

ECDÓTICA, PERFORMATIVIDAD Y LA CUESTIÓN DEL APARTE¹

GEORGE PEALE

California State University, Fullerton

En un número reciente del *Modern Language Review*,² el eminente lopista Victor Dixon reseñó los primeros tomos de las comedias completas de Luis Vélez de Guevara, editadas por William R. Manson y yo.³ Como coautor y continuador de dichas ediciones, agradezco la reseña, pues pocos lectores se detienen en las minucias técnicas como mi distinguido colega irlandés. Ha señalado numerosos detalles a los que atenderé si algún día esas obras llegan a una segunda edición (diré entre paréntesis que también, supongo por mal entendido, nos atribuye motivos que no existen, y nunca existieron. Cuando añadimos acotaciones y luego anotamos en el aparato que faltan en los testimonios, no es que pensemos, “impertinently, that Vélez failed to add them”;⁴ simplemente reportamos que no constan, que *faltan*, en los textos consultados).

Mi propósito aquí no es responder *ad seriatim* a las críticas de Dixon, sino comentar sus observaciones acerca de uno de los principios que usamos al

¹ Conviene aclarar los tecnicismos de mi título, porque aun dentro de los pequeños círculos especializados se usan con vario sentido. *Ecdótica* se ha empleado indistintamente como sinónimo de los términos —más o menos imprecisos todos— *textología*, *teoría editorial* y *crítica textual*, para referirse a la filosofía, la ideología o la práctica de la edición de textos. En el presente lo uso para expresar los principios y procedimientos de la práctica editorial. *Performatividad*, derivada de la voz inglesa *performance* —representación, actuación—, se refiere a la dinámica intrínseca del lenguaje, sea al nivel léxico-temático, sea al nivel deíctico, es decir, en sus evocaciones sintácticas del tiempo o del espacio dramático, sea al nivel afectivo, en la emotividad y recepción del enunciado. Vid. W. B. Worthen, “Drama, Performativity and Performance”. *Publications of the Modern Language Association*, 113, 5 (1998), pp. 1093-1107.

² 93, 2 (1998), pp. 539-543.

³ *El espejo del mundo* (ed. y ns. William R. Manson y C. George Peale, intr. Maria Grazia Profeti). California State Fullerton Press, Fullerton, 1997; *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (ed. y ns. William R. Manson y C. George Peale, intr. Thomas E. Case). California State Fullerton Press, Fullerton, 1997; *Don Pedro Miago*, (ed. y ns. William R. Manson y C. George Peale, intr. C. George Peale). California State Fullerton Press, Fullerton, 1997.

⁴ Dixon, *op. cit.*, p. 543.

editar las obras de Vélez, a saber, el uso del aparte. La cuestión técnica desde luego es importante para editores de comedias clásicas, pero tiene también una resonancia más general, porque ilumina nuestros hábitos como espectadores, lectores y críticos de teatro. Además, problematiza un tema central acerca de la recepción de la obra teatral, y en particular, de la Comedia.⁵

Refiriéndose a los criterios y procedimientos que Manson y yo aplicamos a Vélez de Guevara, Dixon escribe lo siguiente:

their editorial approach, [...] is clearly the product of careful thought but none the less debatable. In some respects they have adopted the conventions most commonly employed today. They modernize punctuation, capitalization, and orthography, but try to preserve Vélez own pronunciations, as deduced from his five extant holographs (except they transcribe as *m* the *n* he invariably wrote before *b* or *p*).

Most *comedia* editors justify such modernizations not only for the sake of readability but on the grounds that almost all extant texts have been heavily affected by the vicissitudes of performance and publication. But Manson and Peale are surely misguided to argue, on those same grounds, against a thoroughgoing attempt to establish authorial intention, however difficult it may prove. Concerned, as we all are nowadays, to know how plays were actually experienced by contemporary spectators and readers, as editors we should still seek primarily to enable our readers to reconstruct either the dramatists' original conception of how they wished their plays to be mounted or (if they personally chose or were required to revise them for later performance or publication) what was or would have been their "última voluntad".

On the other hand, a similar concern with the semiotics of performance does not

⁵ En años recientes el aparte se ha hecho una pequeña cuestión candente. Vid. Emilio Orozco Díaz, "Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: el soliloquio y el aparte", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. CSIC, Madrid, 1983, pp. 125-164; Aurora Egido, "La vida es sueño y los idiomas del silencio", en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, vol. 1, pp. 229-244; Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, "Los 'apartes alternos' en algunas comedias de Calderón". *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2 (1998), pp. 419-438; Rafael Izquierdo Valladares, "Aparte y comunicación teatral. La dama boba", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almería, España, 2-5 de marzo de 1997). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999, pp. 119-127. En un plano teórico, referido al teatro francés, pero muy provechoso para la Comedia Nueva, Nathalie Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle: Étude linguistique et dramaturgique*. Éditions Peeters, Louvain, 1991.

justify the excessive and misleading editorial intervention Manson and Peale propose, especially in the indication of asides. They complain, for instance, that (in her edition of Vélez's *El amor en vizcaíno*) Maria Grazia Profeti "apunta solamente once apartes, y señala cinco coloquios entre paréntesis, sin anotarlos como apartes. Nuestra edición [...] en cambio contiene sesenta y un apartes". [He de decir que simplemente señalamos el hecho, sin queja alguna]. The best Golden-Age dramatists conceived their plays in performance, but in the texts they gave the actor (their only readers, initially) their stage directions were far more implicit than explicit; they left to the common sense and judgment of their readers the various ways in which their lines could be spoken "aside". As editors we should not insert more for our readers, for by the same token we would have to add every other aspect of the "blocking" (not only exits and entrances, but also moves, groupings, actions, gestures, expressions, tones of voice, and so on) we can think be inferred, and so present them with our own directorial prompt-book. We must hope instead that readers can *lire le théâtre*. If we fear they cannot, we must at the very least make clear (by the use of square brackets, not the round ones these editors indiscriminately employ) whatever we choose to add.⁶

Ahora bien, hay que decir, primero, que el énfasis que el profesor Dixon pone en la lectura no viene al caso particular de Vélez de Guevara en el mismo grado como a sus coetáneos, porque, a diferencia de Lope, Tirso, Alarcón, Castro, Calderón, Rojas, Moreto, Cervantes, Juan de la Cueva, Diamante, Matos Frago, Pérez de Montalbán, Quiñones de Benavente, Lope de Rueda, Solís y Torres Naharro —es decir, los autores que *de facto* han conformado el canon más extendido de la comedia simplemente por el hecho de haber recopilado sus obras para la prensa—, Vélez nunca concibió sus creaciones para otro medio que no fuese el teatro. Para apreciarlo adecuadamente, hay que "leer" a Vélez de Guevara "escenográficamente". En efecto, en muchas de sus obras, como "lecturas", aun después de los acostumbrados recortes a manos de autores de comedias e impresores, se nota una dinámica interna que es distinta, precisamente porque su autor nunca las ajustó para el medio impreso.⁷

⁶ *Op. cit.*, pp. 539-540.

⁷ Vid. Maria Grazia Profeti, "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", en *Nell' officina di Lope*. Alinea, Firenze, 1998, pp. 11-44; especialmente pp. 18-31. Para casos específicos, considérense *La dama boba* y *La vida es sueño*, documentados respectivamente por Justo García Soriano, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Tomo XI*. Galo Sáez, Madrid, 1929, pp. xxxi-xxxvi; y por José María Ruano de la Haza, en *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*. Liverpool University Press, Liverpool, 1992, pp. 17-89. Es posible que Vélez de Guevara interviniese personalmente en la publicación de *El diablo cojuelo*, pero no hay razón alguna para creer que participara en la transmisión de su obra teatral al medio impreso. En su introducción a *El diablo cojuelo*, Enrique Rodríguez Cepeda propone que Vélez compuso

Segundo, tenemos que reconocer el hecho de nuestra evolución desde el siglo XV y las consecuencias metafísicas y prácticas de ella, porque explicarán nuestra tendencia a privilegiar la palabra impresa. Pertenece al género *Homo typographicus*. Nuestra epistemología y metafísica son gráficas. Ganamos nuestro pan leyendo. *Lego ergo sum*.

Como el profesor Dixon ha observado certeramente, los primeros y únicos “lectores” de Vélez eran los comediantes que representaban sus obras, pero sus destinatarios, o “lectores”, principales eran los *espectadores*, las *audiencias* de los corrales y plazas, y de los salones, patios y jardines de palacios. El medio de su poesía dramática no se limitaba a la tinta y el papel; también llenaba, literalmente, espacios y tiempo con sonido, movimiento, gestualidad y color. Los apartes *se veían* y *se oían* en la gestualidad y entonación de la voz de los actores. Siendo así, no es ninguna impertinencia si el editor revela aquellas dimensiones del texto al lector actual. Si vamos a entender la “intención original” del poeta, o si pensamos sondear cuál era su “última voluntad”, tendremos que tomar en cuenta la semiótica de los signos latentes de su poesía. Por esta razón, y por otras, para mí, como editor de Vélez, sería remiso no indicar apartes en el texto, aun cuando no existan en las fuentes testimoniales. La añadidura no es caprichosa ni impertinente, ni se trata de imponer ningún concepto de *performance*—ése es el oficio del teatrante, no del editor. Más bien es cuestión de hacer constar la performatividad intrínseca del lenguaje y de la acción dramática concebida por el poeta. En principio, estas añadiduras están ampliamente justificadas, de una parte, por los análisis teóricos de la representación teatral, radicados a su vez en la teoría de los signos de Saussure, en la *Rezeptionästhetik* de Jauss, en la teoría de los enunciados de Austin y Searle y en los modelos aplicados al análisis de los discursos, especialmente

la obra durante un plazo extendido, de unos cinco años, rematado por “una toma de conciencia agresiva a fin del orden total”. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 34-36. Las primeras ediciones, ambas de 1641, salieron de la Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, librero del rey (*ibid.*, pp. 41-45). Con tales contactos, y en vista de que Vélez era uno de los ingenios más renombrados y populares de la corte—de 1625 a 1642, recuérdese, era ujier de la cámara del rey—, no es inverosímil suponer que participara activamente en la edición de su obra más famosa. La posibilidad está favorecida por la pulcritud tipográfica de la *princeps*. Sus 135 hojas en octavo constituyen un repertorio de los diversos géneros literarios del Barroco español. El retruécano y juego conceptista constantes, enhebrados en densas construcciones sintácticas, echarían la zancadilla al cajista más adiestrado. Además, la plana tupida, sin sangrías ni otros dispositivos tipográficos que damos por sentados en la actualidad, sería un garlito de erratas con un manuscrito de Vélez, cuya letra, a juzgar por sus autógrafos, era rápida, espontánea, casi indecifrabla a veces. El caso es que las erratas en la edición príncipe son mínimas, lo cual sugiere la intervención del propio autor en la revisión de pruebas.

los que se refieren al lenguaje dramático.⁸ Por otra parte, el procedimiento sigue el precedente de casi tres décadas de crítica práctica, sobre todo en torno al teatro shakespearo.⁹ Además, el aditamento explícito revela de un modo inequívoco la praxis y vivencia teatrales de los años 600; pone de relieve los valores teatrales que se realizarían por igual en el espectáculo por el poeta, los actores y el público —*Recentior, non deterior*.¹⁰

Finalmente, el nuestro no es ningún proyecto de eugénica textual; no pretendemos reconstruir la concepción original ni la última voluntad de Vélez de Guevara, porque la tradición textual, incluso los manuscritos del mismo autor, no lo permiten.¹¹ Ante la ecdótica neolachmanniana que se practica con la comedia española, nuestra postura parecerá muy radical, pero está convalidada

⁸ Vid. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (ed. Tullio de Mauro). Payot, Paris, 1980; de Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception* (trad. Timothy Bahti, intr. Paul de Man). University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982; y *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (trad. Michael Shaw, intr. Wlad Godzich). University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982; J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Harvard University Press, Cambridge, 1962; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, Cambridge, 1969; Tadeuz Kowzan, "El signo en el teatro —Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Theodor W. Adorno et al., *El teatro y su crisis actual* (trad. Marie Raquel Bengolea). Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 25-52; de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*. Éditions Sociales, 1977; *Lire le théâtre. II: L'école du spectateur*. Éditions Sociales, Paris, 1981; y *Lire le théâtre. III: Le dialogue du théâtre*. Belin, Paris, 1996; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London, 1980; María del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro*. Taurus, Madrid, 1987; Philippe Hamon, "Statut Sémiologique du Personnage", en Roland Barthes et al. (eds.), *Poétique du Récit*. Seuil, Paris, 1977, pp. 115-180; Pierre Larthomas, *Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés*. Armand Colin, Paris, 1972; Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (trad. John Halliday). Cambridge University Press, Cambridge, 1988; Nathalie Fournier, *op. cit.*

⁹ Vid. Paola Gullí Pugliatti, *I segni latenti: Scrittura come virtualità scenica in King Lear*. G. d'Anna, Messina-Firenze, 1976; J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, Cambridge, 1977; Anthony Dawson, *Watching Shakespeare: A Playgoer's Guide*. St. Martin's, New York, 1988; Harry Berger, Jr., *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page*. University of California Press, Berkeley, 1989; Roger Warren, *Staging Shakespeare's Late Plays*. Clarendon Press, Oxford, 1990; Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. Oxford University Press, New York, 1991.

¹⁰ Cf. Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*. Felice Le Monnier, Firenze, 1934, pp. 43-108; *vid.* también Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*. Castalia, Madrid, 1998. Se refiere específicamente a la cuestión del aparte en las pp. 172-173, 187-192, 472-478, 578-579, 642-646.

¹¹ *Vid.* *El espejo del mundo*, ed. cit., pp. 30-31; y también, *La serrana de la Vera* (edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech). California State Fullerton Press, Fullerton, 1997, pp. 56-62.

por una huella de la crítica textual que por más de sesenta años se ha dedicado a revalorar la variantística y sus consecuencias. Su metodología y sus conclusiones no podrían ser más variadas, pero confluyen unánimemente en desmentir la noción romántica de que es posible construir un texto que refleje la última voluntad del autor. Sobran pruebas de ello en la poesía, en la novela, en el ensayo y, desde luego, en el teatro, el más mediatizado de todos los géneros.¹²

Vayamos al caso concreto citado al respecto por el profesor Dixon: *El amor en vizcaíno*. El título completo de la obra es *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Esta curiosa comedia combina enredos personales (amor-celos) y políticos (vizcaíno-francés) que se resuelven en un colorido y sangriento espectáculo final (torneos de Navarra). Tanto para el espectador del siglo XVII como para el lector actual, la vivencia de la obra depende precisamente del contraste entre el drama interno, que es secreto, y el espectáculo externo, que está articulado en buena parte según la etiqueta de la corte y de la caballería. Siendo así, la acción con frecuencia se avanza internamente en los apartes de los personajes. Esta dinámica se ve muy clara en las secuencias contrastadas de los Apéndices 1 y 2. Igualmente claras, además, son las consecuencias de la orientación funcional de sendas ediciones.

Las dos transcriben el testimonio de la Parte 18 de las *Comedias nuevas escogidas* (Gregorio Rodríguez, Madrid, 1662). Maria Grazia Profeti y nosotros hemos aplicado diferentes criterios de transcripción, eso es obvio, pero fonológicamente nuestros textos son exactos por igual. Nuestra amiga ha realizado una logradísima edición de un artefacto tipográfico; ha reproducido con notable precisión el texto de un texto, sin intentar reconstruir sobre él un hipotético arquetipo. Manson y yo, en cambio, nos hemos propuesto editar, con no menos rigor, el texto de una obra teatral, aproximándolo modestamente a un hipotético original con la aplicación de principios derivados de los hológrafos del propio Vélez; también, al grado que lo permitían los testimonios, hemos intentado reconstruir con los paréntesis y las acotaciones abreviadas el “texto” espectacular que el público habría “leído” en los corrales. La presentación

¹² Vid. Joseph Grigely, “Textual Eugenics”, en *Textuality: Art, Theory and Textual Criticism*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, pp. 11-50; y varios números de *TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, publicado desde 1984 por la Society for Textual Scholarship, University of Michigan Press, Ann Arbor. Señalaré solamente la revisión panorámica de Paola Pugliatti porque resume ciertas directrices importantes de la ecdótica italiana con las que coinciden los principios que Manson y yo hemos adoptado (e.g., los planteamientos de Pasquali, Contini y Cesare Segre). “Textual Perspectives in Italy: From Pasquali’s Historicism to the Challenge of ‘Variantistica’ (and Beyond)”, en W. Speed Hill y Edward M. Burns (eds.), *TEXT*, 11 (1998), pp. 155-188.

material de las dos ediciones, pues, refleja dos modos diferentes de valorar y aproximarse al testimonio textual. Gianfranco Contini señaló estas dos aproximaciones hace más de cincuenta años. Se refería al papel del investigador ante el problema de las variantes y enmiendas autoriales, pero sus palabras se aplican con perfecta validez a la transcripción de comedias auriseculares:

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne approssimazione al "valore"; e potrebbe definirse, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, "pedagogico".¹³

En la escena citada, que ocurre al principio del Acto II de la comedia, la acción externa del diálogo es breve y sencilla, pero la acción interna, enunciada en los apartes, es extensa, apasionada y compleja. Mirando los apartes como actos locutorios, con sus rupturas semánticas y deícticas y sus desplazamientos referenciales, está claro que la dinámica del lenguaje no está orientada a los otros personajes en la escena sino al hablante mismo. Su performatividad es obvia; de ahí que explicitemos las didascalias.

Así, terminaré con una pregunta. Con los recursos documentales que ahora tenemos a nuestra disposición, se entiende mucho más acerca de la historia material y social de la Comedia Nueva. Y con los fundamentos teóricos de la semiótica y los términos analíticos con que se describen los mecanismos del lenguaje dramático, se entiende mucho más acerca de la performatividad de su poesía. Como editores practicantes, ¿por qué no valernos en nuestras labores de estos dispositivos para facilitar la comprensión del lector actual con respecto al *performance* del teatro clásico con la adición explícita de apartes, al menos en el caso de Vélez de Guevara, y quizá aun de otros que sí adaptaron sus creaciones para la prensa, pero sin explicitar dichas acotaciones, porque suponían una epistemología de lectura, y una sensibilidad a la performatividad del lenguaje, que eran muy diferentes de las nuestras?

¹³ "Come lavorava l'Ariosto", en *Esercizi di lettura: Sopra autori contemporanei con un'Appendice su testi non contemporanei*. Felice Le Monnier, Firenze, 1947, p. 311.

APÉNDICES

1. Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno* (introducción, texto crítico y notas por Maria Grazia Profeti). Università degli Studi di Padova, Verona, 1977.

Sale un secretario, con una cartera y un papel escrito encima.

SECRETARIO: Ya traygo, Señor, aquí,
del modo que has ordenado,
lo que está capitulado 1065
por el Infante y por ti.
Dispuesto viene por mí,
con todo lo necessario
a este caso.

Secretario,
llamen al Infante, pues. 1070

Entre el Infante.

FILIPO: Ya está Filipo a tus pies.
ESTRELLA: Destino, a mi amor contrario,
executa tu poder
en mí, y a esta ocasión
aumente tu sinrazón 1075
ansias a mi parecer.

FILIPO: Aquí está Estrella, que a ser
impirio prodigio aspira.
ESTRELLA: ¿Qué importa que sea mentira
lo que dizen del Delfin, 1080
si es verdad mi amor, y en fin
por otra causa suspira?

FILIPO: ¿Qué mandas?
GARCÍA: Éstas, Infante,
son las capitulaciones:
passa esos breves renglones 1085
por los ojos.

FILIPO: ¿A qué amante
passó caso semejante?

GARCÍA: Y firmaremos los tres

	esos conciertos después.	
FILIPO:	Cada letra es para mí un basilisco que vi, y un áspid entre los pies, y con saber que es veneno quanto por los ojos passo, estoy apurando el vaso de verdes vívoras lleno.	1090 1095
ESTRELLA:	Con estar Filipino ageno de mi ciega inclinación, si no es de amor ilusión, muestra tristes sentimientos, que las almas instrumentos templados a un temple son.	1100
FILIPO:	Todo lo capitulado, Señor, he visto y leído, y está (perdiendo el sentido estoy) al caso ajustado del casamiento tratado.	1105
GARCÍA:	Pues, con vuestra salva, quiero firmar, Filipino, el primero.	
FILIPO:	Por justa causa se os deve el primer lugar.	1110
ESTRELLA:	¡Qué en breve, del mal de mis ansias muero!	
GARCÍA:	Firme, por Reyna de Francia, la Infanta, Filipino, agora.	<i>Firma</i>
FILIPO:	Por mi Reyna y mi Señora, que es la mayor arrogancia que puede, en tan gran distancia, tener mi atenta advertencia.	1115
ESTRELLA:	¡Cielos, ¿qué más imprudencia conmigo podéis usar, pues me obligáis a firmar de mi muerte la sentencia?	1120
SECRETARIO:	Tomad, Señora, la pluma.	
ESTRELLA:	Llegad, secretario, pues. (Fortuna vil, ¿qué interés te obliga a matarme, en suma?	1125

	que con esto a la esperanza más vida el temor le ha dado.	
GARCÍA:	Infante, para otro día quede esto aplazado.	
FILIPO:	Estoy siempre a tu obediencia, y soy vassallo, invicto García, de Estrella, que es Reyna mía, pues de Francia lo ha de ser.	1165
ESTRELLA:	Bien os llego a merecer essas finezas.	
GARCÍA:	Los dos somos muy vuestros; adiós.	1170
FILIPO:	Viva eterno tu poder, y del Moro castellano y andaluz salgas triunfante siempre.	
GARCÍA:	Guárdeos Dios, Infante, y por vos el soberano lirio tiemble el Otomano.	1175
ESTRELLA:	Adiós, Filipo, y perdón no os pediré del borrón, que aunque la vista presume descuidos contra la pluma, fue culpa de la atención.	1180
FILIPO:	Impossibles, ¿qué intentáis?	
ESTRELLA:	Cuidados, ¿qué me queréis?	
FILIPO:	Si remedio no tenéis, ¿para qué me atormentáis?	1185
ESTRELLA:	Mucho en el alma duráis.	
GARCÍA:	Vamos, Infante, de aquí.	
ESTRELLA:	En el campo me metí a lidiar con mi deseo.	1190
FILIPO:	Conmigo mismo peleo: ¡defiéndame Dios de mí!	

2. Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra* (edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen) [en preparación].

Sale UN SECRETARIO, con una cartera, y un papel escrito encima. d

SECRETARIO: Ya traigo, señor, aquí,
del modo que has ordenado,
lo que está capitulado 1065
por el Infante y por ti.
Dispuesto viene por mí
con todo lo necesario
a este caso.

GARCÍA: Secretario,
llamen al Infante, pues. 1070

Entre el INFANTE. e

FILIPO: Ya está Filipo a tus pies.
ESTRELLA: (*Ap.*: ¡Destino, a mi amor contrario,
ejecuta tu poder
en mí, y a esta ocasión
aumente tu sinrazón 1075
ansias a mi parecer!)

FILIPO: (*Ap.*: ¡Aquí está Estrella, que a ser
impirio prodigio aspira!)

ESTRELLA: (*Ap.*: ¿Qué importa que sea mentira
lo que dicen del Delfin, 1080
si es verdad mi amor, y en fin
por otra causa suspira?)

FILIPO: ¿Qué mandas?
GARCÍA: Éstas, Infante,
son las capitulaciones.
Pasa esos breves renglones 1085
por los ojos...

FILIPO: (*Ap.*: ¿A qué amante
pasó caso semejante?)

GARCÍA: ...y firmaremos los tres

- FILIPO: esos conciertos después.
 (Ap.: Cada letra es para mí 1090
 un basilisco que vi,
 y un áspid entre los pies,
 y con saber que es veneno
 cuanto por los ojos paso,
 estoy apurando el vaso 1095
 de verdes víboras lleno.)
- ESTRELLA: (Ap.: Con estar Filipo ajeno
 de mi ciega inclinación,
 si no es de amor ilusión,
 muestra tristes sentimientos, 1100
 que las almas instrumentos
 templados a un temple son.)
- FILIPO: Todo lo capitulado,
 señor, he visto y leído,
 y está... (Ap.: ¡Perdiendo el sentido 1105
 estoy) ...al caso ajustado
 del casamiento tratado.
- GARCÍA: Pues, con vuestra salva, quiero
 firmar, Filipo, el primero.
- FILIPO: Por justa causa se os debe 1110
 el primer lugar.
- ESTRELLA: (Ap.: ¡Qué en breve
 del mal de mis ansias muero!)
- GARCÍA: Firme, por Reina de Francia,
 la Infanta, Filipo, agora.
- Firma.* f
- FILIPO: Por mi reina y mi señora, 1115
 que es la mayor arrogancia
 que puede, en tan gran distancia,
 tener mi atenta advertencia.
- ESTRELLA: (Ap.: ¡Cielos!, ¿qué más imprudencia
 conmigo podéis usar, 1120
 pues me obligáis a firmar
 de mi muerte la sentencia?)
- SECRETARIO: Tomad, señora, la pluma.

ESTRELLA: Llegad, Secretario, pues.
 (Ap.: ¡Fortuna vill!, ¿qué interés 1125
 te obliga a matarme, en suma?
 Concédeme que presuma
 que estás, no yéndote nada,
 de mi muerte sobornada;
 mas habrá quien te lo impida, 1130
 porque es inmortal la vida
 de una mujer desdichada.
 ¡Id, pluma, sangriento arpón,
 ya por mi mano crüel
 desde el arco del papel 1135
 a pasarme el corazón,
 que ésta no es tinta, es carbón
 bañado en negro alquitrán,
 que mis desdichas me dan!
 Y pues que callando muero, 1140
 dar lutos al alma quiero,
 que ellas cortándole están.)

Toma con la pluma los algodones, y borra. g

SECRETARIO: Vuestra Alteza advierta...
 ESTRELLA: ¿Qué?
 SECRETARIO: ...que por firmar ha borrado
 todo lo capitulado. 1145
 ESTRELLA: Hice lo que deseé.
 Acierto del alma fue,
 no le quedando al dolor
 treguas, sea mentido error,
 porque semejantes pasos, 1150
 los que parecen acasos,
 son más acuerdos de amor.
 GARCÍA: (Ap.: Azar éste ha parecido,
 y por otra parte, agüero
 de algún daño venidero. 1155
 ¡Perdiendo vuelvo el sentido!)
 De hacer estad advertido,
 Secretario, otro traslado.

SECRETARIO:	Quedo con ese cuidado.	<i>Vase.</i>	h
FILIPO:	(<i>Ap.</i> : Albricias, desconfianza, que con esto a la esperanza más vida el temor le ha dado.)		1160
GARCÍA:	Infante, para otro día quede esto aplazado.		
FILIPO:	Estoy siempre a tu obediencia, y soy vasallo, invicto García, de Estrella, que es reina mía, pues de Francia lo ha de ser.		1165
ESTRELLA:	Bien os llego a merecer esas finezas.		
GARCÍA:	Los dos somos muy vuestros. Adiós.		1170
FILIPO:	Viva eterno tu poder, y del moro castellano y andaluz salgas triunfante siempre.		
GARCÍA:	Guárdeos Dios, Infante, y por vos, el soberano lirio tiemble el Otomano.		1175
ESTRELLA:	Adiós, Filipo, y perdón no os pediré del borrón, que aunque la vista presume descuidos contra la pluma, fue culpa de la atención.		1180
FILIPO:	(<i>Ap.</i> : Imposibles, ¿qué intentáis?...)		
ESTRELLA:	(<i>Ap.</i> : Cuidados, ¿qué me queréis?...)		
FILIPO:	(<i>Ap.</i> : ...Si remedio no tenéis, ¿para qué me atormentáis?)		1185
ESTRELLA:	(<i>Ap.</i> : ...¡Mucho en el alma duráis!)		
GARCÍA:	Vamos, Infante, de aquí.		
ESTRELLA:	(<i>Ap.</i> : En el campo me metí a lidiar con mi deseo.)		1190
FILIPO:	(<i>Ap.</i> : Conmigo mismo peleo. ¡Defiéndame Dios de mí!)		