, B, L, and P*



The two instances in which these witnesses disagree eliminate the third of these options by showing that *L* cannot possibly come from *P*. In the first, the stage directions between verses 1820 and 1821, *L* agrees with their common ancestor and not with *P*, which introduces the following truncation:

B and L

Vanse, y desde el paño bueluen a hablar.

P

Vanse, y desde el paño hablan.

The divergence in *P* is not passed on to *L*. Since it is unlikely that the editors of *L* noticed the truncation and reconstructed the original on their own account, we can deduce that *P* is not its parent. The second instance of disagreement, located in verse 2641, leads us to the same conclusion. Once again, *L* agrees with *B* against *P*:

B and L

que con partirnos el]ol

P

que partimos el]ol

P's distortion is the product of a hurried transcription that overlooked the preposition *con* and joined the *r* and *n* in *partirnos* to form the *m* in *partimos*. This reading does not make any sense, forcing *P*'s offspring to either reproduce an obvious error or attempt to correct it. Since the *L*'s editor copied *B* instead of *P*, it does neither.

We are still left with two possible relationships between *L* and *P*: that they both derive from a common ancestor and not from each other, or that *P* copies *L*. To eliminate one of the remaining options, we have to look outside of the sample group. Verse 2207 solves this riddle. In it, *L* introduces the following alteration:

A, B, and P

No puede tan facilmente
quien tanto quiſo, olvidar,
por hombre, galantear
es fuerça en toda ocaſion,
pero siempre el coraçon
viue donde ſabe *amar*.

L

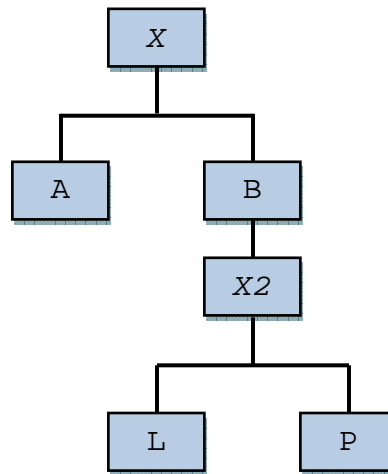
No puede tan facilmente
quien tanto quiſo, olvidar,
por hombre, galantear
es fuerça en toda ocaſion,
pero siempre el coraçon
viue donde ſabe *amor*.

P's copyist does not repeat the error introduced by *L*. The same phenomenon occurs in verse 2113 in which *L* changes the third person singular conjugation, *ceſſe*, to the plural, *ceſſen*. *L*'s reading is completely feasible because the subject of the clause can be either the singular *rigor* or the plural *lágrimas*. Still, *P* does not follow suit. These examples indicate that although these two witnesses are almost identical one does not derive from the other.

This establishes that *L* and *P* are sibling texts, but it does not clarify their relationship with *B*. A closer look at the sample group reveals that these two derive indirectly from their common ancestor. *L* and *P* share divergent readings not found in *B* in 13 of the 51 instances of the sample group, or in 25% of the variants. The only way to account for this large percentage of shared readings not found in *B* is the existence of a lost intermediary between *B* and the pair *L* and *P*. For example, in verse 14 both texts reorder the phrase “que en rigor, dolor, y pena” to “que en dolor, rigor, y pena.” As explained earlier, the probability that two copyists would make the same error

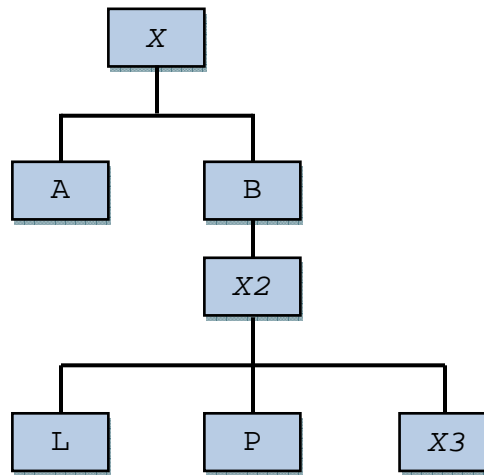
independent of each other is low. They must have inherited this variant from an earlier text. We know that it did not come from *B*. Therefore, at least one version of the play must have followed *B* and preceded *L* and *P*. This conclusion leads us to the following stemma of the witnesses discussed thus far. Once again, *X* represents the lost parent of *A* and *B*. *X2* is another missing witness:

ILLUSTRATION 4. *Stemma for A, B, L, and P with Missing Intermediary*



Evidence shows that there is at least one more missing seventeenth-century *Juramento*. As stated earlier, *L* and *P* disagree with their ancestor *B* on 13 occasions. Each of the witnesses that derive from this pair should carry these divergences in some form. The groups *G, C, D, E* and *H, M, N* fall in line more often than not, agreeing with *L* and *P* in 11 of the 13 instances. The families *F, I, J, K* and *O, Q, R, S* only agree with *B* on 5 and 9 occasions respectively. In other words, they do not derive directly from *L* or *P*. Instead, this discrepancy points to the existence of a third branch of *X2* represented in the following illustration.

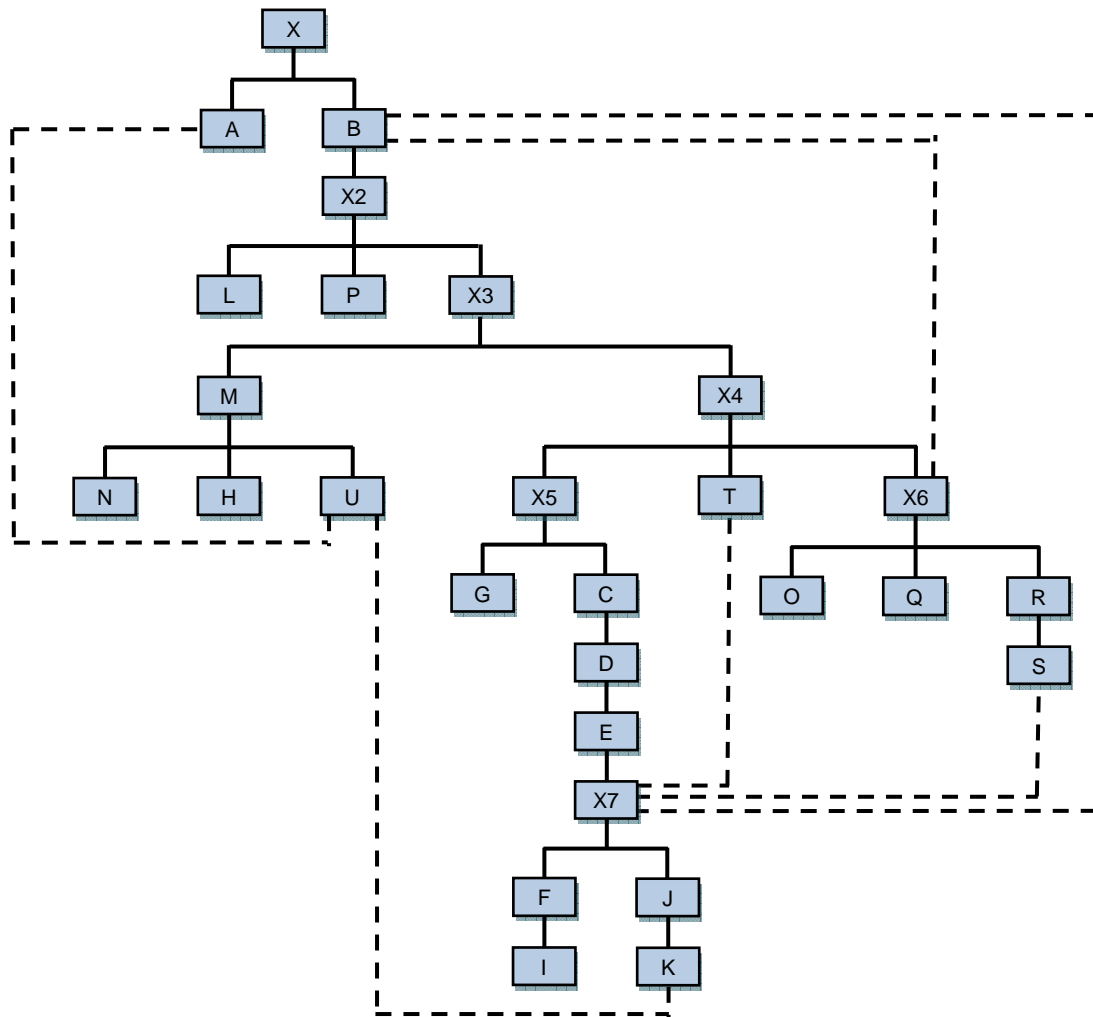
ILLUSTRATION 5. *Stemma for A, B, L, and P with Two Missing Texts*



Beyond this point, contamination and the proliferation of missing intermediaries make definitive stemmatic recension difficult. The eighteenth and nineteenth centuries present us with a jumble of *sueltas* related to varying degrees. Many reveal their sources to be earlier printed versions. These are easily grouped, but drawing the stemma between the families of plays becomes tricky when they are separated by one or more intermediaries. This situation is further complicated by the existence of several hybrid versions influenced by more than one textual family.

The stemma presented in ILLUSTRATION 6 describes the genealogical relationships between the plays already discussed and the remaining seventeen witnesses. Following the practice established above, it assigns a numbered X value to each of the identified lost intermediaries. Dashed lines mark the most common textual contaminations, instances in which a version shows traits of another to which it is not directly related. A description of each textual family and evidence supporting the existence of the many missing texts identified follows the stemma.

ILLUSTRATION 6. *Stemma of All Extant and Missing Witnesses*



The defining trait of the X3 tradition is the alteration of a series of *rima al mezzo* between verses 2418 and 2465. All of the eighteenth and nineteenth-century versions of Cordeiro's *Juramento* change this uncommon poetic form to the easily recognizable *silvas*. This altered section rewrites Cordeiro's original eleven-syllable lines and replaces them with alternating eleven and seven-syllable verses. The following sample shows this phenomenon:

A.

Sal a e[ssos] miradores por tu vida,
 veràs, hija querida, al de[sp]osado,
 ve[st]ido de encarnado, y blanco, cierto
 que admira [su] concierto, y vizarria,
 que por darte alegria, alegre [s]ale
 a correr, donde iguale [su] ventura
 tu diuina hermo[s]ura: [s]al, que e[s]pera,
 veràs la Primavera en los colores:
 [s]al a hazerle fauores, con miralle:
 no te agrada [su] talle? que es aque[st]o?
 ha[st]a mañana has pue[st]o el plazo tuyo
 y con e[st]o concluyo el ca[s]amiento:
 oy por darte contento, a[si] se pone,
 porque le galardone tu belleza;
 a e[s]parcir tu belleza [s]al vn poco,
 verà[s]le poner loco en verte Infanta.

M.

Sal à e[ssos] miradores por tu vida
 veràs, hija querida,
 al galan de[sp]osado
 que ve[st]ido de blanco, y encarnado
 admira [su] concierto, y bizarria
 y por darte alegrìa
 viene oy donde iguale [su] ventura
 tu divina hermo[s]ura
 veràs la Primavera en los colores,
 [s]al à hazerle fauores
 no te agrada [su] talle, què es
 [aque]sto?
 El plaço [s]olo ha[st]a mañana he
 [pue]sto
 y con e[st]o concluyo el ca[s]amiento,
 oy por darte contento:
 [.....]
 à e[s]parcir tv belleza [s]al un poco,
 verà[s]le poner loco

(2418-33)

The alterations recreated above are not the result of copyist error. They demonstrate a conscious effort to fit Cordeiro's original words into another verse form with different syllabic and rhyme requirements. The editor, acting as a secondary author, splices verses and adds words to create the *silva*'s seven-syllable lines. Hence, Cordeiro's "veràs, hija querida, al de[sp]osado" (219) becomes two verses: "veràs, hija querida, / al galan de[sp]osado." In other cases, the editor trims excessive syllables to achieve this effect: "que por darte alegria, alegre [s]ale" (2422) appears as "y por darte alegrìa." To maintain semantic unity, he sometimes rewrites lines. For example, this editor recasts "a correr, donde iguale [su] ventura" (2423) as "viene oy donde iguale [su] ventura." These efforts point to design and not to happenstance. This characteristic transfers to the remaining seventeen witnesses, demonstrating that they all derive from X3, their common ancestor.

Two subdivisions branch off from *X3*. The first consists of the family *M*, *N*, *H*, and *U*. As the table below indicates, geographical proximity is a major indicator of familial membership:

TABLE 6. *The M, N, H, and U Family*

Siglum	Date	City	Publisher
<i>M</i>	1703-1734	Barcelona	Juan Piferrer
<i>N</i>	1750-1775	Barcelona	Pedro Escuder
<i>H</i>	1770	Barcelona	Francisco Suria
<i>U</i>	1822	Valencia	Ildefonso Mompié

Published in Barcelona, *M*, *N*, and *H* are almost identical. As illustrated in TABLE 7, *N* and *H* share readings with *M* in 96% of the variants of the sample group.

TABLE 7. *Shared Readings in Relation to M*

Siglum	Act 1	Act 2	Act 3	Percentage
<i>N</i>	15	15	19	96%
<i>H</i>	16	15	18	96%
<i>U</i>	15	13	8	71%

Additionally, *H*, *M*, and *N* all agree in 46 of the 51 instances, or 90.2%, of the sample group. This percentage does not count the times in which two of these members share readings against the third. Despite originating from different publishing houses, witnesses from the same city tend to be very similar.

U is the most distant member of this family both geographically and in terms of shared readings: it is the only version in this grouping published outside of Barcelona. Furthermore, some 50 years separate it from its closest sibling. Unlike *N* and *H*, *U* only

agrees with *M* in 71% of the variants. It shares readings with its family in 37 instances, 72.5% of the sample group, a much lower degree of likeness than the 90.2% cited above.

Additionally, evidence shows that the creators of *U* were in contact with other textual families. As a result, *U* is a hybrid text that integrates readings from diverse sources. Although the calculus of variants shows that it is most closely related to *H*, *M*, and *N*, *U* sometimes agrees with the families *G*, *C*, *D*, *E* and *O*, *Q*, *R*, *S* instead of its own (verse 377, for example). We know that *U* cannot derive directly from these groups because of the scarcity of instances in which it shares readings with them: *U* only agrees with *G* and *O* in 57% and 47% of the variants respectively.

It is likely that many of these disparate readings transferred to *U* through *K*. A handful of variants found in *U* derive directly from this play, indicating that *U*'s editors also consulted this version while preparing their text. Once again, *U* cannot derive solely from *K* because it only agrees with *K* in 49% of the variants. Still, four readings in the sample group unique to the *J*, *K* branch of the *FIJK* family find their way into *U*. For example, verse 2021 of the copy-text reads: “que la mano le ha tomado.” *K* changes this to “que *en* la mano *la* ha tomado,” a reading that later appears in *U*. A dashed line marks this contamination in ILLUSTRATION 6. Both the *GCDE* and *OQRS* sets exert influence over the *X7* branch to which *K* belongs. Consequently, the trajectory of contamination moves from these families to *K* and from *K* to *U*.

The stage directions presented between verses 1820 and 1821 illustrate another, more shocking influence: *A*. In this instance, *U* presents a reading unique only to this distant relative and lost to the rest of *B*'s textual tradition:

A, U
Van[e, y a]idos al paño del vestuario [e bueluen a mirar.

B, L

Vanse, y desde el paño bueluen a hablar

P, GC, HMN, OQRST

Vanse, y desde el paño hablan

DE, FI

Estos versos los dicen junto al paño

This indicates that *U*'s editors had access to *A* or to one of its lost offspring. This relationship is also represented by dashed lines in ILLUSTRATION 6.

Finally, the stemma for this branch shows that *N*, *H*, and *U* all derive from the early eighteenth-century play *M*. We know that *H* does not come from *N* because it agrees with *M* against its sibling in the variant presented in verse 56. We know that *N* does not come from *H* because it follows *M* instead of *H* in the variant located at the end of the altered *silva* section described above. The dates of publication eliminate *U* as a possible parent of any of these texts. The resultant stemma, then, represents each of these as the offspring of *M*, the earliest published text in this family.

X4 is the second branch of the *X3* family. Variants in which *GCDE*, *FIJK*, and *OQRS* agree against *MNHU* point to the existence of this shared relative. For instance, the *comedia*'s second verse presents two equally plausible readings. Their distribution throughout the remaining extant witnesses is evidence of these two major groupings. The first maintains the original reading. The second presents a slight alteration:

AB, HMNU, LP

No toquen [onoras caxas,
ni *beli*]onas trompetas,

GCDE, FIJK, OQRS, T

No toquen sonoras caxas,

ni *belicosas* trompetas,

Semantically, the difference between *belicosas* and *belisonas* is marginal. One describes something bellicose, the other a bellicose sound. Although *Belisonas*, the original reading, is more nuanced, *GCDE*, *FIJK*, *OQRS*, and *T* lose little with the corruption *belicosas*. This divergent reading also maintains versification: like its counterpart, *belicosas* has four syllables, and preserves the octosyllabic line. Furthermore, as a *palabra llana* it stresses the penultimate syllable. This means that the corruption upholds the verse's poetic rhythm. The original reading appears in the *AB*, *HMNU*, and *LP* groups described earlier. *X4* is the common ancestor that transfers this error to *GCDE*, *FIJK*, *OQRS*, and *T*. Similar conjunctive errors proving the existence of *X4* appear in verses 56, 1456, 1466, and 2021. The variants list in the appendix records all of these instances.

The distribution of the variants surrounding verse 577 illustrates the existence of another family of texts consisting of the witnesses *G*, *C*, *D*, and *E*.

AB, FIJK, HMNU, LP, T

Ve|e de yedra verde, coronado
vn arco, a quien por gloria le de|cansa
vn jazmin, que arrimado le haze e|paldas,
entre vi|os alegres de e|meraldas; (574-77)

G

Ve|e de yedra verde coronado
vn *arbol*, à quien por gloria |e de|cansa
vn jazmìn, que *florido* le haze e|paldas
entre *avi|os* alegres de e|meraldas.

C

Vee|e de yedra verde coronado
un *arbol*, à quien por gloria |e de|cansa
un jazmin, que *florido* le hace e|paldas
entre *alegres avi|os alegres* de e|meraldas.

DE

Vee|e de yedra verde coronado
un *arbol*, á quien por gloria |e de|can|a
un jamin, que *florido* le hace e|paldas
entre *alegres avi|os* de e|meraldas.

The recurrence of the divergent readings “arbol” (575), “|e” (575), “florido” (576), and “avi|os” shows that *G*, *C*, *D*, and *E* belong to the same grouping. Similar imprint information supports this conclusion. As TABLE 8 illustrates, the Sanz family published all of these plays in Madrid between 1725 and 1746:

TABLE 8. *The G, C, D, and E Family*

Siglum	Date	City	Publisher
<i>G</i>	1725-1729	Madrid	Juan Sanz
<i>C</i>	1731	Madrid	Antonio Sanz
<i>D</i>	1740	Madrid	Antonio Sanz
<i>E</i>	1746	Madrid	Antonio Sanz

The calculus of variants further proves that these texts are closely related. TABLE 9 shows the percentage of readings that *C*, *D*, and *E* share with *G*.

TABLE 9. *Shared Readings in Relation to G*

Siglum	Act 1	Act 2	Act 3	Percentage
<i>C</i>	13	15	17	88%
<i>D</i>	13	13	16	82%
<i>E</i>	13	13	16	82%

Finally, *G*, *C*, *D*, and *E* agree in 41, or 80.4%, of the 51 instances of the sample group. Once again, this number only counts the instances in which all four members of the group share a reading.

Verse 577 in particular illustrates the transmission of variants within this family. Each of these witnesses change “vi]os” to “avi]os,” indicating that they share an ancestor. As discussed earlier, *C* introduces a second error with the doubling of *alegres*: “alegres avi]os alegres” (577). *D* and *E* attempt to correct this error, but in doing so, they eliminate the wrong *alegres*. They recast the line as “alegres avi]os” instead of “avi]os alegres,” the reading lost by *C*'s error. This shows that *D* and *E* derive from *C*. Numerous variants found in *G* that do not transfer to *C*, *D*, or *E* (see verses 30, 39, 65, 131, 150, 212, and 213, for example) show that these plays do not come directly from *G*. In other words, both *C* and *G* share a common ancestor, *X5*, while *D* and *E* come from *C*.

Although the set *FIJK* combines influences from at least four other groupings, its most substantial contributor is the *GCDE* family. There are six instances recorded in the sample group in which a unique reading from *GCDE* transfers to *FIJK*. These include the divergences found in verses 801, 1017, 1547, 2641, 2678, and the stage notes between 1820 and 1821. Imprint information confirms this influence. Antonio Sanz, the publisher of *C*, *D*, and *E*, also published *F*. Furthermore, *FIJK* agrees with the set *GCDE* 34 times, or in 66.7% of the variants. Consequently, the stemma provided earlier lists this group as a branch of *GCDE*.

The following characteristics confirm the existence of the *FIJK* set. As a group, these plays share readings in 40 (78.4%) of the 51 sampled variants. Individually, they all agree in 80% or more of the variants, as TABLE 10 shows. This is consistent with the

rate of agreement seen in the other families studied. The *GCDE* set agrees in the 80% range. *M*, *N*, and *H* share readings in more than 90% of their variants, but combined with *U* (71%) this set averages an 87% rate of similitude. The *OQRS* family follows suit, agreeing with each other in an average of 88% of the variants. *F*, *I*, *J*, and *K* fall in line with these other groupings by sharing readings in an average of 86.7% of the variants.

TABLE 10. *Shared Readings in Relation to F*

Siglum	Act 1	Act 2	Act 3	Percentage
<i>I</i>	16	15	19	98%
<i>J</i>	15	13	14	82%
<i>K</i>	15	13	13	80%

Additionally, *FIJK* is the most eclectic set of the *B* tradition. Unlike most of its counterparts, this group is geographically diverse. Its members derive equally from Valencia and Madrid. TABLE 11 lists their imprint information and dates of publication:

TABLE 11. *The F, I, J, and K Family*

Siglum	Date	City	Publisher
<i>F</i>	1753	Madrid	Antonio Sanz
<i>I</i>	1774	Valencia	Agustín Laborda
<i>J</i>	1781	Valencia	Joseph y Tomás Orga
<i>K</i>	1796	Madrid	Quiroga

Furthermore, this set integrates the influences of various other familial groups. It shares readings with *A* and *B* against its closest ancestral set *GCDE* in verses 14, 88, 178, 803, and 2701. It adopts divergences native to *R* and *S* in verses 1129 and 2678 respectively. And finally, this set assimilates readings found in *T* in verses 803, 1017, and 2418. These

contaminants are represented by dashed lines in ILLUSTRATION 6. These borrowed readings make *FIJK* a hybrid set. In this respect, their progenitor, *X7*, is a precursor to Ruano de la Haza's modern "eclectic edition." *X7*'s editor sought out and considered disparate versions of *El juramento ante Dios*. Still, unlike the modern eclectic edition, it is unclear what criteria guided the selection of readings. The result is an unrefined and haphazard eclecticism.

This textual hybridity proves the existence of *X7*. Obviously, the parent of *FIJK* gathers varied influences and transfers them to this set. None of these characteristics appear in *E*, the precursor to this branch. Therefore, there must exist an intermediary between *GCDE* and *FIJK* that combines the elements described above. The stemma in ILLUSTRATION 6 labels this lost play *X7*.

X7's offspring further divide into the pairs *FI* and *JK*. On the one hand, a unique reading in *F* found in verse 345 transfers to *I* and not to *J* or *K*. On the other, evidence shows that the extant witness of *J* served as the copy-text of *K*: hand-written alterations mark the title and closing of the text. Someone has crossed out "Núm. 43," "Pág. 1," and the "famosa" from "Comedia famosa." This person has also marked out undesired adornments to the text and rearranged the placement of "JORNADA PRIMERA." At the end of the play, this hand rewrites *J*'s publishing house and date. All of these alterations later appear in *K*, which was published fifteen years after its predecessor. Consequently, the stemma represents *F* and *J* as sibling texts and *I* and *K* as their respective products.

The final textual family in the *B* tradition is the *OQRS* set. This group consists of four plays published in Seville. TABLE 12 describes their imprint and dates of publication.

TABLE 12. *The O, Q, R, and S Family*

Siglum	Date	City	Publisher
<i>O</i>	1706-1742	Seville	Vallestilla
<i>Q</i>	1748-1775	Seville	Joseph Padrino
<i>R</i>	1700-1729	Seville	Francisco de Leefdael
<i>S</i>	1729-1733	Seville	La viuda de Francisco de Leefdael

As the table shows, none of these texts give specific publication dates. Consequently, those provided are estimates based on the lives or periods of known activity of their publishers. As a group, these witnesses share readings in 37 cases, or 72.5% of the sample. Individually, they agree with each other in an average of 88.7% of the variants. TABLE 13 shows the percentage of readings that each of its members shares with *O*, possibly the oldest member of the set.

TABLE 13. *Shared Readings in Relation to O*

Siglum	Act 1	Act 2	Act 3	Percentage
<i>Q</i>	15	15	19	96%
<i>R</i>	14	14	19	92%
<i>S</i>	13	15	12	78%

S is *O*'s most distant relative, sharing readings with it in only 78% of the variants. Still, *S* is closely tied to *R* (82%) and only slightly less similar to *Q* (80%). These percentages are well within the norms established by the textual families discussed above.

The study of their variants reveal the stemmatic orientation of the members of this branch. Firstly, a unique reading in both *O* and *Q* (in the stage directions between verses 777 and 778) separate these two from *R* and *S*. *O* precedes *Q* chronologically, and

therefore cannot derive from it. Conversely, *Q* cannot derive from *O* because a variant introduced by *O* in verse 2383 does not transfer to *Q*. The only option left is that these two are sibling texts. In verse 379, a divergent reading introduced by *R* transfers to *S*, indicating that *S* branches off of *R*. Finally, a number of shared characteristics point towards the existence of a lost common ancestor. For example, verse 263, missing in *GCDE* and *HMNU*, takes on a unique interpretation in the *OQRS* set in which the original *podéis* transforms to *podréis*. ILLUSTRATION 6 demonstrates the resultant stemma: *O*, *Q*, and *R* all derive from *X6*, while *S* comes from *R*.

T is the only witness that does not fit into any of the textual families described above. This play, published in Salamanca by Santa Cruz, is almost equally related to 13 others, as TABLE 14 demonstrates. All of these witnesses agree with *T* in the 60th to 70th percentile range. They also come from each of the textual families described above. Although their likeness to *T* varies, this version shows no overwhelming affinity for any of them.

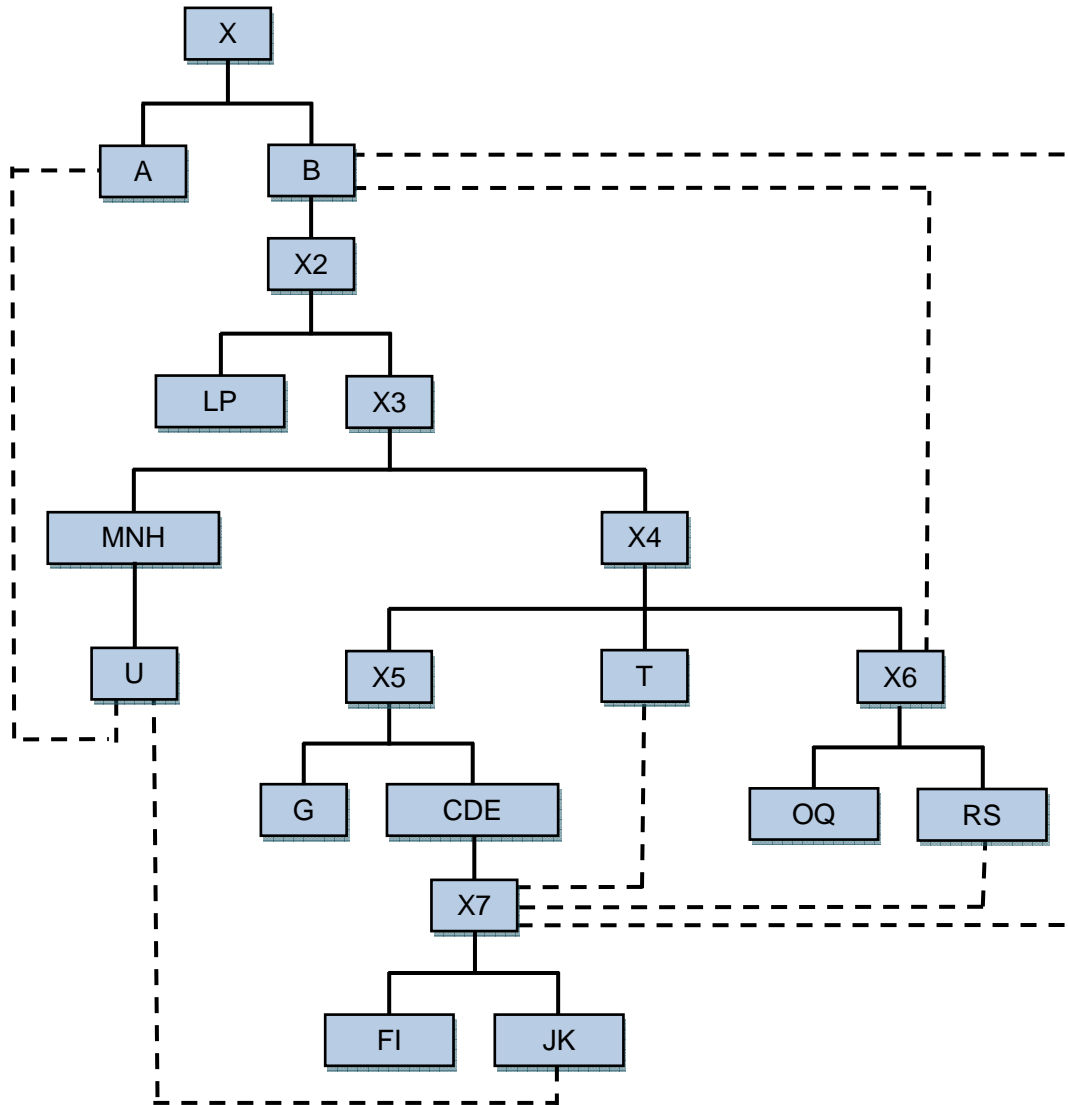
TABLE 14. *Shared Readings in Relation to T*

Siglum	Act 1	Act 2	Act 3	Percentage
<i>G</i>	10	13	13	71%
<i>C</i>	10	13	14	73%
<i>D</i>	10	13	13	71%
<i>E</i>	10	13	13	71%
<i>O</i>	9	11	15	69%
<i>Q</i>	9	11	14	67%
<i>R</i>	11	10	14	69%
<i>S</i>	11	11	12	67%
<i>H</i>	8	11	12	61%
<i>M</i>	8	11	13	63%
<i>N</i>	9	11	12	63%
<i>F</i>	10	12	12	67%
<i>I</i>	10	12	11	65%

T most closely resembles the *GCDE* and *OQRS* families. Consequently, the stemma places it in the *X4* branch between these groups. Still, a number of *T*'s distinct readings do not transfer to any other play. This means that although *T* is equally related to almost every other version, it is not the parent or direct sibling of any of them.

In conclusion, *El juramento ante Dios* surfaced in at least 28 iterations from 1630, the date of its first known publication, to 1822, the date of its last extant witness. This number includes, the seven missing intermediaries described in this section. Still, many of the *comedia*'s witnesses are so similar that they do not constitute unique *versions* of the play. Instead, they represent the same stage in the transmission as their closest relatives. Therefore, in a final, conflated stemma, ILLUSTRATION 7 describes textual transmission in its various stages. This stemma, presented on the next page, joins the most similar witnesses in the same box so that each box now represents a distinct moment in the trajectory of *El juramento ante Dios*:

ILLUSTRATION 7. *Final Stemma*



J. Editorial Criteria

This edition has two at times contradictory goals. The first is the faithful reproduction of a play written for an audience three and a half centuries removed from us. The second is making that text understandable to the modern reader. The first compels this edition to leave the copy-text unaltered, while the second urges its frequent modification. Thankfully, a well established tradition of critical redaction mediates these often competing drives. Therefore, this edition follows what have become common editorial practices for this type of project. In particular, it has been guided by the two installments of *Editing the Comedia* by Frank P. Casa and Michael D. McGaha⁸⁶ and the editorial practices outlined by William R. Manson and C. George Peale for Luis Vélez de Guevara's complete works.⁸⁷

Spelling, accentuation, and punctuation are modernized according to the norms proposed by the Real Academia Española, except when the original spelling reflects a pronunciation lost in modern Spanish. This edition regularizes the consonants *b*, *u*, and *v*. It does the same with the often interchangeable *c*, *ç*, *s*, *ss* and *z*; with *ch* and *k*; with *i*, *j*, and *y*; and with *x* and *j*. *H* is added whenever it has been omitted from *haber*, *ah*, and *oh*. And, whenever the poetic meter demands it, this edition adds diereses. Words that have been mistakenly combined are separated, such as *están* when context shows that it should be *es tan*. Conversely, this edition adjusts incorrectly separated words.

Of course, the text is not altogether modernized. The assimilation of consonants in words like *hacello* (for *hacerlo*) is maintained, especially whenever changing them disrupts the poetic meter. This edition conserves the spelling of *agora*, since its

⁸⁶ See Casa and McGaha's *Editing the Comedia* and *Editing the Comedia II*.

⁸⁷ See Manson and Peale 17-47.

orthography captures a pronunciation different from our own. It also maintains original spelling whenever it shows the contamination of Cordeiro's Castilian with his native Portuguese. Footnotes document these occurrences.

In terms of formal presentation, this edition indents the first line of strophes, labels changes in meter, divides verses shared between several speakers into different lines, and indicates missing lines with bracketed ellipses. Variants from *B* appear in the footnotes. Since the rest of the variants derive from *B*, they are listed in a separate section in the Appendix. Footnotes explain obscure passages, allusions, and archaisms. The lyrics of songs appear italicized. Brackets contain all editorial interventions. Stage directions are centered. Parentheses contain asides and semi-asides. Broken speeches are indicated with suspension points. The abbreviated names of speakers are resolved and capitalized. Line numbering is consecutive throughout the text. Finally, all punctuation is interpretive, considering that the copy-text generally lacks it and subsequent editions are quite arbitrary. Additionally, a transcription of the copy-text appears in an appendix after the play—for the scholar interested in seeing the *comedia* in its original state. I hope that the result of these efforts is a critically sound edition that is both accessible for readers new to Golden Age Peninsular literature and informative for seasoned Hispanists.

K. *Versification*

In terms of poetic meters, *Juramento* never strays too far from the conventions delineated in Lope's *Arte nuevo*. 2,735 lines comprise the play, an average of about 912 per act. This count falls in line with Lope's suggestions of dividing each act into four *pliegos*, the equivalent of roughly a thousand lines, and keeping its performance time under two hours. Cordeiro prefers *arte menor*. These verses of eight or less syllables make up 91% of the play. Italianate lines only account for the remaining 9% of *Juramento*. This heavy inclination towards the octasyllable, Spain's "national" meter, demonstrates Cordeiro's allegiance to Iberian poetic forms. In particular, he favors the *romance*, which is used in 1,224 lines, about half (45%) of the *comedia*. *Décimas*, comprising 610 lines, make up almost a fourth of the play (22%). The rest consists of *redondillas* (12%), *quintillas* (9%), *silvas* (4%), *romance endecha* (3%), *octavas reales* (3%), and *rima encadenada* (2%).

Following Lope's model, Cordeiro matches the varied actions of his play to appropriate poetic meters: "acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando" (*Arte nuevo* 305-06):

1. *Romances* are used to narrate. This meter is *Juramento*'s most widely used and versatile form. In essence, the *romance* is a poetic base, the norm from which other meters deviate. Cordeiro's heavy reliance on this meter falls in line with his contemporaries, members of the Lopean school of dramatists. Fernández documents that this group relied on the *romance* for up to 66% of their dialogue.⁸⁸
2. *Décimas* are used for "quejas" (*Arte nuevo* 307), as when the Albanian Prince misreads Rosaura's letter to her brother as a sign of her infidelity:

⁸⁸ See *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*.

Afuera, amor hechicero,
furia loca y pertinaz.
¡Qué bien te pintó rapaz
el que te pintó primero!
Llegaste a ver lisonjero
este veneno, o papel,
y no te informaras de él
lo que decía siquiera,
antes que palabra diera
a esta Medea cruel. (966-75)

On this occasion, the Prince turns his disillusionment with Rosaura into a diatribe against women in general.

3. Lope also ascribes the narrative function to *octavas reales*, which appear in this play only once, but in a very particular type of narrative: a tangential description of Rosaura's garden, delivered by Silvio:

Procuré, gran señor, como mandaste,
ver el palacio todo, y su belleza,
con las más circunstancias que mandaste
para intento fatal de una ardua empresa.
No las de Ciro vencen el engaste,
ni las que nos pintó naturaleza,
émula de dibujos, y pinceles,
que por imitación dio mil laureles. (538-45)

The switch to *octavas reales* on this occasion signals to the listening public's well trained ears that the play has moved from an action based narrative to a more reflective tone.

4. *Redondillas* are used for animated dialogues, most often between lovers: “y para las [cosas] de amor, las redondillas” (*Arte nuevo* 312). For example, Vitorino and Lenia's balcony exchange takes place in *redondillas abrazadas*, the only type of *redondilla* employed:

CONDE. ¡Válgame Dios!, ¿qué es aquesto?
¡Qué confusión tan estraña!

INFANTA. Llevadme, mi bien, a España,
y sea esto, Conde, presto. (446-53)

Cordeiro also prefers the *redondilla* for amorous dialogue in *Los doce de Ingalaterra*⁸⁹ and *La entrada del Rey en Portugal*.⁹⁰

Cordeiro does employ a variety of meters not mentioned in the *Arte nuevo*, but that nonetheless belonged to the epoch's poetic repertoire. *Quintillas* comprise 245 lines. This meter is used twice, and on both occasions for passionate dialogue. *Silvas* only appear once. Cordeiro confines its usage to persons of high rank during emotional and intense narrations, like Felino's final confession in which he reveals to the entire cast his unwarranted betrayal of Rosaura:

Y así, Rey poderoso,
buscaréis otro Príncipe, que esposo
sea de Lenia hermosa,
que ante mi Dios casé con otra esposa.
Él es testigo desto,
y así es fuerza cumplir lo que he propuesto.
Permisión suya ha sido,
que lo cumpla, el Señor hoy ha querido,
un papel lo ha causado,
que con celos de verle, la he dejado,
y si ella tiene culpa,
mi honor ante mi Dios hoy me disculpa.
Que con un sayal pobre,
es bien que lo pedido ante Dios cobre. (2568-81)

In this case, Cordeiro uses the *silva* like Calderón for:

las relaciones de hechos sobre acontecimientos graves. El personaje que relata ha pasado por un momento difícil, peligroso, o ha sufrido una contrariedad seria, como una caída, sea ésta literal o simbólica.
(Fernández 110)

⁸⁹ See "Jacinto Cordeiro, entre Portugal y la escuela lopesca," a conference paper about Cordeiro's versification in *Los doce de Ingalaterra*.

⁹⁰ See Anthony Smith's "La estructura y metrificación de *La entrada del Rey en Portugal*," another conference paper about Cordeiro's versification.

Like the characters described by Fernández, Felino has just suffered a life-threatening fall, which has caused him to re-evaluate his behavior.

Cordeiro's most interesting meter choice is the *rima encadenada*, known in Italian as *rima al mezzo*. This hendecasyllabic verse, which rhymes the final word in one line with an interior word in the following line, is an extremely rare find in a *comedia*. Jacopo Sannazaro (ca. 1457-1530) and a variety of Italian poets used this meter in the fifteenth and sixteenth centuries as a dramatic verse. Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536), imitating these sources, included it in his second *Égloga*, but, unlike the majority of the adaptations of Italian meters employed by Garcilaso, the *rima encadenada* simply was not pursued by Iberian poets,⁹¹ with the exception of Cordeiro.

TABLE 15 and TABLE 16 summarize the use of these meters in *El juramento ante Dios*.

TABLE 15. *Poetic Meters Used in El juramento ante Dios*

Meter	Number of Times Used	Total lines	Percentage of Total
<i>Romance</i>	6	1,224	45%
<i>Décimas</i>	3	610	22%
<i>Redondillas</i>	3	328	12%
<i>Quintillas</i>	2	245	9%
<i>Silvas</i>	1	120	4%
<i>Romance endecha</i>	1	88	3%
<i>Octavas reales</i>	1	72	3%
<i>Rimas encadenadas</i>	1	48	2%

⁹¹ See Tomás Navarro Tomás' description of the "Rima encadenada."

TABLE 16. *Versification*

Lines	Meter	Type	Number of Stanzas	Total Lines
1-160	<i>Romance</i>	<i>e-a</i>		160
161-325	<i>Quintillas</i>	ababa, abbab, abbaa, aabba ⁹²	33	165
326-537	<i>Redondillas</i>		53	212
538-609	<i>Octavas reales</i>		9	72
610-689	<i>Quintillas</i>	abbaa, aabba ⁹³	16	80
690-915	<i>Romance</i>	<i>a-a</i>		226
916-1035	<i>Décimas</i>		12	120
1036-1099	<i>Redondillas</i>		16	64
1100-1395	<i>Romance</i>	<i>i-a</i>		296
1396-1655	<i>Décimas</i>		26	260
1656-1837	<i>Romance</i>	<i>í</i>		182
1838-1889	<i>Redondillas</i>		13	52
1890-1977	<i>Romance endecha</i>	<i>a-a</i>		88
1978-2207	<i>Décimas</i>		23	230
2208-2417	<i>Romance</i>	<i>é</i>		210
2418-2465	<i>Rimas encadenadas</i>			48
2466-2585	<i>Silvas</i>			120
2586-2735	<i>Romance</i>	<i>ó</i>		150

⁹² In this series, Cordeiro uses *ababa* seven times, *abbab* four times, *abbaa* twelve times, and *aabba* ten times.

⁹³ In this series, Cordeiro uses *abbaa* eight times, and *aabba* eight times.

II. BIBLIOGRAPHY

- Antonio, Nicolás. *Bibliotheca hispana nova*. Vol. 1. Madrid: Matriti, 1788.
- Arrellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Ares Montes, José. "Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal." *Filología Románica* 7 (1990): 11-36.
- . "Portugal en el teatro español del siglo XVII." *Filología Románica* 8 (1991): 11-29.
- Aubrun, Charles V. *La comedia española 1600-1680*. [*La Comédie espagnole (1600-1680)*. 1966] Madrid: Taurus, 1981.
- Barbosa Machado, Diogo. *Bibliotheca lusitana histórica, crítica y cronológica*. Vol. 3. Lisbon: Isidoro da Fonseca, 1741.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. [Madrid: Rivadeneya, 1860] Madrid: Tamesis, 1968.
- Bell, Aubrey F. G. *Portuguese Literature*. Oxford: Clarendon, 1922.
- Bingham Kirby, Carol. "The Preparation of a Genuine Critical Edition of Golden-Age Dramatic Texts: Theory, Methodology and Application." *Editing the Comedia II*. ed. Michael McGaha and Frank P. Casa. *Michigan Romance Studies*. Spec. Issue. 11 (1991): 1-38.
- "Bilinguismo." *Dicionario das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Ed. Jacinto do Prado Coelho. Porto: Figuerinhas, 1960.
- Bolaños Donoso, Piedad and Mercedes de los Reyes Peña. "El patio de las Arcas de Lisboa." *Teatro del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*. *Cuadernos de Teatro Clásico* 6 (1991): 265-315.

- . "Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)." *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Ed. Víctor García de la Concha *et al.* Kassel: Reichenberger, 1990. 63-86.
- . "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)." *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* 8.3 (1989): 863-901.
- . "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)." *El escritor y la escena: Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: U Autónoma de Ciudad Juárez, 1993. 229-73.
- . "Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*, introducción, edición y notas." *Criticón* 40 (1987): 81-159.
- Bouterweck, Friedrich. *Geschichte der Neueren Poesie und Beredsamkeit*. Vol. 2. Göttinger: J. F. Röwer, 1804.
- Braga, Theophilo. *Historia da litteratura portugueza*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- Casa, Frank P. and Michael D. McGaha, eds. *Editing the Comedia*. Spec. issue of *Michigan Romance Studies* 5. Ann Arbor: U of Michigan P, 1985.
- . *Editing the Comedia II*. Spec. issue of *Michigan Romance Studies* 11. Ann Arbor: U of Michigan P, 1991.
- . Preface. *Editing the Comedia II*. N. pagin.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha I*. Ed. Luis Andrés Murillo. 5th ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1991.

- Claramonte y Corroy, Andrés de. *El negro valiente en Flandes*. Ed. Manuel Vicente Guerrero and Moses E. Panford Jr. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 2003.
- . *La Estrella de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1991.
- Cordeiro, Jacinto. *A grande agravio, gran venganza*. Wilson Library Rare Books. n.p., n.d.
- . *Con partes no ay ventura*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634. 22-41.
- . "Dedicatoria." *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Qvarto*. Lisbon: Amberes, 1641.
- . *El hijo de las batallas*. Seville: Imprenta Real, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Comedias antiguas sueltas 8. Barcelona: Pedro Escuder, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Barcelona: Francisco Suria, 1770.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Barcelona: Juan Piferrer, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. *Comedias varias* 3. n.p., n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Antonio Sanz, 1731.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Antonio Sanz, 1740.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Antonio Sanz, 1746.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Antonio Sanz, 1753.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Juan Sanz, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Madrid: Quiroga, 1796.

- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. n. p., n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Parte quarenta y quarto de comedias de diferentes autores. Saragossa: Los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1652.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Salamanca: Santa Cruz, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. In *Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Saragossa: Los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1653.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Seville: Francisco de Leefdael, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Seville: Joseph Padrino, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Seville: La viuda de Francisco Leefdael, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Seville: Vallestilla, n.d.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Valencia: Agustín Laborda, 1774.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Valencia: Ildefonso Mompié, 1822.
- . *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*. Valencia: Joseph y Thomás de Orga, 1781.
- . *El mal inclinado*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634. 42-59.
- . *El mayor trance de honor*. Ms. 185. Biblioteca Nacional, Madrid.
- . *El secretario confuso*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck: 1634. 1-21.

- . "Elogio de poetas lusitanos." *Catalogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890. 124-37.
- . "Elogio de poetas lusitanos." *Amores divinos*. By André Froes de Macedo. Ed. Antonio Péres Gómes. Opúsculos Literarios Rarísimos 15. Valencia: Duque y Marqves, 1959. 106-29.
- . "Em 25 de março." In "Jacinto Cordeiro 'em 25 de março'." *Claridad alarmada: Per Cesare Acutis*. Ed. Giancarlo Depretis. Biblioteca Mediterranea. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1995. 59-69.
- . *Entremés de Don Roqué*. In *El mayor trance de honor*. Ms. 185. Biblioteca Nacional, Madrid.
- . *Entremés famoso de los sordos*. In "Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*." Ed. Giancarlo Depretis. *Symbolae pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*. Ed. Blanca Periñán and Francesco Guazzelli. Pisa: Giardini, 1989. 155-62.
- . *La entrada del Rey em Portugal*. Lisbon: Rodriguez, 1621.
- . *La privanza merecida*. Ed. Giancarlo Depretis. Biblioteca Mediterranea. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999.
- . *Lo que es privar*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634. 99-120.
- . *Los doce de Ingalaterra*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634. 60-78.
- . *Non plus ultra*. Seville: La Viuda de Francisco de Leefdael, n.d.

- . "Prologo ao Leytor." In *La entrada del Rey em Portugal*. Lisbon: Rodriguez, 1621.
- . *Próspera e adversa fortuna de Duarte Pacheco*. In *Seis comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1630. 86-142.
- . *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634.
- . *Seis comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1630.
- . *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Qvarto*. Lisbon: Amberes, 1641.
- . *Victoria por el amor*. In *Segunda parte de las comedias famosas*. Lisbon: Craesbeeck, 1634. 79-98.
- . *Viva quien vence*. In *El mayor trance de honor*. Ms. 185. Biblioteca Nacional, Madrid.
- "Cordero (Jacinto)." *Enciclopedia universal ilustrada*. Vol. 15. Barcelona: Espasa-Calpe, 1930.
- Cruz-Ortiz, Jaime. "Between the Lamb and the Pheonix: Jacinto Cordeiro Responds to Lope de Vega's *Laurel de Apolo*." Tierra Tinta 2nd Annual Conference on Hispanic and Luso-Brazilian Literatures. Norman, Oklahoma. 12 Oct. 2006.
- . "Jacinto Cordeiro, entre Portugal y la escuela lopesca." Spanish Golden Theater Symposium. El Paso, Texas. 3-5 March 2005.
- . "Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa." XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Mexico City, Mexico. 15-18 October 2007.
- . "Lealtades divididas: Las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro." Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias: España y América. Monterrey, Mexico. 22-24 October 2007.

- Depretis, Giancarlo. Introduction. *La privanza merecida*. Biblioteca Mediterranea. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999. 11-54.
- . "Jacinto Cordeiro 'em 25 de março'." *Claridad alarmada: Per Cesare Acutis*. Biblioteca Mediterranea. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1995. 59-69.
- . "Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*." *Symbolae pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*. Ed. Blanca Perinán and Francesco Guazzelli. Pisa: Giardini, 1989. 155-162.
- Díez Borque, José María, ed. *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península ibérica*. [Spec. issue of *Cuadernos de Teatro Clásico* 6 (1991)]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.
- Doménech Rico, Fernando, ed. *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén; El muerto disimulado de Ángela de Acevedo; Edición, introducción y notas de Fernando Doménech Rico*. Literatura Dramática 44. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Federico, Adolfo (Conde de Schack). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Trans. Eduardo de Mier. 5 vols. Madrid: Tello, 1885.
- Fernández Guillermo, Leonor. "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón." *Anuario calderoniano* 1 (2008): 105-26.
- Ferrer Valls, Teresa. "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el siglo de oro." *Ecos Silenciados: La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Eds. Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero and Mercedes Rodríguez Pequeño. Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006. 213-41.

- Frèches, Claude-Henri. *Introdução ao teatro de Simão Machado*. Lisbon: Mundo do Livro, 1971.
- García de Villanueva Hugaldo y Parra, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Madrid: Gabriel de Sancha, 1802.
- García Peres, Domingo. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1890.
- González, Christophe. “De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l’itinéraire d’un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro.” *Arquivos do centro cultural Calouste Gulbenkian* 44 (2002): 183-97, 216-17.
- . “Héroïsme lusitanien et Comédie espagnole: *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro.” *Táira* 7 (1995): 55-87.
- . “Le Dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps.” Diss. Aix-en-Provence, 1987.
- . “Le Thème d’Inès de Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro.” *Quadrant* (1988): 25-40.
- . “Notes sur quelques échos de Cervantès et de Góngora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro.” *Hommage à Robert Jammes*. Ed. Francis Cerdan. Toulouse: PU du Mirail, 1994. 473-79.
- . “Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): *El Juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*.” In *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Ed. Odette Gorsse and Frédéric Serralta. Toulouse: PU du Mirail, 2006. 481-92.

- Hegstrom, Valerie. Introduction. *La traición en la amistad / Friendship Betrayed*. By María de Zayas y Sotomayor. Trans. Catherine Larson. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP, 1999. 13-27.
- Lista y Aragón, Alberto. *Ensayos literarios y críticos*. 2 vols. Prologue. José Joaquín de Mora. Seville: Calvo-Rubio, 1844.
- MacCurdy, Raymond R. “La Tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le theme du tyran.” In *Les tragedies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 15. Paris: Quai Anatole, 1964. 73-85.
- Manson, William R. and C. George Peale. Preface. *El espejo del mundo*. By Luis Vélez de Guevara. 2nd ed. Newark: Juan de la Cuesta, 2002. 17-47.
- Marín, Diego, and Ángel del Río. *Breve historia de la literatura española*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- Martins, Heitor. “Jacinto Cordeiro e *La Estrella de Sevilla* (Notas sobre a ideología portuguesa durante a Monarquia Dual).” In *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Vol. 4. Coimbra: n. p., 1966. 109-39.
- Matos Sequeira, Gustavo. *Teatro de outros tempos*. Lisbon: n. p., 1933.
- Moisés, Massaud. *A literatura portuguesa*. 11th ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- Moratín, Leandro Fernández de. “Orígenes del teatro español.” In *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín*. Vol. 1. Madrid: Aguado, 1830. 1-57.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. 2nd ed. Vol. 4. Barcelona: Palau, 1951.

Payne, Stanley. *A History of Spain and Portugal*. Vol. 1. Madison: U of Wisconsin P, 1973.

Peale, C. George. "Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*." *Hispanic Review* 72.1 (2004): 125-56.

Profeti, Maria Grazia. "Autores 'menores', re-uso de los materiales, innovación estética." *Los segundones: Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*. In *Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*. Ed. Blanca Oteiza and Mariateresa Cattaneo. Biblioteca Áurea Hispánica 48 (2007): 211-21.

Reichenberger, Arnold G. "Editing Spanish *Comedias* of the XVIIth Century: History of and Present-Day Practice." Spec. issue of *Michigan Romance Studies* 5. Ann Arbor: U of Michigan P, 1985. 1-23.

"Rima encadenada." *Métrica español. Reseña histórica y descriptiva*. Ed. Tomás Navarro Tomás. Syracuse: Syracuse UP, 1956.

Ruano de la Haza, J. M. "Editing a Seventeenth-Century Dramatic Text: The Eclectic Method." *Editing the Comedia II*. Spec. issue of *Michigan Romance Studies* 11. Ann Arbor: U of Michigan P, 1991. 39-66.

Silva, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisbon: Imprensa Nacional, 1858-1862.

Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Vol. 9. Madrid: Miguel de Cervantes, 1971.

- Simonde de Sismondi, Jean Charles L. *De la Littérature du midi de l'Europe*. Vols. 3-4
Paris: Treuttel et Würtz, 1813.
- Smith, Anthony R. "La estructura y metrificaci3n de *La entrada del rey en Portugal* del
alférez Jacinto Cordeiro." Spanish Golden Age Theater Symposium. El Paso,
Texas. 3-5 March 2005.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. 6th ed. Vol. 2. Boston: Houghton
Mifflin, 1891.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid:
Fundación Universitaria Española, 2002.
- Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias." *Obras completas. Poesía II*. Ed. and
Prologue. Antonio Carreño. Madrid: José Antonio de Castro, 2003. 242-72.
- Wade, Jonathan William. "Staging the Nation: Jacinto Cordeiro and the Seventeenth-
Century Portuguese *Comedia*." Spanish Golden Age Theater Symposium. El
Paso, Texas. 6-8 March 2008.
- Wheeler, Douglas L. *Historical Dictionary of Portugal*. Metuchen: Scarecrow, 1993.
- Williamsen, Vern G. *The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain*. Twayne
World Authors Series 653. Boston: Twayne, 1982.

III. APPENDIX A

A. Abbreviations

- CE* *The Cambridge Encyclopedia*. Ed. David Crystal. 4th ed. 2000.
- DA* *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil. Real Academia Española.
Madrid: Gredos, 2002.
- DHLE* *Diccionario histórico de la lengua española*. Ed. Academia Española.
Madrid: n.p., 1933.
- DLE* *Diccionario de la lengua española*. 22nd edition. Ed. Real Academia
Española. [Madrid: Espasa-Calpe, 2001.]. 23 Feb. 2009
<<http://buscon.rae.es/draeI/>>.
- DM* *Diccionario de modismos (frases y metáforas)*. Ed. Ramón Caballero. 2nd
ed. Madrid: Jaime Ratés Martín, 1905.
- DQ* *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha I* by Miguel de
Cervantes. Ed. Luis Andrés Murillo. 5th ed. Madrid: Clásicos Castalia,
1991.
- DRAP* *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y
frases proverbiales de la lengua española*. Ed. José María Sbarbi and
Manuel José García. Madrid: Los Sucesores de Hernando, 1922.
- EH* *Enciclopedia hispánica*. 2nd ed. 2005.
- EUI* *Enciclopedia universal ilustrada*. Barcelona: Espasa, 1924.
- NCE* *New Catholic Encyclopedia*. 2nd ed. 2003.
- NEB* *The New Encyclopædia Britannica*. 15th ed. 2005.

SED

Elsevier's Concise Spanish Etymological Dictionary. Ed. Guido Gómez de Silva. New York: Elsevier, 1985.

EL JURAMENTO ANTE DIOS, Y LEALTAD CONTRA EL AMOR

COMEDIA FAMOSA

DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO

Hablan en ella las personas siguientes:

El REY de Dinamarca, viejo.

El CONDE Victorino.

La DUQUESA¹ Rosaura, su hermana.

BEATRIZ, criada.

PERILO,² gracioso.

La INFANTA Lenia.

ELVIRA, dama.

Felino, PRÍNCIPE de Albania.

SILVIO y LEPIDO, criados.

¹ The play does not explain why Count Victorino's sister, the Duchess Rosaura, has a higher rank in nobility than her brother. Although there are no explicit references to this fact, it is possible that Rosaura was married and widowed earlier, leaving her with the title Duchess and control of the *palacio* in which she resides.

² Seventeenth-century versions of this play change this name to *Perelo*. The original, *Perilo*, may be a reference to a character in Ovid's *The Art of Love*. This *Perilo* (*Perillus*, in English) was an Athenian sculptor who constructed a bronze bull as an instrument of torture for the tyrant Phalaris. Criminals were to be burned alive in the bull, which was built in such a way that their screams sounded like bellows as they escaped the apparatus, giving the sculpture the semblance of life. Phalaris rewarded Perillus' efforts by making him the first victim of his creation. Perillus later appeared in Canto XXVII of Dante's *Inferno*. In this play, Cordeiro seems to invoke the name as a synonym for "fool" by assigning it to his *gracioso*.

JORNADA PRIMERA.

(*Tocan chirimías*¹ y *cajas*², y sale un *alarde*³ de soldados, y el CONDE Victorino coronado de laurel,⁴ y PERILO.)⁵

[Romance (e,a)]

CONDE.

No toquen sonoras cajas,

ni belisonas trompetas.

Quitaos, soldados, las galas,

las plumas y la braveza.

¿Para qué con alegrías 5

me reciben, y con fiestas,

ya que murió mi esperanza

a manos de ingrata ausencia?

(*Ap.*: ¿¡Casada Lenia!? ¡Mal haya

el que confía en firmeza 10

de mujer, si ésta es la paga,

y al fin su mudanza es ésta!

¡Ingrata Infanta!, a Dios ruego

¹ *chirimía*: “Instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos siete decímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña,” *DLE*.

² *caja*: “tambor (instrumento musical),” *DLE*.

³ *alarde*: “Formación militar en que se hacía reseña de los soldados y de sus armas,” *DHLE*, p 368.

⁴ *laurel*: “Planta utilizada por los antiguos romanos como ornamento y también por las propiedades medicinales...En la cultura grecolatina, uno de los premios más estimados que podían concederse a los atletas, poetas y guerreros consistía precisamente en una corona confeccionada con las hojas de este árbol...,” *EH*, vol. 9, p. 84.

⁵ *B* Tocan caxas y salen algunos soldados, el Conde Vitorino, coronado de laurel, y Perilo— As discussed in the section entitled “Copy-Text,” *B* presents a reduced version of these stage notes. Here, the omission of *alarde* eliminates an important detail in the staging of the play. In the original, the soldiers enter the stage and arrange themselves in a particular military formation for the inspection of arms.

que en rigor, dolor y pena
te abrases como me abraso, 15
para que mis ansias sientas.
Laurel ingrato, bajad.
No coronéis mi cabeza,
que si os merecí por armas,
por desdicha os desmerezca. 20
Bastón, buscad otro dueño
de más ventura, que os tenga,
que no es bien⁶ que un desdichado
vuestras victorias posea.)

PERILO. (al CONDE: Señor, que estás en palacio, 25
advierte, que a verte llega
su Majestad y la Infanta;
que te reportes es fuerza.)

CONDE. (a PERILO: Y fuerza que amor y celos 30
al alma den nuevas fuerzas.
¡Sufrid, sufrid, ansias mías!,
ya que el rigor os despierta.)

(Salen el REY de Dinamarca, la INFANTA Lenia y ELVIRA.)⁷

⁶ B bié

⁷ B Salen el Rey, la Infanta, y Elvira.

REY. Cuando, Conde, victorioso
entráis con triunfantes muestras,
tan turbado y tan confuso, 35
¿os miro desa manera?⁸
¿Qué suspensión así os tiene?
¿Qué emulación? ¿Qué tibieza?
¿Qué nueva, Conde, os han dado
a vueltas de aquesta ausencia 40
que con tal rigor os trata?
¿Qué os tiene en tanta tristeza?

CONDE. No por venir victorioso,
en mí el ánimo se altera.
Muchas victorias te he dado; 45
no es la primera, Rey, ésta.
Efectos son de un dolor,
los anuncios desta pena,
y es la mía tan mortal,
que pido a Vuestra Grandeza 50
no me pregunte la causa.

INFANTA. (a *ELVIRA*: ¿Quién informarte pudiera,
Conde, de mis desventuras?)

ELVIRA. (a la *INFANTA*: En los ojos las enseña.)

⁸ After unraveling the hyperbaton, this passage reads: Conde, ¿os miro desa manera, tan turbado y tan confuso, cuando entráis victorioso con triunfantes muestras?

REY. La victoria contad, Conde. 55

CONDE. Pasa⁹, Rey, desta manera:
con tu ejército animoso,
a vista del de Bohemia¹⁰
llegué, señor poderoso,
cuando dicen las trompetas, 60
que ya se casa mi ingrata.

PERILO. (*al CONDE*: Señor, ¡que te pierdes!)

CONDE. (*a PERILO*: Pierda,
que perdida la esperanza,
ya no hay remedio que tenga.)

REY. Conde, ¿qué es lo que decís? 65

PERILO. (*Ap.*: Bien estamos, a otra puerta.)
(*al CONDE*: Señor, ¿a su Majestad
no respondes?)

CONDE. (*a PERILO*: Bien quisiera,
pero quien ama olvidado,
¿qué ha de responder?) Trompetas 70

⁹ Many seventeenth-century versions of the play change this phrase to the preterit, *pasó*. This reading loses a subtlety present in the original. Victorino mixes two narratives in this section: a recounting of his exploits in war and a description of his betrayal at the hands of Lenia. This mixture also merges the verbal tenses of the near present (in which the Conde laments his misfortune) and the past (in which he fought a battle). In this light, *pasa* used to introduce this narrative is not an error. It is an intentional temporal shift, a sign of the blending of these verbal tenses.

¹⁰ Cordeiro does not provide specific references to any monarch or war in particular. In that sense, this is not a historical *comedia*. Still, the use of the conflict between Bohemia and Denmark was timely. This play was written during the Thirty Years' War, in which Christian IV of Denmark joined the alliance against Bohemia in 1625. The victory that Cordeiro's characters describe never came: Christian IV was defeated by Count Tilly at Lutter in Brunswick on August 27th, 1626. If this *comedia* does allude to these events, it would have to have been written sometime after 1625 and before this 1626 defeat.

dije, señor, que tocaban
al son que cajas alientan
corazones orgullosos,
para empezar la pelea.

Salieron luego los celos.

75

PERILO. (Ap.: Otra vez, vuelve a su tema.)

(al CONDE: Señor...)

CONDE. (a PERILO: Déjame, Perilo,
que su alquitrán¹¹ en mis venas
exhala fuego, que obliga
a que aquí diga mi pena.)

80

REY. (a la INFANTA: Mal de amor padece el Conde,
según lo dicen las muestras.
Divertiréle en mandalle.
¿Parécete bien, mi Lenia?)

INFANTA. (al REY: Razón será que le envíes,¹²)

85

(Ap.: y yo quede en mi tristeza.)

REY. No paséis, Conde, adelante,
y vuestro amor de mí entienda,
que siento vuestras desdichas
cual si mías propias fueran.

90

Volved a verme mañana,

¹¹ *alquitrán*: "Composición de pez, sebo, grasa, resina y aceite. Es muy inflamable y se usó como arma incendiaria," DLE.

¹² *B embien*

habráos pasado esa pena.
Leeremos, Conde, esta carta
del Rey albanés, y en ella
veréis que casa¹³ la Infanta. 95

CONDE. (Ap.: ¡Ay, Dios! ¡Mi muerte es ya cierta!)
Dadme vuestros pies reales,
(Ap.: y plega a Dios que no vuelva
a los ojos enemigos,
donde el furor se acrecienta.) 100

INFANTA. (Ap.: ¡Ay, Conde amado!, rigor
ha sido de adversa estrella,
que sirva a dueño tirano,
pues que me casan por fuerza.)

CONDE. Aunque indigno y desdichado, 105
es bien que Vuestra Grandeza
me dé a besar hoy la mano,
ya mudable en esta ausencia.

[(*Se arrodilla y le besa la mano.*)]

¹³ Here, *B* reads: “veréis que *caso* la Infanta.” In this reading, the subject of the phrase becomes the speaker, the King, and the meaning of *casar* agrees with definitions 1.6 and 1.7 of the *DLE*. The second is particularly fitting in this case: “Dicho de un padre o de un superior: Disponer el casamiento de alguien que está bajo su autoridad.” This usage of *casar* is not reflexive and, therefore, does not require the pronoun missing from the text. In other words, *B*'s reading is also viable. Still, the play uses this conflated version of *casar* (missing the reflexive pronoun and the preposition *con*) on three other occasions: in verses 2145, 2148, and 2571. Consequently, this edition maintains *casa* instead of *caso*.

INFANTA. Levantad, Conde, del suelo.

(Habla el REY aparte con un CRIADO.)

CONDE. Ya, ingrata, mi muerte es cierta, 110
tú la causa, y mis desdichas,
pues contra mí se conciertan.
Moriré, que amor lo manda.
Daré voces¹⁴ ...

INFANTA. No me ofendas.
Sabe Dios, mi Victorino, 115
lo que tus ansias me cuestan.

CONDE. Ah sirena¹⁵, ¡cómo encantas!,
y con tu encanto me llevas.

INFANTA. Conde, Conde de mis ojos,
mi padre me casa a fuerza; 120
el alma está en tu poder.

CONDE. No la quiero, ingrata Lenia.

INFANTA. ¡Qué mal pagas tanto amor!

CONDE. Mal pagaste tú mis penas,
pero eres mujer: ¿qué mucho, 125

¹⁴ *dar voces*: “Familiar y metafóricamente, hablar fuerte y con imperio. Reñir; disputar,” *DM*, p. 440.

¹⁵ *Sirena*: “Las sirenas eran deidades marinas, mitad mujer y mitad ave... Según una antigua leyenda, tras su derrota ante las musas en una competición vocal, se retiraron a una isla del estrecho de Sicilia, donde sus dulces cantos atraían a los marinos y hacían naufragar sus barcos contra los escollos...,” *EH*, vol. 13, p. 259.

si la mudanza en ti reina?
 Voy loco; el cielo te guarde.

REY. Idos, Conde, enhorabuena.

CONDE. Dios guarde a tu Majestad
 (*Ap.:* ¡Ay, qué tormentos me esperan!) 130

INFANTA. (*Ap.:* ¡Qué de desdichas me alcanzan!)

CONDE. (*Ap.:* ¡Ay, qué cuidados me cercan!)

(Vanse el CONDE y PERILO.¹⁶)

REY. ¿Qué causa puede haber, hija,
 para que al Conde suspenda
 de suerte? ¿Qué le ha dejado 135
 sin sentido, y con mil quejas?

INFANTA. Pues, ¿cómo, padre y señor,
 me preguntas en su ausencia
 por la causa de sus males,
 soy obligada a saberla? 140

Alguna pena amorosa
 podrá ser que le divierta.

REY. ¿Pena de amor cuesta tanto?

INFANTA. ¿Y cómo si tanto cuesta?
 Pluguiera¹⁷ a Dios no costara; 145

¹⁶ B y el criado

menos el alma sintiera.

(Ap.: ¡Ay, Conde!, loco te vas,

y sin sentido me dejas.

Mis ojos tras ti se han ido,

y toda el alma me llevas.)

150

REY. ¿Qué dices?

INFANTA. De amor no sé,

y así, atónita y suspensa,

no acierto a decir, señor,

lo poco o mucho que cuesta.

REY. No es, Lenia, poca ventura

155

no saber de amor las penas.

Cuidado me ha dado el Conde.

INFANTA. (Ap.: Tú eres causa de sus quejas,

tú la de mis desventuras,

y yo la de sus miserias.)

160

(Vanse, y salen¹⁸ Felino, PRÍNCIPE de Albania, de camino;¹⁹ y SILVIO, criado;

ROSAURA; y BEATRIZ, criada.)

[Quintillas]

PRÍNCIPE. No quise, hermosa Duquesa,

¹⁷ This is the third person singular form of *placer* in the imperfect subjunctive. *Placer*: “agradar o dar gusto,” *RAE*.

¹⁸ A sale

¹⁹ B Vanse, y salen el Príncipe de camino, Silvio...

pasar sin ver este día
 tan peregrina²⁰ belleza.

DUQUESA. Tal merced y cortesía,
 efecto es de esa grandeza. 165

PRÍNCIPE. Mucho me hubiera pesado,
 si bien²¹ en esta ocasión
 sin ver hubiera pasado
 tanta gracia y discreción
 como en vos he contemplado. 170

DUQUESA. Vuestra Alteza se adelanta.

PRÍNCIPE. A exageraros no acierto;
 que en este bosque encubierto,
 ¡se críe tan bella planta!
 (*a Silvio: Silvio, ¡sus ojos me han muerto!*) 175

¿Cómo en tanta soledad
 pasáis la vida, señora?;
 que es mucha riguridad,²²
 que esté escondida el aurora
 en montes de tempestad. 180

DUQUESA. Criéme, señor, aquí
 entre estos campos y flores,
 y como en ellos nací...

²⁰ *peregrino*: “Extraño, especial, raro o pocas veces visto,” *DLE*.

²¹ *B* si *agora* en esta ocasión

²² *A* riguridad

	(a <i>SILVIO</i> : ¡por sus ojos me he perdido!)	225
DUQUESA.	<p>Cuando a emplearos, señor, vais en tan hermosa Infanta, ¿otra hermosura os encanta?²⁸ Parece que es gran rigor.</p>	
PRÍNCIPE.	<p>Efectos son que hace amor.</p> <p>Cuando salí de mi tierra no me oprimía esta guerra; en el camino he topado quien el alma me ha robado, y sin ella me destierra.</p>	230
DUQUESA.	<p>¿En el camino hubo quien? ¡Maravilla harto rara!</p>	
PRÍNCIPE.	<p>¿Quién, señora, imaginara nacer tal mal de tal bien? Duquesa, los ojos ven, y en viendo apetecen luego. Sale luego amor, que es fuego, y en empezando a pegar, es fuerza el morir, y amar, sin tener²⁹ algún sosiego.</p>	240
DUQUESA.	<p>En este bosque podéis</p>	245

²⁸ Without the hyperbaton, this passage reads: Señor, ¿otra hermosura os encanta cuando vais a emplearos en tan hermosa Infanta?

²⁹ B taner

divertir dos o tres días
esas ansias y porfías,
si es que en él os atrevéis.

No es bien que de aquí paséis. 250

Si vais tan enamorado,
divertid ese cuidado,
y olvidad esa pasión.

PRÍNCIPE.

Estimo, como es razón,
consejo tan acertado. 255

Si en este bosque descansa
mi corazón, no hará poco,
que en él con la vista toco
alientos de una esperanza.

(*Ap.*: Mar de amor, dulce bonanza³⁰ 260

me promete tu osadía.)

DUQUESA.

Procurad vuestra alegría,
que en él podéis descansar,
si es que se os olvida amar
donde nació la porfía. 265

(*Vanse, y sale de noche el CONDE, y PERILO.*)³¹

³⁰ *bonanza*: “Tiempo tranquilo o sereno en el mar,” *DLE*.

³¹ *B Vanse*. Sale de noche el Conde, y Perèlo.

CONDE.

Aquí la noche me aguarda,
cuando la muerte me espera.

Aquí de una ingrata fiera
la sentencia me acobarda.

De su persona gallarda 270

en aquel balcón oí
requiebros, con que perdí
la vida, y la libertad.

Aquí me dio su beldad
más favor que merecí. 275

Aquí las noches pasaba³²
entretenido, y gozoso.

Aquí amado, y venturoso,
mil favores escuchaba.

Aquí Lenia me adoraba. 280

Mas, ¡ay de mí!, ¡qué rigor!,
no me despiertes amor,
que sirven glorias pasadas,
si llegan a imaginadas,
de aumentar más el dolor. 285

Aquí de glorias pasadas
haré alarde entretenido,

³² The next two *quintillas* (verses 276 to 285) are missing in *B* and, subsequently, in every other extant witness.

mirando mi bien perdido.

¿Qué sirven estas pisadas?

¡Ay, glorias imaginadas! 290

 ¡Sombras locas de mi amor!

¿Para qué con tal rigor
agora me atormentáis,
si con vuestra pena dais
al alma nuevo dolor? 295

 Rejas, que atentas oís
mis quejas y mis amores,
¿cómo a mi dueño, entre flores,
que salga no le pedís?,
si con verme, no decís, 300

 que agora la quiero más,
pues pongo agravios atrás,
y vengo a penar muriendo,
ofendido y loco entiendo.

PERILO. (al CONDE: Mira, señor, dónde estás. 305

 Deja locuras aparte,
que es flaqueza conocida
que rindas a amor la vida.
Si venciste en campo a Marte,
no dés al valor descarte. 310

Véncete a ti, pues que está

Lenia casada, y vendrá

por momentos...)

CONDE.

(a *PERILO*: Calla, loco,

que quien se vence, ama poco,

o enamorado no está.

315

Ejércitos mil venciera,

mil enemigos matara,

nuevos mundos conquistara,

todo posible me fuera,

pero no amar, considera

320

que es imposible. ¡Ay, que muero!

¿¡Casada Lenia!? Primero

me sepulte vivo aquí

la tierra; pues te perdí.

¡Cielos!, aquí desespero.

325

(*Salen*³³ la *INFANTA* y *ELVIRA* al *balcón*.)

[*Redondillas*]

INFANTA.

Elvira, el Conde parece.

Llámale, así Dios te guarde.

ELVIRA.

Casi me tiene cobarde

ver que el Conde te aborrece.

³³ B Sale

INFANTA. Llama, que él me quiso bien, 330
y quien ama, tarde olvida.

CONDE. ¡Ay, mi esperanza perdida!,
¿si es quien ha abierto mi bien?

ELVIRA. ¿Ha, caballero?

CONDE. ¿Quién llama?

ELVIRA. Elvira os llama... ¿Señor? 335

CONDE. (*Ap.*: Sombras locas de mi amor,
mi propia³⁴ ofensa os defama.)

INFANTA. (*a ELVIRA*: Dile aquesto de mi parte.)

ELVIRA. Señor Conde, ¿no me habláis?

CONDE. Sola, Elvira, ¿sola estáis? 340

ELVIRA. La Infanta me manda hablarte.

CONDE. ¿A mí la Infanta?, ¿a qué efecto?

ELVIRA. De algún efecto será.

CONDE. Pues ¿ya casada no está?

ELVIRA. Forzada sólo os prometo. 345
¿No sabéis cuál la tenéis?
Loca está; por vos suspira.

INFANTA. (*a ELVIRA*: Dile mucho deso, Elvira.)

CONDE. ¿Que de engañarme tratéis?
Ya no quiero más engaños, 350
ni sufrir tantos desvelos,

³⁴ *B* propria

porque me abraso de celos
en el potro de mis daños.

Quise a la Infanta—eso lloro—
porque la amaba de suerte,³⁵ 355
que aunque es causa de mi muerte,
con todo, Elvira, la adoro.

Mandóme el Rey a la guerra.
Fui, vencí, y victorioso,
veo que espera a su esposo,³⁶ 360
y de su amor me destierra.

Di pues, Elvira, a esa ingrata,
que aguarde al Príncipe, en quien
espera el gusto, y el bien,
y yo el mal con que me mata. 365

Dile, que goce mil años
la esperanza de su amor,
mientras yo lloro el rigor
que me han hecho sus engaños.

Dile, que en dulces abrazos 370
goce alegre su esperanza,
mientras lloro su mudanza
metido en celosos lazos.

³⁵ A de fuerte

³⁶ A veo que espera su esposo

Dile, amiga, cuál estoy,
cuál me tiene, y de qué suerte. 375

Y dile, que con mi muerte
justo pago a mi error doy.

Dile, que el Conde está loco.
La ocasión ella la sabe.
Y dile, que no me acabe 380

con matarme poco a poco,
que no me engañe atrevida,
con disculpas, con enojos,
y que no verán sus ojos
al Conde en toda su vida. 385

*(Hace el CONDE que se va.)*³⁷

INFANTA. Conde, Conde, ¿tal rigor
contra un alma que os adora?

CONDE. *(Ap.: ¡Ah, cielos!, la voz sonora
es aquella de mi amor.
¿Qué haré? ¿Iréme atrevido? 390*

*Pero no, que amor no puede
consentir en esto. Quede
el Conde aquí sin sentido.)*

³⁷ B Haze que se va.

por vos, mi dueño querido,
Conde mío, esposo amado.

No fue la ausencia bastante
a conquistar mi valor.

Vencióme, Conde, el rigor 420
de mi padre. No os espante.

Fui mujer en la flaqueza,
y de temor obligada,
no osé replicar en nada,
de lo que ahora me pesa. 425

Que quisiera, y fuera poco,
perder, Conde, allí la vida,
más que escucharte, afligida.
Dire⁴¹ que el Conde está loco.

Yo la loca vengo a ser, 430
porque te adoro de suerte,
que por no ver vuestra muerte,
una locura he de hacer:

hoy quiero que amor se vea
en campo⁴², Conde, con vos, 435
para ver cuál de los dos
puede más, o más pelea.

⁴¹ *B* dize

⁴² *campo*: “El sitio que se destina, y escoge para salir a reñir algún desafío entre dos o más personas,” *DA*, vol. 1, p. 102.

que en alegría deshecho, 460
te ofrece alegres despojos.

¿Cómo podré agradecer
tanta merced, tanto amor,
tan señalado favor
como el de tu proceder? 465

Pero, mi bien, ¿cómo puedo
hacer lo que tú me mandas?

INFANTA. Pues, Conde, ¿cobarde andas,
cuando yo he perdido el miedo?

CONDE. ¿Señora, pues mi lealtad? 470

INFANTA. ¿No es más riesgo el de mi honor?
Faltóte, Conde, valor;
mía fue la necesidad.

¡Maldiga Dios la mujer
que con hombre se declara! 475

CONDE. ¡No tal rigor, prenda cara,
que me harás enloquecer!

INFANTA. Acabóse mi afición.
Quedad, Conde, para loco,
ya que estimastes⁴⁴ tan poco 480
declararos mi intención.

⁴⁴ *Estimar* conjugated in the preterit in Castilian would read: *estimasteis*. Here, Cordeiro has conjugated this verb in the preterit in Portuguese. This is one of the few examples of first-language interference in Cordeiro's writing.

En vuestra vida me habléis.

No digáis que os he querido,
pues tan necio habéis nacido,
que aquesta ocasión perdéis.

485

*(Vanse las dos.)*⁴⁵

CONDE.

¿Señora? ¿Infanta? ¿Mi bien?
¿Vos os vais?, ¿y desa suerte?
Causa seréis de mi muerte
si me abrasa ese desdén.

PERILO.

Linda locura por cierto,
impertinencia extremada,
declaróse, y enojada,
¿pides ahora concierto?

490

¿Amabas?, ¿pues qué querías?
¿Qué más querías si amabas?
¿En qué, Conde, imaginabas?
¡Qué poco amor la tenías!

495

Agora quejas y voces,
por cierto gentil maraña.

¿No dijo: «llevadme a España»?

500

CONDE.

¿Quieres que te mate a coces?⁴⁶

⁴⁵ B Vase

PERILO. Ya por fuerza las⁴⁷ darás
con buen aire y lindo brío.
¿Hiciera tal desvarío
en su tiempo Fierabrás?⁴⁸ 505

Que la llevases de aquí
te dijese a ti la Infanta.
¡Por Dios!, señor, que me espanta.

CONDE. ¿Qué te espanta tanto a ti?

PERILO. ¡Vive Dios! ¡Qué tonto soy! 510
Mas si a mí me lo dijera,
que yo, señor, la quisiera.

CONDE. Por matarte, loco, estoy.
¿Si el Rey su padre me dio
el ser que tengo y estado? 515

PERILO. Enamora en despoblado,
pero acá en la corte, no.
Ermitaños solicita,
y no infantas, que es rigor.

⁴⁶ *a cozes*: “Mal trato. —Malas razones. —Hacer una cosa de cualquier modo, sin interés ni cuidado,” *DM*, p. 33.

⁴⁷ *A ya por fuerza los darás* —Here, *A*'s reading is an error since the antecedent in question is *cozes*, a feminine noun.

⁴⁸ “*Fierabrás* es el título de un cantar de gesta, compuesto por autor desconocido en la segunda mitad del siglo XII... Pertenece al ciclo de poemas carolingios anteriores a las guerras de España y relata una fabulosa cruzada de Carlomagno al Oriente en busca de precioso bálsamo, que sirvió para el entierro de Cristo y que retenía en su poder el emir de Egipto. Describe extraordinarios combates, siendo el más notable de ellos, uno con que da comienzo el poema y que tiene lugar entre Oliveros, uno de los Doce Pares, y Fierabrás, hijo del emir,” *EUI*, vol. 23, p. 1242. This *bálsamo* reappears in the tenth chapter of the first part of Cervante's *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: “Todo eso fuera bien escusado —respondió don Quijote— si a mi me acordara de hacer una redomade bálsamode Fierabrás, que con sola una gota se ahorraran tiempo y medicinas” *DQ*, p. 149.

CONDE. Manchar no puedo el valor 520
de mi sangre, aunque me incita
el amor.

PERILO. Lindo primor.
De él ya no esperes buen fin,
que llevas mal polvorín
para el arcabuz⁴⁹ de amor. 525

*(Vanse, y salen el PRÍNCIPE y SILVIO.)*⁵⁰

PRÍNCIPE. ¿Cómo va⁵¹ de mi ventura?

SILVIO. Peligro corre, señor;
mas determinado amor,
siempre imposibles procura.

PRÍNCIPE. ¿Diste a la muralla asalto? 530
¿Has visto cómo, o por dónde
entra al sol que se me esconde,
cuando más de su luz faltó?

Dime, Silvio, lo que has hecho,
qué negociado, y qué visto 535
de la gloria que conquisto,

⁴⁹ *arcabuz*: “Arma antigua de fuego, con cañón de hierro y caja de madera, semejante al fusil, que se disparaba prendiendo la pólvora del tiro mediante una mecha móvil colocada en la misma arma,” *DLE*.

⁵⁰ *B* Vanse. Sale el Príncipe y Silvio.

⁵¹ *A* da

que me abrasa amor el pecho.

[*Octavas Reales*]

SILVIO.

Procuré, gran señor, como mandaste,
ver el palacio todo, y su belleza,
con las más circunstancias que mandaste 540
para intento fatal de una ardua empresa.
No las de Ciro⁵² vencen el engaste,
ni las que nos pintó naturaleza,
émula de dibujos y pinceles,
que por imitación dio mil laureles. 545

Entre mil peregrinas cuadras bellas,
confusión de la vista y laberinto,
con más frisos que el cielo tiene estrellas,
vi grandezas, señor, que aquí no pinto.
En cuadros de pinturas vi centellas⁵³ 550
de amorosas historias. Vi sucinto
un paraíso alegre y rutilante,
que su belleza al sol quedó triunfante.

Salen las puertas a un jardín pequeño,
que deleita la vista su hermosura. 555

⁵² *Ciro*: There are many possible referents for this allusion. The most probable is Cyrus the Elder. "Soberano de uno de los grandes imperios de la antigüedad, cuyos dominios se extendían desde el mar Egeo hasta el río Indo, Ciro el Grande de Persia ha pasado a la historia como un ejemplo de gobernante tolerante que supo unificar las tierras conquistadas bajo su mando," *EH*, vol. 4, p. 207.

⁵³ *centella*: "Metaphoricamente se llama assí qualquier reliquia, efecto, u connexión, que haya quedado, en que se pueda conservar algo de asuntos de suma importancia, u de afectos del ánimo que han precedido," *DA*, p. 270.

Sutil Cupido está de airado ceño,
vomitando entre jaspes plata pura.⁵⁴
Convida su hermosura a un blando sueño,
que en mil cristales deshacer procura
la espuma, por temer que nazca de ella, 560
otra Venus⁵⁵ allí de agua tan bella.

PRÍNCIPE.

No me pintes los árboles y fuentes,
sus aguas, sus cristales y sus flores.
No su belleza aquí quiero me cuentes.
Cuéntame sólo, Silvio, mis amores: 565
dime, pues, si has hallado inconvenientes,
a que pueda gozar de los favores
de la Duquesa, a quien gozar pretendo,
que con pinturas necias no me entiendo.

Dime presto el camino que has hallado 570
al remedio que pide mi esperanza.

SILVIO.

Acabóse el jardín.

PRÍNCIPE.

Y mi cuidado
en dilatarle tú, pena me alcanza.

SILVIO.

Vese de yedra verde, coronado

⁵⁴ This vomiting Cupid reference describes a fountain made in the image of the Greek god. Apparently, the water pours out of his mouth.

⁵⁵ “La mitología nos ofrece dos versiones del nacimiento de Afrodita [Venus]: la presentada por Hesíodo en la *Tegonía* relata que nació de Urano... Los genitales de Urano, mutilado por su hijo Cronos, cayeron al mar y de la espuma que se arremolinó en torno a ellos nació, sobre una gran valva de nácar, Afrodita... Posteriormente, Homero la hizo hija de Zeus y Dione...,” *EH*, vol. 1, p. 100.

un arco, a quien por gloria le descansa 575

un jazmín, que arrimado⁵⁶ le hace espaldas,

entre visos alegres de esmeraldas.

Éntrase en su hermosura⁵⁷ deleitosa,

suspensión de la vista y breve encanto.

Vese⁵⁸ al entrar en él Venus llorosa, 580

y Adonis muerto, si con tierno espanto

llora Venus su suerte rigurosa.⁵⁹

PRÍNCIPE.

Y yo lloro que tú me tardes tanto,

que no acabes de darme a manos llenas

esas glorias de amor, para mis penas. 585

SILVIO.

A la mano derecha hay una puerta,

que es oratorio, en fin, de la Duquesa,

y a la siniestra mano otra concierto,

en perspectiva igual a esta grandeza.

Ésta que aquí te digo queda abierta, 590

camarín⁶⁰ de aquel cielo de belleza,

donde sale a rezar, ya que acostadas

quedan todas las dueñas y criadas.

Yo tengo prevenido al jardinero

⁵⁶ *B* que florido –This reading is equally viable since it maintains the syllabic unity of the verse.

⁵⁷ *B* una hermosura

⁵⁸ *B* Vete

⁵⁹ The scene that Silvio is describing comes from the stories surrounding the death of Adonis: “un jabalí rabioso atacó al joven, que murió a causa de las graves heridas producidas por la fiera. Afrodita, sin poder contener la pena causada por la pérdida de su amante, instituyó, con carácter anual, una ceremonia para llorar su trágica y prematura desaparición,” *EH*, vol. 1, p. 74.

⁶⁰ *camarín*: “Capilla pequeña colocada algo detrás de un altar y en la cual se venera alguna imagen,” *DLE*.

con dádivas, señor, para esconderte 595

en este paraíso lisonjero,

dichoso si tu amor goza esta suerte.

En él has de quedar. Mira primero

que es noble la Duquesa, y esto advierte:

que si la gozas, mira lo que haces, 600

porque nacen mil guerras destas paces.

PRÍNCIPE.

Deja, amigo, que pueda agradecerte

ese extremo de amor, ese cuidado.

Déme esos⁶¹ brazos tu dichosa suerte,

pues la gloria mayor junta me has dado. 605

SILVIO.

Como te la deseo se concierte.

PRÍNCIPE.

Ningún príncipe tiene tal criado.

SILVIO.

Los pies beso, señor, a tu grandeza.

PRÍNCIPE.

Hoy gozaré, Rosaura, tu belleza.

(Vanse, y sale la DUQUESA, y traiga BEATRIZ dos velas encendidas en sus bujías,⁶² y

póngalas en un bufete bajo, en que ha de haber recado de escribir.)⁶³

[*Quintillas*]

DUQUESA.

¿Cerraste?

BEATRIZ.

Ya está cerrado.

610

⁶¹ A esso brazo

⁶² *bujía*: “Candelerero en que se pone [una vela de cera blanca],” *DLE*.

⁶³ *B* Vanse. Sale la Duquesa, y Beatriz con dos velas, y póngalas en vn bufete que a de auer con recado de escriuir.

DUQUESA. Llégame el bufete aquí,
que quiero escribirle así
a mi hermano mi cuidado,
que a Dinamarca ha llegado
laureado y victorioso, 615
y el parabién es forzoso
que se le dé de mi parte.

BEATRIZ. Él es un heroico Marte,
esforzado y valeroso.

DUQUESA. En esta carta se queja 620
de su ventura y su mal.

BEATRIZ. ¿Mal padece?

DUQUESA. Y mal mortal
es, Beatriz, el que le aqueja.
La infanta Lenia le deja
por el Príncipe albanés. 625

BEATRIZ. Gallardo el Príncipe es,
y aficionado te está.

DUQUESA. Beatriz, si a casarse va,
¿qué me importa ese interés?

BEATRIZ. Señora, es fuerza querer 630
a un príncipe tan gallardo.

DUQUESA. En quererle me acobardo,

que no sé, Beatriz, si miente.⁶⁴

Es hombre; temo su engaño,
y es fuerza el llorar mi daño,
si el alma en esto consiente.

BEATRIZ. Ni te aconsejo, ni doy 660

parecer en pena igual.

DUQUESA. Aunque padezca este mal,
con él, Beatriz, bien estoy.

Mujer en efecto soy,

de él aficionéme luego, 665

pero no es amor tan ciego,

que no reciba⁶⁵ esta furia,

que teme el alma esta injuria,

y el incendio de este fuego.

No tratemos de ello más, 670

mi Beatriz, si te parece.⁶⁶

BEATRIZ. Tu hermosura bien merece

ser reina, y ya lo serás.

DUQUESA. Donosa, Beatriz, estás.

Cántame mientras escribo, 675

que solo gusto recibo

cuando te escucho, sirena.

⁶⁴ B mientes

⁶⁵ B resista

⁶⁶ B Beatriz, si te parece

*con el Conde se disculpa,
y llora con él sus ansias.
«Conde, Conde amigo» –dice–
«No he sido yo la culpada.
Cásame mi padre a fuerza;
tuya es, Conde, vida y alma».*

700

(Deja de escribir.)

DUQUESA.

¡Ay, qué rigor!, mi Beatriz.

Si contra gusto la casa

su padre, ¡pena es terrible!

Lástima tengo a sus ansias.

Prosigue, que me da gusto

ver quejas de amor cantadas.

705

BEATRIZ.

Oye, señora, la letra.

DUQUESA.

Con gusto escucha quien ama.

(Canta.)

BEATRIZ.

«No la quiero, ingrata, no,

que con falsedad me engañas.

Eres mujer, y así es fuerza

710

que te vistas de mudanza».

DUQUESA. ¡Qué propia en los hombres es,
mi Beatriz, esa palabra! 715
Y ellas ¡qué falsas que son!,
¡qué mudables! Beatriz, canta.

(Canta.)

BEATRIZ. *«Llevadme, mi bien, de aquí»*
–dijo la Infanta gallarda–
«que vivir sin vos, no es bien, 720
con otro dueño forzada».

DUQUESA. ¡Qué amor!, ¡qué fe!, ¡qué fineza!,
¡qué firmeza!, y ¡qué constancia!
Amor nació en la mujer,
con el cimiento en el alma, 725
y así, Beatriz, se aventuran.
Y los hombres, ¡qué mal pagan!
Mal fuego los queme, amén.

BEATRIZ. Amén, yo daré las pajas.

DUQUESA. Prosigue, que quiero ver 730

sus extremos en que paran.

(Canta.)

BEATRIZ.

*«Llebadme a España, señor,
que más quiero desterrada
vivir con vos pobre en ella,
que ser reina en Dinamarca».*

735

*«No es possible» –dijo el Conde–
«que me será mal contada
traición tal, si la ejecuto».*

DUQUESA.

Por cierto que tuvo gracia.

No cantes más, mi Beatriz,

740

que me ofende lo que cantas,

ni acabar de escribir quiero

para el Conde aquesta carta.

Éntrate a dormir, Beatriz,

que me entro a rezar. Descansa

745

con el romance, que yo

diré al Conde en lo que falta:

que por ser leal al Rey,

no sirva mal a su dama,

que parece cobardía, 750
y me ofende el ser su hermana.
BEATRIZ. Bravamente lo has sentido.
DUQUESA. Por mujer, Beatriz, ¿no basta?
¡Qué rigor a tanto amor!
Tu pena, Lenia, me cansa. 755

(Vanse, y sale el PRÍNCIPE con una pistola en la cinta.)

PRÍNCIPE. Ya se ha entrado la Duquesa
a su devoción, y el alma
temerosa me atormenta,
y todo un hielo me abrasa.
Con temor estoy: ¿qué es esto? 760
¿Agora el valor me falta?
¿Qué escuadrones me suspenden?,
o ¿qué ejércitos me aguardan?
¿No es una mujer? ¿Qué horror
me detiene y embaraza? 765
Jesús, ¿qué es lo que me oprime?,
que apenas muevo las plantas
cuando, cobarde, retiro
los pasos y las pisadas.

En esta puerta hay escrito 770
de letra antigua y mosaica
un letrero: ¿qué dirá?
Pero esta luz, aquí carta,
¡y de la Duquesa! Quiero
—pues no la tiene cerrada— 775
guardarla, que quiero ver
estas letras qué señalan.

*(Toma una vela y mira las letras.)*⁶⁹

«Mira que te mira Dios»,
dicen todas. Él me valga.
La Duquesa sale. Amor, 780
anima mis esperanzas.

(Sale la DUQUESA.)

DUQUESA. ¡Válgame Dios! ¡Muerta soy!
¿Qué es aquesto? ¿Sombra vana?
¿Eres visión? ¿Qué me quieres?
¡Hola, criados! ¡Criadas! 785

PRÍNCIPE. Cese el rigor, mi Duquesa.

⁶⁹ B Toma la vela, y lee.

Cese el rigor, mi Rosaura,
No des voces, que a tus pies
Felino, señor de Albania,
príncipe suyo, te ofrece 790
la corona. ¿Qué te espanta?⁷⁰
No te admires, no, de verme.
Tú la culpa tienes. Calla,
no des voces, que te afrentas
si aquí, Duquesa, me hallan. 795
Vite, améte de improviso,
y nacieron en el alma
volcanes de amor, Duquesa.
¿Qué puedo hacer si me abrasan?
Declaréte mi intención, 800
resistístete⁷¹ enojada,
con desdenes rigurosa,
con desprecios y amenazas.
¿Qué he de hacer, si amor me anima,
cuando tu desdén me mata? 805
Ea, Duquesa invencible,
paga mi amor, mi fe paga,
pues la ventura te tiene

⁷⁰ B espantas?

⁷¹ A resististere

para este triunfo guardada.

(Vase llegando el PRÍNCIPE a la DUQUESA y ella sácale la pistola⁷² de la cinta.)

DUQUESA.	Repórtese, Vuestra Alteza,	810
	y por donde entró se salga,	
	o —¡vive Dios!— que ha de ver	
	dentro en su pecho estas balas.	
	Advierta lo que le digo,	
	y mire que soy Rosaura,	815
	duquesa de aquesta tierra,	
	no de Dinamarca Infanta.	
	Vaya a casarse y no busque	
	pesadumbres para Albania,	
	que tengo un hermano yo	820
	que le hará temblar la barba.	
	Y cuando en corte le esperan	
	con libreas y con galas,	
	no trueque amor por disgustos,	
	ni busque glorias forzadas.	825
PRÍNCIPE.	Hermoso dueño, mi bien,	
	gloria mía, ¿cómo el alma	
	tenéis tan crüel, Duquesa,	

⁷² A le quita la pistola

contra un príncipe que os ama?
 ¿La pistola me apuntáis? 830
 Vuestras son todas mis armas.
 No tiréis, no, que esos ojos
 para matar sólo bastan.
 Rendido estoy. ¿Qué queréis?
 Amor me alienta y ampara. 835
 Vuestro esposo soy, Duquesa.
 Amor, que reina, lo manda.
 Árdase⁷³ el mundo con guerra,
 como viva en vuestra⁷⁴ gracia.
 Ay Duquesa, ¡qué rigor! 840
 DUQUESA. Ay Sirena, ¡cómo encantas!
 (Ap.: Amor le tengo. ¿Qué haré?
 Soy mujer y amor me mata.)
 Príncipe, nunca imposibles
 por tal camino se alcanzan. 845
 Id norabuena a la corte.
 PRÍNCIPE. No hay corte sin esa gracia.
 Este palacio es mi corte,
 y no es razón que yo salga
 de corte que corta tanto 850

⁷³ A A dase

⁷⁴ A vuetra gracia

en lo vivo de mi alma.
 Vos sois la reina, Duquesa.
 Para vos nací, que Albania
 con la corona os espera,
 que soy su príncipe y basta 855
 querer yo que reinéis vos,
 para que humilde, a esas plantas,
 os adoren, gloria mía.

DUQUESA. ¿Qué engaños, Príncipe, tratas?

PRÍNCIPE. Verdades son, que nacidas 860
 fueron, bien mío, en el alma.

DUQUESA. No las creo, no, Felino.

PRÍNCIPE. Pues ¿si empeño la palabra?

DUQUESA. No hay palabra, que eres hombre,
 y siempre con ella faltan. 865

PRÍNCIPE. Falta el que no tiene amor,
 pero quien de veras ama
 nunca faltó, mi Duquesa,
 a obligaciones tan altas.

DUQUESA. ¿Qué pretendes?

PRÍNCIPE. Ser tu esposo. 870

DUQUESA. No lo creo, que me engañas.

PRÍNCIPE. Si te engaño, el cielo mismo

se conjure en mi desgracia.

DUQUESA. Príncipe, no estoy segura;
mil temores me acompañan. 875

PRÍNCIPE. Pues si lo firmo, Duquesa,
¿no te parece que basta?

DUQUESA. Toma la pluma y escribe.

PRÍNCIPE. Cuánto quisieres me agrada.

*(Escribe el papel.)*⁷⁵

DUQUESA. ¡Qué largos en prometer 880
son los hombres!, y, si alcanzan,
¡qué cortos en cumplir son!
No sé qué recela el alma,
que en memorias apercibe
historias de sus mudanzas. 885

(Dale el papel.)

PRÍNCIPE. Ya escribí.

DUQUESA. Muestra y veré.

PRÍNCIPE. ¡Qué hermosura, amor! ¡qué gracia!
Toda el alma y las potencias

⁷⁵ B Escribe.

por los ojos me arrebatara.
 ¡Qué donaire! y ¡qué belleza! 890
 Amor, en tus glorias para,
 que si hoy la Duquesa gozo,
 ¿qué más espera quien ama?
 DUQUESA. Ni con esto estoy segura.
 PRÍNCIPE. Pues ¿qué quieres más? Señala. 895
 Pide más, si hay más que pidas
 a quien tu amor idolatra.
 DUQUESA. Jura agora.
 PRÍNCIPE. ¿A dónde?
 DUQUESA. Aquí.

*(Corre la DUQUESA una cortina, y descubre un Cristo,⁷⁶ y arrodíllase el PRÍNCIPE a
 jurar.)⁷⁷*

PRÍNCIPE. Todo haré por gloria tanta.
 DUQUESA. Mira, Príncipe, que juras, 900
 y que Dios mira esta causa.
 PRÍNCIPE. Por Él juro aquí, de ser
 tu esposo, bella Rosaura,
 aunque se oponga a mi gusto

⁷⁶ As will become apparent in Act 3, this Christ statue is an actor who remains motionless during this scene.

⁷⁷ B Corre la Duquesa una cortina y descubre vn Christo a donde jure el Príncipe.

toda la fuerza de Albania, 905
de Dinamarca el poder,
del mundo todas las armas,
porque es tu esposo Felino,
y te empeña la palabra.

DUQUESA. Ya, Príncipe, estoy segura; 910
tuya soy.

PRÍNCIPE. A gloria tanta
responde el alma por mí,
si da lugar en tal causa
la gloria como hoy espera,
tal dicha como hoy alcanza. 915

(*Vanse.*)

JORNADA SEGUNDA.

(Sale el PRÍNCIPE.)

[*Décimas*]

PRÍNCIPE.

Gocé de amor la ocasión.

[.....]⁷⁸

Amor, ¡qué dichoso estado
me has dado en satisfacción!

Quererla es obligación, 920
amarla es dulce porfía.

Que una mujer que se fía
de un hombre, es grandeza real
pagar con término igual
la prenda que de honor fía. 925

Gocé regalos y amores.

Gocé con estrechos lazos
de Rosaura los abrazos,⁷⁹
y en glorias de amor favores,⁸⁰
pero oprimido en temores 930

de ver lo que escrito está
en un papel, que me da
celos, por ver lo que trata:

⁷⁸ An incomplete rhyme in this *décima* indicates that a verse is missing.

⁷⁹ This verse is missing in A.

⁸⁰ A en glorias de amor fauores –missing the conjunction y at the beginning of the verse.

¿qué amores en él retrata?

¿a quién viene?, o ¿a quién va?

935

(Lee el PRÍNCIPE la carta que tomó del bufete.)

«Gallardo General mío,

siempre vuelvas victorioso,

que en tu valor generoso

mayores victorias fío.

Mil parabienes te envío,

940

y yo dártelos quisiera,

pero como en campo y sierra,

no acertaré a declararte⁸¹

los parabienes que darte

en la gloria que te espera.

945

Goces mil años favores

del Rey, tu heroico señor.

Más merece tu favor,⁸²

que a todos matas de amores.

Tus glorias sean mayores,

950

que yo acierto a desear.

Quisierame declarar,

⁸¹ A declarte

⁸² B tu valor

pero a quien es tan discreto,
los parabienes prometo,
y abrazos quisiera dar». 955

(*Acaba de leer.*)⁸³

«Los parabienes prometo,
y abrazos quisiera dar».
¿Qué habéis llegado a mirar,
ojos, con mortal efecto?
¿Qué entendimiento perfecto 960
puede detener la furia
de tan rigurosa injuria?
Ninguno, siendo éste tal,
que no hay pena tan mortal
como mi rabiosa furia. 965

Afuera, amor hechicero,
furia loca y pertinaz.
¡Qué bien te pintó rapaz⁸⁴
el que te pintó primero!
Llegaste a ver lisonjero 970
este veneno, o papel,

⁸³ *B* Acaba.

⁸⁴ Here, Cordeiro uses *rapaz* in the Portuguese sense to mean “boy,” and not to signify “bird of prey,” according to its Castilian usage. The Prince refers to the traditional depiction of the god of Love as a child.

y no te informaras de él
lo que decía siquiera,⁸⁵
antes que palabra diera
a esta Medea⁸⁶ cruel. 975

Más que ley me ha de obligar
a que cumpla la palabra,
que este desengaño labra
y ¿qué aquí llevo a mirar?
¿Puédeme el mundo forzar 980
a que case con mujer
que tiene ajeno querer?
No, papel, que si la di,
fue porque no conocí
tan ingrato proceder. 985

Di la palabra, y firmé
ser su esposo, por mi daño,
mas es fuerte un desengaño,
cuando tan claro se ve:
yo mismo a mí me engañé 990

⁸⁵ Both *A* and *B* present the end of this verse as “si quiera,” although later readings unite the words to form *siquiera*. The second version works better within the context of what is being said.

⁸⁶ *Medea*: “Según la leyenda griega, la hechicera Medea ayudó a Jasón, el jefe de los argonautas, a conseguir el vellocino de oro que poseía el padre de Medea, Eates, rey de la Cólquida. Su historia se conoce sobre todo por las versiones literarias, en primer lugar la *Medea* del griego Eurípides, pero también a través de la *Metamorfosis* del romano Ovidio y la *Medea* de Séneca... Conseguido el vellocino, Medea se unió a los argonautas y regresó con ellos a la patria de Jasón, Jolcos, en la Tesalía. Comenzó entonces una larga serie de crímenes urdidos o ejecutados por Medea, incluido el asesinato de sus propios hijos...” *EH*, vol. 10, p. 21.

en no leer que decía
esta venenosa harpía,⁸⁷
esta sentencia que mata.
Pero ya, Duquesa ingrata,
cesó la obligación mía. 995

Vuestro será mal tan fuerte,
y bien lo habéis merecido;
al Príncipe habéis perdido,
y en perdelle, vuestra suerte.
Yo llevo celos de muerte, 1000

pero vengarme es forzoso.
Di la palabra de esposo,
mas ya cumplirla no puedo,
y con vengarme en fin quedo
cuando vengado, celoso. 1005

Adiós, Duquesa, que amor
hoy me destierra de ti.
Mucho te quise, mas vi
en un papel mi dolor.
No me culpes de traidor, 1010

⁸⁷ *harpía*: “in Greco-Roman classical mythology, a fabulous creature, probably a wind spirit. The presence of harpies as tomb figures, however, makes it possible that they were also conceived of as ghosts. In Homer’s *Odyssey* they were winds that carried people away. Elsewhere, they were sometimes connected with the powers of the underworld. Homer mentions one Harpy called Podarge (Swiftfoot). Hesiod mentions two, Aello and Okypete (Stormswift and Swiftwing). These early Harpies were in no way disgusting. Later, however, especially in the legend of Jason and the Argonauts, they were represented as birds with the faces of women, horribly foul and loathsome...,” *NEB*, vol. 5, p. 717.

que yo te amara y quisiera,
y mi palabra cumpliera:
pero ¿cómo puede ser,
si es fuerza, ingrata, temer
que otro amor tu pecho altera? 1015

(Sale Silvio.)

SILVIO. Contento estará tu Alteza.

[.....]⁸⁸

PRÍNCIPE. (Ap.: En fin, aqueste es criado,
y el negárselo es grandeza.)

[.....]⁸⁹ 1020

No merecí su favor.

Despreció, Silvio, mi amor,

y vi con sangrienta espada

una mujer enojada,

y celosa de su honor. 1025

Apresta caballos luego,

que al punto me he de partir.

⁸⁸ An incomplete rhyme scheme tells us that there are two missing verses in this *décima* (lines 1017 and 1020). Verse 1017 is missing in witnesses *A, B, C, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S*, and *U*. *D, E, F, I, J, K*, and *T* read “Quiero callar mi cuidado” and attribute the line to the Prince. Since this verse was added sometime in the eighteenth century, it is not included in the present edition (as is the case with verse 1020).

⁸⁹ *D, E, F, I, J*, and *K* read “por ser roca en la firmeza.”

En los ojos se declara
la pena del corazón.

Ya así sus efectos son 1050
los que salen a la cara.

Y en la tuya, Lenia, he visto,
que algún disgusto lo ha hecho;
no aflijas, hija, mi pecho,
que en vano el furor⁹¹ resisto. 1055

Dame cuenta de tus males,
de tu pena, y tu dolor.
Sienta con igual rigor
hoy tu padre extremos tales.

¿No me hablas? ¿No respondes? 1060
¿Qué tienes que estás mortal?
¿Algún riguroso mal
dentro en el alma me escondes?

INFANTA. ¿Qué mal puede haber secreto
que tanta pena me dé? 1065

REY. Yo, mi Lenia, no lo sé,
pero veo en ti el efecto.

INFANTA. (Ap.: ¡Ay, Conde!, Dios te perdone
la pena que me has causado.
Tú me has llegado a este estado; 1070

⁹¹ B el dolor

tu desprecio en él me pone.)

Padre, la melancolía
que me atormenta es mortal.

REY. No entender, Lenia, tu mal,
es mayor confusión mía. 1075

INFANTA. (*a ELVIRA*: ¡Ay, mi Elvira!, loca estoy;
mi pena me ha de matar.)

ELVIRA. (*a la INFANTA*: Señora, disimular.)

INFANTA. (*a ELVIRA*: ¿Cómo puedo? Un Etna⁹² soy.
¡Qué confusión tan extraña 1080
es la que a mí me atormenta,
si el declararme me afrenta,
cuando tanto amor me daña!

Si veo al Conde, me enciende
la cólera y confusión. 1085
¡Terribles mis ansias son,
cuando su vista me ofende!)

REY. ¿Quieres que canten?

INFANTA. Señor,
la música me entristece,
pero si a ti te parece. 1090

⁹² *Etna*: “Símbolo de la isla mediterránea de Sicilia, el Etna es el volcán activo más elevado de Europa, con 3.200 m...En la antigüedad, los griegos crearon la leyenda de que en el interior del volcán se encontraba la fragua de Vulcano y los Cíclopes. También se creía que bajo su cono yacía el gigante Tifón, cuyos movimientos hacían temblar la tierra...,” *EH*, vol. 6, p. 184.

REY. Canten algo por mi amor.

INFANTA. Si gustas, tu gusto es justo
que a mi me parezca bien.

REY. Fabio, la infanta entretén.
Canta algo que la dé gusto. 1095

INFANTA. Canta, y sea sin templar,
o no cantes por tu vida.
(a ELVIRA: Elvira, yo estoy perdida.
Tanto amor me ha de matar.)

(*Canta FABIO.*)⁹³

[Romance (i,a)]

FABIO. *Tiranas penas de amor,* 1100
que sin razón os incita
a atormentar con agravios
quien en vuestras glorias fía.
No me atormentéis. Cesad,
con lisonjeras mentiras, 1105
con falsedades ingratas,
con crüeles tiranías.

INFANTA. ¡Qué buena letra!

ELVIRA. Extremada.

⁹³ B Cantan.

INFANTA. (a *ELVIRA*: ¡Ay suerte mía!, 1145
moriré si aquí le veo,
aunque le adoro, mi Elvira.)

REY. ¿Quieres que entre, Lenia, el Conde?,
que estuvo en él a porfía
pintando naturaleza 1150
los extremos de sus dichas.

INFANTA. Señor, si gustas, bien puedes.
(a *ELVIRA*: Cólera y amor porfían
en mi pecho a darse guerra.)

ELVIRA. (a *la INFANTA*: Aunque se maten de envidia, 1155
vencerá amor, Lenia hermosa.)

REY. Di al Conde que entre.

INFANTA. (Ap.: Se aviva
mi agravio con su presencia,
y mi pena resucita.)

(*Sale el CONDE.*)

CONDE. Deme Vuestra Magestad 1160
a besar su mano invicta.

REY. Conde amigo, Dios te guarde.

CONDE. ¿Y vos, señora?

INFANTA. (al CONDE: Algún día
sentiréis lo que habéis hecho.)

CONDE. (a la INFANTA: Ya lo siento, y mis desdichas, 1165
pero mi lealtad me fuerza
cuando más tu amor me incita.)

REY. Conde, la guerra pasada,
ya con amistad se liga.
Todo venció tu valor; 1170
obligación es precisa
hacer cuanto pidas, Conde.
Pide, si hay algo que pidas.

CONDE. No hay que pedir, gran señor,
a tu grandeza excesiva, 1175
que tú sin pedir me premias,
cuando humilde me acreditas.
(Ap.: Y pues, se acabó la guerra,
y mi mal crece a porfía,
fatal estrella a mi suerte, 1180
desgracia de quien soy digna.)
Pido a Vuestra Magestad,
que licencia me permita
para partirme a mi tierra.

INFANTA. (a ELVIRA: ¡Ay Dios, que se ausenta! Elvira, 1185

mi mal crece, amor me mata,
pues se va el Conde. ¿Desdichas,
que me queréis juntas todas?
Pero venid, que sois mías.
¡Ay de quien padece penas!, 1190
callando males, que giran
sobre pirámides⁹⁵ locas,
que a nuevas ansias me incitan.)

REY. Pues Conde, cuando mi Corte
quiere celebrar las dichas 1195
de la Infanta en hacer fiestas,
¿os queréis con tanta prisa
ausentar della? No, Conde.

CONDE. Señor, Rosaura me obliga
a que yo me parta luego, 1200
porque la presencia mía
importa en aquel estado.
(Ap.: Mis celos me martirizan.)

REY. No sé, Conde, qué tenéis,
que os he mirado estos días 1205
triste y confuso. ¿Qué causa
hay que os moleste? Decidla.

⁹⁵ It is unclear what Cordeiro wants to convey with this reference to pyramids. The *Diccionario de Autoridades* records a second usage of this term, to mean “legs” (*DA*, vol. 3, p. 444), but this reading doesn’t clarify Cordeiro’s reference.

No me encubráis nada, Conde,
pues mi amistad os anima.

CONDE. Señor, mi pena es mortal, 1210
y porque veas si obliga
tu amor al Conde, oye un poco,
porque quiero referirla.

REY. Di, que me alegra escucharte.

INFANTA. (a *ELVIRA*: El Conde está loco, Elvira, 1215
y yo más que él estoy loca,
de avergonzada y corrida.)

CONDE. Miré, para mi desgracia,
dentro de tu corte misma,
Rey poderoso, una dama, 1220
que es de la hermosura cifra.
No te cansaré, señor,
pintando su gallardía.
Sólo diré que su gracia,
y el incendio de su vista, 1225
pudiera abrasar a Troya,⁹⁶
y a España dejar perdida,
sin más armas que sus ojos,

⁹⁶ *Troya*: “En torno a la leyenda de Troya se han compuesto diversos poemas y crónicas tanto en la literatura grecorromana como en la medieval... Todas ellas son, no obstante, interpretaciones y reelaboraciones de uno de los grandes poemas homéricos, la *Ilíada*, narración épica y mítica de la Guerra de griegos y troyanos y la destrucción de Ilión...” *EH*, vol. 14, p. 137.

ni más guerra que sus niñas.

Creció amor con el poder, 1230
porque si almas tiraniza,
siempre voluntades deja
a un tierno yugo rendidas.

Entre amorosas centellas,
paseos, fiestas, visitas, 1235
papeles, músicas tiernas,
extremos que fuego atizan,
me vi de su amor pagado
con tanta igualdad y dicha,
que al paso destas memorias 1240
crecen hoy las penas mías.

Cinco años duró este amor
con finezas tan altivas,
que en todos pienso que el alba
copos formaba de risa, 1245
quizá porque adivinaba
mudanzas desta enemiga.

Con estas glorias de amor
mis penas se entretenían,
mis suspiros engañaba, 1250
mis quejas tristes sufría.

Así pasaba, dichoso,
 tiernas⁹⁷ glorias fingidas,
 penas de amor, con amores
 que agora⁹⁸ me martirizan.⁹⁹ 1255
 En este estado, señor,
 estaba, cuando tú un día
 me diste el bastón real,
 y por general me envías
 de tu campo victorioso, 1260
 contra Bohemia. (*Ap.*: Delira¹⁰⁰
 mi alma en esta ocasión,
 y mis potencias deliran.¹⁰¹)
 Despedíme de sus ojos,
 dando en llanto a la partida 1265
 tributo en lágrimas tiernas,
 ríos de perlas tan finas,
 que en visos de amor mostraban
 disensión de ser fingidas.

⁹⁷ A is the only witness that uses *tiernas* instead of *tiranas* in this line. *Tiernas* is an unusual reading in that it requires an irregular 7-syllable line. Noticing this problem, the editors of B changed *tiernas* to *tiranas*. Although this reading better suits the eight-syllable line of a *romance* verse, the first reading works better within the context of what is being said. Why would the Princess feign tyranny? It makes more sense for the Count to complain that she faked tenderness. This reading agrees with a reference made earlier, in verse 1233, to the “tierno yugo” that submits the wills of her victims.

⁹⁸ B aora

⁹⁹ This original sentence reads: “Assi passaua dichoso / tiernas glorias fingidas, / penas de amor con amores, / que agora me martirizan.” I have changed the placement of commas to make sense of this otherwise difficult passage.

¹⁰⁰ A dilira

¹⁰¹ A diliran

Fui, presenté la batalla, 1270
y fue la victoria mía,
que un general con amor,
victorias vence, almas quita,
ejércitos desbarata,
y a mil peligros se anima. 1275
Al fin, señor poderoso,
con preseas de honor ricas,
entré en Dinamarca alegre,
un Martes, dándome prisa
los deseos de mi amor, 1280
memorias de ausencia impía.
Coronado de laurel
me vio aquí tu corte misma
pisar estrellas de honor,
y adulación de la envidia. 1285
Apenas llegué a tu corte,
cuando al instante me avisan,
que estaba con otro dueño
casada la prenda mía.
Si el fuego de cuando mozo 1290
hoy tus memorias aviva,
para juzgar estos males,

mira tú cuál quedaría
 quien ausente la adoraba,
 si presente se la quitan. 1295
 Visité su noble padre,
 recibíome, cual solía,
 y entre amorosos abrazos,
 parabienes dio a mis dichas,
 cuando sólo para males 1300
 dárseme entonces podían.
 Junto al padre estaba, ¡ay Dios!,
 enriqueciendo una silla,¹⁰²
 con resplandores de gracia,
 crepúsculos de aquel día. 1305
 Formé con los ojos quejas
 a los suyos, que fulminan
 rayos de evidentes llamas,
 que sin matar tiranizan.
 ¡Ay Dios, con qué gracia estaba!, 1310
 ya turbada, ya afligida,
 si de verme avergonzada,
 y con vergüenza me mira.
 Aquí sus ojos me dieron

¹⁰² A sula –this reading should be an error since it breaks the assonant rhyme based on the repetition of the vowels *i* and *a* in this *romance* series.

entre amorosas caricias, 1315
disculpas de mis desgracias,
satisfacciones perdidas.
Despedíme loco, entonces,
y lo restante del día
pasé en lágrimas bañado, 1320
por desfogar¹⁰³ las primicias
de un corazón que brotaba
centellas de amor tan vivas,
que el alma tiranizaban
entre celos y porfías. 1325
Bañó Febo sus caballos
en el mar, dejando a Cintia
su esfera desocupada
de los rayos que fulmina.¹⁰⁴
Fui a las rejas de mi ingrata, 1330
por donde un tiempo solían
escuchar glorias alegres
mis venturas ya perdidas.
Salió a verme y disculparse.
¡Más que disculpa podía 1335
tener en abonación!

¹⁰³ *desfogar*: “Dar salida al fuego,” *DLE*.

¹⁰⁴ All of this is to say that the Count visited his lover at night, when the sun god Phoebus disappeared with his chariot of fire into the sea, allowing Cynthia, the virgin goddess of the moon, to reign over the earth.

¿Qué amor pudiese admitirla?¹⁰⁵

Que la forzara su padre,
me dijo, y que compelida
de su rigor, consintiera.

1340

(Ap.: ¡Ah, cielo! ¡Aquí martiriza

la pena a mi corazón,
y a un nuevo furor me incita!)

Que adonde amor reina, Rey,
nunca hay fuerza que le oprima.

1345

Allí fueron mis extremos,
que pudo en lágrimas vivas
ver mis ojos hechos fuentes,
y lastimada y corrida,

me dijo: «Llevadme a España,

1350

Conde, que a tanto me obliga
vuestro amor, que mi honor quiero
se abra en tales cenizas».

Yo, que a su padre,¹⁰⁶ Rey, debo

tanta voluntad, que fía

1355

los secretos de su pecho,
y de su honor comunica
conmigo los de más peso,

¹⁰⁵ B admitirlas

¹⁰⁶ B tu padre

quedé como aquel que mira
 en dos peligros su muerte, 1360
 y perplejo solicita
 elegir el menor dellos,
 aunque allí al mayor me inclinan
 mi adversa suerte, o mi estrella,
 para que mueran mis dichas, 1365
 pues quise, siendo leal
 a su afición¹⁰⁷ peregrina,
 dar muerte a sus esperanzas,
 y a su honor allí dar vida.
 Ella, que juzga enojada 1370
 mi lealtad por cobardía,
 me vitupera, y se enoja,
 me reprehende¹⁰⁸, y se lastima.
 Dejóme y fuese, señor,
 tan furiosa y tan corrida, 1375
 que en su rigor vi mi muerte,
 y en sus quejas mis desdichas.
 Hoy dicen, que entra su esposo
 a gozar las¹⁰⁹ alegrías

¹⁰⁷ A su anción.

¹⁰⁸ This verb derives from the latin *reprehendēre*. I have chosen to maintain this archaic spelling instead of using the modernized *reprender* since, according to the RAE, this older form is still used.

¹⁰⁹ B sus

de mi prenda en dulces lazos,¹¹⁰ 1380
para que muera de envidia,¹¹¹
para que rabie de celos
quien ve sus glorias perdidas.
Y así, señor poderoso,
si tu grandeza acreditas 1385
con tan augustos favores,
con mercedes tan cumplidas,
deja que deje tu corte,
y en una aldea me rinda
a este mal, a este dolor, 1390
que a la muerte me dedica.
No permitas que yo esté
donde celosas harpías
me estén dando muerte infame,
si veo el bien que me quitan. 1395

[*Décimas*]

REY.

Lástima tengo de verte,
Conde, tan enamorado,
tan confuso, y lastimado,
y en tan rigurosa suerte.
Siento en mi corte perderte, 1400

¹¹⁰ *dulces lazos* [also *dulces cadenas*]: “Familiar y metafóricamente, lo que sujeta o produce el sacrificio de la libertad con gusto,” *DM*, p. 510.

¹¹¹ Verses 1380 and 1381 are missing in *B* and each subsequent version.

y sabe Dios, si quisiera
que esa pena que te altera
la pudiera remediar,
que yo sé que tu penar
remedio entonces tuviera. 1405

Pero di, Conde, la dama¹¹²

que en tal estado te pone,
que yo haré que te corone
entre sus brazos por rama.

CONDE. Poner peligro a su fama, 1410
¡Jesús!, señor, tal no haré.

REY. Dime la causa, por qué.

CONDE. Pues que no la digo, importa,
que es mi ventura tan corta,
que en este trance se ve. 1415

REY. Conde, en un mal tan extraño
un medio se ha de elegir,
y por no verte morir,
elegirse el menor daño:
No te hagas, Conde ese engaño. 1420
Rey soy, y quiero ayudarte,
y pues que me obligo a darte
la que estimas por mujer.

¹¹² B la dame

¿Para qué quieres perder
 la vida con ausentarte? 1425
 Si te declaras, tendrás
 por mujer la que desees.
 Por tu vida que no seas
 tan remiso y pertinaz.
 ¿Quién puede ser, que tú más 1430
 no merezcas, Victorino?
 Hablar al padre imagino,
 si tú me dices el nombre.
 CONDE. Temo, señor, que te asombre,
 que es poderoso, yo indigno. 1435
 INFANTA. Si el Conde no se atrevió
 a lo que ella le pedía,
 en vano es ya la porfía,
 si corrida la dejó.
 Y no te aconsejo yo, 1440
 señor, que tomes a cargo
 querer librarle de un cargo
 en que si lealtad le abona,¹¹³
 le quita amor la corona
 que mereció en tiempo largo. 1445
 CONDE. Señor, mi mal es extraño,

¹¹³ A abona —missing the pronoun *le*.

y mi pena es infinita,
pues ni tu amparo me quita
de tan poderoso daño:
deja que llore mi engaño 1450
en esta ausencia importuna,
si es tan corta mi fortuna,
que aunque quiera tu poder
dármela aquí por mujer,
ya mi esperanza es ninguna. 1455

(Sale Lepido.)

LEPIDO. El Príncipe, mi señor
en este instante se apea,
y ya con gloria desea...

INFANTA. (Ap.: Dar-me la muerte.)

CONDE. (Ap.: Ay amor,
¡qué poderoso rigor 1460
es el tuyo contra mí!)

INFANTA. (Ap.: ¡Qué desdichada nací!)

REY. A recibirle salgamos.

CONDE. (a la INFANTA: ¡Qué buenos, Lenia, quedamos!)

INFANTA. (al CONDE: Vos lo quisistes¹¹⁴ ansí.) 1465

(Sale el Príncipe.)

LEPIDO. Ya no tienes que salir,
que el Príncipe llega a verte.

PRÍNCIPE. Con tan venturosa suerte
puedo, gran señor, decir,
que no tengo que pedir, 1470
ni más bien que desear,
pues pudo el alma llegar,
a vistas de tal ventura
y a sombra desta hermosura,
ya con gloria descansar. 1475

Las manos me dad, señor.

REY. Príncipe, ¿con tal exceso?

PRÍNCIPE. Que soy indigno confieso,
de tocar vuestro valor.
Y vos, señora, si amor 1480
merece correspondencia,
pídoos que me deis licencia
que toque en gloria tan alta,

¹¹⁴ This is another possible example of Cordeiro's Portuguese interfering with his Castilian. The correct form of this verb is *quisisteis* in Castilian and *quisestes* in Portuguese. Cordeiro seems to have merged the two forms into one: *quisistes*.

- ¿En qué punto y en qué estado?
- Cese, mi Infanta, el cuidado 1530
que os entristece y altera.
- INFANTA. (*Ap.*: No puedo cuando me espera
un tormento tan mortal.)
Con veros cesará el mal.
- CONDE. (*a la INFANTA*: ¡O enemiga, ingrata y fiera!)¹¹⁶ 1535
- INFANTA. (*al CONDE*: ¡Ay Conde!, todo es fingido.)
- CONDE. (*a la INFANTA*: El amor que me has mostrado,
ya, ingrata, desesperado
me ausentaré, si perdido.)
- INFANTA. (*al CONDE*: Tú, Conde, no lo has querido; 1540
¿qué me culpa tu rigor?)
- CONDE. (*a la INFANTA*: Sólo te culpa el dolor
del amor que aquí declaras.)

¹¹⁶ *A* presents this *décima* as:

Rey. Vendreis, Principe, cansado,
y es justo que descanséis.
Prin. Que buen amor me teneis,
en que punto, y en que estado?
Inf. No puedo quando me espera
vn tormento tan mortal,
con veros cessará el mal.
Prin. Cesse, mi Infanta el cuidado
que os entristeze, y altera.
Con. O enemiga, ingrata y fiera.

A broken rhyme scheme indicates that the verses have been poorly arranged in this reading. The rhyme is correct in *B*, but the speakers are mislabeled. Consequently, the version presented above uses the arrangement of *B* and the labeling of *A*. This confusion in both versions indicates that their common ancestor, *X*, gave a problematic reading of this *décima*, which both *A* and *B* attempted to correct differently. This is further evidence of the fallibility of *X*.

quien no logra tus favores,¹²⁰
que yo solo en tus rigores
me abrasaré vivo yo. 1565

Ya no más. Pena importuna,
¿para qué me atormentáis?
y ¿qué bien que a mi amor dais
este pago, esta fortuna?

Ya mi esperanza oportuna 1570
es bien que llore mi suerte.
¡Ay Lenia, qué mal tan fuerte
es el que triste me espera!,
porque sin ventura muera
quien llega, Infanta, a perderte. 1575

¿Yo, finezas de lealtad,
cuando en volcanes de fuego
me tiene amor loco y ciego?
¡Qué notable necesidad!

Amor ingrato, parad. 1580
No me atormentéis cual loco.
Id conmigo poco a poco.
Dadme estas penas de espacio.

PERILO.

Señor, ¡que estás en Palacio!
Mira no te escuchen, loco. 1585

¹²⁰ A dígate alegre fauores

CONDE. Déjame, Perilo, aquí.
 No me atormentes también,
 que perdido el mayor bien,
 con él tambien me perdí.

PERILO. Si le falta el frenesí, 1590
 ¿Perilo lo ha de pagar?

CONDE. ¿¡Que el Príncipe ha de gozar
 tanto bien!? ¡Bravo rigor!

PERILO. Si tienen bula, señor,
 ¿quién se lo puede quitar? 1595

CONDE. ¿El Conde vivo ha de ver¹²¹
 enlazada en otros lazos
 su prenda, sin que sus brazos
 no señalen su poder?
 ¿Qué paciencia ha de tener? 1600

PERILO. La de un marido paciente,
 que cuando ve salir gente
 de su casa, se hace ciego.

CONDE. ¡O fuego en amor y fuego!

PERILO. ¿En quién aquesto consiente? 1605

CONDE. Los ojos de Lenia hermosa¹²²
 se emplean en otro dueño.

¹²¹ This *décima* (verses 1596-1605) is missing in *B*.

¹²² *B* la ermosa

Ea, que debe ser sueño.

PERILO. Y cosa tan fabulosa,
que es ya del Príncipe esposa. 1610

CONDE. ¡Calla, villano, atrevido!
¡Calla, infame, mal nacido!
¡Calla, ignorante grossero!,
que porque no callas, muero,
y pierdo loco el sentido. 1615

Aquella gloria de amor,
fin y extremo de hermosura,
retrato de nieve pura,
de perfecciones primor;¹²³
aquella en quien el candor 1620
de la luz del sol parece,
nube que en sombra escurece
las luces todas del día;
¡ay, mi Infanta!, ¡ay, Lenia mía!,
dichoso el que te merece. 1625

No mereció mi ventura
gozar de tanta belleza,
que es desigual mi bajeza
de tu sangre, y tu hermosura.

Acabe mi desventura 1630

¹²³ B y de perfección primor

a manos de tu poder.
Reina de Albania has de ser;
Gózate en ella mil años,
que quien nació para engaños,
¿qué gusto espera tener? 1635

Adiós corte, adiós palacio,
adiós mi Lenia querida,
que el Conde parte sin vida.

PERILO. Pues vámonos más a espacio,¹²⁴
que dice el médico Acacio¹²⁵ 1640
en el capítulo octavo,
que un clavo saca otro clavo,¹²⁶
y si lo adviertes, señor,
por no probar tu dolor,
*in diebus meis amabo.*¹²⁷ 1645

¹²⁴ This *a espacio* means *despacio*. The *DA* shows that *de espacio* was still in use in the 1730s. Changing the preposition from *de* to *a* allowed Cordeiro to maintain the proper syllable count for this verse.

¹²⁵ Although there are many *Acacios* in the history of the Catholic Church, Perilo is probably referring to *Acacio de Berea* (Acacius of Berea) one of the few of these to have written anything, and the only one to have been declared a “doctor” of the Church. The *NCE* describes him as: “Bishop in the province of Antioch who took part in all major ecclesiastical controversies between 360 and 433... He fought Arrianism and Apollinarism at Antioch in the persecution of Valens from 369 to 377...,” *NCE*, vol 1, p. 50. Of course, Perilo’s reference is meant facetiously. Only six of Acacius’ letters survive, so there is no eighth chapter of his book, as Perilo claims in verse 1641.

¹²⁶ *un clavo saca otro clavo, y un bolo otro bolo*: “A veces, un malo cuidado hace olvidar o no sentir otro que antes molestaba,” *DRAP*, vol. 1, p. 221.

¹²⁷ Like the above reference to Acacius, this quote in Latin makes little sense and is probably meant for comedic effect. It translates roughly to “in my days, I shall love.” Still, Perilo may be misquoting something else, like the medieval song *In diebus meis invocabo* (see La Trobe University’s online database of medieval songs at < <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>>), or the following Bible verse from the Vulgata: “exui me stola pacis indui autem me sacco obsecrationis et *clamabo* ad Altissimum *in diebus meis*” (*Biblia Sacra Vulgata, Baruch* 4:20), which means “I have taken off the garment of peace and have put on the sackcloth of supplication, and I will cry out to the most High in my days.”

CONDE. Sácame un caballo al punto,
que quiero partirme luego.

PERILO. De tu brevedad reniego.

CONDE. Ve presto, que estoy difunto.

PERILO. Pues mándame enterrar junto 1650
de tu cueva, si te mueres.
¡Ah, malditas seáis mujeres!
¡Mirad lo que hacéis aquí!

*(Vase PERILO, y sale la INFANTA.)*¹²⁸

CONDE. Mi Lenia, que te perdí.

INFANTA. Conde amigo, ¿qué me quieres? 1655

[Romance (i)]

No des voces por tu vida,
que me acabarás así.
¿Que te ausentas, Conde amado,
que te destierras al fin?

CONDE. Perdidas las esperanzas 1660
con que hasta agora¹²⁹ viví,
ya sin ellas, y en tal suerte,
fuerza es, Infanta, el partir.

¹²⁸ B Sale la Infanta.

¹²⁹ B aora

mis quejas dieran allí 1685
 alivio a las tempestades
 en mar de tormentas mil.
 Y cuando no por los mares
 quisieras llevarme así,
 caballos tiene mi padre 1690
 de España, y Guadalquivir,
 que dejan atrás el viento,
 porque al Céfiro¹³³ sutil
 tienen por padre en efecto.
 Mas ya sé que no nací 1695
 para lograr mi esperanza,
 rigor de estrella civil;
 que yo sé que si no fuera
 la mía tan infeliz,
 ánimo tienes tú, Conde, 1700
 para oponerte a sufrir
 tormentas por anchos mares,
 y guerra hasta ver tu fin.
 Mas no nació, Victorino,
 de tu valor. Hoy aquí 1705
 se confirma en mi desgracia
 mi poca suerte: a vivir

¹³³ Zephyrus is the Greek god of the west wind.

te vas a tu propia tierra
forzado de un frenesí,
que te lleva,¹³⁴ porque acude 1710
quien por ti llega a morir.
Allá busca en otra dama
otros labios de rubí,
otros ojos de más gracia,
aliento de ámbar sutil. 1715
Todo hallarás con más gusto,
todas te querrán servir,
que eres muy para estimado
con ese cuerpo gentil.
Pero, Conde, ¿quién te quiera 1720
más que Lenia? No, que en ti
puso toda su esperanza
con tan interno matiz,
que ni ausencia, ni mudanza,
ni la muerte, dividir 1725
podrá¹³⁵ tu amor, de mi pecho,
ni mi memoria de ti,
por más que ingrato te ausentes:
y mira que has de vivir

¹³⁴ *B* dexes

¹³⁵ *B* podré

en él a pesar del tiempo. 1730
 Vete, y déjame sin mí.
 Lloraré con tiernas ansias
 lágrimas de mil en mil,
 ausente aquí de tu gracia,
 siempre siendo lo que fui. 1735
 CONDE. Yo, mi Infanta, sin tus ojos,
 triste y confuso, a morir
 voy en brazos de mi pena,
 sin ver tu hermoso carmín.
 En el campo retirado, 1740
 los días pienso asistir,
 si celos no me acabaren.
 Pocos serán, aunque a mí
 me parecerán sin verte,
 siglos de eterno sufrir. 1745
 Allí a solas, de mis males
 haré alarde, para fin
 de mis tristes esperanzas,
 que aquí quedan hoy. Aquí
 las dejo, Infanta, enterradas 1750
 debajo de ese¹³⁶ chapín,¹³⁷

¹³⁶ B deste

túmulo débil y fácil
de ostentación mujeril.
¿Yo a otra dama alzar ojos?¹³⁸
¿Yo más amor? ¿Yo rubí 1755
de otros labios? No, mi Infanta.
Muera yo, si ha de venir
a mi pensamiento cosa,
que no sea amarte a ti.
Cásate, goza ese dueño 1760
tan dichoso, y tan feliz,
que hoy gozará tus favores;
yo nunca los merecí.
Si en lo mejor de mi suerte
pone la fortuna eclipsi, 1765
el Rey me debe esta deuda,
pagármela quiso, y vi
que como soy desdichado
no fue¹³⁹ posible el decir
que tú eras la causa, Infanta, 1770
de mi tristeza infeliz.

¹³⁷ *chapín*: “Calzado propio de mugeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: y por esto el asiento es de corcho, de quatro dedos, ò mas de alto, en que se assegúra al pié con unas corregüelas ò cordónes. La suela es redonda, en que se distingue de las chinélas,” *DA*, vol. 1, p. 306. Furthermore, the *chapín* was a symbol of marriage.

¹³⁸ *B* los ojos?

¹³⁹ *A* fui

Adiós, que en el alma llevo
esos ojos de zafir,
émulos de cuanta gracia
tiene tu rostro sutil. 1775

INFANTA. ¿Así te vas?

CONDE. Ay, que es fuerza.

INFANTA. ¿Me dejas?

CONDE. ¿Qué he de decir?
¿Qué preguntas?

INFANTA. Nada, Conde.
¿Qué ha de hacer Lenia sin ti?

CONDE. Y el Conde sin esa gracia, 1780
¿cómo, Infanta, ha de vivir?

INFANTA. ¿Quién nunca te conociera?

CONDE. ¿Quién, hermoso Serafín,
no hubiera visto esos ojos,
asunto¹⁴⁰ por quien perdí 1785
la libertad que ya lloro?

INFANTA. Bien mío, ¿me has de escribir?¹⁴¹

CONDE. Suspiros serán correos,
que vendrán a verte aquí;
mis ansias serán las cartas, 1790

¹⁴⁰ A *assumpto*— *asunto* comes from the Latin *assumptus*, meaning “subject, matter,” or something “taken up,” (*SED*, p. 59)

¹⁴¹ B ¿qué has de escribir?

y lágrimas por matiz
 señalarán tristes letras.
 Ya sabrás¹⁴² qué han de decir,
 que queda el Conde sin alma.
 INFANTA. Pues adiós, Conde, de mí. 1795
 Te aseguro hacer extremos,
 que basten a interrumpir
 mi casamiento,¹⁴³ y mis bodas
 con encantos de Merlín.¹⁴⁴
 y el Príncipe vuelva a Albania 1800
 sin casarse.
 CONDE. Vuelve, y di
 lo que has dicho, Lenia hermosa.
 INFANTA. ¿Te espantas desto? Fingir
 sabemos más¹⁴⁵ las mujeres,
 que es amor maestro sutil 1805
 cuando en el alma se estampa.
 Seguro puedes partir.
 CONDE. Los brazos...
 INFANTA. Y el alma en ellos.

¹⁴² *B* y sabrás

¹⁴³ *B* mis casamiento

¹⁴⁴ *Merlín*: “In the Arthurian legends, a good wizard or sage whose magic was used to help King Arthur. He was the son of an incubus and a mortal woman, and therefore indestructible; but he was finally entrapped by Vivien, the Lady of the Lake, and bound under a rock forever. He was famous for his prophesies,” (*CE*, p. 719)

¹⁴⁵ *A* mal

JORNADA TERCERA.

(Sale la DUQUESA con luto, y BEATRIZ.)

[Redondillas]

BEATRIZ.

Señora, ¿qué novedad

causa en ti tan cruel tristeza?¹⁴⁷

No eclipses tanta tristeza 1840

con tanta riguridad.

De unos días a esta parte

te veo, Rosaura hermosa,

tal vez airada,¹⁴⁸ y celosa,

y siempre sin declararte. 1845

¿Qué tienes, que así te has puesto

con luto,¹⁴⁹ sin ocasión?

¿De qué tus suspiros son?

No sé que imagine desto.

No sosiegas en la cama, 1850

ni levantada sosiegas,

en mil tristezas te anegas,

efecto propio en quien ama.

¹⁴⁷ A cruel belleza

¹⁴⁸ *airado*: “Poseído de la ira, enojado contra otro,” *DA*, vol. 1, p. 142.

¹⁴⁹ *luto*: “El vestido negro, que se ponen los inmediatos parientes de los difuntos, ò las personas de su obligacion, en señal de dolor y tristeza. En lo antiguo era trage singular; oy está reducido al mismo que ordinariamente se trahe, sin mas diferencia que ser negro, y omitirse algunos adornos. Y tambien se llaman assi los paños o bayetas negras que se ponen en la casa del difunto, o en la Iglesia donde se entierra,” *DA*, vol. 2, p. 441.

¿Nació de amor, por ventura,

ese mal, esa pasión, 1855

que aflige tu corazón?

DUQUESA. Nació de mi desventura.

No me importunes, ni enfades

ya con preguntarme tanto,

déjame triste en mi llanto, 1860

y no apures necedades.

No preguntes más de aquello

que te quisieren decir,

que es necio el que quiere abrir

a fuerza del alma el sello. 1865

Y pues que a ti no te doy

cuenta, Beatriz, de mi mal,

entiende que es desigual

de la tristeza en que estoy.

Y males dichos a quien 1870

no los sabe remediar,

más sirven de atormentar,

que de dar gusto, ni bien.

Déjame, déjame un poco

aquí a solas, por tu vida, 1875

que el mal que tengo convida

a la tristeza que toco.

Vete, y cierra norabuena

la puerta dese¹⁵⁰ jardín.

Deja que llore mi fin, 1880

deja que sienta mi pena.

BEATRIZ. (Ap.: ¡Ay, cómo temo que amor

ha sido causa en efecto

dese escondido secreto,

dese tirano dolor!) 1885

DUQUESA. Cierra, y vete.

BEATRIZ. Ya me voy.

por no cansarte y cansarme.

DUQUESA. Déjame a solas quejarme

del laberinto en que estoy.

(Corre la cortina del Cristo, y arrodíllase.)

[Romance endecha (a,a)]

A Vos sólo, Dios mío, 1890

llegaré con mis ansias,

como testigo dellas,

y jüez desta causa.

A vuestros pies divinos,

hoy de aflicciones tantas, 1895

¹⁵⁰ B deste

remedio pediré
 que sólo en Vos se halla.
 En Vos le halló David,¹⁵¹
 como en sus Psalmos canta,
 que a quien en Dios le busca, 1900
 nunca remedio falta.
 Vos, que de entre leones,
 fiado en vuestra gracia,
 a Daniel sacastéis
 del peligro en que estaba,¹⁵² 1905
 y del horno a los niños,¹⁵³
 que entre confusas llamas
 vieron su muerte triste,
 y Jonás¹⁵⁴ en el agua.
 Vos, que en tronos de gloria 1910
 pisáis¹⁵⁵ estrellas sacras,
 providencia debida
 a grandeza tan alta.
 Vos, poderoso Rey,

¹⁵¹ Christian tradition credits the second King of Israel, David, with authorship of much of the book of Psalms.

¹⁵² Daniel, in the book of the Old Testament that bears his name, miraculously survives being thrown into a den of lions.

¹⁵³ In the third chapter of Daniel, an angel saves the youths Shadrack, Meshach, and Abednego from a fiery furnace.

¹⁵⁴ God saves Jonah, when his shipmates throw him overboard during a storm, by having a great fish swallow him whole. He stays in the fish's stomach for three days (Jonah 1:17).

¹⁵⁵ *B* pasáis

que escogisteis tiara 1915
 de espinas, por más pena
 que vuestro amor señala.
 Vos, que en Cruz vencedor
 a la serpiente¹⁵⁶ ingrata,
 pisasteis la cabeza 1920
 de su soberbia vana.
 Vos solamente, Rey
 de Reyes, y monarcas,
 ante quien todos son
 gusanos, polvo y nada. 1925
 Si Josué detuvo
 el Sol con vuestra gracia,¹⁵⁷
 y montes hubo quien
 con ella los mudara,¹⁵⁸
 yo, Señor poderoso, 1930
 que llevo confiada
 aunque indigna, por ser
 pecadora y tan mala
 con todo, Jesús mío,
 amante de mi alma, 1935

¹⁵⁶ A serpiente

¹⁵⁷ Joshua appears in the books Joshua, Numbers, and Exodus. In Joshua, he causes the Sun to stand still in the sky at Gibeon so that he can finish a battle in daylight.

¹⁵⁸ Jesus promises his disciples in Matthew 21:18-21 that with sufficient faith they would be able to move mountains.

por quien sois, por la Cruz,
 por esas cinco llagas,¹⁵⁹
 por esos pies divinos,
 por esas manos sacras,
 selladas por mis culpas, 1940
 y por mi enclavadas,
 por los golpes y azotes,
 corona y bofetadas,
 por todas las afrentas
 que en vuestra Pasión¹⁶⁰ santa 1945
 padecistes, Dios mío,
 os pido, que mi causa
 amparéis cual testigo,
 y serlo Vos me valga.
 Testigo sois, Señor; 1950
 mujer soy, y fiada
 en juramento, di
 las prendas de mi alma.
 De un tirano, que ausente
 me ha dejado burlada, 1955

¹⁵⁹ This reference alludes to the five Holy Wounds of Christ, the *stigmata*, which are found on his wrists, on his feet, and at his side.

¹⁶⁰ *Pasión*: "From the Latin *passio*, meaning something suffered or undergone, has a variety of significations. In its etymological sense it refers to physical suffering, particularly that associated with the martyrdom of early Christians...Among Christians, the word is frequently used to indicate the sufferings of Christ," *NCE*, vol. 10, p 920.

me querello,¹⁶¹ señor.
Traedle a vuestra gracia.
No perezca mi honra,
ni dejéis que afrentada
se vea, Señor mío, 1960
mi sangre en esta causa.
En mil peligros vivo,
que si mi hermano alcanza
a saber mi locura,
mi vida es escusada. 1965
En Vos, Señor divino,
pongo mis esperanzas,
y mi justicia pongo
a tan divinas plantas.
Los sentidos me dejan, 1970
y las penas me cansan.
Pero, ¡ay Dios!, ¿qué es aquesto?,
que el sueño me quebranta,
y me rinde el poder
a que ocupe en sus aras¹⁶² 1975
mis sentidos perdidos
entre desdichas tantas.

¹⁶¹ *querellarse*: “Expresar con la voz el dolor o pena que se siente,” *DLE*.

¹⁶² *ara*: “En el culto católico, losa o piedra consagrada, que suele contener reliquias de algún santo, sobre la cual extendía el sacerdote los corporales para celebrar la misa,” *DLE*.

el mismo mal que sospecho, 1995
y no caberme en el pecho,
nace de alguna ocasión.

Salir quiero desta duda,
y acabarlo de ver todo,
pues ya mi pecho acomodo 2000
a suspensión que es tan muda.

*(Vase el CONDE, y habla la DUQUESA en sueños.)*¹⁶⁶

DUQUESA. Con tan soberana ayuda
victoria espero tener.

(Sale el CONDE.)

CONDE. Aquí habla una mujer
en el oratorio a solas. 2005

DUQUESA. Y en tan levantadas olas
yo no me pienso perder.

CONDE. Ésta es sin duda mi hermana,
rezando quedó dormida,
toda de luto vestida. 2010
¡Qué confusión tan tirana!

¹⁶⁶ B Vase, Habla la Duquesa en sueños.

(En sueños.)

DUQUESA.

Si vuestra gracia se humana
a quien se ampara de Vos,
favorecedme, mi Dios.

A Dinamarca he llegado,
ya en el Palacio me he entrado.

2015

CONDE.

¡Qué suspensión tan atroz!

(En sueños.)

DUQUESA.

Allí veo al Rey sentado,
y Lenia la Infanta allí,
y al Príncipe miro aquí,
que la mano le ha tomado.

2020

CONDE.

¡Ah, sueño triste y pesado!,
que hasta en sueño me den zelos;
pero cuando otros desvelos
llevan tras sí tanto honor,
no tengáis lugar, amor,
de correr más paralelos.

2025

(En sueños.)

DUQUESA.

Rey, el Príncipe, que viene
a ser de la Infanta dueño...

CONDE.

¡Jesús, que pesado sueño!

2030

(En sueños.)

DUQUESA.

... dada palabra me tiene,
que me la cumpla conviene.

Mi esposo en efecto es
ese Príncipe albanés.

Mi honor me debe, señor,
ese ingrato, ese traidor,
lo demás sabrás después.

2035

CONDE.

¿Qué es esto? ¿en qué estoy metido?

Mi temor se ha confirmado:

el Príncipe la ha gozado,
y yo mi honor he perdido.

Aquí queda¹⁶⁷ sin sentido
el hombre de más valor,

aquí para su rigor

la fortuna siempre avara,

2040

2045

¹⁶⁷ B quepa

quien de una vez acabara
con trances de tanto honor.

¿Ay, quién de aquesto se exima?!

No, que estos trances son tales,
que en las casas más reales 2050
entra este villano clima.

Uno más que otro se estima,
y menos agravios¹⁶⁸ siente,
pero quien esté presente
que veo a mis ojos yo, 2055
con el dolor no acabó.

No es honrado, ni es valiente.

¿Era éste el luto que aviva
por las paredes colgado?
¿Era éste el laurel sagrado 2060
que mi valor merecía?

Cuando a mi Rey a porfía
confía en mí su poder,
¿le tiene una vil mujer
para deshonrarme así? 2065

¡Mal hayan leyes!, que aquí
afrenta mía han de ser.

¹⁶⁸ B agravio

*(En sueños.)*¹⁶⁹

DUQUESA. Señor, justicia os provoque
con igual peso, que es ley.
Sangre vuestra tengo, Rey, 2070
o tendrá mi hermano estoque.

CONDE. Ingrata, si a mi honor toque
has dado tan desigual.
¿Cómo en presencia real
del Rey defender ya puedo 2075
el deshonor en que quedo
avergonzado y mortal?

(En sueños.)

DUQUESA. Ea, Rey, esto ha de ser,
o Dinamarca a porfía
ha de ver que sangre mía 2080
sus fuerzas puede vencer.

CONDE. Antes que de una mujer
se viera el Conde afrentado,
pudieran tener cuidado
de mi espada, y mi valor; 2085

¹⁶⁹ Cordeiro's *El mal inclinado* also uses a dream sequence.

mas ¿corrido, y sin honor,
que tal puede haber quedado?

(En sueños.)

DUQUESA. Al arma, Rey poderoso,
que justicia no me hacéis,
que en este papel veréis 2090
la firma deste alevoso.

CONDE. ¡Ah, trance en honor forzoso!,
pero acabar es mejor
de una vez con mi dolor
que no, que en extremos tales 2095
queden mis venas reales
con sangre en manchas de honor.

(Toma el CONDE el papel, y va a dar con la daga a la DUQUESA, y baja el Cristo a ponerse en medio. Cáesele la daga y queda arrodillado; despierta la DUQUESA, y quedan los dos turbados, y vuelve el Cristo a su lugar.)¹⁷⁰

¡Válgame Dios! ¡Caso extraño!

DUQUESA. Mi Dios, amparadme Vos,
que sólo sombra de un Dios 2100

¹⁷⁰ B is missing “y vuelue el Christo a su lugar.”

me libraré deste daño.
CONDE. Señor, conozco mi engaño,
y mi perversa osadía;
pertinaz fue mi porfía.
Misericordia, señor: 2105
pudo forzarme mi honor
a tan grave tiranía.

*(Levántanse¹⁷¹ los dos, córrese la cortina del Cristo, leuanta la Duquesa la daga, y
arrodillada dice.)*

DUQUESA. Si pueden lágrimas mías,
hermano, padre y señor,
detener hoy el rigor 2110
de tan nobles fantasías,
cesen honradas porfías,
y cese rigor tan fiero.
Considéralo primero.
Mira que tu hermana soy. 2115
A tus pies humilde estoy.
Mátame, toma tu azero.

CONDE. Muestra mujer, vete donde
ni te vea, ni te escuche,

¹⁷¹ A Levantase

porque mi pecho no luche 2120
 con la cólera que esconde.
 DUQUESA. Victorino, hermano, Conde,
 amparo, padre y señor,
 no es hecho de tu valor
 ése que emprendes tan ciego. 2125
 CONDE. ¿Qué he de hacer, cuando tu fuego,
 ingrata has puesto a mi honor?
 DUQUESA. El yerro que cometí,
 esa cédula¹⁷² disculpa.
 CONDE. Antes, ingrata, te culpa, 2130
 fiando tu honor ansí.
 Por un papel das aquí
 la prenda que tanto vale.
 ¿Quién a pagarte sale,
 sino un papel de un tirano? 2135
 Que a faltarle al Conde mano,
 ¿quién habrá que se le iguale?
 La mujer que su honor fía
 a un hombre por un papel,
 que se queje, cuando en él 2140
 faltare lo que confía.
 Papeles hay, que de un día

¹⁷² *cédula*: “Documento en que se reconoce una deuda u otra obligación,” *DLE*.

para otro no valen¹⁷³ nada,
porque suele estar quebrada
la dita que le pasó, 2145
y si el Príncipe casó,¹⁷⁴
éste importa poco, o nada.

Si no casó, tengo espada
con que pienso averiguar,

(Rómpele.)

si con vos ha de casar, 2150
o si quedaréis burlada.
Esa librea¹⁷⁵ enlutada
desas paredes se quite,
que no es bien que se marchite,
siendo vivo mi valor, 2155
que sé yo cobrar mi honor,
cuando haya quien me le quite,
y mi esfuerzo no permite,
que aunque yo le halle casado,
deje mi honor agraviado, 2160

¹⁷³ *B* vale

¹⁷⁴ *B* se casó

¹⁷⁵ *librea*: "Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común, uniforme y con distintivos," *DLE*.

y mis poderes limite;
que quiere¹⁷⁶ que facilite
peligros en la ocasión,
y arder verá, cuál Nerón,¹⁷⁷
a Dinamarca, en mi fuego, 2165
si el Príncipe, loco y ciego
se burla de mi opinión.

Veráme armado de acero
en la corte de mi Rey,
propio estilo, hidalga ley 2170
de un tan noble caballero.

Con la lanza ver espero,
y con la espada después,
si es el Príncipe albanés
de mejor sangre que vos. 2175

DUQUESA. Y el juramento ante Dios
se cumplirá desta vez.

(Vanse, y salen la INFANTA y ELVIRA.)

INFANTA. Ay tormento, ¿cómo amar?

Ay rigor, ¿cómo querer?

¹⁷⁶ *B* quiero

¹⁷⁷ This is a reference to the Roman emperor Nero Claudius Caesar (37-68) who was blamed for the Great Fire of Rome in 64.

Ay pena, ¿cómo no ver 2180

lo que se llega a adorar?

Déjame, Elvira, llorar,

que bien lo merece el Conde,

porque en todo corresponde

a mi amor y voluntad. 2185

Más debo yo a su lealtad,

más amor en él se esconde.

Yo sé¹⁷⁸ que en más penas vive,

que padece más tormento,

que tiene más sufrimiento, 2190

que más disgustos recibe,

que en memorias apercibe

su corazón lastimado;

y sé, Elvira, el gran cuidado

que tiene el Conde de mí, 2195

y sé, que fuera de sí

vive en mi amor transformado.

ELVIRA.

Es hombre galán y ausente,

y es muy propio en hombres tales

olvidar prendas reales 2200

por las que tienen presente.

INFANTA.

No puede tan fácilmente

¹⁷⁸ B Ya sé

quien tanto quiso, olvidar.

Por hombre, galantear

es fuerza en toda ocasión, 2205

pero siempre el corazón

vive donde sabe amar.

(Sale PERILO, a manera de correo, con unas alforjas al hombro.)

[Romance (e)]

PERILO. Un pie me dé vuestra Alteza,
y albricias me dé también.

INFANTA. ¿Qué albricias quedan que darte? 2210

Toda el alma te daré.

PERILO. No quiero almas, señora,
que no soy yo san Miguel.¹⁷⁹

INFANTA. Deja donaires aparte,
Perilo, y dime: ¿mi bien, 2215
cómo queda?

PERILO. Sin tus ojos,
que no hay más que encarecer.

Esta carta te lo diga.

INFANTA. Muestra, que en ella veré
las ternezas de mi amante, 2220

¹⁷⁹ Saint Michael, according to Christian tradition, is in charge of rescuing the souls of the faithful, especially at the hour of death.

las finezas de un querer.

PERILO. Que de suspiros ha dado.

INFANTA. Dime, Perilo, ¿quién es
desos suspiros la causa?

PERILO. ¿Pues eso quieres saber, 2225
siendo tú dueño amoroso
de su tristeza crüel?

Todo el camino iba haciendo
en consonancia frailer
una música entonada, 2230
de ay, ay, ayes; que a saber
entonarlos hoy Perilo,
que ver tuvieras a fe.

INFANTA. Graciosa música cierto,
la nema¹⁸⁰ quiero romper. 2235

(Abre el papel y lee.)

«Dueño mío, sin tus ojos
tal voy, que decir no sé,
ausente, si tengo vida;
mas ¿qué vida ha de tener
quien se ausentó desa gracia, 2240

¹⁸⁰ *nema*: “Cierre o sello de una carta,” *DLE*.

gloria de mi altivo bien?
Temeroso y desterrado,
celoso siento perder
la esperanza que me anima,
si hay esperanza que dén 2245
a quien padece estos males.
Temiendo que eres mujer,
¡ay Lenia!, si no mudable,
combatida de quien es¹⁸¹
más venturoso que el Conde. 2250
Dios te me guarde, y te dé
la vida que te deseo¹⁸²
en esta ausencia crüel.
Tuyo siempre, Victorino».

Acaba de leer.

INFANTA. Yo siempre tuya seré, 2255
Conde amado, hasta la muerte,
y letras con tanto bien,
por tuyas ya las adoro,
y en el alma las pondré.

¹⁸¹ B quienes

¹⁸² A deso

	Carta de un dueño querido,	2260
	que ausente por su querer,	
	padece en ansias mortales	
	temores de mi desdén,	
	cuando amor glorias promete ¹⁸³	
	a vuestro dueño diréis	2265
	que soy suya, y que soy firme.	
PERILO.	¡Qué gran milagro en mujer!	
INFANTA.	Que los imperios del mundo	
	para ofrecer a sus pies,	
	eran cortos, letras mías;	2270
	pero no puedo ofrecer	
	más que una vida tan suya,	
	que se arriesgara por él	
	a mil trances de fortuna,	
	si hay fortuna, o si hay vaivén, ¹⁸⁴	2275
	que detenga amantes glorias	
	entre quien sabe querer.	
PERILO.	Aquí gracia y después gloria,	
	por siempre jamás, Amén.	
INFANTA.	Dime, Perilo, del Conde.	2280
	Muchas cosas, cuentamé. ¹⁸⁵	

¹⁸³ *B* prometo

¹⁸⁴ *vaivén*: “Variedad inestable o inconstancia de las cosas en su duración o logro,” *DLE*.

tiene Vuestra Alteza sólo
 para con este¹⁸⁸ desdén
 tratar al señor Perilo, 2300
 que es hombre de mucho ser.
 Primeramente, señora,
 como el troyano, diré:
*Infandum Reginae iubes.*¹⁸⁹
 INFANTA. ¡Qué disparate tan cruel! 2305
 ¿Estás loco por ventura?
 PERILO. Sin ventura lo estaré,
 si me quitas la cadena,
 que me ha hecho enloquecer,
 ¡Qué humor tan alegre cría 2310
 este metal!, que se fue
 a nacer entre flamencos
 de la etiopica tez.
 INFANTA. Acaba ya, por tu vida.
 PERILO. Desta vez va. Puso el pie 2315
 mi señor en el estribo,
 y santiguóse en francés.
 Yo por no irme en ayunas,

¹⁸⁸ *B esse*

¹⁸⁹ Unlike Perilo's previous Latin quote, this is an accurate citation of Aeneas' words to Dido in response to her request to hear about his travels: *Infandum regina iubes renovare dolorem*, or "Queen, you oblige me to renovate an inexpressible sorrow," (*Aeneid* 2.3).

hice traer un pastel,
 que fui comiendo a caballo, 2320
 luego a su salud brindé.
 Y él en cólera encendido,
 o en amor, –terrible ley–,
 dijo: «Déjame Perilo,
 que no estoy para poder 2325
 soportar tantas locuras».
 Yo con esto reporté
 el humor por no enojarle,
 y dije con mi poder:
 «¿Qué llevas, señor? ¿qué llevas?» 2330
 Y él con un ansia crüel
 respondió: «Celos, y agravios,
 temores, y amor».
 INFANTA. ¡Qué bien!
 Decir sólo amor bastara,
 para hacelle¹⁹⁰ enloquecer; 2335
 ¡cuánto más amor y celos!
 PERILO.
 Allí entonces me admiré,
 por ser el Conde tan hombre,
 que entre mil batallas es
 furia¹⁹¹ de Marte arrogante, 2340

¹⁹⁰ B hazerle

rayo fatal, que se ve
predominado de estrella
sin resistencia, que en él
se cifra el valor, que infunde
todo el celeste poder. 2345

Y hechos sus ojos dos fuentes,
como un niño, allí juzgué
que no hay valor en los hombres
para resistirse a quien
entra por los ojos fácil; 2350

y entrado dentro una vez,
para desfogar pasiones,
vomita allí fuego cruel
por arcabuces de penas,
y vienen ojos a ser 2355

alambiques¹⁹² que destilan
la sustancia deste bien.

INFANTA. Discretamente has hablado.

PERILO. Soylo yo tanto, que a ser
catedrático en España, 2360
llevara por justa ley

¹⁹¹ *B* burla

¹⁹² *alambique*: “Aparato que sirve para destilar o separar de otras sustancias más fijas, por medio del calor, una sustancia volátil. Se compone fundamentalmente de un recipiente para el líquido y de un conducto que arranca del recipiente y se continúa en un serpentín por donde sale el producto de la destilación,” *DLE*.

	una cátedra mondonga, ¹⁹³	
	si me opusiera a comer	
	morcillones, ¹⁹⁴ y morcillas, ¹⁹⁵	
	nabos, y zarapatel. ¹⁹⁶	2365
INFANTA.	Notable humor gastas siempre.	
PERILO.	Soy veraniego, ¹⁹⁷ y tal vez	
	por divertirme lo hago.	
INFANTA.	Habla a propósito y bien	
	esta vez por darme gusto.	2370
PERILO.	Porque le tengas, haré	
	todo cuanto quieras; pide. ¹⁹⁸	
INFANTA.	Que digas, sin exceder,	
	los extremos que hizo el Conde.	
PERILO.	Pues ¿cómo aquí acertaré	2375
	que no estoy enamorado?,	
	y hablar de amor con poder,	
	quien no ama, es imposible.	
	Después de que caminé	
	con el Conde cuatro leguas,	2380

¹⁹³ *mondongo*: “Los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman *callos*: y assi se guise para la gente pobre,” *DA*, vol. 2, p. 596.

¹⁹⁴ *morcillón*: “Estómago del cerdo, carnero u otro animal, relleno como la morcilla,” *DLE*.

¹⁹⁵ *morcilla*: “Trozo de tripa de cerdo, carnero o vaca, o materia análoga, rellena de sangre cocida, que se condimenta con especias y, frecuentemente, cebolla, y a la que suelen añadirsele otros ingredientes como arroz, piñones, miga de pan, etc.,” *DLE*.

¹⁹⁶ *zarapatel*: “Especie de alboronía [Guisado de diferentes hortalizas picadas y revueltas],” *DLE*.

¹⁹⁷ *veraniego*: “Dicho de una persona: Que en tiempo de verano suele ponerse loco o enfermo,” *DLE*.

¹⁹⁸ *B pider*

a la sombra de un laurel
se apeó, porque una fuente
le hizo la salva al beber
de sus cristales nativos
copos de nieve sin pez. 2385

Y viendo el Conde en las aguas
un entonado tropel¹⁹⁹
de bulliciosas espumas,
dijo: «O nieve, que encendéis
el fuego que amor abrasa, 2390
sepulcro en mi pecho haced,
para que maten las aguas²⁰⁰
este fuego que aquí veis,
que en vivas llamas consume
un corazón tan fiel, 2395
que agraviado dice amores,
y con amor vence el ser,
traidor a quien²⁰¹ adora,
por ser leal a su rey.

Adiós, Lenia. Adiós, bien mío». 2400

Y volviéndose a poner
en el caballo, se parte,

¹⁹⁹ *tropel*: “Muchedumbre que se mueve en desorden ruidoso,” *DLE*.

²⁰⁰ *B* eguas

²⁰¹ *B* para quien

llegándole hasta los pies
las lágrimas que lloraba,
y por Cristo que lloré. 2405

Mas soy hombre, no me espanto,
porque nací de mujer;
que si mi padre pariera,
ni el mismo Matusalén²⁰²
me hiciera echar una lágrima. 2410

ELVIRA. El Rey sale.

PERILO. Salga el Rey.

INFANTA. Vete, Perilo, y espera,
que luego he de responder.

PERILO. En un bodegón metido
la respuesta esperaré, 2415
que sin algo de manduca²⁰³
no hay respuesta que me den.

(Vase PERILO, y sale el REY.)

[Rima encadenada]

REY. Sal a esos miradores, por tu vida.

Verás, hija querida, al desposado,²⁰⁴

²⁰² The oldest man described in the Old Testament. According to Genesis 5:27, he lived to be 969 years old.

²⁰³ *manduca*: “alimento, comida,” *DLE*.

vestido de encarnado y blanco. Cierta 2420
que admira su concierto y bizarría,²⁰⁵
que por darte alegría, alegre sale
a correr, donde iguale su ventura
tu divina hermosura. Sal, que espera.
Verás la primavera en los colores. 2425
Sal a hacerle favores, con miralle.
¿No te agrada su talle? ¿Qué es aquesto?
Hasta mañana has puesto el plazo tuyo,
y con esto concluyo el casamiento.
Hoy por darte contento, así se pone, 2430
porque le galardone²⁰⁶ tu belleza.
A esparcir tu belleza sal un poco,
verásle poner loco en verte, Infanta.
INFANTA. Ay, padre, que me espanta tu rigor,
si un tirano dolor así me trata, 2435
para que se retrata tu paciencia
en hacer resistencia a mal tan fuerte.
(Ap.: Ay, si saliera a verte, Conde amado,
qué amoroso cuidado fuera el mío,
pero forzarle a un río la corriente, 2440
es gusto impertinente, es fuerza extraña,

²⁰⁴ *desposado*: “recién casado,” *DLE*.

²⁰⁵ *bizarría*: “gallardía, valor,” *DLE*.

²⁰⁶ *galardonar*: “Premiar o renumerar los servicios o méritos de alguien,” *DLE*.

que lo que aquí me daña, me entristece,
y ausente me parece infierno todo.
a un volcán acomodo el pecho mío,
es fuego, es hielo frío, es rabia, muerte.) 2445

REY. ¿Para qué desa suerte te atormentas?
Ven, y verás atentas con qué gusto
las damas, como es justo, dan favores
al Príncipe, y amores le hazen todas.
Verás galas de bodas tan altivas. 2450

INFANTA. Mil años, padre, vivas, para ver
glorias de tu poder²⁰⁷ tan señaladas,
(*Ap.:* mientras crueles espadas me traspasan,
mientras mi pecho pasan penas tales.)

(*Suena dentro ruido de cascabeles.*²⁰⁸)

REY. Ya suenan²⁰⁹ los pretales.²¹⁰

DENTRO. ¡Fuera! ¡Fuera! 2455

REY. Ya empieza la carrera, por tu vida

²⁰⁷ *B* a tu poder

²⁰⁸ *cascabel*: “Bola hueca de metal, ordinariamente del tamaño de una avellana o de una nuez, con asa y una abertura debajo rematada en dos agujeros. Lleva dentro un pedacito de hierro o latón para que, moviéndolo, suene. Sirve para ponerlo al cuello a algunos animales, en los jaeces de los caballos y para otros usos,” *DLE*.

²⁰⁹ *B* sueuan

²¹⁰ *Pretal* is a variation of *petral* that, according to the *DA*, was still in use in the eighteenth century. The *DLE* defines a *petral* as: “Correa o faja que, asida por ambos lados a la parte delantera de la silla de montar, ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura.”

que entres, Lenia querida, a darme gusto.

INFANTA. Que le tengas es justo, padre amado;
 (Ap.: no viera entrar al Príncipe arrastrado.)²¹¹

DENTRO. ¡Ah, mal haya el caballo!

OTRO. ¿Si le ha muerto? 2460

OTRO. Por el pecho se ha abierto.

OTRO. ¡Caso extraño!

OTRO. ¡Mal haya tanto daño y fiestas tales!

REY. ¡Qué terribles señales! ¿Qué habrá sido?

DENTRO. El Príncipe ha caído.

INFANTA. (Ap.: ¡O feliz suerte!
 si hallara en la caída triste muerte.) 2465

(Sacan al PRÍNCIPE en brazos, descompuesto, SILVIO, y LEPIDO.)²¹²

[Silvas]

REY. ¡Válgame Dios! ¿Qué es esto?
 En brazos desmayado y descompuesto,
 tu esposo triste sale.
 No hay gusto que un pesar luego no iguale.

LEPIDO. ¡Qué terrible caída! 2470

SILVIO. ¡Ay, Príncipe y señor, que estáis sin vida!

REY. Llega, hija, a tu esposo.

²¹¹ The use of a *pareado* instead of an interior rhyme in this verse indicates the end of this strophe. Consequently, the next verse is indented.

²¹² B Sacan Silvio, y Lepido al Principe en los brazos descompuesto.

REY.	¿Qué pena es ésa extraña?	2490
	Dezidla, que me ²¹⁵ aflige, porque os daña.	
PRÍNCIPE.	Muerto, señor, he estado, y el tribunal de Dios he visto airado: su divina justicia, mis culpas, mis pecados, mi malicia,	2495
	que engañados vivimos los que apetitos necios conseguimos, que ignorantes andamos los que gustos enormes procuramos, si llevamos a cargo	2500
	larga cuenta que dar de tiempo ²¹⁶ largo. ¿Para qué son deleites en la vida, si ha de quedar el alma al fin perdida, y con mortales penas arder con fuego eterno en mil cadenas?	2505
	Cuando vi temeroso término breve, tránsito forzoso. ¡Ay hora peligrosa!, temida si esperada, al fin forzosa. ¿Quién de Vos se acordara?,	2510
	porque con tal memoria no pecara,	

²¹⁵ A queme

²¹⁶ B del tiempo

viendo tras²¹⁷ tiempo largo
terrible tribunal, juicio amargo.
¡Qué amargo!, a quien se ha visto
ante la luz de Dios, hoy tan malquisto,²¹⁸ 2515
que se quisiera echado
en el infierno mismo sepultado.
¡Ah, trance riguroso!,
aun a los mismos santos espantoso.
¡Cuánto en estrecha cuenta 2520
me dan mis culpas!, culpa que me afrenta
sin tener obra buena,
que me quite, mi Dios, de darme pena,
para tenerme amargo
grave la culpa, débil el descargo. 2525
Pasa un día, otro día,
y yo siempre obstinado en mi porfía,
como bruto ignorante
me venzo de un deseo naufragante.
¡Ay, día temeroso! 2530
Recto el juez, y allí ¡qué riguroso!
Sólo fueron clamores,
sonora trompa allí de mis errores.

²¹⁷ A viendo por tras

²¹⁸ *malquisto*: “Mirado con malos ojos por alguien,” *DLE*.

¡Ay!, y cómo alcanzado
 me he visto solo, en brazos del pecado, 2535
 condenado al infierno;
 ya para nunca os ver, Señor eterno.
 ¡Qué recta y justa cuenta
 da el hombre ante su Dios! ¡Cómo atormenta
 un solo pensamiento!, 2540
 que todo entra en la cuenta por momento,
 que cuenta tan perdida
 dará quien no la tiene con su vida.
 ¡Con qué pena y tormento
 vive²¹⁹ en llamas de fuego el pensamiento! 2545
 Y mi pregón decía:
 «Así se paga ingrata tiranía,
 siendo Dios el testigo,
 de su mano te viene este castigo».
 La grita de demonios, parecía 2550
 incendio del dolor que en mi se vía,
 si penoso tan fuerte,
 que en penas inmortales se convierte,
 ay señor, quien tal viese,
 ¿cómo es posible, ay Dios, que os ofendiese? 2555
 Y a tenebroso velo,

²¹⁹ B vide

que aclaró vuestra luz un claro cielo,
soy otro diferente.

Poderoso Señor, Rey, solamente
sois Vos del cielo y tierra. 2560

Con Vos quiero yo paz, conmigo guerra.
Y pues libre de penas
salgo de aquel infierno, y sus cadenas
tan rigurosas tanto,
háganse aquí mis ojos mar de llanto, 2565
para salir a nado²²⁰
del tirano poder de mi pecado.

Y así, Rey poderoso,
buscaréis otro Príncipe, que esposo
sea de Lenia hermosa, 2570
que ante mi Dios casé con otra esposa.
Él es testigo desto,
y así es fuerza cumplir lo que he propuesto.

Permisi6n suya ha sido,
que lo cumpla, el Se6or hoy ha querido, 2575
un papel lo ha causado,
que con celos de verle, la he dejado,²²¹
y si ella tiene culpa,

²²⁰ *a nado*: “nadando,” *DLE*.

²²¹ *B* le ha dejado

mi honor ante mi Dios²²² hoy me disculpa.
Que con un sayal²²³ pobre, 2580
es bien que lo pedido ante Dios cobre.
Quitando alegres galas,
laberinto de culpas y obras malas,
y en un desierto a solas
huya del mar del mundo a tantas olas. 2585

(Salen el CONDE Victorino vestido de luto, la DUQUESA Rosaura, y PERILO.)

[Romance (o)]

CONDE. Estas insignias de luto,
Rey poderoso y señor,
librea de mi ventura,
debida sólo a quien soy,
te dirán, que no me atrevo 2590
a decirte, señor, yo,
que a tus pies llega agraviado
el Conde, y falto de honor.
No vengo a pedir justicia,
que no la quiero aquí, no. 2595
Campo solamente pido
contra un cobarde traidor,

²²²B ante Dios

²²³sayal: "Tela muy basta labrada de lana burda," *DLE*.

que sin honor me ha dejado,
y ausente me la quitó.

Mientras defendí tus tierras, 2600
armado de sol a sol
en la campaña, arrogante
las mías me salteó

REY. 2605
¿Quién vuestro honor pudo, Conde,
quitaros, en la ocasión
que en la guerra me ganastéis
mil victorias sólo vos?

CONDE. 2610
Con engañosas cautelas,
palabras falsas de amor,
juramentos mal cumplidos,
y otras palabras, que son
columnas deste mi agravio,
un caballero traidor
pudo engañar a mi hermana.

REY. 2615
¿Quién vuestra hermana engañó?
Decidlo de presto, Conde,
que no tendré yo valor
si no os hiciere vengado,
aunque arriesgue mi opinión,
y el poder de mi corona. 2620

CONDE. No quiero aquí más favor,
 ni más justicia que al campo
 sacarle, y verá quién soy
 en el valor de mi espada;
 que quiero, Rey y señor, 2625
 ver si cautelas de Ulises,²²⁴
 o si engaños de Sinón,²²⁵
 aquí han de poder libralle
 de mi cólera y furor.
 No he menester más justicia, 2630
 que me basta mi razón
 para asegurar el campo,
 que yo solo basto, yo.
 No han de llevar los letrados
 este caso por favor, 2635
 ni Bártulos,²²⁶ ni Jasones²²⁷
 han de juzgarlo, ni vos.
 Cosas que importan, Rey, tanto,
 yo de parecer no soy

²²⁴ Ulysses or Odysseus, the king of Ithaca, and the protagonist of Homer's epic poem, the *Odyssey*, was renowned for his guile.

²²⁵ In Virgil's *Aeneid*, Sinon is the crafty Greek soldier who fools the Trojans into bringing the wooden horse into their city.

²²⁶ *Bártulo*: "Celeberrimo jurisconsulto italiano, que está considerado como jefe de la escuela de los comentaristas. Se le llama Bártulo de Sasso-Ferrato por la aldea de Umbría (Italia), en donde nació en 1313..." *EUI*, vol. 7, p. 1004.

²²⁷ This is another reference to the *Argonautica*. This time, Cordeiro invokes its protagonist, Jason, another character famous for his guile and treachery.

que se satisfagan más, 2640
que con partirnos el sol.
Que antes que hoy vuelva²²⁸ al ocaso
ha de ver quien me agravió
mi agravio triste vengado,
y el juramento ante Dios. 2645

REY. Acabad²²⁹ ya de sacarme,
Conde, de tal confusión.
Contadme²³⁰ lo que ha pasado;
sepa yo quién se atrevió
a vuestra nobleza, Conde, 2650
y a vuestro honrado blasón,²³¹

CONDE. El Príncipe, Rey, ha sido
quien me ha quitado²³² el honor.

REY. Príncipe, aquestas hazañas
indignas de quien sois son. 2655

PRÍNCIPE. Vuestra Magestad me escuche...

REY. No hay que escucharos,²³³ que soy
júez, y parte en el caso:
satisfazerle es razón,

²²⁸ *B* que antes que vuelva yo

²²⁹ *B* Acaba

²³⁰ *B* Cuéntame

²³¹ *Blasón* can mean “coat of arms” or the art of recounting one’s lineage. Here, the King uses the word as a synonym of “lineage.”

²³² *A* quita do

²³³ *A* No ay escucharos,

que no es nada por ventura 2660
vuestra sangre mejor, no.
[.....]²³⁴
PRÍNCIPE. Yo siempre, heroico señor,
acudiré como es justo
a tan noble obligación, 2665
pero este papel fue causa,
que en un bufete dejó,
que celoso me ausentase;²³⁵
que con mujer que de amor
trata otro hombre por papeles, 2670
¿cómo puedo tener yo
satisfacción de casarme?
DUQUESA. ¡O caballero traidor!,
pues la carta que a mi hermano
estaba escribiendo yo, 2675
dándole los parabienes
de haber vuelto vencedor
de Bohemia, ¿ya qué culpa
puede darme, cuando estoy
tan disculpada? No, Conde, 2680
que aqueste engaño es traición.

²³⁴ The *romance* rhyme scheme requires that a non-rhymed verse be between lines 2661 and 2663.

²³⁵ *B* ausentassa

PRÍNCIPE. Celoso pude engañarme,
marido y esclavo soy
vuestro, pues lo quiso el cielo,
y lo ha permitido²³⁶ Dios, 2685
que cumpla ya la palabra,
que en su presencia di yo:
ésta es mi mano.

DUQUESA. Y la mía
la que ganó esta ocasión,
que puse en Dios la esperanza, 2690
y nunca jamás faltó
a quien en su gracia espera.

REY. Ya, Conde, yo solo estoy,
y con razón agraviado,
pues aquí por vuestro honor 2695
queda la Infanta burlada.

CONDE. No quedará.

REY. ¿Cómo no?

INFANTA. Esposo tengo yo, padre,
tan noble y de tal valor,
que al Príncipe se aventaja. 2700

REY. ¿Qué dices?

INFANTA. Que pude yo

²³⁶ B permitido

	escoger para tu reino	
	un Aquiles, un Scipión. ²³⁷	
CONDE.	La dama a quien yo quería	
	era la Infanta, señor,	2705
	perdona mi atrevimiento,	
	dignos mis servicios son	
	del premio altivo que aguardo	
	para laurear mi amor,	
	que estos yerros de amor nacen,	2710
	y tú por obligación	
	prometiste darme, Rey,	
	si me declarase yo,	
	la dama a quien adoraba.	
REY.	Tu ventura te la dio,	2715
	ya, Conde, la Infanta es tuya.	
CONDE.	Y yo vuestro esclavo soy,	
	Augusto Numa y Pompilio, ²³⁸	
	Alejandro premiado. ²³⁹	
REY.	Levantad, Conde, a mis brazos	2720
	que un vasallo como vos	

²³⁷ Here, the Princess praises the Count's abilities as a soldier by comparing him first to Achilles, hero of the Trojan War and one of the principle protagonists of Homer's *Iliad*, and secondly to the Roman general and statesman Scipio the African (Publius Cornelius Scipio Africanus).

²³⁸ *B* Augusto quiama Pompilio— In this verse, the Count compares the King to the legendary second king of Rome, Numa Pompilius, celebrated for his wisdom and piety.

²³⁹ This is a reference to Alexander the Great (356-323B.C.E), who, at the time of his death, had conquered most of the world known to the ancient Greeks.

no merece menos premio.

PERILO. ¿Y Perilo, gran señor,
por ventura es de bayeta?

REY. Diez mil ducados te doy. 2725

PERILO. Vivas más años que un suegro,
si acierta a ser gruñidor.

INFANTA. Aquí verás, Conde amado,
si cumplí mi obligación.

CONDE. Todas, Infanta, son mías, 2730
y yo vuestro esclavo soy.
Y aquí, senado, se acaba
la lealtad contra el amor,
por propio nombre, y cumplido
el juramento ante Dios. 2735

FIN.

III. APPENDIX B

A. *Transcription*

[Title Page]

PARTE
QVARENTA
Y
QVATRO DE
COMEDIAS,
DE
DIFERENTES
AVTORES.

CON LICENCIA,

En Zaragoza, Por los herederos de Pedro
Lanaja, y Lamarca, Impressores del Reyno
de Aragon, y de la Vniuersidad,

Año 1652.

[Table of Contents]

Las Comedias que se contienen
en este libro.

1. *Los Amantes de Teruel.*

2. *El Guante de Doña Blanca.*
3. *La mas constante Muger.*
4. *El mas impropio Verdugo.*
5. *San Antonio de Padua.*
6. *El Duque de Memoransi.*
7. *De vn castigo dos venganças.*
8. *El Mariscal de Viron.*
9. *Sufrir mas por querer mas.*
10. *Ofender con las fineças.*
11. *El juramento ante Dios.*
12. *El Villano en su rincon.*

[A]

EL IVRAMENTO ANTE DIOS,
Y LEALTAD CONTRA EL AMOR.
COMEDIA FAMOSA.
DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

Hablan en ella las personas siguientes.

El Rey de Dinamarca, viejo.

El Conde Vitorino.

La Duquesa Rosaura, su hermana.

Beatriz criada.

Perilo gracioso.

La Infanta Lenia.

Eluira dama.

Felino Principe de Albania.

Silvio, y Lepido criados.

IORNADA PRIMERA.

Tocan chirimias, y caxas, y sale vn alarde

De soldados, y el Conde Vitorino coronado de laurel, y Perilo.

Con. No toquen sonoras caxas,
ni belisonas trompetas,
quitaos, soldados, las galas,
las plumas, y la braueza.
Para que con alegrias 5
me reciben, y con fiestas,
ya que muriò mi esperança
a manos de ingrata ausencia?
Casada Lenia, mal aya
el que confia en firmeza 10
de muger, si esta es la paga,
y alfin su mudança es esta.
Ingrata Infanta, a Dios ruego
que en rigor, dolor, y pena
te abrases como me abraso, 15

para que mis ansias sientas.
Laurel ingrato baxad,
no coroneis mi cabeça,
que si os mereci por armas,
por desdicha os desmerezca. 20

Baston, buscad otro dueño
de mas ventura, que os tenga,
que no es bien que vn desdichado
vuestras vitorias posea.

Per. Señor, que estàs en Palacio, 25
aduierte que a verte llega
su Magestad, y la Infanta,
que te reportes es fuerça.

Con. Y fuerça que amor, y zelos 30
al alma den nuevas fuerças:
sufrid, sufrid ansias mias,
ya que el rigor os despierta.

Salen el Rey de Dinamarca, la Infanta

Lenia, y Eluira

Rey. Quando, Conde, vitorioso
entrais con triunfantes muestras,
tan turbado, y tan confuso 35
os miro dessa manera?

Que suspension assi os tiene?
 que emulacion, que tibieza?
 que nueua, Conde, os han dado
 a bueltas de aquesta ausencia, 40
 que con tal rigor os trata?
 que os tiene en tanta tristeza?

Con. No por venir vitorioso,
 en mi el animo se altera,
 muchas vitorias te he dado, 45
 no es la primera, Rey, esta.
 Efetos son de vn dolor
 los anuncios desta pena, [A2]
 y es la mia tan mortal,
 que pido a vuestra grandeza 50
 no me pregunte la causa.

Inf. Quien informarte pudiera,
 Conde, de mis desventuras.

Elu. En los ojos las enseña.

Rey. La vitoria contad Conde. 55

Con. Passa, Rey, desta manera.
 Con tu Exercito animoso,
 a vista del de Bohemia
 lleguè, señor poderoso,

	quando dizen las trompetas,	60
	que ya se casa mi ingrata.	
<i>Per.</i>	Señor, que te pierdes. <i>Con.</i> Pierda,	
	que perdida la esperança,	
	ya no ay remedio que tenga.	
<i>Rey.</i>	Conde, que es lo que dezis?	65
<i>Per.</i>	Bien estamos, a otra puerta:	
	señor, a su Magestad	
	no respondes?	
<i>Con.</i>	Bien quisiera,	
	pero quien ama olvidado,	
	que ha de responder: trompetas	70
	dixe, señor, que tocauan	
	al son que caxas alientan	
	coraçones orgullosos,	
	para empeçar la pelea:	
	salieron luego los zelos.	75
<i>Per.</i>	Otra vez buelue a su tema:	
	señor, <i>Con.</i> Dexame Perilo,	
	que su alquitran en mis venas	
	exala fuego, que obliga	
	a que aqui diga mi pena.	80
<i>Rey.</i>	Mal de amor padece el Conde,	

segun lo dizen las muestras:
diuertirele en mandalle,
parecete bien, mi Lenia?

Inf. Razon serà que le embies: 85
y yo quede en mi tristeza.

Rey. No passeis, Conde, adelante,
y vuestro amor de mi entienda,
que siento vuestras desdichas
qual si mias propias fueran. 90

Bolued a verme mañana,
avraos passado essa pena,
leeremos, Conde, esta carta
del Rey Albanes, y en ella
vereis que casa la Infanta. 95

Con. Ay Dios, mi muerte es ya cierta,
dadme vuestros pies Reales:
y plega a Dios que no buelua
a los ojos enemigos,
donde el furor se acrecienta. 100

Inf. Ay Conde amado, rigor
ha sido de aduersa estrella,
que sirua a dueño tirano,
pues que me casan por fuerça.

<i>Con.</i>	Aunque indigno, y desdichado, es bien que vuestra grandeza me dè a besar oy la mano, ya mudable en esta ausencia.	105
<i>Inf.</i>	Leuantad, Conde, del suelo.	
	<i>Habla el Rey aparte con vn criado.</i>	
<i>Con.</i>	Ya, ingrata, mi muerte es cierta, tu la causa, y mis desdichas, pues contra mi se conciertan. Morirè, que amor lo manda, darè voces. <i>Inf.</i> No me ofendas,	110
	sabe Dios, mi Vitorino, lo que tus ansias me cuestan.	115
<i>Con.</i>	A Sirena, como encantas, y con tu encanto me lleuas.	
<i>Inf.</i>	Conde, Conde de mis ojos, mi padre me casa a fuerça el alma està en tu poder.	120
<i>Con.</i>	No la quiero, ingrata Lenia.	
<i>Inf.</i>	Que mal pagas tanto amor.	
<i>Con.</i>	Mal pagaste tu mis penas, pero eres muger, que mucho, si la mudança en ti reina?	125

voy loco, el cielo te guarde.

Rey. Idos, Conde, en hora buena.

Con. Dios guarde a tu Magestad:
ay que tormentos me esperan. 130

Inf. Que de desdichas me alcançan.

Cond. Ay que cuidados me cercan.

Vanse el Conde, y Perilo.

Rey. Que causa puede auer, hija,
para que al Conde suspenda
de suerte, que le ha dexado 135
sin sentido, y con mil queexas?

Inf. Pues como, padre, y señor,
me preguntas en su ausencia
por la causa de sus males,
soy obligada a saberla? 140
alguna pena amorosa
podrà ser que le diuierta.

Rey. Pena de amor cuesta tanto?

Inf. Y como si tanto cuesta;
pluuiera a Dios no costara, 145
menos el alma sintiera,
ay Conde, loco te vàs,
y sin sentido me dexas,

mis ojos tras ti se han ido,
 y toda el alma me lleuas. 150

Rey. Que dizes?

Inf. De amor no sè,
 y assi atonita, y suspensa,
 no acierto a dezir, señor,
 lo poco, ò mucho que cuesta.

Rey. No, es Lenia, poca ventura 155
 no saber de amor las penas:
 cuidado me ha dado el Conde.

Inf. Tu eres causa de sus quejas,
 tu la de mis desventuras,
 y yo la de sus miserias. 160

*Vanse, y sale Felino Principe de Albania
 de camino, y Siluio criado, Rosaura, y
 Beatriz criada.*

Prin. No quise, hermosa Duquesa,
 passar sin ver este dia
 tan peregrina belleza.

Duq. Tal merced, y cortesia,
 efeto es de essa grandeza. 165

Prin. Mucho me huuiera pesado,
 si bien en esta ocasion

sin ver huuiera passado
 tanta gracia, y discrecion
 como en vos he contemplado. 170

Duq. Vuestra Alteza se adelanta.

Prin. A exageraros no acierto;
 que en este bosque encubierto
 se crie tan bella planta!
 Siluio, sus ojos me han muerto. 175

Como en tanta soledad
 passais la vida, señora?
 que es mucha reguridad,
 que estè escondida el Aurora
 en montes de tempestad. 180

Duq. Crième, señor, aqui
 entre estos campos, y flores,
 y como en ellos naci.

Prin. Para matarme de amores.
 loco amor, mi ser perdi. 185

Duq. Aqui me hallo mas contenta,
 que si en la Corte viuiera:
 este bosque me alimenta,
 tal vez matando la fiera,
 que escapar veloz intenta. 190

Prin. Por serlo desta espessura
diera yo mi Estado, y ser,
diera todo mi ventura,
diera todo mi poder
por gozar tanta hermosura. 195

Duq. Adonis va vuestra Alteza
a ser de otro, en quien verà
la misma Venus, que dà
embidia con su belleza.

Cria. Perdido el Principe està. 200

Prin. La belleza que dezis
es sombra que no os iguala.

Duq. Que bien, Principe, encubris
su hermosura en vuestra gala;
no sè que tengo, Beatriz. 205

Prin. Flechas de oro tira amor
de sus ojos celestiales,
que en vidrieras de cristales
ponen respeto, y temor [A3]
a tormentos tan mortales. 210

Cria. Señor, paciencia, estàs loco?
mira que atenta te mira.

Prin. Pues quando el alma suspira,

	hago en detenerla poco, quando a detenerla aspira?	215
	Agora, amor, me matais con ojos de vna Duquesa? de auerla visto me pesa, si el tormento me doblais.	
<i>Duq.</i>	Suspenso, señor, estais, y aun parece diuertido, ocupa vuestro sentido la infanta en esta ocasion?	220
<i>Prin.</i>	Ocupale otra aficion; por sus ojos me he perdido.	225
<i>Duq.</i>	Quando a emplearos, señor, vais en tan hermosa Infanta, otra hermosura os encanta? parece que es gran rigor.	
<i>Prin.</i>	Efetos son que haze amor. Quando sali de mi tierra no me oprimia esta guerra, en el camino he topado quien el alma me ha robado, y sin ella me destierra.	230 235
<i>Duq.</i>	En el camino huuo quien?	

marauilla harto rara.

Prin.

Quien, señora, imaginara

nacer tal mal de tal bien?

Duquesa, los ojos vèn,

240

y en viendo apetecen luego,

sale luego amor, que es fuego,

y en empeçando a pegar,

es fuerça el morir, y amar,

sin tener algun sosiego.

245

Duq.

En este bosque podeis

diuertir dos, ó tres dias

essas ansias, y porfias,

si es que en èl os atreueis:

no es bien que de aqui passeis,

250

si vais tan enamorado,

diuertid esse cuidado,

y oluidad essa passion.

Prin.

Estimo, como es razon

consejo tan acertado.

255

Si en este bosque descansa

mi coraçon, no harà poco,

que en el con la vista toco

alientos de vna esperança:

mar de amor, dulce bonança 260
 me promete tu osadia.
Duq. Procurad vuestra alegria,
 que en el podeis descansar,
 si es que se os oluida amar
 donde nació la porfia. 265
Vanse, y sale de noche el Conde, y Perilo.
Con. Aqui la noche me aguarda,
 quando la muerte me espera,
 aqui de vna ingrata fiera
 la sentencia me acobarda:
 de su persona gallarda 270
 en aquel balcon oi
 requiebros, con que perdi
 la vida, y la libertad,
 aqui me dio su beldad
 mas fauor que mereci. 275
 Aqui las noches passaua
 entretenido, y gozoso,
 aqui amado, y venturoso
 mil fauores escuchaua:
 aqui Lenia me adoraua: 280
 mas ay de mi, que rigor,

no me despiertes amor,
que siruen glorias passadas,
si llegan a imaginadas,
de aumentar mas el dolor. 285

Aqui de glorias passadas
harè alarde entretenido,
mirando mi bien perdido:
que siruen estas pisadas?

ay glorias imaginadas, 290
sombras locas de mi amor,

para que con tal rigor
agora me atormentais,
si con vuestra pena dais
al alma nuevo dolor? 295

Rexas, que atentas ois
mis queexas, y mis amores,
como a mi dueño, entre flores,
que salga no le pedis?

si con verme, no dezis, 300
que agora la quiero mas,
pues pongo agrauios atràs,
y vengo a penar muriendo,
ofendido, y loco entiendo.

<i>Per.</i>	<p>Mira, señor, donde estàs. 305</p> <p>Dexa locuras a parte,</p> <p>que es flaqueza conocida</p> <p>que rindas a amor la vida,</p> <p>si venciste en campo a Marte:</p> <p>no dè al valor descarte, 310</p> <p>vencete a ti, pues que està</p> <p>Lenia casada, y vendrà</p> <p>por momentos.</p>
<i>Con.</i>	<p>Calla loco,</p> <p>que quien se vence, ama poco,</p> <p>ò enamorado no està. 315</p> <p>Exercitos mil venciera,</p> <p>mil enemigos matara,</p> <p>nueuos mundos conquistara,</p> <p>todo posible me fuera:</p> <p>pero no amar, considera 320</p> <p>que es imposible; ay que muero,</p> <p>casada Lenia, primero</p> <p>me sepulte viuo aqui</p> <p>la tierra, pues te perdi,</p> <p>cielos aqui desespero. 325</p>

Salen la Infanta, y Eluira al balcon.

Inf. Eluira, el Conde parece,
 llamale, assi Dios te guarde.

Elu. Casi me tiene cobarde
 ver que el Conde te aborrece.

Inf. Llama, que èl me quiso bien, 330
 y quien ama, tarde oluida.

Con. Ay mi esperança perdida.
 si es quien ha abierto mi bien?

Elu. A cauallero?

Con. Quien llama?

Elu. Eluira os llama, señor? 335

Con. Sombras locas de mi amor,
 mi propia ofensa os defama.

Inf. Dile aquesto de mi parte.

Elu. Señor Conde, no me hablais?

Con. Sola Eluira, sola estais? 340

Elu. La Infanta me manda hablarte.

Con. A mi la Infanta, a que efeto?

Elu. De algun efeto serà.

Con. Pues ya casada no està?

Elu. Forçada solo os prometo, 345
 no sabeis qual la teneis,
 loca està por vos suspira.

Inf. Dile mucho desso Eluira.

Con. Que de engañarme trateis?
Ya no quiero mas engaños, 350
ni sufrir tantos desvelos,
porque me abraso de zelos
en el potro de mis daños.
Quise a la Infanta, esso lloro,
porque la amaua de fuerte, 355
que aunque es causa de mi muerte,
con todo, Eluira, la adoro.
Mandòme el Rey a la guerra,
fuy, venci, y vitorioso,
veo que espera su esposo, 360
y de su amor me destierra,
Di pues, Eluira, a essa ingrata,
que aguarde al Principe, en quien
espera el gusto, y el bien,
y yo el mal con que me mata. 365
Dile, que goze mil años
la esperança de su amor,
mientras yo lloro el rigor
que me han hecho sus engaños.
Dile, que en dulces abraços 370

goze alegre su esperança,
mientras lloro su mudança
metido en zelosos lazos. [A4]
Dile, amiga, qual estoy,
qual me tiene, y de que suerte, 375
y dile, que con mi muerte
justo pago a mi error doy.
Dile, que el Conde està loco,
la ocasion ella la sabe,
y dile, que no me acabe 380
con matarme poco a poco,
Que no me engañe atreuida,
con disculpas, con enojos,
y que no veràn sus ojos
al Conde en toda su vida. 385

Haze el Conde que se và

Inf. Conde, Conde, tal rigor
contra vn alma que os adora?
Con. A cielos, la voz sonora
es aquella de mi amor.
Que harè? irème atreuido? 390
pero no, que amor no puede
consentir en esto, quede

el Conde aqui sin sentido.
Inf. Conde, no me respondeis?
 como dessa suerte os vais? 395
 como, Conde, no escuchais
 a quien tanto amor deueis?
Con. Quien deue a quien, homocida?
 si a mi amor tu le pagaras,
 ni estas queexas escucharas, 400
 ni yo perdiera la vida.
 Que disculpa avrà que quadre
 a la mudança que has hecho?
Inf. Tu siempre estàs en mi pecho,
 pero forçòme mi padre. 405
 Ay Conde mio, ay señor,
 vois sois luz de aquestos ojos,
 el alma en dulce despojos
 se os ofrece con amor.
 Vos sois el bien que me agrada, 410
 y el que mi fortuna ordena,
 viuir sin vos, serà pena,
 con otro dueño, forçada.
 Lagrimas mil he llorado,
 mil tormentos padecido, 415

por vos, mi dueño querido,
Conde mio, esposo amado.
No fue la ausencia bastante
a conquistar mi valor,
venciòme, Conde, el rigor 420
de mi padre, no os espante.
Fui muger en la flaqueza,
y de temor obligada,
no osè replicar en nada,
de lo que aora me pesa. 425
Que quisiera, y fuera poco,
perder, Conde, alli la vida,
mas que escucharte, afligida,
dirè que el Conde està loco.
Yo la loca vengo a ser, 430
porque le adoro de suerte,
que por no ver vuestra muerte,
vna locura he de hazer.
Oy quiero que amor se vea
en campo, Conde, con vos, 435
para ver qual de los dos
puede mas, ò mas pelea.
Lleuadme, mi bien, de aqui,

vuestra la Infanta ha de ser,
 que quiero que echeis de ver 440
 que para vuestra naci.
 Oy perderè mi decoro,
 porque salgais desse engaño,
 y me auenturo a este daño
 por lo mucho que os adoro. 445

Con. Valgame Dios! que es aquesto?
 que confusion tan estraña!

Inf. Llevadme, mi bien, a España,
 y sea esto, Conde, presto.
 Aqui vereis si he querido, 450
 aqui quanto os he adorado,
 pues por vos pierdo el Estado
 en que heredera he nacido.
 Esto ha de ser, que mi honor
 por vuestro amor se aventura, 455
 y advertid que esta locura
 que nace de mucho amor.

Con. Infanta, luz destos ojos,
 gloria deste triste pecho,
 que en alegria deshecho, 460
 te ofrece alegres despojos.

Como podrè agradecer
 tanta merced, tanto amor,
 tan señalado fauor
 como el de tu proceder? 465

Pero, mi bien, como puedo
 hazer lo que tu me mandas?

Inf. Pues Conde, cobarde andas,
 quando yo he perdido el miedo?

Con. Señora, pues mi lealtad? 470

Inf. No es mas riesgo el de mi honor?
 faltòte, Conde, valor,
 mia fue la necesidad.
 Maldiga Dios la muger
 que con hombre se declara. 475

Con. No tal rigor, prenda cara,
 que me haràs enloquecer.

Inf. Acabose mi aficion,
 quedad, Conde, para loco,
 ya que estimastes tan poco 480
 declararos mi intencion.
 En vuestra vida me hableis,
 no digais que os he querido,
 pues tan necio aueis nacido,

que aquesta ocasion perdeis. 485

Vanse las dos.

Con. Señora, Infanta, mi bien,
vos os vais, y dessa suerte?
causa sereis de mi muerte
si me abrasa esse desden.

Per. Linda locura por cierto, 490
impertinencia estremada,
declarose, y enojada,
pides aora concierto?

Amauas? pues que querias?
que mas querias si amauas? 495
en que, Conde, imaginauas?
que poco amor la tenias.

Agora quexas, y voces,
por cierto gentil maraña:
no dixo, lleuadme a España? 500

Con. Quieres que te mate a cozes?

Per. Ya por fuerça los daràs
con buen aire, y lindo brio,
hiziera tal desvario
en su tiempo Fierrabras? 505
Que la lleuasses de aqui

te dicesse a ti la Infanta,
por Dios, señor, que me espanta.

Con. Que te espanta tanto a ti.

Per. Viue Dios, que tonto soy, 510
mas si a mi me lo dixera,
que yo, señor, la quisiera.

Con. Por matarte, loco, estoy:
si el Rey su padre me dio
el ser que tengo, y estado? 515

Per. Enamora en despoblado,
pero acà en la Corte, no:
Hermitaños solicita,
y no Infantas, que es rigor.

Con. Manchar no puedo el valor 520
de mi sangre, aunque me incita
el amor *Per.* Lindo primor,
del ya no esperes buen fin,
que lleuas mal poluorin
para el arcabuz de amor. 525

Vanse, y Salen el Principe, y Siluio.

Prin. Como va da mi ventura?

Sil. Peligro corre, señor,
mas determinado amor,

siempre imposibles procura.

Prin. Diste a la muralla assalto? 530

has visto como, ò por donde
entra al sol que se me esconde,
quando mas de su luz faltó?

Dime, Siluio, lo que has hecho,
que negociado, y que visto 535

de la gloria que conquisto,
que me abrasa amor el pecho. [B]

Sil. Procurè, gran señor, como mandaste,
ver el Palacio todo, y su belleza,

con las mas circunstancias que mandaste 540

para intento fatal de vna ardua empresa,
no las de Ciro vencen el engaste,
ni las que nos pintò naturaleza,
emula de dibuxos, y pinceles,

que por imitacion dio mil laureles. 545

Entre mil peregrinas quadras bellas,
confusion de la vista, y laberinto,
con mas frisos que el cielo tiene estrellas:
vi grandezas, señor, que aqui no pinto,

en quadros de pinturas vi centellas 550

de amorosas historias: vi sucinto

vn paraiso alegre, y rutilante,
que su belleza al Sol quedò triunfante.
Salen laspuertas a vn jardin pequeño,
que deleita la vista su hermosura, 555

sutil Cupido està de airado ceño,
bomitando entre jaspes plata pura:
combida su hermosura a vn blando sueño,
que en mil cristales deshazer procura
la espuma, por temer q nazca della, 560
otra Venus alli de agua tan bella.

Prin. No me pintes los arboles, y fuentes,
sus aguas, sus cristales, y sus flores,
no su belleza aqui quiero me cuentas,
cuentame solo, Siluio, mis amores: 565

dime, pues, si has hallado inconuenientes,
a que pueda gozar de los fauores
de la Duquesa, a quien gozar pretendo,
que con pinturas necias no me entiendo,
dime presto el camino que has hallado 570

Sil. Acabòse el jardin

Prin. Y mi cuidado
en dilatarle tu, pena me alcança.

Sil. Vese de yedra verde, coronado
 vn arco, a quien por gloria le descansa 575
 vn jazmin, que arrimado le haze espaldas,
 entre visos alegres de esmeraldas;
 entrase en su hermosura deleitosa,
 suspension de la vista, y breue encanto:
 vese al entrar en el Venus llorosa, 580
 y Adonis muerto, si con tierno espanto
 llora Venus su suerte rigurosa.

Prin. Y yo lloro q tu me tardes tanto,
 que no acabes de darme a manos llenas
 essas glorias de amor, para mis penas. 585

Sil. A la mano derecha ay vna puerta,
 q es Oratorio en fin de la Duquesa,
 y a la siniestra mano otra concierto,
 en perspectiua igual a esta grãdeza:
 esta que aqui te digo queda abierta, 590
 camarin de aquel cielo de belleza,
 donde sale a rezar, ya que acostadas
 quedan todas las dueñas, y criadas,
 Yo tengo preuenido al jardinero
 con dadiuas, señor, para esconderte 595
 en este Paraiso lisongero,

dichoso si tu amor, goza esta suerte:
en el has de quedar, mira primero
que es noble la Duquesa, y esto aduierte,
que si la gozas, mira lo que hazes, 600
porque nacen mil guerras destas pazes.

Prin. Dexa, amigo que pueda agradecerte
esse extremo de amor, esse cuidado,
deme esso braços tu dichosa suerte,
pues la gloria mayor junta me has dado. 605

Sil. Como te la deseo se concierte.

Prin. Ningun Principe tiene tal criado.

Sil. Los pies beso, señor, a tu grandeza.

Prin. Oy gozarè, Rosaura, tu belleza.

*Vanse, y sale la Duquesa, y traiga Beatriz
dos velas encendidas en sus bugias, y ponga-
las en vn bufete baxo, en que ha de auer
recado de escriuir.*

Duq. Cerraste? *Beat.* Ya està cerrado. 610

Duq. Llegame el bufete aquí,
que quiero escriuirle assi
a mi hermano mi cuidado:
que a Dinamarca ha llegado
laureado, y vitorioso, 615

y el parabien es forçoso
que se le dè de mi parte.

Beat. El es vn heroico Marte
esforçado, y valeroso.

Duq. En esta carta se quexa 620
de su ventura, y su mal.

Beat. Mal padece? *Duq.* Y mal mortal
es, Beatriz, el que le aquexa:
la Infanta Lenia le dexa
por el Principe Albanès. 625

Beat. Gallardo el Principe es,
y aficionado te està.

Duq. Beatriz, si a casarse va,
que me importa esse interes?

Beat. Señora, es fuerça querer 630
a vn Principe tan gallardo.

Duq. En quererle me acobardo,
porque su esposo ha de ser.

Beat. Y no puede el cielo hazer
que tuyo el Principe sea, 635
si tu hermosura desea,
estando loco de amor?

Duq. Ay Beatriz, que esse fauor

solo en la Infanta se emplea.
 Que importa que diga aquí 640
 que me quiere, y que me adora,
 si es Lenia sola el Aurora
 desse loco frenesi?
 no Beatriz, dexame a mi,
 que aunque el Principe es galan, 645
 y mis deseos se van
 tras su brio, y tras su talle,
 mandame mi honor que calle,
 aunque exale su alquitran.
 Y he de callar, y sufrir 650
 este amor, que assi me trata,
 y he de resistirme ingrata,
 y como ingrata morir:
 mi pena no ha de sentir,
 aunque la suya me cuente, 655
 que no se, Beatriz, si miente,
 es hombre, temo su engaño,
 y es fuerça el llorar mi daño,
 si el alma en esto consiente.
Beat. Ni te aconsejo, ni doy 660
 parecer en pena igual.

Duq. Aunque padezca este mal,
con èl, Beatriz, bien estoy,
muger en efeto soy,
dèl aficioneme luego, 665
pero no es amor tan ciego,
que no resiuva esta furia,
que teme el alma esta injuria,
y el incendio deste fuego.
No tratemos dello mas, 670
mi Beatriz, si te parece.

Beat. Tu hermosura bien merece
ser Reina, y ya lo seràs.

Duq. Donosa, Beatriz, estàs, [B2]
cantame mientras escriuo, 675
que solo gusto recibo
quando te escucho Sirena:
si ay mal, me quitas la pena.

Beat. Quieres de amor?

Duq. Con èl viuo.

Beat. De tu hermano es la cancion, 680
Perilo me la ha embiado,
que vn Poeta aficionado
puso a su amor suspension.

Duq. Coronistas de amor son,
que siruen con plaça muerta. 685

Beat. El que a escriuir bien acierta,
luego le paga la fama.

Duq. Contra si la embidia aclama,
quien con glorias la despierta.

Canta Beatriz, y la Duquesa escriue.

Beat. Quexoso està Vitorino 690
de que se case la Infanta,
por gusto del Rey su padre,
con el Principe de Albania.

Siente la Infanta su pena,
y llorando su desgracia, 695
con el Conde se disculpa,
y llora con èl sus ansias.

Conde, Conde amigo, dize,
no he sido yo la culpada,
casame mi padre a fuerça, 700
tuya es, Conde, vida, y alma.

Dexa de escriuir.

Duq. Ay que rigor, mi Beatriz,
si contra gusto la casa
su padre pena es terrible,

lastima tengo a sus ansias. 705

Prosigue, que me dà gusto
ver quexas de amor cantadas,

Beat. Oye, señora, la letra.

Duq. Con gusto escucha quien ama.

Canta. No la quiero, ingrata, no, 710
que con falsedad me engañas,
eres muger, y assi es fuerça
que te vistas de mudança.

Duq. Que propia en los hombres es,
mi Beatriz, essa palabra, 715
y ellas que falsas que son,
que mudables: Beatriz canta.

Canta. Lleuadme, mi bien, de aqui,
(dixo la Infanta gallarda)
que viuir sin vos, no es bien, 720
con otro dueño forçada.

Duq. Que amor, que fe, que fineza,
que firmeza, y que constancia,
amor nació en la muger,
con el cimientto en el alma, 725
y assi, Beatriz, se auenturan:
y los hombres que mal pagan,

mal fuego los queme amen.

Beat. Amen, yo darè las pajas.

Duq. Prosigue, que quiero ver 730
sus extremos en que paran.

Canta. Lleuadme a España, señor,
que mas quiero desterrada
viuir con vos pobre en ella,
que ser Reina en Dinamarca. 735

No es possible (dixo el Conde)
que me serà mal contada
traicion tal, si la executo.

Duq. Por cierto que tuuo gracia.
No cantes mas, mi Beatriz, 740
que me ofende lo que cantas,
ni acabar de escriuir quiero
para el Conde aquesta carta.

Entrate a dormir, Beatriz,
que me entro a rezar, descansa 745
con el romance, que yo
dirè al Conde en lo que falta.

Que por ser leal al Rey,
no sirua mal a su dama,
que parece cobardia, 750

y me ofende el ser su hermana.

Beat. Brauamente lo has sentido.

Duq. Por muger, Beatriz, no basta?

que rigor a tanto amor,

tu pena, Lenia, me cansa.

755

Vanse, y sale el Principe con vna pistola

en la cinta.

Prin. Ya se ha entrado la Duquesa

a su deuocion, y el alma

temerosa me atormenta,

y todo vn yelo me abrasa.

Con temor estoy, que es esto?

760

agora el valor me falta?

que esquadrones me suspenden,

ò que exercitos me aguardan?

No es vna muger? que horror

me detiene, y embaraça?

765

Iesus, que es lo que me oprime,

que apenas mueuo las plantas?

Quando, cobarde, retiro

los passos, y las pisadas:

en esta puerta ay escrito

770

de letra antigua, y mosayca

vn letrado, que dirà?
pero esta luz; aquí carta,
y de la Duquesa! quiero,
pues no la tiene cerrada, 775
guardarla, que quiero ver
estas letras que señalan.

Toma vna vela, y mira las letras.

Mira que te mira Dios,
dizen todas èl me valga,
la Duquesa sale, amor, 780
anima mis esperanças.

Sale la Duquesa.

Duq. Valgame Dios, muerta soy,
que es aquesto, sombra vana?
eres vision? que me quieres?
ola criados, criadas. 785

Prin. Cesse el rigor, mi Duquesa,
cesse el rigor, mi Rosaura,
no dè voces, que a tus pies
Felino, señor de Albania,
Principe suyo te ofrece 790
la Corona; que te espanta?
no te admires, no, de verme,

tu la culpa tienes, calla,
no dèes voces, que te afrentas
si aqui, Duquesa, me hallan. 795

Vite, amete de improuiso,
y nacieron en el alma
bolcanes de amor, Duquesa,
que puedo hazer si me abrasan?

Declarete mi intencion, 800
resististere enojada,
con desdenes rigurosa,
con desprecios, y amenazas:

que he de hazer, si amor me anima,
quando tu desden me mata? 805

Ea Duquesa inuencible,
paga mi amor, mi fe paga,
pues la ventura te tiene
para este triunfo guardada.

*Vase llegando el Principe a la Duquesa
y ella sacale la pistola de la cinta.*

Duq. Reportese vuestra Alteza, 810
y por donde entrò se salga,
ò viue Dios que ha de ver
dentro en su pecho estas balas.

Aduierta lo que le digo,
 y mire que soy Rosaura, 815
 Duquesa de aquesta tierra,
 no de Dinamarca Infanta.
 Vaya a casarse, y no busque
 pesadumbres para Albania,
 que tengo vn hermano yo 820
 que le harà temblar la barba.
 Y quando en Corte le esperan
 con libreas, y con galas,
 no trueque amor por disgustos,
 ni busque glorias forçadas. 825

Prin. Hermoso dueño, mi bien,
 gloria mia, como el alma
 teneis tan cruel, Duquesa,
 contra vn Principe que os ama?
 La pistola me apuntais? 830
 vuestras son todas mis armas,
 no tireis, no, que esos ojos
 para matar solo bastan.
 Rendido estoy que quereis? [B3]
 amor me alienta, y ampara, 835
 vuestro esposo soy, Duquesa,

amor que reina, lo manda.
 A dase el mundo con guerra,
 como viua en vuetra gracia,
 ay Duquesa, que rigor. 840

Duq. Ay Sirena como encantas.
 Amor le tengo, que harè?
 soy muger, y amor me mata:
 Principe, nunca imposibles
 por tal camino se alcançan, 845
 id norabuena a la Corte.

Prin. No ay Corte sin essa gracia.
 Este Palacio es mi Corte,
 y no es razon que yo salga
 de Corte que corta tanto 850
 en lo viuo de mi alma.
 Vos sois la Reina, Duquesa,
 para vos naci, que Albania
 con la Corona os espera,
 que soy su Principe, y basta 855
 querer yo que reineis vos,
 para que humilde, a essas plantas,
 os adoren, gloria mia.

Duq. Que engaños, Principe, tratas.

Prin. Verdades son, que nacidas 860
fueron, bien mio, en el alma.

Duq. No las creo, no, Felino.

Prin. Pues si empeño la palabra?

Duq. No ay palabra, que eres hombre,
y siempre con ella faltan. 865

Prin. Falta el que no tiene amor,
pero quien de veras ama
nunca faltò, mi Duquesa,
a obligaciones tan altas.

Duq. Que pretendes?

Prin. Ser tu esposo. 870

Duq. No lo creo, que me engañas.

Prin. Si te engaño, el cielo mismo
se conjure en mi desgracia.

Duq. Principe, no estoy segura,
mil temores me acompañan. 875

Prin. Pues si lo firmo, Duquesa,
no te parece que basta?

Duq. Toma la pluma, y escriue.

Prin. Quanto quisieres me agrada.

Esriue el papel.

Duq. Que largos en prometer 880

son los hombres, y si alcançan,
que cortos en cumplir son,
no sè que rezela el alma,
que en memorias apercibe
historias de sus mudanças. 885

Dale el papel.

Prin. Ya escriui.

Duq. Muestra, y verè.

Prin. Que hermosura, amor, que gracia,
toda el alma, y las potencias
por los ojos me arrebatà,
que donaire, y que belleza, 890
amor, en tus glorias para,
que si oy la Duquesa gozo,
que mas espera quien ama?

Duq. Ni con esto estoy segura.

Prin. Pues que quieres mas? señala, 895
pide mas, si ay mas que pidas
a quien tu amor idolatra.

Duq. Iura agora

Prin. A donde? *Duq.* Aqui.

*Corre la Duquesa vna cortina, y descubre
vn Christo, y arrodillase el Prin-*

cipe a jurar.

- Prin.* Todo harè por gloria tanta.
- Duq.* Mira, Principe, que juras, 900
y que Dios mira esta causa.
- Prin.* Por èl juro aqui, de ser
tu esposo, bella Rosaura,
aunque se oponga a mi gusto
toda la fuerça de Albania, 905
de Dinamarca el poder,
del mundo todas las armas,
porque es tu esposo Felino,
y te empeña la palabra.
- Duq.* Ya, Principe, estoy segura, 910
tuya soy, *Prin.* A gloria tanta
responde el alma por mi,
si dà lugar en tal causa
la gloria como oy espera,
tal dicha como oy alcança. *Vanse.* 915

IORNADA SEGVNDA.

Sale el Principe.

- Prin.* Gozè de amor la ocasion,
amor, que dichoso estado

[. . .]

me has dado en satisfacion,
quererla es obligacion, 920

amarla es dulce porfia,
que vna muger que se fia
de vn hombre, es grandeza Real
pagar con termino igual
la prenda que de honor fia. 925

Gozè regalos, y amores,
gozè con estrechos lazos

[. . .]

en glorias de amor fauores:
pero oprimido en temores 930

de ver lo que escrito està
en vn papel, que me dà
zelos, por ver lo que trata,
que amores en el retrata
a quien viene, ò a quien vâ. 935

Lee el Principe la carta q tomò del bufete.

Gallardo General mio,
siempre bueluas vitorioso,
que en tu valor generoso
mayores vitorias fio:

mil parabienes te embio, 940
y yo dartelos quisiera,
pero como en campo, y sierra,
no acertarè a declarte
los parabienes que darte
en la gloria que te espera. 945
Gozes mil años fauores
del Rey, tu heroico señor,
mas merece tu fauor,
que a todos matas de amores:
tus glorias sean mayores, 950
que yo acierto a desear,
quisierame declarar,
pero a quien es tan discreto,
los parabienes prometo,
y abraços quisiera dar. 955

Acaba de leer.

Los parabienes prometo,
y abraços quisiera dar:
que aueis llegado a mirar
ojos, con mortal efeto?
que entendimiento perfeto 960
puede detener la furia

de tan riguroso injuria?
ninguno, siendo este tal,
que no ay pena tan mortal
como mi rabiosa furia. 965

Afuera amor hechizero,
furia loca, y pertinaz,
que bien te pintò rapaz
el que te pintò primero:
llegaste a ver lisongero 970

este veneno, ò papel,
y no te informaras dèl
lo que dezia si quiera,
antes que palabra diera
a esta Medea cruel. 975

Mas que ley me ha de obligar
a que cumpla la palabra,
que este desengaño labra,
y que aqui llevo a mirar?
puedeme el mundo forçar 980

a que case con muger
que tiene ageno querer?
no papel, que si la di,
fue porque no conoci

tan ingrato proceder. 985

Di la palabra, y firmè
ser su esposo, por mi daño,
mas es fuerte vn desengaño,
quando tan claro se ve:
yo mismo a mi me engañè 990 [B4]
en no leer que dezia
esta venenosa harpia,
esta sentencia que mata,
pero ya, Duquesa ingrata,
cessò la obligacion mia. 995

Vuestro serà mal tan fuerte,
y bien lo aueis merecido,
al Principe aueis perdido,
y en perdelle, vuestra suerte:
yo lleuo zelos de muerte, 1000
pero vengarme es forçoso,
di la palabra de esposo,
mas ya cumplirla no puedo,
y con vengarme en fin quedo
quando vengado, zeloso. 1005

A Dios, Duquesa, que amor
oy me destierra de ti,

mucho te quise, mas vi
en vn papel mi dolor;
no me culpes de triador, 1010
que yo te amara, y quisiera,
y mi palabra cumpliera:
pero como puede ser,
si es fuerça, ingrata, temer
que otro amor tu pecho altera? 1015

Sale Siluio.

Sil. Contento estarà tu Alteza.

[. . .]

Prin. Enfin aqueste es criado,
y el negarselo es grandeza:

[. . .]

no mereci su fauor,
desprecio, Siluio, mi amor,
y vi con sangrienta espada
vna muger enojada,
y zelosa de su honor. 1020
1025

Apresta cauallos luego,
que al punto me he de partir.

Sil. No te piensas despedir?

Prin. No, Siluio, porque voy ciego,

bomitan mis ojos fuego, 1030
y no me preguntes mas,
mira que muerte me das.

Sil. Yo darte muerte? es injusto.

Prin. Esto importa a honor, y gusto,
papel, tu me acabaràs. 1035

*Vanse, y salen el Rey, la Infanta, Eluira,
y Fabio.*

Rey. Que es esto, Lenia querida,
que assi intentas darme enojos?
leuanta, mi bien, los ojos,
dà aliento a mi triste vida.
Que estraña melancolia 1040
ha causado esta tristeza?
no eclipses essa belleza
con tan pertinaz porfia.
De que ha nacido tu pena
me cuenta, assi Dios te guarde, 1045
no me la encubras cobarde
con encantos de Sirena.
En los ojos se declara
la pena del coraçon,
ya assi sus efetos son 1050

los que salen a la cara.
Y en la tuya, Lenia, he visto,
que algun disgusto lo ha hecho;
no aflijas, hija, mi pecho,
que en vano el furor resisto. 1055

Dame cuenta de tus males.
de tu pena, y tu dolor,
sienta con igual rigor
oy tu padre estremos tales.
No me hablas? no respondes? 1060

que tienes que estàs mortal?
algun riguroso mal
dentro en el alma me escondes.

Inf. Que mal puede auer secreto
que tanta pena me dè? 1065

Rey. Yo, mi Lenia, no lo sè,
pero veo en ti el efeto.

Inf. Ay Conde, Dios te perdone
la pena que me has causado,
tu me has llegado a este estado, 1070
tu desprecio en èl me pone.
Padre la melancolia
que me atormenta es mortal.

Rey. No entender, Lenia, tu mal,
es mayor confusion mia. 1075

Inf. Ay mi Eluira, loca estoi,
mi pena me ha de matar.

Elu. Señora, disimular.

Inf. Como puedo? vn Etna soy.
Que confusion tan estraña 1080
es la que a mi me atormenta,
si el declararme me afrenta,
quando tanto amor me daña.
Si veo al Conde, me enciende
la colera, y confusion, 1085
terribles mis ansias son,
quando su vista me ofende!

Rey. Quieres que canten? *Inf.* Señor,
la musica me entristeze,
pero si a ti te parece. 1090

Rey. Canten algo por mi amor.

Inf. Si gustas, tu gusto es justo
que a mi me parezca bien.

Rey. Fabio, la infanta entreten,
canta algo que la dè gusto. 1095

Inf. Canta, y sea sin templar,

o no cantes por tu vida.
Eluira yo estoy perdida,
tanto amor me ha de matar.

Canta Fabio.

Tiranas penas de amor, 1100
que sin razon os incita
a atormentar con agrauios
quien en vuestras glorias fia.
No me atormenteis, cessad,
con lisongeras mentiras, 1105
con falsedades ingratas,
con crueles tiranias.

Inf. q buena letra. *Elu.* Estremada.

Inf. Que discreta que es, mi Eluira,

Elu. Siendo de amor, serlo es fuerça. 1110

Inf. Canta Fabio, que me aliuias.

Cantan.

No creo engaños de amor,
quando estremos no acreditan,
que palabras cuestan poco,
y menos cuesta el fingirlas. 1115
El que tiene amor de veras,
no repara en perder vidas,

ni le refrenan lealtades,
y miente, si ay quien lo diga.

Inf. Y miente trezientas vezes 1120
quien otra cosa imagina,
que letra tan estremada,
ay Dios, la pena me quita,
o me la dobla, que amor
con extremos martiriza. 1125

Cuya es esta letra, Fabio?

Fab. Por mala dire que es mia.

Inf. Y el pensamiento? *Fab.* Señora,
me la diò. Inf. No me lo digas,
muger era, Fabio, quien 1130
te le diò, y en fin querria.
Ha fragil naturaleza,
pension que pagar obligas
al mismo Rey; que amor puede
hazer estas tiranias: 1135
pero si èl no, quien podrà

Rey. Parece, Lenia, querida,
que te diuierdes vn poco.

Inf. Toma Fabio, esta sortija,
por lo bien que lo has cantado. 1140

Fab. Eternas edades viua
vuestra Alteza, para hazerme
mercedes tan excessiuas.

Sale Lepido.

Lep. El Conde pide licencia
para entrar.

Inf. Ay suerte mia, 1145
morirè si aqui le veo,
aunque le adoro, mi Eluira.

Rey. Quieres q entre, Lenia, el Conde,
que estuuo en èl a porfia
pintando naturaleza 1150
los esstremos de sus dichas?

Inf. Señor, si gustas, bien puedes,
colera, y amor porfian
en mi pecho a darse guerrra. [C]

Elu. Aunque se maten de embidia, 1155
vencerà amor, Lenia hermosa.

Rey. Di al Conde que entre.

Inf. Si auuia
mi agrauio con su presencia,
y mi pena resucita.

Sale el Conde.

<i>Con.</i>	Deme vuestra Magestad a besar su mano inuicta.	1160
<i>Rey.</i>	Conde amigo, Dios te guarde.	
<i>Con.</i>	Y vos, señora.	
<i>Inf.</i>	Algún día sentireis lo que aueis hecho.	
<i>Con.</i>	Ya lo siento, y mis desdichas, pero mi lealtad me fuerça quando mas tu amor me incita.	1165
<i>Rey.</i>	Conde, la guerra passada ya con amistad se liga, todo venciò tu valor, obligacion es precissa hazer quanto pidas, Conde, pide, si ay algo que pidas.	1170
<i>Con.</i>	No ay que pedir, gran señor, a tu grandeza excessiua, que tu sin pedir me premias, quando humilde me acreditas. Y pues se acabò la guerra, y mi mal crece a porfia, fatal estrella a mi suerte, desgracia de quien soy digna.	1175 1180

- Pido a vuestra Magestad,
que licencia me permita
para partirme a mi tierra.
- Inf.* Ay Dios, que se ausenta: Eluira, 1185
mi mal crece, amor me mata,
pues se va el Conde; desdichas,
que me quereis juntas todas?
pero venid que sois mias.
- Ay de quien padece penas, 1190
callando males, que giran
sobre piramides locas,
que a nuevas ansias me incitan.
- Rey.* Pues Conde, quando mi Corte
quiere celebrar las dichas 1195
de la Infanta en hazer fiestas,
os quereis con tanta prissa
ausentar della? no Conde.
- Con.* Señor, Rosaura me obliga
a que yo me parta luego, 1200
porque la presencia mia
importa en aquel Estado:
mis zelos me martirizan.
- Rey.* No sè, Conde, que teneis.

	que os he mirado estos dias	1205
	triste, y confuso, que causa	
	ay que os moleste? dezidla,	
	no me encubrais nada, Conde,	
	pues mi amistad os anima.	
<i>Con.</i>	Señor, mi pena es mortal,	1210
	y porque veas si obliga	
	tu amor al Conde, oye vn poco,	
	porque quiero referirla.	
<i>Rey.</i>	Di que me alegra escucharte.	
<i>Inf.</i>	El Conde està loco, Eluira,	1215
	y yo mas que èl estoy loca,	
	de auergonçada, y corrida.	
<i>Con.</i>	Mirè para mi desgracia	
	dentro de tu Corte misma,	
	Rey poderoso, vna dama,	1220
	que es de la hermosura cifra.	
	No te cansarè, señor,	
	pintando su gallardia,	
	solo dirè que su gracia,	
	y el incendio de su vista,	1225
	pudiera abrasar a Troya,	
	y a España dexar perdida,	

sin mas armas que sus ojos,
ni mas guerra que sus niñas.
Crecio amor con el poder, 1230
porque si almas tiraniza,
siempre voluntades dexa
a vn tierno yugo rendidas.
Entre amorosas centellas,
passeos, fiestas, visitas, 1235
papeles, musicas tiernas,
estremos que fuego atizan,
me vi de su amor pagado
con tanta igualdad, y dicha,
que al passo destas memorias 1240
crecen oy las penas mias.
Cinco años durò este amor
con finezas tan altiuas,
que en todos pienso que el Alva
copos formaua de risa, 1245
quiza porque adiuinaua
mudanças desta enemiga.
Con estas glorias de amor
mis penas se entretenian,
mis suspiros engañaua, 1250

mis quejas tristes sufría.
Assi passaua dichoso
tiernas glorias fingidas,
penas de amor con amores,
que agora me martirizan. 1255
En este estado, señor,
estaua, quando tu vn día
me diste el baston Real,
y por General me embias
de tu campo vitorioso, 1260
contra Bohemia; dilira
mi alma en esta ocasion,
y mis potencias diliran
Despedime de sus ojos,
dando en llanto a la partida 1265
tributo en lagrimas tiernas,
rios de perlas tan finas,
que en visos de amor mostrauan
isencion de ser fingidas.
Fui, presentè la batalla, 1270
y fue la vitoria mia,
que vn General con amor,
vitorias vence, almas quita,

exercitos desbarata,
 y a mil peligros se anima. 1275
 Alfin, señor poderoso,
 con preseas de honor ricas,
 entrè en Dinamarca alegre,
 vn Martes, dandome prissa
 los deseos de mi amor, 1280
 memorias de ausencia impia.
 Coronado de laurel
 me vio aqui tu Corte misma
 pisar estrellas de honor,
 y adulacion de la embidia. 1285
 Apenas lleguè a tu Corte,
 quando al instante me auisan,
 que estaua con otro dueño
 casada la prenda mia.
 Si el fuego de quando moço 1290
 oy tus memorias auia,
 para juzgar estos males,
 mira tu qual quedaria
 quien ausente la adoraua,
 si presente se la quitan. 1295
 Visitè su noble padre,

recibiòme qual solia,
y entre amorosos abraços,
parabienes dio a mis dichas,
quando solo para males 1300
darseme entonces podian.
Iunto al padre estaua, ay Dios,
enriqueciendo vna sula,
con resplandores de gracia,
crepusculos de aquel dia. 1305
Formè con los ojos quexas
a los suyos, que fulminan
rayos de euidentes llamas,
que sin matar tiranizan.
Ay Dios, con que gracia estaua, 1310
ya turbada ya afligida,
si de verme auergonçada,
y con verguença me mira.
Aqui sus ojos me dieron
entre amorosas caricias, 1315
disculpas de mis desgracias,
satisfaciones perdidas.
Despedime loco entonces,
y lo restante del dia [C2]

passè en lagrimas bañado, 1320
por desfogar las primicias
de vn coraçon que brotaua
centellas de amor tan viuas,
que el alma tiranzauan
entre zelos, y porfias. 1325
Baño Febo sus cauallos
en el mar, dexando a Cintia
su esfera desocupada
de los rayos que fulmina.
Fui a las rexas de mi ingrata, 1330
por donde vn tiempo solian
escuchar glorias alegres
mis venturas ya perdidas.
Salió a verme, y disculparse,
mas que disculpa podia 1335
tener en abonacion,
que amor pudiesse admitirla?
Que la forçara su padre
me dixo, y que compelida
de su rigor, consintiera: 1340
à cielo, aqui martiriza
la pena a mi coraçon,

y a vn nuevo furor me incita,
que adonde amor reyna, Rey,
nunca ay fuerça que le oprima. 1345
Alli fueron mis extremos,
que pudo en lagrimas viuas
ver mis ojos hechos fuentes,
y lastimada, y corrida,
me dixo: Lleuadme a España, 1350
Conde, que a tanto me obliga
vuestro amor, que mi honor quiero
se abrase en tales cenizas.
Yo que a su padre, Rey, deuo
tanta voluntad, que fia 1355
los secretos de su pecho,
y de su honor comunica
connmigo los de mas peso,
quedè como aquel que mira
en dos peligros su muerte, 1360
y perplexo solicita
elegir el menor dellos,
aunque alli al mayor me inclinan
mi aduersa suerte, o mi estrella,
para que mueran mis dichas, 1365

pues quise siendo leal
 a su ancion peregrina,
 dar muerte a sus esperanças,
 y a su honor alli dar vida.
 Ella, que juzga enojada 1370
 mi lealtad por cobardia,
 me vitupera, y se enoja,
 me reprehende, y se lastima.
 Dexòme, y fuesse, señor,
 tan furiosa, y tan corrida, 1375
 que en su rigor vi mi muerte,
 y en sus quexas mis desdichas.
 Oy dizen, que entra su esposo
 a gozar las alegrias
 de mi prenda en dulces laços, 1380
 para que muera de embidia,
 para que rabie de zelos
 quien vè sus glorias perdidas.
 Y assi señor poderoso,
 si tu grandeza acreditas 1385
 con tan augustos faoures,
 con mercedes tan cumplidas.
 Dexa que dexe tu Corte,

y en vna aldea me rinda
a este mal, a este dolor, 1390
que a la muerte me dedica.
No permitas que yo esté
donde zelosas harpias
me estén dando muerte infame,
si veo el bien que me quitan. 1395

Rey. Lastima tengo de verte,
Conde, tan enamorado,
tan confuso, y lastimado,
y en tan rigurosa suerte:
siento en mi Corte perderte, 1400
y sabe Dios, si quisiera
que essa pena que te altera
la pudiera remediar,
que yo sè que tu penar
remedio entonces tuuiera. 1405

Pero di, Conde, la dama
que en tal estado te pone,
que yo harè que te corone
entre sus braços por rama.

Con. Poner peligro a su fama, 1410
Jesus, señor, tal no harè.

Rey. Dime la causa, porque.

Con. Pues que no la digo, importa,
que es mi ventura tan corta,
que en este trance se ve. 1415

Rey. Conde, en vn mal tan estraño
vn medio se ha de elegir,
y por no verte morir,
elegirse el menor daño:
no te hagas, Conde esse engaño, 1420
Rey soy, y quiero ayudarte,
y pues que me obligo a darte
la que estimas por muger,
para que quieres perder
la vida con ausentarte? 1425
Si te declaras, tendràs
por muger la que deseas,
por tu vida que no seas
tan remiso, y pertinaz:
quien puede ser, que tu mas 1430
no merezcas, Vitorino?
hablar al padre imagino,
si tu me dizes el nombre.

Con. Temo, señor, que te assombre,

	que es poderoso, yo indigno.	1435
<i>Inf.</i>	Si el Conde no se atreuiò a lo que ella le pedia, en vano es ya la porfia, si corrida la dexò: y no te aconsejo yo, señor, que tomes a cargo querer librarle de vn cargo en que si lealtad abona, le quita amor la corona que mereciò en tiempo largo.	1440 1445
<i>Con.</i>	Señor, mi mal es estraño, y mi pena es infinita, pues ni tu amparo me quita de tan poderoso daño: dexa que llore mi engaño en esta ausencia importuna, si es tan corta mi fortuna, que aunque quiera tu poder darmela aqui por muger, ya mi esperança es ninguna.	 1450 1455
	<i>Sale Lepido.</i>	
<i>Lep.</i>	El Principe mi señor	

en este instante se apea,
 y ya con gloria desea.

Inf. Darne la muerte. *Con.* Ay amor,
 que poderoso rigor 1460
 es el tuyo contra mi.

Inf. Que desdichada naci.

Rey. A recibirle salgamos.

Con. Que buenos, Lenia, quedamos.

Inf. Vos lo quisistes ansi. 1465

Sale el Principe.

Lep. Ya no tienes que salir,
 que el Principe llega a verte.

Prin. Con tan venturosa suerte
 puedo, gran señor, dezir,
 que no tengo que pedir, 1470
 ni mas bien que desear,
 pues pudo el alma llegar
 a vistas de tal ventura,
 y a sombra desta hermosura
 ya con gloria descansar. 1475
 Las manos me dad, señor.

Rey. Principe, con tal excesso?

Prin. Que soy indigno confiesso,

de tocar vuestro valor:
y vos, señora, si amor 1480
merece correspondencia,
pidoos, que me deis licencia
que toque en gloria tan alta,
essa mano, que oy esmalta
estremos de tal presencia. 1485 [C3]

Inf. Señor, sea vuestra Alteza
muchas vezes bien venido.

Cond. Ha ingrata.

Inf. Tu lo has querido.

Prin. Que peregrina belleza!
perdona fiero Duquesa, 1490
que tu traicion me ha trocado.

Con. Ay hombre mas desdichado,
que entre zelos, y entre enojos,
he de ver con propios ojos
oy tan zeloso cuidado? 1495

Prin. Vuestra Alteza me parece
la diuierde alguna pena.

Rey. No anda la Infanta muy buena,
melancolia padece.

Prin. Que causa ay que assi entristece 1500

tan peregrina hermosura?

Inf. Tener tan poca ventura,
que he de casarme a disgusto:
traigo, señor, poco gusto,
aunque ya el alma procura 1505
diuertirse deste mal,

Prin. Quien, señora, lo ha causado?
que me pone en gran cuydado
veros en extremo tal:
que con gloria siempre igual, 1510
alegre os quisiera ver.

Inf. Y a verme no puede ser
alegre en toda la vida;
con vuestra alegre venida
gusto el alma ha de tener. 1515

Prin. Si es lisonja, la agradezco,
y si fauor, me hará loco,
y assi dadlos poco a poco,
que indigno no los merezco.

Con. La propia vida aborrezco, 1520
que ya le adora esta ingrata?
y en dar fauores remata
la pena de mi passion?

que lealtades de amor son
 disgustos con que me mata. 1525

Rey. Vendreis, Principe, cansado,
 y es justo que descanséis.

Prin. Que buen amor me teneis,
 en que punto, y en que estado?

Inf. No puedo quando me espera 1530
 vn tormento tan mortal,
 con veros cessarà el mal.

Prin. Cesse, mi Infanta el cuidado
 que os entristeze, y altera.

Con. O enemiga, ingrata y fiera. 1535

Inf. Ay Conde todo es fingido.

Con. El amor que me has mostrado,
 ya, ingrata, desesperado
 me ausentarè, si perdido.

Inf. Tu Conde, no lo has querido: 1540
 que me culpa tu rigor?

Con. Solo te culpa el dolor
 del amor que aqui declaras.

Inf. Ay, ay, si no repararas
 en lealtad contra tu amor. 1545

Vanse, y quedad Perilo, y el Conde.

Con. Ay, ay, si no repararas
 en la lealtad contra tu amor:
 a fuera loco furor,
 à Conde, nunca llegaras
 donde la Infanta escucharas 1550
 con pena tan infinita,
 pero si amor no limita
 tan excessiuo tormento,
 venga mas, que el mal que siento;
 a nueuas penas me incita. 1555
 Ay mi Infanta, el alma siente,
 perderte en esta ocasion,
 y ya mis tormentos son
 zelos de agrauio presente
 agora el Principe intente 1560
 gozar lo que mereciò,
 goze del bien que perdiò,
 digate alegre fauores,
 que yo solo en tus rigores
 me abrasarè viuuo yo. 1565
 Ya no mas, pena importuna,
 para que me atormentais?
 y que bien que a mi amor dais

este pago, esta fortuna:
 ya mi esperança oportuna 1570
 es bien que llore mi suerte,
 ay Lenia, que mal tan fuerte
 es el que triste me espera,
 porque sin ventura muera
 quien llega, Infanta, a perderte. 1575
 Yo finezas de lealtad,
 quando en Bolcanes de fuego
 me tiene amor loco, y ciego?
 que notable necedad:
 amor ingrato, parad, 1580
 no me atormenteis qual loco,
 id conmigo poco a poco,
 dadme estas penas de espacio.
Per. Señor, que estàs en Palacio,
 mira no te escuchen loco. 1585
Con. Dexame, Perilo, aqui,
 no me atormentes tambien,
 que perdido el mayor bien,
 con èl tambien me perdi.
Per. Si le falta el frenesi, 1590
 Perilo lo ha de pagar?

Con. Que el Principe ha de gozar
tanto bien? brauo rigor!

Per. Si tienen bula, señor,
quien se lo puede quitar? 1595

Con. El Conde viuio ha de ver
enlaçada en otros lazos
su prenda, sin que sus braços
no señalen su poder?
que paciencia ha de tener? 1600

Per. La de vn marido paciente,
que quando ve salir gente
de su casa, se haze ciego.

Con. O fuego en amor, y fuego.

Per. En quien aquesto consiente. 1605

Con. Los ojos de Lenia hermosa
se emplean en otro dueño,
ea, que deue ser sueño.

Per. Y cosa tan fabulosa,
que es ya del Principe esposa, 1610

Con. Calla villano, atreuido,
calla infame, mal nacido,
calla ignorante grossero,
que porque no callas muero,

y pierdo loco el sentido. 1615
Aquella gloria de amor,
fin y extremo de hermosura,
retrato de nieue pura,
de perfecciones primor:
aquella en quien el candor 1620
de la luz del sol parece,
nube que en sombra escurece
las luzes todas del dia,
ay mi Infanta, ay Lenia mia,
dichoso el que te merece. 1625
No mereciò mi ventura
gozar de tanta belleza,
que es desigual mi baxeza
de tu sangre, y tu hermosura:
acabe mi desventura 1630
a manos de tu poder,
Reyna de Albania has de ser,
gozate en ella mil años,
que quien naciò para engaños,
que gusto espera tener? 1635
A Dios Corte, a Dios Palacio,
a Dios mi Lenia querida,

que el Conde parte sin vida.

Per. Pues vamos mas a espacio,
que dize el Medico Acacio 1640
en el capitulo octauo,
que vn clauo saca otro clauo:
y si lo aduiertes, señor,
por no prouar tu dolor,
in diebus meis amabo. 1645

Con. Sacame vn cauallo al punto,
que quiero partirme luego.

Per. De tu breuedad reniego.

Con. Ve presto, que estoy difunto.

Per. Pues mandame enterrar junto 1650
de tu cueua, si te mueres: [C4]
a malditas seais mugeres,
mirad lo que hazeis aqui.

Vase Perilo, y sale la Infanta.

Con. Mi Lenia, que te perdi.

Inf. Conde amigo, que me quieres? 1655
no dèes voces por tu vida,
que me acabaràs ansi:
que te ausentas, Conde amado,
que te destierras alfin?

y caminos para huir.
Mis suspiros dieran viento,
mis quejas dieran alli 1685
aliuio a las tempestades
en mar de tormentas mil.
Y quando no por los mares
quisieras lleuarme ansi,
cauallos tiene mi padre 1690
de España, y Guadalquiuid,
que dexan atràs el viento,
porque al Zefiro sutil
tienen por padre enefeto,
mas ya sè que no naci 1695
para lograr mi esperança,
rigor de estrella ciuil:
que yo sè que si no fuera
la mia tan infeliz,
animo tienes tu, Conde, 1700
para oponerte a sufrir
tormentas por anchos mares,
y guerra hasta ver tu fin.
Mas no naciò, Vitorino,
de tu valor, oy aqui 1705

se confirma en mi desgracia
mi poca suerte: a viuir
te vas a tu propia tierra
forçado de vn frenesi,
que te lleua, porque acude 1710
quien por ti llega a morir.
Allà busca en otra dama
otros labios de rubi,
otros ojos de mas gracia,
aliento de ambar sutil. 1715
Todo hallaràs con mas gusto,
todas te querràn seruir,
que eres muy para estimado
con esse cuerpo gentil.
Pero, Conde, quien te quiera 1720
mas que Lenia, no, que en ti
puso toda su esperança
con tan interno matiz,
que ni ausencia, ni mudança,
ni la muerte, diuidir 1725
podrà tu amor, de mi pecho,
ni mi memoria de ti,
por mas que ingrato te ausentes:

y mira que has de viuir
en èl a pesar del tiempo; 1730
vete, y dexame sin mi,
llorarè con tiernas ansias
lagrimas de mil en mil,
ausente aqui de tu gracia,
siempre siendo lo que fuy. 1735

Con. Yo, mi Infanta, sin tus ojos,
triste, y confuso, a morir
voy en braços de mi pena,
sin ver tu hermoso carmin,
En el campo retirado, 1740
los dias peinso assistir,
si zelos no me acabaren:
pocos seràn, aunque a mi
me pareceràn sin verte,
siglos de eterno sufrir. 1745

Alli a solas, de mis males
harè alarde, para fin
de mis tristes esperanças,
que aqui quedan oy, aqui
las dexo, Infanta, enterradas 1750
de baxo de esse chapin,

tumulo debil, y facil
de ostentacion mugeril,
Yo a otra dama alçar ojos?
yo mas amor? yo rubi 1755
de otros labios? no mi Infanta,
muera yo, si ha de venir
a mi pensamiento cosa,
que no sea amarte a ti.
Casate, goza esse dueño 1760
tan dichoso, y tan feliz,
que oy gozarà tus fauores,
yo nunca los mereci.
Si en lo mejor de mi suerte
pone la fortuna eclypsi, 1765
el Rey me deue esta deuda,
pagarmela quiso, y vi,
que como soy desdichado
no fuy possible el dezir
que tu eras la causa, Infanta, 1770
de mi tristeza infeliz.
A Dios, que en el alma lleuo
essos ojos de zafir,
emulos de quanta gracia

tiene tu rostro sutil. 1775

Inf. Assi te vàs? *Con.* Ay que es fuerça.

Inf. Me dexas? *Con.* Que he de dezir?
que preguntas? *Inf.* Nada, Conde,
que ha de hazer Lenia sin ti?

Con. Y el Conde sin essa gracia, 1780
como, Infanta, ha de viuir?

Inf. Quien nunca te conociera.

Con. Quien hermoso Serafin,
no huiera visto esos ojos,
assumpto por quien perdi 1785
la libertad que ya lloro.

Inf. Bien mio, me has de esriuir?

Con. Suspiros seran correos,
que vendrà a verte aqui;
mis ansias seràn las cartas, 1790
y lagrimas por matiz
señalaràn tristes letras:
ya sabràs que han de dezir,
que queda el Conde sin alma.

Inf. Pues a Dios, Conde, de mi 1795
te asseguro hazer estremos,
que basten a interrumpir

mi casamiento, y mis bodas
 con encantos de Merlin:
 y el Principe buelua a Albania 1800
 sin casarse. *Con.* Buelue, y di
 lo que has dicho, Lenia hermosa.
Inf. Te espantas desto? fingir
 sabemos, mal las mugeres,
 que es amor maestro sutil 1805
 quando en el alma se estampa,
 seguro puedes partir.
Con. Los braços.
Inf. Y el alma en ellos.
Con. Ay Dios que yo siento en mi
 de nueuo penas mayores. 1810
Inf. Sin ellas puedes viuir,
 pues que la Infanta te adora.
Con. A Dios, mi bien. *Inf.* A Dios, fin
 de todas mis esperanças.
Con. Firme siempre hasta morir. 1815
Inf. De mi parte vas seguro,
 si yo lo quedo de ti. [D]
Con. Temo. *Inf.* Que temes?
Con. Mi suerte.

Inf. Animo, saber sufrir,
que es Lenia tuya, a Dios Conde. 1820

*Vanse, y asidos al paño del vestuario se
bueluen a mirar.*

Con. A Dios, bello Serafin,
como me apartas los ojos?

Inf. Como te ausentas de mi?

Con. Como te vas sin mirarme?

Inf. Si salen de mil en mil 1825
lagrimas a verte, Conde.

Con. Ha cruel ausencia. *Inf.* Infeliz.

Con. Imposible de mis ojos.

Inf. Porque quisiste lo fui.

Con. Infanta?

Inf. Conde? *Con.* Bien mio? 1830

Inf. Pena, es forcoso partir.

Con. Yo te perdi, y hallè penas.

Inf. Todas seràn para mi.

Con. Yo las lleuo. *Inf.* A mi me quedan,
vete. *Con.* Ya voy a morir. 1835

Inf. Mal aya el rigor, que aparta.

Con. Dos que se quieren assi. *Vanse.*

IORNADA TERCERA.

Sale la Duquesa con luto, y Beatriz.

Beat. Señora, que nouedad
causa en ti tan cruel belleza?
no eclipses tanta tristeza 1840
con tanta riguridad.
De vnos dias a esta parte
te veo, Rosaura hermosa,
tal vez airada, y zelosa,
y siempre sin declararte. 1845
Que tienes, que assi te has puesto
con luto, sin ocasion?
de que tus suspiros son?
no sè que imagine desto.
No sosiegas en la cama, 1850
ni leuantada sosiegas,
en mil tristezas te anegas,
efeto propio en quien ama.
Naciò de amor, por ventura,
esse mal, essa passion,
1855
que aflige tu coraçon?
Duq. Naciò de mi desventura.

No me importunes, ni enfades
ya con preguntarme tanto,
dexame triste en mi llanto, 1860
y no apures necedades.
No preguntes mas de aquello
que te quisieren dezir,
que es necio el que quiere abrir
a fuerça del alma el sello. 1865
Y pues que a ti no te doy
cuenta, Beatriz de mi mal,
entiende que es desigual
de la tristeza en que estoy,
Y males dichos a quien 1870
no los sabe remediar,
mas siruen de atormentar,
que de dar gusto, ni bien
Dexame, dexame vn poco
aqui a solas por tu vida, 1875
que el mal que tengo, combida
a la tristeza que toco.
Vete, y cierra norabuena
la puerta desse jardin,
dexa que llore mi fin, 1880

dexa que sienta mi pena.

Beat. Ay como temo que amor
 ha sido causa enefeto
 desse escondido secreto,
 desse tirano dolor. 1885

Duq. Cierra, y vete. *Beat.* Ya me voy.
 por no cansarte, y cansarme.

Duq. Dexame a solas quexarme
 del laberinto en que estoy.

Corre la cortina del Christo, y arrodillase.

A vos solo, Dios mio, 1890
 llegarè con mis ansias,
 como testigo dellas,
 y juez desta causa.

A vuestros pies diuinos,
 oy de aflicciones tantas, 1895
 remedio pedirè
 que solo en vos se halla.

En vos le hallò Daud,
 como en sus Psalmos canta,
 que a quien en Dios le busca, 1900
 nunca remedio falta.

Vos, que de entre leones,

fiado en vuestra gracia,
 a Daniel sacasteis
 del peligro en que estaua. 1905
 Y del horno a los Niños,
 que entre confusas llamas
 vieron su muerte triste,
 y Ionas en el agua.
 Vos, que en tronos de gloria 1910
 pisais estrellas sacras,
 prouidencia deuida
 a grandeza tan alta.
 Vos, poderoso Rey,
 que escogisteis tiara 1915
 de espinas, por mas pena
 que vuestro amor señala.
 Vos, que en Cruz vencedor
 a la serpieute ingrata,
 pisasteis la cabeça 1920
 de su soberuia vana.
 Vos, solamente Rey,
 de Reyes, y Monarcas,
 ante quien todos son
 gusanos, poluo, y nada, 1925

Si Iosue detuuo
el Sol con vuestra gracia,
y montes huuo quien
con ella los mudara.
Yo, Señor poderoso, 1930
que lleo confiada,
aunque indigna, por ser
pecadora, y tan mala.
Con todo, Iesus mio,
amante de mi alma, 1935
por quien sois, por la Cruz,
por essas cinco llagas.
Por esos pies diuinos,
por essas manos sacras,
selladas por mis culpas, 1940
y por mi enclauadas.
Por los golpes, y açotes,
corona y bofetadas,
por todas las afrentas
que en vuestra Passion santa 1945
padecestes, Dios mio,
os pido, que mi causa
ampareis qual testigo,

y serlo vos me valga.

Testigo sois, Señor, 1950
muger soy, y fiada
en juramento, di
las prendas de mi alma.

De vn tirano, que ausente
me ha dexado burlada, 1955
me querello, Señor,
traedle a vuestra gracia.

No perezca mi honra,
ni dexeis que afrentada
se vea, Señor mio, 1960
mi sangre en esta causa.

En mil peligros viuo,
que si mi hermano alcança
a saber mi locura,
mi vida es escusada. 1965

En vos, Señor, diuino,
pongo mis esperanças,
y mi justicia pongo
a tan diuinas plantas.

Los sentidos me dexan, 1970
y las penas me cansan:

pero ay Dios, que es aquesto,
que el sueño me quebranta.

Y me rinde el poder

a que ocupe en sus aras

1975

mis sentidos perdidos

[D2]

entre desdichas tantas,

Recuestase la Duquesa a dormir junto al

Altar del Christo con vn papel en la

mano, y sale el Conde.

Con.

Donde en passos tan esstraños

me lleuais confusion mia?

que quando el alma porfia

1980

ciertos son tristes engaños:

entrè en Palacio, y mis daños

voy temiendo por instante,

si se me ofrecen delante

por tapizes de color,

1985

bayeras que a mi dolor

hazen salua naufragante.

Todo el Palacio cubierto

de luto, que ha sucedido,

que en vn silencio escondido

1990

con persona alguna acierto?

si acaso Rosaura ha muerto?
que en tan triste confusion
me adiuina el coraçon
el mismo mal que sospecho, 1995
y no caberme en el pecho,
nace de alguna ocasion.
Salir quiero desta duda,
y acabarlo de ver todo,
pues ya mi pecho acomodo 2000
a suspension que es tan muda.

*Vase el Conde, y habla la Duquesa en
sueños.*

Duq. Con tan soberana ayuda
vitoria espero tener.

Sale el Conde.

Con. Aqui habla vna muger
en el Oratorio a solas. 2005

Duq. Y entan leuantadas olas
yo no me pienso perder.

Con. Esta es sin duda mi hermana,
rezando quedo dormida,
toda de luto vestida, 2010
que confusion tan tirana!

En sueños.

Duq. Si vuestra gracia se humana
a quien se ampara de vos,
faorecedme, mi Dios:
a Dinamarca he llegado, 2015
ya en el Palacio me he entrado.

Con. Que suspension tan atroz!

En sueños.

Duq. Alli veo al Rey sentado,
y Lenia la Infanta alli,
y al Principe miro aqui, 2020
que la mano le ha tomado.

Con. A sueño triste, y pesado,
que hasta en sueño me dèn zelos:
pero quando otros desvelos
lleuan tras si tanto honor, 2025
no tengais lugar, amor,
de correr mas paralelos.

En sueños.

Duq. Rey, el Principe, que viene
a ser de la Infanta dueño.
Con. Iesus, que pesado sueño. 2030
Duq. Dada palabra me tiene,

En sueños.

que me la cumpla conuiene,
mi esposo enefeto es
esse Principe Albanès:
mi honor me deue, señor, 2035
esse ingrato, esse traidor,
lo demas sabràs despues.

Con. Que es esto, en que estoy metido?
mi temor se ha confirmado,
el Principe la ha gozado, 2040
y yo mi honor he perdido:
aqui queda sin sentido
el hombre de mas valor,
aqui para su rigor
la fortuna siempre auara, 2045
quien de vna vez acabara
con trances de tanto honor.
Ay quien de aquesto se exima?
no, que estos trances son tales,
que en las casas mas Reales 2050
entra este villano clima:
vno mas que otro se estima,
y menos agrauios siente,

pero quien este presente
que veo a mis ojos yo, 2055
con el dolor no acabò,
no es honrado, ni es valiente.
Era este el luto que auuia
por las paredes colgado?
era este el laurel sagrado 2060
que mi valor merecia?
quando a mi Rey a porfia
confia en mi su poder,
le tiene vna vil muger,
para deshonrarme assi? 2065
mal ayan leyes que aqui
afrenta mia han de ser.

En sueños.

Duq. Señor, justicia os prouoque
con igual peso, que es ley,
sangre vuestra tengo, Rey, 2070
ò tendrà mi hermano estoque.
Con. Ingrata, si a mi honor toque
has dado tan desigual,
como en presencia Real
del Rey defender ya puedo 2075

el deshonor en que quedo
auergonçado, y mortal?

En sueños.

Duq. Ea Rey, esto ha de ser,
ò Dinamarca a pofia
ha de ver que sangre mia 2080
sus fuerças puede vencer.

Con. Antes que de vna muger
se viera el Conde afrentado,
pudieran tener cuidado
de mi espada, y mi valor, 2085
mas corrido, y sin honor,
que tal puede auer quedado?

En sueños.

Duq. Al arma Rey poderoso,
que justicia no me hazeis,
que en este papel vereis 2090
la firma deste aleuoso.

Con. Ha trance en honor forçoso,
pero acabar es mejor
de vna vez con mi dolor,
que no que en extremos tales 2095
queden mis venas Reales

con sangre en manchas de honor.

Toma el Conde el papel, y và a dar con la daga a la Duquesa, y baxa el Christo a ponerse en medio; caesele la daga, y queda arrodillado: despierta la Duquesa, y quedan los dos turbados, y buelue el Christo a su lugar.

Valgame Dios! caso extraño!

Duq. Mi Dios, amparadme vos,
que solo sombra de vn Dios 2100
me librarà deste daño.

Con. Señor, conozco mi engaño,
y mi peruersa osadia,
pertinaz fue mi porfia, 2105
misericordia, Señor,
pudo forçarme mi honor
a tan graue tirania.

Leuantase los dos, correse la cortina del Christo, leuanta la Duquesa la daga, y arrodillada dize.

Duq. Si pueden lagrimas mias,
hermano, padre, y señor,
detener oy el rigor 2110

	de tan nobles fantasias:	
	cessen honradas porfias,	[D3]
	y cesse rigor tan fiero,	
	consideralo primero,	
	mira que tu hermana soy,	2115
	a tus pies humilde estoy,	
	matame, toma tu azero.	
<i>Con.</i>	Muestra muger, vete donde	
	ni te vea, ni te escuche,	
	porque mi pecho no luce	2120
	con la colera que esconde.	
<i>Duq.</i>	Vitorino hermano, Conde,	
	amparo, padre, y señor,	
	no es hecho de tu valor	
	esse que emprendes tan ciego.	2125
<i>Con.</i>	Que he de hazer, quando tu fuego,	
	ingrata has puesto a mi honor?	
<i>Duq.</i>	El yerro que cometi	
	essa cedula disculpa.	
<i>Con.</i>	Antes, ingrata, te culpa,	2130
	fiando tu honor ansi:	
	por vn papel dàs aqui	
	la prenda que tanto vale,	

quien a pagarte sale,
si no vn papel de vn tirano? 2135
que a faltarle al Conde mano,
quien avrà que se le iguale?
La muger que su honor fia
a vn hombre por vn papel,
que se quexe, quando en èl 2140
faltare lo que confia:
papeles ay, que de vn dia
para otro no valen nada,
porque suele estar quebrada
la dita que le passò, 2145
y si el Principe casò,
este importa poco, ò nada:
si no casò, tengo espada
con que pienso aueriguar,
Rompele.
si con vos ha de casar, 2150
ò si quedareis burlada:
essa librea enlutada
dessa paredes se quite,
que no es bien que se marchite,
siendo viuo mi valor, 2155

que sè yo cobrar mi honor,
quando aya quien me le quite,
y mi esfuerço no permite,
que aunque yo le halle casado,
dexe mi honor agraiado, 2160
y mis poderes limite:
que quiere que facilite
peligros en la ocasion,
y arder verà, qual Neron,
a Dinamarca, en mi fuego, 2165
si el Principe loco, y ciego
se burla de mi opinion.
Veràme armado de azero
en la Corte de mi Rey,
propio estilo, hidalga ley 2170
de vn tan noble cauallero:
con la lança ver espero,
y con la espada despues,
si es el Principe Albanès
de mejor sangre que vos. 2175

Duq. Y el juramento ante Dios
se cumplirà desta vez.

Vanse, y salen la Infanta, y Eluira.

Inf. Ay tormento como amar?
ay rigor como querer?
ay pena como no ver 2180
lo que se llega a adorar?
dexame, Eluira, llorar,
que bien lo merece el Conde,
porque en todo corresponde
a mi amor, y voluntad, 2185
mas deuo yo a su lealtad,
mas amor en èl se esconde.
Yo sè que en mas penas viue,
que padece mas tormento,
que tiene mas sufrimiento, 2190
que mas disgustos recibe:
que en memorias apercibe
su coraçon lastimado;
y sè Eluira, el gran cuidado
que tiene el Conde de mi, 2195
y sè, que fuera de si
viue en mi amor transformado.

Elu. Es hombre galan, y ausente,
y es muy propio en hombres tales
oluidar prendas Reales 2200

por las que tienen presente.
Inf. No puede tan facilmente
 quien tanto quiso, olvidar,
 por hombre, galantear
 es fuerça en toda ocasion, 2205
 pero siempre el coraçon
 viue donde sabe amar.

*Sale Perilo, a manera de correo, con vnas
 alforjas al ombro.*

Per. Vn pie me dè vuestra Alteza,
 y albricias me dè tambien.

Inf. Que albricias quedan que darte? 2210
 toda el alma te darè.

Per. No quiero almas, señora,
 que no soy yo san Miguel.

Inf. Dexa donaires a parte,
 Perilo, y dime, mi bien, 2215
 como queda?

Per. Sin tus ojos,
 que no ay mas que encarecer.
 Esta carta te lo diga.

Inf. Muestra, que en ella verè
 las ternezas de mi amante, 2220

las finezas de vn querer.

Per. Que de suspiros ha dado.

Inf. Dime, Perilo, quien es
dessos suspiros la causa?

Per. Pues esso quieres saber, 2225
siendo tu dueño amoroso
de su tristeza cruel.

Todo el camino iba haziendo
en consonancia frailer
vna musica entonada, 2230
de ay, ay, ayes, que a saber
entonarlos oy Perilo,
que ver tuuieras afe.

Inf. Graciosa musica cierto,
la nema quiero romper. 2235

Abre el papel, y lee.

Dueño mio, sin tus ojos
tal voy, que dezir no sè
ausente, si tengo vida:
mas que vida ha de tener
quien se ausentò dessa gracia, 2240
gloria de mi altiuo bien?
Temeroso, y desterrado,

zeloso siento perder
la esperança que me anima,
si ay esperança que dèn 2245
a quien padece estos males,
temiendo que eres muger,
ay Lenia, si no mudable,
combatida de quien es
mas venturoso que el Conde: 2250
Dios te me guarde, y te de
la vida que te deso
en esta ausencia cruel.
Tuyo siempre, Vitorino.

Acaba de leer.

Inf. Yo siempre tuya serè, 2255
Conde amado, hasta la muerte,
y letras con tanto bien,
por tuyas ya las adoro,
y en el alma las pondrè.
Carta de vn dueño querido, 2260
que ausente por su querer,
padece en ansias mortales
temores de mi desden,
quando amor glorias promete

	a vuestro dueño direis,	2265
	que soy suya, y que soy firme.	
<i>Per.</i>	Que gran milagro en muger.	
<i>Inf.</i>	Que los Imperios del mundo	
	para ofrecer a sus pies,	[D4]
	eran cortos, letras mias:	2270
	pero no puedo ofrecer	
	mas que vna vida tan suya,	
	que se arriesgarà por èl	
	a mil trances de fortuna,	
	si ay fortuna, ò si ay bayben,	2275
	que detenga amantes glorias	
	entre quien sabe querer.	
<i>Per.</i>	Aqui gracia, y despues gloria,	
	por siempre jamas Amen.	
<i>Inf.</i>	Dime, Perilo, del Conde	2280
	muchas cosas, cuentame	
	por el camino que hablaua?	
	toma esta cadena, ten,	
	dime todo.	
<i>Per.</i>	Todo, todo?	
<i>Inf.</i>	Todo al fin quiero saber.	2285
<i>Per.</i>	Y al Principe nada?	

Inf. Acaba.
que eres.

Per. Ya yo me lo sè,
tonto, quanto de aqui miro,
y quantos aqui me vèn,
que la dessean, pues siruan 2290
este oficio de traynel,
y lleuaran por cadenas
sogas de esparto Frances,
y en vn borrico dozientos;
pero ay padrinos de bien, 2295
que les quitan los tozinos.

Inf. Acaba necio.

Per. Poder
tiene vuestra Alteza solo
para con este desden
tratar al señor Perilo, 2300
que es hombre de mucho ser.
Primeramente, señora,
como el Troyano, dirè,
Infandum Reginæ iubes:

Inf. Que disparate tan cruel, 2305
estàs loco por ventura?

Per. Sin ventura lo estarà,
si me quitas la cadena,
que me ha hecho enloquecer,
Que humor tan alegre cria 2310
este metal, que se fue
a nacer entre Flamencos
de la Etiopica tez.

Inf. Acaba ya por tu vida.

Per. Desta vez và. Puso el pie 2315
mi señor en el estribo,
y santiguose en Frances:
yo por no irme en ayunas,
hize traer vn pastel,
que fui comiendo acaballo, 2320
luego a su salud brindè.
Y èl en colera encendido,
ò en amor (terrible ley)
dixo: Dexamè Perilo,
que no estoy para poder 2325
soportar tantas locuras:
yo con esto reportè
el humor por no enojarle,
y dixè con mi poder:

Que lleuas, señor? que lleuas? 2330
 y èl con vn ansia cruel
 respondiò: Zelos, y agrauios,
 temores, y amor.

Inf. Que bien;
 dezir solo amor bastara,
 para hazelle enloquecer, 2335
 quanto mas amor, y zelos.

Per. Alli entonces me admirè,
 por ser el Conde tan hombre,
 que entre mil batallas es
 furia de Marte arrogante, 2340
 rayo fatal, que se vè
 predominado de estrella
 sin resistencia, que en èl
 se cifra el valor, que infunde
 todo el celeste poder. 2345
 Y hechos sus ojos dos fuentes,
 como vn niño, alli juzguè
 que no ay valor en los hombres
 para resistirse a quien
 entra por los ojos facil: 2350
 y entrado dentro vna vez,

para desfogar passiones,
 bomita alli fuego cruel
 por arcaduzes de penas,
 y vienen ojos a ser 2355
 alambiques que distilan
 la sustancia deste bien.

Inf. Discretamente has hablado.

Per. Soilo yo tanto, que a ser
 Catedratico en España, 2360
 lleuara por justa ley
 vna cathedra mondonga,
 si me opusiera a comer
 morcillones, y morcillas,
 nabos, y çarapatel. 2365

Inf. Notable humor gastas siempre.

Per. Soy veraniego, y tal vez
 por diuertirme lo hago.

Inf. Habla a proposito, y bien
 esta vez por darme gusto. 2370

Per. Porque le tengas, harè
 todo quanto quieras, pide.

Inf. Que digas, sin exceder,
 los extremos que hizo el Conde.

Per. Pues como aqui acertarè 2375
que no estoy enamorado?
y hablar de amor con poder,
quien no ama, es imposible.
Despues de que caminè
con el Conde quatro leguas, 2380
a la sombra de vn laurel
se apeò, porque vna fuente
le hizo la salua al beber
de sus cristales natiuos
copos de nieue sin pez: 2385
y viendo el Conde en las aguas
vn entonado tropel
de bulliciosas espumas,
dixo: O nieue, que encendeis
el fuego que amor abrasa, 2390
sepulcro en mi pecho hazed,
para que maten las aguas
este fuego que aqui veis,
que en viuas llamas consume
vn coraçon tan fiel, 2395
que agraiado dize amores,
y con amor vence el ser,

traidor a quien adora,
por ser leal a su Rey:
a Dios Lenia, a Dios bien mio. 2400
Y boluiendose a poner
en el cauallo, se parte,
llegandole hasta los pies
las lagrimas que lloraua,
y por Christo que llorè, 2405
mas soy hombre, no me espanto,
porque naci de muger:
que si mi padre pariera,
ni el mismo Matusalen
me hiziera echar vna lagrima. 2410

Elu. El Rey sale.

Per. Salga el Rey.

Inf. Vete, Perilo, y espera,
que luego he de responder.

Per. En vn bodegon metido
la respuesta esperarè, 2415
que sin algo de manduca
no ay respuesta que me dèn.

Vase Perilo, y sale el Rey.

Rey. Sal a esos miradores por tu vida,

veràs, hija querida, al desposado,
 vestido de encarnado, y blanco, cierto 2420
 que admira su concierto, y vizarria,
 que por darte alegría, alegre sale
 a correr, donde iguale su ventura
 tudiuina hermosura: sal, que espera,
 veràs la Primavera en los colores: 2425
 sal a hazerle fauores, con miralle:
 no te agradasu talle? que es aquesto? [E]
 hasta mañana has puesto el plazo tuyo
 y con esto concluyo el casamiento:
 oy por darte contento, assi se pone, 2430
 porque le galardone tu belleza;
 a esparcir tu belleza sal vn poco,
 veràsle poner loco en verteInfanta.
Inf. Ai padre, que me espanta tu rigor,
 si vn tirano dolor assi me trata, 2435
 para que se retrata tu paciencia
 en hazer resistencia a mal tan fuerte,
 ay si saliera a verte, Conde amado,
 que amoroso cuidado fuera el mio,
 pero forçarle a vn rio la corriente, 2440
 es gusto impertinente, es fuerça estraña,

- que lo que aqui me daña, me entristece,
y ausente me parece infierno todo,
a vn bolcan acomodo el pecho mio,
es fuego, es yelo frio, es rabia, muerte. 2445
- Rey.* Para que dessa suerte te atormentas?
ven, y veràs atentas con que gusto
las damas, como es justo, dan fauores
al Principe, y amores le hazẽ todas,
veràs galas de bodas tan altiuas. 2450
- Inf.* Mil años, padre, viuas, para ver
glorias a tu poder tan señaladas,
mientras crueles espadas, me traspasan,
mientras mi pecho passan penas tales.
- Suena dentro ruido de cascaueles.*
- Rey.* Ya sueuan los pretales.
- Dentro.* Fuera, afuera. 2455
- Rey.* Ya empieza la carrera, por tu vida
que entres, Lenia querida, a darme gusto.
- Inf.* Que le tengas es justo, padre amado:
no viera entrar al Principe arrastrado.*Aparte.*
- Dentro.* Ha mal aya el cauallo.
- Otro.* Si le ha muerto? 2460
- Otro.* Por el pecho se ha abierto.

Otro. Caso extraño!
Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales.
Rey. Que terribles señales! que avrà sido?
Dentro. El Principe ha caido.
Inf. O feliz suerte!
si hallara en la caida triste muerte. 2465

Sacan al Principe en braços, descompuesto,

Silvio, y Lepido.

Rey. Valgame Dios! que es esto?
en braços desmayado, y descompuesto,
tu esposo triste sale,
no ay gusto que vn pesar luego no iguale.
Lep. Que terrible caida! 2470

Sil. Ay Principe, y señor, que estais sin vida.

Rey. Llega, hija, a tu esposo,
en tus braços le anima, que es forçoso.

Sil. Ha mal ayan las fiestas.

Inf. Bien ayan, ruego a Dios, mias son estas, 2475
nunca tales han sido.

Buelue en si.

Prin. Ay Dios, misericordia, Señor, pido.

Rey. Ya buelue poco a poco.

Prin. Señor, vos me vale, pues os inuoco,

todo mal me sucede, 2480
 vuestra gracia, mi Dios, todo lo puede,
 ya estoy arrepentido,
 y me pesa de aueros ofendido.

Rey. Sentisos ya mejor, Felino amado?

Prin. Mejor, señor, estoy, Dios me ha alumbrado, 2485
 que engañado he viuido,
 que ciego, deslumbrado, y que perdido:
 ò caida dichosa,
 si para llorar culpas venturosa.

Rey. Que pena es essa estraña? 2490
 dezidla, queme aflige, porque os daña.

Prin. Muerto, señor, he estado,
 y el Tribunal de Dios he visto airado,
 su diuina justicia,
 mis culpas, mis pecados, mi malicia, 2495
 que engañados viuimos
 los que apetitos necios conseguimos,
 que ignorantes andamos
 los que gustos inormes procuramos,
 si lleuamos a cargo 2500
 larga cuenta que dar de tiempo largo.
 Para que son deleites en la vida,

si ha de quedar el alma al fin perdida,
y con mortales penas
arder con fuego eterno en mil cadenas, 2505
quando vi temeroso
termino breue, transito forçoso.
Ay hora peligrosa,
temida si esperada, al fin forçosa,
quien de vos se acordara, 2510
porque con tal memoria no pecara,
viendo por tras tiempo largo
terrible tribunal, juicio amargo.
Que amargo a quien se ha visto
ante la luz de Dios, oi tã mal quisto, 2515
que se quisiera echado
en el infierno mismo sepultado,
à trance riguroso,
aun a los mismos Santos espantoso.
Quanto en estrecha cuenta 2520
me dãn mis culpas, culpa que me afrenta
sin tener obra buena,
que me quite, mi Dios, de darme pena,
para tenerme amargo
graue la culpa, debil el descargo. 2525

Passa vn dia, otro dia,
 y yo siempre obstinado en mi porfia,
 como bruto ignorante
 me venço de vn deseo naufrante,
 ay dia temeroso, 2530
 recto el juez y alli que riguroso.
 Solo fueron clamores,
 sonora trompa alli de mis errores,
 ay, y como alcançado
 me he visto solo, en braços del pecado, 2535
 condenado al infierno,
 ya para nunca os ver, Señor eterno.
 Que recta y justa cuenta
 dà el hombre ante su Dios, como atormenta
 vn solo pensamiento, 2540
 que todo entra en la cuenta por momento,
 que cuenta tan perdida
 dara quien no la tiene con su vida.
 Con que pena, y tormento
 viue en llamas de fuego el pensamiento, 2545
 y mi pregon dezia: [E2]
 Assi se paga ingrata tirania,
 siendo Dios el testigo,

de su mano te viene este castigo.

la grito de demonios, parecia 2550

incendio del dolor que en mi se via,

si penoso tan fuerte,

que en penas inmortales se conuierte,

ay Señor, quien tal viesse,

como es possible, ay Dios, que os ofendiesse? 2555

Y a tenebroso velo,

q aclarò vuestra luz vn claro cielo

soy otro diferente,

poderoso, Señor, Rey, solamente

sois vos del cielo y tierra, 2560

con vos quiero yo paz, connigo guerra.

Y pues libre de penas

salgo de aquel infierno, y sus cadenas

tan rigurosas tanto,

haganse aqui mis ojos mar de llanto, 2565

para salir a nado

del tirano poder de mi pecado.

Y assi, Rey poderoso,

buscareis otro Principe, que esposo

sea de Lenia hermosa, 2570

que ante mi Dios casè con otra esposa,

èl es testigo desto,
y assi es fuerça cumplir lo que he propuesto.
Permission suya ha sido,
que lo cumpla, el Señor oy ha querido, 2575
vn papel lo ha causado,
que con zelos de verle, la he dexado,
y si ella tiene culpa,
mi honor ante mi Dios oy me disculpa.
Que con vn sayal pobre, 2580
es bien que lo pedido ante Dios, cobre:
quitando alegres galas,
laberinto de culpas, y obras malas,
y en vn desierto a solas
huya del mar del mundo a tantas olas. 2585

Salen el Conde Vitorino vestido de luto, la

Duquesa Rosaura, y Perilo.

Con. Estas insignias de luto,
Rey poderoso, y señor,
librea de mi ventura,
deuida sola a quien soy.
Te diràn, que no me atreuo 2590
a dezirte, señor, yo,
que a tus pies llega agrauiado

el Conde, y falto de honor.
 No vengo a pedir justicia,
 que no la quiero aqui, no, 2595
 campo solamente pido
 contra vn cobarde traidor,
 que sin honor me ha dexado,
 y ausente me la quitò,
 mientras defendi tus tierras, 2600
 armado de sol a sol
 en la campaña, arrogante
 las mias me salteò
Rey. Quien vuestro honor pudo, Conde
 quitaros, en la ocasion 2605
 que en la guerra me ganasteis
 mil vitorias solo vos?
Con. Con engañosas cautelas,
 palabras falsas de amor,
 juramentos mal cumplidos, 2610
 y otras palabras, que son
 colunas deste mi agrauio,
 vn cauallero traidor
 pudo engañar a mi hermana.
Rey. Quien vuestra hermana engañò? 2615

deídlo de presto, Conde,
 que no tendrè yo valor
 si no os hiziere vengado,
 aunque arriesgue mi opinion,
 y el poder de mi Corona. 2620

Con. No quiero aqui mas fauor,
 ni mas justicia que al campo
 sacarle, y verà quien soy
 en el valor de mi espada,
 que quiero Rey, y señor, 2625
 ver si cautelas de Vlises,
 ò si engaños de Sinon,
 aqui han de poder libralle
 de mi colera, y furor,
 No he menester mas justicia, 2630
 que me basta mi razon
 para assegurar el campo,
 que yo solo basto, yo.
 No han de llevar los letrados
 este caso por fauor, 2635
 ni Bartulos, ni Iasones
 han de juzgarlo, ni vos.
 Cosas que importan, Rey, tanto,

yo de parecer no soy
 que se satisfagan mas, 2640
 que con partirnos el sol.
 Que antes que oy buelua al Ocaso
 ha de ver quien me agrauio
 mi agrauio triste vengado,
 y el juramento ante Dios. 2645

Rey. Acabad ya de sacarme,
 Conde, de tal confusion,
 contadme lo que ha passado,
 sepa yo quien se atreuiò
 a vuestra nobleza, Conde, 2650
 y a vuestro honrado blason,

Con. El Principe, Rey, ha sido
 quien me ha quita do el honor.

Rey. Principe, aquestas hazañas
 indignas de quien sois son. 2655

Prin. Vuestra Magestad me escuche.

Rey. No ay escucharos, que soy
 juez, y parte en el caso,
 satisfazerle es razon,
 que no es nada por ventura 2660
 vuestra sangre mejor, no.

[. . .]

- Prin.* Yo siempre heroico señor,
acudirè como es justo
a tan noble obligacion, 2665
pero este papel fue causa,
que en vn bufete dexò,
que zeloso me ausentasse;
que con muger que de amor
trata otro hombre por papeles, 2670
como puedo tener yo
satisfacion de casarme?
- Duq.* O cauallero traydor,
pues la carta que a mi hermano
estaua escriuiendo yo, 2675
dandole los parabienes
de auer buelto vencedor
de Bohemia, ya que culpa
puede darme, quando estoy
tan disculpada? no Conde, 2680
que aqueste engaño es traicion.
- Prin.* Zeloso pude engañarme,
marido, y esclauo soy
vuestro, pues lo quiso el cielo,

	y lo ha permetido Dios,	2685
	que cumpla ya la palabra,	
	que en su presencia di yo:	
	esta es mi mano.	
<i>Duq.</i>	Y la mia	
	la que ganò esta ocasion,	
	que puse en Dios la esperança,	2690
	y nunca jamas faltò	
	a quien en su gracia espera.	
<i>Rey.</i>	Ya, Conde, yo solo estoy,	
	y con razon agraiado,	
	pues aqui por vuestro honor	2695
	queda la Infanta burlada.	
<i>Con.</i>	No quedarà.	
<i>Rey.</i>	Como no?	
<i>Inf.</i>	Esposo tengo yo, padre,	[A]
	tan noble, y de tal valor,	
	que al Principe se auentaja.	2700
<i>Rey.</i>	Que dizes?	
<i>Inf.</i>	Que pude yo	
	escoger para tu Reyno	
	vn Aquiles, vn Scipion.	
<i>Con.</i>	La dama a quien yo queria	

	era la Infanta, señor,	2705
	perdona mi atreuimiento,	
	dignos mis seruicios son	
	del premio aliuo que aguardo	
	para laurear mi amor,	
	que estos yerros de amor nacen,	2710
	y tu por obligacion	
	prometiste darme Rey,	
	si me declarasse yo,	
	la dama aquien adoraaua.	
<i>Rey.</i>	Tu ventura te la diò,	2715
	ya, Conde, la Infanta es tuya.	
<i>Con.</i>	Y yo vuestro esclauo soy,	
	Augusto Numa, y Pompilio,	
	Alexandro premiador.	
<i>Rey.</i>	Leuantad, Conde, a mis braços	2720
	que vn vassallo como vos	
	no merece menos premio.	
<i>Per.</i>	Y Perilo, gran señor,	
	por ventura es de bayeta?	
<i>Rey.</i>	Diez mil ducados te doy.	2725
<i>Per.</i>	Viuas mas años que vn suegro,	
	si acierta a ser gruñidor.	

B. *Sample Group Used in the Calculation of Variants*

ACT 1: 326 variants

16 variants= 4.91%

2	C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T belicosas
14	C, D, E, G, H, L, M, N, P, T, U dolor, rigor, y pena
54	F, I, J, K, O, Q, R, S, T enseñás
56	C, D, E, F, G, I, J, K, N, O, Q, R, S, T Passò
88	C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U en mi atienda,
178	A reguridad; C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U seguridad
263	C, D, E, G, H, M, N, U [missing verse]; O, Q, R, S podreis
276-285	B,C,D,E,F,G,H,I,J,K,L,M,N,O,P,Q,R,S,T,U [missing two <i>quintillas</i>]
359	C,D,E,F,G,H,I,J,K,L,M,N,O,P,Q,R,S,T,U ir, fui,
376	C, D, E, G, O, Q, R, S, T, U y dila, que por mi muerte; F, I, J, K dila; H, L, M, N,P por
577	C entre alegres avisos alegres; D, E entre alegres avisos; G entre avisos alegres; O, Q, R entre avisos de alegres; S entre visos de alegres
588	H, M, N, U y la
777-778	B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, P, R, S, T, U <i>Toma la vela, y lee</i> ; J, K <i>Lee</i> ; O, Q <i>Toma la luz,y lee</i>
801	A, Q resististere; C, D, E, F, I, J, K te resististe; G, O resististe
830	C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, U empuñáis

898-899 B, L, P, T *un Christo, a donde jure el Principe*; C, D, E *un Christo, donde jura el Principe*; F, I, J, K *un Santo Christo, donde jura el Príncipe*;
G, H, M, N, O, Q, R, S, U *un Christo, donde jure el Principe*.

ACT 2: 292 variants

15 variants= 5.14%

928 A [missing verse]

1017 A, B, C, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, U [missing verse];
D, E, F, I, J, K, T Quiero callar mi cuidado

1129A B, C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, S, T, U me le dio;
F, I, J, K, R me lo dio

1143-1144 C, D, E, G, O, Q, R, S *Sale Leopoldo*; J, K *Sale un Criado*.

1303 A sula

1380-1381 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing verses]

1456 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T [attributes Lepido's lines to Silvio]

1466 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T [attributes Lepido's lines to Silvio]

1526-1535 A

Rey. Vendreis, Principe, cansado,
y es justo que descanséis.

Prin. Que buen amor me tenéis,
en que punto, y en que estado?

Inf. No puedo quando me espera

vn tormento tan mortal,
con veros cessarà el mal.

Prin. Cesse, mi Infanta el cuidado
que os entristeze, y altera.

Con. O enemiga, ingrata y fiera.
B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [mistakenly
attribute lines 1528 and 1529 to the Conde and lines 1530 and 1531 to the
Príncipe]

1547 A en la lealtad; H, M, N, U tu lealtad; O, Q, R, S el amor

1563 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U quien no logra tus
favores

1596-1605 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing *décima*]

1765 C, D, E, G, H, L, M, N, P, T eclipse; F, I, J, K, O, Q, R, S, U eclips

1793 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U y sabrás

1820-1821 B, L *Vanse, y desde el paño bueluen a hablar;*

C, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, T *Vanse, y desde el paño hablan;*

D, E, F, I *Estos versos los dicen junto al paño;* J, K [missing stage notes]

ACT 3: 395 variants

20 variants= 5.06%

1910 S Trono; U en los tronos

1967 J, K, U mi esperanza

- 2021 C, D, E, F, G, I, J, O, Q, R, S mano la ha; K, U que en la mano la ha
tomado.
- 2075 F, I yo puedo
- 2131 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U assi
- 2188 B, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R Ya se; C Ya se que en mas penas
vivo; J, K, U, Y se; S, T Ya se que en mas pena vive,
- 2223 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 2264 B prometo
- 2334 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U bastaba
- 2383 O, T hizo salva
- 2418 C, D, E, F, G, I, J, K, S, T, U Sal a estos miradores, por tu vida
- 2443 A, B, L, P y ausente me parece infierno todo; C, D, E, F, I, O, Q, R, T e
infierno me parece; G y infierno me parece;
H, J, K, M, N, S, U infierno me parence
- 2255-2465 A, B
- Dentro.* Fuera, afuera.
- Rey.* Ya empieza la carrera, por tu vida
que entres, Lenia querida, a darme gusto.
- Inf.* Que le tengas es justo, padre amado:
no viera entrar al Principe arrastrado. *Aparte.*
- Dentro.* Ha mal aya el cauallo.
- Otro.* Si le ha muerto?

Otro. Por el pecho se ha abierto.

Otro. Caso extraño!

Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales.

Rey. Que terribles señales! que avrà sido?

Dentro. El Principe ha caído.

Inf. O feliz suerte!
si hallara en la caída triste muerte.

C

Dent. Aparta, afuera, afuera

Rey. Yà empieza la carrera:
te ruego, por tu vida,
que entres, Lenia querida,
al quarto à darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
padre, y señor amoroso:
No viera entrar al Principe arrastrado! *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha arrojado yà el castaño.

Rey. O terribles señales!
O infaustas fiestas, y sagales!
Què es lo que ha sucedido?

Den. Que el Principe ha caído.

Inf. O cruel, y infeliz suerte!
 si hallara en la caída triste muerte.

D,E

Dent. Aparta, afuera, afuera

Rey. Yà empieza la carrera:
 te ruego, por tu vida,
 que entres, Lenia querida,
 al quarto à darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
 padre, y señor amoroso:
 No viera entrar al Principe arrastrado! *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha arrojado yà el castaño.

Rey. O terribles señales!
 O infaustas fiestas, y fatales!
 Què es lo que ha sucedido?

Den. Que el Principe ha caído.

F, T

Infant. Que le tengas es justo, padre amado:
 No viera entrar al Principe arrastrado ap.

Dentro. Ha mal aya el cavallo

1. Si le ha muerto?

2. Por el pecho se ha abierto.
3. Caso extraño!
4. Mal aya tanto daño, y fiestas tales,

Rey. O terribles señales!
Que es lo que ha sucedido?

Dentro. Que el Principe ha caído.

Infant. O feliz suerte!
si hallara en la caída triste muerte!

G

Dent. Aparta, afuera, afuera

Rey. Ya empieza la carrera:
te ruego, por tu vida,
que entres, Lenia querida,
al quarto á darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
padre, y señor amado:
No viera entrar al Principe arrastrado! *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha arrojado ya el castaño.

Rey. O terribles señales!
O infaustas fiestas, y fatales!
Què es lo que ha sucedido?

Den. Que el Principe ha caído.

Inf. O cruel, y infeliz suerte!
 si hallara en la caída triste muerte.

H, M

Dent. Fuera, afuera.

Rey. Yà empieza la carrera;
 te ruego por tu vida,
 que entres, Lenia querida,
 al quarto à darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
 Padre, y Señor amado:
 no viera entrar al Principe arrastrado. *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha abierto yà el Castaño.

Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales.

Rey. Que terribles señales! Què avrà sido?

Dentr. El Principe ha caído

Inf. O feliz suerte!

J, K

Dent. Aparta, afuera, afuera

Rey. Ya empieza la carrera:
 Te ruego por tu vida,

que entres, Lenia querida,
al cuarto á darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
padre, y señor amado:

¡No viera entrar al Principe arrastrado? *ap.*

Dentro.uno. ¡Ah mal aya el caballo! *Otro.* Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha abierto ya el castaño.

Otro. Mal haya tanto daño, y fiestas tales.

Rey. ¡O terribles señales!

¿Què es lo que ha sucedido?

Den. Que el Principe ha caido. *Inf.* ¡O feliz suerte!

si hallara en la caida triste muerte?

L, P

Dent. Fuera, afuera.

Rey. Yà empieza la carrera, por tu vida
que entres Lenia querida a darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo, padre amado;
no viera entrar al Principe arrastrado.

Aparte.

Dentro. A mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho se ha abierto.

Otro. Caso extraño!

Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales.
Rey. Que terribles señales! que avrà sido?
Dentro. El Principe ha caido.
Inf. O feliz suerte!
si hallàra en la cayda triste muerte?

I

Infant. Que le tengas es justo, padre amado:
No viera entrar al Principe arrastrado ap.

Dentro. Ha mal aya el cavallo
1. Si le ha muerto?
2. Por el pecho se ha abierto.
3. Caso estraño!
4. Mal aya tanto daño, y fiestas tales,

Rey. O terribles señales!
Que es lo que ha sucedido?

Infant. O feliz suerte!
si hallara en la caïda triste muerte!

N

Dent. Fuera, afuera.
Rey. Yà empieza la carrera,
te ruego por tu vida
que entres Lenia querida
al quarto à darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo,
Padre, y Señor amado:
no viera entrar al Principe arrastrado!

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha abierto yà el Castaño.

Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales.

Rey. Què terribles señales! que avrà sido?

Dentro. El Principe ha caido.

Inf. O feliz suerte!
si hallàra en la caìda triste muerte!

O, Q, R

Dent. Aparta, afuera, afuera.

Rey. Yá empieza la carrera:
te ruego, por tu vida,
que entres, Lenia querida,
a dárme gusto.

Inf. Que le tengas es justo,
Padre, y señor amado:
No viera entrar al Principe arrastrado? *ap.*

Dent. Ha mal haya el caballo.

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha arrojado yá el castaño

Rey. O terribles señales!
O infaustas fiestas, y fatales:
Què es lo que ha sucedido?

Dent. Que el Principe ha caido.

Inf. O cruel, è infeliz suerte!
Si hallara en la caida triste muerte. *ap.*

S

Dent. Aparta, afuera, afuera.

Rey. Ya empieza la carrera:
te ruego, por tu vida,
que entres, Lenia querida,
a darme gusto.

Inf. Que le tengas es justo,
padre, y señor amado:
no viera yo al Principe arrastrado! *ap.*

Dent. Ha mal haya el caballo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le arrojò el castaño.

Rey. O terribles señales!
ò, infaustas fiestas, y fatales!
què es lo que ha sucedido?

Dent. Que el Principe ha caido.

Inf. O cruel ò infeliz suerte!

si hallàra en la caida triste muerte. *ap.*

U

Dent. Aparta, afuera, afuera.

Rey. Ya empieza la carrera:

Te ruego por tu vida,

que entres, Lenia querida,

al cuarto á darme gusto.

Inf. Que le tengas es justo,

padre y señor amado:

No viera entrar al Principe arrastrado!

Dentro. uno. Ah, mal haya el caballo! *Otro.* Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha abierto ya el castaño.

Otro. Mal haya tanto daño y fiestas tales.

Rey. O terribles señales!

Qué es lo que ha sucedido?

Dent. Que el Príncipe ha caido. *Inf.* O felice suerte!

si hallara en la caida triste muerte?

2438

A, B, L, P ay si saliera a verte, Conde amado;

C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T, U en hacer resistencia?;

H, M, N a aquesta mal tan fuerte

2465-2466

B, C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, T *Sacan Silvio, y Lepido al*

Principe en los braços descompuesto; F, I, J, K, U Sacan Silvio, y Lepido

al Principe en los brazos desmayado; S Sacan al Principe medio muerto.

- 2512 A viendo por tras
- 2581 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, T perdido; S es bien que lo
perdido cobre
- 2641 C, G que partimos con el sol; D, E, F, I, J, K pues antes que oculte el Sol;
H, M, N que partiendonos el Sol; O, Q, R, S, T sino es poniendose el Sol;
P que partimos
- 2678 D, E, F, I, J, K, S de Bohemia, di, què culpa
- 2701 C, D, E, G, O, Q, R, S en sangre, que dudo yo; F, I [attribute *Infanta's*
lines to the *Duquesa*]; H en que me detengo yo; L, M, P, T que dudo yo

C. *Variants List*

Title	Q JACINTHO CORDERO; U COMEDIA EN TRES ACTOS
Cast	C, D, E, F, G Fabio... Silvio, y Perelo, Criados; H, U Elvira, Criada... Perelo, Lacayo. / Silvio, Lacayo. / Lepido, y Fabio, Criados; I Felipo Principe de Albania... Fabio. / Silvio, y Perelo, criados; J, K El Rey de Dinamarca, Barba... El Conde Victorino, Galàn. / Perelo, Graçioso... La Duquesa Rosaura... Silvio, Criado. / Fabio, Criado. / Criados. / Musicos; L El Rey de Dinamarca el viejo... Peralo gracioso... Silvio, y Cepido criados; M, N Silvio, y Cepio criados; O, Q, R Silvio, y Perelo, criados; P Perelo gracioso... Silvio, y Cepido criado; S Rosaura, su hermana. / Beatriz, criada... Silvio, y Perelo. / Musica, y acompañamiento.
Opening	U ACTO PRIMERO.
1	B Tocan caxas y salen algunos soldados, el Conde Vitorino, coronado de laurel, y Perilo; C, D, E, F, G, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Tocan caxas y salen algunos soldados, el Conde Vitorino, coronado de laurel, y Perelo; H Tocan caxas y salen algunos soldados, el Conde Vitorino, coronado de laurel, y Perelo, Lacayo.
2	C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T belicosas
3	U [verse missing]
4	J las plumas, oy la braveza; U [verse missing]
5	D, E alegría
7	F, I, J, K, S si ya murió mi esperanza
12	P u mudança

14	C, D, E, G, H, L, M, N, P, T, U dolor, rigor, y pena
23	B bié
30	C buenas
31	H sufrid, sufrid
32-33	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U <i>Salen el Rey, la Infanta, y Elvira</i> ; L, P <i>Salen el Rey, y la Infanta, y Elvira.</i>
33	U Conde, cuando victorioso
39	C osha dada; G, L, P, T, U os ha dado
40	K aquella ausencia
45	S he dado;
46	L [illegible] primera, Rey, esta; U que no es esta la primera.
50	O, Q pidió
54	F, I, J, K, O, Q, R, S, T enseñas
56	C, D, E, F, G, I, J, K, N, O, Q, R, S, T Passò
65	G dizes
71	L [illegible], que tocauan
72	L [illegible] alientan
73	L [illegible]
76	P temo
77b	C, D, E, F, G, I, J, K, L, O, P, Q, R, S, T, U Perelo; H, N Dexeme, Perelo; M Dexeme, Porelo.
83	C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, U mandarle
84	T parece

- 85 B embien
- 88 C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U en mi atienda,
- 90 C, D, E, G, H, O, Q, R, S propias; L si tuyas propias; M, N, P si tuyas
propias
- 92 P esta; S se os havrà passado essa pena; T avreis
- 93 L cartas
- 95 A casa; C acaso; H, M, N, O, Q, R, S, U a la Infanta.
- 96 T ya es
- 98 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U plegue
- 99 S de enemigos
- 103 S tyrano dueño
- 114a M vozos
- 118 C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U con encanto
- 119 F, I, J, K, O, Q, R, S Conde, Conde, no me mates,
- 127 D aguarde
- 131 G Què desdichas
- 132-133 B, C, D, E, F, G, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T y *el criado*; H, J, K, U *Perelo*
- 135 L, P han
- 138 C, D, E, G preguntáis
- 139 C, D, E las causas; L de su males
- 140 C, D, E saberlas
- 144 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, U Y como que tanto cuesta

- 145 A, B Pluviera
- 150 G todo
- 156 F, I, J, K, O, Q, R, S, T la pena
- 160 D misererías
- 160-161 *A sale; B, C, D, E, F, I, J, K, L, O, P, Q, R, T salen el Príncipe de camino, Silvio; G Salen el Príncipe de camino, Silvio, Rosaura; H, M, N Salen el Príncipe de camino, y Silvio, S Sale el Príncipe de camino, Silvio; U Salen el Príncipe de camino, y Silvio Rosaura y Beatriz criada.*
- 167 B, L, P si agora; C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, O, N, Q, R, S, T, U si aora
- 170 U cantemplado.
- 174 C plana
- 178 A reguridad; C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U seguridad
- 179 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, S, T, U la Aurora
- 186 F contenta
- 187 B tuviera; T me viera
- 188 S y este monte me alimenta
- 189 T mirando
- 193 A, B, T todo
- 197 A otro
- 199 Q, S invidia
- 200 J, K [attribute this line to Beatriz]
- 209 T pone
- 212 G no vès que atenta te mira

- 213 G yá el alma
- 215 C, D, E, O, Q, R, S pues quando en tenerla espira?; F, I, J, K Pues quando
à tenerla aspira; G entre el bolcan que respira?; H, L, M, N, P quando à
tenerla espira?; U cuando al tenerla respira?
- 216 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, O, N, Q, R, S, T, U Aora
- 221 C, D, E, H, M, N, O, Q, R, S, U [missing verse]; G con vos mismo
divertido
- 224 D, E otra ocasion
- 225 C pues sus ojos
- 227 C, G, L, M, N, P vos en tan
- 237 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T es harto rara!; H, M, N, U fue harto
rara!
- 238 C, D, E, G, O, Q, R, S no admirara
- 239 T nacer tal bien de tal mal
- 241 P vienda
- 245 B taner
- 248 T estas
- 256 K Si eu este
- 261 G su ossadia; T prometen ossadia
- 263 C, D, E, G, H, M, N, U [missing verse]; O, Q, R, S podreis
- 265-266 B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, R, S, T *Vanse. Sale de noche el
Conde, y Perèlo; J, K Vanse. Salen el Conde, y Perelo de noche; Q Vanse,*

y salen de noche el Conde, y Perelo; U Vanse. Salen de noche el Conde, y Perelo.

- 266 G Agni
- 267 L quando
- 270 O, Q, R, S prefencia
- 271 G, L, P, R, S bolcan
- 276-285 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing two *quintillas*]
- 289 U esas
- 290 O, Q, R, S Ay mi esperanza perdida!
- 293 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, O, N, Q, R, S, T, U aora
- 299 S le decis?
- 301 C, D, E, G, H, M, N, O, Q, R, U aora le; F, I, J, K, S, T aora
- 311 G vencerte
- 317 C amara
- 321 T que no es possible; ay que muero!
- 325-326 B, C, D, E, T Sale
- 332 O, Q, R Ay, glorias imaginadas!; S Ay, glorias imaginada?
- 334a U caballeros
- 337 B, C, H, M, N, O, Q, R, S, T propria; D ofenfa; U desama
- 339 F, I, J, K amais?
- 340 U estais!
- 342 U efecto!

- 345 F, I yo os lo prometo; G Forçado
- 346 G sabes
- 349 C, D, E, T, U trateis!
- 355 A de fuerte
- 357 L con todo Elvira adoro.
- 359 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U ir, fui,
- 360 A espera su
- 363 R quie
- 365 I que mata:
- 366 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, S, T, U Dila
- 367 O, Q, R, S mi amor,
- 370 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U Dila
- 374 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U Dila
- 376 C, D, E, G, O, Q, R, S, T, U y dila, que por mi muerte; F, I, J, K dila;
H, L, M, N, P por
- 378 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T, U Dila
- 379 R, S lo sabe
- 380 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T, U dila
- 385-386 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U *Haze que se va.*
- 389-573 C [missing verses 389-573, leaf A4]
- 387 U contra una alma que os adora!
- 389 T aquesta
- 390 KU ¿qué haré!; L de atrevido

391 T no quiere
394 R Conde, no respondeis?
397 M tanta
399 H, L, M, N, P, U lo pagaras
403 L la Audança
407 A vos
408 A dulce
409 B, D, E, T se ofrece
410 K Vois
421 G, L, P mi pecho
424 D, E, G, H, M, N, O, R, S reparar U ne osé reparar en nada
428 O, Q, R, S escuchar
429 B, G, H, L, M, O dize; D, E, F, I, J, K, T, U Dices, Conde, que estás loco
N dile; O, Q, R dicen; S decir
431 A le adoro
432 U que para no ver tu muerte,
443 S engasto; T de este
445 L te adoro
446 G, J aquesto!
449 S y esto, Conde, sea presto.
450 U allí vereis
451 U allí cuanto
456 D, E, F, H, I, L, M, N, O, P, Q, R desta locura; G, J, K, T de esta

- 460 F, I, J alegrías
- 461 L pespojos
- 465 U proceder!
- 470 U Señora, y mi
- 472 D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, S, T, U faltate
- 474 K Maldig
- 475 D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U que a tal hombre
- 477 L, Q harà
- 478 L Acaboso
- 479 T queda
- 480 D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, S, T, U estimaste
- 481 T atencion
- 485-486 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, P, T, U *Vase*; O, Q, R, S *Vase*, y
Elvira
- 487 G, H, L, M, N, P, T, U desta
- 489 T este desden
- 492 D, E, F, I, J, K, T fue enojada
- 493 D, E, F, I, J, K, T y pides
- 495 D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Pues que querias
- 497 J le tenias!
- 498 D, E, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U Aora
- 500 R, S llevame
- 502 A los darás

- 504 T no hiciera
- 509 O, Q, R, S tonto
- 512 D, E, G, H, L, M, T lo quisiera; N lo hiziera; O, Q, R, S yo sé, señor, lo
que hiciera
- 513 G matarle
- 518 U hermitañas
- 519 O, Q, R Infanta
- 521 D, E, F, J, T incite
- 525-526 B *Vanse, Sale*; D, E, F, I, O, Q *Vanse. Salen*; G, M, T *Vanse. Sale*; J, K
Vanse. Salen el Principe de gala, y Silvio su Criado; L, S *Vanse, y sale*; N
Sale el Principe, y Silvio. R Vanse. Sale
- 526 A da; N ventura!
- 532 D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U el Sol
- 534 L Dixe
- 535 S has negociado
- 537 S abrasa todo
- 538 D, E, G, L, M, N, P Procuré, señor; F, I, J, K, O, Q, R, S, T Procuré, señor,
como ordenaste; H, U Ya procurè, señor,
- 540 G circunstancias; S y con la circunstancia
- 542 F del Cyro; O, Q, R, S Tyro
- 544 D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U emulas
- 545 O laures.

- 548 S Cielo estrellas
- 549 S que no las pinto
- 550 H, U vi sucinto; O, Q, S pinceles
- 551 H, U [missing verse]
- 553 G quien su; O triunphante; S que a vista del Sol; T Sol dexo triunfante
- 554 G Salen puertas; L Sa é; S Sale la puerta
- 558 K la hermosura
- 559 T que mil
- 560 D, E, G temor
- 562 S No pintes arboles
- 568 S Duquesa, que gozar
- 569 F, I, J, K pinturas, necio, no
- 570 Q ha hallado; S Dime tu el
- 572b E, F, I, J, K, T a mi cuidado
- 573 D, E, G en dilatarse pena mucha alcanza; H, U en dilatarle, pena ya me alcanza; I, J, K, T en dilatarte tu, pena le alcanza; M, N, P en dilatarle, pena me alcança; O, Q, R, S en dilatarle pena mucha alcanza
- 575 C, D, E, G, H, M, N, O, P, Q, R, U un arbol, a quien por gloria se descansa; F, I, J, K, T un arbol S un arbol, donde por gloria descansa
- 576 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U que florido
- 577 C entre alegres avisos alegres; D, E entre alegres avisos; G entre avisos alegres; O, Q, R entre avisos de alegres; S entre visos de alegres

- 578 B, C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T una hermosa; F, I, J, K en una
quadra deleitosa; U Entré en una hermosa deleitosa
- 579 D, E y de su encanto; G, H, L, M, N, O, Q, U su vista; S suspension de su
vista, que es encanto
- 580 B vete; P lloroso; T vese alterar
- 581 S muerto, con; U si, y con
- 582 C, D, E, G, L lloró; F, I, O, S rigorosa; K en suerte; P lloroso; Q, R lloro
Venus su suerte rigorosa.
- 583 C, D, E, G, H, L, M, N, P, Q, R, S, T, U tardas
- 584 C, D, E, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, T, U acabas
- 585 C, D, E, G estas; H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U estas glorias de amor,
para mi penas.
- 588 H, M, N, U y la
- 589 G, H, M, N, Q, R prespectiva
- 590 T era que
- 596 T este
- 597 C, D, E, G dichoso de tu amor goce esta fuente; H, M, N, P, U de tu amor;
S logra esta suerte; T goze; L, P dichoso de tu amor goze esta suerte
- 600 F, J, K mires
- 601 T mil quexas
- 603 C, D, E, G, H, M, N, T, U este extremo de amor, este cuidado; F, I, J, K
este cuidado; L, O, Q este extremo

- 604 A eso; G, H dame esos; L,P dame estos; O, Q, R, S dame esos brazos en dichosa suerte
- 606 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, U lo deseo
- 609-610 B *Vanse. Sale la Duquesa, y Beatriz con dos velas, y pongalas en vn bufete que a de auer con recado de escriuir; C, D, E, F, I, L, U Vanse, y salen la Duquesa, y Beatriz, con dos velas, y ponelas en un bufete, que ha de aver con recado de escribir; G, M, N, O, Q, R, S Vanse, y sale la Duquesa, y Beatriz con dos velas, y ponelas en un bufete que ha de aver con recado de escribir; H Vanse. Sale la Duquesa, y Beatriz con dos velas, y ponelas en un bufete que ha de haber con recado de escribir; J, K Vanse. Salen la Duguesa, y Beatriz, con dos velas, y ponelas en un bufete, que ha de haver con recado de escribir; P Vanse, sale la Duquesa, y Beatriz con dos velas, y ponelas en un bufete que ha de aver con recado de escribir; T Vanse, y sale la Duquesa, y Beatriz, con velas, y ponenlas en un bufete, que ha de aver con recado de escribir.*
- 612 J, K escribir; P ass
- 615 K lauread
- 618 O Es el un
- 621 D y mal; E, H, M, N, O, Q, U desventura, y mal; G desventura
- 625 L Albane
- 629 T este
- 633 D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, T, U esposa; P esposa he
- 638 L, T este favor

- 639 S solo en en
- 642 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, R, S la Aurora; U la autora
- 643 R, S de este
- 646 S y mil
- 648 H, M, N, U mi amor
- 649 F exa a; I exala; K exhala
- 651 T esse
- 655 B, C, G, L, P, T cuentos
- 656 B mientes
- 657 E resista
- 658 C, D, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U fuerça llorar
- 659 C, D, E y el alma; G y el alma en esto consiento.
- 660 U te aonsejo,
- 661 C ni doy
- 662 S mi mal
- 667 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U resista
- 670 U de ellos
- 671 B, C, G, H, L, M, N, P, S, U Beatriz; D, E, F, I, J, K si a ti, Beatriz; O, Q,
R Beatriz, si te pareciere
- 681 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 684 Q Chronistas
- 686 B, C, D, E, G, H, L, M, N, T, U escrito; F, I, J, K El que ha escrito bien, si
acierta; O escripto; P, Q, R, S ha escrito

688 F ia embidia; O Canta; Q invidia clama,

689 K las dispierta; T gloria

691 S casa la Infanta

697 C, D, E, G y aora

704 C, D, E, G, H, M, N, U pena terrible!

710 L, P ingrato; T No te la

713 F mudanzas; R madança

714 C, D, E, L, T, U propio; F, I propia; G, H, M, N, O, R, S propio

715 T essas palabras; U eea palabra!

716 D ellos; E, F, H, I, J, K, M, N, T, U y ellos, què falsos que son!

722 C, G que fee!

723 T firmeza, que

726 C, D, E aventura

741 I ofendes

751 C herma

755-756 J, K *Vanse. Sale*

760 G esto!

761 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, Q, S, T, U aora

765 C, D, E, G, H, L, M, N, P, Q, R, U me embaraza

770 O escripto

774 F, I, J, T Duquesa? quiero,

777-778 B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, P, R, S, T, U *Toma la vela, y lee; J, K Lee*
O, Q *Toma la luz, y lee*

- 781-782 O *Sal la Du.*; S *Sa. la Duq.*
- 782 O, R, S *estoi!*
- 783 T *vana!*
- 784 N *vision!*
- 791 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, U *espantas?*
- 795 C, D, E *te hallan*
- 796 D *amate*
- 801 A, Q *resististere*; C, D, E, F, I, J, K *te resististe*; G, O *resististe*
- 802 C, D, E, F, I, O, Q, R, S *rigorosos*; G, H, J, K, L, M, N, P, T, U *rigurosos*
- 805 S *desden mata?*
- 807 C, D, G *mi fee*
- 808 C, D, E, G *me tiene*
- 809-810 B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, P *le quita la pistola*; J, K *Al llegar el Principe quitale la pistola*; O, Q, R, T, U *y ella le quita la pistola*; S *el Principe la Duquesa, y ella le quita la pistola.*
- 816 T *en aquesta*
- 821 U *le haré*
- 822 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R *Quando en la Corte*; U *Cuando en la córte*
- 824 C, D, E, G, L, O, P, Q, R, S, T *por disgusto*
- 830 C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, U *empuñáis*
- 835 T *me ampara*
- 838 A *A dase*

- 839 P vuestra; Q viva vuestra
- 847 L, T esta
- 848 R esse Palacio
- 855 G soy Principe
- 856 P yo reyneis
- 857 Q estas plantas,
- 858 C, D, E, G os adore
- 859 C, D, E, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, U engaño
- 861 O, Q, R, S mi bien
- 862 G Fileno
- 871 H No, no lo creo,
- 872 T mismo Cielo
- 876 C, G, H, L, M, N, P, U lo mismo; D lo afirmo
- 879 G me agradas; L, T me aguarda
- 879-880 B, L *Escrive*; C, D, E, F, G, H, I, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [verses missing]; J, K *Sientase, y escribe un papel.*
- 886-887 E, F, O, Q, R, S, T un papel; J, K [missing verses]
- 886a U Ya lo escribi
- 886b F Muestra, veré; U vete
- 887 N [separates line into two] Què hermosura! / què amor, què gracia!
- 889 C, D, E, F, J, K arrebatan; G arrebararon
- 894 C, D, E, G, H, L, M, N, T, U esso
- 895 G quiere

- 898a C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, R, S, T, U aora
- 898-899 B, L, P, T *un Christo, a donde jure el Principe*; C, D, E *un Christo, donde jura el Principe*; F, I, J, K *un Santo Christo, donde jura el Príncipe*; G, H, M, N, O, Q, R, S, U *un Christo, donde jure el Principe*.
- 902 L Por e
- 907 N y del
- 912 H, N, T, U responde
- 914 F, I, J, K, O, Q, R, S, U tal gloria
- 917 J, K y lo que desee he logrado; O, Q, R, S con mucho gusto, y agrado
- 922 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, S, U a una
- 925 G porfia.
- 928 A [missing verse]
- 929 A en
- 930 C, G, L, P pero oprimiendo en favores; D, E, H, J, K, M, N, U pero oprimiendo en furores; F, I en furores; T pero oprimiendo furores
- 931 O, Q escrito
- 932-933 J, K *Saca la carta*.
- 934 C, D, E, F, I, J, K, T relata
- 935 F, I y a quien va
- 935-6 J, K *Lee*.
- 942 C, D, E en el campo; G, O, Q, R pero en él campo, y la sierra; H, M, N, U pero tu en campo, y yo en sierra; LP pero en campo; S [illegible]
- 943 A declarte

- 944 F, I parabienes que he de darte
- 946 G Goze
- 948 B, C, D, E, F, G, H, I, J, L, M, O, Q, R, S, T, U tu valor
- 949 F, H, I, J, M, N a todas
- 951 L, P, R que ya; S acierte
- 955-956 B, L, P *Acaba*; J, K *Repres.*
- 959 C, D, E, F, G, H, I, K, M, P, Q, R, T, U afecto
- 962 D, E, H, J, K, L, M, N, P, T, U rigurosa; F, I, Q rigorosa
- 968 K capaz
- 974 R polabra
- 975 E este
- 979 T alli
- 983 O, Q, R, S No: que si papel la di
- 991 C, D, E, F, H, I, J, M, N, O, R, S, T, U lo que
- 993 D matas; J, K me mata
- 999 C, D, E, F, G, H, I, K, M, N, O, Q, R, S, U perderle; L perdella
- 1004 T en fin, con vengarme quedo
- 1005 C, D, E, G, H, N, O, P, Q, R, S, T, U quanto
- 1006 T de mi
- 1007 M, N, P de mi;
- 1015 T otro omor
- 1016 O, U su Alteza

- 1017 A, B, C, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, U [missing verse]; D, E, F, I, J, K,
T Quiero callar mi cuidado
- 1019 G, H, L, N, R, S, T, U negarselo grandeza;
- 1020 A, B, C, G, L, M, N [missing verse]; D, E, F, I, J, K Por ser roca en la
firmeza
- 1031 O preguntas
- 1034-1035 B, H, J, K, U *Vanse. Salen el Rey, la Infanta, Elvira, y Fabio*; T *Vanse, y
sale el Rey*
- 1037 P derme; T intentais
- 1047 O encanto
- 1050 F, G, H, I, J y assi
- 1054 E, J ni aflijas; H, M, N hija mia,
- 1055 B, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U el dolor; CD tu dolor
- 1056 P tus ma es,
- 1060 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, O, P, Q, S, T no hablas? no me respondes?; L
No hablas? no respondes?; U no me respondes?
- 1062 F, I, T riguroso
- 1063 O, R te esconde
- 1066 T No, mi Lenia
- 1070 C, D, E, G, J, U llevado
- 1073 G que atormenta
- 1079 I puede
- 1082 P afrento

1083	C, G cuánto; U cuanto
1088a	F, I te canten?
1095	O, S, T que le
1096	H, U Canten; T Cantad
1099-1100	B, C, D, E, G, I, L, M, N, O, P, Q, R, U <i>Cantan</i> ; J, K <i>Music</i> .
1100	C, D, E, G, M, U prendas
1102	E a tormentar
1103	C, D, E, F, G, H, I, J, K, O, Q, R, S, U de vuestras
1108a	G letral
1111-1112	K <i>Music</i> ; N, O, R, S, U <i>Canta</i> .
1118	C, G se refrenan; P refreuan
1123	O que quita
1126	F esta letra; G, H, I, J, K, L, M, N, O, Q, R essa; U Tuya
1129a	B, C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, S, T, U me le dio; F, I, J, K, R me lo dio
1131	M, N, O, Q la dio; S lo dio
1136	D pobrá
1143-1144	C, D, E, G, O, Q, R, S <i>Sale Leopoldo</i> ; J, K <i>Sale un Criado</i> .
1152	C, D, E, F, G, H, J, K, O, P, Q, R, S, T, U puede
1154	M guerta
1156	C venzóte; D, E, H, N, O, Q, S, U venzate; G, L, M, P, R vençate
1157b	C, D, E, F, M, O, Q, R, S, T, U Se aviva
1158	U en su presencia mi agravio

- 1157-1158 J, K *Vase el Criado.*
- 1165 F, I Y mis desdichas
- 1167 O, Q, R, S mi amor; P amistad
- 1169 C, D, E, G, H, L, M, U siga
- 1170 C, D, E, F, I, J, K tu valor lo venció todo
- 1174 O que decir,
- 1183 P pormita
- 1184 T partir a mi
- 1188 S quieres
- 1193 C, D, E, O, Q, P, R, S, T, U que nuevas ansias me incitan.
- 1194 G que nuevas
- 1197 C, G, L, P, T priessa
- 1211 F veais
- 1213 O referirla
- 1217 D, E avergonzada; L anergonçada; S corrido.
- 1222 R casate
- 1229 S su niñas; U guerras
- 1233 G tiempo
- 1235 G y visitas,
- 1236 F finezas; I finezas tiernas,
- 1240 C, G, D, E, H, J, K, L, M, P, T peso
- 1245 C, D, E, F, J, K, O, P, Q, R, S, T risas; I formada de risas,
- 1246 R qaiza

- 1248 H, N, U esas
- 1250 F, I se engañaban
- 1253 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U tiranas
- 1255 B, C, D, E, F, H, K, G, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U aora
- 1261 A dilira
- 1263 A diliran
- 1264 G, L, O, P, R, S tus ojos,
- 1265 C, D, E, F, H, K, R, U el llanto
- 1268 C, D, E, F mostraba; G mastraba
- 1269 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, S, T, U disensión
- 1271 G fae
- 1278 L [illegible]
- 1279 G, P priessa; L [illegible]
- 1281 O, S, T memoria de
- 1282 L lo de
- 1283 G cotte
- 1285 K envidia; Q, S invidia
- 1303 A sula
- 1306 C, D, E, G, L, M, N, O, P, Q, R, S, T Formó
- 1313 F vergueza
- 1316 C, T disculpa de mil desgracias; D, E, F, I, J, K, N, O, Q, R, S disculpa; G
disculpa de mi desgracia; M disculpa de mis desgracias

1317	C, D, E, F satisfacciones
1321	C desfojar; S la primicias
1336	G abominacion
1337	B admitirlas
1338	C, D, E, F, G, H, K, L, O, Q, R, S, T, U forzaba
1340	U consistio
1342	C, D, E, F, I, J, K pena mi; G corozon
1344	O, S que á donde
1345	C, D, E, G, I, J, K, L, P, S, T se oprima
1351	G, H, N, O, P, R, S que tanto
1352	C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, U quiere
1354	B, C, G, L tu padre
1358	F, I, S lo de
1363	E se inlinan; F, I se inclina; O, R, S me inclina
1367	A su anción
1369	C, D, E, F, G, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U dar alli
1372	U enogaja
1379	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U sus
1380-1381	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing verses]
1386	S con augustos
1389	P, T en un
1390	T a este mal
1391	G de dica

- 1392 K permitan
- 1395 F, I viendo el
- 1399 R rigurosa
- 1401 D, E, F, I, J, K que quisiera
- 1402 C, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, T, U que esta pena que me altera; D, E, L
que esta pena que te altera
- 1406 B la dame
- 1408 C, D, E, G, T qué haré porque te corone; L, M, N, P, U que haré
- 1409 C, G Roma
- 1412 S, U causa por que
- 1413 T no lo digo
- 1415 H, M, N, U esse
- 1416 O, Q Conde, á un; R Conde, un mal
- 1419 G dueño; O, Q, R, S elegir el
- 1421 G soy, quiero
- 1435 C, D, E, F, H, I, J, K, M, Q, R, S, T y yo
- 1439 M corrido
- 1443 A abona; I, K, L, M, N, O, P, R, S, U lealtad le abona
- 1446 H, M, N, U Señor, es
- 1448 D, E, H, L, U pues que ni tu amor me quita; G, T amor no me; M amor me
O, Q, R pues ni tu amor me lo quita; S pues tu amor nunca me quita
- 1453 G su poder
- 1455-1456] C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T *Sale Silvio*

- 1456 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T [attribute Lepido's lines to Silvio]
- 1460 C, D, E pavoroso
- 1463 T, U recibirle
- 1465 C, D, E, F, N assi; G, H, I, J, K, O, Q, R, S, T, U quisisteis assi
- 1466 C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, R, S, T [attribute Lepido's lines to Silvio]
- 1473 C, D, E, F, G, I, J, O, Q, R, S, T vista
- 1484 C, D, E, F, I, J, K, L, M, N, P, R, S, T os esmalta; O esta mano, que os
esmalta
- 1494 H, I, M, N propios
- 1495 C, D, E, F, G, I cuidado!; H cuydado!
- 1499 O, R parece; T melancolica
- 1502 U tau
- 1506 O, R de esse
- 1513 O, S mi vida
- 1517 B, C, D, E, F, G, J, K, L, O, P, Q, R, T y si es favor; H, M, N, U y si es
favor, me haré loco
- 1519 C, G, P digno
- 1520 G, H, M, N propria
- 1525 Q, R, S disgusto
- 1526-1535 A
- Rey.* Vendreis, Principe, cansado,
y es justo que descanséis.
- Prin.* Que buen amor me tenéis,

en que punto, y en que estado?

Inf. No puedo quando me espera
vn tormento tan mortal,
con veros cessarà el mal.

Prin. Cesse, mi Infanta el cuidado
que os entristeze, y altera.

Con. O enemiga, ingrata y fiera.

B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [attribute lines
1528 and 1529 to the *Conde* and lines 1530 and 1531 to the *Príncipe*]

- 1526 L Pricipe
- 1527 O es gusto
- 1528 H, I, L, M, N, O, Q, R, U bueno
- 1529 C, D, E, F, G, H, I, J, K, O, S, U estado!
- 1534 C, H, M, N, P echará; D, E, T echaré; U menos echara
- 1535 O, Q, R, S ingrata, fiera!
- 1537 S que le has
- 1541 C, D, E culpas; G te culpa
- 1544 C, D, E, G, H, U Ay, amor; L, M Ay, ay amor sino reparas; S que tu no
reparas!
- 1545 C, M, P cobra; Q, R, S el amor
- 1545-1546 B *Vase. Queda*; C, D, G, H, L, M, N, O, P, R, S, T, U *Vanse, y queda*
Perelo; F, I, J, K, Q *quedan Perelo*

- 1546 D, E, H Ay, amor; G, M, N reparas; O, Q, R reparara; S que tu no
reparas!
- 1547 A en la lealtad; H, M, N, U tu lealtad; O, Q, R, S el amor
- 1550 D, E, F, K a la Infanta
- 1559 L [illegible]
- 1560 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U aora
- 1561 D, E gozar de
- 1563 A dígate alegre fauores
- 1564 F, I, J, K ya solo
- 1576 N Yo fineza
- 1583 C, D, E, P despacio; H, M, U penas espacio.
- 1586 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 1590 D, E, F, I, J, K Si te aprieta el frenesi; G, H, M, N, Q, R, S, T, U Si te
- 1591 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 1593 C, D, E, F, J, N bien!; S no es gran rigor?
- 1594 C, D, E, F, G, H, J, K, P, Q, R, S, T, U tiene
- 1595 C, D, E los; S se lo puede
- 1596-1605 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing *décima*]
- 1606 B la ermosa
- 1607 R, S empleen
- 1619 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U y de perfección
primor
- 1621 T parezca

- 1622 C, D, E, F, I, K, O, Q, S, T, U obscurece
- 1624 S Lenia mia!
- 1625 P dicho el
- 1637 C, D, E, G, L, O, P, Q, R querida Lenia
- 1639 C, D, E, H, J, U mas espacio; F, P mas despacio
- 1643 F lo adviertes; M, N le adviertes
- 1644 S tu valor
- 1645 C, D, E, G mei; O, Q, R, S me amabo; T mei amabo
- 1650 S entrar junto
- 1653-1654 B *Sale la Infanta*; C, D, E, F, G, H, I, M, N, O, R, S, T *Vase, y sale la Infanta*; J, K, L, P *Vase. Sale la Infanta,*
- 1656 N No de
- 1657 C, D, E acobardas assi; F, G, H, I, J, K, M, N, O, R, S, U assi
- 1659 U destierran
- 1661 B, C, D, E, F, G, I, J, L, M, N, P, R, S, T aora; H, K, Q, U ahora
- 1666 G, H, M, N propios
- 1668 A el Príncipe
- 1669 L feliz; U snerte
- 1671 G perdi!
- 1674 S porque vida
- 1681 S dierate
- 1687 O, Q tormenta
- 1689 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U assi

- 1691 C, D, E, F, G, H, I, J, K,L ,M , N, O, P, Q, R, S, T, U Guadalquivir
- 1693 C, D, E, G, J, K, M, O, P, Q, R, U el Zefiro
- 1695 S ya yo se
- 1698 S Tambien se, que; T sino
- 1702 C, D, E, G, T tormenta
- 1706 J confirma mi
- 1707 C, D, E, F, G, O, P, R, S poca
- 1708 C, D, E, F, I, K patria; G, N propria
- 1710 B, C, F, G, I, J, K, M, N, O, P, Q, R, T dexes; D, E que tu lleva, porque
debes; S que lleva; U dejas
- 1711 S ti llegue
- 1714 T mas de gracia
- 1720 H quire
- 1721 C, D, E, G, H, L, N, O, P, R, S y que
- 1722 D, E todo
- 1726 B, L podré
- 1735 I, K la que
- 1741 K pienso asistir
- 1746 L que mis; O malos
- 1751 B, C, G, H, L, M, O, Q, T deste; D, E debaxo desse; P,R debaxo deste
- 1752 S fragil
- 1753 O, Q, R obstentacion
- 1754 B, C, D, E,F, H, J, M, N los ojos?

1756	C, D, E, G, Q, R, S, T No, no, Infanta; H, L, M, N, P No Infanta,
1764	S que en lo
1765	C, D, E, G, H, L, M, N, P, T eclipse; F, I, J, K, O, Q, R, S, U eclips
1769	A fui
1770	D, E, R, S eres; O cau a
1772	D en alma
1774	C, D, E, F, I, J, K, L, M, N, O, Q, R, U émulo
1775	H, M, N, T tiene su
1776b	C, D, E, F, G, I, T Oy es fuerza
1778a	O, Q, R Qué me
1779	L que he de
1780	L esta
1782	Q, R, S mereciera!
1785	D, E, F, I, J, K, P, U asunto
1787	B, H, M, N que; L escribir; P, T que has de
1791	S mis lagrymas
1793	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U y sabrás
1794	L si alma
1798	B mis casamiento
1801b	L Baelve
1804	A sabemos mal; S sabemos bien
1809	C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Ay, mi Dios, que siento en mi

- 1816 L segero
- 1819 S y saber
- 1820 S que Lenia es tuya
- 1820-1821 B, L *Vanse, y desde el paño bueluen a hablar*; C, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, T *Vanse, y desde el paño hablan*; D, E, F, I *Estos versos los dicen junto al paño*; J, K [missing verse]
- 1825 D, E Porque salen de mil a mil; G Salen; I, J, U mil á mil
- 1826 Q, R las lagrymas
- 1828 O impossibles
- 1831 C repartir
- 1834 L queda
- 1836 T mal aya rigor
- 1837-1838 C, D, E, G *Sale la Duquesa con luz, y Beatriz*; K, U *Salen la Duquesa de luto, y Beatriz.*
- 1839 A cruel belleza; C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U gran tristeza
- 1840 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U belleza
- 1841 S riguridad
- 1853 G, H, O, P, Q, R, S proprio
- 1856 CGHLMNP[missing verse]; D, E, F, I, J, K, T, U No preguntes la ocasion
- 1857 C, D, E, G, H, I, J, K, M, N, T, U Necia; L, P Necio
- 1963 Q, R, S te quisiere decir
- 1865 C, D, E, H, K, M, N, Q, R, T, U del mal

1876	O, Q, U convida
1878	F norabue; U enhorabuena
1879	B, C, D, E, F, G, H, I, L, O, P, Q, R, T deste
1887	H, O <i>Vase</i> ; O, Q, R por no cansarme, y cansarte
1889-1900	Q <i>Correse</i> ; S <i>Correse la cortina del Santo Christo</i>
1893	C, D, E, F, G, I, J, O, Q, R, S, T, U de aquesta; H, L, M, N, P de la
1895	S de desdichas
1898	H, M, N, P En vos hallò; O, Q, R la hallô
1900	C, D, E, F, I, K, U que quien; T Vos le busca
1904	D, E, F, I, T le sacasteis
1910	S Trono; U en los tronos
1911	B pasáis
1915	C, D, E, F, G, I, O, Q, R la Tiara
1917	F, I esmalta
1918	C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, T, U la Cruz vencistéis; O, Q, R la Cruz
1919	C, D, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, T, U la serpiente
1925	Q gusano, polvo
1929	GT ellas
1931	J, K, U llego confiada
1932	S nunca indigna
1933	D, E pecadora tan; J, K, U y mala
1934	C, D, E, G todo esso
1936	S quien soi

- 1937 G cico llagas; P estas cinco
- 1940 Q con mis
- 1941 C, D, E, F, G, I, O, Q, R, S, T mi bien clavadas
- 1946 C, D, E, H, I, J, N, O, P, Q, R, S, T, U padecisteis
- 1950 Q Testigos
- 1959 J, K, U dexies afrentada
- 1962 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, P, Q, R, T, U mi peligro
- 1967 J, K, U mi esperanza
- 1971 J, K, U las penas
- 1972 O, Q (ay de mi!) que es esto?
- 1973 I, J, K, S, U el sueño
- 1974 D, E y rinde su poder
- 1975 D, E ocupen estas Aras; F ocupen tus Aras; S tus Aras
- 1977 J, U en desdichas
- 1977-1978 B, C *Recuestase a dormir junto a el altar; y sale el Conde;*
D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U *Recuestase a dormir
junto al altar, y sale el Conde*
- 1980 G alma fia,
- 1983 C, D, E, H, M, N, P, Q instantes
- 1984 C, D, E que me ofrecen adelante; F si se ofrecen; H, J, K, M, N, U se me
ofrecen adelante; I se se ofrecen adelante; T adelante
- 1986 A bayeras
- 1988 R Palacion

1992	C, G, H, L, M, N, O, P, R, S, T acaso
1993	O, Q, R Que tan
1994	O, Q me admite el; R me admire; S me admirara
2000	C acomoda
2001	D estan
2001-2002	B, G <i>Vase, Habla la Duquesa en sueños</i> ; C, D, E, F, I, O, Q, R, T <i>Vase, y habla la Duquesa en sueños</i> ; H, L, M, N, P <i>Vase. Habla la Duquesa en sueños</i> ; J, K, U <i>Soñando</i> ; S <i>Entrase el Conde, y ella habla en sueños</i> .
2002	G tal
2003-2004	S [illegible]
2005	G ò salas.
2011	Q, R extraña!
2014	J, K favoreceme
2016	D, E y ya; F, I, J, K, U y ya en Palacio; G en Palacio
2021	C, D, E, F, G, I, J, O, Q, R, S mano la ha; K, U que en la mano la ha tomado.
2023	C, D, E, H, F, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, U que hasta en sueños me dè zelos!; T que hasta en sueños me dè zelos
2026	C, D, E, F, G, I, J, K, O, Q, S, U el logro; P lograr
2034	C, D, E, F, G, H, I, J, K, N, P, R, S, T, U este
2036	O, R, S este ingrato, este traidor,
2042	B quepa
2044	C, G, L, M, N, O, P, Q, R, T fatigar; H apurò mi dolor; S fatiga el dolor

- 2045 S mi fortuna
- 2046 H quien una vez acabara
- 2049 C, D, E, F, G, I, K, U los trances; O, Q, R, S los lances
- 2052 C, D, E, F, I, J, K, U le estima; G estime; L, N se estime,
- 2053 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, N, P agravio
- 2054 C, D, E, F, I, J, K, T, U pero en aqueste presente
- 2056 C, D, E me acabó
- 2057 S ni es
- 2058 C, D, E, F, G, I, J, K, L, M, N, O, P, R, S, T avia
- 2062 C, D, E, F, G, I, J, K, L, M, N, O, P, S, U Quando mi Rey; T Quando mi
Reyna
- 2065 S para deshorarme
- 2066 C, G, H, M, N O mal ayan las que aquí; D, E, O, Q, R, S O mal aya la que
aqui; L, P mal ayan las que aqui; T Mal ay, amen, las que aqui
- 2071 R mi hermana
- 2074 S en la
- 2075 F, I yo puedo
- 2076 D, E, F, I, K al deshonor; Q que queda
- 2079 G, O, Q porfia
- 2081 T fuerzas pueden
- 2084 C, D, E, F, G, I, L, M, N, P, S, T pudiera
- 2087-2088 F, I, J, K, U *La Duquesa en sueños.*
- 2089 R si usticia; S si justicia

- 2090 D, E, F, I, J, K, U y en
- 2091 G firmeza
- 2092 N O trance
- 2097-2098 B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U [missing "y
buelue el Christo a su lugar"]; F, I, U *baxa el Santo Christo*; J, K *baxa el
Santo Christo a ponerse en medio: caesele la daga, y queda arrodillado, y
despierta la Duquesa. S el Christo, y ponese en medio, caesele la daga, y
arrodillase, ella despierta, y se quedan turbados.*
- 2107 D, E, F, I, J, K, L, M, N, P, S, T, U grande tyrania
- 2107-2108 A *Levantase*; H, M, N *al Christo*
- 2113 L y cessen
- 2115 G hermano
- 2123-2124 K, U *Levántase.*
- 2125 F, I eso que; Q, T este que
- 2130 C, D, E, G, H, L, M, N, P [missing verse]
- 2131 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T, U assi
- 2135 F, I, N sino
- 2137 T se la iguale?
- 2140 C, D, E quando el; F, K se queja
- 2141 K, U faltase
- 2142 C, D, E, G, H, L, M, N, O, Q, R, S Papel ay, que desde un dia; P, T papel
ay que de un dia
- 2143 B, C, D, E, H, L, M, N, P, Q, R, S, T vale

- 2145 C, D, E, G, H, M, N, O, R, S se pasó; F, K les pasó; U la diestra que les
pasó
- 2146 B, F, I, J, K, O se casó; C, D, E, G, L, N, P [missing verse]; M sino caso;
Q, R, S, U si el Principe se caso; T este importa poco, o nada
- 2147 T si el Principe se caso
- 2147-2148 D, E, F, I, J, K, U *Rompe el papel*
- 2148 N sino caso
- 2149 Q que pueda; R que poder; S que podre
- 2153 S de estas
- 2157 H, T lo quite; K quando haya
- 2160 K dexe mi amor
- 2162 B, C, D, E, F, H, I, J, K, L, M, N, O, S quiero; G que quiero que facilite
- 2170 G, H, O, P, Q, R, S, T proprio
- 2177-2178 C, D, E, F, G, S *sale*; I *Vase, y sale*; J, K, U *Vanse. Salen*
- 2181 F, I la que
- 2187 T el esconde.
- 2188 B, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R Ya se; C Ya se que en mas penas
vivo; J, K, U, Y se; S, T Ya se que en mas pena vive,
- 2189 U Y sé
- 2191 Q, T mas disgusto recibe
- 2194 G cydado
- 2198 T El hombres

- 2199 G, H, O, Q, R propio; S propio en hōbres; T es muy propio en hombres
tales
- 2200 C, D, E, M, N las prendas tales; F, H, Q, R, S, T, U las prendas; P prendas
tales
- 2201 C, D, E, F, G, I, L, P presentes; H por la; M, N tiene presentes,
- 2202 G, L, P felizmente
- 2204 C, D, E el galantear
- 2207 L sabe amor.
- 2207-2208 C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, P *Perelo*; J, K, U *Perelo de Correo con*; O,
Q, R *Perelo como de camino*; S *Perelo con unsa alforjas de camino*; T
Perelo de
- 2210 C, D, E, F, G, I, K, Q, R, S, U tengo
- 2213 O, Q, R, S yo no soi
- 2214 C, D, E, F, H, I, K aparte
- 2215 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U *Perelo*
- 2217 T que merecer,
- 2218 T essa carta
- 2218-2219 K, U *Dale una carta*.
- 2223 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U *Perelo*
- 2224 S de estos
- 2225 C Por esso
- 2229 T su consonancia
- 2231 F, I, T de ay, ay, ay

- 2232 C, D, E en tonecillos Perelo; F, I, J, K, S, U Perelo; G en tonecillos oy Perelo; H, M, N, P en tonillos oy Perelo; L, Q, R entonallos oy Perelo; O entonadlos oy Perelo; T entonallos, y Perelo
- 2235 S *Lee*; T *Abre el papel*
- 2237 G dizir
- 2239 E ha detener
- 2241 S todo mi bien?
- 2243 S temo
- 2245 C, D e dé
- 2248 N sino mudable,
- 2249 B quienes
- 2251 T te guarde
- 2252 A deso
- 2254-2255 K, U *Repres*; S *Acaba*.
- 2258 C por tuyas las adoro; D, E por ser tuyas las adoro; T tuyas yo
- 2260 C, G, H, M, N Conde; D, E Criado; F, I, J, K, U Siervo de
- 2261 R, S tu querer
- 2264 B prometo
- 2265 D, E amo le direis
- 2270 D, E, F, I, J, K, U serían corto trofeo; G, R, S, T cortas
- 2276 T que tengan
- 2280 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 2284a C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, U dimelo todo

2286a	G, H, I, J, K, M, N, O, P, Q, R, S, U principio
2288	C, D, E, F, I, J tanto; H, R, S quantos
2290	F, I, K pues sirven
2294	C, D, G ducientos
2299	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, U esse
2300	C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
2301	T se tanto ser
2304	C, D, E, G, L, M, O, P, Q, R Infartiem Regnæ; H Infertim Regina; K Infandum Regina; N Infartiem Regina; S Infartiem Reginæ; T Infatiem Reginæ
2307	C, D, E, F, G, H, L, M, N, U estaré
2309	T me hizo
2311	T que lo fuè
2315	C ya
2321	C, G, H, N, R la salud; D, E, F, J, K, U tu salud
2322	R en locura
2324	C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
2326	G, H, M, N reportar; O, Q, R, S reparar
2327	T repare
2334	C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U bastaba
2335	B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U hazerle
2340	B, C, D, E, G, H, M, N, O, P, Q, R, S, T burla
2342	C, D, E, K, U Estrellas

- 2346 G tus ojos
- 2349 - 2357 C [partially illegible]
- 2349 O, Q, T para resistir
- 2351 F, I, J, K, T y entrando
- 2353 S el fuego
- 2355 T los ojos
- 2356 G, K, L, M, P destilan; Q, S, T alambique, que destilan
- 2357 C, D, E, G, H, K, R, T substancia
- 2359 T Soy lo tanto, que he de ser
- 2363 T me pusiera
- 2371 T le tengais
- 2372 B pider; L quieres
- 2375 C, D, E, F, G, I, K, M, O, R contaré; S Como contralo podre
- 2376 S si no
- 2377 -2378 S [missing verses]
- 2379 C, D, E, G, H, L, M, N, O, Q, S, T Despues que yo
- 2383 O, T hizo salva
- 2386 C, D, E, G Viendo
- 2387 H a un; O entronado
- 2392 B eguas
- 2394 C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T viles
- 2395 H a un; O en un
- 2397 J, T, U viene a ser

- 2398 B, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, R, T, U para; C [illegible]
- 2403 D, E, F, G, I, K, L, N, R, U llegando; C [illegible]
- 2408 J, K, U padre muriera,
- 2409 T Mantusalèn
- 2410 J, K, U lagrima una; T mis ojos enterneciera.
- 2412 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U Perelo
- 2417-2418 C, D, E *Sale el Rey*; G, H, K, N, Q, R, S, U *Vase. Sale el Rey*; L, P *Perelo*
- 2418-2465 ***Reading #1***

C, D, E, F, G, I, J, O, Q, R, S, T [these lines are altered changing this series from *Rima al mezzo* to *Silvas*]

Rey. Sal a estos miradores, por tu vida, [O, Q, R esos]
 veras, hija querida,
 al galan desposado,
 que vestido de blanco, y encarnado,
 admira su concierto, y bizzarria,
 y por darte alegria,
 viene oy donde iguale su ventura, [T adonde]
 tu divina hermosura,
 veras la Primavera en los colores,
 sal a hacerle favores;
 no te agrada su talle? que es aquesto?
 el plazo solo hasta mañana he puesto [S plazo]
 a esparcir tu belleza sal un poco [G su belleza]

verasle poner loco

solo con verte, Infanta. [S solo en mirarte, Infanta]

Inf. Ay padre, tu rigor me espanta: [J Ay padre mio!; T que tu rigor]
que un tyrano dolor assi me trata [J si un tirano; O, Q, R, S tyrano
rigor]

Para què se retrata

oy, señor, tu paciencia

en hacer resistencia? [O, Q, R, S en hacer resistencia / á mal tan
fuerte?]

Ay si saliera a verte, Conde amado [O, Q, R, S line divided]

con amoroso, y fiel cuidado [T con que sino, amoroso]

te viera el pecho mio,

pues me lleva tu gala el alvedrio:

mas lo que a mi me daña, y entristece,

e infierno me parece, [G y infierno; JS infierno me parece]

siendo un fiero bolcán el pecho mio,

y el tuyo, es un Moncayo por lo frio.

Rey. Para què desta suerte me atormentas? [G, R te atormentas; S Por q
dessa suerte te atormentas?]

vèn, y veràs atentas

las Damas dar favores

al Principe, en empressas, y colores,

de las bodas veras galas altivas.

Infant. Mil años, padre, vivas

quien se viò padecer en penas tales?

[J *Suena dentro ruido de cascavales.*]

Rey. Ya suenan los pretales.

Dent. Aparta, afuera, afuera.

Rey. Ya empieza la carrera:

te ruego, por tu vida,

que entres, Lenia querida,

al quarto à darme gusto. [O, Q, R, S a darme gusto]

Infant. Que le tengas es justo

padre, y señor amoroso: [G, J, O, Q, R, S señor amado]

No viera entrar al Principe arrastrado! *ap.* [S viera yo al]

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha arrojado yà el castaño [J abierto ya; S le arrojo

el]

Rey. O terribles señales!

O infaustas fiestas, y sagales! [D, E, G, O, Q, R, S fatales!]

Què es lo que ha sucedido?

Dent. Que el Principe ha caído.

Inf. O cruel, y infeliz suerte! [O, Q, R è infeliz; S o infeliz]

si hallara en la caida triste muerte.

[These last 10 lines appear in F, I, T as]:

Infant. Que le tengas es justo, padre amado:

No viera entrar al Principe arrastrado *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo

1. Si le ha muerto?
2. Por el pecho se ha abierto.
3. Caso extraño!
4. Mal aya tanto daño, y fiestas tales,

Rey. O terribles señales!

Que es lo que ha sucedido?

Dentro. Que el Principe ha caído. [I verse missing]

Infant. O feliz suerte!

si hallara en la caída triste muerte!

Reading #2 (Sections that differ from Reading #1 are italicized)

H, K, M, N, U [these lines are altered changing this series from *Rima al mezzo* to *Silvas*]

Rey. Sal *al esos* miradores, por tu vida, [K estos; U Sal á estos]

veras, hija querida,
al galan desposado,
que vestido de blanco, y encarnado,
admira su concierto, y bizzaria,
y por darte alegría,
viene oy donde iguale su ventura,
tu divina hermosura,

veras la Primavera en los colores,
sal a hacerle favores;
no te agrada su talle? que es aquesto?
el plazo solo hasta mañana he puesto
y con esto concluyo el casamiento
oy por darte contento,
a esparcir tu belleza sal un poco
verasle poner loco
solo con verte, Infanta.

Inf. Ay padre *mio*, tu rigor me espanta:
si un tirano dolor assi me trata
Para què se retrata
oy, señor, tu paciencia
a aqueste mal tan fuerte? [K, U en hacer resistencia?]
Ay si saliera a verte, [K, U ¡Ay si saliera á verte, Conde amado!]
a costa de mis ansias, Conde amado [K, U: line missing]
que amoroso, cuydado [K, U con amoroso, y fiel cuidado]
fuera del pecho mio, [K, U te viera el pecho mio.]
pues me lleva tu gala el alvedrio:
mas lo que a mi me daña, y entristece,
infierno me parece,
siendo un fiero bolcán el pecho mio,
y el tuyo, es un Moncayo por lo frio.

Rey. Para què desta suerte *te atormentas?*

vèn, y veràs atentas

las Damas dar favores

al Principe, en empressas, y colores,

de las bodas veras galas altivas.

Infant. Mil años, padre, vivas

quien se viò *padecer* en penas tales?

[K, M, N, U *Suena dentro ruido de cascavales.*]

Rey. Ya suenan los pretales.

Dent. *Fuera, afuera.* [K, U *Aparte, afuera, afuera*]

Rey. Ya empieza la carrera:

te ruego, por tu vida,

que entres, Lenia querida,

al quarto à darme gusto.

Infant. Que le tengas es justo

padre, y señor *amado*:

No viera entrar al Principe arrastrado! *ap.*

Dentro. Ha mal aya el cavallo!

Otro. Caso extraño!

Otro. Por el pecho le ha *abierto* yà el castaño

Otro. *Mal aya tanto daño, y fiestas tales.*

Rey. *Que terribles señales!* [N *Que terribles señales! Que avra sido?;*

U O *Terribles señales / Que es lo que ha sucedido?*]

Dent. *El Principe ha caído.* [U: Que el Principe ha caído.

Infant. *O feliz suerte!*

si hallara en la caída triste muerte!

[These last 6 lines appear in J, K, and U as]:

Otro. Mal aya tanto daño, y fiestas tales,

Rey. O terribles señales!

Que es lo que ha sucedido?

Dentro. Que el Principe ha caído.

Infant. O feliz suerte!

si hallara en la caída triste muerte!

2446 L, P Es, para q

2452 B a tu poder

2454 B sueuan; L, P suenan

2460a L, P Caso extraño!

2461b L, P Caso extraño!

2465-2466 B, C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, T *Sacan Silvio, y Lepido al Principe en los brazos descompuesto*; F, I, J, K, U *Sacan Silvio, y Lepido al Principe en los brazos desmayado*; S *Sacan al Principe medio muerto.*

2467 S desmayado descompuesto

2469 S que a un pesa no iguale; T gusto que pesar luego

2470 T ques estas sin

2471 S E! Principe, señor esta

2474 K haya las; O, Q, R, S O mal hayan; U Ah, mal haya

- 2475 C, D, E, G frias son estas; S Bien hayan, mias son estas,
- 2477 S Dios, y Señor
- 2479 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, T, U me valed; S valedme
- 2481 S gracia, Señor
- 2484 D, E, F, I, J, K, U, Os sentis; G, H, O, Q, R Sentios ya mejor, Fileno
amado?; S O sentis mejor, Felino amado?; T Os sentis mejor yà
- 2485 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, P, R, T, U ha librado; S Dios lo ado
- 2486 O, Q, R, S [verse missing]
- 2487 S soy deslumbrado, y soy perdido
- 2490 C, D, G, H, L, M, O, P, Q esta; E, F, I, K, N, S, T, U esta tan
- 2491 A queme; K, M, N, S, T, U decidla, que me aflige: ¿por qué os daña?
- 2493 S Dios vide ayrado
- 2499 C, D, E, F, G, I, K, M, N, R, S, T, U enormes
- 2501 B, C, D, F, G, I, L, N, O, P, R, U del tiempo
- 2503 S si se queda mi alma
- 2505 F, G, I, K, U en fuego; S eterno en cadenas
- 2507 Q transito orzosolf
- 2509 Q al fin orzosa,f
- 2510 S quien de ti
- 2512 A viendo por tras
- 2513 C, D, F, G, I, Q, T y Juicio
- 2515 P tal mal quisto; S oy malquiste
- 2516 C a ver; D, E aver; F, I, T ver echado; S que quisiera verse echa so

2518	E, M Ha; F, Q, T riguroso
2519	C, D, E, G, M, N aun en los
2521	S me da mi culpa
2523	O de dárme!; S darne pena
2524	C, D, E, G, M, N [missing verse]
2525	J, K, U y debil
2526	C, D, E, F, I, J, K, U y otro
2526-2529	S [missing verses]
2529	D, E, G, J, L, M, N, O, P, Q, U naufragante; C [illegible]
2531	Q riguroso
2532	F so o
2532-2533	S [missing verses]
2533	G, O, Q trompeta; H, J, K, M, N ronca; U ronca trompeta
2535	S visto yo en
2537	G os verè
2539	C, D, E, F, I, J, K, O, Q, R, S, U da el hombre a Dios como le atormenta; G dà el hombre â Dios, como le atormente; H, M, N dà el hombre à Dios, como atormenta; L, P, T ante Dios,
2541	H momento.
2545	B vide; N, R de fuego; S vive mi pensamiento!
2545	S pues
2546-2723	U [missing verses]
2550	S La grita parecia

- 2552 C, D, E, F, G, I, J, L, M, N y penoso; O, Q, R, S tan penoso; T y penoso, y tan fuerte
- 2555 I os ofendiese?; S como es possible que os ofendiese?
- 2556 C, D, I, J, L, M, N, O, P, Q, R, S, T Ya
- 2557 C, D, E, F, G, J, K, M, Q el claro; H, L, P en claro
- 2560 F, J, N, S de Cielo; O, R soi Vos de Cielo, y Tierra
- 2561 O, Q yo quiero; S quiero paz
- 2562 S ya libre
- 2564 C, E, G, M, N, O, Q, R [missing verse]; D haganse aqui mis ojos mar de llanto
- 2564 - 2567 S [missing verses]
- 2565 O, Q, R ojos llauto,
- 2572 G el testigo
- 2573 G cúplir; S y he de cumplir
- 2575 D, E oy lo ha; S que la cumpla oy Dios ha querido
- 2577 B, C, L, M, P le ha
- 2579 B, C, D, E, G, J, K, R, T ante Dios; H, M, N, P mi honor ante Dios oy me de disculpa; S ante Dios me dis culpa
- 2581 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, T perdido; S es bien que lo perdido cobre
- 2582 O, Q, R, S y quite
- 2583 S de plumas
- 2585 C, D, E, F, G, I, J, K, N, O, P, Q, R huir

- 2585-2586 C, D, E, G, F, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R y *Perelo* S *Salen el Conde de luto, y la Duquesa, y detras Perelo.* T *Sale el Conde Victorino, vestido de luto, la Duquesa Rosaura, y Perelo.*
- 2586 Q insignias; R insinias
- 2589 O, R debida solo
- 2590 C, D, E, F, G, I, L, O, Q, R, S, T dirá P te dira
- 2591 J, K señor, oy,
- 2597 C, D, E, F, G, I, J, K, L, N, O, P, R, S, T tyrano traydor
- 2598 L ausento
- 2599 C, D ausente; E, F, G, I, J, K, M, N, O, P, R, S auesente me le quitó; H y ausente me le quitò; T aunsente me le quito
- 2609 T faltas de
- 2612 E, I, J, O, Q columnas; T calumnias
- 2615 C, D, E, G, H, L, M, P Què a
- 2618 M, R sino os
- 2621 S yo mas favor
- 2627 O, Q de Simon
- 2628 C, D, E, F, G, H, I, J, K, M, N, O, Q, R, S, T librarle
- 2631 C, D, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, Q, R, S la razon
- 2634-2637 N [missing verses]
- 2636 C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, O, Q, R, S, T razones
- 2640 T se satissaga

- 2641 C, G que partimos con el sol; D, E, F, I, J, K pues antes que oculte el Sol;
H, M, N que partiendonos el Sol; O, Q, R, S, T sino es poniendose el Sol;
P que partimos
- 2642 B, L que antes que vuelva yo; C antes que vuelva yo; D, E, I, J, K sus
lucos azia el Ocaso; G, M, N, O, Q, R, S, T que antes que vuelva al
Ocaso; P Que antes vuelva yo al Ocaso
- 2644 D, E, F, I, J, K mi honor ilustre vengado
- 2646 B, C, D, E, F, H, K, L, M, N, P, R, S, T Acaba
- 2648 B, C, D, E, F, G, H, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T cuéntame
- 2649 O se a yo
- 2651 S heroyco
- 2653 A quita do
- 2654 C, D, E, G, H, M, N, P, Q, R, S, T vuestras
- 2657 A No ay escucharos
- 2658 F, K este caso
- 2662 I, O, Q [missing verse]; J, K que la de mi Victorino; S que la que le ilustra
al Conde
- 2664 D, E acudiera; T me rendire como
- 2666-2667 K *Sacale*.
- 2668 B ausentassa
- 2670 S trata a otro
- 2678 D, E, F, I, J, K, S de Bohemia, di, què culpa
- 2681 G Zelolo puede; T puede

2684	D, E, F, I, J, K, L, O, P pues quiso; G, Q, S que quiso; H pues quisolo
2685	B permetido; E y que ha permitido Dios; K, P, S permitido
2686	S el que cumpla
2689	O, Q, S la gano
2694	P agraviada
2695	L, P vuestro nombre
2700	S se le iguala
2701-2703	N [missing verses]
2701	C, D, E, G, O, Q, R, S en sangre, que dudo yo; F, I [attributes <i>Infanta's</i> lines to the <i>Duquesa</i>]; H en que me detengo yo; L, M, P, T que dudo yo
2702	T escoge para
2703	S otro Aquiles ni Scipion?
2714	C, D, E, P a quien
2717	G Yo yo
2718	B Augusto quiama Pompilio; C, D, E, G, H, L, M, N, O, P, Q, R, S, T Pompeyo; F, K Numa Pompilio
2723	C, D, E, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T Perelo
2724	K, U qué ventura
2729	T si cumplo
2732-2735	O [attributes <i>Conde's</i> lines to <i>Todos</i> .]
2734	H, Q proprio
2735	G Infantas
Closing	O [These verses are added to the end of the play]:

Per. Y el Auditorio perdone,
nuestra gran imperfeccion.