Francisco Leiva Ramírez de Arellano

Amadís y Niquea

Edición crítica de Claudia Demattè

TEATRO CABALLERESCO 1

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Edition Reichenberger

Amadís y Niquea

Teatro caballeresco, 1
Colección digital

Director
Daniele Crivellari (Università di Salerno)

Comité científico
Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)
Axayácatl Campos García Rojas (Universidad Nacional Autónoma de México)
Claudia Demattè (Università di Trento)
Alejandro García Reidy (Universidad de Salamanca)
Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha)
Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Gonzalo Pontón (Universitat Autònoma de Barcelona)

Comité editorial
Paula Casariego Castiñeira (Università di Roma Tre)
Ilaria Resta (Università di Roma Tre)
Antonella Russo (Università di Salerno)
Giulia Tomasi (Università di Trento)

Todos los volúmenes de la colección «Teatro caballeresco» son sometidos a revisión por pares con la modalidad de doble ciego (*double-blind peer review*).

Francisco Leiva Ramírez de Arellano

Amadís y Niquea

Edición crítica de
Claudia Demattè

LEIVA RAMÍREZ DE ARELLANO, Francisco (1630-1676)
Amadís y Niquea, ed. de Claudia Demattè. Colección: *Teatro caballeresco, Vol. 1*, dir. Daniele Crivellari, 2022.
ISBN: 978-84-1143-707-3

El presente volumen ha sido financiado por:

PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» (prot. 2017JA5XAR).

Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Salerno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Edition Reichenberger

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
Este libro está sujeto a una licencia de "Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)" de Creative Commons.

© 2022, Daniele Crivellari y Claudia Demattè
Algunos derechos reservados
Diseño de cubierta: Carolin Schneider.
Ilustración de cubierta: Melchor Ortega: *Felixmarte de Hircania*, Valladolid, 1556 (detalle de la portada). BNE, Signatura: R/10884, <http://bdh-rd.bne.es/viewer. vm?id=0000193791&page=1>.

Índice general

Presentación vii

Prólogo xiii

Introducción 1
1. Francisco Leiva Ramírez de Arellano: vida y obras 1
2. El teatro caballeresco y *Amadís y Niquea* 3
3. Leiva y el mundo teatral malagueño 12
4. Segmentación métrica y estudio dramático de la comedia 18
5. Tablas métricas y comentarios 28
6. Noticia bibliográfica y recepción de la obra 31

Edición de *Amadís y Niquea* 37
Jornada primera 39
Jornada segunda 78
Jornada tercera 114

Aparato de variantes 161

Bibliografía 169

Presentación

El volumen que tienes entre manos —mejor sería decir «que ves en la pantalla de tu ordenador»—, querido y nunca desocupado lector, es el primero de una colección en la que queremos ofrecer ediciones críticas fiables de un corpus de piezas del Siglo de Oro español que podríamos definir, de momento y un tanto genéricamente, «caballerescas». El proyecto en el que se inscribe esta actividad es el PRIN (Progetto di rilevante interesse nazionale) titulado «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach» (prot. 2017JA5XAR), financiado por el Ministerio de Universidades e Investigación italiano (MUR) y coordinado por Anna Bognolo de la Universidad de Verona. De las cuatro unidades que integran el grupo de investigación (Roma 'La Sapienza', Salerno, Trento y Verona), la que dirijo ha trabajado concretamente en torno al concepto de «teatro caballeresco», con un doble objetivo: por un lado, construir una base de datos donde recoger información sobre los textos dramáticos áureos relacionados, a varios niveles, con los libros de caballerías; por otro lado, publicar las obras incluidas en la base de datos y que no disponen hasta la fecha de una edición crítica.

Es significativo que el tomo que abre esta colección corra a cargo de Claudia Demattè, ya que a esta investigadora se debe un hito en los estudios sobre el teatro áureo español de tema caballeresco. Su *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*,[1] de hecho, constituye una obra de consulta obligada para acercarse al conjunto de estas piezas y a las dinámicas de la reescritura, en ámbito dramático, de elementos ligados a la novela caballeresca. El trabajo de Demattè tiene el mérito de haber intentado bosquejar, por primera vez y

1 Trento, Università degli Studi di Trento, 2005. Algunos fragmentos de este libro se encuentran disponibles en el siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/repertorio-bibliografico-e-studio-interpretativo-del-teatro-cavalleresco-spagnolo-del-sec-xvii-juan-perez-de-montalban-pp-52-55-105-112/>.

de manera transversal, la compleja y tupida red de relaciones que estos textos guardan con el maremágnum de los libros de caballerías. En los años que han transcurrido desde la publicación de esta monografía, no han faltado aportaciones puntuales que han permitido avanzar en la investigación, aunque queda fuera del propósito de estas páginas realizar un recorrido por los estudios sobre el tema.

Lo que sí puede afirmarse es que, a día de hoy, quedan por aclararse algunas cuestiones fundamentales para tratar de entender en qué términos es posible hablar de un subgénero caballeresco dentro del panorama teatral del Siglo de Oro. Por ejemplo: ¿qué obras forman parte de este corpus? ¿Cuáles son sus características distintivas? ¿Qué elementos son necesarios para que una comedia pueda definirse «caballeresca»? En definitiva, ¿cómo se construye el universo caballeresco en el teatro áureo? Ofrecer una respuesta a estas preguntas es uno de los objetivos de la base de datos «Teatro Caballeresco», que estamos realizando en el momento en que se escriben estas páginas y que será disponibile en línea hacia finales de 2022. Somos conscientes de la complejidad del asunto, pero creemos que es necesario emprender un análisis profundizado de los textos para intentar una sistematización del corpus y tener así una visión de conjunto.

Precisamente por ello, hemos advertido también la necesidad de ofrecer a la comunidad científica ediciones fidedignas, filológicamente sólidas, que establezcan una base sobre la cual fundar estudios sucesivos. En esta línea, además de *Amadís y Niquea* del malagueño Francisco Leiva Ramírez de Arellano que aquí se publica, se están preparando las ediciones de *La torre de Florisbella*, de Alonso de Castillo Solórzano, *La gran torre del orbe*, de Pedro Rosete y *El Caballero del Febo*, de Juan Pérez de Montalbán, que constituirán los tres siguientes volúmenes de la colección. A continuación, presentamos las características generales de estas ediciones, así como los criterios filológicos que los editores emplearán para su trabajo.

Estructura de las ediciones y criterios generales de edición[2]

Cada edición, amén del texto crítico de la comedia, ofrecerá en primer lugar un prólogo en el que se abordarán, en una sección inicial, las

2 Los presentes criterios se basan fundamentalmente, si bien con algunas modificaciones, en los del Grupo Prolope (<http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html>) y los establecidos por Claudia Demattè en el marco del proyecto de edición crítica completa del teatro de Juan Pérez de Montalbán (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/>).

siguientes cuestiones: fecha de composición, representación y publicación del texto; fuentes e influencia de la pieza en otras del mismo autor (u otros autores); recepción de la comedia en los siglos XVIII-XXI. Dado el carácter específico de la colección, en esta primera sección se dedicará cierto espacio a las características temáticas y la adscripción genérica de la obra, con especial atención a las relaciones que esta mantiene con sus posibles fuentes caballerescas. En la segunda parte, dedicada a los problemas textuales, se presentará el texto base elegido para la transcripción, así como una descripción filológica detallada de todos los demás testimonios antiguos conocidos de la comedia, tanto impresos como manuscritos (siglos XVII-XVIII). Por lo que atañe a las ediciones modernas que pueda haber, se dará cuenta de su existencia, aunque cada editor evaluará su valor de cara a la *constitutio textus*. Se intentarán reconstruir las relaciones entre los distintos testimonios y se propondrá, de ser posible, un *stemma codicum*. Finalmente, en la tercera sección se proporcionarán un resumen del argumento, dividido por actos, y una sinopsis de la versificación en la que se indiquen también los porcentajes de cada forma métrica empleada.

Por lo que atañe a los criterios de presentación gráfica, el texto de la comedia se regularizará de acuerdo con los criterios expuestos a continuación.[3] Se respetarán (y, por ende, se conservarán) las particularidades gráficas del texto base que reflejen una variación fonética. Concretamente, se dejarán sin modernizar:

- Las formas en desuso del adjetivo o pronombre demostrativo: aqueste, aquesta, etc.
- Las oscilaciones vocálicas: veniste, cairá, escrebir, etc.
- Las palabras o expresiones en otros idiomas, que se indicarán en cursiva: *Scholasticus sum ego*, *allegro*, etc.
- Los casos de leísmo, laísmo o loísmo.
- Los casos de *s* líquida: sciencia, stilo, etc.
- Los casos de metátesis: haceldo, respetalda, etc.
- La oscilación de los términos agora / ahora, así como la de los grupos consonánticos cultos y su forma reducida: «pt/t» (aceptar / acetar), «ct/t» (nocturnas / noturnas), «cc/c» (satis-

3 Naturalmente, cada editor comentará y explicará, en su estudio introductorio, los casos específicos que pueda haber.

facción / satisfación), «gn/n» (indigno / indino), «ns/s» (instante / istante), «nm/m» (conmover / comover), etc.

Se modernizarán, en cambio, los siguientes casos:

- La oscilación «s/ss»: assegura → asegura, etc.
- La fricativa velar sorda en casos como: executar → ejecutar; muger → mujer, etc.
- La fricativa interdental sorda: hazer → hacer; tibieça → tibieza, etc.
- El uso de «i/y» según valores vocálicos, semivocálicos y consonánticos: traydor → traidor; iornada → jornada, etc.
- El uso de «u/v» según valores vocálicos y consonánticos. Asimismo, se modernizará «v/b» en casos como: fauor → favor; vn → un; vandera → bandera, etc.
- El dígrafo «qu» → «cu» ante «a»: quarto → cuarto, quando → cuando, etc.
- El uso de «h» etimológica y «h» ultracorrecta: ombre → hombre; hedad → edad, etc.
- La oscilación «nb/mb»: canbiar → cambiar, etc.
- Los casos de «ll» etimológica no palatal, de «l/ll» para los valores líquido lateral y palatal lateral, y las grafías latinizantes por tradición administrativa: illustre → ilustre; millicia → milicia; mill → mil, etc.
- El resto de grafías latinizantes o fosilizadas: justititia → justicia; conoscer → conocer; christianas → cristianas; esphera → esfera; etc.
- Las vocales y consonantes geminadas innecesarias: veer → ver; effecto → efecto; permitte → permite; summa → suma, annual→ anual, etc.

En cuanto a la unión o separación de las palabras, se separarán los casos de fusión de «de» + pronombre o adjetivo demostrativo (desto → de esto, desta → de esta, ques → que es, del → de él/de el, etc.). Se conservará la separación de formas como «a Dios» (por «adiós»), «al arma» o «de espacio». Se desarrollarán, en cambio, todas las abreviaturas sin necesidad de indicarlo: V. M. → Vuestra Merced; q → que; d. Pedro → don Pedro; quādo → cuando; momēto → momento, etc. Se empleará la diéresis poética cuando lo requiera el cómputo silábico: crüenta, ruïdo, crïado, etc. Asimismo, se comentarán en nota los casos de sinéresis u otros fenómenos métricos de interés. La «a» embebida se indicará entre corchetes: ¿qué iba yo hacer? → ¿qué iba yo [a] hacer?

Por lo que atañe a la puntuación y a las normas de acentuación, se seguirán los criterios establecidos en la última edición de la *Ortografía de la lengua española* de la Real Academia Española.[4] En lo referido a las notas filológicas, estas se situarán al pie de página, para que el lector pueda leerlas con facilidad, y no tendrán llamada en el texto, de modo que este sea lo más limpio posible.

El aparato crítico se colocará al final de la comedia y será positivo. En él se registrarán las variantes de los testimonios que presentan distintas lecciones respecto al texto base, siempre que dicha lección sea significativa, es decir, que tenga relevancia morfológica o fonológica. Asimismo, se anotarán las erratas, las enmiendas y, de haberlos, se incluirán comentarios puntuales del editor.

El móvil que ha empujado las actividades desarrolladas al amparo del PRIN «Mapping Chivalry» ha sido siempre la promoción de un mayor conocimiento de todos los aspectos vinculados con los libros de caballerías, sus relaciones con otros géneros, su difusión europea (especialmente entre España e Italia) y su evolución diacrónica, todo ello a través del empleo de herramientas digitales para el análisis de los textos. En esta perspectiva, los tomos de la colección «Teatro Caballeresco» se ofrecen de manera gratuita y en formato PDF en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, con el fin de agilizar tanto su difusión como las operaciones de búsqueda dentro de los volúmenes.[5] Esperamos, por tanto, que nuestro proyecto pueda constituir una aportación para el avance del conocimiento no solo del teatro del Siglo de Oro en general, sino también de estas piezas en su relación con las novelas de caballerías, que en el siglo XVII seguían representando un punto de referencia para autores y espectadores.

Daniele Crivellari
Salerno, 7 de abril de 2022

4 Madrid, Espasa Calpe, 2010.

5 Queremos expresar a este propósito nuestro más profundo agradecimiento al Director de la Biblioteca, Jesús Pradells, y a Julia Bernal, por su disponibilidad y generosa colaboración.

a R.

La pagina ha il suo bene solo quando la volti
e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia
tutti i fogli del libro.

Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959)

Prólogo

Mi pasión por el teatro caballeresco empezó hace muchos años cuando publiqué en 2005 el repertorio que recogía un largo recorrido de lecturas e investigaciones sobre textos teatrales barrocos que, de alguna forma y en distinta medida, reescribían los libros de caballerías del siglo XVI. En ese momento, una de las comedias que más me llamó la atención fue *Amadís y Niquea* de Francisco Leiva Ramírez de Arellano, pero solo varios años después, durante una estancia en la Universidad de Málaga, pude profundizar el tema y consultar la bibliografía fundamental sobre el autor, además de presentar en un seminario mis primeras investigaciones que sucesivamente aparecieron en la revista *Historias fingidas* (Demattè, 2015).

Finalmente, pude volver sobre el tema con más detenimiento durante la cuarentena de la primavera de 2020: pocos meses antes el equipo italiano de investigación sobre literatura caballeresca del que formo parte había recibido una financiación para un Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN 2017) de tres años con el título *Mapping Chivalry: Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital Approach* (2017JA5XAR). Anna Bognolo de la Università di Verona es la coordinadora del grupo, mientras que el proyecto se compone de otras tres unidades: la Università di Trento, que dirijo personalmente, dedicada a las Humanidades digitales y los motivos caballerescos; la Università la Sapienza di Roma, con Elisabetta Sarmati, quien se ocupa de la reescritura contemporánea de la literatura caballeresca; y la Università di Salerno, coordinada por Daniele Crivellari. En el

marco de esta última unidad se publica la presente edición, ya que Crivellari con su equipo se está ocupando de la preparación de una base de datos sobre el teatro caballeresco y de la difusión en edición crítica de las obras que pertenecen a este subgénero.

Por último, quiero recordar el diálogo a distancia que he mantenido durante los meses de la pandemia con varios amigos y colegas sobre algunos aspectos que he comentado en la edición. El mérito de los aciertos es suyo; si hubiese fallos me corresponde a mí asumirlos.

Claudia Demattè
Trento, 22 de marzo de 2021

Introducción

1. Francisco Leiva Ramírez de Arellano: vida y obras

Escasos detalles se conocen de la vida de Francisco de Leiva, y a pesar de algunas tentativas de atribuirle una biografía novelesca y hasta lopesca,[1] parece que el autor llevó una tranquila vida en Málaga entre 1630 y 1676, ejerciendo de clérigo de Menores de la parroquia de San Juan, sin llegar a ser ordenado sacerdote.[2] Ausente de los principales certámenes y justas poéticas, se dedicó de manera exclusiva al género teatral, llegando a componer trece comedias y dos entremeses (Leiva Ramírez de Arellano, 1994, xii). La atención de la crítica hacia este dramaturgo considerado menor en una época de grandes ingenios ha sido esporádica, a pesar de que Mesonero Romanos pusiera de manifiesto el interés de las comedias de Leiva en su *Semanario pintoresco* del 9 de mayo de 1852, destacando que es en la comedia de figurón donde sobresale «el genio verdaderamente cómico de Leiva, brillan de tal manera su originalidad, el chiste y gracejo de su expresión» (Mesonero Romanos, 1852, 151). El estudio de Montilla (1947) y el de Mathías (1970) son quizás los únicos esbozos monográficos de la figura de Leiva del siglo XX, mientras que es a partir de los años noventa que el dramaturgo ha vuelto a gozar de cierto interés gracias a los estudios de Elena Garcés y Cristóbal Cuevas de la Universidad de Málaga, quienes han preparado juntos la edición de *Antes que amor es la patria y primer cerco de Roma* y de dos entremeses, *El ensayo* y *El poeta* (Cuevas y Garcés, 1994). Garcés

---

1 Es el caso de Federico Sainz de Robles, quien en sus estudios reitera unas conclusiones sacadas quizás de los textos literarios y trasladadas a la vida del malagueño, convirtiéndolo en personaje apicarado dedicado a los naipes y a la espada además de la farándula, que acabaría su vida en Madrid, en una posada de la calle del Lobo (Sainz de Robles, 1968, 491).

2 Para su biografía ver el estudio de Montilla (1947) y Mathías (1970), y los más recientes *Diccionario de escritores de Málaga y provincia* (2002, 463-469), Mancini (2001) y Simini (2012).

ha editado además *No hay contra un padre razón*, rescatando del olvido el manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de España (Leiva Ramírez de Arellano, 2005). Otras tres, quizás las más conocidas entre las comedias de Leiva, se publicaron en la colección de los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (1951, 337-402). Se trata de *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, comedia de figurón; *La dama presidente*, comedia de intriga palatina,[3] y *El socorro de los mantos*.[4] Esta última y *El honor es lo primero* son dos comedias de capa y espada en que el recurso de las «tapadas» se vuelve central para el enredo. La producción teatral de Leiva incluye además varias otras comedias de intriga palatina: *No hay contra lealtad cautelas*; *Cueva y castillos de amor* y *La infeliz Aurora y fineza acreditada*. Concluyen el corpus dos comedias históricas: *Nuestra Señora de la Victoria y Restauración de Málaga*, de tema religioso-histórico, y *Los hijos del dolor y Albania tiranizada*.[5]

Guido Mancini dedicó también su atención a Leiva en un interesante estudio que se publicó póstumo en 2001.[6] Allí el estudioso italiano subraya la variedad de la producción dramática del autor malagueño, pero también el hecho de que «toda ella está aunada por un evidente deseo de ofrecer siempre un espectáculo agradable, que tiende especialmente a la comicidad o a la sugestiva atmósfera generada por los sentimientos elevados o por las situaciones trágicas» (Mancini, 2001, 334). Además, sus obras se aprecian por el uso de «una técnica narrativa subjetiva y extrovertida, anunciando incluso, de cierta manera, la modalidad del juego dramático [...] en donde se constata una conciencia aun mayor, cuya consecuencia es un destacarse afectivo de la trama y una complacencia más viva por la modalidad de la acción» (Mancini, 2001, 340). Mancini añade que uno de los rasgos del estilo de Leiva es la intensidad de los diálogos, es decir, «la vivacidad con que se comunican las situaciones, pues esta vivacidad

3 Valdés, 2017. Sobre las figuras de Casandra y el duque de Florencia, los protagonistas de *La dama presidente*, ver MacKenzie, 2010, 234.

4 Para *El socorro de los mantos,* ver Díaz de Escovar (1899) y Arellano (2001, 174).

5 Hay que mencionar que Diego Simini planteó la propuesta de un proyecto que hasta el momento no ha dado más pasos (Simini, 2012). Ver también los estudios de Garcés Molina, 2007a y 2007b.

6 Mancini, 2001. El autor en la nota de abertura lamenta no haber podido llevar a cabo el proyecto de edición de obras de dramaturgos menores que tenía pensado con Joseph H. Silverman y que no se había podido desarrollar por el fallecimiento del colega. Desafortunadamente este artículo fue el último publicado por Mancini.

hace posible un espectáculo, si por espectáculo se entiende la reproducción en clave propia de una realidad-irreal» (2001, 344).

Por los temas tratados y por su estilo Ann MacKenzie lo inserta entre los autores de la escuela de Calderón,[7] pero Mancini destaca que «en Leiva hay algo más. En la *Cueva y castillo de amor*, la atención del autor se fija en la 'fábula', criticando, o al menos ironizando, las consabidas modalidades de sus contemporáneos y presentando algunos motivos que tienen sabor moderno» (Mancini, 2001, 345).

2. El teatro caballeresco y *Amadís y Niquea*[8]

El fenómeno del teatro caballeresco, que se desarrolla durante todo el siglo XVII, constituye un interesante caso de adaptación por el que los libros de caballerías, uno de los géneros más exitosos del siglo XVI, se transforman al molde dramático para su supervivencia.[9] Dentro del corpus del teatro caballeresco la obra de Leiva se sitúa como testigo liminar, ya que después de la cumbre alcanzada en la tercera y cuarta década, gracias a las obras de Pérez de Montalbán,[10] el interés hacia la materia caballeresca decrece y podríamos decir que se concluye con la publicación en 1675 de *Amadís y Niquea*. Entre las distintas tipologías de reescritura, la pieza de Leiva se sitúa entre las que tienen un hipotexto concreto evidente ya a partir del título y que seleccionan unos episodios del libro de caballerías en este caso muy conocido por el público. Pero dentro del corpus de las comedias de Leiva *Amadís y Niquea* representa una joya rara y al mismo tiempo desatendida por los críticos. Mesonero Romanos (1892, 151) y Montilla la definen comedia caballeresca, «si bien, por su trama, es también de intriga».[11] Garcés la sitúa entre las comedias de intriga palatina (*Diccionario de escritores de Málaga*, 2002, 464), para después limitarse a

7 A. MacKenzie, 1993; Urzáiz, 2002, 391-393. Ver también Mesonero Romanos, 1892 y el estudio clásico de Del Pino, 1974.

8 Los datos recogidos en este párrafo proceden de dos estudios anteriores (Demattè, 2015, y Demattè, 2017).

9 Ver mis estudios a partir de Demattè, 2005.

10 Demattè, 2006b, 9-76, y Demattè-del Río Nogueras, 2014.

11 Montilla, 1947, 131. En su monografía Montilla dedica a esta comedia tan solo pocas páginas, en que destaca el resumen y dos citas para subrayar la variedad métrica (1947, 131-134).

afirmar que se ambienta en la Grecia clásica y que «se puede considerar una comedia de magia, con el protagonismo de Cirfea y Estivela, magas, que harán todo tipo de transformaciones de personajes, escenarios…, y que necesitaría unas grandes tramoyas para su puesta en escena» (*Diccionario de escritores de Málaga*, 2002, 465). Sin embargo, en ningún momento esta comedia puede definirse de magia, como veremos, mientras que, a partir del título, queda manifiesto que se trata de uno de los más evidentes casos de reescritura teatral de un libro de caballerías muy conocido, *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva,[12] en concreto de los capítulos 87-95 del Segundo Libro, cuando el protagonista epónimo, enamorado *de oídas* de la hermosa Niquea,[13] hija de su principal enemigo, pero incapacitado de encontrarla personalmente, decide seguir el consejo de su amigo Gradamarte, es decir, disfrazarse de mujer y presentarse en la corte de Niquea como esclava. Acto seguido, el héroe lleva a cabo la transformación, vistiendo

> una ropa [d]e xamete indio bordada de trenas de oro […] y cogiendo los sus muy hermosos cabellos, los prendió con una red de plata poblada de argentería, […] y puestos unos ricos çarcillos en las orejas, quedó tan hermoso qu'el rey Gradamarte quedó espantado. […] Él, tomando un espejo para se mirar, de la cual vista no fue poco no le acontecer lo que a Narciso, porque la su hermosura era tanta que, si aquella no por quien se hazía, no [o]viera otra que en aquel hábito le pudiera igualar (II, 87, pp. 444-445).

En el mercado de esclavos el soldán compra a Nereida, nueva identidad de Amadís en traje femenino, y se enamora de ella,[14] mientras que, a partir del primer encuentro entre Nereida y Niquea, queda de manifiesto que ambas están cautivadas por su respectiva belleza, tanto que

> estuvieron gran pieça sin partir los ojos el uno del otro sin que palabra se hablasse, sacando suspiros encubiertos del coraçón […] tanto que

12 Dentro del marco de los Libros de Rocinante, publicados por el Centro de Estudios Cervantinos y actualmente por el Instituto de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes» de Alcalá de Henares, ha aparecido también *Amadís de Grecia* (Silva, 2004). De ahora en adelante las citas proceden de esta edición y se indican en el texto entre paréntesis.

13 Para el tema del enamoramiento *ex visu* en los libros de caballerías ver Demattè, 2004a y 2004b, y la bibliografía allí incluida.

14 Este hilo narrativo no se recoge en la comedia para centrarse en la pareja de Amadís y Niquea.

> les parecía que la resistencia de no mostrar aquel sentimiento por las bocas recudía en fuego su aire convertido, abrasando sus lamas y corações (II, 89, p. 449).

La llegada de Balarte, otro pretendiente de Niquea, transformado en Amadís de Grecia por un encantamiento, motiva que Nereida acepte el desafío y se enfrente contra el que se hace pasar por el Caballero de la Ardiente Espada. El duelo acaba con la muerte de Balarte, y ante la desesperación que Niquea manifiesta al pensar que el Caballero de la Ardiente Espada ha muerto, Nereida descubre su verdadera identidad y los dos se casan en secreto. Hasta aquí el episodio del libro. Pero antes de comentar los cambio que lleva a cabo Leiva en su reescritura, considero necesario presentar la sinopsis de la comedia.

Primera jornada
(vv. 1-216) El criado Busendo huye de Balarte, príncipe de Tracia, quien lo persigue porque quiere el retrato de Niquea que está destinado a Amadís. La maga Cirfea interviene para quitárselo, mientras Estivela regala a Balarte una banda mágica para poder adquirir el aspecto de Amadís y solicitar el amor de Niquea. (vv. 217-745) En el cuadro siguiente, Amadís naugrafa con Turín a una playa desconocida y Cirfea aprovecha de su sueño para convencerle de que tiene que amar a Niquea; el caballero al despertar encuentra el retrato de la princesa y se enamora de ella. Turín descubre que se hallan en la costa de Tebas, y cuando arriba allí también Gradamante, almirante de Amadís en su búsqueda, el protagonista cuenta los hechos de su vida y decide disfrazarse de mujer para entrar al servicio de la princesa. (vv. 746-959) Mientras tanto, Niquea sufre las penas amorosas, ya que se ha enamorado de Amadís de oídas a pesar de estar prometida al rey de Dalmacia, Rodulfo, que acaba de llegar para conocerla. Rodulfo podrá casarse con ella cuando conquiste al tirano de Tracia y mate a Amadís, pero Niquea pone de manifiesto que será imposible llevar a cabo esta hazaña.

Segunda jornada
(vv. 960-1181) Busendo, disfrazado de mercadero de esclavos, se presenta en la corte de Niquea y propone a Amadís vestido de mujer con hierro para que sirva a la princesa. Niquea enseguida nota el parecido increíble con Amadís y decide quedarse la esclava, cuyo nombre es Nereida. (vv. 1182-1279) Llega Balarte, quien se presenta como embajador de sí mismo, ya que teme para su vida pero quiere conocer a Niquea. Balarte

riñe con Rodulfo y en la pelea saca la espada también Nereida. (vv. 1280-1659) Busendo propone a Niquea encontrar a Amadís, y ella acepta sin saber que se trata de Balarte con su banda mágica quien la corteja. (vv. 1690-1838) El encuentro amoroso se interrumpe por la llegada de Nereida y de Rodulfo, y ambos riñen causando la llegada del rey. Solo la intervención de las dos magas Cirfea y Estivela, quienes causan ruidos de guerra y de alarma, permiten que no se descubra al desconocido caballero que de noche visita a Niquea.

Tercera jornada

(vv. 1839-2103) El cuadro se abre de noche en el jardín de Niquea donde ha llegado Balarte, disfrazado de Amadís con su banda, para encontrar a la princesa, quien le deja entrar a su habitación. Llegan al mismo tiempo Rodulfo y Nereida, y al ser noche acaban riñendo y provocan la intervención del rey, que descubre que Niquea tiene a un hombre escondido en su habitación. Grande es la sorpresa de todos al enterarse que se trata de Amadís, es decir, Balarte con banda, y acto seguido el reo es llevado preso a la torre. (vv. 2104-2188) Nereida pretende convencer a Niquea, desesperada, que no puede ser que se trate de Amadís. (vv. 2189-2372) Desde la cárcel, Balarte decide seguir con su identidad de Amadís pensando que en este caso Niquea impedirá su condena a muerte. (vv. 2373-2448) Llega Amadís a visitarlo y Busendo finge estar dormido, con la cara cubierta. (vv. 2449-2572) Amadís, de esclava, explica a Gradamante que debe de ser algún efecto mágico que hace que el preso tenga su aspecto, pero les interrumpe el rey con Rodulfo, quien han recibido una carta de desafío del preso al rey; Rodulfo acepta el reto, salvo que Gradamante pide que el caballero al que representa entre por primero. (vv. 2573-2641) Lucela comunica a Niquea que su padre el rey pretende que ella se halle presente al torneo. (vv. 2642-2840) Nereida pide el permiso al rey para entrar en el torneo y este acepta. Niquea está muy triste y Nereida está a punto de confesarle su identidad cuando Rodulfo les interrumpe. Lucela confiesa a Niquea que teme que Nereida esté enamorada de ella. (vv. 2841-2973) Todos se disponen para presenciar al torneo y en breve Nereida mata a Balarte. Niquea, desesperada porque piensa que haya muerto Amadís, se lanza contra Nereida, pero intervienen las dos magas para revelar el engaño de la banda mágica de Balarte y la verdadera identidad de Nereida. Amadís puede finalmente pedir la mano de Niquea y el rey se la concede.

La comedia se abre *in medias res* con el tema del robo del retrato de Niquea destinado a Amadís que Balarte quiere para sí. El cuadro condensa los acontecimientos del libro que describen el enamoramiento de Niquea que nace a raíz de la vista de un pergamino que la maga Zirfea[15] había regalado a su hermano Anastarax, en el que estaba pintada la aventura del Castillo de las Siete Torres protagonizada por Amadís (II, 23). Por su parte, el protagonista recibe una carta de Niquea llevada por el enano Busendo, quien encarece de tal modo la belleza de Niquea que despierta el amor de Amadís que hasta el momento consideraba a Luscela como su dama. Amadís contesta a la princesa que «ningún descanso será sostenido hasta tanto que mis ojos puedan ver las fuerças de tu presencia» (II, 22, p. 308) y Zirfea prepara el «Pergamino de las Imágenes» en el que figuran dos parejas de hermosas mujeres: Niquea y Luscela, y Onoria y Axiana, princesas de Apolonia y de Árgenes respectivamente (II, 28, p. 309). El papel destacado de la maga, tía de Niquea, se confirma en la comedia ya que se convierte en la ayudante de Amadís en los tres momentos más importantes de la pieza: suscita el enamoramiento de Amadís aprovechando su sueño (vv. 287-378); al final del segundo acto impide que se descubra quién se esconde en la habitación de Niquea (vv. 1806-1838), y al final del tercer acto revela la verdadera identidad de Nereida (vv. 2910-2943). Sus intervenciones se coordinan sabiamente con las de la maga Estivela, versión femenina de Astibel o Estivel de las Artes, sabio de las mágicas, ayudante de Balarte. En el libro, Astibel prepara «una tal agua con que os lavéis que luego toméis la propia figura de aquel estremado cavallero que ella tanto ama» (II, cap. 90, p. 453). Su efecto dura seis meses, mientras que en la comedia la transformación se lleva a cabo gracias a un objeto mágico: una banda que rápidamente se puede poner y quitar para responder a los cambios repentinos de la comedia.

Leiva atribuye a las figuras de las dos magas una dimensión más compleja, ya que sus intervenciones se denotan a través de dos medios: la música y las tramoyas. Las apariciones de las dos magas son siempre espectaculares y van acompañadas por música. Además, una buena parte de los versos atribuidos a estas dos magas se recitan cantando, tanto que Diego Simini sugiere que «sus papeles estuvieran destinados

15 En la edición del libro de caballerías, el nombre de la maga se conserva con esta grafía (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé), rasgo que me permite distinguirla de la maga de la comedia (Cirfea).

a cantantes profesionales».[16] Como deducimos ya a partir de la primera salida, las magas llegan gracias a unas tramoyas que les permite bajar y subir poco a poco.

> *Parece en tramoya por lo alto Estivela, maga, y diga con la música, y cesa la tempestad y va bajando poco a poco, y Cirfea subiendo* (v. 39*Acot*)

Las siguientes salida y entrada de Cirfea se marcan otra vez con el uso de la tramoya (*bajando poco a poco,* v. 286*Acot*; *vase por tramoya,* v. 318*Acot*) y la música gracias a la presencia de dos coros que, junto a las magas, dan lugar a verdaderos diálogos cantados (vv. 39-60). También en el segundo acto las magas aparecen por tramoyas y acompañadas por efectos sonoros (v. 1810*Acot*) que pronto se convierten en voces de alarma para simular un incendio y distraer a los que buscan al pretendiente que se esconde en la habitación de Niquea. La música falta solo en la última intervención de las dos magas para el éxplicit de la pieza y su ausencia se debe sin duda a la gravedad de la escena final. Sin embargo, se utilizan una vez más las tramoyas y las magas entran cada una por un lado del escenario (v. 2910). A pesar de que estas apariciones resulten llamativas, tenemos que subrayar que el uso de las tramoyas en esta pieza se limita tan solo a los casos señalados, nada comparable, por ejemplo, con el caso de la comedia caballeresca *Palmerín de Oliva* atribuida a Juan Pérez de Montalbán, donde naves voladoradas, sierpes verdes y vuelos por los aires se suceden uno tras otro.[17] Aun así, coincidimos con Simini cuando afirma que en el trato de la música «Leiva se configura como un dramaturgo 'total' ya que concibe su texto espectacular previendo de manera precisa la presencia de intervenciones musicales» (2012, 333). Este hecho se confirma en otras dos escenas en que los músicos vuelven a ser protagonistas: salen al tablado en la primera jornada para acompañar con música la tristeza de Niquea (vv. 746-793), mientras que en la segunda cantan y tocan dentro motivando, con sus letras, que Niquea y Nereida duden de su propia actitud arrojada (vv. 1354-1373).

Entre los personajes secundarios del libro de Feliciano notamos que el enano Busendo, emisario de Niquea, pasa a ser el criado de la

---

16 Simini, 2012, 233. En su estudio el crítico italiano se ocupa brevemente de nuestra pieza destacando el hecho de que se trata de «un texto teatralmente complejo» (232).

17 Ver mi estudio introductorio a esta comedia, Pérez de Montalbán 2008 y para los problemas de su atribución, Vega García-Luengos, en prensa. Nótese, por otra parte, cómo la espectacularidad destaca en otra pieza de Leiva, *Nuestra señora de la Victoria* (*Diccionario de escritores de Málaga*, 465).

princesa que, sin pensárselo mucho, se pone al servicio de Balarte. En la comedia destaca el papel de gracioso que Busendo adquiere a partir de la primera escena y se caracteriza tópicamente por las intervenciones irónicas, a menudo metateatrales (por ejemplo, en los vv. 190-192, 1556-1559, 1683-1689). Si el enano del libro siempre es fiel a su ama, Busendo desde el principio se pone al lado de Balarte para ayudarlo a estafar a Niquea con su banda mágica y en el tercer acto traiciona al mismo Balarte a favor de Nereida, a quien Busendo galantea, replicando la acostumbrada pareja de amo/criado enamorados de dama/criada, respectivamente. Así recita versos de amor como su nuevo amo (vv. 2249-2288), pero deja pasar a Nereida para ver a Balarte dormido en la cárcel, porque «antes que todo es mi dama» (v. 2432). Su figura se contrapone a la de Turín, criado de Amadís, cuyo nombre remite a la tradición lopesca:[18] se caracteriza por ser gallego (v. 414), miedoso (vv. 1256-1257) y no pierde ocasión para comentarios triviales, por ejemplo en la escena al paño con Amadís (vv. 1970-1994), y metateatrales (vv. 1099-1102). En la pieza de Leiva podemos apreciar, como pasa en Pérez de Montalbán, una clara conciencia de que la literatura caballeresca es materia con la que se puede jugar y hacer un gesto cómplice a los lectores. Lo demuestra paulatinamente la respuesta de Turín al rey, que duda ante el hecho de permitir que Nereida entre en la lid para el honor de Niquea:

> Ajustado está eso,
> con que la historia lo dice,
> que aquí no lo componemos (vv. 2696-2698).[19]

La referencia es, por supuesto, al hipotexto caballeresco, *Amadís de Grecia*, y a su autor, Feliciano de Silva, responsable de la transgresión del código cortés.[20] En otra ocasión también se subraya la importancia que adquiere la palabra impresa, cuyo poder es el de transformar las 'fábulas' en hechos posibles:

---

18 Recuérdese que Turín es el criado de Lisardo en *La dama boba*, pero aparece, con el papel de bandolero, también en *El loco por fuerza* (*Artelope*).

19 Ya en otro momento Amadís había justificado su actitud apoyándose en la tradición antigua, aunque con menos resultados, frente a la oposición de Gradamante a su propuesta de disfraz femenino (vv. 649-660).

20 Sobre las críticas al género caballeresco, ver Sarmati, 1996; Bognolo, 1999a y 199b; Moral Cañete, 2009, 450-454.

NIQUEA Lucela, ¿qué es lo que sientes
de Nereida?

LUCELA Lo que siento
es que de ti enamorada
está, pues a solas veo
y oigo que habla contigo,
y te dice mil requiebros,
y si va a decir verdad,
en un libro que yo tengo
he leido que un tal Aquiles
se hizo dama y…

NIQUEA Calla, que eso
todo es fábula y mentira.

LUCELA ¿Fábula y mentira, bueno,
cuando está escrito con letras
de molde? (vv. 2817-2830).[21]

La pieza nos brinda además una escena caballeresca clásica que se lleva de forma espectacular al tablado. Me refiero al torneo que concluye el tercer acto, y que en el corpus del teatro caballeresco raramente se lleva a la escena, sino que se utiliza el relato ticoscópico,[22] ya que los actores cuentan una acción que pasa (o acaba de ocurrir) fuera de escena.[23] Nos confirma este dato el hecho de que de las cuarenta obras de Lope en que se habla de un torneo, tan solo en dos llega a tener lugar. Una de estas es la comedia caballeresca *Los palacios de Galiana*,[24] donde una vez

---

21 En *La dama presidente*, encontramos otro interesante ejemplo de metateatralidad en el diálogo entre Isabel, dama, y Flora, criada:

ISABEL ¿En qué mi amor pasará?

FLORA Si es comedia acabará
en casarse, como todas.
Mas puesto que no es posible
que César te de la mano
tu intento lo miro vano
y tu deseo imposible:
con Fadrique es infalible
el casarte. (Leiva Ramírez de Arellano, 1858, 364)

22 González Martínez, 2003, 78-80. Ver también Crivellari 2015b y Lara Garrido, 1989.

23 Es el caso de *El castillo de Lindabridis* de Calderón, cuando el gracioso Malandrín nos describe el torneo que se lleva a cabo fuera de escena (ver Demattè, 2005, 64-67).

24 Para *Los palacios de Galiana*, ver Vega Carpio, 1994 y Demattè, 2005, 123-124.

más al final del tercer acto doña Alda y el Duque entran a un balcón y en el tablado se pone una valla y los caballeros tornean en la escena. De forma parecida, en la escena final del tercer acto de *Los torneos de Aragón* se dice en la acotación: «saquen criados la valla, que vendrá hecha, porque antes no se puede ocupar el teatro».[25] Junto a estas dos comedias lopescas, posiblemente el único otro caso de puesta en escena del torneo dentro del marco del teatro caballeresco se halle en la pieza de Leiva. En el *Amadís y Niquea* las acotaciones dejan bien claro que el torneo va a tener lugar delante de los espectadores: tanto el público interno a la obra (Niquea, el rey y el séquito en un balcón)[26] como externo (los espectadores) van a gozar del «teatro del torneo» y «la admiración que provocarían en el público del corral las galas de los torneantes es también representada por el público dramático del balcón, en particular, por las damas» (González Martínez, 2005, 78).

> *Vienen por palenque Busendo con tres lanzas, Gradamante como padrino y Balarte armado de todas armas con la banda puesta y Turín con otras tres lanzas, Rodulfo por padrino y Amadís armado, hacen las cortesías al rey, toman puestos, los padrinos les miden las armas, toma su lanza cada uno, háyase puesto una valla donde las jueguen, corren las tres, y después sacan las espadas y riñen, mejorándose siempre Amadís, hasta que Balarte cae* (v. 2884*Acot*).

Los yelmos, implícitos en la mención de Balarte que se presenta «armado de todas armas» tanto como Nereida, ayudarían a sustentar la confusión de identidades salvo que por la banda identificativa del príncipe de Tracia. El tiempo dedicado al duelo entre los contrincantes se deja abierto al gusto y arte de los actores, algo que suscitaría gran aplauso entre el público hasta el clímax de la muerte del supuesto Amadís.

Resulta desde luego novedosa en la pieza *Amadís y Niquea*, con respecto al libro de caballerías en el que se inspira, el tema del hombre vestido de mujer: en otras comedias del Siglo de Oro se había aprovechado de este recurso,[27] aunque con menos frecuencia que el de la mujer en

---

25 *Comedias de Lope de Vega*, parte IV, vol. II, p. 770, v. 2971*Acot*; ver también González Martínez, 2005, 90.

26 La acotación del v. 2873 recita «descúbrese un balcón donde estará el rey, y las damas se sienten por su orden».

27 Bravo Villasante, 1976, 78-79; Escalonilla López, 2000, 500-504; Canavaggio, 1979.

traje varonil:[28] por ejemplo, en L*a gran sultana* de Cervantes,[29] el *Aquiles* de Tirso, *El monstruo de los jardines* y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón[30] y *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy (Fernández San Emeterio, 2013, 67-68), los protagonistas se fingen mujeres para estar cerca de sus enamoradas. En nuestra pieza Leiva trata el tema del disfraz dando otra vuelta de tuerca, ya que nos hallamos delante de un papel de protagonista, Amadís, que se dice expresamente en la comedia que tiene que hacerlo una mujer.[31] A la altura de finales del siglo XVII no debería sorprender al público la mujer con disfraz varonil, pero era desde luego más novedoso el complicado juego que se organiza alrededor de la actriz que representa los tres papeles protagonistas, es decir, de Amadís, Balarte y Nereida.[32] Así la actriz actúa en traje varonil en los papeles de Amadís y Balarte (quien, recordemos, cuando lleva la banda mágica tiene el aspecto de Amadís), mientras que vuelve a vestir traje femenino cuando es Nereida.

3. Leiva y el mundo teatral malagueño

En las investigaciones dedicadas a las compañías de comedias en Málaga llevadas a cabo por Andrés Llordén, que completan un hueco informativo que había destacado ya Del Pino en su momento (1974, 55), se

---

28 Ver los estudios de Bravo Villasante, 1976, y González, 2004.

29 Canavaggio, 1979, 136, e Inamoto, 1994, 142.

30 Interesante es el caso de *Las manos blancas no ofenden*, en donde César finge ser Celia y en la comedia que se recita dentro de la comedia finge ser galán (Calderón de la Barca, 1995).

31 El tema del disfraz varonil y de las mujeres tapadas, y de ese modo libres de adquirir distintas identidades, es un rasgo de las comedias de enredo de Leiva del que he tratado en otro trabajo para subrayar que, en mi opinión, el papel de los personajes femeninos es muy anticonvencional, podríamos hasta definirlo 'moderno': tan solo basta pensar en la protagonista de *La dama presidente*, que pasa dos tercios de la obra en traje varonil presidiendo el tribunal y dirimiendo cuestiones legales (Demattè, 2015).

32 La complejidad de la figura de la mujer en las comedias de Leiva, salta enseguida a la vista del lector si pensamos en *El socorro de los mantos* y en el papel de la primera y segunda dama, respectivamente Beatriz y Leonor, hermana de don Diego de quien Beatriz está enamorada. En los dos casos se trata de un papel de mujer independiente e insumisa: el recurso a las tapadas ayuda en varias ocasiones a Beatriz y a Leonor a salvar su honor, pero no tardan en destaparse para defender y atacar a quien las ofende. Ver Guillén Robles, 1874, 616; Díaz de Escovar, 1898.

observa que Leiva ejerció de intermediario en la firma de contratos de representaciones en su ciudad natal. Estas pruebas documentales atestiguan un compromiso con el ambiente teatral que va más allá del papel de intelectual ajeno a la vida cultural a su alrededor que algunos críticos han querido dibujar. Además de las lecturas privadas, de las cuales podemos encontrar huella en sus obras y que van desde Cervantes, Góngora y Quevedo a Barclays, como bien ha puesto en evidencia Elena Garcés (Leiva Ramírez de Arellano, 1994), resulta claro que no solo componía para el teatro, sino que conocía bien a los autores que pasaban por Málaga con sus compañías.[33]

Este compromiso con el ambiente teatral nos delata que los contactos que Leiva mantenía con las compañías eran directos y eran profesionales en dos sentidos: en primer lugar, en cuanto dramaturgo, vendía directamente sus obras a los autores y tenemos el interesante testigo del manuscrito autógrafo de la comedia *No hay contra un padre razón* conservado en la Biblioteca Nacional de España.[34] Único texto autógrafo de Leiva, presenta su firma en el f. 80 donde consta también la fecha: «Málaga, 13 de abril de 1673» (Garcés, 2005, 17). Además, al final de la primera y de la segunda jornadas, aparece la firma del autor de comedias Francisco de León. Este había estado representando en Málaga entre diciembre de 1674 y enero de 1675, y puede que por esas fechas los dos llegasen a conocerse y Leiva vendiese su autógrafo al autor, quien interviene en el manuscrito con variantes y cortes. El manuscrito conserva asimismo las aprobaciones de su puesta en escena en Burgos en 1683 y Madrid dos años más tarde, datos que completan el esquema de la circulación del texto teatral, del escritor al autor y del autor a las escenas.

El segundo elemento de la relación de Leiva con el mundo teatral nos viene de los archivos de la ciudad que han sido objeto de las investigaciones de Llordén en los años setenta del siglo XX. Gracias a estos puntuales estudios conocemos en detalle las compañías que transitaron por Málaga desde 1572 a 1800. Así descubrimos que Leiva mantenía la posición de intermediario entre los autores y el administrador del único corral de comedias de la ciudad, es decir, el corral del Hospital de la Caridad. Resulta que en junio de 1675 la compañía de Alonso Caballero da poder a Francisco de Leiva «para que hiciera concierto con don Pedro

33 De aquí en adelante utilizo el término 'autores' en el sentido de la época, es decir, directores de compañías teatrales.

34 Con signatura Ms. 15280 y editado por Elena Garcés (2005).

Trujillo en razón de que todos los componentes asistirían en esta ciudad para representar sus comedias desde el día de Navidad hasta el martes de carnestolendas de 1676».[35] Pedro Trujillo y Aguilar era en ese entonces el Hermano Mayor de la Hermandad de la Caridad y ejercía de administrador del corral de comedias del Hospital de la Caridad. El corral tenía una entrada separada del Hospital y estuvo activo, si bien de forma discontinua, hasta 1745.[36] Este dato lo interpretamos como prueba de un contacto directo entre el dramaturgo, las compañías teatrales, pero además con el corral malagueño. Sin llegar a decir que «era una figura puntal en el entramado que urdía la vida teatral malagueña en el tercer cuarto del siglo XVII», como mantiene Garcés (2005, 12), podemos afirmar que Leiva conocía y frecuentaba el ambiente del corral del Hospital de la Caridad pudiendo de esta forma tener contactos directos tanto con el ambiente de la farándula como de la administración, ya que no hay que olvidar que Leiva era clérigo menor y que era la Hermandad de la Caridad quien llevaba a cabo el negocio del corral.

Para centrarnos más en la temporada en que Leiva fue partícipe del ambiente teatral malagueño, consideramos en primer lugar su edad, y no parece tratarse de un caso de genio precoz, como pasó por ejemplo con Montalbán por el ambiente literario en que creció que lo llevó a componer su primera pieza a los diecisiete años. Leiva desarrolló posiblemente su actividad literaria entre 1655, con veinte y cinco años, y 1676, año de su muerte. Consideramos también los datos de publicación de sus piezas: la primera comedia de Leiva que se publicó fue *El socorro de los mantos* en 1669 y bajo el seudónimo de Carlos Arellano, pero solo el año antes de su muerte, en 1675, se publicaron otras tres comedias suyas, entre las cuales se halla *Amadís y Niquea.*

Tenemos a nuestro alcance tanto los estudios de Llordén (1974, 1975 y 1976) como de Shergold y Varey (1985), además del inestimable DICAT que cruza todos estos datos y muchos más, para otorgarnos la posibilidad de escudriñar las informaciones sobre las compañías teatrales que pasaron por Málaga una y otra vez. Nuestro interés se dirige en concreto hacia las primeras damas de estas compañía, ya que nuestro objetivo es intentar demostrar que Leiva pudiese pensar en alguna actriz en con-

35 Llordens, 1976, 132. Citado también por Garcés (2005, 13).

36 Del Pino, 1974, 83. El edificio, que se encontraba en la calle Sancha de Lara frente a la Catedral, fue demolido en 1835 (Aguilar García, 1998, 237-238).

creto cuando compuso *Amadís y Niquea*. Hay que recordar además que también el papel de la primera dama en varias otras piezas de Leiva destaca por su importancia y por su modernidad, algo que nos hace sospechar que la hipótesis de que alguna actriz en concreto influyese en la composición de las piezas no es nada desechable en el caso de nuestro dramaturgo.

Algunos estudiosos abordan el análisis de la comedia observando «cómo en la construcción de las secuencias (cuadros y escenas) el dramaturgo tenía que tener en cuenta las dimensiones y la estructura interna de la compañía y administrar con atención las entradas y salidas de los actores» (Giuliani, 2012, 285). Dentro de este tema, que ha ocupado en época reciente a los críticos, se ha destacado también el hecho de que «otro de los factores que debían de influir en la escritura dramatúrgica era el empleo de las actrices de la compañía» (Giuliani, 2012, 285).[37]

Las noticias que tenemos del aprecio de los dramaturgos hacia actores y sobre todo actrices del momento —pensemos en las afirmaciones en las cartas de Lope o en el *Para todos* de Montalbán—, nos brinda tan solo uno de los elementos que podemos considerar a la hora de evaluar las relaciones entre los escritores y el mundo de la farándula. Otra información nos llega de los manuscritos autógrafos, que en algún caso presentan el reparto de los actores y nos aclaran cuál compañía iba a llevar a la escena la pieza. Entre los casos que quedan sobre la relación directa entre dramaturgo y compañías, destacamos el manuscrito autógrafo de *La serrana de la Vera*, que, como afirma Crivellari, está dedicado «a la conocida actriz Jusepa Vaca —que junto con su marido, Juan de Morales Medrano, formaba parte de una compañía, y es así probable que el mismo fuera utilizado para la primera, o una de las primeras representaciones»—.[38] Si consideramos la producción lopesca, podemos contar con el estudio de Presotto (2000) sobre los manuscritos autógrafos que nos brinda los datos de algunos repartos que aparecen con grafía de Lope. Es el caso del reparto en el autógrafo de *La dama boba*, donde se deduce que se trata de la compañía de Pedro de Valdés con María Ana Canal como primera dama (Giuliani, 2012, 331); el caso de *La batalla de honor* citado anteriormente, en cuyo manuscrito autógrafo consta que la llevó a la escena la compañía de Alonso

37 Giuliani analiza las entradas y salidas de las actrices en las cien comedias publicadas en las primeras diez *Partes* de Lope. Ver también Giuliani, 1995.

38 Crivellari, 2005, 56. Ver también los datos acerca de la puesta en escena que comenta Piedad Bolaños en la edición de la comedia de Vélez (Vélez de Guevara, 2001, 24-25).

de Riquelme con Jerónima (de Olmeño)[39] como Blanca y María Alcaraz en el papel de Estela.[40] Interesante también es el caso de *El tirano castigado*, con el reparto de la compañía de Gaspar de Porras transcrito en el apógrafo Gálvez con Isabel de Berres como primera dama y un doblete realizado por la tercera dama.[41]

A pesar de que consta que los intérpretes de la compañía a menudo hacían dobletes para la economía de la puesta en escena, sobre todo para papeles de segundo plano, me parece que carecemos de casos en que la atribución de tres papeles a una misma actriz sea con figuras de primer plano como pasa en Leiva. Para los varones podríamos citar el caso del hológrafo lopesco *Barlaán y Josafat*, donde con grafía distinta de la de Lope se indica que Damián Carrillo, de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, haría doblete al interpretar a Barlaán, a un librero, a Teudas, y a Baraquías, siendo esto posible principalmente porque el personaje de Barlaán no aparece en el tercer acto (Crivellari, 2015a).

Es cierto que en los últimos años ha mejorado mucho la atención al trabajo de las actrices y al hecho de que «muchos de esos textos fueron escritos para determinadas actrices sobre las que existe un elevado número de noticias documentales»,[42] como Jerónima de Burgos, La Baltasara, Jusepa Vaca y Bárbara Coronel, entre otras. Añadimos que, como destaca Giuliani, no hay que olvidar que «un largo tiempo de exposición de la primera dama puede deberse a la voluntad de mantener a la vista el cuerpo de la mujer, que, como se ha subrayado muchas veces, constituía uno de los atractivos principales del espectáculo del corral» (Giuliani, 2012, 296). Al mismo tiempo, no podemos descartar que más allá del impacto sobre el público la pieza se construyese para homenajear a una actriz en concreto y para que la actriz luciese sus dotes histriónicas y permaneciese lo más posible en el tablado había varios escamoteos que los dramaturgos podía adoptar en la composición de sus comedias: la primera es que recitase el papel no solo de personajes femeninos, sino

39 Giuliani, 2012, 324. Ver los datos del DICAT para las actrices de la compañía de Riquelme.

40 En las *dramatis personae* aparecen dos listas de actores, la primara de las cuales tachada y con distintas grafías entre las cuales la de Lope (Presotto, 2000, 101-106).

41 Conocemos dos repartos de 1601 y 1610 para la compañía de Baltasar de Pinedo con *El primero Benavides* (Giuliani, ficha 319), pero la grafía no parece la de Lope (Presotto, 2000, 323). Ver también Giuliani, 2012, 295.

42 González, 2008, 135. La autora hace referencia al DICAT y a los datos recogidos en el trabajo de Mimma De Salvo, 2008.

también masculinos. Pensemos en *El galán de la membrilla*, donde el papel del príncipe Alfonso se indica que «le puede hacer una mujer con vaquero, espada y plumas» (cit. por Giuliani, 2012, 289). Además, hay casos de figuras de género masculino que fueron interpretadas por actrices, como en el caso de Brasil, que el en reparto transcrito por Lope en el autógrafo de *El Brasil restituido* es asignado a María de Córdoba de la compañía de Andrés de la Vega, dato que se confirma por el hecho de que se define a la actriz como «la Autora» en el reparto del segundo acto (Presotto, 2000, 116-119).

Pero quizás la mejor opción era pensar en que la intérprete hiciese doblete, eso sí, también con papeles masculinos y femeninos que se alternasen para dar más gusto al público; así pasa en *La fe rompida*, en la que Lucinda, interpretada por Micaela de Luján, amante de Lope, «es visible durante la mayor parte del tiempo de duración de la comedia, y realiza además tres cambios de traje» (Giuliani, 2012, 296), ya que aparece de cazadora con venablo en el primer acto, de villano y de caballero embozado en el segundo, y de capitán, armada y con rebozo, en el tercero.[43] La primera dama ocuparía el 68% de los versos recitados por personajes femeninos, destacando su presencia con respeto a la segunda dama (28%) (Giuliani, 2012, 311).

En el caso de *Amadís y Niquea* destaca la presencia casi constante de la primera dama en la escena al desempeñar los tres papeles, con un porcentaje que llega al 55% de los versos recitados totales del primer acto, para rozar el 80% en los dos actos siguientes. La pieza parece por consiguiente pensada para que luzcan las dotes histriónicas de la primera dama, y a pesar de que no tenemos hasta el momento datos sobre su puesta en escena en vida del autor, podemos intentar identificar a la supuesta actriz para la cual Leiva recortó el papel de primera dama en esta pieza.

Vamos a volver sobre uno de los pocos datos que tenemos, es decir, que Francisco de León, autor apodado 'Cuernos de oro', cuya firma destaca en el único manuscrito autógrafo de Leiva, se halla en Málaga en 1674 con un contrato para cincuenta representaciones. En su compañía recitan su mujer, Francisca Rodríguez; Alejandro Ordóñez y su mujer Francisca de Bustamante, 'La corales'; Juan Correa y su mujer María Roig; y las her-

43 Lope de Vega, *La fe rompida*, ed. Ramón Valdés Gázquez, 1361-1362. Nótese que en esta comedia hay un triunfo de dobletes, ya que tanto Alberto como Laurino y el rey Felisardo adquieren por lo menos tres identidades diferentes durante la obra.

manas Bárbara y Francisca Coronel.[44] De María Roig o Rojo sabemos que estuvo en Málaga por lo menos dos veces: en 1673, cuando interpretaba primeros papeles en la compañía de su marido Juan Correa, y en 1674, pero por los datos que tenemos nada nos hace sospechar que pudiese atraer la atención de Leiva. Nos parece por contras muy interesante el caso de Bárbara Coronel, quien empezó a recitar a los once años en 1643. «Mujer casi hombre y la amazona de las farsantas de su tiempo», según Shergold y Varey (1985, 422), parece que reunía todas las dotes y características para ser la dama que hace todos los papeles, como se indicaba en el *Viaje Entretenido* (Rodríguez Cuadros, 1998, 27). Sobrina de Juan Rana, fue gracias a él que se salvó de la condena a muerte por haber matado a su marido Francisco Jalón.[45] En 1671 es parte de la compañía de Juana (de) Colomo que actúa en Málaga para representar desde el 1 de enero de 1672 hasta Carnaval (Llorens, 1976, 128-129). Autora de comedias, está en Córdoba con su propia compañía en 1667. En 1674 vuelve a Málaga con la compañía de Francisco de León (Lordens, 1976, 132).

Pongamos que Leiva conociese a Bárbara Coronel de fama, por ser actriz dotada para los papeles de hombre tanto que «andava casi siempre vestida de hombre, particularmente en los caminos y a cavallo».[46] Podría incluso haberla visto actuar en Córdoba, pero sin falta la conoció en 1672; quién sabe si en esta ocasión concibió la pieza *Amadís y Niquea* en que la capacidad proteica de la actriz habría desde luego llevado al éxito seguro de la pieza.

4. Segmentación métrica y estudio dramático de la comedia

Dentro del marco de las teorías que se han desarrollado (y debatido) en los últimos veinte años acerca de la segmentación de las comedias, resultan fundamentales, como es bien sabido, los estudios de Vitse, Ruano

---

44 Shergold y Varey, 1985, 459. Ver también Rodríguez Cuadros, 1998, 27. Remito además al DICAT para los datos de los actores y compañías citados.

45 «Fue casada con Francisco Jalon a quien ella mató con aiuda de un mozo apuntador con quien ella tenia correspondencia. Dieronla sentencia de muerte y estando para executarla en Guadalaxara pidió por ella el Rey [*sic*, por "al Rey"] Juan Rana y se libró del suplicio» (Shergold y Varey, 1985, 422.)

46 Shergold y Varey, 1985, 422. Todos los datos se recogen en el DICAT. Ver además Rennert (1909, 458), Aguilar Priego (1962, 298), Ferrer (2003, 5), y Huerta-Peral-Urzáiz (2005, 186).

de la Haza, Antonucci y finalmente Crivellari, quienes han aportado y aclarado las distintas posibilidades de definición de los cuadros o escenas a la inglesa (Ruano de la Haza, 1994), macrosecuencias, mesosecuencia, microsecuencias (Vitse, 2007) y subsecuencias (Antonucci, 2007)[47] al considerar y evaluar —con pesos y medidas diferentes— la importancia del vacío escénico, de la interrupción temporal y de los cambios métricos, escenográficos y de espacios. Sin entrar ahora en este debate, me parece que uno de los puntos en que todos los críticos coinciden es que cada comedia constituye un caso en sí y que difícilmente se pueden aplicar criterios de segmentación unívocos por subgénero (comedia de capa y espada, histórica, etc.), generación o autor en concreto.[48] Como prueba de esto, la particularidad de cada pieza lleva en algunos casos a los mismos investigadores a matizar su acercamiento destacando alternativamente la importancia de unos criterios sobre otros (Vitse, 2007). Resulta por lo tanto interesante, en mi opinión, la posición de Antonucci, quien aconseja «dosis discretas de eclecticismo que sepan tomar en la debida consideración todos los elementos que constituyen la estructura de la obra teatral áurea» (Antonucci, 2007, 14).

En la línea de este eclecticismo he decidido observar la relevancia de los cinco elementos votados a la segmentación del texto y en la esquematización que propongo a continuación se marca, en distintas columnas, amén del acto y del resumen de la acción, la segmentación en cuadros, donde el vacío escénico, sumado al cambio de tiempo y/o lugar y/o escenográfico, resulta determinante, y en microsecuencias establecidas por los cambios métricos que se detallan en la columna dedicada a la versificación (Crivellari, 2013, 10). Siguiendo el acercamiento de Crivellari, «junto a los cinco criterios para deslindar el cuadro, habrá pues que volver a considerar también funciones y valores de las "escenas a la francesa" ya que estas constituyen en muchos casos un recurso que atañe no solo al plano espacial [...] sino también al métrico» (Crivellari, 2013, 13). Por esta razón y a pesar de que a nivel teórico estoy de acuerdo fundamentalmente con la crítica que se ha sumado a un rechazo casi absoluto

47 Para una revisión de estas teorías, ver Antonucci, 2007; Oleza, 2010 y Crivellari, 2013, 1-18.

48 Lobato, 2010, 139. Por supuesto los estudiosos que dedican sus investigaciones a dramaturgos como Lope (Antonucci, 2007; Vitse, 2007; Crivellari, 2013) o Calderón (Vitse, 2006 y 2009; Serrano Deza, 1998 y 2006) representan una interesante excepción.

de esta subdivisión considerada decimonónica,[49] he decidido añadir tres columnas más en que se observan las 'escenas a la francesa' que a mi parecer tienen un valor estructural para *Amadís y Niquea*. Así en la esquematización se marcan todas las salidas de los actores al tablado (marcadas con +) y las entradas (marcadas con –) y en detalle (columna 5) el personaje que interpreta la primera dama (Amadís, Nereida, Amadís/Balarte). En la siguiente columna se anotan los versos de las escenas a la francesa y finalmente los versos en que destaca la ausencia de la actriz principal en la escena. Mi análisis se propone observar el protagonismo absoluto de la primera dama en la escena, quien reúne en su persona a tres personajes diferentes, pero al mismo tiempo identificar y comentar los raros y a menudo breves momentos en que la misma no está en el tablado.

Como se puede observar, en el primer acto hay tres cuadros: el primero presenta el enredo de Balarte, el gracioso Busendo y la maga Estivela, mientras que el tercero nos presenta a Niquea, su padre el rey y su pretendiente 'oficial', Rodulfo. La primera dama está presente tan solo en el cuadro central: sale recitando el papel de Amadís, es decir, en traje de hombre, durante 527 versos sobre 951 totales. Resulta, por lo tanto, como es de esperar —ya que se presentan las premisas a las futuras acciones—, una alternancia de los distintos protagonistas (Balarte, Amadís y Niquea), aunque la presencia en escena de la primera dama ocupe un 55% de los versos, mientras que la presencia de Niquea y Balarte se divide casi igualmente en los otros dos cuadros (respectivamente 208 y 216 vv.). Nótese que Amadís llega a recitar una tirada de hasta 225 vv. seguidos (vv. 433-660) cuando cuenta su historia a Gradamante (y al público), mientras que las réplicas de Niquea, la segunda dama, solo en un par de ocasiones llegan a los diez versos seguidos (en una de estas recita el único soneto de la pieza), hecho que podría interpretarse con el deseo del dramaturgo de marcar una notable diferencia entre la primera y la segunda dama, como veremos más adelante.

Durante el segundo acto los tres momentos en los cuales la primera actriz está ausente de la escena alcanzan en total unos 160 versos y se hallan al principio del acto y en los dos cambios de vestuario de la primera dama fundamentales para la acción. En la escena más larga de ausencia de Amadís, 105 versos (vv. 1456-1562), Balarte y Busendo dia-

49 Así Oleza, cuando afirma acerca de las escenas a la francesa «por las que nadie se interesa sin un rictus burlón en la comisura del labio» (2010, 99).

Amadís y Niquea — Tabla de segmentación

Acto I							
Acto y cuadro	Micros.	Versificación	Actores en escena	Personaje interpretado por la actriz principal	vv. de la escena a la francesa	vv. sin presencia de Amadís en escena	Acción (resumen)
I - 1		1-46: romance á-a	Balarte, Busendo, Estivela	–	216	216	Busendo huye con un retrato de Niquea. Balarte lo persigue y Cirfea aparece para quitárselo ya que está destinado a Amadís. Estivela regala una banda mágica a Balarte para disfrazarse de Amadís y acercarse a Niquea.
		47-54: poesía rítmica 55-216: romance á-a	Los mismos				
I - 2	a	217-286: silva de pareados	Amadís, Turín	Amadís	70		Amadís y Turín naufragan a una playa desconocida y el héroe se queda dormido.
	b	287-318: canción	+ Cirfea + coro 1,2	Amadís	32		Cirfea aprovecha de su sueño para convencerle de que tiene que amar a Niquea y disfrazarse de mujer para servirla.
	c	319-338 silva de pareados	– Cirfea	Amadís	20		Amadís despierta y piensa haber soñado extrañas fantasías que no puede creer.
	d	339-378: quintillas	Amadís solo	Amadís	40		Amadís, al ver el ritrato de Niquea que le ha dejado Cirfea, queda enamorado.
	e	379-432: silva de pareados	379-412 + Gradamante	Amadís	33		Gradamante, almirante de Amadís, desembarca a la misma playa y se reúne con su amigo.
			413-432 + Turín	Amadís	20		Llega Turín y después de haber abrazado a Gradamante revela a los dos que se hallan en las playas de Tebas, en el reino de Niquea.
	f	433-745: romance á-e	Los mismos	Amadís	313		Amadís cuenta su historia (vv. 432-657) a sus amigos y al público. Los dos resuelven ayudarle para disfrazarse de mujer y llegar a Niquea.
I - 3	a	746-793: copla + glosa	Músicos, Niquea, Lucela	–	48	48	Los músicos acompañan la tristeza de Niquea, quien pena de amor para Amadís.
	b	794-813: redondillas	Los mismos	–	20	20	Lucela quiere que Niquea le confiese sus enojos.
	c	814-827: soneto	Los mismos	–	14	14	Niquea recita un soneto que habla de su pena amorosa.
	d	828-879: redondillas	+ rey	–	52	52	El rey su padre habla con Niquea preocupado por su tristeza, a pesar de ser la heredera de Tebas y su belleza es renombrada.
			868-879 + Rodulfo	–	12	12	Llega el rey de Dalmacia, Rodulfo, quien se casará con ella cuando conquiste al tirano de Tracia y a Amadís.
	e	880-959: romance á-e		–	80	80	Rodulfo anuncia su intención de matar a Amadís y Niquea afirma que será imposible acabar con Amadís.

Acto II							
Acto y cuadro	Mi-cros.	Versificación	Actores en escena	Personaje interpretado por la actriz principal	vv. de la escena a la francesa	vv. sin pre-sencia de Amadís en escena	Acción (resumen)
II - 1		960-1181: redondillas	960-981 rey, Niquea, Lucela	–	22	22	El padre está preocupado por la tristeza de Niquea.
			982-989 + Busendo	–	8	8	Busendo ofrece al rey una hermosísi-ma esclava: es Amadís disfrazado de Nereida.
			990-1119 + Amadís + Turín	Nereida	130		Sale la esclava con hierro y enseguida su parecido con Amadís atrae a Niquea.
			1120-1181 – Niquea – Lucela	Nereida	62		Amadís queda suspendido por el amor que le ha entrado al conocer a Niquea.
II - 2		1182-1279: romance é-o	1182-1199 rey, Balarte *Al paño*: Ama-dís y Turín	Nereida	18		Balarte se presenta como embajador de sí mismo y acaba riñendo con Rodulfo.
			1200-1279 – rey + Rodulfo + Amadís y Turín	Nereida	80		También Nereida saca la espada y sale del paño para combatir.
II - 3	a	1280-1592: romance é-a	1280-1318 Niquea, Busendo	–	39	39	Busendo anuncia a Niquea que podrá ver a Amadís esa misma noche.
			1319-1389 + Amadís – Busendo + Músicos	Nereida	71		Entra Nereida para atenderle y está casi a punto de revelarle su identidad cuan-do Rodulfo llega.
			1390-1456 + Lucela + Rodulfo	Nereida	67		Rodulfo corteja a Niquea en presencia de Nereida.
			1457-1561 – Amadís – Nereida – Lucela – Rodulfo + Busendo + Balarte	–	105	105	Balarte decide usar la banda y empieza su engaño. Entra para ponerse la banda.
			1562-1588 + Amadís/ Balarte	Amadís con banda	27		Balarte sale luciendo la banda con el aspecto de Amadís y corteja a Niquea.
			1589-1592 + Niquea	Amadís con banda	4		Amadís /Balarte corteja a Niquea.
	b	1593-1632: quintillas	Los mismos	Amadís con banda	40		Amadís alaba la hermosura de Niquea en una larga tirada (1589-1617) y Niquea se declara obligada.

(II - 3)	c	1633-1838: romance é-a	1633-1650 Los mismos		18		Para que nadie reconozca a Amadís, Niquea le ofrece una mascarilla porque Nereida va a llegar, y los dos entran.
			1651-1661 – Amadís/Balarte – Niquea + mujer vestida de Amadís con banda + Niquea	Habla Amadís detrás del paño; de la reja asoma la cabeza con hierro	11		Entra Amadís con mascarilla y a continuación sale una mujer con mascarilla y los mismos vestidos de Amadís y banda, mientras Nereida habla al paño y después asomándose a una reja.
			1662-1677 + Amadís	Amadís con banda	16		Amadís/Balarte piensa declararse a Niquea cuando se anuncia la llegada de Nereida.
			1678-1680 – Niquea	–	3	3	Busendo se sorprende de las dotes de guerrera de Nereida.
			1681-1705 + Amadís	Nereida con hierro y espada	25		Nereida con espada piensa perseguir al pretendiente de Niquea.
			1706-1732 + Rodulfo al paño	Nereida	27		Rodulfo, al paño, quiere acercarse a Niquea y le molesta la presencia de la esclava.
			1733-1755 + Rodulfo	Nereida	22		Rodulfo llega para galantear a Niquea mientras Balarte se halla al paño.
			1756-1790 + Balarte al paño	Nereida	35		Nereida y Rodulfo riñen con espadas porque Nereida defiende su entrada en la habitación de Nereida donde se esconde Balarte.
			1791-1810 + rey y criados	Nereida	20		El rey interviene y pide explicaciones y para que no se descubra a Balarte escondido; este evoca a Estivela y Amadís a Cirfea.
			1811-1838 + Cirfea y Estivela	Nereida	28		Cirfea y Estivela provocan una guerra fingida para que todos escapen. Nereida se lleva a Niquea en los brazos.

Acto III							
Acto y cuadro	Micros.	Versificación	Actores en escena	Personaje interpretado por la actriz principal	vv. de la escena a la francesa	vv. sin presencia de Amadís en escena	Acción (resumen)
III - 1		1839-2188: romance é-o	1839-1856 Balarte	–	18		Balarte ha llegado al jardín para buscar a Niquea.
			1857-1862 – Balarte + Rodulfo	–	6	6	La misma intención tiene Rodulfo, quien llega por otra puerta.
			1863-1922 + Amadís + Turín al paño	Nereida	60		Llega Amadís de esclava y siendo de noche Rodulfo piensa que Nereida es Niquea y la corteja.

(III - 1)			1863-1922 + Amadís + Turín al paño	Nereida	60		Llega Amadís de esclava y siendo de noche Rodulfo piensa que Nereida es Niquea y la corteja.
			1923-1944 Amadís al paño + Niquea	Nereida al paño	22		Nereida se retira cuando oye llegar a Niquea y Rodulfo sigue galanteándola mientras Niquea piensa que es Amadís.
			1945-1997 – Rodulfo + Balarte	Nereida al paño	53		Al oír un ruido, Rodulfo se va y llega Balarte y Niquea piensa que es el mismo y sigue la conversación.
			1998-2003 – Amadís	–	6	6	Turín decide avisar al rey.
			2004-2015 – Turín – Balarte – Niquea + Amadís + Niquea	Amadís de hombre con banda	12		Balarte, escondido por la oscuridad, entra con Niquea a su habitación después de que ha jurado no faltarle el respeto llevando la banda en la mano. Niquea vuelve a salir con a su lado Amadís con banda.
			2016-2021 – Amadís	–	6	6	Niquea se declara temorosa del encuentro amoroso.
			2022-2031 – Niquea + Amadís	Nereida con espada	10		Llega Nereida y entrevé un bulto.
			2032-2038 + Rodulfo	Nereida con espada	7		Nereida topa con Rodulfo y riñen con las espadas.
			2039-2058 – Turín + rey + criados	Nereida	20		Les interrumpe el rey y los dos declaran que estaban persiguiendo a un hombre.
			2059-2060 – Amadís	–	2	2	Rodulfo entra para averiguar sus celos.
			2061-2062 – Rodulfo		3	3	El rey se sorprende que Niquea se halle con un hombre.
			2063-2069 – rey + Niquea + Amadís	Amadís/Balarte	7		Niquea, alborotada, y Amadís de hombre tienen miedo porque están a punto de ser descubiertos.
			2070-2094 + rey y criados	Amadís/Balarte	25		El rey y los criados llevan preso a Amadís a la torre.
			2095-2096 – Amadís	–	3	3	El rey ordena que Niquea se quede presa en su cuarto.
			2097-2103 – rey 2104-2114 + Lucela	–	7	7	Niquea declara su desesperación a Lucela que le pregunta quién es Amadís.
			2155-2188 + Amadís	Nereida	34		Nereida revela que no puede ser que Amadís esté preso en la torre y Niquea le enseña un retrato. Nereida se ofrece ir a aclarar el asunto.
III - 2	a	2189-2448: redondillas	2189-2305 Balarte Busendo	–	117	117	Balarte en la cárcel recibe la visita del alcaide y tiene que ponerse la banda y transformarse en Amadís.

(III - 2)	(a)		2306-2346 – Balarte + Amadís + Alcaide	Amadís/Balarte	41		Amadís/Balarte en la cárcel habla con el Alcaide. Se queda dormido y Busendo cierra la cortina.
			2347-2375 – Amadís	–	29	29	Se sustituye a Amadís dormido con una mujer que lo finge mientras Busendo habla de su amor hacia Nereida.
			2376-2448 + Amadís	Nereida	73		Nereida ha llegado a la cárcel para ver a Amadís y Busendo se lo enseña mientras duerme.
	b	2449-2973: romance é-o	2449-2494 + Gradamante	Nereida	46		Gradamante no cree que Amadís puede estar preso ya que tiene delante de sus ojos a Nereida y esta le explica el engaño.
			2495-2518 + rey + Rodulfo Amadís y Gradamante al paño	Nereida al paño	24		El rey lee la carta de desafío de Amadís /Balarte y Rodulfo tiene que aceptarlo.
			2519-2540 – Amadís – Gradamante	–	22	22	El rey invita a hacer público el cartel.
			2541-2562 + Gradamante	–	22	22	Gradamante anuncia aceptar por primero el desafío de parte de un caballero al que él representa.
			2563-2572 – Gradamante	–	10	10	
			2573-2617 – rey – Rodulfo + Niquea + Lucela	–	45	45	Niquea declara que le parece arriesgado que otro desafiante combata contra Amadís/Balarte antes que Rodulfo. El rey le manda decir que se presente al torneo.
			2618-2641 – Niquea – Lucela + rey y + acompañamiento	–	24	24	El rey se dispone a ver el torneo.
			2642-2719 + Amadís	Nereida	78		Nereida pide al rey el permiso de entrar en la lid.
			2720-2746 – Amadís – Gradamante – Turín + Niquea + Lucela + Busendo	–	27	27	Busendo le cuenta a Niquea que Nereida sale al desafío.
			2747-2779 – Busendo + Amadís	Nereida	33		Niquea se enfada con Nereida a pesar de que esta le diga que combate para darle a Amadís por dueño.
			2780-2816 + Rodulfo		37		

(III - 2)	(b)		2817-2840 – Rodulfo – Amadís	–	34	34	Lucela confiesa a Niquea que piensa que Nereida está enamorada de la princesa.
			2841-2876 – Niquea – Lucela + rey y criados	–	36	36	El rey entra para presenciar el torneo.
			2877-2884 + Niquea + Lucela + damas	–	8	8	También Niquea con otras damas llega para ver los caballeros que desfilan.
			2885-2910 + todos	Amadís con yelmo para el torneo	26		Empieza el torneo en el escenario. Nereida mata a Amadís/Balarte. Niquea entra en el torneo para embestir a Nereida, pero las damas las detienen. También el rey quiere embestir a Niquea y lo detiene Rodulfo.
			2911-2942 + Cirfea + Estivela	Amadís con yelmo	32		Estivela quita la banda a Balarte y después su yelmo, revelando su verdadera identidad. Acto seguido Cirfea revela la verdadera identidad de Nereida.
			2943-2973 – Cirfea – Estivela	Amadís	31		Amadís pide al rey la mano de Niquea y el rey se la concede.

logan dando el tiempo a la actriz de pasar «de esclava», es decir traje de mujer con hierro (hasta el v. 1456), a disfraz varonil con banda (a partir del v. 1562): así cuando Balarte se va por una puerta, por la otra sale «Amadís acabando de ponerse la banda con el mismo vestido de Balarte y sin hierro» (v. 1561*Acot*). Pero el cambio más fulmíneo lo tenemos en los nueve versos (vv. 1682-1690) que recita Busendo mientras Amadís entra como hombre con banda y vuelve a salir como Nereida, pero con espada. En este acto ningún personaje destaca por sus largas réplicas, tanto que los más largos son los 28 versos de Amadís (vv. 1593-1622) cuando alaba la belleza de Niquea, y los 28 versos de Balarte emocionado por el inminente encuentro con Niquea gracias a su banda mágica (vv. 1477-1504).

En el tercer acto hay dos momentos bastantes largos, de unos 100 versos, en que la actriz no está en el tablado: el primero permite el cambio de vestuario de hombre a esclava y se lleva a cabo mientras Busendo y Balarte están en la cárcel y este tiene la banda en la mano hasta que la visita del alcaide le obliga a lucir el objeto mágico (vv. 2189-2306).[50] El

50 Balarte y Busendo presos en la cárcel (vv. 2230-2277) se ponen a describir cada uno a su amada, respectivamente a Niquea y a Nereida, creando unas redondillas

segundo momento se desarrolla después de la lectura de la carta de desafío de Amadís/Balarte y está protagonizado por el rey, Niquea y Rodulfo antes de que llegue el momento del duelo (vv. 2499-2641). La ausencia de la primera dama en este caso es funcional al desenlace de la acción, dado que antes y después lleva traje de esclava. Tampoco en este acto destacan largas réplicas, siendo las dos más largas respectivamente la de Nereida de 37 versos (vv. 2642-2678), cuando pide poder entrar en el torneo, y la del rey, de 36 versos, mientras reflexiona antes del torneo (vv. 2841-2876). Pero lo que nos interesa más destacar es que en el primer cuadro del tercer acto se presenta un verdadero *tourbillon* de cambios de traje de la primera actriz, tanto que la misma se ve obligada a varios cambios de vestuario fulmíneos: tiene once versos para pasar de Nereida a Amadís con banda (vv. 1997-2007), recita ocho versos y después entra durante otros seis versos (vv. 2015-2021) para cambiarse de traje de Amadís a Nereida con espada; siguen unos 40 versos de réplicas con Nereida en la escena y después entra durante otros ocho versos (vv. 2060-2068), para cambiar de Nereida a Amadís; sale y se queda en la escena durante 25 versos para entrar durante veinte (vv. 2095-2115) y volver a salir como Nereida. Como observa Giuliani, una cuestión interesante es «la evaluación del tiempo mínimo necesario para que una actriz salga del escenario, se mude de traje y vuelva a entrar caracterizada de otro personaje [...]. Los cambios más rápidos registrados en la muestra oscilan entre los 50 y los 80 versos» (Giuliani, 2012, 292-293). Si consideramos por ejemplo que en *La batalla del honor* de Lope la protagonista dispone de 53 versos ponerse «hábito pobre, ropa de bayeta, saya parda, punto de toca»,[51] enseguida nos damos cuenta de las capacidades proteicas que debería de tener la actriz que haría doblete en la comedia de Leiva.[52]

Tres objetos escénicos básicos y altamente significativos ayudarían a la actriz en la rapidez del cambio: la banda, que señala a Amadís/Balarte, el traje femenino y el hierro que indican a Nereida. Suponemos que quitar y ponerse la banda no implicaría mucho tiempo, como sobreponer

organizadas como esticomitia con dos versos recitados por cada uno de los actores en su lado del escenario. Se trata de una secuencia englobada, pero no hay un cambio métrico, ya que antes y después sigue las redondillas, confirmando en este caso que se trate de un momento de remanso lírico comohan observado Antonucci (2000, 26) y Crivellari (2013, 8-9).

51 v. 2419, cit. por Giuliani, 2012, 293.

52 Sobre el doble disfraz en Calderón, ver Fernández Mosquera (2012).

una falda larga a los greguescos de hombre, mientras que el maquillaje ayudaría para el hierro en la cara. Por supuesto haría falta por lo menos una persona dedicada a ayudar a la primera dama en sus rápidos cambios, además de la mujer de la compañía que se utilizaba para solucionar la presencia, al mismo tiempo, en el tablado de dos personajes interpretados por la primera dama: en el segundo acto cuando Amadís/Balarte corre el riesgo de toparse con Nereida (vv. 1648-1659) y en el tercero cuando Nereida visita en la cárcel a Amadís/Balarte y lo observa durmiendo (vv. 2432-2448).

Como se puede deducir de los datos comentados, el caso del primer cuadro del tercer acto resulta significativo, ya que nos permite observar cómo en ausencia de todos y cada uno de los cinco cambios que se consideran significativos a la hora de segmentar un texto teatral, resulta interesante considerar también la función en esta pieza de las 'escenas a la francesa'. En III-1 no hay vacíos escénicos, ni cambio escenográfico ni de lugar, puesto que la escena se desarrolla en el jardín de Niquea. No hay cambios de tiempo (todo pasa en pocas horas de una misma noche), ni de acción (todo gira alrededor de los pretendientes de Niquea), ni tampoco cambio métrico, ya que se trata de 350 versos de romance (é-o).[53] En este cuadro se aprecia por consiguiente el valor estructural de las escenas a la francesa, puesto que las 17 microsecuencias que podemos identificar a través de las salidas y entradas de los actores permiten poner de relieve la estructura interna de este cuadro y en sentido general nos dan la medida de la importancia para esta pieza de estas microestructuras.

5. Tablas métricas y comentarios

La comedia no presenta una paleta métrica muy variada en la segunda y tercera jornada, pero destaca por contra la variedad métrica de la primera jornada. Dentro de las distintas tipologías acostumbradas en una comedia de esta época, cobran importancia las intervenciones musicales o más bien cantadas: la poesía rítmica de los vv. 47-54, la canción de los

53 Según Mancini, al hablar de *El príncipe tonto* «la variedad métrica, al establecer ritmos y cadencias, es uno de los elementos referentes de mayor importancia, pues subraya el sucederse de las fases o, si se prefiere, de las micro-estructuras en que toda la escena puede subdividirse» (2001, 342).

vv. 287-318 y la copla con glosa de los vv. 476-493. En la primera escena de la primera jornada irrumpen las dos magas acompañadas por sendos coros: se trata de unos ocho versos de poesía para cantar, es decir, poesía rítmica, basada en el encadenamiento de dactílicos (Sigue al amor / teme sus ansias: — ∪ ∪ — / ú ∪ ∪ — ∪), pero que prescinde de la longitud de verso y de la forma estrófica.[54] Se presenta pues una secuencia rítmica de base ternaria, destinada al canto y en ningún caso a la lectura o declamación. En los vv. 51-52 encontramos dos versos decasílabos, formados por tres pies dactílicos con comienzo anacrúsico (∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪), mientras que en los vv. 55-56 encontramos cierta variación mínima, al ser un decasílabo (∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪) y un endecasílabo (∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪) que respetan la unidad rítmica de la cadena de dactílicos. Finalmente, los vv. 57-58 se completarían de esta forma: *Sigue* [*al amor*] / *Teme [sus ansias]*, pero el encabalgamiento produce la elisión de la segunda parte del verso a favor del sucesivo que produce cierto enfrentamiento entre los dos coros.

En el caso de la canción de los vv. 287-318, se trata de otra intervención musical de Cirfea y de los dos coros, donde se alternan tres estrofas formadas por cuatro versos en romance (ú-a) y cuatro versos en silva de pareados. Finalmente, la copla (vv. 746-749) introducida por los músicos abre otra escena dominada por el canto, en la que Niquea expresa su tristeza en la glosa (vv. 750-793) que se desarrolla en cuatro estrofas con el esquema a-bccbbddee.[55] Las estrofas las pronuncian alternándose Niquea y los músicos, mientras que la última estrofa queda repentinamente interrumpida por Lucela (v. 793).

En línea general, el impreso que conservamos de *Amadís y Niquea* nos transmite un texto bastante corrompido desde el punto de vista de la métrica y de las medidas de los versos, ya que se presentan varios versos hipo- e hipersilábicos, redondillas incompletas, imperfecciones que señalo en las notas al texto, sin detallarlas aquí.

---

54 Agradezco a Carmelo Caballero y a Germán Vega García-Luengos, ambos colegas de la Universidad de Valladolid, sus comentarios a la hora de editar estos versos. Remito a la edición para un comentario puntual de los distintos versos de este fragmento rítmico.

55 Anotamos que falta un verso para que la tercera estrofa sea completa (v. 786). Siguiendo los criterios de esta colección, contamos este verso perdido en el cómputo. El v. 793 abre de hecho una nueva estrofa cantada por los músicos que queda interrumpida en el primer verso, el último de la copla («En todo lo que no digo»).

Jornada primera

Versos	*Estrofa*	*Núm. de versos*
1-46	romance (á-a)	46
47-54	poesía rítmica	8
55-216	romance (á-a)	162
217-286	silva de pareados	70
287-318	canción	32
319-338	silva de pareados	20
339-378	quintillas	40
379-432	silva de pareados	54
433-745	romance (á-e)	313
746-749	copla	4
750-793	glosa	44
794-813	rendondillas	20
814-827	soneto	14
828-879	redondillas	52
880-959	romance (á-e)	80

Jornada segunda

960-1181	redondillas	222
1182-1279	romance (é-o)	98
1280-1592	romance (é-a)	313
1593-1632	quintillas	40
1633-1838	romance (é-a)	206

Jornada tercera

1839-2188	romance (é-o)	350
2189-2448	redondillas	260
2449-2973	romance (é-o)	525

Resumen de las diferentes formas estróficas

Romance	2093	70,40 %
Redondillas	554	18,63 %
Silva de pareados	144	4,83 %
Quintillas	80	2,70 %
Glosa	44	1,47 %
Canción	32	1,07 %
Soneto	14	0,50 %
Poesía rítmica	8	0,27 %
Copla	4	0,13 %
Total	2973	100 %

6. Noticia bibliográfica y recepción de la obra

Amadís y Niquea se conserva tan solo en una única edición en la *Parte cuarenta* de *Comedias nuevas escogidas*, impresa en Madrid en 1675 por Julián de Paredes. Manejamos el ejemplar conservado íntegro en la Biblioteca Nacional de España con la signatura TI/16/40, que se identifica como procedente de la Biblioteca Real por el sello «BR» y que presenta algunos errores de foliación que no atañen a nuestra comedia que ocupa los ff. 98v-118v.[56] La *Parte 40* cuenta también con otras dos piezas de Leiva: *No hay contra lealtad cautela* y *Cuando no se aguarda*. Anteriormente el dramaturgo había podido ver publicado, bajo el seudónimo de Carlos Arellano, tan solo *El socorro de los mantos* en la *Parte treinta y una de comedias nuevas* (Madrid, Josef Fernández de Buendía, 1669).

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva un manuscrito cuya letra apunta a finales del siglo XVII o principio del siglo XVIII.[57] El análisis del manuscrito (M1) nos revela enseguida que se trata de una única mano de un copista que tiene a su alcance el impreso, mientras que se observan también las correcciones posteriores de una segunda mano (M2), que corrige el manuscrito sobre la base del impreso posiblemente para una puesta en escena.[58] En los dos primeros actos el manuscrito M1 se denota por los versos añadidos (vv. 583, 610, 660, 1019, 1031, 1268), que van de un mínimo de cuatro (v. 1031) a un máximo de 26 versos (v. 583) que no modifican en nada la acción, al tratarse de ampliaciones líricas que otorgan más espacio a los personajes (típi-

---

56 El ejemplar Ti/16<40> presenta lo siguientes errores de foliación: h. 20 por 24, 79 por 69, 73 por 72, 37 por 73, 68 por 78, 29 por 92, 215 por 216, 225 por 237, 241 por 242. En la Biblioteca Nacional de España se conservan otros cinco ejemplares de esta edición: uno completo (Ti/119<40>) y cuatro incompletos (T/55280/8, R/22693, Ti/146<31>).

57 Signatura: Tea 1-83-12. La ficha de la Biblioteca indica «letra del s. XVIII». Urzáiz Tortajada en su catálogo (2002) no da cuenta de este dato.

58 En el verso de la hoja blanca que se halla entre el segundo y el tercer acto aparece, con tinta y grafía distinta de M1 y de M2, una tercera mano que redacta una lista de títulos de comedias en columna (entre corchetes añado la autoría):

Amor y obligación [Agustín de Moreto]
La cena del rey Baltasar [Agustín de Moreto]
El conde de Alarcos [Mira de Amescua]
La esclava de su galán [Lope de Vega]
Santa Maria Madalena de Pazzi [Juan Bautista Diamante]
El perseguido [Lope de Vega]

camente Amadís). Llama la atención el gran número de versos omitidos en el tercer acto. Si en el primero y segundo acto se encuentran pequeñas omisiones (vv. 2452-2454), destaca el hecho de que se omite un grupo de 240 versos. En el impreso estos versos empiezan hacia el final de la segunda columna del recto de la hoja 116 y acaban en la segunda columna del verso de la hoja 117, no dando así confirmación a la sospecha de que pudiesen faltar dos hojas enteras en el ejemplar impreso que tendría en sus manos el copista. La larga omisión del manuscrito atañe a la escena en que Nereida pide permiso al rey para entrar en el torneo; además se renuncia a la traza de Amadís que pide a Gradamante que sea escudero de Balarte para estar presente en el torneo; no aparece tampoco el cuadro en que Nereida se presenta delante de Niquea antes del torneo para confesarle su identidad, pero la llegada de Rodulfo se lo impide. La presencia de Rodulfo le permite a Nereida afirmar que Niquea tendrá como esposo al príncipe que está delante de sus ojos. Ya a solas, Niquea y Lucela tratan de los sentimientos de Nereida hacia la princesa, pero ya es el momento del torneo y se omite también la intervención del rey enfadado con su hija y deseoso de venganza contra Amadís. Considero que principalmente la omisión de la traza de Nereida que quiere salir en el torneo rinde imposible una puesta en escena comprensible y efectiva. Antes de que acabe el último acto, ya vaciado de las escenas que acabo de comentar, el manuscrito omite otros 16 versos (vv. 2895-2910). La parte omitida relata en este caso los concitados momentos después de la muerte del supuesto Amadís y la reacción emotiva y física de Niquea. En M1 queda tan solo la amenaza verbal de Niquea (vv. 2879-2880) y se pasa *ex abrupto* directamente a la salida a la escena de las dos magas. Hay ocasiones en que M1 sustituye algunos versos del impreso con otros versos cuyo número no siempre coincide con los omitidos (vv. 1449-1453, 1815-1829, 2884-2887, 2962-2973), mientras que destacan tres momentos en que el manuscrito sana algunos versos hipo o hipermétricos (vv. 1022-1025, 1551, 1560, 1643). La segunda mano (M2) siempre marca en el margen izquierdo a través de unos corchetes o los versos que difieren entre el impreso y la primera mano. M2 sana cuando M1 omite o sustituye con otros versos, dando prueba de que la segunda mano tenía a su lado la edición impresa (vv. 1519, 1521, 2169-2170). M2 corrige también errores puntuales dentro de un mismo verso (vv. 1339, 2261, 2435). Hay raras ocasiones en que M2 se aleja tanto del impreso como de M1, tachando algunos versos y sustituyéndolos autónomamente (vv. 1334-1335) y hasta llega a añadir en el margen, utili-

zando varios signos como «+» (v. 660) o «=» (v. 326), hasta 18 versos (v. 660). Hay que destacar que, en el tercer acto, las dos grandes omisiones de M1 representan los únicos casos en que M2 no marca nada. En algunos casos M2 interviene tachando algunos versos, siempre que se hallen entre los añadidos por M1 (v. 1268).

Hasta el momento estos son los testimonios que tenemos en nuestras manos, posiblemente por la actitud reservada del dramaturgo y por el hecho de ser clérigo, rasgos que influyeron negativamente sobre la difusión de sus comedias. Parece de todas formas que al autor malagueño le interesasen tanto los problemas del mundo de la farándula que compuso dos entremeses en que se reflexiona sobre las problemáticas metateatrales. En el entremés *El poeta*, Leiva comenta los problemas de la composición de comedias, como queda claro a partir del título donde con «poeta» tenemos que pensar en la acepción de su término en el XVII cuando indicaba a los dramaturgos y no solo a los que escribían poesía. En el entremés se habla también de la puesta en escena del *Píramo y Tisbe* que el poeta está componiendo y de las dificultades que se plantean con el uso disparatado de pólvora.[59]

Poeta	Ahora la pared que está delante ha de volar a lo alto en un istante, y porque sea con mayor violencia y se ejecute bien esta apariencia, dos barriles de pólvora prevengo, que, pegándole fuego con presteza, lo hará volar con mucha ligereza.
2	¿Qué dices, hombre? ¿Estás endemoniado? ¿No ves que volará la casa y el tablado, y que ha de perecer la gente toda?
Poeta	Remedio hay, a que eso se acomoda, con que hagan la comedia en despoblado y que el tablado esté muy apartado con que la gente peligrar no puede.
1	¡Muy bien!
2	Y los ve están representando, ¿cómo se han de librar?

59 «Vienen ahora una nube de contado / Venus volando encima del tablado», (vv. 182-183; Leiva Ramírez de Arellano, 1994, 165).

Poeta ¿No andan volando
mil veces, —que los vi—, por su albedrío?
¡Pues vuelen esta vez por gusto mío! (vv. 192-209)[60]

La paradoja de los excesos de los efectos escenográficos y de las complicadas tramoyas llama la atención en este texto. Por lo visto también otro entremés, titulado *El ensayo*, se centra en el mundo del teatro, puesto que los protagonistas son los actores de una compañía que pone en escena el *Argenes y Poliarco* de Calderón.

El éxito de la pieza de Leiva se demuestra a finales del siglo XVII, cuando la compañía de José de la Rosa y Ardara la llevó a la escena en el teatro de Valladolid. Entre Pascua de Resurrección y hasta acabadas las fiestas del Corpus,[61] el autor se comprometía en presentar al público unas treinta comedias.[62] *Amadís y Niquea* se representó dos veces, el 12 y 14 de abril de 1697, siendo el día intermedio descanso para la compañía. El año anterior la misma compañía había estado en Málaga y el público habría podido contar, para el papel de Amadís, con Serafina Manuela, o, quizás, con Luisa Fernández.[63]

Más de un decenio después, en 1711, la compañía de José Garcés, longevo actor, autor y dramaturgo, llevó la comedia de Leiva a Madrid (Urzáiz Tortajada, I, 335). Con un promedio de 300 espectadores, según las investigaciones de Varey y Shergold (1992, 430), y durante tres días, a partir del 3 de octubre, *Amadís y Niquea* volvió a la escena y puede que Agustina Mosquera, cuñada de Garcés, experta en papeles de sobresalientes, hiciese triplete con las figuras de Amadís, Balarte y Nereida.[64]

Para concluir, volvemos a la pasión por el género caballeresco de Leiva. Lejos de ser el único caso, como vimos, *Amadís y Niquea* es sin duda una joya dentro de la entera producción del malagueño, pero también en el marco de las comedias caballerescas. En otras obras Leiva vuelve, aunque con breves referencias, a pisar el territorio caballeresco. Hay que pensar, por ejemplo, en el entremés *El poeta*, cuando el protagonista epónimo confiesa su desilusión:

---

60 Leiva Ramírez de Arellano, 1994, 166.

61 Es decir, entre el 8 de abril y el 8 de junio de 1697.

62 Alonso Cortés, 1923; para toda la información sobre las compañías y las actrices que cito en mi trabajo, ver también DICAT.

63 Ver Demattè, 2015 y 2017.

64 De Salvo, 2008, 563. Ver Demattè, 2015 y 2017.

Poeta Esta es la ceguedad de aqueste mundo
que piensan que los poetas
son algunos gigantes encantados
que andan por los aires remontados. (vv. 44-47)[65]

En *El socorro de los mantos*, don Fernando, hermano de Beatriz, habla del amor y destaca una vez más las pasiones del autor.

La mujer es bien y es mal,
admítola y huyo de ella:
porque esta de enamorarse
solo se usa en la comedia
o en las selvas encantadas
de don Belianís de Grecia.[66]

El género de la comedia y los libros de caballerías vuelven a citarse juntos para subrayar, una vez más, cómo el público del siglo XVII seguía disfrutando con la materia caballeresca.

65 Leiva Ramírez de Arellano, 1994, 158.

66 *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, 1951, 388.

AMADÍS Y NIQUEA

Edición crítica de
Claudia Demattè

AMADÍS Y NIQUEA

DE DON FRANCISCO DE LEIVA RAMÍREZ DE ARELLANO

Personajes

Amadís, que lo hace mujer
Balarte, príncipe de Tracia
Rodulfo, príncipe de Dalmacia
Rey de Tebas, barba entre cana
Gradamante, capitán
Busendo, gracioso
Turín, gracioso
Niquea, dama
Lucela, criada
Cirfea, maga
Estivela, maga
Criados y músicos

Jornada primera

Dentro

BALARTE ¡Seguilde todos, seguilde!

Dentro

BUSENDO ¡Válgame un salto de mata!
BALARTE ¡Cortadle todos los pasos!
1 ¡A la selva!
2 ¡Al monte!
3 ¡Ataja!

---

1 *seguilde*: metátesis.

2 *salto de mata*: expresión proverbial que indica la «huida o escape por temor al castigo» (*Autoridades*).

Sale Busendo huyendo, recatando debajo de la capa el retrato de Niquea, que será de medio cuerpo

BUSENDO ¡Júpiter, haz un milagro,
conviérteme, aunque sea en rana! 5

Dentro

1 ¡Por la parte alta se va!

BUSENDO Miente usted, que es por la baja.

Va a huir por un lado y salen soldados con arcabuces

2 ¡Date!

BUSENDO ¿Soy Lucrecia yo?
Por acá me escurro.

Huye por el otro lado y salen soldados

3 ¡Aguarda, 10
o el plomo de aquesta boca
verás en tu pecho!

BUSENDO ¿Balas?

2 Ya llega el Príncipe.

BUSENDO ¿Astillas?

3 Con los lebreles.

BUSENDO ¿Zarazas?

---

9 *Lucrecia*: paradigma de la castidad, pero también de la necedad. Como bien ha demostrado Gillet (1947), Lucrecia rima y es sinónimo de necia en varias piezas a partir de Torres Naharro, tanto que Quevedo afirma que «de ella nadie ejemplo tome, / que escándalo siempre ha sido / del tiempo, y por consonante / de necia, está en los abismos» (Quevedo, 2007, 189). En la leyenda de la fundación de la monarquía romana, Lucrecia despertó los amores de Sexto Tarquinio quien la violó. Ella denunció a su violador y acto seguido se suicidó. Sobre esta figura en el teatro, ver Tropé (2013).

14 *zaraza*: «Llaman un género de tela de algodón muy delicada, de ancho de casi dos varas, y tan fina como holanda. Suele ser de varios colores, y la que tiene el campo

Sale Balarte

[Balarte] ¡Espera, villano aleve,
cobarde, traidor, aguarda!
¿Adónde, tirano, ocultas
la copia cierta del alba,
del sol la imagen más pura,
del cielo la propia estampa?
¿Dónde la tienes?

Busendo Aquí,
debajito de la capa.

Balarte Traidor, dámela al instante.

Busendo No puedo, en Dios y en mi alma.

Balarte Matarete.

Busendo Es escusado.

Balarte ¡Suelta, villano!

Busendo No hagas
tal desaguisado, mira
que un imposible contrastas.

Balarte ¿Cómo imposible? Pues ¿quién
de mi fuerza soberana
podrá defenderte?

Viene por tramoya Cirfea maga, quítale el retrato, fíngese una tempestad y la tramoya va subiendo muy despacio

Cirfea Yo.

---

blanco, por la mayor parte es matizada de varias flores grandes y pequeñas todas estampadas; pero de una tinta tan fina que mientras más se lava, más hermosa, permanente y vistosa queda. Es obraje de la China que nos traen las flotas de aquel País, por lo que en España se estima mucho» (*Autoridades*).

31 *Cirfea*: en el libro de caballerías, Zirfea es la reina de Argenes, hermana del soldán de Niquea, y tiene encantados en la Sala del Tesoro al emperador de Trapisonda, Perión de Gaula y otros valientes caballeros; además, es ella quien concibe la Gloria de Niquea en la que encerrar a su hermosa sobrina Niquea (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, II, cap. 10, 267-268).

Balarte Pero, ¿qué es esto?
Busendo No es nada.
Cirfea Que es prenda para Amadís,
y es quien solo ha de gozarla.
Balarte ¡Qué tempestad!
Busendo ¡Jesucristo!
Balarte ¡Qué cruel tormenta!
Busendo Ya escampa.
1 y 2 ¡Raro prodigio!
Busendo ¡San Telmo!
Balarte ¡Qué asombro!
Busendo ¡Santa Bárbara!
Balarte ¿No hay quién me socorra?

Parece en tramoya por lo alto Estivela, maga, y diga con la música, y cesa la tempestad y va bajando poco a poco, y Cirfea subiendo

Músicos y Estivela Sí.
Busendo Aquesto es de otra tinaja.
Balarte Válgame el cielo, ¡qué escucho!
Busendo Parece cosa encantada.

Canta Estivela

[Estivela] Yo, que tu amor favorezco,
alivio daré a tus ansias.

---

40 *tinaja*: «vasija grande de barro cocido, y algunas veces vidriado: desde el assiento va siendo más ancha, y capaz, y forma una como barriga hasta el gollete, o cuello, que es mas angosto» (*Autoridades*). De hecho, Estivela es diferente con respeto a Cirfea, porque va a ser la maga opositora de Amadís, puesto que ayuda a Balarte.

43-59 Se trata de unas intervenciones cantadas de las dos magas acompañadas por sendos coros. Es poesía rítmica destinada al canto, basada en el encadenamiento de dactílicos rítmicos. Aprovecho para agradecer a Carmelo Caballero y a Germán Vega García Luengos, ambos colegas de la Universidad de Valladolid, sus consejos a la hora de editar estos versos.

Canta Cirfea

[Cirfea] Yo haré que no se distingan
de tu intento mis venganzas. 45

Coro 1 Estivela Sigue al amor.

Coro 2 Cirfea Teme sus ansias.

Coro 1 Estivela Sigue…

Coro 2 Cirfea Teme… 50

Estivela Que la industria avasalla imposibles.

Cirfea Que no sufren engaños las almas.

Coro 1 Estivela Sigue al amor.

Coro 2 Cirfea Teme sus ansias.

Estivela Tiende las velas a tus deseos. 55

Cirfea De tus intentos las velas amaina.

Coro 1 Sigue…

Coro 2 Teme…

Coro 1 Estivela Tiende las velas.

Suena dentro algo lejos ruido de tormenta y digan a un mesmo tiempo con la música

Dentro voz

Coro 2 y Cirfea Que nos perdemos, ¡amaina! 60

Busendo Aqueste es otro cantar.

Balarte ¡Pero qué fiera borrasca!

Dentro

49-50 Siguiendo el patrón musical de los dos versos precedentes (vv. 47-48), *Sigue* y *Teme* son íncipits indicadores de la repetición de lo anterior y de hecho yuxtaponen la última sílaba del primer coro con la primera del segundo. El mismo efecto se da en los vv. 53-54 y 57-58. La yuxtaposición produce pues un efecto de incremento de la tensión en el enfrentamiento de ambos coros opuestos. Acerca de este tema remito al estudio introductorio.

1 ¡Guía el timón!

2 ¡Caza escota!

3 ¡Que nos perdemos!

4 ¡Amaina!

Cirfea Peligro corre Amadís,
pues su vida el cielo ampara:
voy a socorrerle.

Vase por tramoya

Busendo ¡Agur!

Balarte ¡A ampararlos iré!

Cirfea Aguarda,
que la tormenta que miras
contra ti el riesgo amenaza:
déjalos, pues, que peligren,
por si te vengan las aguas.

Balarte ¿Quién mis impulsos detiene?

Busendo Ya se aleja la borrasca.

Balarte Mas ¿qué importa que del sol
se miren las luces claras,
que sus rigores mitigue,
que sus tormentas deshaga,
cuando ha dejado en mi pecho
tormenta más inhumana?
Aleve deidad que puedes
con rigores y amenazas
quitar la luz a mis ojos,
el consuelo a mi esperanza,
el alivio a mi deseo,
los impulsos a mi llama,
¿por qué me dejas la vida
cuando me llevas el alma?
Mas de tu intención traidora
en mí mismo la venganza
con mi mismo acero…

Ha acabado de bajar Estivela, va a meter mano al puñal y ella le detiene

Estivela — Tente.

Balarte — ¿Quién eres, deidad sagrada?

Estivela — Quien tu vida solicita.

Balarte — ¿Cómo, di, puedes guardarla?

Estivela — Dándote el original
vivo de una muerta estampa. 95

Balarte — ¿Qué dices?

Estivela — Que puedo hacerlo.

Balarte — Pues ¿quién eres?

Estivela — Quien te ampara
por decreto de los hados.

Balarte — Dime, ¿quién eres? ¿Qué aguardas? 100

Estivela — La sabia soy Estivela.

Balarte — Y esta beldad que idolatra
el alma, ¿quién es?

Estivela — Niquea.

Balarte — ¿Y a quién el retrato enviaba?

Busendo — ¿Pues no estoy yo aquí? Que eso 105
lo diré con mucha gracia,

---

101 *Estivela*: en el libro de caballerías se trata de un mago, Astibel o Estibel de las Artes, a quien Balarte de Tracia se dirige para pedirle su ayuda para conquistar a Niquea (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, II, cap. 90, 453).

103 *Niquea*: hija del soldán de Niquea y de la princesa de Tebas, está encerrada desde niña en una torre para que su belleza no cause la muerte de los jóvenes caballeros, entre los cuales se halla su hermano gemelo Anastarax. Este personaje se introduce en el *Segundo libro*, cap. 23, del *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A. C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, 294 y ss) y va a ser una de las figuras más aprovechadas en el teatro caballeresco, como por ejemplo en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana (Demattè, 2005, 133-137) y en *La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño (Demattè, 2005, 115-117; Demattè, 2006a).

y es quitarme mis derechos
preguntárselo a la sabia.

ESTIVELA A Amadís de Grecia, que es
el que de la ardiente espada 110
tiene renombre.

BALARTE ¡Ay de mí!
Mucho enemigo me aguarda,
pues lo hermoso y lo valiente
tan juntos en él se hallan
que con una misma acción 115
hombres vence y rinde damas.

ESTIVELA Pues mi ciencia para eso
ha de valerte.

BALARTE ¿Qué trazas?

ESTIVELA Llega a la ciudad de Tebas,
de cuyos muros te hallas 120
poco distante, y en ella
de quien eres te disfrazas
con el ardid que eligieres;
pues tu persona arriesgada
estuviera si supiesen 125
quién eres, cuando con Tracia
tanta enemistad y odio
en aquel reino se guarda.

BALARTE ¿Pues qué, di, he de conseguir
con hacer esta jornada? 130

---

110 *ardiente espada*: el nombre con el que se conoce a Amadís de Grecia, raptado por unos corsarios a la edad de tres años, es «Doncel de la ardiente espada», por la señal con forma de «espada que en los pechos el donzel tenía, tan bermeja como brasa, que de la rodilla isquierda le nascía y la punat iva a dar en el coraçón, con unas letras blancas las cuales ni el rey ni ninguno de los que allí stavan pudieron leer» (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, I, cap. 4, 24).

130 *jornada*: referencia tanto al viaje que Balarte tiene que hacer a Tebas como metateatral, en cuanto el actor se espera una recompensa después de haber recitado las jornadas, es decir los actos.

Estivela ¡Oh, qué presurosos sois
los amantes! ¡Si no aguardas
a que yo diga!

Balarte Prosigue,
que atenta te escucha el alma.

Busendo *Ap* (¡Qué grandísima embustera
me parece la tal maga!)

Estivela Niquea a Amadís adora
de un retrato enamorada
que vio suyo, y a este fin
ella el suyo le envïaba,
y la mágica Cirfea
que a Amadís de Grecia ampara
ahora te le quitó.

Balarte Eso es lo que llora el alma.

Estivela ¡Ea, pues Balarte invicto,
príncipe heróico de Tracia!
Dispón tu jornada al punto,
pues que tan cerca te hallas
buscando las aventuras
en que ejercitas tus armas
y en que tu valor empleas;
y para que lo que alcanza
mi ciencia veas y admires,
toma, Príncipe, esta banda
que tal poder en sí encierra,
que tu forma transformada
en la de Amadís verás,
siendo para ejecutarla
el cruzártela en el pecho
acción sola y necesaria;
transformado en Amadís

154-164 En el libro de caballerías se trata de una poción que tiene un efecto de seis meses: «una tal agua con que os lavéis que luego toméis la propia figura de aquel estremado cavallero que ella tanto ama» (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, II, p. 90)

te hallarás, y con quitarla
del pecho, al instante mismo
en tu forma te restauras.

Busendo — Para los que deben mucho 165
era famosa esta traza.

Dale una banda

Estivela — Tómala pues, parte a Tebas,
templa tus ardientes llamas,
de Niquea los cariños
goza que a Amadís le guarda, 170
que, aunque por engaño sea
gozar sus caricias blandas,
los engaños amorosos
no traición, ardid se llaman.

Balarte — A tus pies, sabia Estivela, 175
rendido a finezas tantas,
no sé cómo agradecerlas.

Estivela — Vete, pues que mi palabra
te doy de ayudarte siempre
si en algún peligro te hallas. 180

Balarte — Yo la pido.

Estivela — Y yo la ofrezco.
También lleva en tu compaña
ese criado que te ayude
en la amorosa batalla,
o si no dale la muerte. 185

Busendo — ¿Esta maga está borracha?

Balarte — ¿Qué dices?

Busendo — Digo que iré,
pues que su Merced lo manda.

Estivela — Queda a Dios.

165-166 El gracioso no pierde ocasión de subrayar que no es nada nuevo lo de cambiar de identidad, ya que es propio de un deudor para evitar pagar sus deudas.

Vase por tramoya

Balarte — Guárdete el cielo.

Busendo — Por cierto que es cosa rara
la facilidad con que
vuelven las señoras magas.

Balarte — Ea, fortuna, ya te sigo,
y para poder lograrla
ya en mis deseos camino.
Y tú, deidad soberana,
pues diosa de la hermosura
por tu hermosura te llamas,
a tus aras sacrifico
los incendios que me abrasan,
los deseos que me mueven,
los afectos que me arrastran.
¡Diosa eres, piedad prometes,
quiera amor la hallen mis ansias!

Vase

Busendo — Pues en no queriendo hacerlo,
habrá más que darle banda
y hacer que caiga en la liga.
Con que en aquesta jornada
voy con el señor Balarte
a darle con la trocada
a la princesa Niquea,
y volviéndome a mi casa
sin retrato y sin recado
negociación estremada
he hecho, pero lo enmiendo
con ir a vender a mi ama. *Vase*

190-192 Le toca, como de costumbre, al gracioso insistir con los comentarios metateatrales que subrayan la rapidez del uso de la tramoya para desaparecer del escenario.

206-207 *banda-liga*: el juego de palabras es entre banda, objeto mágico, y la banda de tejido elástico que asegura las medias.

Suena ruido de tormenta y digan dentro:

1 ¡Aferra la mayor!
2 ¡Marea el trinquete!
3 ¡Larga mesana!
4 ¡Iza chafaldete!
5 ¡Que nos perdemos!
6 ¡A la bomba!
1 ¡Alija!
2 ¡Ata el timón!
3 ¡No hay quien la nave rija!
4 ¡Dioses, tened piedad!
2 ¡Dadnos consuelo!
3 ¡Que me ahogo!
1 ¡Ay de mí!

Salen Amadís y Turín como arrojados del mar

Amadís ¡Válgame el cielo!
Turín ¡Válgame a mí también!
Amadís ¡Beso la tierra!

---

217 *mayor*: se refiere a la vela principal que va en el palo mayor; *marear el trinquete*: poner en uso la embarcación gobernando el palo de proa. Para el significado y el uso de los términos náuticos en los siglos XVI y XVII, ver DICTER.

218 *mesana*: Ya que todos los términos que se utilizan en estos versos concitados se refieren al mundo náutico, considero que la lección *besana*, que se refiere al mundo campesino, es una errata por *mesana*, que además de indicar el mástil más a popa en una nace de tres palos, apunta a la «vela que va contra este mástil envergada en un cangrejo», DICTER). C*hafaldete*: «el cabo que sirve para izar y coger la vela de gavia» (DICTER).

219 *bomba*: «Máquina hidráulica para sacar el agua que hacen los navíos, la cual es un madero hueco, que alcanza de lo más bajo de la bodega, u desde la quilla hasta la cubierta principal» (*Autoridades*). *Alijar*: «Voz náutica. Lo mismo que aligerar el navío, sacando de abordo las cosas pesadas, y llevándolas a tierra; o cuando se ven a peligro de perderse por algun temporal echándolas al mar, para que el navío quede más ligero, y pueda correr con más facilidad» (*Autoridades*).

Turín ¡Oh agua, viva imagen de la guerra!
Amadís ¡Ay, infelices hados! 225
Turín Pues que les dejas a los ahogados,
fortuna hemos tenido peregrina.
Amadís Ya la nave es del mar breve ruïna.
Turín Toda se la ha sorbido en un instante,
parece huevo en hambre de estudiante. 230
Amadís ¡Oh infelices, del hado a los rigores!
Turín No tanto, pues se ahorran de dotores.
Amadís ¡Oh míseros soldados!
¡Y cómo siento el ver que desdichados
el centro frío os dé la sepultura! 235
Turín Más perder sus derechos siente el cura.
Amadís ¿Dónde mi armada, ¡ay cielos eternos!,
dónde iría a parar?
Turín A los infiernos.
Amadís ¡Que gracias digas en tan triste anhelo!
Turín Pues por eso le doy gracias al cielo. 240
Amadís Sola mi nave pereció.
Turín Y sería
no más de porque yo en ella venía.
Amadís ¿Dónde andará mi amigo Gradamante?
Turín Estará hacia poniente o a levante.
Amadís ¡Oh, qué gracia tan fría! 245
Turín Y también puede estar al mediodía.
Amadís ¿Qué playas serán estas? Calla, loco.
Turín ¿Tú no lo sabes?
Amadís No.

---

232 *se ahorran de dotores*: chiste sobre la mala fama de los médicos, pues los muertos evitan caer en sus manos incompetentes. Ver Quérillacq y la bibliografía allí recogida.

TURÍN Ni yo tampoco.
AMADÍS No parece de quien nos informemos.
TURÍN Plegue a Dios que con bien de aquí escapemos. 250
AMADÍS ¿Conmigo temor tienes? ¡Qué locuras!
TURÍN Aquesto de temer va en carnaduras.
AMADÍS ¿Sabes que Amadís soy, a quien la fama
el de la ardiente espada a voces llama
por valiente renombre, 255
pues no hay quien de mi acero no se asombre?
TURÍN Sé que a tu aliento airoso
dio el cielo lo valiente y dio lo hermoso,
y que en ti se asegura…
AMADÍS No prosigas, o pese a mi hermosura… 260
TURÍN No prosigo.
AMADÍS … del cielo tengo quejas.
TURÍN ¿Qué para un calvo o para un zurdo dejas?
AMADÍS La playa examinemos
y hemos de dividirnos.
TURÍN ¿Cómo hemos?
AMADÍS Que por distintas partes discurramos. 265
TURÍN Ni sé de hemos ni conozco amos…
AMADÍS Turín, ¿quieres no ser impertinente?
TURÍN ¿Quieres tú que por fuerza sea valiente?
AMADÍS Acaba, o vive el cielo, de un bergante…

---

249 *parece*: con el sentido de «aparecer o dejarse ver alguna cosa» (*Autoridades*).

252 *en carnaduras*: comentario disparatado del gracioso que apunta a que la aventura podría acabar mal, como en «la obra y acción de cardar la lana» (*Autoridades*), quizás con una referencia a *la carda*, que en el léxico de la germanía es una pandilla de valientes y rufianes (Alonso Hernández, 1977, 179-180).

266 *hemos-amos*: el juego es con la homofonía del verbo *hemos* del v. 263.

269 *bergante*: pícaro.

Turín Digo que ya yo voy; ve tú delante. 270

Amadís Por ese lado has de ir y aquel repecho
sube, yo iré por este.

Turín Aquesto es hecho.

Amadís Ve.

Turín Voy, según el miedo que me ha dado
por partido tomara haberme ahogado. *Vase*

Amadís La playa sigo.

Entra por una parte y sale por otra

Soledad estraña, 275
de conchas es marítima campaña,
cuanto aquí se descubre
arenas son, que el mar con olas cubre.
De fiera, de ave, ni de planta humana
huella no se descubre; mas ¿qué vana 280
suspensión en mis ojos he notado?
Sueño, sueño me ha dado,
y sobrenatural causa parece,
pues con tal fuerza crece
que me obliga en mi anhelo 285
a que haga descanso del desvelo.

Recuéstase, quédase dormido y aparece Cirfea con el retrato que tendrá un rótulo que diga «Niquea», y viene bajando poco a poco y cantando lo siguiente:

Cirfea *Canta* Despierta Amadís, despierta,
parte a lograr tu fortuna,
pues para dueño te aguarda
la diosa de la hermosura. 290

Coro 1 Logra tu suerte…

---

274 *tomar*: «Vale también recibir, o aceptar de cualquier modo, que sea» (*Autoridades*).

Coro 2 ... goza tu ventura ...

Todos ... que la bella Niquea te la asegura.

Entre sueños

Amadís ¿Niquea? ¿De qué suerte,
cuando su padre intenta darme muerte?

Cirfea El amor que en lo imposible 295
es donde el poder ilustra,
el odio trocó en ternezas,
y en cariños las injurias.

Coro 1 Pues su poder grande ...

Coro 2 ... pues su fuerza suma ...

Todos ... rayo es que en lo más alto muestra su furia. 300

Soñando

Amadís Si no la quiero a ella,
¿qué importa que me quiera y que sea bella?

Cirfea Ve a Tebas, deja la espada,
labrado faldellín usa,
al gran Hércules imita, 305
pues mejor Yole te busca.

Coro 1 Que este rendimiento ...

Coro 2 ... hazaña es augusta ...

Todos ... pues cuando más te abate, más te encubra.

301-302 Se intercala el romance con las silvas de pareados en las intervenciones de Amadís (aquí y en los vv. 309-310).

305-306 Referencia a las vicisitudes de Hércules (o Heracles) y Yole, hija del rey Éurito, quien organizó una competición de tiro con arco apostando como premio la mano de su hija. El resultado a favor de Hércules llevó no solo a la destrucción de la ciudad de Ecalia, sino a la muerte del mismo Hércules por los celos que su amor para Yole, quien le aborrecía, desencadenó en Deyanira, su mujer. Esta, después de haber recibido a Yole en su casa, envió a Hércules una túnica envenenada con la sangre del centauro Neso que ella pensaba ser una pócima de amor, mientras que causó una horrible muerte al héroe (Grimal, 1979, pp. 256 y 543).

Soñando

Amadís — Mi valor y grandeza,
¿cómo se ha de rendir a esta bajeza? 310

Cirfea — Traje de esclava te viste,
con que tu grandeza encubras
y crezca el valor rendido
al poder de la hermosura.

Coro 1 — Mira su retrato…

Coro 2 — …cuya copia muda… 315

Todos — …de todas las vidas aun sin alma triunfa.

Coro 1 — Goza tu suerte…

Coro 2 — …logra tu fortuna…

Todos — …que la bella Niquea te la asegura.

Déjale el retrato a la cabecera y vase por tramoya.
Entre sueño:

Amadís — Deidad, que al mismo sueño das desvelo,
espera, porque yo…

Despierta y levántase sin ver el retrato

…¡Válgame el cielo, 320
qué sueño tan pesado!
Extrañas fantasías he soñado;
¿yo querer a Niquea,
cuando su padre el Rey tanto desea
mi muerte que se vale 325
del de Dalmacia, que en mi busca sale?
¿Yo a hija de un tirano,
que con sangrienta mano
—rabio de enojo— contra mí conspira?
Vive Dios si la viera, que mi ira 330

315-318 Los pareados aquí son asonantes y tienen las mismas asonancias que el romance (ú-a), como si funcionasen de transición entre el romance y las silvas.

en ella la vengara,
pues en viéndola, luego…

Vela ahora y queda suspendido

…la adorara.
Sí adorara, si es esta copia bella
flor de su mayo, de su cielo estrella.
Esta es la que en el sueño los despojos 335
robó del alma a hurto de los ojos.
Y esta es, sin duda, copia de Niquea,
que, si suya no es, no hay de quien sea.
¡Dulce hechizo de mis ojos,
suspensión de mi albedrío, 340
imán del corazón mío,
rémora de mis enojos!
A tus pies rindo en despojos
mi vida, mi alma, mi ser.
Perdóname si ofender 345
pude tu deidad hermosa,
que sí harás, pues siendo diosa
no has de parecer mujer.
No disculpo con no verte,
señora, el no haberte amado, 350
pues habiéndote mirado,
culpa confieso en quererte.
El amarte es ofenderte,
y así intenta mi atención
hacer tan cortés la acción 355
que al culto de tu deidad
no le ame la voluntad,
sino la veneración.
Si dormido no creí
las dichas que admiro hoy, 360
ahora que despierto estoy

347-348 Niquea va a perdonar la ofensa a Amadís porque es diosa y no cruel como tópicamente una mujer.

mayor temor hay en mí,
que pues sin sentido allí
  al creerlas me miré incierto,
cuando me miro despierto, 365
mayor es mi confusión,
pues aumenta la razón
lo que va de vivo a muerto.
  Necio fue el pincel que emplea
avisos en tu pintura, 370
pues copiarse tu hermosura
solo pudo de Niquea,
pero disculpa le sea,
  que declarar fue el intento
de copiarte su contento 375
y, cuando escribirlo quiso,
no lo puso como aviso,
púsolo como portento.

Suena un clarín

Mas ¿qué escucho?

Dentro

Gradamante — Ninguno salte en tierra,
que yo la playa, el monte, el valle y sierra 380
examinar intento.

Amadís — De una nave, que al viento
gallardetes y flámulas tremola,
en un batel que de la mar es ola
desembarca un soldado, 385
de galas, de valor, de aliento armado,
y hacia aquí se encamina.

---

383 *gallardetes y flámulas*: la nave está engalanada con «cierto género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcación, o en otra parte, para adorno, o para demonstración de algún regocijo» (*Autoridades*) y con grímpolas, es decir, catavientos.

Dentro

GRADAMANTE Señales miro aquí de su ruïna.
El sentimiento al llanto me despeña.

AMADÍS Esconderé el retrato entre esta peña, 390
y a recibirle aquí salga mi brío.

GRADAMANTE ¡Amadís! *Dentro*

AMADÍS ¿Quién me nombra?

Sale

GRADAMANTE ¡Señor mío!

AMADÍS ¡Amigo Gradamante!

GRADAMANTE A tus pies.

AMADÍS A mis brazos, almirante,
llegad.

GRADAMANTE Vivo te veo, ¡qué ventura! 395

AMADÍS ¡Hoy el cielo mis dichas asegura!

GRADAMANTE Gracias le doy por dicha tan crecida.
Guarde el cielo tu vida.

AMADÍS ¿Cómo has llegado aquí?

GRADAMANTE Solo en mi nave,
pues apartado en la tormenta grave 400
donde nos dividimos,
después que alborear con quietud lo vimos,
siguiendo tu derrota
y dejando la armada en la remota
isla que mira a Acaya, 405
buscándote por una y otra playa,
temeroso del riesgo de perderte,
por peligro menor tuve la muerte.

AMADÍS De tu amor y lealtad así lo arguyo.

---

405 *Acaya*: región septentional del Peloponeso.

Gradamante Todo mi ser es tuyo; 410
y di, señor, ¿tú solo has escapado?

Amadís Solo conmigo se salvó un crïado.

Gradamante Feliz fue.

Sale Turín

[Turín] No lo niego,
mas no del todo, porque soy gallego.

Gradamante ¡Turín!

Turín Amigo mío, pierdo el seso. 415

Gradamante Dame, dame un abrazo.

Turín Y aun un beso.

Gradamante Ven, señor, a embarcarte,
porque descanses en alguna parte
la pena que has pasado.

Amadís ¡Ay Gradamante, otro es mi cuidado! 420

Gradamante ¿Qué dices, gran señor?

Amadís No sé qué diga,
pero antes que refiera mi fatiga,
Turín, ¿has descubierto dónde estamos?

Turín De Tebas son las playas que pisamos.

Amadís ¿Qué es lo que dices?

Turín Lo que digo es cierto. 425

Amadís Todo esto de mis dichas es concierto.

Gradamante ¿Gusto el país te da de tu enemigo?

Amadís Hoy en él mi mayor gloria consigo.

Turín ¿Tu riesgo no te da inquietud ninguna?

Amadís En él consiste mi mayor fortuna. 430

---

414 *gallego*: comentario sobre los gallegos quienes, entre otros tópicos, son unos desconfiados.

GRADAMANTE No te entiendo.

TURÍN Ni yo.

AMADÍS Oíd mi intento.

TURÍN Pues no digas «escucha», y va de cuento.

AMADÍS Ya sabes cómo heredero
del emperador Lisuarte,
gran señor de Trapisonda, 435
nací, heredando la parte
de su valor tan del todo
que mi espíritu arrogante
fue a los valientes asombro,
fue terror a los cobardes 440
y fue a el mesmo Marte envidia,
pues vio en mí otro nuevo Marte.
Glorioso por mis hazañas
fuera, si por Lisuarte
no debiera aqueste aliento 445
al honor de ser mi padre,
pues que mi sangre se anima
en fuerza de ser su sangre.
Bien como al agua el sabor
le prestan los minerales, 450
—y ¡vive Dios!, que me pesa
que el valor en mí se halle
como heredado, porque
es para mi aliento ultraje
y desaire a mi soberbia 455
tener que deber a nadie
pues al valor propio mío
no hacía falta el de mi padre—;
tan valiente pues nací
que estudio pudo costarles 460
—así lo digo— a los cielos

---

432 *escucha*: referencia metaliteraria al cliché por el cual, antes de empezar una relación, el personaje empleaba fórmulas como «Escucha», «Escuchad atentamente», etc.

dibujando —¡asombro grande!—
en mi pecho —¡qué portento!—
con encendidas señales
en una espada de fuego, 465
fuego en que mis bríos arden.
Mi espíritu, pues, marcial,
no me permite descanse
en la necia ociosidad
de los arreos galanes, 470
que si el valor no aniquilan
le estorban que se aventaje,
que ejercitado el valor
se hace de mayor más grande.
Buscando, pues, aventuras 475
a los trabajos constante,
al cansancio sin fatiga,
en las batallas navales
pretendía nuevos reinos
que de mí mismo heredase, 480
porque de ver la corona
a las causas naturales
no es grandeza en que el valor
parece que tiene parte;
y con haber yo nacido 485
tan sin competencia grande,
pretendió mi orgullo que
ni yo mismo le igualase.
Y en esta pequeña armada
de que te hice almirante 490
corriendo enemigas costas,
los cosarios estandartes
puse a mis pies por alfombras,
siendo sus vidas infames
destrozo de mi cuchilla 495
y pasto de mi coraje.

461-465 *una espada de fuego*: es la marca que lleva en el pecho Amadís de Grecia, ver la nota al v. 105.

Supe, pues, que Telomonio,
rey de Tebas… [*Ap*] (Que aquí hable
con prudencia es necesario,
pues que le miro en dos partes: 500
enemigo de mi vida
y de quien adoro padre;
y así, cuando el sentimiento
en iras quiera mostrarse,
y desbocado al despeño 505
el ciego enojo la arrastre,
tírele el amor la rienda
porque con respeto hable,
que fuera grosera acción,
término fuera culpable 510
el tratar como enemigo
a quien miro como a padre.)
… el grande pues, rey de Tebas,
consultó a astrólogos grandes,
y le dijeron —¡qué engaño! — 515
que su reino —¡qué ignorantes! —
yo había de poseerlo,
si mi muerte —¡qué pesares! —
no asegurara —¡qué iras! —
estos riesgos —¡ah, cobarde!— 520
guerras contra mí publica,
y juntamente se vale
del príncipe de Dalmacia,
con quien los conciertos hace
de que ha de darle a Niquea. 525
¡Tirano, necio, ignorante,
fiero, inhumano, crüel!
[*Ap*] (Deme aquí licencia que hable
con pasión mi sentimiento,
pues si pude reportarme, 530
cuando en mi vida amenaza
que ha de ejecutar crueldades,
cuando el alma me pretende
quitar, no puedo templarme,
que aunque es verdad que la vida 535

es joya tan estimable
en comparación de un alma,
muy poco una vida vale).
Capituló estos conciertos,
y fue condición que antes 540
me había de dar la muerte.
[*Ap*] (¡Qué mal hace, qué mal hace,
quien para lograr un gusto
de ajeno dolor se vale!
Pues, aunque en fin lo consiga, 545
es con desazones tales
que el sabor de los contentos
se perturba en los azares,
pues siempre sangre se mira
en lo que ha costado sangre.) 550
Supe estos tratos y entonces
lo que pudo enojo darme,
fue la ofensa que en mi vida
intentan y sin que aguarde
a que me busquen, al punto 555
salgo con mis pocas naves
a buscar su armada gruesa,
para que, si la encontrase,
primero embestir brïoso.
Y aunque en mí pudo juzgarse 560
valentía aquesta acción,
no lo fue, sino ardid grande,
pues el embestir primero
cuando ya es forzoso el lance,
no sé qué prerrogativa 565
de nuevo valor añade,
que parece que mejora
aun en los que están iguales.
Y en buena razón lo fundo,
porque no puede negarse 570
que si del principio al fin
la medida ha de tomarse,
siendo el principio lidiar
y el fin vencer, es constante

que está de vencer más cerca 575
aquel que acomete antes.
En busca de mi enemigo,
bien prevenidas mis naves,
mis soldados bien pagados,
que, aunque pocos, son leales, 580
el mar empezó a moverse,
pasó después a alterarse,
nuestras naos se dividieron
y yo siguiendo el paraje
que lo vientos me conceden, 585
sin arbitrio, sin examen,
los árboles destrozados,
hecho piezas el velaje,
despedazado el timón,
el piloto sin dictamen, 590
sin gobierno el marinero,
turbados los oficiales,
este llora, aquel suspira,
llama uno al cielo, otro hace
promesas, aquel previene 595
la tabla en que ha de salvarse…
Todo es confusión y miedo,
todo asombro, porque hace
al ánimo más bizarro
de la parca inexorable 600
temblar el menor amago.
¡Oh, flaqueza miserable,
que solo a él mesmo se tema
aquel que no temió a nadie!
El golpe, pues, de una ola, 605
rayo fue que penetrante
al examinar su amago
mi ya temorosa nave
de su herida fue escarmiento
y fue de su impulso ultraje. 610
Perecieron —¡qué dolor!—
todos —¡qué desdicha grave!—,
y yo asido —¡qué congoja!—

a una bien pequeña parte
del timón, que quiso el cielo 615
para amparo reservarme,
ayudado de las olas,
que con rigor favorable
lo que a todos matar pudo,
la vida a mí pudo darme. 620
En esta playa arrojado
me hallé [*Ap*] (¡fortuna notable!),
pues en ella [*Ap*] (el regocijo
en el pecho no me cabe)…
en ella mi vida hallé, 625
pues hallé —¡ventura grande!—,
todo el mayo —no la imita—,
todo el sol —ofensa grave—,
todo un ángel —no la iguala—,
todo un cielo —que se agravie 630
es preciso—; no hay colores
para bosquejar su imagen,
y así de esta vez la pinto.
Hallé a Niquea, esto baste,
que es lo que pintarla puede 635
sin que ofendida se halle,
pues Niquea con Niquea
solo puede compararse.
El modo de hallarla luego
te referiré; ahora baste 640
decirte que determino,
mudando mi ser y traje,
ir a verla, ir a servirla
y, para que más te espante,
ir a ser su esclavo quiero; 645
y no es la fineza grande,
cuando el alma está en cadena,
que al rostro hierros señalen.

---

648 *al rostro hierros señalen*: como los esclavos, que llevaban en su cara marcada con un hierro incandescente una S y un clavo, así los enamorados, esclavos de amor. Es un tema frecuente en las comedias del Siglo de Oro, ver por ejemplo su presencia en *La esclava de su galán* y en *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega.

Si en mi valor, si en mi brío
pareciere acción culpable, 650
Júpiter por mí responda,
y no fue más bella Danae.
Hércules hable por mí,
y no hubo en Yole más partes.
Hable Aquiles, y no fue 655
Deidamía de más quilates.
Pues si Hércules, si Aquiles,
si Júpiter satisfacen
con su valor mi valor,
mi disfraz con sus disfraces… 660

Saca el retrato donde estaba escondido y enséñalo, y luego lo da a Turín

Turín — Por Dios, ¡que es brava mozona!

Amadís — ¿Qué dices?

Gradamante — Señor, negarte
no puedo que su hermosura
es la mayor de las grandes;
que la quieras no te culpo, 665
pero cúlpote el viraje
que hoy en tu valor intentas;
y aunque quieras disculparle
con ejemplos fabulosos,

---

652 *Danae:* Dánae, hija del rey de Argos, Acrisio; un oráculo le predijo a su padre que el hijo de Dánae lo mataría y por eso, después del nacimiento de Perseo, fue abandonada a las aguas y arrojada a la isla de Sérifos (Grimal, 1979, 126). El mismo personaje vuelve a citarse en el v. 1493. Aquí por razones métricas es Danae.

653-654 *Hércules… Yole*: ver la nota a los vv. 305-306.

655-656 *Aquiles … Deidamía:* Deidamía es hija de Licomedes, rey de Esciros, en cuya corte Tetis oculta a su hijo Aquiles en traje mujeril, y los dos jóvenes se enamora y de su relación nace Pirro o Neoptólemo (Grimal, 1979, 40, 323 y 375). Nótese que la historia de Aquiles y Deidamía había sido tratada, en el teatro, en el *Aquiles* de Tirso de Molina, pero también en *El monstruo de los jardines* de Calderón (Manrique Frías, 139-141) y en *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy. Sobre esta última pieza y la hispanización del mito, ver Fernández San Emeterio, 2013. Aquiles vuelve a ser nombrado en los vv. 2825-2826.

eso en las fábulas cabe, 670
que al fin son ficciones todas,
y cuando fueran verdades,
la acción que es mala por sí
nunca deja de llamarse
mala porque haya habido 675
otros que la ejecutasen,
pues cuando la obraron ellos
también sería culpable.

Turín — Y quiero darte un ejemplo.
Dime: ¿hay cosa más infame 680
que ser zurdo? Pues yo sé hombre
que está aprendiendo a enzurdarse.

Gradamante — Señor, que mires te ruego…

Amadís — En vano me persüades.

Gradamante — Mira, señor, los blasones 685
que de tu padre eredaste.

Amadís — No se perderán por eso.

Gradamante — Mira, señor…

Amadís — Gradamante,
yo no te pido consejo.

Gradamante — Advierte…

Amadís — Cánsaste en balde. 690

Gradamante — ¿Y tu valor?

Amadís — Que se rinda.

Gradamante — ¿Tu respeto?

Amadís — Que se aje.

Gradamante — ¿Y tu nombre?

Amadís — Que se pierda.

670-671 Para la condena de los libros de ficción como patrañas, ver Sarmati (1996).

682 *enzurdarse*: neologismo de Turín acerca de quien se mete con sus proprias manos en condiciones difíciles.

GRADAMANTE ¿Y tu fama?
AMADÍS Que se acabe.
GRADAMANTE ¿No hay remedio?
AMADÍS No hay remedio. 695
GRADAMANTE Pues yo pude aconsejarte
como crïado leal,
pero, viendo que no vale
mi consejo, a tu servicio
he de estar fino y constante: 700
mira pues lo que dispones.
AMADÍS Que tú gobiernes mis naves
y siempre a la vista estés
adonde pueda avisarte,
porque difrazado vengas 705
a verme; que yo al instante
entro en Tebas, donde luego
mudo el ser y visto el traje
de esclava, fingiendo un hierro
para que más me disfrace: 710
la traza para venderme
falta ahora. ¿Atreveraste
a hacerlo, Turín?
TURÍN ¿Pues dudas
en eso? ¿Hay cosa más fácil
que vender un criado a su amo, 715
que sucede por instantes?
Y di, señor, ¿yo también
tengo de mudar de traje?
AMADÍS Sí, en traje de mercader.
TURÍN ¿No fuera más importante 720
vestirme también de hembra
y decir que soy tu madre?

708-710 Se trata del episodio que aparece en el libro como propuesta de Gradamante (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, II, 87, pp. 443-446). En el libro de caballerías el disfraz no incluía el fingido hierro, tema por otra parte muy presente en el teatro del Siglo de Oro (ver la nota del v. 648).

Amadís — Calla, loco. ¡A Dios, amigo!

Gradamante — ¿En fin te resuelves?

Turín — Dale,
ahora sale con esa. 725

Amadís — Esto ha de ser.

Gradamante — Pues ampare
tu intento el cielo.

Amadís — Sí hará.
Vete a embarcar, Gradamante.

Gradamante — Dame primero tus pies.

Amadís — A Dios.

Gradamante — Júpiter te guarde. 730
A Dios te queda, Turín.

Turín — Buen viaje, so almirante.

Amadís — Ven, Turín, pues ya anochece.

Turín — Vamos, señor, así antes
que me olvide, ¿has de ponerte 735
perendengues?

Amadís — ¡Ignorante!
¿No dejarás tus locuras?

Turín — Señor, esto es preguntarte.

Amadís — Niquea, a tu hermoso cielo
mi fe va a sacrificarse: 740
en holocausto recibe
de mi valor el ultraje. *Vase*

Turín — Niquea, he de hablar verdad,
ansí el dios Baco me ampare,
no había de decir: ¡Zape! *Vase* 745

Sale Niquea llorando, Lucela y músicos. Cantan

---

732 *so*: es decir, señor, a través de la contracción *seor* > *seó* > *so* (Gómez Torrego, 2015, 220). La misma fórmula aparece en el v. 2312 en boca de otro criado, Busendo.

736 *perendengue*: adorno femenino de escaso valor.

Músicos

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento,
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Niquea

Solo el silencio testigo
ha de ser de mí tormento,
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.
El consuelo del penar
es referir el dolor:
yo hago el tormento mayor,
pues le aumento con callar.
En mi pena, en mi pesar
tan mal el dolor mitigo
que es cuando acaso lo digo
donde sea en dolor tanto,
compañero solo el llanto.

Con la música

Solo el silencio testigo.
Buscar alivio a la pena
en todos es interés,
y tan contrario en mí es
que a más dolor me condena.
De todo consuelo ajena
también hallada me siento
que, para buscar contento,
si de algo me he de valer,
de mi alivio no ha de ser.

Músicos

Ha de ser de mi tormento
como vivo del dolor;
porque el vivir no se acabe
quito al corazón la llave,
porque entre todo el rigor
y hace mi pena mayor
ver cuando sentir intento

746-792 La copla se desarrolla en una redondilla con esquema abba a la que sigue una glosa con cuatro estrofas.

mayor que el llanto el tormento, 780
viendo si al corazón miro
que sobra lo que suspiro.

Niquea Y aun no cabe lo que siento:
Ea, pues, ojos llorar;
ea, corazón, sentir; 785
[...]
ea, pasiones, callar;
pues no se puede explicar
un dolor tan enemigo;
a no decirlo me obligo, 790
pues tan incapaz le hallo,
que no digo lo que callo.

Músicos En todo lo que no digo...

Llora

Lucela No cantéis más, que a sus ojos
más la música entristece. 795
Señora, ¿no te merece
mi amor saber tus enojos?

Niquea Es mi pena desigual.

Lucela ¿Pues el mal comunicado
no es cierto que alivio ha hallado? 800

Niquea Sí, cuando es dolor el mal.

Lucela ¿Hay mal que descanso dé?
Porque yo siempre he advertido
que es el mal aborrecido.

Niquea Sí le hay, pues en mí se ve. 805
Ap (¡Ay, Amadís!)

Lucela Di tu pena.

Niquea Fuera eso buscar consuelo.

Lucela ¿Pues le huyes?

---

786 Falta un verso para completar la estrofa de la glosa que tiene esquema: *a-bccbbddee*; lo señalamos entre corchetes y contamos este verso en el cómputo.

NIQUEA Amo el desvelo;
porque a dolor me condena.

LUCELA Esa es desesperación. 810

NIQUEA No es, sino valor en mí.

LUCELA ¿El querer padecer?

NIQUEA Sí.

LUCELA ¿Cómo?

NIQUEA Escucha la razón:
Siento mi mal y lloro el desconsuelo,
crece la pena y crece lo que lloro 815
y de suerte del llanto me enamoro,
que galanteo al llanto por consuelo.
De mi pena sustento es el desvelo,
con que mi vida en el dolor mejoro,
hallo el alivio cuando alivio ignoro, 820
y la quietud la busco en el anhelo.
Llorando la desdicha de mi suerte
alegre muero y vivo enternecida,
pues mis males me tratan de tal suerte
que la cura mejor hallo en la herida, 825
que la vida mejor hallo en la muerte
y la muerte mejor hallo en la vida.

LUCELA Tu padre viene.

Sale el Rey

REY Niquea,
hija del alma, querida,
vida de mi propria vida: 830
¿es posible que te vea
tan sujeta a esa tristeza,
y que tu mal no se aplaque?

807-808 *Niquea*: en estos versos partidos, se indica erróneamente que Lucela pronuncia el verso entero, cuando la segunda mitad se debe atribuir claramente a Niquea.

814-827 El soneto pronunciado por Niquea para describir su pena amorosa es el único de la pieza.

Niquea Padre y señor, este achaque
es de otra naturaleza. 835

Rey ¿Cuando heredera te mira
de Tebas esta corona;
cuando tu beldad blasona
de perfecciones que admira
y de la hermosura diosa 840
te dan por bello renombre,
y mereces bien el nombre,
que a fe que eres muy hermosa;
y cuando al rey de Dalmacia
para tu esposo le espero, 845
que ha de conquistar primero
al tirano rey de Tracia,
y a Amadís de Grecia, a quien
la ciencia ha pronosticado
dueño ha de ser de este estado… 850

Niquea *Ap* (Hágame el Cielo ese bien.)

Rey …y cuando este Rey tal
dispone su regocijo
para el que aguardo por hijo…

Niquea *Ap* (No me haga el cielo ese mal.) 855

Rey … al llanto rendida toda,
tu tristeza no se muda?

Lucela *Ap* (Su mal es grande sin duda
pues no le alegra una boda.)

Niquea Yo, señor…

Suenan clarines

Rey Pero ¿qué acentos 860
alegres, nobles y graves
son estos?

Sale criado

[Criado] En treinta naves,
hijas de los elementos,

Rodulfo, rey de Dalmacia,
señor, ha llegado ya. 865

Rey Cumplida mi dicha está.

Niquea *Ap* (Y cumplida mi desgracia.)

Rey Voy a recibirle.

Criado Ya
llega.

Sale Rodulfo y acompañamiento

Rey Sea Vuestra Alteza
bienvenido.

Rodulfo Y Vuestra Alteza 870
muy bien hallado.

Rey Allí está
Niquea.

Rodulfo A vuestros pies postrado,

A Niquea

a mi dicha albricias pido.

Niquea Vos seáis tan bienvenido,
como habéis sido deseado. 875

Rodulfo *Ap* (¡Qué hermosura!)

Niquea *Ap* (¡Qué fiereza!)

Rodulfo *Ap* (¡Qué dulce vista!)

Niquea *Ap* (¡Qué horror!)

Rodulfo *Ap* (¡Qué fortuna!)

Niquea *Ap* (¡Qué rigor!)

Rodulfo Escúcheme Vuestra Alteza: *Al Rey*
capitulados conciertos, 880
Vuestra Alteza, que Dios guarde,

---

872 Verso hipersilábico.

hizo de darme a Niquea,
flor del cielo, del mayo ángel,
como primero venciese
al rey de Tracia y Balarte 885
su hijo, y también diese muerte
a Amadís de Grecia…

Niquea *Ap* (¡Antes,
tirano, pierdas la vida!)

Rodulfo …pues el de Tracia las paces
rompió que con vos tenía 890
y a Amadís por causas graves
la muerte le deseáis…

Niquea *Ap* (Los cielos su vida guarden.)

Rodulfo …a buscarlos pues salí
el mar cubriendo de naves, 895
y supe que de sus reinos
ambos faltan y que salen
a correr estrañas costas,
y para que no se escapen
en trozos he dividido 900
mi armada para que ande
en su busca hasta rendirlos,
y puestos a tus pies reales
al golpe de mi cuchilla
sellen tus plantas su sangre. 905

Niquea *Ap* (Primero, traidor, la tuya
vea vertida en raudales.)

Rey Pues del triunfo el interés
os toca a vos tanta parte,
¡venced, Príncipe, venced! 910
Y ahora venid; que descanse
es justo vuestra persona.

Rodulfo Dios a Vuestra Alteza guarde.

Niquea En fin, ¿que vais a dar muerte
a Amadís?

Rodulfo — Aunque le ampare
de Hércules el valor,
todo el esfuerzo de Marte. 915

Niquea — Dudo que lo consigáis.

Rodulfo — ¿Por qué no?

Niquea — Porque no es fácil.

Rodulfo — ¿Duda en mi valor ponéis? 920

Niquea — No, mas la fama le hace
muy valiente.

Rodulfo — Es muy hermoso…

Niquea — No sé que al valor ultraje
la perfección.

Rodulfo — En las damas
son buenos esos quilates. 925

Niquea — ¿Pues ser hermoso y valiente
no puede hallarse?

Rodulfo — Hallarse
puede, pero pocas veces.

Niquea — *Ap* (Mucho temo el declararme.)
¿Y de esas pocas la una 930
no pudo a Amadís tocarle?

Rodulfo — Sí pudo, pero no fue.

Niquea — Muy contrario es el dictamen
vuestro del que todos siguen.

Rodulfo — ¿Qué pueden, en esta parte 935
decir?

Niquea — Dicen que es valiente,
es entendido, es afable,
es cortés, galán, airoso,
y es…

---

919 La asonancia aquí es á-i en una tirada en romance con asonancia á-e, excepción permitida, al tratarse de la vocal átona.

Rodulfo — No paséis adelante,
que parece que alabáis 940
a Amadís mucho.

Niquea — *Ap* (Llevarse
de mi pasión dejó el labio.)
Yo no lo he visto.

Rodulfo — *Ap* (Pesares,
no sé qué recela el alma.)
De exageración tan grande 945
parece que os da cuidado.

Niquea — El que solo puede darme
es el temer vuestro riesgo.

Lucela — *Ap* (Como ahora llueve vinagre…)

Rodulfo — Yo os estimo la fineza. 950

Niquea — Mi padre espera.

Rodulfo — Dios guarde
a Vuestra Alteza.

Niquea — Y a vos
como yo deseo os guarde.
Ap (¡Cruel amor!)

Rodulfo — *Ap* (¡Amor felice!)

Niquea — *Ap* (¡Qué temerario!)

Rodulfo — *Ap* (¡Qué afable!) 955

Niquea — *Ap* (A un imposible me llevas.)

Rodulfo — *Ap* (Me llevas a bien tan grande.)

Niquea — *Ap* (Muestra tu poder en mí.)

Rodulfo — *Ap* (Lógrame felicidades.)

---

949 *llueve vinagre*: Lucela subraya cómo ha cambiado la situación, ya que vinagre «se llama tambien lo que se muda, o trueca de bueno en malo» (*Autoridades*).

952 El texto repite nuevamente el personaje «Niquea» con respeto al aparte «Cruel amor», sin embargo se trata de la conclusión de la intervención de los dos versos anteriores.

Jornada segunda

Salen el Rey, Niquea, Lucela y acompañamiento

Rey
Si para darte consuelo 960
en esa pasión prolija
mi reino valiera, hija,
lo perdiera, ¡vive el cielo!;
pues viendo tu disgusto
vivo con tanto pesar. 965
¿De qué me sirve el reinar,
hija, si me falta el gusto?

Niquea
Los cielos saben, señor,
que en el achaque que siento
lloro vuestro sentimiento 970
más que mi propio dolor,
pero ya el achaque es
menos y él se gastará.
Ap (Bien presto se acabará,
pues del gusto el interés 975
hoy el criado me ha traído,
de Amadís con la venida.)

Rey
Más, Niquea, que mi vida
la tuya siempre he querido,
y pues que ya mi amor ves, 980
dime qué te alegrará.

Sale Busendo

Busendo
Aquí, gran señor, está
un mercader que a tus pies
trae a vender una esclava
que en lo hermoso da al sol leyes, 985
y dizque viene de reyes,
tanto el mercader la alaba.

---

986 *dizque*: «contracción de las voces *Dicen que*, usada muy frecuentemente para abreviar la locución» (*Autoridades*).

Rey Entre esclava tan famosa.

Busendo Mayor belleza no he hallado.
Entrad.

Sale Amadís de esclava con hierro y Turín de mercader

Turín ¡Júpiter loado 990
sea!

Amadís ¡Ay, Niquea hermosa!

Habla Niquea aparte con Busendo

Niquea ¿En fin vendrá?

Busendo Aquesta noche
le espero.

Niquea Quiéralo el cielo.

Busendo Presto verás tu consuelo.

Niquea Febo, apresura tu coche. 995

Busendo [*Ap*] (Ya Niquea lo ha tragado:
ella tendrá buen aliño,
pues por un galán lampiño
le traigo otro muy barbado.)

Amadís *Ap* (Temblando estoy. ¡Ay amor!, 1000
al mismo valor excedes;
bien se conoce, pues puedes
hacer temblar mi valor,
ciego a su luz celestial.)

Repara en Amadís

988*Acot. Hierro*: como ya se ha apuntado (v. 648), se trata de la marca que permite distinguir entre el papel de Nereida y el de Amadís, junto a la banda que identifica el tercer papel de Amadís-Balarte.

996-999 Busendo, en un aparte al público, subraya que Niquea se ha bebido la mentira y así él podrá llevar a cabo el engaño puesto que Nereida (galán lampiño, sin pelo) pronto se dará a conocer como Amadís, es decir, hombre barbado.

NIQUEA No he visto cosa en mi vida 1005
a Amadís más parecida,
¿no es verdad, Busendo?

BUSENDO *Ap* (Mal,
si nunca lo vi, sabello
puedo.) Algún aire el cogote
le da, otro poco el bigote 1010
y un así así en el cabello…

NIQUEA ¡Loco estás!

BUSENDO ¿En qué enfado?

NIQUEA La vista a Amadís ofrece.

BUSENDO Digo que se le parece
como una suegra a un cuñado. 1015

AMADÍS *Ap* (Con cuidado a Niquea veo…
me está mirando… ¡ay amor,
que me pueda dar temor
lo mismo que yo deseo!)

[…]

BUSENDO *Ap* (Pescarela de contado, 1020
o no seré yo Busendo.)

Sale criado

CRIADO A la puerta,
de Tracia el embajador
licencia aguarda, señor.

BUSENDO *Ap* (Ya concierta 1025
Balarte lo que ha fingido.)

1018-1019 Redondilla incompleta. El manuscrito M1 inserta una redondilla ex novo antes de estos dos versos y añade, para completar la redondilla, otros dos versos: "En fuego ardiente me enciendo / después que a verla he llegado" (ver Variantes).

1022 Se trata de un verso incompleto en la *princeps*. El manuscrito M1 completa el verso anteponiendo una intervención de Turín (ver Variantes).

1020-1023 Redondilla con dos versos incompletos de cuatro sílabas. El manuscrito sana este error completando los versos hiposilábicos con dos emistiquios (ver Variantes).

Rey ¿Qué será lo que previene?
Amadís *Ap* (¿Qué será lo que contiene
esta embajada?)
Busendo *Ap* (Aturdido
me tiene la tal mulata.) 1030
Rey Quédese la esclava, pues.
Niquea Alegre mi vista está,
consuelo el verla me da.
Llegad.
Turín ¿Yo?
Niquea No, digo a vos.
Amadís A los pies de Vuestra Alteza 1035
mi humildad, cuando… si yo…
Niquea No, no os turbéis.
Amadís ¿Cómo no,
mirando vuestra belleza?
¿Quién del sol los rayos rojos
mirar quiso cara a cara 1040
que en sus ojos no pagara
lo atrevido de sus ojos?
¿Quién al azul firmamento
volar con alas de cera
pretendió, que no escribiera 1045
en el mar su atrevimiento?

1029-1033 Se trata de un verso suelto y una redondilla con rima parcial (pues / vos).

1039-1042 El primer cuarteto podría representar una introducción a los personajes, todos paradigmas de osadía, a los que se alude en los sucesivos versos (1043-1050), que pagaron caro su deseo de acercarse al sol, es decir, Ícaro y Faetón. Por otra parte, podría tratarse de una referencia a Belerofonte quien, según una tradición menor (Tzetzes, *Scholia* a Licofrón, *Alejandra 17*), al caer del caballo Pegaso por querer acercarse a la casa de Zeus, no solo quedó cojo sino también ciego. Agradezco a Giorgio Ieranò la sugerencia de esta posible lectura. Sobre Belerofonte en la literatura barroca castellana, ver García Gual, 2003, 82-84 y Blecua, 2009.

1043-1046 Ícaro, quien, para huir del laberinto, voló con las alas pegadas con cera contruidas por su padre Dédalo demasiado cerca al sol.

¿Quién del carro se hizo dueño
del sol para gobernallo,
que de uno y otro caballo
no examinara el despeño? 1050
No, pues, vuestros ojos bellos
admiren mi turbación,
pues me dan más ocasión
que tuvieron todos ellos.

NIQUEA Discreta sois sobre hermosa 1055

BUSENDO Entendida es. Pues ¿qué espero?
Esto es de así me lo quiero…

NIQUEA Decid el nombre.

AMADÍS Ama…

TURÍN Ten, no osa,
como vergonzosa es,
a decir su nombre aquí: 1060
Nereida se llama.

AMADÍS Así,
señora, es mi nombre.

NIQUEA Pues
Nereida, la estimación
en mí la veréis muy clara,
que traéis en vuestra cara 1065
mucha recomendación.

AMADÍS En solo ser vuestro esclavo…

TURÍN Turbada está todavía.

AMADÍS Ser vuestra esclava decía.

TURÍN Su buena memoria alabo. 1070

AMADÍS Todas mis dichas encierro,
y creed, ¡sábelo Dios!,

1047-1050 La referencia es por supuesto a Faetón quien robó el carro a su padre Apolo para acercarse al sol que le quemó el carro y lo hizo precipitar.

1058 Verso hipersilábico.

que solamente por vos
traigo, señora, este hierro.

Niquea ¿Por mí el hierro traéis?

Amadís Sí. 1075

Niquea Cuál es la causa no advierto.

Amadís Por buscar en vos mi acierto
he hallado el yerro en mí.

Turín *Ap* (Despeñado va, atajar
su voz quiero.) Da a entender 1080
que para traerla a vender,
señora, la mandé herrar.

Niquea Mal hicisteis.

Turín Yo no lo hice.

Niquea ¿Pues quién, decid, fue el grosero?

Turín Fue, gran señora, el barbero, 1085
que hace lo que se le dice:
mas dejad esas mohínas
y del concierto tratemos.

Niquea No nos desconcertaremos.

Turín Temo las alicantinas. 1090

Lucela *Ap* (El mercader es famoso.)

Busendo Bufón se hace el judío.

Lucela Su poco tiene de frío.

Busendo Pues presto será gracioso.

Niquea ¿Qué sabéis hacer?

Turín En nada 1095
de haciendas lo puede errar,
no tenéis que preguntar

1078 *yerro*: juego con la palabra homófona *hierro* de los vv. 1074-1075.

1088 *alicantinas*: «voz de germanía, y gente baja, que en su modo de hablar significa treta de bellaquería y disimulación maliciosa con que alguna persona engaña a otra» (*Autoridades*).

porque en todo es estremada,
  tiene filis en tocar
en cualesquier instrumentos; 1100
juega muy bien a los cientos
y sabe representar.
[…]

Amadís — Señora, lo cierto ha sido
que en mi tierra no han sabido
hasta ahora que soy mujer, 1105
  pues a la guerra inclinada,
el medio brazo desnudo,
mi dedal era el escudo
y era mi aguja la espada;
  cuando mi padre esforzado 1110
al enemigo embestía,
a su lado me ponía
y no por el peor soldado.

Turín — Calle, que hable más no quiero.

Niquea — Con mi esclava es grosería. 1115

Turín — ¿Vuestra? Llámola yo mía
hasta agarrar el dinero.

Niquea — Vamos, Nereida, creed
que con agrado os escucho,
y que os he de querer mucho. 1120
Ven, Busendo. *Vase*

1097 *tener filis*: «habilidad, gracia y menudencia en hacer o decir las cosas, para que salgan con su última perfección. Pudo tomarse del Latino *Filium* por la delicadeza» (*Autoridades*).

1099 *jugar a los cientos*: «juego de naipes que comúnmente se juega entre dos. Quien llega primero a hacer 100 puntos, según las leyes establecidas, gana la suerte» (DRAE).

1100 *sabe representar*: comentario metateatral, ya que efectivamente está representando el papel de una mujer.

1103-1105 Anotamos que se trata de una redondilla incompleta, a la que le falta el primer verso con rima en -er: (a)bba.

1105-1111 La metáfora entre las armas de la guerra y de la costura permiten a Amadís confesar su identidad de valiente soldado.

Busendo Vuesarced
—¡ay marimacha divina!—,
sepa, aunque sea de paso,
que en esas luces me abraso.

Lucela Vaya, hija, a la cocina. *Vase* 1125

Quédase Amadís suspenso viendo ir a Niquea

[Turín] ¿Qué tienes, di, qué te ha dado?
¿Qué suspensión te acontece
que estatua de Lot parece
que de mármol te has quedado?
¡Ay lo de la pena cierta, 1130
lo de la dicha dudosa!
¡Ay lo del alma dichosa
o infeliz! A la otra puerta,
señor…

Hace Amadís una admiración con los brazos y dale un torniscón

Amadís …que mi infeliz hado…

Turín ¡Pese el alma que te hizo! 1135

Amadís …tanto el rigor satisfizo,
y tanto se ha conjurado
contra mí —¡pena terrible!—,
que cuando pudiera —¡ay cielo!—,
coronado mi desvelo, 1140
hacer que en dicha apacible
gozara en dulce himeneo
de Niquea los despojos,
dando con sus bellos ojos
el descanso a mi deseo, 1145

1119 *Vuesarced*: metaplasmo de Vuestra Merced.

1124*Acot Vase*: la acotación en el texto base se refiere a Turín, pero queda claro que es Lucela la que se va siguiendo a Niquea.

1127 *estatua de Lot*: la Biblia (Génesis 19) narra que fue la mujer de Lot quien se transformó en estatua de sal al no respetar el mandado de no darse la vuelta para mirar mientras estaba huyendo de la destrucción de Sodoma con sus hijas y su marido.

tan tirano, tan crüel,
contra mi ser se conspire,
que en esclavitud me mire…

Turín — Ojalá fuera en Argel.

Amadís — …sin que el fin pueda alcanzar, 1150
pues si con Niquea aquí
me declaro y quiero así
mis dichas aventurar,
no cesa mi riesgo, pues
si su padre ciego airado, 1155
sin haberle causa dado
mi muerte intenta, cuando es
con causa, con más rigor
ejecutará conmigo.
¿Pero qué es esto que digo? 1160
¿De cuándo acá mi valor
a los riesgos se previene?
¿Cuándo al peligro ha temido?
Vive Dios, que estoy corrido,
mas ya la causa que tiene 1165
he notado esta flaqueza,
pues para embestirme a mí
se valió de verme aquí
en otra naturaleza:
mujer me miró y así 1170
atreviose lisonjera,
que cierto es no se atreviera
mirándome como a mí.
Vengan, pues lo riesgos, que es
dar, cuando más se prevengan 1175
lugar en que más bríos tengan.

Turín — El Rey aquí sale.

Amadís — Pues
retirémonos, Turín.
Del embajador que ha entrado
del rey Balarte envïado 1180
deseo saber el fin.

Retírense al paño. Salen el Rey y Balarte

Rey — En cuanto a las paces ya
respondí que las acepto,
pues cuando el Rey las desea
no convenir fuera yerro, 1185
y parecerá más bien
que juntos nos convoquemos
mostrando nuestro poder
contra piratas soberbios.

Amadís — ¿Cómo, tirano, no tomas *Al paño* 1190
para ti aquese consejo
pues me persigues crüel?

Turín — Tendrate por de Marruecos.

Rey — Y en cuanto a la pretensión
de vuestro Rey, lo que puedo 1195
responderos… mas Rodulfo,
del de Dalmacia heredero,
aquí sale, y él podrá
responder; guárdeos el cielo. *Vase*

Amadís — ¿Aquí el de Dalmacia está? *Al paño* 1200

Balarte — ¿Que este desaire me ha hecho?
Pero yo me vengaré,
pues el ardid que prevengo
y que Estivela me dio,
de Niquea me harán dueño. 1205

Sale Rodulfo

Rodulfo — Guárdeos Dios, embajador.

Balarte — El Rey, mi señor, me ha dicho…

Turín — Ya le trata como a suegro. *Al paño*

1193 *de Marruecos*: el comentario del gracioso se refiere a los piratas más famosos, los soberbios del v. 1189, que eran sin duda los berberiscos, es decir, los que procedían de las costas de Marruecos, Argel y Túnez.

1206-1207 Se trata de dos versos libres de asonancia seguidos.

Amadís — Oye y calla.

Turín — Callo y oigo.

Rodulfo — …que venga a satisfaceros
a no sé que pretensión. 1210
Decidla pues, que ya atento
a vuestra embajada escucho.

Balarte — Mi embajada (¡vive el cielo,
que estoy corrido!) mi Rey 1215
al de Tebas (¡de ira tiemblo!)
es a quien solo la envía;
ya yo se la di y ya tengo
la respuesta, con que vos
no tenéis qué hacer en esto. 1220

Rodulfo — Sí tengo, pues el pedir
a Niquea para dueño…

Turín — Íten más, otro marido. *Al paño*

Rodulfo — Cuando solamente espero
para gozar esta dicha 1225
el dar la muerte al soberbio
Amadís.

Turín — Pues cerca está. *Al paño*

Amadís — Tú lo verás a su tiempo.

Rodulfo — Solo puede disculparle
la culpa de no saberlo, 1230
pues ¡vive Dios si entendiera…!

Balarte — Tened, Príncipe, y modesto
con la decencia me hablad
que debéis, porque os advierto
que de mi Rey la persona, 1235
Príncipe, aquí represento,
y pues que del rey Balarte
estoy el papel haciendo

1222 *íten más*: *ítem más*, se usa «por señal de adición o repetición de lo que se ha dicho» (*Autoridades*).

como a rey me habéis de hablar,
no atropellando el respeto, 1240
porque si así no lo hacéis
y os miro aquí descompuesto,
puesto que el Rey mesmo soy,
obraré como el Rey mesmo.

Turpín — No es rana el embajador. *Al paño* 1245

Amadís — Valor hay en él.

Rodulfo — Los fueros
de embajador aseguran
tan locos atrevimientos.

Turín — Más, que para en peleona. *Al paño*

Rodulfo — Ya me corro, vive el cielo, 1250
que a mi grandeza se oponga
un embajador.

Balarte — Yo puedo
por mí solo.

Rodulfo — De esta suerte
castigaré.

Sacan las espadas y riñen

Turín — Dicho y hecho. *Al paño*

Amadís — Dame esa espada, Turín. 1255

Toma la espada de Turín y sale, pónese en medio

Y tú no salgas.

Turín — ¿Pues eso
es menester avisarme?

Balarte — Yo os daré a entender si puedo.

Sale Amadís

1244 *rana*: como en el *Sueño de los infiernos* de Quevedo, donde se hace referencia a las mujeres que «eternamente como ranas están hablando, sin ton y sin son» (Quevedo, 1996, 203), es decir sin parar y sin sentido.

[Amadís] ¡Deteneos! O vive Dios,
que si intentáis…

Riñendo

Balarte Al respeto 1260
de mujer nunca he faltado,
pero he de vengar.

Rodulfo Venero
vuestra hermosura, mas yo
he de matar.

Amadís Vive el cielo,
que ni por mujer, ni hermosa 1265
deberos atención quiero
cuando con mi valor solo
mataros a entrambos puedo.

Embiste a los dos

Balarte Mujer, advierte.

Rodulfo Repara.

Sale Turín

Turín El Rey sale.

Rodulfo Su respeto 1270
puede hacer que me retire;
yo os buscaré. *Vase*

Balarte Yo os ofrezco
buscaros. A esotro cuarto
pasó el Rey.

Amadís ¡Feliz suceso!
¡Ay, Niquea mía, y cuánto 1275
me debes! Quieran los cielos,
que como debes me pagues,
pues te quiero como debo.
Ven al cuarto de Niquea. *Vase*

Salen Niquea y Busendo

Niquea Vuelve a decirlo: ¿Amadís 1280
vino ya?

Busendo Y está a la puerta
del jardín, como mandaste.

Niquea Busendo, la llave es esta
del jardín, ábrele luego,
que pues ya la tarde empieza 1285
a vestirse negras sombras.
al instante bajo.

Busendo Ea,
que estoy rabiando por ver
a Amadís.

Niquea ¿Por verle? Espera,
cuando le diste el retrato 1290
¿no le viste?

Busendo *Ap* (¡Oh infame lengua!)
Por verle, digo, en tu casa.

Niquea ¿Por qué tanto lo deseas?

Busendo Para tocar mis derechos.

Niquea Pues toma aquesta cadena. 1295

Busendo Al consonante la estimo,
que si no sortija fuera.
Ap (Los azotes al verdugo
ha pagado la Princesa.)

Niquea No te detengas.

Busendo Ya voy. 1300
Ap (Quieren creerme, en conciencia
pues casi casi que tengo
lástima viendo a Niquea
tan ciega con este engaño,
pues cuando a Amadís concierta, 1305

1301-1303 Alusión metateatral del gracioso que se dirige al público del corral para evocar su compadecimiento de la pobre Niquea que va a ser estafada por medios mágicos.

lleva al príncipe Balarte
metido en una talega,
como medias que ha vendido
algún moro de galera.) *Vase*

NIQUEA ¡Ea amor, goza tus dichas 1310
pues que ya Amadís te espera!
¡Corazón, dejad los males,
alma, despedid las penas,
ojos, olvidad el llanto,
todo regocijos sea, 1315
todo gustos y alegrías
todo glorias pues tan cerca
está Amadís que le miro!

Sale Amadís de esclava

AMADÍS A tus plantas…

NIQUEA ¿Quién es?

AMADÍS …puesta
tienes a Nereida aquí. 1320

NIQUEA Pues ¿qué se ofrece, Nereida?

AMADÍS Dijeron que me llamabas,
y por si acaso tus penas
con la música…

NIQUEA Tu amor
estimo. Hoy me siento buena. 1325

AMADÍS Yo, señora, el parabién
me doy, pues quien interesa
más en tu salud soy yo.

NIQUEA Dios te guarde.

AMADÍS Pues tus penas
tan en mi alma las miro… 1330

1306 *talega*: Busendo se refiere de forma despectiva a la banda que es de tela como la talega.

Niquea Despacio está.

Amadís ...que quisiera...

Niquea Conozco tu voluntad.

Amadís Es más de la que tú piensas.

Niquea Yo la agradezco, y si tienes
algo que hacer allá fuera, 1335
bien puedes irte, que yo
no te he llamado.

Amadís *Ap* (Sospechas
me da el ver su sequedad,
cuanto antes tanta terneza
me ha mostrado, mas si acaso...) 1340

Niquea ¿No te vas?

Amadís Antes quisiera...
Ap (Aquesta es buena ocasión,
pues sola está Niquea,
para que sepa quién soy.)

Niquea ¿A qué aguardas?

Amadís [*Ap*] (¿A qué espera 1345
mi amor?) Señora, ya es tiempo...

Suenan instrumentos

Niquea Pero ¿qué instrumentos suenan?

Amadís Los músicos son, señora,
que así divertirte intentan.

Niquea *Ap* (¿Hay tal pesar?)

Amadís *Ap* (¡Que las voces 1350
me hagan a mí que enmudezca!)

Niquea *Ap* (¡Que lo que a todos dé alivio,
para mí de estorbo sea!)

1349 *divertirse*: con el significado de distraerse, como es acostumbrado en el Siglo de Oro.

Cantan dentro

Músicos — Nave que al golfo te arrojas,
detén al riesgo las velas, 1355
que con las serenidades
se rebozan las tormentas.

Niquea — *Ap* (Válgame el cielo, parece
que habla conmigo esta letra
y, culpando mi arrojo, 1360
me dice con advertencia…)

Músicos — Nave que al golfo te arrojas,
detén al riesgo las velas.

Amadís — *Ap* (Parece que aquestas voces
el que calle me aconsejan, 1365
y que prudentes me avisan
al despeñarse mi lengua…)

Con la música

…que con las serenidades
se rebozan las tormentas.

Niquea — *Ap* (Porque del peligro huya…) 1370

Amadís — [*Ap*] (Porque oculte mi fineza…)

Músicos — …que con las serenidades
se rebozan las tormentas.

Niquea — *Ap* (¡Pero qué necios temores!)

Amadís — *Ap* (¡Mas qué prevenciones necias!) 1375

Niquea — *Ap* (¡Mi amor pueden perturbar!)

Amadís — *Ap* (¡Pueden turbar mi fineza!)

Niquea — Di que callen, venza amor.

Amadís — No cantéis más, amor venza.

Niquea — *Ap* (Su deseo el alma logre.) 1380

Amadís — *Ap* (Salga el incendio a la lengua.)

Niquea — *Ap* (Voy, pues Amadís me aguarda.)

Amadís *Ap* (Sepa pues quién soy Niquea.)
Niquea *Ap* (¿Qué me detengo?)
Amadís *Ap* (¿Qué aguardo?)
Niquea *Ap* (Esto ha de ser.)
Amadís *Ap* (Esto sea.) 1385
Niquea ¿No te vas?
Amadís Primero intento…
Niquea *Ap* (¿Hay tal enfado?)
Amadís …que sepas…
Niquea Vete al instante.
Amadís …que yo…
Niquea No seas cansada, Nereida.
Amadís …soy…

Sale Lucela

Lucela El príncipe Rodulfo 1390
pide de verte licencia,
y llega ya.
Amadís *Ap* (¡A qué mal tiempo
vino!)
Niquea *Ap* (¡Que esto me suceda!)
Amadís *Ap* (¡Que encuentre con unos celos
al sembrar una fineza!) 1395
Niquea Nereida, no os vais ahora.
Amadís Aunque no me lo dijeras,
tampoco me fuera yo.
Niquea ¿Pues por qué?
Amadís Porque no fuera
bien que con él te quedases 1400
y sin mí.
Niquea ¿Pues qué, me celas?

Amadís ¿Pues no soy yo muy buen mozo?
Niquea Gracias has tenido.
Amadís Ya llega.

Sale Rodulfo

Niquea *Ap* (¡Que así embaracen mi dicha!)
Rodulfo Hermosísima Niquea,
guárdeos el cielo.
Niquea Y a vos,
Príncipe, os guarde.
Rodulfo Quisiera
hablaros.
Niquea Habladme pues.
Amadís *Ap* (Mucho quiere el tal Rodulfo.)
Niquea No puede estorbar Nereida.
Amadís No soy sujeto de estorbo.
Rodulfo Pues que me dais licencia:
dueño a quien adora el alma,
cuando mi amor…
Amadís *Ap* (Tierno empieza.
¡que esto escuche, voto a Dios!)
Rodulfo …os ha dicho la terneza…
Niquea No prosigáis y advertid,
Príncipe, que esas materias
las ha de sentir el alma
sin noticia de la lengua,
pues dichas son desacatos *Yendo*
si sentidas son finezas.
Ap (Su atrevimiento he estimado,
pues dio causa a que irme pueda.) *Vase*

1402 *buen mozo*: Comentario metateatral del protagonista que en efecto admite ser hombre, aunque Niquea no le haga caso. Una vez más la verdad se toma por chiste.

1408-1409 Se trata de dos versos sin asonancia en una tirada en romance en é-a.

Rodulfo La Princesa va enojada. 1425

Amadís ¿Cómo ha de ir la Princesa,
si a la primera palabra
le habláis con tanta llaneza?

Rodulfo Como mi esposa ha de ser…

Amadís Según he oído en la materia 1430
hablar, pienso que lleváis
algo larga la carrera.

Rodulfo ¿Por qué?

Amadís Porque si primero
el que deis la muerte es fuerza
a Amadís…

Rodulfo ¿Pues no está eso 1435
hecho luego que lo vea?

Amadís Como él quiera fácil es,
pero no es fácil que él quiera.

Rodulfo Mi espada fácil lo hará.

Amadís ¿Y si en él hay resistencia? 1440

Rodulfo Es de acero aquesta espada.

Amadís ¿Y la suya es de bayeta?

Rodulfo Ya hago cuenta que está muerto.

Amadís Pues mirad no erréis la cuenta.

Rodulfo A Niquea seguiré, 1445
porque satisfacer pueda
con rendimientos de un alma
desórdenes de la lengua. *Vase*

Amadís Estos desaires por ti
los sufro, hermosa Niquea, 1450
por ti mi grandeza ultrajo,
por ti humillo mi soberbia,
por ti de mi armada falto,
por ti mi reino me espera;
esto me cuestas, y así 1455
te quiero lo que me cuestas. *Vase*

Salen Balarte y Busendo

Busendo — Ea, señor, en la estacada
estamos.

Balarte — Ya el alma tiembla.

Busendo — Pues ¿aguardas algún toro?

Balarte — Como es traición, aunque sea 1460
quien la gobierna el amor,
en un pecho real no asienta,
y como no es natural
se mira como extranjera.

Busendo — Anda con Dios, que estas cosas 1465
antes por gracia se cuentan.
¿Y traes la banda?

Balarte — ¿Querías
que ahora me olvidase de ella?

Busendo — No fuera mucho, pues hay
un sacristán en mi tierra 1470
que el sombrero se le olvida
en cualquier parte que llega,
y así ha dado en no traerlo,
aunque haga sol o que llueva,
con que el riesgo de ahora es que 1475
se le olvide la cabeza.

Balarte — ¡Siempre estás de buen humor!
Ay, adorada Niquea,
solo tus divinos ojos,
solo tu beldad pudiera 1480
obligarme a ejecutar
esta traición, esta ofensa,
que a ti, a tu padre, a Amadís
agravia; mas si cautelas
en la guerra se permiten, 1485
si es el amor dulce guerra,
permítamelas amor,
pues él es quien las alienta.

Disculpa me dan los dioses,
cuando con formas diversas 1490
propias hicieron las dichas
con las desdichas ajenas.
Dánae burlada lo llora,
triste Europa lo confiesa,
pues minórese mi culpa, 1495
discúlpese mi cautela
y suavícese mi engaño;
y tú, oh piadosa Estivela,
que al estudio de mi amor
ayuda das con tu ciencia, 1500
hoy mis intentos ampara,
para que en lid tan severa
conseguir pueda la industria
lo que no puede la fuerza.

Busendo Si has acabado el exordio, 1505
reparo, señor, que fuera
bueno que con esa banda
hiciéramos la experiencia
de esta *mutacio caparum*,
porque veamos si es cierta; 1510
no sea el diablo, señor,
que la señora hechicera
nos dé perro, y cuando aguardas

1493 *Dánae*: Dánae, hija de Acrisio, fue burlada por Zeus quien bajo la forma de lluvia de oro la sedujo y de esta unión nació Perseo (ver Acrisio, en Grimal, 1979, 5). Esta heroína aparece también en el v. 652

1494 *Europa*: Zeus con forma de toro raptó a la jover de la playa de Sidón para llevarla a Creta y unirse con ella (Grimal, 1979, 188).

1504 *exordio*: referencia metateatral, ya que el gracioso apunta a la largueza del discurso recitado por Balarte.

1508 *mutacio caparum*: la expresión *mutatio caparum*, vulgarizada en latín macarrónico por el gracioso, alude a la ceremonia de cambio de capas rojas forradas de piel por otras moradas, de seda, propia de los cardenales y miembros de la curia romana en ocasión de la Pascua de Resurrección. De la misma ceremonia se burla Ariosto en la *Sátira II* y Cervantes tanto en el Quijote (I, 21) como en el *Coloquio de los perros*. Ver Muñoz Iglesias, 1989, 117-118.

que en Amadís te convierta,
que según de su hermosura 1515
a voces la fama cuenta,
¿lo mismo es que si en Narciso
o Adonis te convirtiera?
O te convierta en cuñado,
que tú a ella no la conviertas, 1520
o que en suegra te convierta.

Balarte Deja locuras, Busendo.

Busendo Pues vaya ahora de veras:
di, señor, ¿qué gusto pueden
ocasionarte finezas 1525
que a otro dueño se dirigen?
Si a Amadís quiere Niquea,
y ella ahora en ti a Amadís
mira, en él su amor emplea
y no en ti, esto claro está. 1530
Luego si son las finezas
en cabeza de Amadís,
llueven sobre tu cabeza.

Balarte Busendo, yo te confieso
que es de mi altivez bajeza 1535
lograr robadas las dichas
y engañosas las finezas,
pues cuando advierto —¡ay de mí!—
que a otro dueño se sujetan,
borra el dolor del sentirlas 1540
el gusto de poseerlas.

Busendo Esas son sofisterías
de ingenio y ahora pudiera
contradecirte si no
viera que viene Niquea, 1545
si el ojo no me ha engañado,
que, aunque ya la noche llega

1519-1520 En el romance se presentan dos versos seguidos con asonancia é-a.

tapada de medio ojo,
no ha cerrado la linterna,
pues se conocen los bultos. 1550

Balarte Pues saco la banda.

Busendo ¿A
qué aguardas, cuerpo de Cristo?
¿No te la pones?

Balarte Demos por aquí la vuelta
para salirle al encuentro. 1555

Busendo Y ustedes estén alerta
a aquesta transformaciones,
que peligra la comedia
si no se pone cuidado.

Balarte Ya empieza 1560
a ejecutarse mi engaño.

Éntranse poniendo la banda por una puerta y Busendo con él y salen por la otra Amadís acabando de ponerse la banda con el mismo vestido de Balarte y sin hierro y Busendo

---

1548 *tapada de medio ojo*: Busendo se refiere al sol («linterna») a punto de ponerse para dejar paso a la noche, utilizando el léxico de la moda del tiempo, ya que «se dice de las mujeres cuando se tapan la cara con el manto, sin descubrir más que un ojo para poder mirar cuando andan, lo que es costumbre en Toledo y Andalucía» (*Autoridades*). Esta vestimenta era el hábito de las cortesanas, mientras que el velo identificaba a las mujeres virtuosas. Como afirma Argüello del Canto, «el tema del tapado estuvo muy presente durante la primera mitad del Seiscientos (...). Muestra de ello son las pragmáticas reales que pretenden regular y, en última instancia, prohibir su uso» (2017, 240).

1551 El verso carece de la asonancia é-a.

1553 Señalo el verso hiposilábico y el hecho de que se rompe la alternancia de asonancias del romance en é-a.

1554-1559 Anotaciones metateatrales, ya que se explica cómo se lleva a cabo la transformación de Balarte en Amadís, es decir, al entrar y salir rápidamente los dos actores (v. 1561*Acot*).

1556-1559 El gracioso dirige un apóstrofe al público para que ponga atención al mecanismo de cambios de identidades.

1560 Se trata de un versos hiposilábico.

Amadís — Pues que ya la banda puesta,
en mi mesmo ser estraño
mi ser mismo.

Busendo — ¡Santa Tecla *Admírase*
me valga aquí de *ipso facto*! 1565

Amadís — Pues, Busendo, ¿de qué tiemblas?

Busendo — ¿No quieres que me dé miedo
el ver que una banda pueda
en un instante hacer lo que
el barbero en hora y media? 1570

Amadís — ¿Qué ha hecho?

Busendo — Dejarte sin barbas.

Amadís — ¿Qué dice?

Busendo — ¡Maldita aquella!
Mas, por Dios, que estás buen mozo,
créeme, y quédate en esa
forma, y yo pierdo doblado, 1575
si no tuvieres más renta;
pero ahora he reparado:
le pareces a Nereida
como un huevo al mesmo huevo;
menos el hierro, eres ella. 1580

Amadís — ¿Quién es Nereida?

Busendo — La esclava
que se halló en la pendencia.

Amadís — Pues vive Dios que es hermosa,
aunque no sé qué odio engendra
oculto con ella el alma. 1585

1562 *puesta*: corrijo por asonancia y considero errata la lectura «puesto».

1562-1564 Balarte, convertido en Amadís, sigue siendo de hecho él mismo (como lo demuestran sus vestidos que siguen siendo iguales) pero con otro aspecto.

1564 *santa Tecla*: patrona de Tarragona, cuya vida y siete milagros se narran también en la novela hagiográfica de Tirso de Molina *La patrona de las musas* recogida en su *Deleitar aprovechando* (Téllez, 1994 y Oleiza, 2015).

1578 *le pareces*: por el sentido sería «te pareces».

Busendo Pero ya llega Niquea.
Amadís Y ya yo empiezo a temer.
Busendo ¡Qué más dijera una dueña!

Sale Niquea

Niquea Turbada llego, que propio
efecto de amor.
Amadís ¡Qué bella! 1590
Busendo Veamos ahora de quién
es la necedad primera.
Amadís Mintió, señora, el pincel,
que presumió conseguir
todo el cielo reducir 1595
a líneas de artefiel,
si naturaleza en él
lució toda la grandeza,
mal pudiera su destreza
imitar con labio mudo 1600
lo que conseguir no pudo
la misma naturaleza.
Si una copia desigual,
rasgo de vuestra hermosura,
la esclavitud me asegura, 1605
veo qué hará el original.
Poder tanto, fuerza tal,
en vos admiro que hoy
de mi ser tan otro estoy,
que otro ser en mí os ofrezco, 1610
pues ni soy lo que parezco,
ni parezco lo que soy.
No fue, no, señora, el veros
circunstancia para amaros,

1588 *dueña*: referencia despectiva al poco coraje de las dueñas y por supuesto nota graciosa a la falta de coraje de su amo.

pues en mí fue el adoraros 1615
primero que el conoceros.
De vuestra beldad los fueros
espero gozar aquí,
para pretender así
de vuestro cielo el favor, 1620
merecerlo por mi amor,
no merecerlo por mí.

Niquea Si antes de veros, señor,
me supisteis obligar,
¿cómo dudaré el pagar 1625
viéndoos tan buen acreedor?
Si convencido mi amor
deudor se muestra, ya cesa
el riesgo de la promesa,
pues no se puede negar 1630
que está cerca de pagar
el que la deuda confiesa.

Busendo *Ap* (Todo esto es algarabía
para mí.)

Niquea Y vuestro amor crea…

Busendo ¡Por Dios, que viene la esclava! 1635

Niquea ¿Qué dices?

Busendo Como una perra…

Niquea ¿Cómo sabría que estoy
aquí?

Busendo No ves que ventea…

Amadís Poco importa, que la esclava…

Niquea ¿Qué es no? No hay a quién más tenga, 1640
pues puede ser que a mi padre,
si acaso os ve, le dé cuenta,
porque dice que os conoce
y ya veis lo que se arriesga.

1638 *ventea*: como los perros de caza, que por el olor siguen el rastro de las piezas.

Y así aquesta mascarilla 1645
que previne, poneos, pues, aunque
vea un hombre, ver no pueda
que sois vos.

Dale una mascarilla que le tape toda la cara y pónesela

Amadís Ya me la pongo,
pues gustáis.

Busendo Mira que llega.

Niquea A la otra cuadra pasemos. 1650

Éntranse los tres por una puerta y salen por otra Niquea y una mujer con los mesmos vestidos de Amadís, la mesma banda y la mesma mascarilla que como dicho es de tapar todo el rostro, y al salir al paño haga la mujer acciones de hablar, y habla por ella Amadís detrás del paño

Mujer señ. Amadís ¡Que esto mi fortuna ordena!

Niquea Mira si viene…

Cuando se entró Amadís, pónese brevemente el hierro, quítase la mascarilla y el sombrero y asómase ahora a una reja que habrá, de manera que solo se le vea la cabeza

Amadís ¡Qué miro!

Busendo Asomada está a la reja.

Amadís ¿Con un hombre? ¡Ah, cielo impío!

1646 Verso hipermétrico. En el manuscrito se sana creando dos versos, véanse las Variantes.

1648 En el texto aparece aquí la acotación (*Póngase el hierro*) que corresponde a lo que tendrá que hacer Amadís al entrar. De hecho, se confirma en la acotación al v. 1648. Suprimimos aquí la acotación.

1649*Acot*. Errata "esle tape todo"; enmendamos con "es de tapar todo".

¿Con máscara? ¡Oh, quién tuviera 1655
una espada! Mas ¿qué aguardo
que por ella no voy?

Quítase de la reja. Quítase el hierro, pónese el sombrero y la mascarilla

Busendo Ea,
que ya se ha ido.

Niquea Pues volvamos
a la otra cuadra.

Al entrarse haga la mujer acciones de hablar y hable Amadís al paño por ella, y entran por una puerta y salen por la otra

Mujer señ. Amadís Que sea
estorbo…

Éntranse ahora. Salen por la otra puerta, Amadís por la máscara y sin hierro como antes y su banda, y prosigue

…una humilde esclava 1660
de gozar vuestra belleza.

Busendo *Ap* (Ea, Balarte, ¿qué aguardas
que la ocasión no aprovechas?
¿No ves que durar no puede
de este disfraz la cautela?) 1665

Amadís [*Ap*] (Bien dices.) Niquea divina,
a quien la naturaleza
si Diosa de la hermosura
te hizo de las almas reina,
pues mi amor…

Busendo ¡Por el gran Baco! 1670
¡Qué diablo de la podenca
viene con espada en mano!

Niquea ¡Ay de mí!

Amadís — Ya es desvergüenza
en una esclava y merece
castigo.

Niquea — Sufrirla es fuerza, 1675
por mi honor mismo.

Busendo — Que viene.

Niquea — Amadís, aquí se entra.

Amadís — Señora, eso no me mandes.

Busendo — Mira que a perder lo echas.

Niquea — Yo mi bien te lo suplico. 1680

Escóndese

Amadís — Solo vencerme pudiera
este favor.

Busendo — Di, señora,
¿sabes si esta esclava es hembra?
Porque ella coser no sabe,
ella no sabe hacer media, 1685
ella anda a cuchilladas,
ella enamora, ella cela,
pues yo no puedo hacer más
y puedo hacer más que ella.

Sale Amadís de esclava con el hierro y una espada en la mano

Amadís — ¡Vive Dios, que se ha escondido! 1690

Niquea — ¿Pues a dónde vas, Nereida,
de esta suerte? ¿Cómo tú
con espada?

1681 Aquí el texto inserta una acotación (*De esclava con el hierro y una espada*) que no tiene sentido en el desarrollo de la acción y además se repite en el v. 1685, donde se sitúa en la correcta posición.

1683 *esta esclava es hembra*: como se acostumbra en la comedia del Siglo de Oro, es el gracioso el que sugiere la verdad a pesar de que nadie le hace caso.

Amadís — Porque veas
mi valor y que no dañan
en mí mujeriles fuerzas 1695
para dejar de encender
la sangre real que me alienta;
ya sabes que hoy un disgusto
sobre cierta diferencia
con el embajador tuvo 1700
el Príncipe, y que resuelta
Ap (de esta manera pretendo
desvelarle mis sospechas)
me puse en medio.

Niquea — Ya sé
que del valor diste muestras 1705
con que naciste.

Rodulfo — Siguiendo *Sale al paño*
como a mi norte a Niquea…
pero aquí ella con la esclava
y con una espada ella;
¿qué será esto?

Niquea — Prosigue. 1710

Amadís — Digo pues —¡qué mal se alienta
a mentir un pecho noble!—
que ahora he sabido que intenta
el embajador buscar
a Rodulfo.

Rodulfo — De su lengua *Al paño* 1715
está pendiente mi oído.

Amadís — Y por este jardín entra
—que sin duda algún traidor
le ha franqueado la puerta—
a dar al Príncipe muerte. 1720

Sale al paño Rodulfo

Rodulfo — ¿Qué escucho?

Amadís — Y aunque pudiera
darle esta noticia al Rey…

Busendo *Ap* (¿Qué patarata es aquesta?)

Amadís …no he querido, pues yo basto
a castigar esta ofensa 1725
que a mi Rey, a su palacio,
y a ti…

Busendo *Ap* (¿Hay mayor vinagrera?)

Rodulfo ¡A buen tiempo llegué, cielos!

Amadís …el embajador intenta
hacer, y así, gran señora, 1730
para buscarle licencia
me has de dar, para que yo…

Sale Rodulfo

[Rodulfo] Mejor esta diligencia
sabré yo hacer, pues me toca.

Busendo *Ap* (Malo va esto.)

Niquea *Ap* (Yo estoy muerta.) 1735

Rodulfo No ha de haber en el jardín,
planta, flor, cuadra, ni puerta,
que resuelto no examine
hasta…

Niquea ¡Ay de mí!

Rodulfo …que hallar pueda
al aleve embajador… 1740

Busendo *Ap* (¡Qué brava danza le espera
al tal Balarte!)

Rodulfo …y en él
vengue…

Niquea Vuestra Alteza advierta.

Rodulfo Vuestra Alteza se retire,
y pues ve que a su grandeza 1745
ofende este desacato…

Amadís No hace falta, Vuestra Alteza
donde yo estoy…

Rodulfo ¡Ea, callad,
que son ya locuras esas
en una mujer!

Amadís ...yo soy tan hombre... 1755

Al paño Balarte sin banda

Balarte Ya en mí es bajeza,
cuando con riesgo me miro,
valerme de forma ajena.

Busendo ¿Qué has hecho?

Balarte Quitar la banda
porque mi valor no pueda 1760
peligrar en la objeción,
que ponérseme pudiera
de que en el riesgo me valgo
de ajeno ser.

Rodulfo ¿A qué espera
mi valor? Aquesta cuadra... 1765

Niquea ¡Ay de mí! Hermosa Nereida,
pues valerosa te miro,
pues que sangre real te alienta,
como mujer te suplico,
no te pido como reina, 1770
que de esta puerta la entrada
al Príncipe le defiendas,
porque me importa la vida
y el honor.

Amadís Sí haré. *Ap* (¿Hay más nueva
desdicha, que cuando yo 1775
soy quien más saber desea
quien el escondido es,
el defenderlo sea fuerza?)

Rodulfo Apartaos, dejadme entrar.

1755 Se trata de un verso hipersilábico.

Amadís No os empeñéis, que esta puerta 1780
la defiendo yo.

Rodulfo Apartad,
o ¡vive el cielo!, que pierda
el respeto que se debe
a una mujer.

Amadís Pues no tengas,
Príncipe, aquese respeto, 1785
porque te engañas si piensas
que yo muy hombre no soy;
y así, para que lo veas,
prueba a entrar.

Rodulfo ¡Viven los cielos!

Saca la espada, riñe con Amadís y él lo retira

Niquea ¡Príncipe, teneos! ¡Nereida! 1790

Salen el Rey y criados con hachas

Rey Llegad las luces, ¿qué es esto?
Pues ¿cómo así, Vuestra Alteza?
¿Y tú, Nereida?

Niquea ¡Ay de mí!

Busendo *Ap* (Cayose la casa a cuestas.)

Amadís *Ap* (Vive Dios, que si se tarda…) 1795

Rey En presencia de Niquea,
decid qué fue.

Balarte Si Rodulfo *Al paño*
habla, mi vida se arriesga.

Amadís *Ap* (Si el Rey halla al escondido
pues es preciso que sea 1800
cuando con Niquea está
sujeto que la merezca,
ha de casarla con él
o matarle, y que defienda
yo es fuerza lo uno y lo otro.) 1805

Balarte ¡Oh quién medio hallar pudiera! *Al paño*

Amadís ¡Oh quién pudiera hallar medio
para este empeño! ¡Cirfea,
para ahora tu ayuda es!

Balarte ¡Para ahora, sabia Estivela, 1810
es tu favor!

Suenan dentro a los dos lados; aparezcan por tramoya Cirfea y Estivela

Cirfea Ya te ayudo.

Estivela Ya te amparo.

Niquea El alma tiembla.

Rey Decidme pues lo que ha sido.

Rodulfo Yo os lo diré, con Niquea.

Voces dentro

1 ¡Guerra!

2 ¡Fuego!

Rey Mas ¡qué oigo! 1815

3 ¡Fuego!

4 ¡Que me abraso!

Cajas a otro lado y voces

2 ¡Guerra!

1 ¡Fuego!

2 ¡Guerra!

3 ¡Mueran todos!

Rodulfo Distintas voces son estas.

Sale criado

[Criado] Señor, palacio se abrasa.

Sale Turín

[Turín] Señor, a palacio llega
toda la ciudad huyendo
del enemigo, que… 1820

Dentro

1 ¡Guerra!

Amadís Pues acudid, mientras yo
libro a la hermosa Niquea.

Llévase a Niquea en brazos

Rey Soldados, no os retiréis,
que mi valor os alienta. 1825

2 ¡Agua!

3 ¡Favor!

Rey Acudid
vos al fuego.

3 ¡Guerra!

4 ¡Guerra!

Rodulfo Seguidme todos. *Vase*

Rey Seguidme. *Vase*

Sale Balarte

Busendo ¡Vámonos, señor! ¿Qué esperas? 1830

Balarte Pues que Niquea está libre,
y quien la libra es Nereida,
dichoso yo, pues su vida
tener celos no me cuesta.
Mezclados entre la gente 1835
acudamos, ven, ¿qué esperas? *Vase*

Busendo No me tiro con el fuego,
ni me llevo con la guerra.

Jornada tercera

Sale Balarte

Balarte

Al fuego y guerra acudí,
y ni hubo guerra ni fuego, 1840
pues sin duda de Estivela
fue uno y otro fingimiento
por librarme del peligro,
y cuando salir pretendo
del jardín, hallo la puerta 1845
cerrada, con que otro riesgo
es el que ahora me amenaza.
Mas examinar pretendo
del jardín todas las cercas,
por si por alguna puedo 1850
saltar, aunque tan obscura
está la noche que temo
errar. Por aquesta parte
guíe los pasos el tiento,
y lo cierto de la vista 1855
gobiérnese por el hierro. *Vase*

Sale Rodulfo

[Rodulfo]

Todo el ruïdo fue encanto
todo el alboroto incierto,
y pues cerrada quedó
la puerta del jardín, vuelvo 1860
—pues que no pudo salir
el embajador soberbio—
a buscarle.

Sale Amadís de esclava con una espada en la mano, y Turín con él

---

1855 *hierro*: juego con el verbo *errar* (yerro) del v. 1852 y el hierro de la espada.

Amadís Recogida
en su cuarto a Niquea dejo
ya sosegada del susto, 1865
de que imagino fue dueño
Cirfea, y pues con industria
la puerta hice cerrar, vengo
a buscar al escondido
para sosegar mis celos, 1870
pues que la inquietud de hallarlos
se busca como sosiego.
Turín, quédate tú aquí
escondido.

Turín Pues ven presto.

Quédase al paño Turín y anda Amadís

Rodulfo Hacia allí se mira un bulto. 1875

Amadís Pero hacia allí un bulto veo.

Rodulfo Este es sin duda el traidor.

Amadís Que es el que yo busco es cierto.

Rodulfo Vive Dios que he de matarle.

Amadís Matarele, vive el cielo. 1880

Turín Paréceme que Amadís *Al paño*
ha topado compañero.

Rodulfo Mas quiero reconocer
si es él.

Amadís Mas primero intento
saber quién es.

Acércanse

Rodulfo Mas, ¿qué miro? 1885
¡Mujer es, y vive el cielo
que Niquea solamente
puede bajar a este puesto!

Amadís Para averiguar quién es,
fingirme Niquea quiero. 1890

Rodulfo — Para saber si es Niquea,
hablarla pretendo: *Lléganse*
¿sois vos?

Amadís — ¿No me conocéis?
más me debéis que yo os debo,
porque luego os conocí. 1895
Ap (Así le aseguro.)

Rodulfo — *Ap* (Cielos,
ella es y viene tras mí.)
Tanto, señora, agradezco
este favor, que quisiera
un alma en cada concepto 1900
para poder explicarme.

Amadís — *Ap* (Nada descubro con esto.)

Rodulfo — ¿Cómo de susto os ha ido?
Que como no he vuelto a veros,
con cuidado he estado.

Amadís — *Ap* (Claro 1905
se ve que es el encubierto,
pues dice que desde el susto
no la ha vuelto a ver). El mesmo
he tenido, y así ahora
que ya recogido dejo 1910
a mi padre y a Rodulfo
en su cuarto…

Rodulfo — *Ap* (¿Cómo es esto?
Viven los cielos, que no
habla conmigo.)

Amadís — En el riesgo
no he reparado…

Rodulfo — *Ap* (Pesares, 1915
¿qué es lo que escucho?)

Amadís — … por veros.

1892 Verso hiposilábico.

Ap (¡Oh, si alguna seña diera
en qué conocerle!)

Rodulfo *Ap* (¡Oh cielos!
si declarara quién es!)
Escuchad.

Amadís *Ap* (Mas pasos siento, 1920
aquí me retiro.)

Rodulfo ¿Os vais?

Amadís No, aguardadme, que ya vuelvo.

Retírase al paño con Turín y sale por el mesmo lado Niquea

Niquea Oh, lo que puede el amor,
pues atropellando riesgos
vengo a buscar a Amadís. 1925

Turín Ya entra otro aventurero, *Al paño*
y también de faldas largas.

Rodulfo Ya vuelve.

Niquea Allí un bulto veo,
él es: ¿sois vos?

Rodulfo Sí, señora.

Amadís Niquea es, viven los cielos. *Al paño* 1930

Niquea Mucho susto me costáis.

Rodulfo Ya sé lo mucho que os debo.

Amadís Mucho dice que le debe; *Al paño*
¡ah, celos!, ahora espero
que su nombre ella le diga. 1935

Rodulfo Puesto que lograr no puedo
mi desinio, yo me voy
a buscar a un mesmo tiempo
al que darme muerte intenta
y al que me la da con celos. 1940
Esperad que siento ruido.

Ap (Todo el jardín, vive el cielo,
he de examinar.) *Vase*

Amadís Parece *Al paño*
que se fue.

Niquea De verme, tiemblo,
en este sitio.

Sale Balarte por la parte que se fue Rodulfo

Balarte ¡Que no halle, 1945
todo el jardín discurriendo,
por donde pueda salir!

Niquea ¿Viene alguien?

Amadís Ya volvió. *Al paño*

Balarte *Ap* (Cielos,
¿qué oigo? Niquea es esta.)
¡Solo estoy aquí, mi dueño! 1950
Ap (Como es la obscuridad tanta
del disfraz no me aprovecho.)

Niquea Yo me voy, pues ya os he visto.

Amadís ¡Que no haya en tanto tiempo *Al paño*
díchole el nombre!

Balarte ¿Por qué 1955
queréis, señora, tan presto
negar la gloria que logro?

Niquea Tengo de temores lleno
el corazón.

Balarte No os vais.

Niquea Yo, señor, harto lo siento, 1960
pero es fuerza irme a mi cuarto.

Balarte Si licencia me dais [*Ap*] (esto
he de intentar, la ocasión
ahora lograr pretendo)

1959 Se trataría de un verso hiposilábico, pero con dialefa se restituye el cómputo.

para que sirviendo os vaya, 1965
conoceré lo que os debo.

Amadís Veamos qué le responde. *Al paño*

Balarte ¿Qué decis?

Niquea Que no me atrevo.

Amadís Que «no me atrevo» tan blando… *Al paño*

Turín De dotor es el «no quiero»: 1970
no, no, y alarga la mano.

Balarte Señora, mi bien, mi dueño,
merezca yo este favor.

Niquea ¿Y si te ven?

Turín Esto es hecho: *Al paño*
ya cayó la pecadora. 1975

Amadís Calla, Turín. *Al paño*

Balarte Ese riesgo,
pues a mi vida amenaza,
no lo temas.

Niquea Pues primero
has de jurar.

Turín ¡Quién ahora *Al paño*
lo deja por juramentos! 1980

Balarte No prosigas, que yo juro
por aquese hermoso cielo,
dulce laberinto donde
me hallo cuando me pierdo
por aquesas dos estrellas 1985
que el celeste firmamento
para mejorar de luces
la codicia por luceros,
que el fuego de mi pasión
se hiele con tu respeto. 1990

Turín No lo creo, aunque reviente. *Al paño*

Niquea Pues con ese juramento
venid.

Van andando

TURÍN Con menos bastará. *Al paño*

AMADÍS ¿Se van? *Al paño*

TURÍN Como dos corderos.

AMADÍS Pues ven, que por esta parte 1995
atajar el paso quiero
para seguirlos. [*Éntrase*]

TURÍN Ya voy.
Mal se va poniendo esto
y Amadís se ha de empeñar;
y así, aquí el mejor remedio 2000
es ir a avisar al Rey
para librarle del riesgo:
voy, pues, volando. [*Éntrase*]

BALARTE *Ap* (La banda *Saca la banda*
saco y en la forma quiero
convertirme de Amadís, 2005
pues luz en su cuarto es cierto
que habrá.)

NIQUEA Venid. *Vase*

BALARTE Ya te sigo.

Entra poniendo la banda y salen por la otra puerta Niquea y Amadís de hombre, acabándose de acomodar la banda

NIQUEA Mucho temo.

AMADÍS Pues, señora,
¿qué temes?

NIQUEA No sé qué temo.

1997 El texto propone aquí la acotación (*De hombre con la banda, quítase el hierro*) que en este momento no es apropiada y que se vuelve a repetir, en posición correcta, después del v. 2000.

2007-2008 Hay dos versos libres seguidos, falta la asonancia e-o.

Amadís *Ap* (Mi traición le dice el alma.) 2010
Niquea Este es mi cuarto.
Amadís *Ap* (Ya espero
lograr mis dichas.)
Niquea Entrad.
Amadís Entra tú.
Niquea Entrad vos, que quiero
ver si alguien parece.
Amadís Amor
ayude mi fingimento. *Éntrase* 2015
Niquea No sé qué temor el alma
me asusta, que a un mesmo tiempo
el gusto se desazona
y se perturba el contento.
No quisiera entrar, mas ya 2020
es fuerza, pues gente siento. *Éntrase*

Sale Amadís de esclava con la espada en la mano

Amadís ¡Cielos!, ¡qué es esto que miro!
¿Cómo sufrir esto, celos?
Mas estos celos no son,
son agravios; mas ¿qué espero? 2025
¡Muera quien así me ofende!
Pero hacia allí un bulto veo:
¡qué cobarde es mi venganza,
pues la detiene el respeto
de publicar el desdoro 2030
de Niquea con mi estruendo!

Sale Rodulfo

2015*Acot* El texto impreso presenta aquí una acotación (*De esclava con el hierro y una espada*) interrumpiendo lo que dice Amadís, pero en este momento no tiene sentido, puesto que primero Amadís tiene que entrar y después volver a salir, como indica correctamente la acotación al v. 2021. Suprimimos la acotación del v. 2015, porque se repite de hecho en el v. 2021.

[Rodulfo] No he hallado a nadie y así
hasta el cuarto llegar quiero:
mas ¿quién está aquí?

Amadís ¿Pues quién
puede ahora en este puesto 2035
preguntarlo?

Rodulfo Quien sabrá
justamente defenderlo.

Amadís ¿De qué suerte?

Rodulfo De esta suerte.

Saca Rodulfo la espada y embístense, y salen el Rey y Turín y criados con hachas

Turín Señor, lo que digo es cierto.

Rey ¿Quién aquí…?

Rodulfo Señor…

Rey Rodulfo, 2040
Nereida, ¿pues cómo os veo
de esta suerte?

Amadís Yo, señor,
oí ruido y salí a tiempo
que el Príncipe aquí llegaba.

Rodulfo Yo oí en mi cuarto un estruendo 2045
y con cuidado salí.

Amadís Y tomando aqueste acero…

Rodulfo Y desnudando la espada…

Amadís …aquí llegaba…

Rodulfo …aquí llego…

Rey Bien está, no digáis más. 2050
Ap (Lo que pudo ser advierto.)

Turín Yo me escurro, porque mi amo
no sepa que yo ando en esto. *Vase*

Rey — Príncipe, id a vuestro cuarto;
Nereida, id a recogeros. 2055

Amadís — Ya te obedezco, señor.

Rodulfo — Ya, gran señor, te obedezco.

Amadís — *Ap* (Mas a la vista he de estar,
por conocer el sujeto
que tanto me ofende el alma.) *Vase* 2060

Rodulfo — *Ap* (Hasta averiguar mis celos
deme sufrimiento amor.) *Vase*

Rey — ¿Niquea —¡válgame el cielo!—
con un hombre? ¡Oh, quién pudiera
dudarlo aun llegando a verlo, 2065
porque es consuelo la duda
aun cuando es el daño cierto!
Entrad conmigo. *Éntranse*

Salen Niquea alborotada y Amadís de hombre

Niquea — ¡Ay de mí!
pasos oigo y luces veo.

Amadís — No temas, que yo…

Salen el Rey y los criados

Rey — Soldados, 2070
prended a ese hombre.

Niquea — Primero,
padre y señor…

Rey — Quita, aleve.

Niquea — A tus plantas…

Rey — Vive el cielo
si no te apartas… llevadle
a esa torre.

2060 El texto pone aquí una acotación (*De hombre con la banda*) que no tiene sentido y suprimimos, mientras la correcta posición es después del v. 2068, como indica correctamente el texto repitiendo esta información.

Amadís ¿Hay tal suceso? 2075

Niquea Mira, señor, que Amadís
es.

Rey ¡Qué es lo que escucho, cielos!
¿quiés es Amadís?

Amadís Yo soy.
Ap (Pues que mi vida está a riesgo
si saben que soy Balarte, 2080
la forma de Amadís quiero
sustentar, que, aunque también
en ella peligro tengo,
en Niquea hallaré amparo
siendo Amadís, pero siendo 2085
Balarte más riesgo corro.)

Rey ¿Que tú eres Amadís?

Amadís Puesto
a tus plantas lo publico.

Rey ¿Cómo, tirano soberbio…?
[*Ap*] (Pero la prudencia aquí 2090
me valga, porque no quiero
proceder como enojado,
sino como justiciero.)
¡Ea, llevadle! ¿Qué aguardáis?

Llévanlo

Amadís Ampare mi vida el cielo. 2095

Niquea *Ap* (¡Cielos, sin alma he quedado!)

Rey Pues que su traición le ha puesto
en mis manos, su cabeza
asegurará mi reino.
Presa Niquea en su cuarto 2100
quede, y estimad que os dejo
cabeza en que se engendraron
tan livianos pensamientos. *Vanse*

Niquea ¡Ay de mí, cielos valedme!

Sale Lucela

[Lucela] Señora, ¿qué ha sido esto? 2105

Niquea Esto es despedirse un rayo,
encenderse un Mongibelo,
despedazarse una nube,
abrirse en bocas el centro,
desgajarse las estrellas, 2110
vestirse de luto el cielo,
y para decirlo todo
faltarme Amadís es esto.

Lucela ¿Pues quién es Amadís?

Sale Amadís de esclava

Amadís Yo…

Niquea ¡Nereida!

Amadís …a decirte vengo 2115
que lo que se dice es
engaño, de que esté preso
Amadís, pues no es posible
tal cosa.

Niquea ¡Si pluguiera al cielo!

Amadís Vuelvo a decir que es engaño. 2120

Lucela *Ap* (Yo no entiendo nada de esto.)

Niquea ¿Cómo engaño, si de aquí
ahora le llevan?

Amadís Pues eso
engaño es también.

2107 *Mongibelo*: es una sinécdoque de volcán, pues Mongibelo es la montaña del Etna en Sicilia.

2114 Verso hiposilábico.

2115 Verso hipersilábico.

2119 Verso hipersilábico.

Niquea — Nereida,
si pretendes por consuelo 2125
negarme lo que he visto…

Amadís — También es engaño eso,
o si no, dime, ¿conoces
a Amadís?

Niquea — Eso te quiero
preguntar yo: ¿tú no dices 2130
que le conoces?

Amadís — Tan cierto
mi conocimiento es,
como si yo fuera el mesmo.

Niquea — ¿Quieres verlo?

Amadís — Sí, señora,
¿Dónde está?

Niquea — Si quieres verlo, 2135
si allá preso en una torre,
aquí está en mi alma preso.
Pues que también le conoces,
mira si es él.

Saca del pecho un retrato pequeño y dásele a Amadís

Amadís — *Ap* (¡Vive el cielo,
que es mi retrato!)

Lucela — *Ap* (No es nada, 2140
esto tenía encubierto
mi ama.)

Niquea — ¿Qué es lo que dices,
es él?

Amadís — El retrato es cierto
que es de Amadís, mas posible
no es que él sea el que está preso. 2145

Lucela — Ella ha dado en porfiar
y se ha de salir con ello.

Niquea Tú quieres precipitarme.

Tómale el retrato

Dame el retrato; ¡ea cielos!,
marchita flor fue mi vida, 2150
sombras fueron mis deseos,
fantasía mi esperanza
y soñado mi contento,
y solo verdaderos
son mi dolor, mi pena y mi tormento. *Vase* 2155

Amadís ¡Qué confusión es aquesta!
¡Qué traición esta, cielos!
¿Quién de mi nombre se vale?
Pero aquí no solamente el nombre
me ha hurtado, mas según veo 2160
en lo que Niquea ha dicho,
mi forma también es cierto
que me roba; pues si ella
cuando mi retrato mesmo
es el que tiene, me dice 2165
que es de quien adora el dueño
y que le ha visto y ha hablado,
¿cómo puede ser incierto?
Válgame el cielo, ¿si habrá
otro Amadís? Sí, que es esto; 2170
¡vive Dios que es imposible!,
y que arguye gran misterio
este prodigio, este asombro,
mas averiguarlo espero.
A la torre he de ir a ver 2175
a este otro yo, o este yo mesmo,
para decirlo mejor;
pues claro está, pues es cierto,
que solo yo mismo fuera

2154-2155 Se trata de un verso hiposilábico seguido por un endecasílabo que concluye la intervención de Niquea.

2159 Verso hipersilábico.

quien pudiera darme celos. 2180
Vive el cielo que he de ver
quién de tan cruel fingimiento
es dueño y que en él más iras
rayos serán, que sangrientos
menudas cenizas labren 2185
al buril de sus incendios,
pues no está el mesmo cielo
seguro de las iras de mis celos. *Vase*

Salen Balarte con cadena y Busendo, y trae Balarte la banda en la mano

Busendo En fin caíste en la trena.

Balarte No es eso lo que más siento; 2190
otra pena, otro tormento
me aflige más.

Busendo Mayor pena
que estar preso no la hallo,
pues es enterrarse en vida.

Balarte ¡Ay, mi Niquea querida! 2195

Busendo Risa me da el escuchallo.

Balarte ¿Quién —¡ay de mí!—, fue el traidor,
el crüel, el inhumano,
que con rigor tan tirano
tanto maltrató mi amor? 2200
¿Quién —con terneza me aflijo—,
tan presto de la fe mía
cuenta a su padre daría?

Busendo El demonio se lo dijo,
y lo peor del caso es, 2205
señor, que en averiguando

2186 *buril*: «Instrumento de acero, prismático y puntiagudo, que sirve a los grabadores para abrir y hacer líneas en los metales» (DRAE).

2188 Una vez más el texto en la acotación anticipa cómo tendrá que entrar Amadís la próxima vez (*De hombre con la banda sin hierro*); suprimo esta información.

que Amadís de contrabando
eres, hay mal pleito.

Balarte Pues
¿para qué lo han de saber?

Busendo Pues ¿qué intentas?

Balarte Sustentar 2210
que soy Amadís.

Busendo Durar
tu engaño… no puede ser.

Balarte Si no hay quien lo contradiga,
¿por qué no?

Busendo ¿Y por qué quitado
te has la banda? ¿Di, te ha dado 2215
la transformación fatiga?

Balarte Estando cerrado aquí
si llamaren, fácil es
ponerme la banda, pues
la tengo en la mano.

Busendo Y di, 2220
¿de Niquea hubo favor?

Balarte No.

Busendo Malo.

Balarte No hubo lugar,
porque al empezar a hablar
llegó su padre.

Busendo Peor;
y aquesto, ¿en qué ha de parar? 2225

Balarte Ya yo lo tengo pensado:
ponme de escribir recado,
a Niquea he de avisar.

Busendo Que lo erraras quisiera.

Balarte Como al Rey le he de escribir, 2230
y campo le he de pedir…

Busendo Ya aquí el recado te espera.

Balarte ¡Ay mi Niquea adorada!,
… pues es por ti.

Busendo Bueno va.

Balarte Contenta mi dicha está 2235
con la desdicha lograda.

Pónese a escribir en un bufete

Busendo Aunque yo preso no estoy,
tengo de preso la parte;
pues de este Amadís Balarte
ayuda de preso soy; 2240
y pues que tengo recado,
quiero escribirle un papel
a aquel serafín, a aquel
ángel mío marchamado,
que bien se ve que es de ley 2245
la sangre real que blasona,
pues anda tras su persona
oliendo la sangre el Rey.

Haya sacado recado de escribir y siéntese en el suelo a un lado y escriba

Balarte Pues en mi prisión te ofrezco
la prisión del alma mía… 2250

Escribiendo siempre

Busendo Nereida, presto hará un día
que mirarte no merezco…

Balarte Solo el dolor que en mí hay
entre tan dulces enojos…

2244 *ángel marchamado*: su supuesta amada, es decir Nereida, está marcada como los géneros en las aduanas, ya que lleva el hierro en la cara.

2248*Acot* La acotación termina con «Escribiendo siempre», frase que se repite dos versos más abajo. Suprimo pues aquí estas palabras.

Busendo Y sin lo azul de tus ojos, 2255
está el alma verdegay…

Balarte No es el riesgo del suceso
el que aquí puede afligirme…

Busendo Con que he dado en divertirme
adredemente por eso. 2260

Balarte Solo puede darme queja,
que cuando mi amor entiendes…

Busendo Y pues con el Rey me ofendes
y aquesta en ti es maña vieja…

Balarte …a mi incendio añadas fuego 2265
viéndome de ti olvidado…

Busendo Y así estoy determinado,
mi vida, a matarte luego…

Balarte Pues solo siento por suma
la desdicha de la ausencia… 2270

Busendo Para firmar la sentencia
turbado tomo la pluma…

Balarte Si de mi amor obligada
tu favor he merecido…

Busendo Sabe Dios que lo he sentido, 2275
porque eras mujer honrada.

Balarte Con aqueste alivio espero
que la pena no me aflija…

Busendo Mas yo no puedo más, hija,
que mi gusto es lo primero. 2280

Balarte Oblíguete a compasión
el peligro en que me ves…

Busendo Lo más que puedo hacer es
matarte sin confesión.

Deja de escribir

Balarte No puedo proseguir, no, 2285
porque en tormentos extraños…

Busendo Dios te guarde muchos años,
mientras que te mato yo.

Balarte Al corazón el amor
aflige. ¡Ay tiernos enojos, 2290
si son las puertas los ojos,
ábranse y salga el dolor!

Enternécese y tenga un lienzo en la mano con que se limpie los ojos. Acaba de escribir

Busendo Ciérrole, pues de esta suerte
con mi rigor le condeno.
Este es papel de veneno, 2295
pues lleva dentro la muerte.

Llaman a la puerta

Balarte ¿Qué ruido es ese?

Busendo Han llamado.

Balarte Pues cierra aquesa cortina.

Cierra la cortina y quede encubierto

Busendo Ciérrola, pero imagina
puede ser algún crïado 2300
de Niquea, y son inciertas
las señas que ahora en ti ve
de Amadís.

Balarte ¿Qué dices?

Busendo Que
en Amadís te conviertas.

Balarte Ya lo hago.

Busendo De lo Balarte 2305
puedes desnudarte aquí.

Quítase Balarte y pónese Amadís en su lugar

¿Estás convertido?

Balarte Sí.

Busendo Pues cerca estás de salvarte.

Balarte Tira la cortina y mira
quién llama.

Busendo ¿Quién es?

Abre. Tira la cortina y parece Amadís del género que quedó Balarte

Alcaide Yo soy, *Sale* 2310
que ahora a ver a Amadís voy.

Busendo So alcaide.

Alcaide ¿Qué hace?

Busendo Suspira
de modo que oírle es vicio.

Amadís Decidme lo que queréis.

Alcaide Señor, que me perdonéis 2315
el que cumpla con mi oficio,
a recorrer las prisiones
vengo.

Amadís No me da eso pena.

Alcaide Dejadme ver la cadena.

Busendo Son muy buenos eslabones. 2320

Alcaide Mirad si algo me mandáis.

Amadís Id con Dios.

Alcaide El cielo os guarde.

Busendo ¡Ah, señor alcaide, aguarde!

Alcaide ¿Qué queréis?

Busendo Que me digáis
para qué es tanto recato. 2325

Alcaide Así lo manda su Alteza.

2312 *so alcaide*: es decir, señor alcaide; la misma forma aparece en la primera jornada (v. 732, so almirante) pronunciado por otro criado, Turín.

Busendo Zape.

Alcaide Porque la cabeza
quiere cortarle.

Busendo Zapato.

Alcaide De vos saberlo no espere,
que os ahorcarán a vos. *Vase* 2330

Busendo Primero condene Dios
tu alma que tal dijere.

Amadís Qué dulce el sentimiento
de una amorosa pasión,
pues se alivia el corazón 2335
con lo duro del tormento;
aunque mi valor se venza,
para alivio del pesar,

Llora y límpiase con el lienzo

bien podéis, ojos, llorar,
no lo dejéis de vergüenza. 2340

Busendo Pues mis males por más señas
lloren si así se mejoran,
que también los hombres lloran
que no son los hombres peñas.

Amadís ¡Oh, cómo es dulce veneno 2345
la batalla de un cuidado!
Pues veo me ha ocasionado
el mesmo desvelo, sueño…

Quédase dormido con el lienzo en los ojos de manera que le tape todo el rostro

Busendo De Balarte los sentidos
al sueño miro entregados: 2350

2327-2328 *zape-zapato*: juego de palabras del gracioso quien expresa su proverbial miedo en las situaciones graves.

¿cómo amorosos cuidados
consienten ojos dormidos?
Quiero cerrar la cortina.

Cierra la cortina

Duerme, pues Dios no te ha dado
de mi inquietud el cuidado. 2355

Quítase Amadís y pónese en su lugar la mujer que lo finge el modo que Amadís quedó

¡Ay mi Nereida divina!
No es bueno que en puridad
enamorado me miro
y que a mis solas suspiro;
mas si fuera esto verdad, 2360
por cierto que es bravo vicio
adorar una hermosura,
y con ser esto locura,
me enamoro que es juïcio;
mas ¿cómo me olvido, cielos, 2365
hoy de mi amorosa historia,
quien es flaco de memoria
para qué quiere desvelos? *Llaman*
Mas llamaron. Al quejarse
mi desdicha hace que asombre, 2370
que aun no le dejen a un hombre
lugar para enamorarse:
¿quién es?

Dentro Amadís

Amadís Busendo, aquí estoy.

Busendo Por la santa Celestina,

2355 Una vez más el texto empieza esta acotación anunciando cómo tiene que cambiar de traje la actriz principal (*De esclava con el hierro*) para la próxima salida en el v. 2376.

2374 *santa Celestina*: la famosa tercera aquí se convierte en un amparo para el santoral del gracioso. Para los santos cómicos, ver Aragüés Aldaz (2000).

que es la esclava peregrina 2375
de quien yo el romero soy.

Abre la puerta y sale Amadís de esclava

Busendo Mi bien, pues tanto favor…

Amadís Véngote, Busendo, a ver
Ap (de aqueste me he de valer)
porque veas que tu amor 2380
lo estimo.

Busendo En ti sola encierro
las glorias que el alma alaba.

Amadís ¿Por qué siendo herrada esclava
me quieres tanto?

Busendo Por yerro,
y pues de mi amor la copia. 2385
Ya con aquesto cumplí.
Nereida, este es para ti,
dalo tú en tu mano propia.

Dale un papel

Amadís No leo, y es indecencia
darlo a leer. Si no te enfada, 2390
dime qué dice.

Busendo No es nada.

Amadís ¿Qué es?

Busendo Ahí es cierta sentencia.

Amadís Chanzas deja y dime ahora:
Amadís, ¿cómo se siente?

Busendo Durmiendo está lindamente, 2395
díselo así a tu señora.

Amadís ¿Duerme?

2383-2384 Una vez más el juego entre errar/herrar, da pie al equívoco que sugiere la respuesta de Busendo gracias a la homofonía entre yerro/hierro.

Busendo ¿Qué estás admirando?
Pasiones son naturales.

Amadís ¿Cómo con cuidados tales
se puede dormir?

Busendo Roncando. 2400

Amadís *Ap* (Consuélense mis fortunas.)
Viéndole Niquea rendido,
di, ¿no le ha favorecido?

Busendo Dígote que está en ayunas.

Amadís *Ap* (Quiero apretar.) El ufano 2405
favor publica patente.

Busendo Pues yo te juro que miente
que no la tomó una mano,
por simple de sus deseos
en posesión no se ve, 2410
que yo harto le aconsejé
que no anduviera en floreos.

Amadís *Ap* (Páguete el cielo la nueva.)
Mira —este me ha de informar—
no sé qué me he oído hablar. 2415

Busendo *Ap* (Mas que esta mujer me prueba…)
¿Qué has oído?

Amadís Que dicen no
es Amadís.

Busendo *Ap* (Oigan esto.)

Amadís Y que ese nombre es supuesto,
no el suyo.

Busendo *Ap* (No digo yo.) 2420

Amadís Y me holgara me dijeras…

Busendo *Ap* (El diablo es esta mujer.)

Amadís Lo que en esto…

Busendo *Ap* (Ello ha de ser…)

Amadís …hay, que mi voluntad vieras…

Busendo — Yo de ti sí me fiara, 2425
pero…

Amadís — ¿Pues dudas conmigo?

Busendo — Yo no dudo, pero digo…

Amadís — Si supiera que en ti hallara
tal despego…

Busendo — Ten… *Ap* (La fama
de Balarte dé perdones, 2430
porque en estas ocasiones
antes que todo es mi dama.)

Amadís — *Ap* (Ya el criado está reducido.)

Busendo — Mas si duerme ver quisiera,
nos saldremos allá fuera 2435
a hablar despacio: rendido
está.

Llega a la cortina

Amadís — ¿Podré verle?

Busendo — Sí.

Amadís — ¿Cómo?

Corre la cortina con tiento

Busendo — Abriendo muy quedito;
veslo ahí como un pajarito.

Parece la mujer que finge a Amadís sentada, con la mano y lienzo en la cara durmiendo como quedó Amadís

Amadís — ¡Cielos, qué miro! ¡Ay de mí! 2440

Busendo — ¿Ves lo que se te parece?
Sin duda que te ha admirado.

2432 Frase proverbial, que Calderón de la Barca utiliza como título para su comedia *Antes que todo es mi dama* (Calderón, 2000 y Botta y Garribba, 2009, 267-269).

Amadís Más confusión, más cuidado
ya con su vista me ofrece.

Busendo Parece te ha dado susto, 2445
pues de lo que ves hay más.
Ven allá fuera y sabrás
un cuentecito de gusto.

Corre la cortina. Sale Gradamante

Gradamante Preso el príncipe Amadís
y yo vivo… Vive el cielo 2450
que han de ver en mi lealtad
el más valeroso ejemplo,
y pues ya en palacio estoy,
a voces decir pretendo
que soy de Amadís soldado, 2455
para que… pero ¿qué veo?
¿No es Amadís el que miro?

Sale Amadís de esclava

Amadís Ya de mi confusión, cielos,
el desengaño he hallado.

Gradamante Señor…

Amadís Amigo…

Gradamante ¿Qué es esto? 2460
dame tus pies.

Amadís En mis brazos
te aguardo.

Gradamante ¿Libre te veo?
De tu prisión el aviso
sin duda que ha sido incierto.

Amadís No es tal; preso está Amadís. 2465

Gradamante ¿Cómo, si libre te veo?

Amadís Pues en una torre estoy
con prisiones.

Gradamante No te entiendo.

¿Cómo estar preso y aquí
puede ser a un mesmo tiempo? 2470

Amadís Eso te diré muy breve.

Gradamante Prosigue, que ya te atiendo.

Amadís Balarte, de Tracia rey,
rendido al bello portento
de hermosura de Niquea 2475
y juntamente teniendo
noticias que me quería,
aficionada a un bosquejo
mío, fingió —¡qué traición—
el ser yo —¡qué atrevimiento!—, 2480
con una encantada banda
que le dio para este efecto
la grande sabia Estivela
que le transforma en mi mesmo
ser, y con aqueste engaño… 2485
mas decirte más no quiero,
porque ya habrás entendido
habiendo sabido esto,
cómo estar preso y aquí
puede ser a un mesmo tiempo. 2490

Gradamante Ya lo he entendido.

Amadís Pues ahora…

Gradamante Di, ¿qué intentas?

Amadís Lo que intento…

Dentro

[1] ¡Plaza, plaza!

Amadís Mas el Rey
sale: retírate.

2493*Per*. Lo que se dice dentro no se especifica en las *dramatis personae*. Añado «*1.*» para indicar una de las voces ya utilizadas en ocasión de la fingida guerra.

Salen el Rey con un papel en la mano, Rodulfo y acompañamiento

Rey — Esto
es lo que Amadís escribe 2495
desde su prisión.

Amadís — Ya espero. *Al paño*

Rey — Escuchad.

Rodulfo — Ya estoy atento.

Lee

Rey — A los caballeros que profesamos la militar orden de la andante caballería, nunca se nos puede negar campo y siempre se nos debe hacer bueno, sin que para ello sea la prisión embarazo ni la enemistad impedimento; y así lo pido a Vuestra Alteza, para sustentar y defender, en pública palestra a tres botes de lanza, que solo yo en el mundo merezco por dueño a la sin par hermosura de la princesa Niquea y esto mismo hago poner en públicos carteles.

Amadís de Grecia,
Príncipe de Trapisonda

Amadís — Que tanto el engaño esfuerce… *Al paño*

Rey — Rodulfo, ¿qué respondéis?

Rodulfo — Que salir al campo intento 2500
a castigar su osadía.
Yo le ganaré primero

2497-98 Falta el verso impar sin asonancia.

2497 *carta:* Se trata de una carta que imita el estilo de los carteles de desafío de los libros de caballerías y por supuesto del ingenioso hidalgo que defiende hasta el último la hermosura de la sin par Dulcinea (Cervantes, *Don Quijote*, 1998, II, cap. 64). Para las reglas de los desafíos, ver Riquer y Vargas Llosa (1972), Río Nogueras (1989) y Orejudo (1993).

por la mano. A disponerlo
voy, señor. Guárdeos el cielo.

Amadís — Qué buen medio. *Al paño* 2505

Rey — Príncipe, ¿qué decis de esto?

Rodulfo — Que yo acepto el desafío.

Amadís — Impediralo mi esfuerzo
anticipándome, pues
es estilo en esto duelos 2510
concederle el campo a quien
al campo llega primero;
y así ven a prevenirme,
que adelantado pretendo,
dando muerte a este traidor, 2515
darles venganza a mis celos:
sígueme.

Gradamante — Con mi obediencia
doy respuesta a tus preceptos. *Vanse*

Rey — Nunca se puede esperar,
Rodulfo, de vuestro aliento 2520
menos.

Rodulfo — Lo que a mí me toca
es no rehusar el riesgo
por mí, por vos, por Niquea,
lo demás hágalo el cielo;
y así licencia me dad 2525
para que no dilatemos
tantas venganzas.

Rey — Pensad
que así me obligáis de nuevo,
haced público el cartel,
y a cuantos aventureros 2530

2503-2504 La división de los versos en el texto se presenta métricamente errónea. Reconstruimos el octosílabo del romance con asonancia e-o dividiendo de forma diferente los versos.

2505 Verso hiposilábico.

se ofrecieren, admitid,
como es uso, prefiriendo
al que antes a la estacada
llegare, pues, aunque creo
la vitoria de Rodulfo, 2535
tanto la muerte deseo
de Amadís que desconfío
por mi rencor de su esfuerzo.

Rodulfo Verás por mi heroico brazo
su cabeza a tus pies. 2540

Caja dentro y sale Gradamante

Gradamante Eso podrá ser, pero ha de ser
después, Rodulfo, que muerto
haya a sus manos traidoras
un valiente caballero
de cuya parte, señor, 2545
a pedirte campo vengo,
que no le puedes negar,
pues ocupando el primero
el puesto que el cartel dice
queda armado en el terrero. 2550

Rodulfo ¿Quién es tan puntual campeón?

Gradamante El que se precia de serlo.

Rodulfo ¿Pues cómo, si yo…?

Rey Rodulfo,
el estilo no alteremos;
suyo es el campo, paciencia. 2555
Decid que se le concedo.

Gradamante El cielo os guarde.

Rey Pero antes,
saber quién sea deseo.

Gradamante Yo no lo puedo decir,
porque licencia no tengo, 2560
pero él lo dirá, o por él
lo dirá su espada presto. *Vase*

RODULFO No discurro en quien ser pueda
el caballero encubierto,
mas sé que me causa envidia 2565
su fortuna.

REY Es noble afecto
esa emulación. Venid,
Príncipe, que yo prevengo
que mi desenojo en vos
le ha depositado el cielo. 2570

RODULFO Si el encubierto es vencido,
yo cumpliré lo que ofrezco.

Vanse y salen Niquea y Lucela

LUCELA No es el que sale, señora,
al desafío el primero
Rodulfo.

NIQUEA Ventura es esa, 2575
que a la desgracia agradezco,
que, aunque Amadís es valiente,
según los gloriosos hechos
que de él publica su fama,
no debe a su aplauso menos 2580
de Rodulfo la opinión;
y así agradecerle debo
a la suerte que sea otro,
cuyo valor será incierto,
pues es ignorado.

LUCELA Y dime, 2585
¿no es mucho mayor el riesgo
si este primero le cansa
y el otro le casca luego?

NIQUEA De un día a otro la desdicha
muda semblante y el cielo 2590
se dolerá de mis penas,
o mis penas me habrán muerto.

LUCELA ¿Qué se habrá hecho Nereida?

Niquea ¿Por qué lo dices?

Lucela Infiero,
no viéndola ser tu sombra, 2595
que se habrá ido al desierto
a suspirar.

Niquea ¿Pues suspira?

Lucela Pero mucho, y los estremos
de sus suspiros acaban
en Niquea los acentos. 2600

Niquea Deja disparates.

Sale un criado

[Criado] Manda
el Rey mi señor, atento
a lo que es, señora, estilo,
que vuestra alteza…

Niquea Ya entiendo
la pretensión de mi padre, 2605
pues querrá, sañudo y fiero,
presumiendo que a Amadís
vencerá el aventurero,
que yo lo vea por darle
a mi amor ese tormento. 2610
Pero decidle a mi padre
que lo que manda obedezco
con otra intención: pues es
la que me lleva, que viendo
Amadís que yo le miro 2615
crezca a mi vista su esfuerzo.

Lucela Muertes de hombres ha de haber.

Niquea Ven.

Vanse y sale el Rey y acompañamiento

Lucela ¿Quién ha de perder esto?

Rey Que en fin Rodulfo no quiere
ver la batalla.

1 Dispuesto 2620
queda y manda que le avise
si vence al aventurero
Amadís para ocupar
el campo y seguir el duelo.

Rey No hará ese error la fortuna, 2625
pues, aunque ignoro el aliento
del que ha de lidiar con él,
de sus traiciones espero
ver el castigo. Niquea
viene, por no verla quiero 2630
salir al balcón.

2 Ya aguardan *Sale uno*
tu licencia los guerreros.

Rey Y ya salgo a verlos yo;
puesto que en mi poder tengo
a Amadís, yo encomendaré 2635
de los hados el decreto.
Haced fijar el cartel,
por si algún aventurero
se ofreciere y advertid
que se prefiera en el puesto 2640
el primero que llegare.

Sale Amadís

[Amadís] A vuestras plantas postrada,
que me oigáis, señor, espero:
¿qué razón es, qué justicia
que a un enemigo soberbio, 2645
traidor, aleve, tirano
cobarde —ultrajarme quiero
porque después alabanza
sea de ahora el vituperio—
el campo se le permita? 2650
Y ya que este estilo o fuero

2641-2642 Falta un verso del romance con la asonancia e-o.

se haya de guardar, ¿por qué
ha de arriesgarse el supremo
valor, el respeto grande
de Rodulfo, a quien ya veo 2655
determinado a salir
al combate, que, aunque es cierto
que solo con salir él,
asegura el vencimiento?
¡No es justo! Logre Amadís 2660
el honor del rendimiento
a tan poderoso impulso;
y así rendida te ruego,
para más afrenta suya,
sea, señor, de mi brazo, 2665
yo salir con él te ofrezco
y su cabeza también,

Hacen admiración

señor, a tus pies prometo.
Vuestra Alteza no se admire;
Príncipe, no hagáis estremos; 2670
lo que he dicho cumpliré
sustentando cuerpo a cuerpo
con la lanza y con la espada,
que solo Niquea dueño
ha de ser de aquel que yo 2675
eligiere, y pues es cierto
que quien su esposo ha de ser
es, señor, el que estáis viendo.

Rodulfo *Ap* (Mucho le debo a Nereida.)

Gradamante Con equívocos conceptos 2680
habla Amadís.

Amadís A tus plantas
a suplicarte de nuevo
vuelvo.

2664-2665 Falta el verso con la rima asonante *e-o*.

Rey — Bien está, Nereida,
mirad que, aunque el valor vuestro
conozco, — *Ap* (dígalo yo, 2685
pues ni la fuerza ni el ruego
para rendirla han bastado)—,
que es muy arduo aqueste empeño
para una mujer.

Amadís — Señor,
yo a lo dicho me prefiero, 2690
y si no lo consiguiere
rendiré a un cuchillo el cuello.

Rey — ¿Pero la objeción, Nereida,
que me pondrá todo el reino
de que a una mujer permito 2695
el campo?

Turín — Ajustado está eso,
con que la historia lo dice,
que aquí no lo componemos.

Amadís — A aquesa objeción, señor,
yo satisfaceré a su tiempo. 2700

Rey — Digo que licencia os doy.

Amadís — Y yo las plantas os beso,
y también para mudar
traje os la pido.

Rey — Para eso
también os la doy.

2685-2687 La alusión es a la intriga que se desarrolla en el libro donde el padre de Niquea se enamora de la esclava y ante su desdén la encierra en la Torre del Universo (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, II, 88-89, pp. 446-452).

2696-2698 En estos versos el hipotexto sirve de apoyo a la opinión del vulgo, ya que el comentario metatextual se refiere al hecho de que todo el público conoce el episodio de la batalla de Amadís en paños de mujer. Ver introducción y los capp. 93-94 de la Segunda parte del libro (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. A.C. Bueno Serrano y C. Laspuertas Sarvisé, pp. 461-466).

Gradamante — Ahora
llego. A vuestras plantas puesto
está, señor, un soldado
de Amadís. 2705

Rey — Pues a buen tiempo
llegáis, porque puede ser
que os haya menester. Vedlo
si esa licencia pedís. 2710
Vos, Nereida, tratad luego
de preveniros.

Amadís — Señor,
mucho estimo el honor vuestro.
Ap (Gradamante, ve a la torre
que por su padrino quiero
que salgas.) 2715

Gradamante — ¿Qué es lo que dices?
¿Yo contra ti?

Amadís — Importa eso,
vete al instante.

Gradamante — Ya voy. *Vase*

Amadís — Yo ir a ver a Niquea quiero. 2720

Turín — Pues si se rinden sus ojos,
¿no ves que es notable yerro,
cuando ir a vencer intentas
empezar por rendimientos?

Amadís — Ven y deja necedades. *Vase* 2725

Turín — No sé yo quién es más necio. *Vase*

Sale Niquea, Lucela y Busendo

Niquea — ¿Que Nereida al desafío
sale?

Busendo — Como te lo cuento.

Niquea — Solo eso en mis pesares
puede servir de consuelo, 2730

pues, de esa suerte Amadís
lleva enemigo pequeño.

Busendo ¿Cómo pequeño, señora?
Toda una legión de suegros,
que es lo mismo que de diablos 2735
tiene la perra en el cuerpo,
y me holgara que Amadís
con su valeroso esfuerzo
hoy pan de perro le diera,
pues me ha dado sin pan perro. 2740

Niquea Dale a Amadís ese lazo *Dale uno*
y sobre las armas puesto
di que le lleve.

Busendo Sí haré.
Ap (Él ha de ser lindo cuento,
cuando halle Niquea que 2745
su Amadís le sale güero.) *Vase*

Sale Amadís de esclava

Lucela Nereida está aquí.

Amadís Señora…

Niquea No prosigas, que no quiero
oírte, ni verte, ni hablarte,
pues cuando…

Amadís Tened, os ruego, 2750
que tiene de vuestras iras
el amor valientes miedos,
y de lo que entendéis es
muy diferente mi intento,
pues que solicito hoy 2755
de Amadís haceros dueño.

2739-2740 Busendo juega con las expresiones *pan de perro* (daño o castigo que se inflige) y *dar perro*, es decir, «el engaño o daño que se padece en algún ajuste o contrato» (*Autoridades*).

2746 *güero*: huero, es decir, vacío.

Niquea — Más que de vuestra traición,
de vuestro engaño me ofendo.

Amadís — Mirad que en mi mano está
la de Amadís, y que es cierto 2760
que solo que os la dé a vos
es lo que voy disponiendo.

Niquea — ¿Cómo, di, quieres que crea
ese error?

Amadís — Por ese cielo,
dulce del amor hechizo, 2765
de las almas imán bello,
que ha de ser tuyo Amadís
si en la batalla no muero.

Niquea — Nereida, ¿por qué me engañas?
¿Posible es que no te muevo 2770
a compasión, cuando miras?
¡Ay de mí! *Llora*

Amadís — [*Ap*] (¡Cielos, qué espero!
Ya no puedo resistirme
a tan poderoso incendio.
Sepa Niquea que soy 2775
Amadís.) Mi bien, mi dueño,
deja el llanto, no maltrates
las luces en que me quemo,
yo soy quien te adora, yo
soy…

Sale Rodulfo

[Rodulfo] — Nereida, ya es tiempo 2780
de salir. A vuestra alteza
parece… triste la veo.

Niquea — ¿Cómo puedo estar alegre?

Amadís — Ahora me estaba diciendo
su alteza lo que sentía 2785
ver mi peligro y el vuestro.

RODULFO Señora, no os aflijáis,
que del valor me prometo
de Nereida.

NIQUEA Que os dará
por esposo, vive el cielo 2790
al Príncipe, que presente
está, que es, señora, el mesmo
que antes os aseguré.

NIQUEA De vuestro valor lo espero.

RODULFO Y yo, Nereida, te juro 2795
que en mi estimación…

AMADÍS En eso
no hables ahora, que después
verás lo que yo merezco;
dadme, señora, la mano
a besar, que el instrumento 2800
será de todas mis dichas.

NIQUEA Tómala y permita el cielo
que mi deseo se cumpla.

AMADÍS Cree que son uno mesmo,
según te he significado, 2805
tu deseo y mi deseo.

RODULFO Envidia tengo a Nereida,
y cuando dueño os espero,
permitid que vuestra mano…

AMADÍS No os detengáis ahora en eso 2810
que es ya hora de salir.

RODULFO Esperad.

AMADÍS Se pasa el tiempo.

NIQUEA Dice bien, Nereida, idos.

RODULFO Guarde a Vuestra Alteza el cielo. *Vase*

AMADÍS *Ap* (¡Cielos, o dadme a Niquea 2815
o quitadme el alma, cielos!) *Vase*

Niquea — Lucela, ¿qué es lo que sientes
de Nereida?

Lucela — Lo que siento
es que de ti enamorada
está, pues a solas veo 2820
y oigo que habla contigo
y te dice mil requiebros,
y si va a decir verdad,
en un libro que yo tengo
he leído que un tal Aquiles 2825
se hizo dama y…

Niquea — Calla que eso
todo es fábula y mentira.

Lucela — ¿Mentira y fábula? Bueno,
cuando está escrito con letras
de molde…

Niquea — Discurrir quiero. 2830

Lucela — Pues si quieres discurrir,
vamos, señora, allá dentro,
que queda mucho que hacer,
y nos queda poco tiempo,
y ya que esto sea malo, 2835
que sea largo no quiero.

Niquea — Amor, pues eres deidad
y conoces mis deseos,
si quieres darme la vida,
dame a Amadís por mi dueño. *Vanse* 2840

Sale el Rey y criados

2825-2826 *Aquiles / se hizo dama*: Aquiles en traje mujeril se escondió en la corte del rey Lidomedes y acabó enamorándose de su hija Deidamía (ver la nota de los vv. 655-656).

2829-2830 Lucela pone de manifiesto que «*correr impreso* favorece la publicidad de un texto reconocible, completo, idéntico, autorizado» (Bouza, 1997, 50); ver también los estudios de Chartier (2015) sobre el poder del libro impreso.

Rey

Ya el descanso de mis iras
aguardo, pues que ya el tiempo
se ha llegado en que el traidor
Amadís al fuerte acero
de Rodulfo, en quien parece 2845
que puso todo el esmero
la naturaleza en darle
valor, fuerza, atrevimiento
y juntamente hermosura.
Con cuanto dolor lo siento, 2850
sea de su amago ruïna
y de su brazo escarmiento,
muera este aleve tirano,
y si al impulso severo
de Rodulfo no rindiere 2855
la vida, viven los cielos,
que al golpe vil de un verdugo
postrará su aleve cuello.
No quedará de su sangre
breve rasgo que sediento 2860
en hidrópicas venganzas
no satisfaga mi fuego,
pues cuando de su castigo
le basta para instrumento
el peligro que los hados 2865
amenazan a este reino
en la posesión tirana
que intenta, el atrevimiento
del entrar en mi palacio,
¡qué ira, qué sentimiento!, 2870
y hasta el cuarto de una aleve
hija que… pero no quiero
darles lugar en el labio
a tan libres desaciertos,
pues decirlos sin vengarlos 2875
especie es de cometerlos.

Salen todas las damas y van pasando y Niquea detrás, y éntrase por otra puerta y suenan clarines

Lucela — Ya de que es hora sin duda
avisan los instrumentos.

Niquea — No sé qué me dice el alma,
que la escucho y no la entiendo. 2880

Éntrense y descúbrese un balcón donde estará el Rey, y las damas se sienten por su orden

Rey — Niquea ya con sus damas
sube al balcón y ya veo
el tirano de Amadís
y al gallardo aventurero.

Vienen por palenque Busendo con tres lanzas, Gradamante como padrino y Balarte armado de todas armas con la banda puesta y Turín con otras tres lanzas, Rodulfo por padrino y Amadís armado; hacen las cortesías al Rey, toman puestos, los padrinos les miden las armas, toma su lanza cada uno. Háyase puesto una valla donde las jueguen, corren las tres, y después sacan las espadas y riñen, mejorándose siempre Amadís, hasta que Balarte cae, y en el discurso de esto digan a tiempo los versos siguientes:

Rey — ¡Qué gallardo anda Amadís! 2885

Niquea — ¡Bizarro anda el encubierto!

Rey — ¡Qué bien que la lanza vibra!

Balarte — ¡Muerto soy! *Cae muerto*

Niquea — ¡Válgame el cielo!

Unos — ¡Viva el encubierto, viva!

Otros dentro — ¡Viva el vencedor!

Rey — ¿Qué espero, 2890
que no voy a dar los brazos
a quien quietud da a mi reino?

2884*Acot* Es una de las rarísimas ocasiones en el teatro caballeresco en que se pone en escena el duelo. Sobre las reglas del duelo, ver la nota al v. 2497 y la introducción.

Niquea ¿Y yo a quitarle la vida
a quien el alma me ha muerto?

Bajan todas al tablado

Rodulfo Venciste, hermosa Nereida; 2895
ved vos, ¿qué intentáis?

Gradamante No puedo
ir yo contra la fortuna.

Rey Descubrid ese portento
de soberbia, ¿qué aguardáis?

Embiste Niquea con Amadís para quitarle la espada, él la defiende y la detienen Lucela y damas

Niquea ¡Suelta, traidora, el acero! 2900
Que cayó el más florido mayo
y que eclipsó el sol más bello
que con él…

Lucela Tente, señora.

Niquea En mi vida…

Rey ¿A mi respeto
te atreves? De mí castigo… 2905

Quiere embestir el Rey con Niquea y detiénele Rodulfo

Rodulfo Advierte, señor.

Niquea No quiero
vivir, deja, que yo misma…

Lucela Señora…

Rey Apartad…

Rodulfo ¡Teneos,
gran señor!

Niquea ¡Infame, suelta!

Rey Si no os quitáis, vive el cielo… 2910

Vienen por tramoya por la parte del Rey Estivela y por la de Niquea Cirfea

Cirfea — Detente, hermosa Niquea…
Estivela — Gran Telemonio, teneos.
Niquea — ¿Quién eres, monstruo divino?
Rey — ¿Quién eres, prodigio bello?
Cirfea — Quien viene a desengañarte. 2915
Estivela — Quien viene a satisfaceros.
Niquea — ¿Pues dónde el engaño está?
Rey — ¿En qué la duda padezco?
Estivela — El cadaver que a tus pies
está no es Amadís.
Niquea — ¡Cielos!, 2920
¿qué escucho?
Cirfea — Quien aquí miras,
es Amadís, no es Nereida.
Rey — ¿Qué oigo, cielos?
Niquea — Pues ¿cómo puede ser?
Rey — ¿Cómo?
Estivela — Esta banda, que instrumento 2925
fue de su engaño, le quito… *Quítasela*
Cirfea — Quitándole aqueste hierro
que traza fue de su amor…
Busendo — Al través dan los enredos.
Cirfea — Descúbrele.
Estivela — Descubridle. *Descúbrenlos* 2930
Niquea — ¿Qué es esto, dichas?
Rey — ¿Qué es esto?

2923 Verso hiposilábico.

¿No es este el embajador?

Niquea ¿No es Amadís el que veo?

Estivela Balarte, el que miras es…

Cirfea Y Amadís el que estás viendo… 2935

Estivela …que fingiéndose Amadís…

Cirfea …que ser esclava fingiendo…

Estivela …con su muerte ha asegurado
de los hados lo severo…

Cirfea …siendo esposo de Niquea 2940
dará quietud a tu reino…

Las dos …que no hay humano esfuerzo
contra disposiciones de los cielos.

Vanse por vuelo

Rey ¡Estraño caso!

1 ¡Prodigio
notable!

Niquea ¡Feliz suceso! 2945

Amadís Y a tus pies, señor, rendido
que me perdones te ruego,
y pues el cielo lo quiere
me des de Niquea el cielo,
pues ya de las amenazas 2950
del hado libre te veo,
pues el Amadís traidor
lo miras a tus pies muerto.

Busendo ¡Vive Dios, que siempre dije
que olía a hombruno el mancebo! 2955

Rey Llega, Amadís, a mis brazos,
que por hijo te confieso,
si antes por enemigo.

Busendo Lo mismo es si queda yerno.

Amadís Mis deseos premió amor. 2960

Niquea A hablar de gusto no acierto.

Rey Rodulfo, ya veis…

Rodulfo Señor,
no prosigáis, pues es cierto
que Niquea no podía
ser ya mía.

Busendo Yo me huelgo 2965
de verle tan consolado,
y aquí, Senado discreto,
casándose con Niquea
Amadís, tiene fin esto.
Y don Francisco de Leiva 2970
hoy rendido a los pies vuestros
no os pide vítor, os pide
perdón de sus muchos yerros.

2967 *Senado discreto*: como es acostumbrado, la comedia se cierra con una *captatio benevolentiae* al público.

Aparato de variantes

Testimonios

P *Parte cuarenta de comedias de diversos autores,* Madrid, Julián de Paredes, 1675, ff. 98v-118v. Localización: Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40

M1 Manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal: Tea 1-83-12

M2 Segunda mano del ms. Tea 1-83-12

Variantes

Dram Per Gradamante *P*] Gradamonte *M1*
Dram Per Busendo, gracioso *P*] *añade* un Alcalde *M2*
Dram Per Músicos *P*] *añade* Soldados M2
56 amaina *P*] *en el margen* zielos a ver *M2*
67-69 *en el margen: se marca el párrafo con un corchete*; *en el margen derecho se añade*: uno=piedad dioses *M2*
122 disfrazas *P*] disfraza *P M1*
189 Cielo *P*] Clelo *errata P*
192 vuelven las señoras *P*] vuelan las señoras *M1* van y vienen estas *M2*
218 mesana *P*] besana *errata P*
chafaldete] falsete *M1 tachado y se añade* chafaldete *M2*
308*Per* Todos *P*] C.2 *P*
326 M2 *añade en el margen izquierdo los siguientes versos*: Yo con pretextos viles / femenil ropa he de vestir de Aquiles = yo con ciega torpeza / de Hércules señas tengo falsas queja
333-338 *om M1*; *M2 restaura en el margen derecho los versos omitidos*
372 de *P*] ser *M1* ser *tachado y restaurado M2*
393 Gradamante *P*] Gradamonte *M1*
405 a *P*] *om M1*
434 del emperador *P*] de elperador *M1*

441 envidia *M1*] embidl *errata P*
489 armada *M1*] azmada *errata P*
583 *Después de este verso, M1 añade*:

Furioso luego le admiro
y ya olvidado al dictamen
de mar monte le examino
de espumas que en fiero alcance
de las estrellas queriendo
sus enrizados cristales
desde la región del agua
al mar del fuego pasarse
barajados fuego y mar
en lucha los vi tan grave
que ya del fuego delfines
y ya del agua volcanes
bañada el agua en incendios
ardiendo el fuego en cristales
olas vibran rayos mueven
ondas giran luces baten
siendo forzoso que el viento
viniese a ajustar las paces
y en la lucha desasidos
el mar al precipitarse
con tal violencia al despeño
se arrojó que al golpe grande
queriendo satisfacerse
en sí mismo de su ultraje
a la otra parte del centro
pudo poblar de cristales.

M1 además añade en el margen otros dos versos: Poco a poco siendo / soberbio < … > al infante. *M2 marca todo el inserto con un corchete en el margen izquierdo y tacha los dos versos del M1 en el margen.*
610 *Después de este verso, M1 añade 8 versos y M2 marca el párrafo con corchete*:

Al estrago de su golpe
dividida en dos mitades
lo que fue monte es ruina
destrozo lo que fue nave
vecina de las arenas
es ya concha miserable
la que sobre las espumas
presumió de selva errante.

660 *Después de este verso, M1 añade*:

Porque han de culparme a mí
cuando en Niquea hay más partes
más valor más hermosura
que en Yole, Deidamía y Danal.
Y porque veas amigo
porque mires Gradamante
el ídolo de mi amor
de mis deseos la imagen
el ardor de mis incendios
el fuego de mis volcanes
Nique es esta, mira si es
para disculpa bastante.

Después del 4 v. añadido, M2 marca una línea con «ojo» en el margen izquierdo. En el margen derecho añade:

Esta, amigo, es mi pasión
Este el mal que me combate
Es tal muerte la en que vivo
La ocasión de mis pesares
Reprimirme no es posible
Volver la espalda no es fácil
< … > prudente
porque en tus razones halle
el logro feliz mi amor
de que intenta coronarse.
Tur =Sin duda has perdido el juicio
donde esta Niquea hallaste.
+
+
quien te dio tales noticias
si no has hablado con nadie.
Am. = disposición de los cielos
Fue el < … >
Para que yo en esta playa
Tan gran fortuna lograse
Ojo

679 y] *tachado M2* yo *M2*
696 Gradamante *P*] Gradamonte *M1*
731 *M2 añade la acot.* Vase
746-792 *M2 marca con un corchete estos versos y añade varias veces* "no", "ojo".
783*Per* Niquea *M1*] Músicos *P*
874 seais *M1*] seias *errata P*

892 le deseáis *P*] le diese *M1 tachado en* M2, *añade*: airada le diese
959 *M1 añade acot.* Vanse. / Fin de la primera jornada / Jornada segunda de Amadís y Niquea
968 señor] srñor *errata P*
986 diz *P*] duque *M1*
989*Acot* con hierro *P*] *om M1*
1019 *Después de este verso, M1 inserta 6 versos:*

Rey Decid porque la vendéis
Tur Porque puedo sufrilla
Bus.do Qué donosa es la esclavilla.
Tur Suplicoos que me escuchéis
Am En fuego ardiente me enciendo
Después que a verla he llegado.

1022*Acot* Criado A la puerta *P*] Tur. En Acapulco. Criado A la puerta *M1*
1025 Bus. Ya concierta *P*] Tur. Barajome. Bus. Ya concierta *M1*
1028 contiene *M1*] contine *P*
1029 aturdido *P*] aturdido me tiene *M2*
1031 *M1 añade*: Bus.do O como amor rayo es / que en lo más alto maltrata. / Rey verso tachado *M1 se escribe sobre el verso tachado*: Niquea Adios *M2*
1097 tenéis *M1*] tenis *errata P*
1125*Acot* viendo ir a Niquea *P*] *om M1*
1159 ejecutará *P*] la ejecutara *M2*
1181*Acot* salen *P*] sale *M1*
1185 yerro *M1*] yero *errata P*
1219 la *P*] su *M1*
1268 *M1 añade 17 versos y M2 marca el párrafo añadido con un paréntesis en el margen y tacha el grupo de los primeros 8 versos añadidos*

Y hacer que la presumida
vanidad de amar el cielo
de Niquea suspendáis
o lo calléis por lo menos
de suerte que no se ofendan
mis oídos mas mis celos me han despeñado.

Bal. ¿Qué dices?
Ama. Así enmendar lo pretendo.
Tur. Él se ha echado con la carga. *M2* que haces, señor, <…>
Ama. Lo que quise y lo que quiero
decir es que sin licencia
de Niquea es muy grosero

vuestro duelo y ella ausente
lo que es falto de respeto
a su decoro me toca esto
castigar y así os aviso
que no paséis adelante
o paséis por este acero.

1269*Acot* *P*] *om M1*
1270 su *P*] sin *M1*
1274 *M1 añade acot.* Vase
1279*Acot* Vase *P*] Vanse *M1*
1309 algún *M1*] algua *errata P*
1334-1335 *M2 tacha estos dos versos y los sustituye en el margen con otros dos:* Nereida, yo lo agradezco / cansada está tu fineza
1339 antes *P*] a mi *M1 tachado y sustituido con* antes *M2*
1353 para *P*] pora *errata P*
1404 mi dicha *P*] mis dichas *M1*
1409 M1 *añade un verso*: Rod. Aunque impedimento hubiera
1412 pues *P*] puesto *M1*
1421*Acot* yendo *P*] yéndose *M1*
1433 si *P M1*] *M2 lo tacha y sobrescribe* no es
1449-1456 *om* M1; M1 añade:

Lince seré que de vista
A un … nunca pierda
… sol que siga siempre
El bello sol de Niquea
Sirviéndole a él de estorbo
Y ocasión buscando en ella
Para que él no logre dicha
Y ella no escuche finezas.

M2 señala en el margen este párrafo con un corchete y restaura en el margen derecho los versos del impreso
1048 *M2 añade una acot.* De hombre con la banda
1468 della *M1*] de la *P*
1480 beldad *P*] deidad *M1*
1519 o te convierta en cuñado *P*] te convierta en algo que *M1*; *M2 restaura en el margen derecho el verso del impreso*
1520 que *P*] *om M1*
1521 *om M1; M2 restaura el verso del impreso en el margen derecho*
1540 sentirlas *P*] sentido *M1*
1551 ah *P*] ea *M1*
1560 ya empieza *P*] Bus.do No te la pones? Bal. Ya empieza *M1*
1561 *pospuesto al v. 1559 M1*

1606 veo *P*] ved *M1*
1646 poneos pues aunque *P*] temiendo esta *M1*; *se añade 1 verso:* ocasión poneos pues aunque
1650*Acot* que como dicho es de tapar todo el rostro *P*] *om M1*
habla] hable *M1*
1657*Acot* haga la mujer acciones de hablar *P*] hace señas la mujer *M1*
al paño por ella *P*] *om. M1*
1688*Acot* de esclava con el hierro y una espada en la mano *P*] con hierro y espada *M1*
1789*Acot* *P*] *se anticipa al verso anterior y dice*: Riñen los dos y Amadís lo retira *M1*
1790*Acot* hachas *P*] luces *M1*
1811*Acot* a los dos lados aparezcan por tramoya *P*] *om M1*
Estivela *P*] Estivela a los dos lados *M1*
1816-1817 *vv. om M1*
1824*Acot* Llevase en brazos *P*] Llévala en brazos *M1*
1815-1829 *versos omitidos M1*; *M1 integra con*: Rod. Seguidme todos. *Vase* Rey. Seguidme. *Vase y sale Balarte/* Bus.do Arma, fuego, guerra, guerra
1832 libra *P*] libró *M1*
1838 *M1 añade:* Fin de la segunda jornada de Amadís
1863*Acot* con una espada en la mano y Turín con él *P*] con espada y Turín *M1*
1883 reconocer *M1*] reconer P
1975 *om M1*
1992*Acot* *om M1*
1994*Acot* *om M1*
1995*Acot* *om M1*
1997 *añade acot* Vase *M1*
2007*Acot* acomodar *P*] poner *M1*
2015*Acot* y una espada *P*] *om M1*
2021*Acot* en la mano *P*] *om M1*
2030 desdoro *P*] desdeño *M1*
2094 llevadle *P*] llevalde *M1*
2114*Acot* *M1 añade*: de esclava con hierro
2138*Acot* Saca del pecho un retrato pequeño y dásele a *P*] Dale un retrato del pecho *M1*
2148*Acot* *om M1*
2169-2170 *vv. om M1; M2 restaura los versos del impreso*
2188*Acot* y Busendo y trae Balarte *P*] *om M1*
mano *P*] mano y Busendo *M1*
2252-2254 *om M1*
2251*Acot* escribiendo siempre *P*] *om M1*
2261-2264 *om M1*

2265 añadas *P*] añades *M1*
2268 a matarte *P*] a amarte *M1*; M2 *corrige* matarte
2284*Acot* *om M1*
2292*Acot* Acaba de escribir *P*] om *M1*
2296*Acot* a la puerta *P*] om. *M1*
2307*Per* Balarte *P M1*] *tachado, corregido con* Am[adís] M2
2310*Acot* del género que quedó Balarte. Sale alcaide *P*] como quedó Balarte *M1*
2348*Acot* con el lienzo en los ojos *P*] *om M1*
todo el rostro *P*] el rostro el lienzo *M1*
2351 cuidados *M1*] ciudados *P*
2353*Acot* cierra *P*] corre *M1*
2373 aquí estoy *P*] yo soy *M1*
2388*Acot* un *P*] el *M1*
2439*Acot* *sustituida con*: Corre la cortina, aparece la mujer que hace Amadís sentada con la mano y el lienzo en la cara *M1*
2442 que te ha *P*] que sea M1; *M2 corrige el error de M1 y sobrescribe:* te ha
2448*Acot* cortina. Sale *P*] cortina. Vanse y sale *M1*
2493*Acot* *añadida en M1*: Retíranse
2496 *M1 añade*: oir lo que intenta Balarte
2499-2505 *vv. om M1*
2509-2511 *M2 marca estos dos versos con un corchete y añade en el margen derecho:* con la industria que espero / ampare el cielo mi intento
2510 duelos *P*] reinos *M1*
2517 sígueme *P*] *tachado y sobrescribe* quedate *M2*
2608 *verso tachado y al margen se añade*: Rodulfo a de dejar muestra *M2*
2637-2877 *vv. om M1*
2767 amadís *M1*] Amndis *errata* P
2884*Acot* y Balarte armado de todas armas *P*] armado de todas armas Balarte y *M1*; Rodulfo *P*] Gradamonte *M1*; las cortesías *P*] sus cortesías *M1*; los padrinos les miden las armas *P*] *om M1*; toma su lanza cada uno váyase puesto *P*] toma cada uno su lanza esté puesta *M1*; corren las tres *P*] *om M1*; Balarte cae *P*] cae Balarte *M1*; y en el discurso de esto digan a tiempo los versos siguientes *P*] *om M1*
2884-2887 *vv. om M1*; *M1 presenta 4 versos diferentes*:

Rey Dete mi razón vitoria
Noble campeón.

Niq. Dete el cielo
Vitoria, Amadís famoso.
Ay infeliz, descompuesto
Anda Amadís.

2888 Muerto soy *P*] Ay de mí, muerto soy *M1*

2895-2910 *vv. om M1*
2901 cayó *M1*] ayó *errata P*
2922 no es Nereida *P*] *om M1*
2962-2973 *om M1*; *M1 inserta*:

Bus. Rodulfo no quiso ver
la batalla y fue discreto
por no haber ahora la boda
porque tengan fin con esto
de Niquea y de Amadís los sucesos.

Bibliografía

Aguilar García, María Dolores, *Málaga (1487-1550): arquitectura y ciudad*, Málaga, Diputación Provincial, 1998.

Aguilar Priego, Rafael, «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Málaga*, 84, 1962, pp. 281-313.

Alonso Cortés, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

Alonso Hernández, José Luis, *Diccionario del marginalismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Antonucci, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37.

— «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 25-39.

— «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.

— «Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 49-58.

Aragüés Aldaz, José, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana: Revue critique*

d'hagiographie, 118, 3-4, 2000, pp. 329-386. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1484/J.ABOL.4.00077> [Fecha de última consulta: 27-05-2021].

Arellano, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

Argüello del Canto, Candelas, «"Las tapadas". Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Arte, 83, 2017, pp. 235-252. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.235-252> [Fecha de última consulta: 27-05-2021].

Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Disponible en línea: <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home> [Fecha de última consulta: 31-05-2021].

Autoridades: *Diccionario de Autoridades*. Disponible en línea: <https://webfrl.rae.es/DA.html> [Fecha de última consulta: 18/03/2021]

Blecua, Alberto, «Sobre Belerofonte / Belorofonte. De Boccaccio a Napoleón», *Faventia*, 31, 1-2, 2009, pp. 167-177. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/Faventia/article/view/244497> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Bognolo, Anna, «I *libros de caballerías* tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul 'romanzo'», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri, Atti del XVIII Convegno dell'AISPI*, Roma, Bulzoni, 1999a, pp. 81-91. Disponible en línea: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_079.pdf> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

— «Il romanziere e la finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, 1999b, pp. 67-93. Disponible en línea: <http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/3> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Botta, Patrizia, y Aviva Garribba, «Refranes y cantares», *Revista de poética medieval*, 23, 2009, pp. 267-295.

Bouza Álvarez, F.J. «¿Para qué imprimir? De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, 1997, pp. 31-50.

Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro: siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1976.

Calderón de la Barca, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.

— *Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.

Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del G.E.S.T.E.*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1979, pp. 133-145.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.

Chartier, Roger, «I poteri della stampa», en *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015, pp. 47-60 (trad. de «L'imprimé et ses pouvoirs», en *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes*, ed. Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 21-37).

Chaves Montoya, María Teresa, «*La Gloria de Niquea*: Una invención en la corte de Felipe IV», *Riada*, 2, 1991, pp. 43-93.

Cornejo, Manuel, «*La esclava de su galán* (¿1626?): nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9, 2003, pp. 195-210.

Crivellari, Daniele, «*La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación», *Acotaciones*, 14, 2005, pp. 37-62.

— *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

— «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, enero-junio, 77, 153, 2015a, pp. 75-91.

— «Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*», *Ehumanista*, 30, 2015b, pp. 1-16: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Cuevas, Cristóbal y Elena Garcés, «Prólogo, edición crítica y notas», en Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *Una comedia y dos entremeses inéditos*, de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.

De Armas, Frederick, «Villamediana's *La gloria de Niquea*: An Alchemical Masque», *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1984, pp. 209-231.

De Salvo, Mimma, «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata) (Pescara, 25-26 novembre 2004)*, ed. Marcella Trambaioli, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2006a.

— *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis de doctorado dir. por Fausta Antonucci y Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, 2006b. Disponible en línea: <https://roderic.uv.es/handle/10550/25761> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Del Pino, Enrique, *Tres siglos de teatro malagueño*, Málaga, Universidad de Málaga, 1974.

Demattè, Claudia, «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas: de *La Gran Conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*», en *Letteratura della memoria*, ed. D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci y B. Tejerina, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004a, pp. 99-117.

— «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*», en *Peregrinamente peregrinos*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Asociación de Cervantista, 2004b, vol. I, pp. 331-349.

— *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.

— «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño como ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII», en *La comedia de caballerías*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006a, pp. 137-148.

— «Introducción», en Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, Viareggio, Baroni, 2006b.

— «Del libro a las tablas: la comedia *Las aventuras de Grecia* como ejemplo de reescritura burlesca de la materia caballeresca», en *Amadís de Gaula, quinientos años después (estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, eds. José Manuel Lucía Megías y María del Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 175-190.

— «El proyecto "Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán"», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2010, pp. 401-408.

— «La comedia *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII» *Historias fingidas*, 3, 2015, pp. 137-150: <http://historiasfingidas.dlls.univr.it/> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

— «El triunfo de Feliciano de Silva en el teatro caballeresco del siglo XVII», en *Feliciano de Silva y sus libros: 500 años del Lisuarte*, eds. Axayacatl Campos García y Aurelio González, Ciudad de México, Colegio de México, UNAM, 2017, pp. 33-58.

Demattè, Claudia y Alberto del Río Nogueras, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de* Las aventuras de Grecia *y su modelo serio, el* Don Florisel de Niquea *de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

Díaz de Escovar, Narciso, *El teatro en Málaga: apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Tip. de El Diario de Málaga, 1896.

— *Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano. Autor dramático malagueño del siglo XVII. Apuntes biográficos*, Málaga, Zambrana, 1899.

— *Recortes de la historia de Málaga*, Málaga, Miramar, 1999.

— «Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, eminente autor dramático malagueño», en *Curiosidades malagueñas: colección de tradiciones, biografías, leyendas, narraciones, efemérides, etc. que compendiarán, en forma de artículos separados, la Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Zambrana Hermanos, 1898, pp. 17-24.

DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

Diccionario de escritores de Málaga y provincia, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2002.

DICTER: *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento.* Disponible en línea: <http://www.dicter.usal.es>.

DRAE*: Diccionario de la Real Academia.* Disponible en línea: <http://www.rae.es>.

Dramáticos posteriores a Lope de Vega, vol. 47, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951.

Escalonilla López, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63.125, 2001, pp. 39-88.

— «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 2000, pp. 477-508.

Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en *Ayer y hoy de Calderón*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Castalia, Madrid, 2002, pp. 259-75.

— «Travestismo cruzado: el doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden,* de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.

Fernández San Emeterio, Gerardo, «El mito de Quiles y Deidamía en la obra de Cristóbal de Monroy», en *Teatro español de los Siglos de oro: dramaturgos, textos, escenarios fiestas*, eds. José María Díez Borque, Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio, Madrid, Visor, 2013, pp. 59-76.

Ferrer Valls, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Elena Marcello y Rafael González Cañal, Almagro, 2003, pp. 191-212.

— «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a actora», en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.

Garcés Molina, Elena, «Introducción y edición», en Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *No hay contra un padre razón. Comedia,* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005.

— «El léxico del hiperdramatismo en el teatro del Siglo de Oro: *Los hijos del dolor* de Francisco de Leiva y *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla», en *Patrimonio literario andaluz (I)*, ed. Antonio A. Gómez Yebra, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2007a, pp. 37-56.

— «Del figurón del XVII al figurón del XVIII en una refundición», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso AITENSO, Almagro, 15-17 de julio de 2005*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 167-179.

García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2003.

Gillet, Joseph E., «Lucrecia, necia», *Hispanic Review*, 15, 1, 1947, pp. 120-136.

Giuliani, Luigi, «En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 19-36.

— «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecu*a, eds. Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, Madrid, Castalia, 2012, pp. 283-333.

Gómez Torrego, Leonardo, *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM, 2015.

González, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, vol. 1, pp. 905-916.

— «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y *autora* María de Navas», *Teatro de palabras*, 2, 2008, pp. 135-158.

González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos en Luis Vélez», en *Jornadas de teatro clásico de Toled*o, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Gonzalo Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidos, 1979[6].

Guillén Robles, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874.

Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral, Héctor Urzaiz, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Inamoto, Kenji, «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 137-43.

Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 91-126.

Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *Amadís y Niquea*, en *Parte cuarenta de comedias de diversos autores,* Madrid, Julián de Paredes, 1675, ff. 98v-118v. Localización: Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40.

— *La dama presidente*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores españoles,vol. 47, 1951, pp. 361-384.

— *El socorro de los mantos*, ed. Narciso Díaz de Escovar, Málaga, Zambrana, 1904.

— *Una comedia y dos entremeses inéditos*, edición crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.

— *Comedias. Cuando no se aguarda y príncipe tonto* y *No hay contra lealtad cautelas,* edición, prólogo y notas de Julio Mathias, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999.

— *No hay contra un padre razón. Comedia,* ed. Elena Garcés, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005.

Llordén, P. Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1616)», *Gibralfaro*, 23.26, 1974, pp. 137-158.

— «Compañías de comedias en Málaga (1617-1665)», *Gibralfaro*, 24.27, 1975, pp. 167-200.

— «Compañías de comedias en Málaga (1618-1800)», *Gibralfaro*, 28, 1976, pp. 121-164.

MacKenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

MacKenzie, Melveena, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.

Mancini, Guido, «Algunas notas al margen de la producción dramática de Francisco de Leiva», en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, eds. Samuel G. Armistead,

Mishael Caspi, Murray Baumgarten y Karen L. Olson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2001, pp. 333-350.

Manrique Frías, Jorge, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca: estudio de sus referencias básica en personajes y lugares*, tesis doctoral inédita, Madrid, UNED, 2010.

Mathías, Julio, *Un dramaturgo del siglo XVII*: *Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, Ed. Nacional, 1970.

Mesonero Romanos, Ramón de, «Teatro de Leiva», *Semanario pintoresco español*, 9/05/1892, pp. 6-8.

Montilla, Rafael, *Vida y obras de D. Francisco de Leyva y Ramirez de Arellano*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, Publicaciones del Instituto de cultura, 1947.

Moral Cañete, Francisco, «El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (I)», *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 32.1, 2009, pp. 59-83.

Muñoz Iglesias, Salvador, *Lo religioso en El Quijote*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989.

Oleza, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.

Orejudo, Antonio, ed., *Cartas de batalla*, Barcelona, PPU, 1993.

Oteiza, Blanca, «Prosa y verso en *La patrona de las musas*», en *Prosas y versos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Nueva York/Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2015, pp. 117-132. <https://hdl.handle.net/10171/40112> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Pedraza Jiménez, Felipe B., «El entorno literario de una fiesta teatral», *Riada*, 2, 1991, pp. 7-11.

Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, ed. Claudia Demattè, Viareggio, Baroni, 2006.

— *Primer tomo de comedias*, C. Demattè (ed.), vol. 1.1: *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes* (ed. Claudia Demattè); *Cumplir con su obligación* (ed. Katerina Vaiopoulos); *Lo que son juicios del cielo* (ed. Daniele Crivellari), Kassel, Reichenberger, 2013.

— *Primer tomo de comedias*, C. Demattè (ed.), vol. 1.2: *El hijo del Serafin, San Pedro de Alcantara* (ed. Esther Borrego Gutiérrez); *Los templarios* (ed. Ester Rodríguez del Cerro); *La doncella de labor* (ed. Maria Grazia Profeti), Kassel, Reichenberger, 2014.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Quérillacq, René, «Quevedo y los médicos: sátira y realidad», en *Las sátiras de Quevedo y su recepción*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/querillacq.htm> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].

Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1996.

— *Poesía burlesca. I. Romances*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfrobo> [Fecha de última consulta: 26-05-2021].

Rennert, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

Reyes Peña, Mercedes de los, «A vuelta con los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.1, 2015, pp. 155-186.

Río Nogueras, Alberto del, «El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de *rieptos* y desafíos», *Alazet*, 1, 1989, pp. 175-194.

Riquer, Martín de, y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral, 1972.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. Mercedes de los Reyes, Sevilla, Junta de Andalucía-Consellería Cultura-Festival de Almagro, 1998, pp. 35-65.

Ruano de la Haza, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, eds. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-293.

Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

Sainz de Robles, Federico C., «Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo y otros dramáticos del ciclo de Calderón», en *Historia general de las lite-*

raturas hispánicas, ed. Guillermo Díaz-Plaja, t. III, Barcelona, Vergara, 1968 (reimpr.), pp. 467-496.

Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.

Serrano Deza, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en *Actas del Congreso Internacional de la AISO*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1529-1536.

— «*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de 'grupos de presencia'», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 959-973.

Shergold, Norman D. y John E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.

Simini, Diego, «A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 228-238.

Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Téllez, Gabriel (Tirso de Molina), *Obras completas, vol. II. Deleitar aprovechando*, Madrid, Castro, 1994.

Tropé, Hélène, «La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto», en *El teatro barroco revisitado. Textos. Lecturas y otras mutaciones*, eds. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, México, El Colegio de Puebla – Montreal, Mcgill University – Québec, Université Laval, 2013, pp. 459-467.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

Valdés, Diana, *Study and Edition of* La dama presidente *by Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida*, 2017.

Varey, John E., Shergold, Norman D., *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid* (1706-1719), London, Tamesis Books, 1992.

Vega Carpio, Lope de, *Obras completas. Comedias, VII*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1994.

— *La fe rompida*, ed. Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. III, pp. 1351-1491.

Vega García-Luengos, Germán, «Lope de Vega y la comedia en colaboración», en prensa.

Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.

Villamediana, Conde de, *La Gloria de Niquea*, ed. facsimilar de Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 1992.

Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

— «Métrica y estructura en El gran teatro del mundo de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 609-624.

— «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-206.

— «Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan*, de Calderón», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 787-798.