Comedias de

Agustín Moreto

La vida de san Alejo

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (ed.)

FUNDACIÓN BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

GRUPO PROTEO
UNIVERSIDAD DE BURGOS

La vida de san Alejo

Comedias de Agustín Moreto
Colección Digital Proteo, 17

Dirección: María Luisa Lobato

TEATRO DEL SIGLO DE ORO
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Agustín Moreto

La vida de san Alejo

Edición crítica de
Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer

(Universidad Complutense
de Madrid – ITEM)

MORETO, Agustín (1618-1669)
Comedias de Agustín Moreto, dir. María Luisa Lobato. *La vida de san Alejo*, ed. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer. Colección digital Proteo, 17. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
ISBN: 978-84-17422-84-4 (del volumen)
ISBN: 978-84-16594-98-6 (de la colección)

Patrocinado por:

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
Este libro está sujeto a una licencia de "Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)" de Creative Commons.

© 2021, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y María Luisa Lobato
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-84-4

Sumario

Prólogo 1
1. Resumen del argumento 9
2. Cuestiones textuales 11
3. Stemma 17
4. Sinopsis de la versificación 18

Bibliografía 21

Edición de *La vida de san Alejo* 35

Lista de variantes 185

Índice de notas 207

Prólogo*

La vida de san Alejo forma parte de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto, un ciclo de cinco obras que se completa con *Los siete durmientes*, *San Franco de Sena*, las dos primeras jornadas de *Santa Rosa del Perú* y, quizá, *El más ilustre francés, san Bernardo*[1]. Este compacto grupo se escribió en un periodo de años bien delimitado: entre 1651 y 1669, cuando la muerte le sobrevino al poeta dejando sin terminar precisamente su última comedia de santos, la dedicada a Santa Rosa. No cabe duda de que las hagiografías adaptadas al teatro por Moreto tienen una marca muy personal: no solo responden a su clara vocación de dramaturgo, sino que además «coinciden con su etapa sacerdotal, en la que al parecer se redujo notablemente su producción profana» (Borrego Gutiérrez, 2013, p. 62).

Aunque no tenemos datos concretos sobre la fecha de composición de nuestra comedia, todo parece apuntar a que fue escrita hacia finales de 1656 o, a lo sumo, en los primeros días de 1657. Sabemos a ciencia cierta que la obra la representó Diego Osorio con su compañía en el Corral del Príncipe el 25 de enero y, de nuevo, el 10 de febrero de 1657, continuando con ello una dilatada colaboración entre autor y dramaturgo (véanse Zugasti, 2008, p. 46, n. 7; Lobato, 2008b, pp. 31-33). La noticia de dicho estreno es buena muestra del

---

* Vaya desde aquí mi agradecimiento a Ana Martínez Muñoz, cuya ayuda con la interpretación de algunos pasajes de esta comedia ha sido sumamente esclarecedora, y sobre todo a María Luisa Lobato, por su confianza y su paciencia.

1 Para un análisis de las comedias hagiográficas de Moreto en su conjunto, desde diferentes puntos de vista, véanse Gemin (2007), Sáez Raposo (2011 y 2016), Borrego Gutiérrez (2013) y Fernández Rodríguez (2013b). Téngase en cuenta que omitimos en esta nómina las que se proyectaron y desarrollaron como comedias en colaboración. Por su parte, en lo que respecta a las dudas que se ciernen sobre la autoría moretiana de *El más ilustre francés, san Bernardo*, véase Ulla Lorenzo, Martínez Carro y Calvo Tello (2021).

Volver al índice

éxito que cosechó la obra moretiana. Como puede leerse en el *DICAT* (*s.v. Osorio (de Velasco), Diego (de)*):

> En un informe sobre este certificado y otros, fechado en Madrid el 15 de agosto de 1658, Gonzalo de los Ríos, comisario de las comedias de la Villa de Madrid, afirmaba que el 25 de enero de 1657 Diego Osorio representó *San Alejo* en uno de los corrales [el del Príncipe] y "[Pedro de la] Rosa puso carteles [para representar en el otro corral] y no hubo jente [*sic.*]"[2].

Apenas un año más tarde la comedia llegaba por primera vez a la imprenta, siguiendo exactamente el mismo recorrido que también pudo conocer muy poco después *El más ilustre francés, san Bernardo* (Oteiza, 2005). *La vida de san Alejo* abría la décima parte de la colección de *Comedias nuevas escogidas*, estampada por la Imprenta Real, los mismos talleres que ya habían compuesto las partes segunda, cuarta, novena y, quizá, una de las controvertidas sextas partes de la colección (véase Gómez Sánchez-Ferrer, 2015, pp. 304-317). La obra se pudo leer entonces acompañada por otras de Guillén de Castro, Juan de Zabaleta o el mismísimo Lope de Vega, a quien se le atribuye en esta ocasión *Los milagros del desprecio*, y no es desdeñable la fortuna que conoció más tarde en las prensas de la centuria siguiente. En el siglo XVIII se imprimieron –al menos– once ediciones sueltas distintas, en su mayoría promovidas por la saga familiar de los Sanz (Francisco, Juan y Antonio), que describiremos y comentaremos con detenimiento más adelante. Desde luego, contrasta ese vivo interés por la comedia en los siglos XVII y XVIII con el olvido en que ha caído desde entonces y hasta nuestros días.

En su momento la comedia debió de hacer las delicias de los espectadores. *La vida de san Alejo* presenta una de las características más reconocibles de todo el teatro hagiográfico del Barroco: unida a la parte doctrinal, Moreto utiliza en todo su teatro hagiográfico «una marcada presencia de personajes divinos y diabólicos. Y a nivel escenográfico, […] una maquinaria que, a mediados del siglo XVII, había llegado a ser muy elaborada» (Gemin, 2007, pp. 119-120). Los dos aspectos señalados por Gemin sin duda debían de ser

2 Véase además Cotarelo (1915), que fue el primero que relacionó la noticia con la comedia moretiana.

suficientes para entretener a los curiosos que vieran la obra representada en el corral de comedias, por mucho que la intención de Moreto fuese ante todo de cariz edificante.

Entre las características más notables de este tipo de comedias, merece la pena detenerse en la presencia del Demonio, figura con cierto regusto folklórico que roba el protagonismo al resto de los personajes cada vez que aparece en escena. No en vano llega a decir Fernández Rodríguez que «la presencia diabólica se naturaliz[ó] en la acción de la comedia, llegando en la mayoría de los casos a situarlo al nivel del gracioso» (2013a, p. 116). Sus estratagemas son, en efecto, las que hacen avanzar la trama de la comedia, dando pie a que Alejo supere todas y cada una de las pruebas que va encontrando en su camino, casi a la manera del héroe clásico, como un nuevo Ulises. No conviene olvidar que nos encontramos ante uno de los que Gemin (2007, p. 121) llama «santos convertidos» y es, por tanto, su proceso de elevación hacia la santidad el que sustenta toda la intriga y el conflicto de la acción dramática.

En relación con el componente religioso de la comedia, es necesario destacar, además, que la pieza moretiana centra toda la obra en la oposición entre el amor profano y el amor divino (Gemin, 2007, p. 121-122)[3] y admite incluso cierta lectura *biographico modo*, como alegoría de la renuncia que el mismo poeta abrazó cuando cambió de vida con el fin de dedicarse de lleno a la Iglesia (véase Kennedy, 1932, p. 26).

Con todo, el planteamiento de la pieza parte de algunos tópicos de la comedia urbana o de enredo para ir deslizándose poco a poco hacia el terreno de la hagiografía, enfatizando la conversión del protagonista y su camino hacia la santidad. El resumen del argumento que se puede leer más adelante da buena cuenta de ello, pero baste por ahora con recordar que la obra empieza el día de la boda de Alejo y Sabina, momento en el que se ciernen las dudas sobre el joven, dando lugar a que los demás personajes piensen que se encuentran ante un posible conflicto de honor (vv. 193-196). La confusión se aclara pronto –para los personajes y para el público que

3 Así lo entiende también Porras (2007) en relación con el uso de la música en la comedia, tema al que volveremos más adelante.

asiste a la representación–, pero algunos elementos propios de la comedia urbana permanecen, como es el segundo pretendiente de la dama, ridículamente afectado en sus excesos literarios, o el ingenioso y siempre hambriento gracioso.

Es justo recordar, en todo caso, que como lectores o espectadores asistimos al proceso de santificación de Alejo, uno de los primeros santos de la era cristiana y, sobre todo, uno de los más populares. Su vida presenta un carácter marcadamente novelesco o legendario que hizo que perviviera y se difundiera en diferentes versiones a lo largo de la Edad Media y la Edad Moderna hasta pasar a engrosar el fructífero caudal de las novelas de cordel del Siglo de Oro, como ha estudiado Vega (1991). Aunque el origen de su historia se puede remontar a algunos antiguos textos griegos o sirios (véase Vega, 1991, pp. 16-18), es la última versión popular a la que hemos aludido ya la que se puede encontrar con pocas diferencias en algunos pliegos de cordel impresos a principios del siglo XVI, como el que actualmente se conserva en la British Library (C40.e.42, con edición moderna en Vega, 1991, pp. 97-116), y en el *Flos sanctorum* atribuido a Gonzalo de Ocaña y Pedro de la Vega, recopilación de gran éxito cuyas constantes reediciones han sido estudiadas con detalle por Aragüés Aldaz (2000 y 2005). De allí, sin duda, pasarían los elementos fundamentales a la comedia moretiana.

Tanto en la versión publicada en pliegos sueltos como en la recogida en el *Flos sanctorum*, la historia se construye con los mismos mimbres. Son los siguientes: Alejo, el hijo único de Eufemiano, uno de los más nobles y ricos de Roma, abandona a su esposa en la noche de sus bodas y huye a Edesa, ciudad de Siria, donde reparte sus bienes entre los pobres. Desconocido de todos, vive en humildad y en penitencia como peregrino, sin ser conocido ni siquiera por sus propios sirvientes, cuando lo encuentran y le dan limosna. Tras varios años en que visitó los templos de la Tierra Santa, vuelve a Roma, donde vive ascéticamente como mendigo bajo una escalera en la casa de sus padres. Víctima de las crueldades de sus criados, cuando siente vecina su muerte, decide dejar por escrito toda su vida. Al llegar la gente de la ciudad a la casa de Eufemiano buscando al «hombre de Dios» que acaba de morir, se descubrirá su verdadera identidad y el periplo de su vida (véase Vega, 1991, pp. 13-16 y 30-53). Esos son los elementos, en defini-

tiva, que se encuentran también, diseminados o aludidos, en la comedia de Moreto (sobre todo en su tercera jornada), como hemos intentado poner de manifiesto de manera específica en las notas a nuestra edición.

Sin embargo, no era solo la leyenda alejiana, de tono marcadamente novelesco y popular, lo que debió de llamar la atención de Moreto para componer su comedia. Como en buena parte de las piezas hagiográficas del siglo, la importancia de la puesta en escena es fundamental para tener una imagen de conjunto de lo llamativo que pudo ser el elemento espectacular con el que se debió de representar la comedia (véase Dassbach, 1997, pp. 85-124). Tan solo con leer las acotaciones, es fácil encontrar el uso de dos niveles de acción conectados por un monte, ciudades que surgen de la nada (probablemente por medio de telones pintados), elevaciones de los personajes con plataformas, apariciones y desapariciones de los caracteres sobrenaturales (a menudo a través del escotillón del escenario), efectos luminosos como el que envuelve a Pasquín poco antes de que se encuentre el cuerpo ya sin vida de Alejo y hasta un efecto «de olor» (Rodríguez García, 2014, pp. 39-44) como es el «humo […] de quemar pimientos» del que se queja Manquillo en el v. 1287.

Por si fuera poco todo lo anterior, la comedia se complementa con una partitura musical especialmente rica y completa que permite incluir varias canciones de manera intradiegética[4]. El grupo de músicos acompaña la acción de la obra de principio a fin, sirviendo de contrapunto y de testigo de lo que sucede en el tablado, a la vez que aumenta el lirismo de las escenas (ya de por sí muy

4 En palabras de Sáez Raposo (2011, p. 444), Moreto «empleó con profusión la música en la inmensa mayoría de sus comedias. Como ya señalé en otro lugar, dicho recurso, tanto en su faceta cantada como puramente instrumental no es, ni mucho menos, un mero componente ornamental en la obra, "sino que ayuda a su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes" […], muestra su habilidad en el aprovechamiento de los elementos que tiene a su alcance, y así imagina todo un abanico de situaciones dramáticas en las que el ingrediente musical aporta soluciones precisas y heterogéneas a toda una variedad de contextos distintos. […] Es en la incorporación de ciertos efectos sonoros donde se aprecia a un dramaturgo mucho más afín con el preciosismo escenográfico que se vive, sobre todo, a partir de la segunda mitad de siglo».

emotivas, desde el punto de vista de las formas poéticas) y da pie a los varios festejos nupciales o a canciones polifónicas de especial relevancia para la acción dramática, como las que llevan al clímax final de las dos primeras jornadas. Tenemos la fortuna, además, de conservar las partituras que se cantaron en las representaciones de la comedia y, gracias a los estudios de Stein (1993, pp. 51-54) y Porras (2005, pp. 129-142, y 2007), podemos valorar en su justa medida las composiciones en relación con el contexto musical de la época.

Llama la atención, en este sentido, la omnipresencia de la música en la comedia moretiana, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que adquirió la vida del santo en la ópera italiana de la época. Merece la pena recordar que entre 1629 y 1634 se representó en varias ocasiones en el palacio Barberini una de las óperas más revolucionarias del momento: el *Sant'Alessio* de Stefano Landi, con libreto de Giulio Rospigliosi (el futuro papa Clemente IX), cuyos vínculos con los dramaturgos de la corte de Felipe IV han sido ya estudiados, sobre todo en el caso de Calderón (véanse Greer, 1991, pp. 56-58; Lobato, 2001, pp. 193 y 197; Chaves Montoya, 2003). No podemos decir que la comedia de Moreto tenga ninguna referencia textual directa que permita relacionarla con la ópera italiana, a juzgar por la partitura que se imprimió en 1634, único testimonio que queda de las representaciones de esos años[5]. Sin embargo, no se puede descartar tampoco que el melodrama de Rospigliosi ejerciera cierta influencia en Moreto a la hora de encauzar la *inventio* que terminaría por dar pie a su *Vida de san Alejo*.

Conociera o no el oratorio del romano, lo cierto es que la estructura de la comedia moretiana, tal y como ha llegado a nosotros, tiene mucho que ver con la ópera del momento, pues presenta una clara tendencia a hacer descansar la acción en los largos monólogos en que los protagonistas van profundizando en sus sentimientos, de la misma forma que ocurre en el *Sant'Alessio* italiano, que no solo explota las posibilidades alegóricas de la vida del santo sino que

5 *Il S. Alessio, dramma musicale dall'eminentissimo et reverendissimo signore card. Barberino, fatto rappresentare al serenissimo prencipe Alessandro Carlo di Polonia, dedicato a sua eminenza e posto in musica da Stefano Landi, Romano, musico de la capella di N. S.*, Roma, Paolo Masotti, 1634.

también abre la veda a un tipo de teatro musical de carácter introspectivo[6]. De una lectura atenta de la comedia se podría deducir que la alternancia entre recitativos y arias propia de la ópera se sustituye en esta ocasión por un uso muy consciente de la polimetría propia de la comedia nueva: los *solos* de los personajes a menudo aparecen subrayados por formas líricas de alto vuelo, como las décimas, las silvas o las estancias (véase la sinopsis de la versificación, al final de esta introducción)[7].

En ese contexto, cobra especial protagonismo, además, la compañía de Osorio como encargada de representar la comedia moretiana, pues estaba especializada por entonces en el montaje de zarzuelas y comedias musicales. Así lo demuestra el hecho de que, inmediatamente después de *La vida de san Alejo*, prepararan para el Palacio del Buen Retiro una «fiesta» de Solís –probablemente *El alcázar del secreto*– que se representó el lunes de Carnaval (12 de febrero) y que ese mismo día repusieran para el rey otra «fiesta de la Zarzuela», probablemente *El golfo de las sirenas* de Calderón que habían estrenado el 17 de enero (*DICAT*, *s.v. Osorio (de Velasco), Diego (de)*).

Pero la vida escénica de nuestra comedia no acabó en el siglo XVII. Gracias al ejemplar de la edición de Francisco Sanz (F_2) que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal (Tea 1-10-12), podemos confirmar que en 1706 el texto volvió a subirse a las tablas. La hoja que hace las veces de portadilla presenta, de hecho, la comedia como «La Vida de S. Alexo / del Autor / [*tachado* Man.[l] Villaflor] / Año / 1706»[8] y en las hojas siguientes se encuentra la licencia para su re-

6 Para las características de dicha ópera y su influencia posterior, véase Morelli (2012).

7 Muy interesante resulta también en este sentido el uso reiterado de intertextos garcilasianos a lo largo de la comedia, que dan un tono más melancólico a muchos de los pasajes. Los préstamos de la poesía de Garcilaso en la comedia se señalarán oportunamente en las notas al texto.

8 A pesar de que Agulló, que leyó bajo las tachaduras, creyó que en la portada manuscrita se hacía referencia a «Man.[l] de la Flor» (1970, p. 212, n.º 165), parece claro que la portada se refiere al músico y autor de comedias Manuel de Villaflor, que desarrolló su actividad como empresario teatral aproximadamente entre 1700 y 1707, año de su fallecimiento (véase *DICAT*, *s. v. Villaflor (o Flores), Manuel de*).

presentación, otorgada el 1 de mayo de ese año, no sin antes indicar que «no se diga lo atajado y prevenido en el margen». Todo parece apuntar a que la comedia se pudo ver en Madrid en mayo de ese año, tras conseguir las aprobaciones de Francisco de San Vicente, cura de San Salvador y examinador del arzobispado (22 de abril de 1706), Pedro Francisco Lanini Sagredo (29 de abril de 1706) y José de Cañizares (30 de abril de 1706). De especial interés resulta el ejemplar para constatar la vida escénica y la transmisión textual de la comedia, pues el censor no solo ha marcado los pasajes que podrían dar lugar a malentendidos en materia religiosa, sino que además se toma la molestia de enmendar algunas malas lecturas del impreso.

Todavía encontramos noticias de más representaciones algunos años más tarde. Según la *Cartelera* de Andioc y Coulon (1996), entre 1710 y 1720 se representó en tres ocasiones una *Vida de san Alejo* que los estudiosos dudan en atribuir a Calleja o a Moreto. De la que no parecen tener duda es de la representación del 12 de octubre de 1726, fecha en la que consta que la compañía de Zerquera representó la pieza moretiana en el Corral de la Cruz[9]. Con todo, puede que el éxito de la comedia no terminara ahí. El ejemplar de la edición de Antonio Sanz (1746) que se conserva en la Taylor Institution de Oxford (Bodleian Library, VET.SPAN.II.B.144) parece testimoniar que todavía en ese año (o quizá algo más tarde) había compañías teatrales interesadas por la obra. Más allá de alguna enmienda menor al texto, todas las notas manuscritas que constan en este ejemplar pueden considerarse indicaciones escénicas («Vase», «Música», «Ap.»…), incluyendo la elocuente mención de los nombres de «Manuel» (junto a la acotación del v. 1412), «Teresa» (identificando la voz que habla desde dentro en el v. 1935), «Jayme» (la primera vez que habla el segundo criado en el v. 2208) y un «xico», que hace las veces de criado; así como la indicación «Trono» poco antes de que en el texto se indique que «múdase la perspectiva en sala con dos sillas en medio» (v. 1818 *acot.*) o cuando «Descúbrese Eufemiano en una silla» (v. 2346 *acot.*).

9 Para la fortuna escénica de la versión operística de la vida del santo en Europa en torno a esos mismos años, merece la pena recordar que en 1710 Camilla de Rossi compuso su oratorio *Sant'Alessio* en Viena (véase Jackson, 1986).

Volver al índice

Ahora bien, si el interés por la comedia se dilató a lo largo de varias décadas, como se ha podido comprobar, de lo que no cabe duda es de que el texto que se leía y se representaba en el siglo XVIII no era el que había concebido Moreto en su totalidad. Toda la tradición impresa (con la única excepción de la *princeps*) reproduce un texto considerablemente recortado: entre 215 y 460 versos menos se pueden contar, según el testimonio que manejemos. Aunque no tenemos noticia alguna de que los cortes fueran producto de la censura[10], no cabe duda de que muchos de los pasajes suprimidos tienen que ver directamente con los aspectos más problemáticos de la obra en lo tocante a la religión. Entre los versos suprimidos encontramos menciones chocarreras al matrimonio en relación con las torturas sufridas por los primeros cristianos (vv. 41-72), alusiones al suicidio (vv. 741-762), burlas sobre los misterios que acompañan a los mendigos en su pordioseo (vv. 1128-1144), bromas del hambriento Pasquín con los ermitaños (vv. 2083-2096), alusiones a su fingida santidad (vv. 2271-2286)… Aunque –todo sea dicho– también se suprimen, quizá por simple economía teatral, escenas y soliloquios que pueden llegar a ser redundantes, chistes demasiado complicados como para que sean entendidos en la representación (vv. 790-802) o simples alusiones a los músicos (vv. 186-188, por ejemplo). Sea de la manera que sea, el texto presenta una serie de problemas que contrastan vivamente con el éxito que parece adivinarse tras las numerosas ediciones y representaciones de *La vida de san Alejo*.

1. Resumen del argumento

En la primera escena de la comedia, Alejo manifiesta sus dudas y su aflicción horas antes de que tenga lugar su propia boda con Sabina. El futuro santo expone, primero ante su criado, Pasquín, y luego con su padre, Eufemiano, las razones que lo tienen temeroso. Gracias a esas conversaciones sabemos que una voz divina lo ha llamado en sueños para que consagre su castidad a Dios.

10 Nada hemos encontrado, al menos, en la completa base de datos de CLEMIT (Urzáiz Tortajada, dir., 2012-2021).

A los largos monólogos de Alejo y de Eufemiano, llenos de contenido doctrinal, les sigue una escena en la que Sabina, en paralelo a los miedos de su enamorado, duda también de los desgraciados designios que parecen advertirle los músicos. Pronto le interrumpe el duque Otón, sobrino del emperador y enamorado de la joven, que intenta aun en el día de su boda pedirle nuevamente su mano. Tras ser despedido con largas razones por Sabina, el despechado pretendiente tendrá que ser testigo de la boda con Alejo, que él ve desde el tablado y que Pasquín termina de contarle.

Alejo, esta vez en conversación con Pasquín y con Sabina, vuelve a manifestar sus dudas. En ese momento aparecen en escena el ángel custodio de Alejo y el Demonio, que trata de tentar al protagonista para que no cumpla su misión divina. Tras ser vencido el Demonio en batalla dialéctica, Alejo se resuelve finalmente a seguir su destino.

La segunda jornada se abre con un emotivo monólogo de Alejo que, en varias estancias, insiste en la tristeza del joven tras dejar a su esposa. Le sigue una escena de carácter entremesil en la que dos mendigos se fingen tullidos para pedir limosna. Con ellos se encuentra Alejo y trata de remediar en parte sus miserias dando todo lo que posee, pero en ese momento aparece el Demonio disfrazado de pobre para estorbar su intento. Una vez conocido, gracias a la mediación del Ángel una vez más, Alejo prosigue su camino para embarcarse desde el Tíber hacia Tierra Santa. Inmediatamente después, aparece Eufemiano junto a varios criados suyos, a quienes manda a buscar a su hijo mientras pregunta a los pobles, Zancarrón y Manquillo, por su paradero. Tras las largas quejas de Eufemiano, vuelven algunos criados sin noticia de Alejo. Finalmente, Pasquín terminará por aceptar la orden de ir también en busca de su señor, no sin antes rezongar y decir unas cuantas chanzas.

El Demonio prepara entonces una escena imaginaria que pone ante los ojos de Alejo: el joven cree haber vuelto a Roma, donde ve a Sabina que, despechada y harta de tanto esperar, ha decidido casarse con Otón. El imaginario sarao de la boda desaparece en el momento en que Alejo se encomienda a Jesús.

La jornada termina con el encuentro entre el protagonista y sus antiguos criados, quienes le dan limosna sin llegar a conocerlo. Finalmente, al encontrarse con Pasquín, deciden los dos ir a una

ermita de Siria, donde los frailes han sido prevenidos por el Ángel de que llegaría el nuevo custodio de la imagen de María, que no es otro que Alejo.

Se abre la tercera jornada con el Demonio disfrazado de marinero, buscando una vez más la manera de hacer descarrilar el buen intento de Alejo, esta vez haciendo creer a Otón y a la familia del peregrino que está muerto. Justo en ese momento llegan Pasquín y Alejo. Tras asistir a las nuevas invenciones del gracioso, que pretende sacar rédito a su vuelta a la casa diciendo que ha visto a Alejo (sin saber que es quien viene con él) y haciéndose pasar por santo, Alejo consigue hablar con Eufemiano, a quien convence finalmente de que sigue vivo –a pesar de que el Demonio intenta todavía sostener lo contrario– en una larga escena de encendido patetismo, aun cuando no llegue a conocerlo.

A partir de este momento la comedia sigue casi punto por punto lo que la leyenda tradicional del santo cuenta: Alejo le pedirá a su padre que le deje quedarse a vivir bajo una de las escaleras de la casa, donde sufrirá varias afrentas de sus antiguos criados. Tras un monólogo en que vuelve a encomendarse a Dios, Alejo consigue tranquilizar momentáneamente a su esposa, que sigue penando por él, en una escena con una importante carga musical. Tras desbaratar las últimas industrias del Demonio, Otón termina dando una paliza mortal a Alejo. La última aparición del Ángel da pie a que el Demonio se retire definitivamente de escena. El santo, poco antes de morir, deja escrita su vida en un pliego de papel. Al llegar nueva gente a la casa, se descubre la identidad del anónimo peregrino mientras las campanas suenan solas subrayando los milagros del santo que para Pasquín, cómicamente, se limitan a «irse su esposa a un convento / y Pasquín a una galera» (vv. 3142-3143). La comedia termina prometiendo una segunda parte que no parece que se llegara a escribir.

2. Cuestiones textuales

Aunque se ha podido localizar (y se ha tenido en cuenta) más de un ejemplar de casi todas las ediciones que aquí consignamos, nos limitamos a presentar a continuación los que hemos utilizado para realizar el cotejo del texto de nuestra comedia.

E *Nuevo / teatro de / comedias varias / de diferentes / autores. / Décima parte*, Madrid, Imprenta Real, A costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1658, fols. 1r-23v, BNE R/22663.

Es el testimonio más antiguo y más completo de cuantos se conservan de la comedia. Eso no significa, sin embargo, que el texto esté libre de errores de transmisión. Al contrario, en este testimonio se encuentran malas lecturas manifiestas que solo en algunas sueltas posteriores se han enmendado. Este es, sin embargo, nuestro texto base, aunque nos serviremos del resto de ediciones para subsanar las lecturas que parecen más claramente deturpadas. Con todo, seguimos de una manera conservadora y en todo lo posible las lecturas de la *princeps*, pues el resto de ediciones de la comedia (todas ellas de finales del XVII o principios del XVIII) parten de una versión distinta del texto, plagada de cortes de importancia, como ya se ha señalado.

Entre esas ediciones hay algunas sueltas sin fecha que, dada su composición material, debieron de imprimirse a finales del siglo XVII o en los primeros años del XVIII. Es el caso de las tres ediciones preparadas por Francisco Sanz, tipógrafo ampliamente conocido entre los lectores de teatro gracias a su colaboración con Juan de Vera Tassis en la empresa que los llevó a recopilar las comedias calderonianas. En torno a los años ochenta y noventa del siglo XVII, cuando se dio a esa labor, compuso también en letras de molde varias fiestas palaciegas en sueltas. Entre ellas se pueden citar *Más triunfa del amor rendido*, de Juan de Vera Tassis (Madrid, Francisco Sanz, 1684), *El sitio de Viena*, primera y segunda partes (Madrid, Francisco Sanz, 1684), *Celos vencidos de amor y de amor el mayor* triunfo, de Marcos de Lanuza (Madrid, Francisco Sanz 1698), o *Júpiter y Ío*, de Marcos de Lanuza (Madrid, Francisco Sanz, 1699) (véase Gómez Sánchez-Ferrer, 2015, p. 321).

Sin embargo, las ediciones de *La vida de san Alejo* que conocemos podrían ser posteriores, si nos guiamos por las notas manuscritas que acompañan al ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal. Encuadernadas allí junto a la comedia, proveniente de los Archivos de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, se encuentran varias páginas manuscritas en las que se recoge información sobre una posible puesta en escena en Madrid en los pri-

meros días de mayo de 1706, que marcan el término *ad quem* para su impresión[11]. Es probable, además, que las otras dos ediciones de la comedia que pasaron por los talleres de Francisco Sanz se prepararan en torno a las mismas fechas, aunque *stricto sensu* no podemos más que limitarlas dentro del periodo de actividad del impresor: entre 1684, fecha de la primera edición de una comedia suelta conocida de Francisco Sanz, y 1710, fecha de final de actividad (Delgado Casado, 1996, pp. 647-648).

Las tres ediciones impresas por Francisco Sanz en torno a esas fechas son:

F_1 *Comedia famosa, / La vida de san Alexo. / De don Agustín Moreto*, [Madrid], Francisco Sanz, en la imprenta de la calle de la Paz, s. a. [h. 1684-1710], 32 pp., Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, RSE. VAR. 25 (6).

F_2 *Comedia famosa, / La vida de san Alexo. / De don Agustín Moreto*, Madrid, Francisco Sanz, en la imprenta de la calle de la Paz, s. a. [h. 1684-1706], 16 h. (A-D^4), Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-10-12.

F_3 *Comedia famosa. / La vida de san Alexo. / De don Agustín Moreto*, Madrid, Francisco Sanz, véndese en su casa, en la plazuela de la calle de la Paz, s. a. [h. 1684-1710], 16 h. (A-D^4), Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, 25384 (1).

De entre esas ediciones, se puede destacar el caso de F_1, la edición más cuidada materialmente, aunque solo sea porque incluye al final una viñeta xilográfica en la que se ven una espiga y un árbol movidos por el viento. Desde el punto de vista textual, además, esta edición es la que mantiene más lecturas iguales a las de la *princeps*, por lo que quizá se compusiera antes que las otras dos ediciones de Francisco Sanz, en las que hay una serie de errores conjuntivos.

11 El ejemplar de la Biblioteca Histórica de Madrid presenta, además, una serie de enmiendas manuscritas para la representación del texto. Se dará cuenta de las más interesantes en el aparato de variantes en la medida en que ofrezcan lecturas alternativas de interés para la comedia.

Además, merece la pena destacar la presencia en F_1 de algunas lecturas que corrigen con gran acierto –probablemente *ope ingenii*– las lagunas detectadas en la *editio princeps*, por lo que acudiremos a ella en la medida en que consideremos necesario enmendar los casos (no pocos) en que se detecte algún problema de transmisión textual en el texto base y en las ramas superiores del *stemma*.

Entre los testimonios siguientes contamos, además, con varias ediciones sueltas del siglo XVIII. Son las siguientes:

G *Num. 43. / Comedia famosa. / La vida / de S. Alexo, / de don Agustín Moreto*, Madrid, Juan Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, s. a. [1715-1726][12], 16 h. (A-D^4), Biblioteca de la Universidad de Oviedo, CGP-076*.

A *Pliegos quatro. / La vida de san Alexo. / Comedia famosa, / de don Augustín* [*sic.*] *Moreto*, con licencia, en Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. [1725-1738][13], 32 pp. (A-D^4), Biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas (Madrid), Archivo Jesuitas Alcalá, HUM/1279 (14). El cuaderno B (pp. 9-16) aparece encuadernado al final de la comedia en este ejemplar.

J_1 *Num. 69. / Comedia famosa. / San Alexo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase... en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1730, 16 h. (A-D^4), RAE 41-IV-61(9).

J_2 *N. 160. / Comedia famosa. / La vida / de S. Alexo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase… en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1746, 16 h. (A-D^4), Universidad de Santiago de Compostela, FOLL 281 (11). Esta misma edición es la que se encuentra en la colección facticia que contrahace la *Primera parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, en la imprenta de Benito Macé, a costa de Francisco Duarte, 1676. BNE T/14971.

12 Año deducido del periodo de actividad de Juan Sanz (véase Gutiérrez del Caño, 1899-1900, IV, p. 83).

13 Fecha deducida del periodo de actividad de José Antonio de Hermosilla (véanse Escudero y Perosso, 1894, p. 49, n.º XCIII; Aguilar Piñal, 1974).

Volver al índice

J_3 *N. 185 / Comedia famosa. / La vida / de S. Alexo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase… en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1746, 32 pp., BNE T/14796 (4). Edición compuesta a plana y renglón a partir de la anterior.

Las relaciones que se pueden establecer entre los testimonios de la primera mitad del XVIII, conforme a lo que se ve tanto en el aparato de variantes como en el *stemma* que presentamos a continuación, nos permite separar en dos ramas más bajas los testimonios, en función de las lecturas más significativas de los impresos, aunque los dos parten indudablemente de un mismo arquetipo. En la rama más alta se encuentran los testimonios J_2 y J_3 que, a diferencia de J_1 (y del resto de la tradición), presentan algunas lecturas críticas muy próximas a la *princeps*. Son los testimonios más completos, tras *E*, que hemos podido localizar, aunque en los pocos casos en que difieren de la *princeps* lo más frecuente es que sus lecturas sean menos acertadas. Su cotejo ha servido, con todo, para ratificar los errores que resultaban manifiestos en *E* y que comentamos en notas al texto.

El resto de los testimonios se pueden dividir aún, en virtud de los errores separativos, entre una tradición que abarca, principalmente, las ediciones de Francisco Sanz (en la que se pueden incluir también *G* y J_1, que se apartan notablemente en sus lecturas de las otras dos ediciones posteriores de Antonio Sanz) y la que podemos identificar con el impreso sevillano de Hermosilla (*A*). Merece la pena destacar, con todo, que tanto *A* como S_2 ofrecen algunas lecturas únicas y, aunque pertenecen a una rama del *stemma* mucho más alejada de nuestro texto base, son en algunas ocasiones lo únicos testimonios que permiten enmendar lagunas detectadas en la obra (como ocurre en el v. 2108).

Finalmente, dentro del amplio arco temporal que abarca las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII podemos enmarcar las otras sueltas sin pie de imprenta que conocemos y que hemos manejado para hacer esta edición. Las tres parecen, además, responder en su mayor parte a las lecturas de la rama del *stemma* en la que se encuentra también *A*, aunque en un grado variable. Es necesario advertir de que, pese a que por los indicios materiales parece

preferible considerar S_1 como edición anterior a las otras dos *sine notis*, existe una relación textual mucho más estrecha entre ella y S_3 que con cualquiera de las otras ediciones de esa rama del *stemma*. De hecho, S_2 es quizá el testimonio más alejado de esta tradición, ofreciendo muchas enmiendas *ope ingenii* de escaso valor junto con alguna lectura única que permite enmendar errores presentes en todos los demás testimonios.

S_1 *La vida de san Alejo. / Comedia famosa / de don Agustín Moreto*, s. n., 40 pp. (A-E^4), Biblioteca de la Universidad de Barcelona, XVIII-6172 (11).

S_2 *Num. I45. / La vida de san Alejo. / Comedia / Famosa, / de don Agustín Moreto*, s. n., 32 pp. (A-D^4), Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander), 34060.

S_3 *Num. 216. / Comedia famosa. / La vida de San Alexo. / De don Agustín Moreto*, [s. n.], 20 h. (A-E^4), Biblioteca Histórica Municipal, C18873-12. Es la misma que aparece también en la *Primera parte / de las / comedias / de don Agustín / Moreto. / Año 1676. / Con licencia / En Valencia, en la imprenta de / Benito Macé, junto al Colegio del Señor Pa- / triarca. / A costa de Francisco Duarte, / mercader de libros. Vénde- / se en su casa* (edición contrahecha) BNE T/6883, v. 1.

A todo ello hay que sumar, finalmente, el pliego suelto en que se recoge la relación en romance de san Alejo, situada en los vv. 201-440 de la comedia, que deriva claramente de *A*; no solo están impresas ambas ediciones en los mismos talleres sino que también comparten un alto número de lecturas conjuntivas, como se puede comprobar en el aparato de variantes:

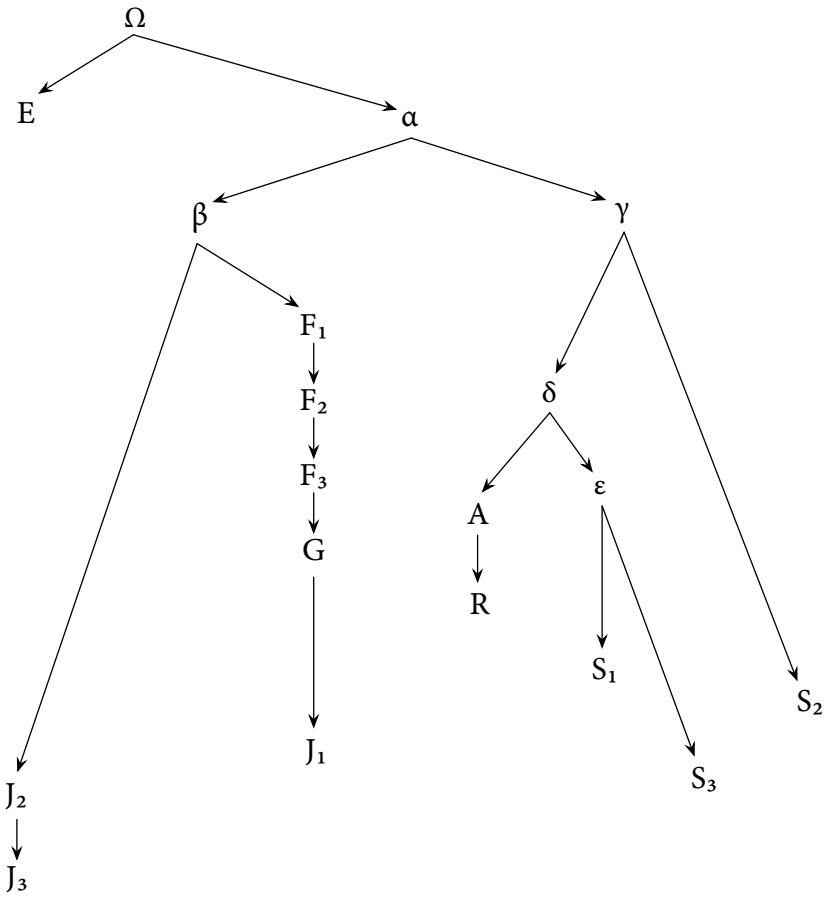
R *Relación / de / san Alexo, / en que se explica la amorosa conversación / que el santo tuvo con su amado padre, desistiéndose con gran / discreción del casamiento a que le obligaba. / De don Augustín* [*sic.*] *Moreto*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. [1725-1738], 4 h., biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), RESC 798.

Volver al índice

3. *Stemma*

En términos generales, podríamos decir que, frente a *E*, el resto de testimonios parten claramente de una versión del texto recortada. Eso nos deja con dos ramas bien diferenciadas en el *stemma* del texto.

Ofrecemos a continuación una propuesta de *stemma* en función de las lecturas conjuntivas que, una vez depuradas las posibles enmiendas *ope ingenii* y las erratas o variantes lingüísticas, resultan –a nuestro juicio– más relevantes.



Volver al índice

4. Sinopsis de la versificación

Jornada primera

Versos	*Estrofa*	*Núm. de versos*
1-4	copla (cuarteta asonante)	4
5-116	redondilla	112
117-120	copla (romance)	4
121-144	redondilla	24
145-148	copla (romance)	4
149-200	redondilla	52
201-526	romance (*á-a*)	326
527-530	redondilla	4
531-534	cuarteto	4
535-582	silva (silva pareada)	48
583-864	romance (*é-a*)	282
865-884	décima espinela	20
885-1014	romance (*é-a*)	130

Jornada segunda

1015-1077	estancias	63
1078-1372	quintilla	295
1373-1692	romance (*í-o*)	320
1693-1818	silva (silva pareada con versos sueltos en los vv. 1777, 1798, 1801-1802 y 1817-1818)	126
1819-1822	seguidilla	4
1823-1828	silva (silva pareada)	6
1829-1832	seguidilla	4
1833-1906	romance (*é-o*)	74
1907-1912	endecasílabos pareados (con rima asonante)	6
1913-2096	romance (*é-o*)	184

Volver al índice

Jornada tercera

2097-2134	silva (silva pareada)	38
2135-2238	romance (*-ó*)	104
2239-2346	redondilla	108
2347-2385	silva	39
2386-2663	romance (*á-a*)	278
2664-2677	soneto	14
2678-2801	redondilla	124
2802-2806	copla (romance con verso de vuelta en endecasílabo)	5
2807-2818	redondilla	12
2819-2823	copla (romance con verso de vuelta en endecasílabo)	5
2824-2828	redondilla	4
2829-2837	quintilla	10
2838-2842	copla (romance con verso de vuelta en endecasílabo)	5
2843-3148	romance (*é-o*)	306

Resumen de las diferentes formas estróficas

Romance	2004	63,66 %
Redondillas	440	13,98 %
Silva	257	8,16 %
Quintillas	305	9,69 %
Estancias	63	2,00%
Copla	27	0,86 %
Décima espinela	20	0,64 %
Soneto	14	0,44 %
Seguidilla	8	0,25 %
Endecasílabos pareados	6	0,19 %
Cuarteto	4	0,13 %
Total	3050	100,00 %

Volver al índice

Volver al índice

Bibliografía citada

Abarca de Bolea, Ana Francisca, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, ed. Mª Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

Aguilar Piñal, Francisco, *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense*, Madrid, CSIC, 1974.

Agulló y Cobo, Mercedes, «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid (Continuación)», *Revista de Literatura*, 38,75-76, 1970, pp. 189-252.

Aldán Tesán, J. M., «Fortuna de un verso garcilasiano», *Revista de Filología Española*, 27, 1943, pp. 77-82.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.

Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid, Laberinto, 2002.

Amasuno Sárraga, Marcelino V., «Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre *amor hereos* y su terapia», *Celestinesca*, 24, 2000, pp. 135-169.

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

Aparicio Pérez, Antonio, *Las grandes reformas fiscales del Imperio Romano (Reformas de Octavio Augusto, Diocleciano y Constatino)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006.

Aragüés Aldaz, José, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 11, 2000, pp. 329-386.

— «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (I): la conformación de un género», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad*

Volver al índice

Media y del Siglo de Oro, coord. Marc Vitse, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 97-147.

Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «La "Canción desesperada" de Grisóstomo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, pp. 193-198.

Bègue, Alain, «"Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo". El epitalamio en las postrimerías del siglo XVII», en *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I): versos de elogio*, ed. Alain Bègue, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 111-156.

Beltrán, Rafael, «Lope de Vega, Calderón, Góngora y otros poetas del Siglo de Oro en el Cancionero musical de Ontinyent», *Almaig. Estudis i documents*, 18, 2002, pp. 6-14.

Bergman, Hannah E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1984.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

Blas Arroyo, José Luis, y Mónica Velando Casanova, «Auge y caída de una forma obsolescente: la evolución del relativo *quien* con antecedente plural en la historia del español», *Studia Neophilologica*, 91,3, 2019, pp. 355-382.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, ed. Rafael García Mahíques, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.

Borrego Gutiérrez, Esther, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 61-98.

Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.

Calderón de la Barca, Pedro, *El año santo de Roma*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1995.

— *La devoción de la Cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2014.

— *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

— *El pleito matrimonial*, ed. Mónica Roig, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.

— *El primero y segundo Isaac*, ed. Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997.

— *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Cáncer y Velasco, Jerónimo, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, *La adúltera penitente, santa Teodora*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019 (Biblioteca Digital PROTEO 8) ‹http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/la-adultera-penitente-942634/›.

Carrasco, Félix, «La recepción del "Carpe diem" en las letras hispánicas del Siglo de Oro», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 15,3, 1991, pp. 411-425.

Castilla Pérez, Roberto, «*Los mártires del Japón*. ¿Lope de Vega o Mira de Amescua?», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 129-146.

Castro, Américo, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 1-50.

Cátedra, Pedro M., y Emilio de Miguel, «*Tres colloquios pastoriles*» *de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica/CILENGUA, 2006

Volver al índice

Cilveti, Ángel, L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.

Chaves Montoya, María Teresa, «"Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso encanto": Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las "fortunas" del *parlar cantando* en el teatro calderoniano», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 161-174.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.

Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo VI, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Cotarelo y Mori, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», *Boletín de la Real Academia Española*, 2, 1915, pp. 121-293, 425-457 y 583-621.

Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996.

Devoto, Daniel, «Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición crítica y comentada por Miguel Romera-Navarro» [reseña], *Bulletin Hispanique*, 59, 1957, pp. 327-330.

Diamante, Juan Bautista, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. Gaston Gilabert, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020 (Biblioteca Digital PROTEO 15) ‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/›.

DICAT = Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

Domínguez Lasierra, Juan, «La campana de Velilla en dos sonetos de Quevedo», *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano*, 8, 2001, pp. 123-127.

Dutton, Brian (ed.), *El cancionero del siglo XV. C. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, 7 vols.

Escudero y Perosso, Francisco, *Tipografía hispalense*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

Escudero, Juan Manuel, y M. Carmen Pinillos, «El entremés de *La tía*, atribuido a Calderón», *Rilce*, 12,2, 1996, pp. 227-248.

Farré, Judith, «La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, tomo III, pp. 115-124.

Fernández, Pilar, «La voluntad en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, coord. Tomás Albadalejo, Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2001 ‹https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/fernandez.htm›.

Fernández Rodríguez, Natalia, «Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1,1, 2013a, pp. 185-199.

— «Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013b, pp. 115-142.

García García, Bernardo J., *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.

García Martín, Javier, «El "modelo boloñés" de Universidad. Imagen jurídica e historiográfica», en *Universidades clásicas de la Europa mediterránea. Bolonia, Coimbra y Alcalá. Miscelánea Alfonso IX, 2005*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 13-66.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Gemin, Nathalie, «Uso y función de lo milagroso cristiano en la producción hagiográfica de don Agustín Moreto», en *Prati-*

ques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or, dir. Françoise Cazal, *et al.*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2007, pp. 119-130.

Gómez, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, «Los viajes de san Alejo: de Roma al cielo», en *Europa (historia y mito) en la comedia española*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 227-241.

— *Del corral al papel. Estudio de impresores de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Góngora, Luis de, *Poesía*, ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, DeBolsillo/Random House Mondadori, 2002.

González-Blanco García, Elena, «La disputa del alma y el cuerpo: múltiples versiones de un tema panrománico y unidad cultural en el Medievo», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, CILENGUA/SEMYR, 2010, pp. 227-237.

Greer, Margaret R., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Gutiérrez del Caño, Marcelino (1899-1900), «Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta finales del siglo XVIII», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, III, pp. 662-671, IV, pp. 77-85, 267-272, 667-678 y 736-739.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955.

Hernández Miñano, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.

Herrero García, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Huerta Calvo, Javier, Francisco Sáez Raposo y Julio Vélez-Sainz (coord.), *Diccionario de personajes de Moreto*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.

Iglesias Feijoo, Luis, e Isabel Hernando Morata, «La figura del demonio y su función dramática en los autos sacramentales de Calderón», *Hipogrifo*, 2,1, 2014, pp. 7-22.

Iyanga Pendi, Augusto, *Historia de la Universidad en Europa*, Valencia, Universitat de València, 2000.

Jackson, Barbara Garvey, «Oratorios by Command of the Emperor: The Music of Camilla de Rossi», *Current Musicology*, 42, 1986, pp. 7-19.

Josa, Lola, y Mariano Lambea, «Góngora y la música», en *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 147-157.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

Kennedy, Ruth Lee, *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia, Smith College Studies in Modern Languages, 1932.

Lázaro Mora, Fernando A., «*rl* > *ll* en la lengua literaria», *Revista de Filología Española*, LX, 1978-1980, pp. 267-283.

Lobato, María Luisa, «Calderón en los sitios de recreación el Rey: Esplendor y miserias de escribir para palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 187-224.

— «Moreto», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1181-1206.

— «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez

Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-37.

López Gutiérrez, Luciano, *Donaires del parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Madrigal, Miguel (recopilador), *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1948, 2 vols.

Maurer, Christopher, «"Soñé que te... ¿dirélo?". El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 149-167.

McCready, Warren T., «"Era el remedio olvidar" once more», *Bulletin of the Comediantes*, 9, 2, 1957, pp. 17-18.

Menéndez Pidal, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940.

Mira de Amescua, Antonio, *La mesonera del cielo*, en *Teatro. Vol. III*, ed. José María Bella, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 3-160.

Moneva y Puyol, Juan, *Vocabulario de Aragón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Morelli, Arnaldo, «"Alexius Romanorum nobilissimus" dagli altari alle scene. Il *Sant'Alessio* di Rospigliosi/Landi: contesto, drammaturgia e recezione di una "historia sacra"», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 124, 2, 2012, ‹https://doi.org/10.4000/mefrim.944›.

Moreto, Agustín, *El caballero*, ed. Héctor Brioso Santos, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2018, vol. VII, pp. 1-200.

— *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. II, pp. 1-179.

— *El defensor de su agravio*, ed. Daniele Crivellari, en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 (Colección Digital PROTEO 2). ‹http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc84b0›.

— *El desdén, con el desdén*, ed. María Luisa Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 397-580.

— *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*, ed. Sofía Cantalapiedra Delgado, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 1-176.

— *La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 37-243.

— *Los jueces de Castilla*, ed. Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. IV, pp. 1-179.

— *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, ed. Marco Pannarale, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. IV, pp. 181-400.

— *El licenciado Vidriera*, ed. Javier Rubiera, en *Moretianos.com*, ‹https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/LicenciadoVidriera.pdf›.

— *El lindo don Diego*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 327-523.

— *Lo que puede la aprehensión*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. IV, pp. 399-590.

— *El más ilustre francés, san Bernardo*, en *Moretianos.com*, dir. María Luisa Lobato, ‹https://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/SanBernardo.pdf›.

— *El mejor amigo, el rey*, ed. Beata Baczyńska, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 245- 580.

— *La misma conciencia acusa*, ed. Elena Di Pinto y Tania de Miguel Magro, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, vol. II, pp. 331-502.

— *Nuestra Señora del Pilar*, ed. María Pilar Chouza, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020 (Colección Digital PROTEO, 14). ‹http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuestra-senora-del-pilar-986510/›.

— *El parecido*, ed. Luisa Rosselló Castillo, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2018, vol. VII, pp. 201-385.

— *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, 2011, vol. III, pp. 227-412.

— y Pedro Lanini y Sagredo, *Santa Rosa del Perú*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, vol. V, pp. 247-463.

Nykl, Alois Richard, «*Los primeros mártires del Japón* and *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*», *Modern Philology*, 22, 1925, pp. 305-323.

Oteiza, Blanca, «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, coord. Marc Vitse,

Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 931-949.

Ovidio Nasón, Publio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.

Parker, Alexander A., *The Theology of the Devil in the Drama of Calderon*, London, Blackfriars, 1958.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 101-635.

Pellicer, José, *Avisos históricos*, ed. Enrique Tierno Galván, Madrid, Taurus, 1965.

Píndaro, *Odas y fragmentos: Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístimicas. Fragmentos*, ed. y trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1984.

Porras, George Yuri, *Musical Scenes in the Minor, Secular and Religious Works of Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)*, Ohio, The Ohio State University, 2005.

— «The Songs in Agustin Moreto's *La vida de San Alejo*: Their Function and Significance», *Ars Lyrica*, 16, 2007, pp. 109-129.

— «Songs, Song-Texts, and Lovesickness in Agustín Moreto's *Yo por vos y vos por otro*», *Bulletin of the Comediantes*, 62,1, 2010, pp. 65-78.

Platt, Frank Thomas, «Era el remedio olvidar», *Bulletin of the Comediantes*, 9,1, 1957, p. 10.

Poesse, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, New York, Haskell House Publishers, 1973.

Portela Yáñez, María del Rosario, «De la metáfora a la homonimia en designaciones populares de origen religioso», *Estudios Románicos*, 5, 1989, pp. 1157-1163.

Quevedo, Francisco de, *Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Nürnberg/Madrid, More Than Books (Clásicos Hispánicos), 2012, edición digital.

Volver al índice

— *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*, ed. Ignacio Arellano, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, ‹http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb2891›.

Quirós, Francisco Bernardo de, *Aventuras de don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.

Ramírez Ruiz, Victoria, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000[6].

Rodríguez Almodóvar, Antonio, «Introducción», en *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, Alianza, 2009, vol. I, pp. 21-72.

Rodríguez García, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique, *La Universidad salmantina del barroco, periodo 1598-1625*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.

Rojas, Fernando de, y antiguo autor, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera *et alii*., Barcelona, Crítica, 2000.

Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jaques Joset, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 2 vols.

Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impresos, ahora nuevamente añadido y enmendado, Madrid, Juan de la Cuesta/Francisco López, 1604.

Roses Lozano, Joaquín, «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», *Criticón*, 49, 1990, pp. 31-49.

Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Russell, Jeffrey Burton, *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, Santiago (Chile), Andrés Bello, 1994.

Sabuco de Nantes, Oliva, [y Miguel Sabuco], *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid, Pedro Madrigal, 1587.

Volver al índice

Sáez Raposo, Francisco, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de literatura*, 2, 2011, pp. 443-458.

— «Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 523-572.

Salazar y Torres, Agustín de, *Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea (Dos comedias sobre herederas al trono y la política matrimonial dinástica)*, ed. Thomas Austin O'Connor, Kassel, Reichenberger, 2012.

Sánchez de Madariaga, Elena, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, ed. María Cruz de Carlos *et alii*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 219-240.

Segunda parte del Lazarillo de Tormes, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2014, edición digital.

Stein, Louise, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press/Oxford University Press, 1993.

Teresa de Jesús, Santa, *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1992.

Ulla Lorenzo, Alejandra, Elena Martínez Carro y José Calvo Tello, «Las comedias de dudosa atribución de Agustín Moreto: nuevas perspectivas estilométricas», *Neophilologus*, 105, 2021, pp. 57-73.

Urzáiz Tortajada, Héctor (dir.), *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, ‹clemit.uv.es›.

Vaquerín Aparicio, Daniel, *Vida, espiritualidad y proyección social de los franciscanos descalzos en la España de la Ilustración*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

Vega, Carlos Alberto, *La vida de san Alejo. Versiones castellanas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

— *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, vol. II, pp. 829-964.

— *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016, edición digital.

— *El perro del hortelano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. I, pp. 53-262.

— *Roma, abrasada*, ed. Victoriano Roncero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos, en prensa.

Yates, Francis A., «Mediaeval Memory and the Formation of Imagery», en *The Art of Memory*, London/New York, Routledge, 1999, pp. 82-104.

Zayas, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006[6].

Zugasti, Miguel, «La *Primera parte*: de la escena al libro», en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008a, vol. I, pp. 1-36.

— «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008b, pp. 39-72

Volver al índice

LA VIDA DE SAN ALEJO

Volver al índice

Volver al índice

LA VIDA DE SAN ALEJO

Personas que hablan en ella

Músicos	Teodora, criada
Alejo	Otón
Pasquín	Unos pobres [Zancarrón y Manquillo]
Eufemiano	El Ángel Custodio
Demonio	Criados [1 y 2]
Sabina, dama	[Dos hombres, de camino]
[Tres muchachos]	[Tres hombres romanos]

Jornada primera

Salen músicos cantando. Alejo y Pasquín detrás de ellos

Músicos

De su propia resistencia
Alejo doliente está.
¿Cómo ha de sanar, si es ella
la cura y la enfermedad?

3-4 *¿Cómo ha de sanar, si es ella / la cura y la enfermedad?*: el comienzo de la comedia con estos conocidos versos cantados responde, sin duda, a las estrategias de espectacularidad que Moreto manejaba con acierto, a la vez que subraya indirectamente la idea paulina de que la fe entra por el oído (Epístola a los Romanos 10, 17). La música es una constante a lo largo de toda la comedia, en la que se enfatizan a menudo los aspectos más sentimentales del drama alejiano. Esta letrilla con la que se abre la obra, en particular, aparece también en *El encanto sin encanto* de Calderón, compuesta probablemente en torno a las mismas fechas que *La vida de san Alejo*, y en el *Entremés de Don Cosme, el Toreador*, atribuido al mismo dramaturgo. En las dos piezas se encuentra casi al comienzo un coro de músicos que cantan el mismo estribillo. La música ha sido estudiada por Stein (1993, pp. 51-52) y Porras (2005, pp. 130-131). Para la versión derivada del entremés, véase Beltrán (2002, pp. 11-12).

Volver al índice

Alejo	¿Qué cantáis? ¿Quién ha intentado aumentar la pena mía?	5
Músicos	Viendo tu melancolía, mi señor nos lo ha mandado.	
Alejo	No cantéis, que en la aflicción que me da mi pensamiento, su mejor divertimiento es su propia ocupación.	10

5-6 *¿Qué cantáis… la pena mía?*: nótese que estos versos parecen aumentar la pena de Alejo por sacar a relucir sus tribulaciones, aunque lo esperable en la tradición literaria sería que aliviaran su malestar, ya que la música se utiliza como *remedium amoris*, según se puede constatar ya desde el primer auto de *La Celestina* (ver Amasuno Sárraga, 2000, p. 144). Para el valor de la música en la construcción de los personajes -y a veces como inductora de la melancolía- en Moreto, véase Porras (2010). Para dicho investigador, no obstante, la música de *La vida de san Alejo* tiene, en términos generales, la función de subrayar el mensaje católico de la obra a partir del uso metafórico del sentimiento amoroso (Porras, 2005, pp. 129-142 y 2007).

7 *melancolía*: conviene recordar que la melancolía -en la que tanto se insiste en estos primeros versos- era en la época el término médico con que se definía uno de los humores fundamentales de la personalidad. De acuerdo con el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, el carácter de las personas melancólicas tiende a la prudencia y la sabiduría (p. 365), aunque en los casos de melancolía *adusta* (no natural) se puede hablar también de cierta inclinación a la imaginativa (p. 460), cualidad que casa bien con la personalidad de Alejo en la comedia. En cualquier caso, entendido como mal o enfermedad, trata también de la melancolía Sabuco en el *Coloquio del conocimiento de sí mismo* como uno de los afectos del miedo (Título VIII). Dice allí que «hace gran daño a los mortales, aunque no los mate sino a la larga. Pone tristezas en el celebro y corazón, hace enojarse mucho, de lo cual vienen daños; pone mala condición, trae falsas imaginaciones y sospechas, pone miedos y congojas falsas y malos ensueños; pone cuidados que dan fatiga sin ser menester […] y esta melancolía acarrea desesperación. Tiene remedios, que son: el primero, como está dicho, conocerle la condición y naturaleza, para no darle crédito. El segundo es alegría, buen olor, música, el campo, el sonido de árboles y agua, buena conversación, tomar placeres y contentos por todas vías» (*Nueva filosofía…*, fols. 22r-22v).

11 *divertimiento*: «distraimiento y digresión», según Covarrubias, con tal significado suele aparecer en las comedias de la época, entendido en el sentido de 'distracción'. Moreto, *La misma conciencia acusa*: «Al arroyuelo / nos vamos de aquel cercado, / y para divertimiento / hoy de tu tristeza, vaya / la música prosiguiendo» (vv. 454-458).

Volver al índice

Pasquín — Alejo, señor, ¿tú ansí
estás de tu boda el día?
¿De qué es tu melancolía? 15

Alejo — No sé, Pasquín.

Pasquín — Pues yo sí.

Alejo — ¿Tú sabes de mi pasión?

Pasquín — Sé que debes triste estar
porque te obliga a casar
tu padre.

Alejo — ¡Tienes razón! 20
¿Qué motivo pudo ser
el que te llevó a pensar
que el obligarme a casar
me puede a mí entristecer?

Pasquín — Por la ley del buen gobierno, 25
el que se casa es notorio
que, si bien, va a al purgatorio,
y si la yerra, al infierno.
De este yerro al primer fruto
quita el gusto de contado, 30
porque el gusto del casado
no es gusto, sino tributo.
Y tras hacer este oprobio
un hombre a su inclinación,
¿hay martirio en el Japón 35
como ser un hombre novio?

26-28 *el que se casa… al infierno*: comienzan aquí las constantes burlas del gracioso, Pasquín, que incurre en el conocido tópico de las relaciones familiares o el matrimonio mal avenido como infierno. *Cfr.* Agustín Moreto, *El Eneas de Dios:* «no es dificultoso entre un cuñado / y un fuego provocado, / haber a un pobre yerno / entre dos despachado hasta el infierno, / si es parentesco (bien puedo decillo) / tan mortal, como peste o tabardillo» (vv. 3218-3224).

30 *de contado*: 'al instante', 'inmediatamente'.

35 *martirio en el Japón*: bien conocido fue el caso de los religiosos españoles escarnecidos y crucificados en Nagasaki en 1597, beatificados en 1627. Al tema le

Si supiera Diocleciano
de martirio tan horrendo,
¿no se anduviera trayendo
de boda en boda a un cristiano? 40
¿Puede haber cosa peor
que un novio, entre los mirones,
atildando sus acciones,
con que las hace peor?
Toda su carne brumada 45
de un vestidazo bordado,
casi trasudando al lado
de una novia enjaezada,
con sus cuñadas tras ella,
su suegro y suegra también, 50
que solo le quieren bien
hasta dejarle con ella;
y después que se acabó,
como es ordinario allí,
la función de dar un «sí» 55

---

dedicó una comedia Mira de Amescua (aunque a menudo ha sido atribuida a Lope de Vega; ver Castilla Pérez, 2001), *Los mártires de Japón*, quizá inspirada en la pintoresca narración de los hechos que Lope hace en el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (véase Nykl, 1925). No es descartable que esas fueran las fuentes a través de las cuales podría haber llegado la historia también hasta Moreto.

37 *Diocleciano*: emperador romano que gobernó entre los años 284 y 305, responsable de una de las reformas burocráticas y fiscales más significativas para la evolución del Imperio (ver Aparicio Pérez, 2006). Sin embargo, Diocleciano pasó a la posteridad, sobre todo, por sus persecuciones religiosas, a las que dedica fray Luis de Granada un capítulo completo de la segunda parte de su *Introducción del símbolo de la fe* (II, 18). A ellas alude también el gracioso inmediatamente a continuación. Aunque san Alejo vivió casi un siglo más tarde de que Diocleciano fuera emperador, la referencia sirve para contextualizar espacial y temporalmente la comedia de cara al espectador.

45 *brumada*: «se toma por moler y quebrantar el cuerpo a palos, sin hacer rotura ni heridas y, en fuerza de esto, cuando a uno le han dado de palos, se dice que le brumaron las costillas» (*Aut.*, *s. v. brumar*).

48 *enjaezada*: adornada con cintas, que solían trenzarse en el cabello. Nótese que el verbo *enjaezar* habitualmente se utiliza para describir a los caballos engalanados en las crines de esta manera, por lo que las palabras de Pasquín pueden interpretarse como una animalización de la novia.

Volver al índice

que nunca puede ser «no».
¿Hay ballestilla ni hay potro
como quebralle las sienes
la recua de parabienes,
que van siempre uno tras otro? 60
Ver tantos entremetidos,
golosos o impertinentes,
que en la boda son parientes
y luego, ni aun conocidos.
Y llegándole a afligir, 65
hasta que él baja los brazos,
le dejan hecho pedazos
noche que no ha de dormir.
¡Vive el cielo, que primero
que obligarme yo a este daño, 70
me fuera a ser ermitaño
y luego fuera ventero!

Alejo ¡Ay de mí! Que no sé hacer
resistencia a mi deseo,
y con más poder le veo 75
cuando le pruebo a vencer.
Dejadme a solas aquí
rendirme a la pena mía.

---

57 *Hay ballestilla ni hay potro*: Pasquín continúa asociando la boda con instrumentos de tortura, en este caso uno para las bestias (quizá como ampliación de la imagen de la novia como caballo que ha aparecido antes) y otro para los humanos. La *ballestilla* es, según *Aut.*, «cierto instrumento de hierro a modo de ballesta pequeña, de que suelen usar los albéitares para sangrar las bestias caballares». Probablemente por asociación entre los distintos significados de *potro* ('caballo', pero también 'instrumento de tortura'), se alude aquí a la «máquina de madera sobre la cual sientan y atormentan a los delincuentes que están negativos, para hacerles que confiesen u declaren la verdad de lo que se les pregunta» (*Aut.*).

59 *recua*: 'conjunto de animales de carga'. En este contexto, se expande todavía más la metáfora equina del gracioso, haciendo de los parabienes que se dan por el matrimonio una nueva «carga».

71 *me fuera a ser ermitaño*: aun cuando ni el personaje ni los espectadores lo sepan, este juramento de Pasquín funciona como prolepsis argumental, pues terminará siendo ermitaño junto a Alejo en las siguientes jornadas.

Volver al índice

Pasquín	Señor, la melancolía no se ha de vencer ansí.	80
Alejo	¿Pues cómo, si es porfiada?	
Pasquín	Con hablar y conversar. Hablemos de torear, que es plática dilatada, porque en la conversación todos son diestros y osados, y en toros imaginados, no hay quien no quiebre un rejón.	85
Alejo	No tengo libre el sentido para ese alivio tampoco.	90
Pasquín	Pues murmuremos un poco, que es remedio entretenido.	
Alejo	¿Cómo imagina tu error que eso es cosa entretenida?	
Pasquín	Mira, no hay gusto en la vida como ser uno el mejor.	95

82 *hablar y conversar*: es nuevamente uno de los *remedia amoris* que aparecen con frecuencia en los tratados sobre el tema (véase Amasuno Sárraga, 2000, p. 144). Frente a la solución ofrecida por los tratadistas de la época (véase también lo dicho en la nota a los vv. 5-6 y 7 a propósito de los remedios de la melancolía), a Pasquín no se le ocurre más que hablar de toros, uno de los festejos populares que más parece disfrutar el gracioso. La comicidad del tópico elegido parece clara, pues se aparta de la conversación sosegada que podría actuar como remedio del mal. Para la fortuna de las corridas de toros en el contexto de las actividades de entretenimiento del Siglo de Oro, véase García García (1999, pp. 38-42).

86 *diestros*: el término, que aún hoy se mantiene en el contexto de la lidia taurina, designaba primeramente en la época a «aquel que juega bien las armas y con destreza» (Covarrubias).

88 *quiebre un rejón*: aún hoy se utiliza la expresión *quebrar rejones* para denominar una de las suertes, que consiste en lidiar al toro con rejones (una vara de madera rematada con una cuchilla) mientras se monta a caballo.

89 *sentido*: en este contexto, habría que interpretarlo como el entendimiento, la razón o el juicio (*Aut.*). Alejo rechaza, por tanto, las chanzas de Pasquín porque no tiene el pensamiento desocupado para poder atender a las imaginaciones taurinas de su criado.

Mormura uno de otro y le aja
por hacerle desigual,
y así todos hablan mal
del que les hace ventaja. 100

Alejo ¡Torpe vicio!

Pasquín Pues, ¡por Dios!,
sin vicio nos divertamos.

Alejo Sin vicio, ¿cómo?

Pasquín Mintamos
y creámonos los dos.

Alejo ¿Cómo quieres que eso sea? 105

Pasquín ¿Cómo? ¿Alguno está presente
que, si no es él, cuando miente
no hay ninguno que le crea?

Alejo Idos vosotros afuera.

Pasquín ¿No te quieres divertir? 110

Alejo No estoy ahora para oír.

Pasquín Pues escúchalos siquiera.

Alejo Pasquín, porfiado estás.
Canten, pues, que yo estoy loco.

Pasquín Cántenle, que poco a poco 115
se irá entristeciendo más.

---

97 *Mormura*: 'murmura'. La vacilación vocálica era frecuente en el Siglo de Oro. *Cfr.* Juan Bautista Diamante *et alii*, *Vida y muerte de san Cayetano*: «reprimir de los herejes / la mormuración, que en esto / el escándalo causaba / de mal religiosos pechos» (vv. 554-557).

102 *divertamos*: 'divirtamos'. Nuevo caso de vacilación vocálica. *Cfr.* Agustín Moreto, *Nuestra Señora del Pilar*: «Ya saltando entre sus ramas / me divertió alguna parte / de mis penas y en las hojas / ruidoso las alas bate (vv. 750-753).

114 *yo estoy loco*: se incide aquí en el tópico del *amor hereos* al presentar al personaje como loco. Se justifica así intradiegéticamente, además, la música que vendrá a hacer las delicias del público como uno de los remedios de la melancolía del protagonista.

Músicos *Nadie se fíe de sí*
cuando tan rendido está,
que en los achaques de amor
el remedio enferma más. 120

Alejo ¡Es verdad! Cuando al sentido
llega a mandar el amor,
no hay que fiar del valor
del hombre más advertido.
Si el pie hacia el riesgo se va, 125
aunque esté el discurso allí,
nadie se fíe de sí
cuando tan rendido está.
Pues crece más la violencia
de amor quien vencerle quiere, 130
que es como el rayo, que hiere
más donde hay más resistencia.
Siempre da pasos atrás
quien va a salir de su horror,
que en los achaques de amor 135
el remedio enferma más.

117-120 *Nadie se fíe… enferma más*: la letrilla aparece también literalmente en *El defensor de su agravio* (vv. 179-192) y, en las dos comedias, da pie a una glosa –en décimas o en octavas– en forma de monólogo. La copla que aquí aparece es, en realidad, la continuación de la canción con que se abre la comedia (véase Beltrán, 2002, pp. 11-12). Nótese cómo se va construyendo un tono melancólico en toda la escena que se ve subrayado con la repetición de la música, según se intercala entre las escenas.

130 *quien vencerle quiere*: el deseo de vencer el amor por medio de la voluntad es un tópico que aparece con cierta frecuencia en el teatro áureo, con diferentes manifestaciones. Recuérdense, en este sentido, los famosos versos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega: «Diana: […] Esto es lo mejor: yo quiero / no querer. Anarda: ¿Podrás? Diana: Podré, / que si cuando quise amé, / no amar en queriendo espero» (vv. 1636-1639).

131 *el rayo*: en este mismo sentido, la imagen del rayo, entendida como herida y como fuego de amor, es una de las alegorías principales y recurrentes que definen a Cupido en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca: «Que eres rayo, ya lo veo, / pues tan poderoso abrasas / que, sin ofender el cuerpo, / has hecho ceniza el alma» (vv. 903-906).

Volver al índice

¿Pues cómo yo de esta suerte
intento vencer mi amor?

Pasquín ¿Cómo te sientes?

Alejo Peor.

PAsquín ¿Ves cómo el canto divierte? 140

Alejo Antes me ha dado más pena
oír mi error tan expreso.

Pasquín Pues prosigan, según eso.

Alejo Prosigan, en hora buena.

Músicos *Con la muerte del olvido* 145
sana el que pena de amar,
mas si muere del remedio,
más vale vivir del mal.

Sale Eufemiano

Eufemiano ¡Alejo, hijo!

Alejo ¡Padre mío!

Eufemiano Cuando te espera tu esposa, 150
obligación tan forzosa
tratas con este desvío.
De parientes y de amigos
llenas las salas están,

---

139 —*¿Cómo te sientes? —Peor*: verso hipermétrico en la *prínceps* («Pas. ¿Cómo te sientes, señor? Ale. Peor»). Aceptamos en nuestra edición la corrección que aparece en el resto de la tradición impresa, aunque quizá no sea más que una enmienda *ope ingenii* de los editores más modernos.

145-148 *Con la muerte del olvido… más vale vivir del mal*: parece claro aquí el eco de la letrilla popular, de origen incierto pero muy conocida por los dramaturgos de la época, que dice: «Era el remedio olvidar, / y olvidóseme el remedio» (ver Devoto, 1957; Platt, 1957; McCready, 1957). Moreto sin duda la conocía, pues la cita literalmente y glosa sus versos, convertidos en redondilla, en *El parecido* (vv. 1315-1362).

146 *amar*: a pesar de que en la *princeps* se lee *amor*, parece claro que se trata de un error por *amar*, lectura que mantiene la rima asonante de la coplilla tal y como se puede encontrar también en los fragmentos cantados precedentes.

152 *desvío*: «Metafóricamente significa despego, ceño, desagrado» (*Aut.*).

Volver al índice

que a acompañarte vendrán 155
y de esto serán testigos.
Ven presto y olvida ahora
toda tu melancolía.

ALEJO Padre, ¿es posible que un día
no lo dilates?

EUFEMIANO ¡Ni un hora! 160
Estando determinada
para este día esta acción,
¿no ves que es la dilación
sospechosa y muy culpada?

ALEJO ¿Pues no vendrá a ser peor 165
que yo haga con mi tristeza
una injuria a su belleza
y un descrédito a mi amor?

EUFEMIANO Esa es la que has de ocultar.

ALEJO Pues, padre, eso es imposible. 170

EUFEMIANO Pues tu causa es tan terrible
que no la puedes domar,
si tu corazón padece
pena que callarte cuadre,
no me trates como padre. 175
¿Qué tienes? ¿Qué te entristece?
¿No eres hijo de Eufemiano,

---

160 *un hora*: leemos con la rama que se inicia con F_1 en esta ocasión. Frente a «una hora», como aparece en la *princeps*, la lectura «un hora» no solo mejora el ritmo versal, sino que además parece reflejar más fielmente los usos del propio Moreto (ver v. 1509). En la *Primera parte* de comedias del dramaturgo, la única que publicó en vida –y que seguramente contara con su supervisión (véanse Lobato, 2008; Zugasti, 2008a)– se lee sistemáticamente «un hora»: «De aquí a un hora, / ha de estar en las Canarias» (*De fuera vendrá*, vv. 441-442); «Pícaro, ¿ahora / vienes al cabo de un hora?» (*Trampa adelante*, vv. 2213-2214); «En menos de un hora, / a mí se me revuelven las tripas» (*Los jueces de Castilla*, vv. 1206-1207).

171-172 *Pues tu causa… puedes domar*: como interrogación aparece en buena parte de la tradición antigua. Así en *A* F_1 F_2 y F_3. Mantenemos aquí, no obstante, la lectura de la *princeps*, que parece tener mayor sentido.

Volver al índice

de Roma el más noble y rico?
A esposa igual te dedico.
¿No es ella un ángel humano? 180

Alejo Y yo la adoro, señor.

Eufemiano ¿Pues por qué huyes de tu esposa?

Alejo En ocasión tan forzosa,
declarártelo es mejor.

Eufemiano ¡Idos todos!

Pasquín Ya te dejo. 185
Señores músicos, vamos,
que ya aquí de más estamos,
pues quiere cantar Alejo.

Vanse

Eufemiano Ya estamos solos y atento
te escucha solo mi amor. 190

Alejo Oye la causa, señor,
de excusar mi casamiento.
Mas primero…

Eufemiano ¡No prosigas!
Para excusarme el temor,
dime si es causa de honor 195

177-178 *Eufemiano, / de Roma el más noble y rico*: según la versión de la historia de san Alejo recogida en el libro de cordel de principios del siglo XVI que se conserva en la British Library (la más completa de las editadas por C. A. Vega), Eufemiano aparece caracterizado como «un hombre bueno […] muy rico e poderoso a maravilla e temía a Dios e facía todos sus mandamientos Y era senador de Roma e tenía mucha compaña de suyo y era justo e muy bueno e misericordioso, especialmente a las viudas e a los huérfanos e a los peregrinos» (en Vega, 1991, p. 99).

195 *causa de honor*: los conflictos de honor (y su consecuencia, la venganza), según el clásico estudio de Menéndez Pidal sobre el tema, «no son sino el desarrollo de principios universales que regían en la Edad Media y que también se encuentran en otros países en los siglos XVI o XVII […]. La causa es que solo en España han sido tema dramático principal en un gran número de obras importantes» (1940, p. 166). Recuérdese que ya Lope de Vega en el *Arte nuevo* considera que «los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328), y

antes que el caso me digas.

ALEJO No, señor, ni lo que ignora
tu discurso es dependiente
de mi esposa, ni accidente
que a esto toque.

EUFEMIANO Pues di ahora. 200

ALEJO Padre y señor, a quien debo,
después del ser, deudas tantas
que con el caudal de amor
solo es posible la paga.
La más principal de todas 205
fue deberte, en mi crïanza,
el temor de Dios, que imitan

---

algunas de las piezas calderonianas más celebradas caen precisamente dentro del género de la tragedia o el «drama de honor». Al negar Alejo que el conflicto de esta comedia tenga que ver con el honor (en relación, como se sugiere, con el comportamiento de su futura esposa), Moreto está informando también, implícitamente, al espectador de que no debe esperar una obra cortada por ese tipo de patrones dramáticos.

196 *el caso*: para *el caso* como problema de deshonor, recuérdese la extensa bibliografía que se le ha dedicado al tema en relación con el *Lazarillo*, empezando por Rico (2000, pp. 22-26).

201-440 *Padre y señor… la luz de tus canas*: estos largos romances debieron de ser muy apreciados en su época por su carácter doctrinal y alegórico, pues fueron publicados también de manera independiente en pliegos sueltos a finales del siglo XVII o principios del XVIII, al menos en una ocasión. Así han pasado a la *Relación de san Alejo*, que se conserva en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, estampada por José Antonio de Hermosilla, uno de los más prolíficos impresores de comedias sueltas entre 1685 y 1739. Para los datos y el contexto en el que se desarrolla su actividad, véase Gómez Sánchez-Ferrer (2015, pp. 328-335).

207 *el temor de Dios*: en la doctrina cristiana, el temor de Dios es uno de los siete dones del Espíritu Santo. Su observación estricta permite a los fieles alejarse del pecado por las penas con que serían castigados los que caen en él. Por ello, cobra sentido el servicio a Dios en amor y temor. Desde el punto de vista doctrinal, dicho principio se encuentra expresado del siguiente modo en el *Deuteronomio*: «Y ahora, Israel, ¿qué te pide tu Dios, sino que temas a Yahveh tu Dios, que sigas todos sus caminos, que le ames, que sirvas a Yahveh tu Dios con todo tu corazón y con toda tu alma, que guardes los mandamientos de Yahveh y sus preceptos que yo te prescribo hoy para que seas feliz?» (10, 12-13). Es un concepto frecuentemente dramatizado también en los autos sacramentales: «HOMBRE: ¿Quién es aquel pe-

mis verdores a tus canas;
siendo el norte de mi vida
esta luz, que tiene a raya 210
los arrojados impulsos
de mi juventud lozana.
A la razón y al amor
tan igual puerta abrió el alma,
que amor y discurso fueron 215
del sol de mi vida el alba.
Vi la beldad de mi esposa
con veneraciones tantas
que, por pagarme la deuda,
dejó en mi pecho su estampa. 220
De este fuego tan oculto
tuvo el corazón la brasa,
que a la ley de mi silencio
ardió, sin humo, la llama.

---

regrino, / que parece que su sombra / le atemoriza y le asombra? Amor: El Temor de Dios divino, / que siempre vive asustado / de su justicia y rigor [...]. Hombre: Por vuestro amigo, Temor, / ya me tened desde aquí. Temor: Que vos me tengáis a mí / es lo que os está mejor» (Calderón de la Barca, *El año santo de Roma*, vv. 559-564 y 575-578). *Cfr*. *Vida de Sant Alexo* (British Library): «Y después que el mozo hobo entendimiento pusiéronlo a leer en la escuela para que aprendiese las Sanctas Escripturas porque siempre sirviese e temiese a Dios y lo amase con todas sus fuerzas e que si le temiese no le ofendería e amándolo siempre lo serviría» (en Vega, 1991, p. 100).

208 *verdores*: 'vigor', 'juventud'.

215 *discurso*: «facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencias de sus principios» (*Aut.*).

217 *la beldad*: en el sistema neoplatónico que tanto influyó en la poesía petrarquista y renacentista, de la que bebe la literatura barroca, la contemplación de la beldad de la mujer podía suponer el comienzo de un camino que terminase con la contemplación de la belleza y la bondad de Dios. Recuérdese, en este sentido, el famoso soneto de Herrera: «Cual de oro era el cabello ensortijado...».

220 *dejó en mi pecho su estampa*: se trata nuevamente de un tópico de la poesía renacentista de tradición neoplatónica y garcilasiana frecuente en el teatro y la lírica de todo el Siglo de Oro. *Cfr*. «Di[l]e que si vivo, / que no habrá mudanzas / del tiempo que puedan / quitarme el gozalla; / que ni ellas podrán, / ni esta ausencia larga, / borrar de mi pecho / su divina estampa» (*Romancero general*, fols. 391r-291v).

Volver al índice

No deja virtud sin premio 225
el cielo que las ensalza,
pues la de mi casto amor
la corona de esperanzas.
Cuando aún mis ojos tenían
recato de sus pestañas, 230
a proponerme su mano
tu cuidado se adelanta.
¡Mira, señor, si pudiera
encontrar dicha tan alta
el que su imaginación 235
le finge lo que no alcanza!
Festejaron mis deseos
dicha tan no imaginada,
contando al plazo por siglos
las horas de la tardanza. 240
Cuando, durmiendo una noche
–que pocas duerme quien ama,
porque malogra dos vidas
si amando las duerme entrambas–,
después de un pesado sueño, 245
oí una voz que sobraba
el rigor de la sentencia
el horror de las palabras:
«Alejo», la voz me dijo,
«tu castidad me consagra»; 250
despertándome el sonido
con más temor que la causa.
Entristeciome el precepto,
mas, la razón recobrada,

---

244 *amando las duerme*: el amor como ensoñación e incluso el sueño erótico, que trae pesar al despertar por no conseguir a la mujer amada que se entrega en sueños, eran tópicos que formaban parte también de la poesía de tradición petrarquista.

246 *sobraba*: 'superaba', 'excedía'. Entiéndase en consonancia con la primera acepción de *sobrar* en *Aut.*: «exceder o sobrepujar a otra cosa en peso, número, valor o calidad. Es del latino *superare, excedere*».

le dio, por sueño, a la duda 255
el descrédito de vana.
Llegué a la siguiente noche,
no sin cuidado, y al alba,
lo mismo que esta, segunda
y tercera vez me pasa. 260
Ya repetido el aviso,
con más dudas, con más ansias,
llamó a junta mi temor
a las potencias del alma.
Propuesto entre todas ellas 265
el caso y las circunstancias,
dice el discurso que el cielo
a más perfección me llama;
porque aunque es lícito y santo

---

255 *la duda*: en el ámbito alegórico, era frecuente la contraposición entre la razón y la duda. Véase al respecto, por ejemplo, la escena inicial del *Primero y segundo Isaac*, de Calderón: «Duda: No me admiro que te turbe, / siendo plenitud de ciencias / (que es lo mismo que querube) / en quien todavía es fuerza duren / reliquias de aquellas altas plenitudes, / ver que la duda te arrastre. / Lucero: Es verdad, porque yo pude / en aquella primer lid / en que comunero puse / los ejércitos en arma / de vicios y de virtudes, / perder gracia y hermosura; / la ciencia no, que la tuve / como dote natural / y así tras mí me la truje […]» (vv.1-16). Para la duda en relación con el sueño, baste recordar asimismo el extenso desarrollo alegórico que se hace del tema en el auto calderoniano de *La vida es sueño*.

260 *tercera vez me pasa*: es frecuente en las historias de tradición oral que los sucesos tengan lugar tres veces para reafirmar, siquiera de manera simbólica, su valor (ver Rodríguez Almodóvar, 2009). En un contexto marcadamente religioso como el de esta comedia, el número adquiere un significado mucho mayor, pues es el número de la Santísima Trinidad y, de manera más general, de la síntesis espiritual (ver Cirlot, 1992, *s.v. números*). De ahí que resulte relevante que, a lo largo de esta comedia, reaparezcan con cierta frecuencia el número tres o los sucesos que tienen lugar por triplicado.

264 *las potencias del alma*: las tres potencias del alma son Memoria, Voluntad y Entendimiento. Aparecen frecuentemente personificadas en los autos sacramentales del Siglo de Oro. Sin salir de la producción calderoniana, de hecho, se pueden citar varias loas en las que aparecen como personajes: *Mística y real Babilonia*, *El valle de la Zarzuela*, *El jardín de Falerina*… A menudo su función es dar cuerpo a la disputa entre el cuerpo y el alma, tema que aparecerá en esta misma comedia a partir del v. 415.

Volver al índice

el matrimonio, no iguala 270
la perfección del casado
de la castidad la palma.
La voluntad contradice
la sentencia, mas la ataja
la memoria con la voz, 275
que a todas horas me espanta,
porque, para que la crea,
dejó impreso su eficacia
el horror en mis oídos
y la razón en el alma. 280
Cuando, para resistilla,
pone mi amor su demanda,
lo que escuché como ruego
vuelvo a oír como amenaza;
y entre esta imaginación, 285
para no ignorar la causa,
la memoria de mi muerte
a este temor acompaña.
Esta memoria la vida
tan brevemente me tasa, 290
que cada instante imagino
que es el postrero que falta.
Con esta imaginación,

---

272 *la castidad*: la virginidad era en el Cristianismo uno de los estadios más elevados a los que podían aspirar los fieles, defendido por San Ambrosio, San Agustín o Santo Tomás, de ahí que se hicieran necesarios el voto de castidad y el celibato para iniciarse en la vida monástica. Así lo entiende también Alejo, tanto en la comedia como en la leyenda que la sustenta.

278 *impreso su eficacia*: hipérbaton; 'la eficacia de la voz dejó impreso el horror en los oídos de Alejo'.

281 *resistilla*: asimilación de *r* > *l* con palatalización de los infinitivos con pronombre enclítico abundantemente documentada en el uso literario del Siglo de Oro (ver Lázaro Mora, 1978-1980).

282 *pone mi amor su demanda*: nótese el uso del lenguaje jurídico en el pleito o la *batalla* que se disputa en el interior del propio Alejo.

293 *Con esta imaginación*: tanto la imaginación (o, lo que es lo mismo, la creación de imágenes activas) como el arte de la memoria eran, desde finales de la

entro conmigo en batalla,
y arguyéndole, le digo 295
al deseo que me arrastra:
«Este contento de amor,
esta gloria a que me llama,
¿para qué la solicito?
Para hacer más dulce y grata 300
esta vida. Y esa vida,
¿qué tanta es? No se señala.
Nadie tiene cierto el plazo,
y el que la logra más larga,
la pasa tan brevemente 305
que, al fin, parece que halla
puerto, al umbral de su noche,
la puerta de su mañana.
De suerte que, en este intento,
consigue el que más regala 310
su sentido acomodar
una vida que no alcanza
si la ha de vivir o no,
y que aventura en erralla
perder una vida eterna, 315
toda gloria sin mudanza,
que el cielo, aunque es para el hombre,

Edad Media, técnicas asociadas a la oración y la devoción cristiana. Sigue siendo válido al respecto el clásico estudio de Yates (1999). Alejo, en consonancia con lo dicho, ha recreado insistentemente en el palacio o el teatro de su mente las imágenes de la muerte que le permitirán tomar la decisión correcta, sin olvidar su condición mortal y la supeditación de toda acción a la voluntad de Dios.

296-386 *me arrastra… mal que se acaba*: comienza aquí una larga tirada de versos de carácter retórico en los que se recoge la doctrina y la pedagogía dialogística de manera muy próxima a la prosa de ideas de origen renacentista (ver Gómez, 2000, pp. 13-35) y a los estudios de lógica y teología de universidades como la salmantina durante el Siglo de Oro (ver Rodríguez-San Pedro Bezares, 1986, pp. 497-605). Quizá en estos versos Moreto esté recreando el modelo de enseñanza que conoció al estudiar en la Universidad de Alcalá, donde aprendió súmulas, lógica y física (1634-1637) y más tarde se licenció en Artes (1637) (véase Lobato, 2003, p. 1181).

304 *la logra*: zeugma; 'la vida'.

Volver al índice

no se le da al que descansa
en los regalos del mundo
y de sus caricias blandas 320
todos los gustos procura,
sino al que fuerte trabaja
contra sus mismas pasiones
y, vencedor de ellas, gana
en legítima pelea 325
una corona tan alta.
Luego es loco y sin sentido
el que en el mundo trabaja,
aventurando el perder
vida que nunca se acaba 330
por el gusto de una vida
que no es segura mañana,
que se vive de la vida
puesta en su fiel balanza.
Toda de instantes compuesta, 335
punto con punto se enlaza;

---

332 *que no es segura mañana*: aparecen a partir de aquí como interrogaciones algunos de los versos del romance en la tradición. Damos prioridad, con todo, a la puntuación de la *princeps* en la medida en que no detectamos problemas de coherencia textual, por lo que prescindimos de la interpretación como pregunta de los vv. 332, 334 y 340, según aparece en *A* y *R*.

334 *su fiel*: «en el peso llamamos fiel el equilibrio» (Covarrubias). De manera particular, en las balanzas, el *fiel* es la aguja que señala dónde está el punto medio, igual que la vida debe transitarse (conforme a las palabras de Alejo) buscando el equilibrio o la *aurea mediocritas*.

336 *punto con punto se enlaza*: remata aquí Moreto el tópico moral de la caducidad de la vida y de lo efímero del momento a partir de una imagen presente también en las *Empresas morales* de Juan de Borja. En el emblema 70 se representa una línea continua que discurre en paralelo a una otra de puntos bajo el lema «*Sic ex instantibus aeternitas*». La explicación que acompaña al emblema se encarga de dejar claro que «ninguna cosa es más de estimar, ni verdaderamente es más nuestra, que el tiempo, […] y de este no el pasado ni el de por venir, sino tan solamente el presente, […] que es tan breve, que no se mide sino con un instante, que es el más corto espacio que se puede imaginar. Porque así como un punto, que no se puede dividir por no tener partes divisibles, pero con todo esto de muchos puntos se forman las líneas, de la misma manera, aunque un instante no se puede dividir, se debe mucho estimar, pues de infinitos instantes consta la Eternidad» (1998, p. 152).

Volver al índice

ya el que pasó no le vivo,
este que vivo ya pasa.
El que no llega es incierto,
pues que vida nos engaña: 340
cada día un día morimos,
deslizados como el agua.
De hora en hora vemos muertos
toda la vida pasada:
sin conocerlo el discurso 345
murió la sencilla infancia;
murió también la puericia,
en simple placer pasada;
murió ya la adolescencia,
con más luz y menos gracia. 350
La juventud va muriendo
y solo de morir falta
viril edad, senectud
y decrepitud cansada.
Volviendo a lo que ha vivido 355
el que en este punto se halla

341-342 *cada día, un día morimos, / deslizados como el agua*: largo es el abolengo de la ovidiana imagen de la vida como agua que corre sin detenerse (tomada de su *Ars amatoria*, III 62), que aquí se trenza con el tópico del *quotidie morimur* de raigambre senequista. Su presencia en la poesía moral castellana es también una constante que discurre desde las coplas manriqueñas hasta bien entrado el Siglo de Oro. El mismo motivo se puede encontrar, por ejemplo, en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. Allí se ve a un jinete que cabalga en paralelo a un río que fluye incesantemente al margen de un edificio que se desmorona. A continuación, la explicación que acompaña al emblema se hace eco de los mismos tópicos que la comedia moretiana: «Los que andan a buscar en qué pasar el tiempo, será bien considerasen con cuánta presteza y velocidad corre, y cómo todo lo acaba y lo consume; de haberlo perdido y malgastado se lamentarán cuando no puedan remediarlo. Él no se detiene un punto y lleva tras sí todas las cosas, acabándolas y consumiéndolas, y entre ellas nuestra vida, que como agua corriente se va despeñando al mar profundo de la muerte» (I.9; véase Hernández Miñano, 2015, pp. 53-56).

347 *puericia*: «la edad del hombre que media entre la infancia y la adolescencia. Es voz latina» (*Aut.*).

Volver al índice

–que es nada; una sombra, un sueño–,
¿pues cómo nuestra ignorancia
presume, aunque se asegure
la vida que más dilata, 360
que lo que le falta es algo
si lo que ha vivido es nada?
¿Pues quién busca para ella
alivios, si la más cana,
en solo pensar el modo 365
de pasarla bien, se pasa?
¿Qué tarda en morir un día?
Como cosa imaginaria
se desvanece a los ojos.
Pues, corazón, que te engañas. 370
Muchos días que anochecen
son la vida que es más larga;
pues si es tan breve, ¿qué importa
que esté de penas cercada?
Que a instantes de sufrimiento, 375
siglos de gloria se ganan.
Siga mi resolución
la inspiración que me llama
contra todos mis afectos,
que aunque el del amor me arrastra, 380

---

357 *que es nada; una sombra, un sueño*: el tópico de la vida como sombra o sueño tiene su origen en las *Píticas* (VIII, 134-135) de Píndaro: «¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? ¡Sueño de una sombra es el hombre!» (p. 194). Aparece recurrentemente en la poesía del *carpe diem*, que durante el siglo XVII contrapone el goce efímero a la mención de la muerte (ver Carrasco, 1991). Baste con recordar, al respecto, el conocido terceto final del soneto de Góngora: «no solo en plata o vïola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Con todo, en el ámbito dramático, no cabe duda de que este verso recuerda poderosamente también al conocido monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*: «¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son» (vv. 1197-1202).

364 *cana*: en este contexto, 'larga', 'longeva'. Según *Aut.*, «se toma metafóricamente por antiguo y anciano y cosa que tiene mucho tiempo».

aunque el dolor me amedrenta,
uno y otro, todos pasan.
Y si lo ha de acabar todo
una muerte tan cercana,
ni quiero bien que no dura 385
ni temo mal que se acaba».
Hecho todo este discurso,
donde se ha resuelto el alma
a lo que le está mejor,
ella misma lo contrata. 390
La razón, llena de muchas
que en favor de mi amor halla,
a todas estas se opone
y esta sentencia baraja.
Yo mismo, que había resuelto 395
acción de tanta importancia,
soy todo desta opinión
y todo de la contraria.
A un tiempo tras sí me lleva
la inspiración soberana, 400
y a aquel mismo tiempo sigo
el amor que me arrebata.
A un tiempo quiero y no quiero.
Pues, ¡cielos!, ¿cómo se causa
esta oposición en mí? 405
¿Quién me mueve y quién me para?
Mi voluntad sigue al cielo,
mi voluntad dél se aparta;

---

391 *llena de muchas*: zeugma; 'muchas razones'.

395-414 *Yo mismo… no alcanza*: quizá como prolongación del discurso anterior, construido en torno a las constantes preguntas retóricas, se sirve ahora Moreto de las posibilidades estilísticas de la paradoja mística para expresar la «oposición» que siente Alejo entre los anhelos del alma (la herida de amor místico) y los deseos propios del amor profano. Tales paradojas son las que sustentan temas poéticos tan prolíficos entre los místicos como el de «vivir muriendo», que expresan nuestros poetas con recursos estilísticos muy similares a lo que utiliza aquí el futuro santo (véase Hatzfeld, 1955; en especial las pp. 203-252).

Volver al índice

dos voluntades implican,
una contrarios no ama. 410
Si son porciones opuestas
dentro de mí la luz clara
que me ilumina la una,
¿cómo a la otra no alcanza?
Si alma y cuerpo se compiten 415
con inclinaciones varias,
ni el alma quiere sin cuerpo
ni el cuerpo quiere sin alma.
¿Pues qué será esto? Castigo
de Dios, que cuando nos llama 420
no quiere que discurramos
de sus motivos la causa,
sino, cerrando los ojos,
con fe viva y confianza
de su socorro le sigan. 425
Y bien se ve que le agrada,
pues el que se determina
a seguirle sin tardanza
se empieza premiando luego
con salir desta batalla. 430
Yo estoy en ella, señor,
y de su tropel cansada,
la imaginación se rinde
sin una ni otra ventaja.
Ni uno elijo ni otro excuso, 435
a ti apela mi ignorancia.

415-419 *Si alma y cuerpo… sin alma*: la disputa entre el alma y el cuerpo conoció una dilatada tradición en la literatura medieval de carácter panrománico (ver González-Blanco García, 2010). En el contexto teatral del Siglo de Oro, sin embargo, el mayor exponente de dicho debate se encuentra en el auto sacramental calderoniano de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, reelaborado más tarde en *Lo que va del hombre a Dios* (véase Fernández, 2001).

421-422 *no quiere que discurramos / de sus motivos la causa*: *cfr. Romanos* 11, 33: «¡Oh abismo de la riqueza, de sabiduría y de ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus designios e inescrutables sus caminos!».

429 *luego*: «Al instante, sin dilación, prontamente» (*Aut*).

Volver al índice

Tú, sin el amor de padre,
de esta confusión me saca,
que yo obediente resuelvo
seguir la luz de tus canas. 440

Eufemiano Hijo, aunque tu confusión
me aflige porque te cansa,
por ser de temor de Dios,
la causa de ella me agrada.
Pero todo tu discurso 445
se funda en incierta basa,
porque aquesa vocación
puede ser buena y ser mala.
A lo capaz de los hombros
se debe ajustar la carga; 450
no ha de ser la que no pueda
llevar la flaqueza humana.
¿Qué sabes tú si los tuyos
llevarán cruz tan pesada
como esa? ¿Caer con ella 455
no es peor que no intentarla?
Por esta razón a veces
el Demonio nos engaña,

441-500 *Hijo…lo mandara*: según el sistema de la comedia nueva, el anciano padre de Alejo habla en los siguientes versos «procur[ando] una modestia sentenciosa», como diría Lope (*Arte nuevo*, v. 280). Como en otros personajes similares del teatro de la época, en este pasaje queda claro que en Eufemiano destacan cualidades como el valor, el sentido del honor y la prudencia (véanse Kennedy, 1932, pp. 76-94; José Prades, 1963, pp. 130-134, 156-158, 175-176 y 241-244; Pedraza Jiménez, 2016, pp. 453-454).

458 *el Demonio nos engaña*: gran parte del desarrollo de la comedia tendrá precisamente por protagonista al Demonio y sus engaños. Recuerda Fernández Rodríguez al respecto que «la lista de medios con los que cuenta para llevar a cabo su propósito de victoria no puede ser más ilustrativo: transformaciones, engaños y apariencias. Ese, el de la falsedad, era su verdadero dominio, y era ahí –y solo ahí– donde podía explayarse. Polimorfismo, ubicuidad, desapariciones, fingimientos… eran las posibilidades que le ofrecía la ciencia angélica que nunca había llegado a perder, y se revelaban muy acordes con esa escala de valores, mundana, que era en sí misma un engaño» (2013b, p. 131).

Volver al índice

y con el mejor pretexto
nos da tentaciones varias. 460
La castidad religiosa
no hay duda que es la más alta
perfección, pero no a todos
previno el cielo esta gracia.
Muchos la votan y algunos 465
con más error la quebrantan,
de suerte que a mayor daño
los llevó su confianza.
No osaré yo resolver
si esta vocación es falsa, 470
pero tiene muchas señas
en los medios por que pasa.
Tú a mí me desobedeces,
que es culpa, pues Dios nos manda
dejar el padre y la madre, 475
hijos y mujer y hermanas
cuando en ellos hay violencia
a la salvación contraria.
Aquí no la hay, pues es justo
lo que tu padre te manda. 480
Luego en dejar a tu esposa
pones a riesgo su fama,

473-478 *Tú a mí me desobedeces… a la salvación contraria*: parece haber aquí un eco de dos pasajes bíblicos distintos. Por un lado, se alude a la necesaria obediencia a los padres (*Colosenses* 3, 20; *Deuteronomio* 5, 16); por otro, parece recogerse también la necesidad de dejarlo todo por conseguir la salvación (*Mateo* 19, 29). Eso sí, se matiza en la comedia -quizá para ajustar la doctrina a la situación dramática- que solo debe abandonarse a la familia «cuando en ellos hay violencia / a la salvación contraria».

482 *su fama*: ya A. Castro, en su influyente trabajo sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII, indica que a la honra o al honor se le da a menudo el nombre de *fama*, de ahí la importancia que le conceden Alejo y Eufemiano a la imagen que quedará de Sabina si la abandona: «el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida; consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que sigilar los actos que puedan motivar mala reputación; y, en fin, cuando se llega a perder el honor, la venganza es empleada inmediatamente» (1916, p. 19).

Volver al índice

pues das causa a que se piense
que la dejas por liviana.
Yo no me he de persuadir 485
que la voz de Dios te llama
a seguir mejor camino
donde al tercero se daña;
y así, te doy por consejo
que, cumpliendo tu palabra, 490
por el honor de tu esposa
a darle la mano vayas,
y a Dios le ofrezcas tu duda,
que si él te llamó, su gracia
te dará medio en que cumplas 495
con él, con ella y tu casa.
Esto digo como viejo,
con la ciencia de estas canas,
porque a hablarte como padre,
sin duda te lo mandara. 500

Alejo

Padre mío, tus preceptos
de mi obediencia son alma,
a tu consejo y tu gusto
rindo mi desconfianza,
pero me queda en el pecho 505
una oculta repugnancia
que no puedo resistilla.

Eufemiano

Tu imaginación la causa.
No pienses en eso ahora,
pues tu obligación te llama. 510

Sale Pasquín

---

494 *su gracia*: la gracia divina es el don que da Dios sin que el hombre lo merezca pero que, precisamente por entregarse sin pedir nada a cambio, hace meritorias las obras del hombre.

502 *alma*: entiéndase metafóricamente como la razón o el espíritu en que están fundados sus preceptos. En este sentido recoge Covarrubias la expresión «el alma de la ley» (*s. v. alma*).

PASQUÍN Ya están aquí las carrozas.
EUFEMIANO Vamos, Alejo, ¿qué aguardas?
ALEJO Sin mí me lleva tu voz.
EUFEMIANO Esto es deuda.
ALEJO Y esto es paga.
EUFEMIANO ¿Conóceslo ansí?
ALEJO Esto advierto. 515
EUFEMIANO Pues vénzate eso.
ALEJO No basta.
EUFEMIANO Atropellarte…
ALEJO Es difícil.
EUFEMIANO Pues ven, que en casos de fama
no poder más no es disculpa,
y el que obedece, no manda. 520

Vase

ALEJO Cielos, guïadme vosotros
si yerro con ignorancia.

Vase

PASQUÍN La boda está en este estado
y yo la cena esperaba.
Doyla por carnero verde, 525
que es cena con esperanza.

---

525 *carnero verde*: «especie de guisado que se hace de la carne del carnero, dividida en pedazos, sazonándolo con perejil, ajos partidos, rajitas de tocino, pan mojado desleído con yemas de huevo y sus especias finas» (*Aut.*). Se puede considerar, en consecuencia, como una variante de la actual pepitoria, como lo demuestra también la aparición del Carnero Verde como personaje devoto de la princesa Pepitoria en la mojiganga de *Los guisados* de Calderón. Aparece citado también junto con otros manjares como uno de los platos principales del banquete nupcial en más textos del Siglo de Oro. *Cfr.* Antonio Mira de Amescua, *La mesonera del cielo*: «Por Dios, señor, que la novia / puede armarse de paciencia, / pues para

Vase. Salen músicos y damas, Teodora y Sabina

Músicos *Tanto llego yo a temer*
el placer como el pesar,
porque, solo con faltar,
se hace pesar el placer. 530

Sabina Teodora, ¿aquesta letra quién la hizo?

Teodora Entre las que oí a tu boda prevenidas,
esta sería de las escogidas,
porque al compositor le satisfizo.

Sabina ¿Cantar moralidades no vio que era 535
necedad en tal día? ¡Idos afuera!
Y aquesa letra quede ya excluida
de volverla a cantar en vuestra vida.

---

verter aljófar / no ha menester este día / tratar ajos ni cebollas, / porque a verter margaritas / tu desaire la ocasiona. / ¿Qué has visto en ella que así, / cuando está hecha la costa, / la gente junta, amasado / el pan blanco de las tortas, / guisado el carnero verde, / sazonadas las albóndigas, / rellenos los pavos reales, / asada la tierna corza, / las perdices y conejos, / los francolines y tórtolas, / y todo tan en su punto / que a la más cartuja monja / despertara el apetito / a que sin melindre coma, / tú, necio, dejarla intentas?» (vv. 6-27). En la comedia, además, se relaciona el manjar con la tradicional identificación del color verde con la esperanza.

527-530 *Tanto llego… el placer*: se conserva la música de la coplilla en la BNE (Ms. 13622, fol. 179) y ha sido estudiada por Stein (1993, pp. 51-54) y por Porras, quien plantea la posibilidad de que fuese acompañada por instrumentos de cuerda y complementada con bailes (2005, pp. 132-133). Parece lógico que así sea si tenemos en cuenta que la acción de la comedia tiene lugar precisamente en la fiesta que preludia la boda de Alejo y Sabina. Nótese, por otra parte, el papel de los músicos como comentaristas –casi como un coro– de los sentimientos de los protagonistas; la primera vez de los de Alejo, en este caso de los de Sabina.

532 *las que oí a tu boda*: aunque resulta muy forzado justificar la sinalefa en «que oí a», es la única solución que encontramos para evitar que el verso sea hipermétrico, a falta de una enmienda mejor. Pese a las dificultades que entraña el verso tal y como aquí lo editamos, creemos que es preferible por sentido esa lectura a la que aparece en otros testimonios, en los que directamente se omite el verbo.

536 *necedad en tal día? ¡Idos afuera!*: aunque forzado, el verso podría considerarse un endecasílabo, con sinalefa entre «día» e «idos». Respetamos, en este sentido, la lectura de la *princeps*, dado que el resto de los testimonios ofrecen variantes igualmente problemáticas.

TEODORA Parece que te dejan enojada.

SABINA Es, Teodora, que cuando enamorada 540
yo de Alejo, mi esposo,
tan cerca tengo el logro venturoso
de verle mío en el feliz trofeo
del casto yugo que, honesto el deseo,
ha sido necedad hacer memoria 545
de unas fragilidades de una gloria;
porque me acuerda para darme enojos,
que aunque tengo el placer tan a los ojos,
presto perderle puedo.
Y quien a su ventura tiene miedo, 550
se asusta fácilmente.

TEODORA ¿Pues tú te has de asustar deste accidente?

SABINA Yo confieso, Teodora, que me ha dado
algo más que cuidado,
porque, sin haber causa, aunque me veo 555
hoy en el logro de tan fiel deseo,
dentro del corazón traigo un recelo,
que, aunque con el efecto le consuelo
–pues aun sin presumir un embarazo
de tantas dichas ha llegado el plazo–, 560
no basta a mi temor ver este día
para hacer resistencia a su porfía.
¡Mira si, no teniendo por segura

539 *Parece que te dejan enojada*: como interrogación aparece en *A* F_1 F_2 y F_3.

541 *esposo*: 'prometido'.

549 *presto perderle puedo*: Sabina, la única hija del emperador romano según las versiones de la historia publicadas por Vega (1991), presagia aquí lo que también el espectador sospecha y que, en definitiva, llegará a ocurrir: la huida de Alejo poco después de que se celebren las bodas. *Cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E cuando vino el día de las bodas, estas fueron las más honradas e mucho más acabadas e de tantas maravillas que se pudieron en el mundo hacer» (en Vega, 1991, p. 100).

559 *embarazo*: «impedimento, dificultad y obstáculo, que embaraza, retarda y detiene la operación» (*Aut.*).

Volver al índice

mi amor esta ventura,
esa letra con causa me inquïeta! 565

Teodora ¿Pues, lo que dijo al aire aquel poeta,
lo quieres tú aplicar a ese sentido?

Sabina Sí, que de los poetas siempre he oído
que, aunque no deban creerse sus concetos,
se debe admiración a sus secretos, 570
porque tiene deidad la poesía.

Teodora ¡Ay, señora, el azar de tu alegría
ya es mayor! Otón entra aquí dentro
y excusarle no puedes este encuentro.

Sabina ¿El duque Otón?

Teodora El duque y el sobrino 575
de nuestro emperador.

Sabina ¡Qué desatino!
No habiendo estos arrojos intentado
tanto tiempo que me ha galanteado,
de mi desprecio siempre resistido,
¿a entrar cuando me caso se ha atrevido? 580

Teodora Su desesperación le habrá obligado,
que tus desdenes le han desesperado.

---

569 *concetos*: enmendamos la lectura de la *princeps* para mantener la rima en consonante con *secretos*.

571 *tiene deidad la poesía*: el problema de la inspiración de los poetas es motivo de interés desde los tiempos de Platón o de Horacio, quienes consideraban que el escritor estaba poseído por un furor de origen divino en el momento de la creación artística. La idea seguía muy viva en el Siglo de Oro (véase Roses Lozano, 1990).

575-576 *sobrino / de nuestro emperador*: conforme a la tradición medieval, la vida del santo tuvo lugar «en el tiempo que era Honorio emperador de Roma» (en Vega, 1997, p. 99), cuyo reinado se desarrolló entre el 395 y el 423 a. C. Otón debería ser, por tanto, su sobrino. Sin embargo, es difícil identificar al duque con ningún personaje histórico ni proveniente de la leyenda alejiana. Este segundo galán o pretendiente parece fruto de la imaginación de Moreto, que sigue en esto los moldes propios de la comedia nueva (véase Valle Carrón y Sáez Raposo, en Huerta Calvo, Sáez Raposo y Vélez-Sainz, 2011, p. 271; *cfr*. Vega, 1991, p. 58).

Sale Otón

OTÓN
Si extrañas, dueño crüel,
de una vida que ya llega
a ver su muerte a los ojos 585
mi osadía desatenta,
tu rigor es mi disculpa,
pues para que me defienda
da licencia a mi peligro
el horror en que me dejas. 590

SABINA
¿Dónde vais, señor? ¿Qué es esto?
¿Pues vuestro arrojo qué intenta,
cuando sabéis que hoy me caso?

OTÓN
Solamente que me atiendas.

SABINA
¿Yo atenderos? ¿Para qué? 595

OTÓN
Si eso tu rigor me niega,
será obligarme a que el alma
busque el alivio que pueda
a todo riesgo, aunque a un tiempo
todo conmigo se pierda. 600

---

583 *dueño*: en el Siglo de Oro, *dueño* era de género epiceno. *Cfr*. Agustín Moreto, *La fuerza de la ley*: «¡Ay, Nise, ay, dueño del ama!» (v. 950). Nótese, por otra parte, cómo incide Otón a lo largo de toda su intervención en los principales tópicos de la poesía cortesana y de cancionero, con especial énfasis en la caracterización de Sabina como dama cruel y desdeñosa (véase Alonso, 2002, pp. 21-47).

597-598 *el alma / busque el alivio que pueda*: quizá esté insinuando Otón con estos versos la posibilidad de suicidarse, tema en el que parece insistir en el monólogo que comienza en el v. 745. De ese modo conseguiría acabar su sufrimiento, aunque «todo conmigo se pierda», incluida la posibilidad de salvación y la consecución de la vida eterna. El tema no era completamente novedoso en el contexto de la poesía petrarquista y, sobre todo, en la tradición pastoril, como lo demuestran el frustrado intento de suicidio de Albanio en la Égloga II de Garcilaso o la sugerente «Canción desesperada» que deja Grisóstomo a su muerte en el *Quijote* (I, cap. 14). Nótese que Teodora insiste, en la presentación del personaje, en que los desdenes de Sabina «le han desesperado» y el propio Otón lo repetirá en el v. 611. El término identificaba en la época a los suicidas, al menos en un contexto literario (véase Avalle-Arce, 1957). Con esa interpretación en mente cobran más sentido los versos siguientes, en que Teodora y Sabina piensan cómo deben reaccionar ante una situación tan delicada.

Volver al índice

Sabina ([*A Teodora*] ¡Ay, cielos! ¿Qué haré, Teodora?)

Teodora ([*A Sabina*] ¿Pues tú, en oírle, qué arriesgas?
Menos daño es ese que otro.)

Sabina Decid, que ya estoy atenta.

Otón Bello imposible que adoro, 605
cansado de mis finezas,
pues la ley de la fortuna
hace el demérito de ellas,
yo, atribulado, al horror
de ver mi muerte tan cerca 610
y desesperado ya
de piedad en tu dureza,
vengo a hacer –para que ayuden
más razones a mi queja–,
por la vida de mi amor, 615
la postrera diligencia.
Tú, señora, es imposible
que tu ingratitud defiendas
sino con la razón justa
de que, siendo mi grandeza 620
del emperador, mi tío,
la veneración primera,
no pudo mi galanteo
dirigirse a la decencia
de mirarte como a esposa; 625
atención que, por que veas
si mi amor te la ha estimado,
vengo a obligarte con ella.
Mi mano vengo a ofrecerte
para que excusa no tengas, 630
pues mejora en mí la tuya
de estado y correspondencia.
Y a ser mío ya el laurel
que ciñe mi tío, el César,
como te doy la esperanza, 635
dél la posesión te diera.
Esto es cuanto, por tu honor,

a mi amor hacer le queda,
pues solo la tiranía
puede tenerte suspensa. 640
Y aunque esto puede obligarte,
no quiero que a esto te muevas,
sino a las veneraciones
que debes a mis finezas.
Pues cuando en ti a mi poder 645
sabes que no hay resistencia,
valerme dél no he querido,
porque tanto en mí se precia
el mérito de mi amor
que ha querido más mi queja 650
la razón de estar quejosa
que el logro de tu belleza.
Y si de esto no te obligas,
tu misma piedad te venza
viendo que es tuya una vida 655
que por mía la condenas.
Yo he de morir si te prendo.
Cuando lástima no tengas
de mí, tenla del imperio
que tiene en mí tu belleza. 660
Si mi destino crüel
te obliga a que me aborrezcas,
¿por qué un sol no ha de ofenderse
de obedecer a una estrella?
Y cuando razón ninguna 665
por mía obligarte pueda,

655-656 *es tuya una vida / que por mía la condenas*: recuérdese, en relación con el tópico, el Soneto V de Garcilaso, que termina diciendo: «cuanto tengo confieso yo deberos; / por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero».

663-664 *un sol no ha de ofenderse / de obedecer a una estrella*: en este contexto el *sol* es el Imperio mientras que la *estrella*, de acuerdo con la imaginería petrarquista, es la dama. Como *estrella* vuelve a aparecer la dama, aunque de forma un tanto ambigua, en el v. 750

Volver al índice

que al infeliz solamente
sirve la razón de penas,
la tuya misma te obligue.
Hazlo por ti, pues te entregas 670
a quien acaso te niegue
lo que en mí ahora desprecias.
Si amor te obliga, eso mismo
te ha de hacer mayor la queja,
pues cuanto más fuere amor, 675
ha de ser mayor la pena.
¿Qué consuelo en tu tormento
has de tener cuando veas
que en él, con finezas, no hallas
lo que en mí, con culpa, dejas? 680
Tu delito es tu castigo.

Sabina

No diga más vuestra alteza,
que si se alarga, le puede
faltar tiempo a la respuesta.
Y porque su queja quede 685
razón por razón deshecha,
de su aprehensión ofendida
responderé a todas ellas.
La primera es que yo nunca
pude pensar que no fuera 690
su amor con las atenciones
debidas a mi nobleza.
Yo esposo no le he querido,
que aunque es tanta su grandeza,
amor es juego que iguala 695
y en mí, a poca diligencia,
ya sería menos; dudarlo
es ofender mi belleza,
porque nïega lo hermosa
quien me niega lo soberbia. 700

672 *lo que en mí ahora desprecias*: nueva prolepsis argumental que sirve de augurio de lo que le sucederá a Sabina con Alejo.

Volver al índice

En pensar que a su poder
no tengo yo resistencia
yerra también, mas los hombres
no saben qué es entereza.
Y le advierto que es la sangre 705
tan interior de las venas,
que la que sirve a la vida
se vierte primero que ella.
En cuanto a que me lastime
de verle morir de pena, 710
yo quiero y muero también.
¿Cuál lástima es la primera?
Querer que me duela más
su mal que el mío, aunque quiera,
no puedo, porque el sentido 715
tiene a mi dolor más cerca.
Decir que teme el peligro
de no hallar correspondencia
es en vano cuando veo
que su amor quiere sin ella, 720
porque, para persuadirme,
es muy ejemplar su queja,
pues me enseña a no temer
lo que me dice que tema.
Y a ver yo misma ese riesgo 725
de vanidad, a él me fuerza,
por no darme a entender menos
sufrida que vuestra alteza.
Y antes que venga mi esposo,
con esto me dé licencia, 730

726 *vanidad*: aunque la *vanidad* era una de las características que podía ostentar la dama desdeñosa de la tradición poética, es también en el contexto cristiano una confianza excesiva en lo mundano que puede llevar a la negación de Dios (*Salmos* 24; *Eclesiastés*, 1). En este sentido, es frecuente también en la literatura áurea que la soberbia o vanidad, como pecado que es, venga acompañada de algún tipo de admonición moralizante. Quizá Moreto remarque aquí este defecto de la dama para justificar su abandono y dar a entender más adelante que se trata de un castigo.

Volver al índice

que el tiempo en que estoy ha sido
más que debe la respuesta.

Otón ¡Escucha, señora, aguarda!

Sabina No hay para qué me detenga.

Otón Detente un poco.

Sabina Es en vano. 735

Otón Dame este alivio.

Sabina Es ya ofensa.

[*Dentro músicos*]

Teodora Señora, los instrumentos
avisan de que ya llega
tu esposo.

Sabina ¡Ay, Dios! Ven, Teodora.
Perdóneme vuestra alteza. 740

Vase

Teodora Señor, a lo que yo he visto,
solo un remedio le queda.

Otón ¿Cuál?

Teodora No comer hoy limón,
porque es día de dentera.

Vase

Otón No será sino apelar 745
al dolor que me atormenta
para que acabe mi vida,
pues enoja a su belleza.

---

744 *dentera*: juega Moreto aquí con la disemia de la *dentera*. Además de «cierta desazón áspera que causa en los dientes haber comido cosas agrias o frutas por madurad», *dar dentera* es «frase vulgar metafórica con que se explica que el ver alguna cosa causa deseo, apetito o envidia» (*Aut.*). En este caso, se dice por el deseo de Otón por Sabina.

Mía es la culpa, y no suya,
si es mía la de mi estrella; 750
y si la pago en castigos,
¿qué importa que no lo sea?
Pero ya los aparatos
de mi muerte están más cerca,
ya veo al dichoso al lado 755
de quien el alma me lleva,
mas no para resistillo,
porque aunque está allí, está presa.
Ya la crüel ceremonia
de mi desdicha comienza 760
y alegre el concurso escucha
con curiosidad atenta.

Dentro músicos

[Músicos] *Mil siglos dure la unión*
de Alejo y Sabina bella.

Otón ¡Ay de mí! ¡No duren tal! 765
Vengativo el cielo quiera
que olvidos quejosa llore
quien dura halagos desprecia.

---

750 *estrella*: siguiendo la identificación de los vv. 663-664, la *estrella* sería Sabina, en una alusión muy petrarquista. Puede entenderse también en este contexto, no obstante, *estrella* como 'inclinación', 'suerte', 'destino' (*Aut.*).

753-762 *Pero ya los aparatos… curiosidad atenta*: ofrece Otón al espectador una descripción -casi una écfrasis- de lo que se hurta a la vista del espectador: Alejo está ya junto a Sabina mientras comienza la ceremonia y cantan los músicos.

763-764 *Mil siglos dure la unión / de Alejo y Sabina bella*: comienza aquí la canción que acompañará a los jóvenes durante la boda. Estos versos se repetirán, a modo de estribillo, en los vv. 779-780 y la copla completa se encuentra, finalmente, en los vv. 837-840. Se conserva también la música de este pasaje en el manuscrito de la BNE. Stein, al estudiar la piececilla, incide en la verosimilitud con que se introduce la música durante los festejos de la boda (1993, p. 52). Porras, por su parte, deja constancia de la relativa complejidad musical de la pieza: «an imitative polyphonic and homorhythmic four-part choral arrangement in C major, composed of twelve measures» (2005, p. 133).

Volver al índice

Sea en ti, de su cariño,
esta vista la postrera, 770
y si le vuelves a ver,
sea cuando amar no puedas.
Huya de ti sus desvíos,
no la obliguen tus finezas,
y declarado tu agravio, 775
ni aun verte llorar le mueva;
y para más pena, diga
cuando te escuche en tu ofensa.

Dentro músicos

[Músicos] *Mil siglos dure la unión*
de Alejo y Sabina bella. 780

Sale Pasquín

Pasquín ¿Esto escucho? La pretina
me quito y la alforza suelta,
doy un ensanche a la panza,
que hoy ha de ser luna llena.

Otón Amigo, si de allá sales, 785
¿qué hay de boda?

Pasquín Ya está hecha.

Otón ¿Cómo?

---

772 *sea cuando amar no puedas*: como en los casos anteriores, estas palabras de Otón sirven de cara al espectador como un presagio funesto de lo que terminará ocurriendo en la comedia.

781-784 *La pretina… luna llena*: la *pretina* bien puede ser en este contexto el cinturón o correa que sirve para sujetar la ropilla a la cintura o directamente la parte de los calzones que se ajusta a la cintura, pues con ambas acepciones aparece en *Aut.* La *alforza* es un pliegue en la ropa que recoge parte de la tela; *Aut.* la define como «aquella porción que se recoge a las basquiñas y guardapieses de las mujeres por lo alto, para que no arrastren y puedan soltarla cuando quieran». Pasquín desabrocha aquí, en fin, todo lo que le oprime *la panza* con la esperanza de que, al terminar la boda, sea como una *luna llena* y oronda.

Volver al índice

PASQUÍN — Porque ambos al cura,
después de hacerles su arenga,
dijeron cincuenta y unos,
que son ciento y dos por cuenta. 790

OTÓN — ¿Qué es cincuenta y uno?

PASQUÍN — ¡Bueno!
Poco sabe usted de letras.
Menos sabrá, según eso,
qué son seis mil y [sesenta].

OTÓN — Lo uno y lo otro ignoro. 795

PASQUÍN — Pues sepa, por que lo sepa,
que los seis mil en guarismo
dicen «bobo» en nuestra lengua,
y una «ese» y una «i»,
cincuenta y uno; y las mesmas 800

---

788 *su arenga*: el término podía servir para designar el sermón o la homilía, si nos atenemos a la definición de Covarrubias: «vulgarmente vale razonamiento artificioso y compuesto. Díjose de la voz toscana *aringo*, que sinifica 'púlpito' y 'lugar alto', desde el cual se hacen los razonamientos y parlamentos; y así *rengare* vale en la lengua toscana 'orar' y *rengatore*, el orador». Sin embargo, parece claro el interés de Pasquín por usarlo de manera impropia, pues es un término que resulta más adecuado en un ambiente militar que en una celebración religiosa. No es descartable, incluso, que tenga el valor irónico que se le da también en *Aut.*, como «plática afectada e impertinente que se hace para persuadir y engañar a otro y conseguir lo que se desea». La prevaricación lingüística era, a fin de cuentas, uno de los rasgos típicos de los graciosos en el teatro áureo.

789-790 *dijeron cincuenta y unos, / que son ciento y dos por cuenta*: como explicará inmediatamente a continuación el gracioso, los «cincuenta y unos» son los «síes» pronunciados por Alejo y por Sabina, dada la similitud entre la grafía entre la afirmación y el número 51. Puesto que los dos contrayentes habrían de pronunciar el «sí», el total habría de ser el doble de ese 51 burlesco; es decir, 102.

794 *sesenta*: parce claro, por sentido, que hay que cambiar la lectura que aparece en los testimonios antiguos (*seiscientas*) por la que aquí presentamos (*sesenta*). Si no se trata de un simple error del gracioso, que bien podría confundirse al hacer la cuenta, según lo que se dice en los vv. 796-799 habría que pensar en una mala lectura del verso. Probablemente el original dijera *seis mil y sesenta*, pues *en guarismo* es 6060. Esa cifra, de manera análoga a la identificación entre el número 51 y el adverbio afirmativo «sí» que hemos anotado en los versos anteriores, fácilmente se puede confundir con la grafía de la palabra «bobo».

Volver al índice

dicen «sí». Y quien lo ignora,
es un seis mil y [sesenta].

Otón ¿Luego ya dijeron sí
entrambos?

Pasquín No, sino brevas.

Otón ¡Ay de mí!

Pasquín ¡Válgate el Diablo! 805
Hombre, ¿te dan pataletas?
¡Mas, vive Dios, que es el Duque!
Señor, ¿pues de qué te quejas?

Otón No, que estaba divertido.

Pasquín ([*Ap.*] Hola, ¿si aquí hay interpresa?) 810
¿Eres convidado?

Otón No.

Pasquín Haces mal, porque hay gran cena.

Otón En fin, ¿ya se desposaron?

Pasquín Sin encargar su conciencia
pueden ya ahorrar una cama. 815
Mas ya salen acá fuera
y tienes brava ocasión
si quieres dar norabuena.

Otón ([*Ap.*] No dará sino el dolor,
que el corazón me penetra. 820
Ya aquí no hay otro remedio
sino el morir; ese sea
el que huyendo me socorra.

---

804 *sino brevas*: expresión jocosa, propia de los personajes graciosos de la comedia barroca, que da a entender que no podía haber sido de otra forma. Correas recoge, con un valor similar, la fórmula «Cuando menos, brevas: cuando alguno pide más de lo razonable».

810 *Hola… interpresa*: en este contexto debe entenderse *hola* como expresión de sorpresa. *Interpresa*, por su parte, es la «acción militar improvisa, súbita o ejecutada cautelosamente y sin que la pueda prevenir el enemigo» (*Aut.*).

Volver al índice

¡Plegue el cielo, ingrata fiera,
que sea lo que le pido 825
castigo de tu dureza!)

Vase

PASQUÍN Como rezas, medres. ¡Hola!
Por si acaso entro yo en ella.
Pero ya pasan los novios
a esta sala, donde esperan 830
los festejos prevenidos.
¡Lleve el Diablo la comedia
y el primero que inventó
que en desposorios la hubiera!,
pues noche que uno se hace hombre, 835
darle pasos es culebra.

Salen músicos, acompañamiento con cadenas y Alejo y Sabina

MÚSICOS *Para ser de amor envidia,*
aunque suyo el triunfo sea,
mil siglos dure la unión
de Alejo y Sabina bella. 840

---

824 *Plegue*: tercera persona del presente de subjuntivo del verbo *placer*.

827 *Como rezas, medres*: «Modo de hablar con que se zahiere al que está hablando entre sí, y se discurre que habla mal» (*Aut.*, *s. v. rezar*). Correas recoge las variantes «Cual eres, tal medres» y «Cual tú eres, ansí medres». *Cfr*. Calderón de la Barca (atrib.), *La tía*: «ALDONZA: ¿Qué hacían, eh? LAS TRES: Rezar… [*Aparte*] ¡Maldita seas! / LAÍNEZ: Pues como rezan, medren» (vv. 105-106, en Escudero y Pinillos, 1996, p. 240).

836 *darle pasos es culebra*: Pasquín parece dar a entender que ofrecer *pasos de comedia* (*Aut.*) a quien está en su noche de bodas solo sirve para molestar a los novios, que estarán esperando a quedarse a solas. *Culebra* puede entenderse aquí como un «chasco pesado» (*Aut.*) o, mejor aún, como la manera de alargar con idas y venidas la fiesta posterior a la boda, pues *hacer culebra* es «andar mudándose de un lado a otro, como hace la culebra» (*Aut.*)

836 *acot. cadenas*: aparte del valor simbólico que añaden las cadenas al mensaje de la canción, cabe la posibilidad de que se utilizaran como instrumento musical, a modo de sonaja o cencerro, pues así se encuentran en algunas composiciones de música popular.

Volver al índice

Alejo ([*Ap.*] Cielos, si de aquel precepto
la inspiración era vuestra,
¿viendo a mi esposa sin alma,
me mandáis que os obedezca?)

Sabina ([*Ap.*] La suspensión de mi esposo 845
me tiene a mí más suspensa.
No acierto a hablarle, temiendo
si causo yo su tristeza.)

Pasquín Señores, dijo un discreto
que en bodas la norabuena 850
se había de dar otro día
porque muchas salen güeras.
Mas en esta, que no hay riesgo,
[…]
gocéis los dos de esta dicha, 855
como goza a buena cuenta
de tapicería empeñada
el que ha prestado sobre ella.

Alejo Pasquín, a mí solamente
debes dar la norabuena, 860
que soy quien logra la dicha.

Sabina Dudarlo, señor, pudiera
cuando vuestra suspensión
desconfiada me lleva.

---

852 *güeras*: 'hueras'; «lo que está vacío o tiene dentro cosa inútil y sin sustancia» (*Aut.*).

857 *tapicería empeñada*: los tapices eran productos propios de gente adinerada, especialmente apreciados por la nobleza en España desde finales del siglo XV. Más allá de su función decorativa o ideológica, los tapices tuvieron también durante la Edad Moderna un valor económico y comercial muy elevado, sobre todo en el caso de los ricos tapices flamencos, a menudo tejidos con metales nobles. En ese sentido, recuerda Ramírez Ruiz que, «como ocurría con las piezas de orfebrería, los tapices eran también un género susceptible de ser empleado como aval en préstamos de dinero en metálico y otros tratos de carácter legal» (2012, p. 82). Era, en consecuencia, un producto de gran valor para empeñar, conforme aquí lo presenta Moreto.

Volver al índice

ALEJO Señora, en tanta ventura 865
está mudo mi deseo
y ciego estoy cuando veo
el sol de vuestra hermosura.
Mi cortedad se asegura
callando mi sentimiento, 870
porque aunque ciego me siento
y mudo a vuestros oídos,
poco es perder los sentidos
quien debe el entendimiento.

SABINA Y yo, señor, sin razón 875
desconfío cuando pienso
que no me miráis suspenso,
dándome más atención.
Pues si a vuestro corazón
miráis, cuando estáis más dentro 880
de vos, ya os saldré al encuentro.
Venid, aunque os suspendáis,
que si el corazón miráis,
vos me veréis en su centro.

PASQUÍN ¡Prosiga la procesión 885
y cante la delantera!

MÚSICOS *Para ser de amor envidia,*
aunque suyo el triunfo sea,
mil siglos dure la unión
de Alejo y Sabina bella. 890

Vanse entrando todos y queda el postrero Alejo, y dice de adentro un Ángel

ÁNGEL Alejo, ¿cómo me olvidas?

ALEJO ¡Cielos, esta es la voz mesma
que oí en sueños! Ya despierto,
que yo la conozca intenta.

El Demonio, dentro

Volver al índice

Demonio — Alejo, sigue a tu esposa. 895

Alejo — ¡Cielos! ¿Aquesto no era
lo que entonces me mandaba?
Señor, la voluntad vuestra
se haga en mí. Mandadme vos,
que pronta está mi obediencia. 900

Ángel — Alejo, tu castidad
me dedica.

Alejo — ¡Grave pena!
¿Cómo, siguiendo a mi esposa?

Demonio — La castidad verdadera,
Alejo, es amar tu esposa. 905

Alejo — ¡Cielos! Contrarias sentencias
parecen estas. Un yelo
me cubre todas las venas;
yo estoy sin mí y sin aliento.

Salen por una puerta el Ángel y el Demonio por otra

Ángel — ¡Bruto indomable! ¿Qué intentas? 910
¿No sabes que Dios a Alejo
le ha prevenido esta senda?

Demonio — También sabes tú que yo
de Dios tengo esta licencia.

898-899 *la voluntad vuestra / se haga en mí*: la aceptación de su destino, como en la mayor parte de las vidas de santos, recuerda en su formulación algunos de los más destacados pasajes evangélicos. Merece la pena traer a colación en esta ocasión la aceptación de la Virgen María de ser la madre de Cristo (*Lucas*, 1, 38) y –sobre todo– la oración en el huerto de Getsemaní de Jesús (*Mateo*, 22, 39; *Marcos*, 14, 35; *Lucas*, 22, 41).

907 *yelo*: 'hielo'. A juzgar por las lecturas de la *Primera parte* de comedias de Moreto, era la grafía predominante en el dramaturgo. *Cfr. La fuerza de la ley*, «Dentro del pecho siento de quererte / un ardor que me obliga a desearte / y un yelo esquivo en esta misma parte / que del temor se engendra de perderte. / Con el yelo el ardor se hace más fuerte, / porque teme apagarse […]» (vv. 389-394).

914 *esta licencia*: el Demonio es «mentiroso y padre de la mentira» (Juan 8, 44) y, desde un punto de vista teológico, su misión -también en el teatro barroco-

Ángel	Pues úsala, que eso hará más su gloria y más tu pena.	915
Alejo	¡Cielos, las dos repugnancias que me afligían son estas! Lo que yo interior juzgaba, de causa exterior se muestra. De Dios y del enemigo de nuestra naturaleza son estas voces. La duda está ahora en conocerlas. Señor, para que yo os siga, decidme cuál es la vuestra.	920 925
Ángel	La que a lo mejor te llama.	
Alejo	Eso ignora mi obediencia.	
Demonio	Mejor es amar tu esposa, pagando a su amor la deuda.	930
Alejo	Es verdad que ya soy suyo y agravio el dejarla fuera.	
Ángel	Ya la dejas con honor, ofrece a Dios tu pureza.	

---

es tentar con engaños a los buenos cristianos para que se dejen seducir por el pecado, lo que obliga al hombre a elegir entre el bien y el mal en ejercicio de su libre albedrío (véase Parker, 1958; Cilveti, 1977, pp. 19-43). Así se expresa el Demonio en otra comedia moretiana, en la que expone de manera más clara su esencia: «[…] perdí en efecto la gracia, / ganó el hombre lo que pude / merecer, mas en su daño, / mi envidia aquí se vincule, / procuro todos los medios / para que su acción deslustre. / […] aquellos / que en vicios se costituyen / ningún desvelo me cuestan, / […] Mas quien en ardiente llama, / piramidalmente sube / de sus méritos guïado / al bien que lograr no pude, / este sí que me desvela, / este sí que me destruye, / este sí prueba mi engaño, / y si da ocasión que triunfe, / lisonjas son mis tormentos / y alivios sus inquietudes. […] que libre albedrío tiene / y puedo hacer que se mude» (*El más ilustre francés, san Bernardo*, vv. 61-113). Para el tratamiento dramático del Diablo en el teatro de Moreto, véase Fernández Rodríguez (2013b).

921 *del enemigo*: 'el Demonio'; es traducción directa de Satán, su nombre en hebreo. *Cfr*. «Él les dijo: "Yo veía a Satanás caer del cielo como un rayo. Mirad, os he dado el poder de pisar sobre serpientes y escorpiones, y sobre todo poder del enemigo, y nada os podrá hacer daño […]"» (Lucas 10, 18-19).

Alejo — Esto es mayor perfección. 935

Demonio — No es, pues si te falta fuerza,
hecho el voto en un deseo,
a perder a Dios te arriesgas.

Alejo — Es verdad y yo no fío
de mi flaca resistencia. 940

Ángel — Fía de Dios, que su gracia
te dará vitoria de ella.

Alejo — ¡Esta es voz de Dios, sin duda,
pues habla a la fe, y aquella
habla a la desconfianza 945
de la corporal flaqueza!
Y no es posible que Dios
a desconfiar me mueva
ni al fiar dél su enemigo
en cosa que le engrandezca. 950
Porque, aunque ganara el mundo,
no lo hiciera su soberbia
por no confesar en Dios
este honor a su grandeza.
Señor, la razón os sigue, 955
lo más perfecto me lleva,
porque a mí me lo parece.
Alumbrad vos mis potencias.

Ángel — ¿Ya estás vencido?

---

959 *¿Ya estás vencido?*: es este el comienzo de toda una serie de enfrentamientos entre el Ángel y el Demonio que irán jalonando el camino de Alejo en su itinerario hacia la santidad. Se puede decir al respecto, palabra por palabra, lo que Iglesias Feijoo y Hernando Morata indican a propósito de los autos sacramentales calderonianos: «El demonio carece de aliento trágico en el teatro de Calderón de la Barca. Su papel está definido antes de comenzar la acción y no se verá alterado por ninguna circunstancia. Él ha de preparar asechanzas contra los personajes, sean alegóricos o no, proponerles trampas, sugerirles engaños. Sin embargo, su fracaso está predeterminado y siempre acabará vencido. La razón es meridiana: desde su osada rebelión contra Dios, no puede hacer otra cosa que reiterar su incesante propósito, para ver cómo de manera inexorable este se derrumba con es-

DEMONIO — No estoy,
que yo inventaré cautelas 960
que prevariquen su intento.

ALEJO — Pues la perfección me enseña,
Señor, también el camino
me enseñe tu providencia.
¿Qué he de hacer?

ÁNGEL — Seguir mi voz. 965

ALEJO — Pues ya, Señor, voy tras ella.

DEMONIO — ([*Ap.*] Deténgale la memoria
de los contentos que deja).

Dentro músicos

[MÚSICOS] — *Ven, Himeneo, a esta unión*
de castos lazos compuesta. 970

ALEJO — ¡Ay de mí, que aquestas voces
mi dulce esposa me acuerdan!

---

trépito ante el triunfo de sus presuntas víctimas» (2014, p. 8). Como afirmación, y no como interrogación, aparece la primera parte del verso en *A* F_1 F_2 y F_3.

964 *tu providencia*: «la providencia divina ha confiado a los ángeles la misión de proteger a todo el linaje humano y asistir a cada uno de los hombres para que no sufran perjuicio» (*Catecismo romano* IV, 9, 4).

969-970 *Ven, Himeneo, a esta unión / de castos lazos compuesta*: la música tiene en esta ocasión una función sobrenatural, como eco de las palabras del Demonio y del Ángel. Adquieren así los músicos en esta ocasión las funciones que serían propias de los coros griegos, casi a modo de *agón* (véase Porras 2005, p. 133-135), pues amplifica y comenta las dudas de Alejo. Desgraciadamente, no se conserva la música de estas coplas, que no solo se contestan y se repiten en los vv. 977-978, 985-986 y 993-994, sino que terminarán por culminar en un canto conjunto entre los dos coros al final de la jornada (v. 998 *acot.*). Es posible, con todo, que se utilizase para este pasaje una música ya conocida (de ahí que no fuese necesario dejar constancia de ella), pues la composición que comienza «Ven, Himeneo…» tuvo una grandísima fortuna en el teatro y la poesía de los siglos XVII y XVIII; *cfr*. Agustín de Salazar y Torres, *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*: «[MÚSICA]: De amor al mayor trofeo / ven, Himeneo, ven, [ven,] Himeneo» (vv. 891-892). Para el éxito del verso en sus múltiples variantes desde su aparición en la primera *Soledad* gongorina, así como su relación con la música, véanse Bègue (2013) y Josa y Lambea (2012), respectivamente

Castos lazos me convidan,
¿qué delito es que me venzan?

Ángel ([*Ap.*] No le valdrá a tu malicia 975
el canto de esas sirenas).

Dentro [*músicos*]

Músicos *Triunfo más glorioso aguarda*
el que sigue la pureza.

Alejo Más este premio me anima.
Todos mis afectos mueran, 980
que gustos a Dios contrarios
no son gustos, sino penas.
¡Esto ha de ser! ¡Esto sigo!

Demonio ([*A los músicos*] Repetilde esas violencias).

Músicos *Ven, Himeneo, a esta unión,* 985
de castos lazos compuesta.

Alejo No es posible que escuchando
esta dulzura me mueva.

---

976 *esas sirenas*: bien conocido es el pasaje de la *Odisea* (XII, 166-200) en el que Ulises se hace atar al mástil de su barco para no caer en la tentación al oír el canto de las sirenas, seres monstruosos que atraen a los hombres a sus prados, donde mueren. Como un nuevo Ulises, escucha y resiste Alejo aquí los cantos que le prometen lo que desea: unirse en matrimonio con Sabina y superar, al fin, sus tribulaciones. La identificación se refuerza en los vv. 999-1002, en que se denomina a Alejo «Ulises del cuerpo», pues es capaz de librarse de las sirenas del deseo por estar «amarrado a la razón».

980 *afectos*: la lectura de la *princeps* (*efectos*) parece una *lectio facilior*, por lo que creemos preferible tomar en esta ocasión la variante que está presente en el resto de la tradición antigua (*afectos*), que parece cobrar mayor sentido en el contexto del verso.

988 *esta dulzura me mueva*: a diferencia de lo que ocurre en la comedia, en que Alejo se determina a comenzar su peregrinaje sin despedirse de su esposa, en la versión de la *Vida de Sant Alexo* (British Library) el futuro santo, una vez desposado, «comenzole a contar [a Sabina] de la vida que ficieron las vírgines e las otras sanctas que eran en el cielo, e que mucho bueno era el matrimonio para quien bien usaba dél, mas que mucho mejor e más sancta e más buena cosa era la castidad e la virginidad e que desto era Dios mucho pagado e toda la corte celestial

Señor, a tanto enemigo
no bastan débiles fuerzas. 990
Valedme, que yo me rindo.

ÁNGEL Este socorro te alienta.

MÚSICOS *Triunfo más glorioso aguarda,*
el que sigue la pureza.

ALEJO Ya le ha de lograr mi esfuerzo, 995
a pesar de mi flaqueza.
Ate el alma los sentidos
al árbol de la paciencia.

Desde aquí empiezan cantando los dos coros juntos y acaban cantando y representando

Y ansí el Ulises del cuerpo
se libre de las sirenas 1000
y, amarrado a la razón,
no importa oír sus finezas.
Adiós, dulce esposa mía,
y el dolor con que te deja
mi amor, de otro amor vencido, 1005

[…] Entonce dijo Alejo: "¿Queréis vos que estas alegrías e honras e placeres que las hayamos vos e yo de cada día para siempre e muchas más que no ha hombre que las pudiese contar ni pensar? […] Pues hermana señora, dé vuestra licencia place vos que vaya aquí a Jerusalem. Cuando de allá venga yo traeré porque siempre hayamos estos placeres e muchos más". Y ella dijo que le placía. E allí en Roma hay una capilla que dicen Jerusalem en una iglesia que llaman Sancta Cruz, y ella bien pensó que él allí quería ir. Y ella pensó uno y el otro, e así quedó la doncella engañada, aunque no mucho, que Alejo no la engañó por palabra ni por fecho, ca todo lo que con ella puso cumplió con la ayuda de Dios» (en Vega, 1991, pp. 100-101).

995 *le*: leísmo frecuente en Moreto. Se refiere al *triunfo* que cantan los músicos.

997-998 *Ate el alma los sentidos / al árbol de la paciencia*: nueva imagen odiseica. Téngase en cuenta que «llamamos *árboles* a los mástiles de los navíos» (Covarrubias).

1005 *amor*: a lo largo de la comedia serán frecuentes, como aquí, las disquisiciones en que se opone el amor humano al amor divino, que puede considerarse el núcleo dramático de toda la obra.

Volver al índice

recibe por recompensa.
Por Dios te dejo; a Él le pido
el consuelo de tu queja,
que Él a mí, por penas breves,
me llama a glorias eternas. 1010

Demonio ¡No hará! Que, pues tengo yo
de mi parte tu flaqueza,
opuesto al poder del cielo,
haré que tu amor te venza.

Jornada segunda

Sale Alejo

ALEJO

Sin corazón, sin corporal aliento, 1015
voy dando en el camino de la vida
pasos de la razón contra el sentido.
Olvidar a mi esposa en vano intento,
pues, de su imagen la memoria asida,
la razón de olvidarla solo olvido. 1020
Apenas he movido
el paso que a dejarla se resuelve,
cuando el rostro se vuelve
al centro donde dejo
su hermosura, quejosa y engañada; 1025
y de su voz amada,
cuando me alejo, más escucho «Alejo».
Del corazón me quejo,
que el eco que le halaga
en tierno llanto paga. 1030
Si soy en estas lágrimas culpado,
mirad, Señor, que aunque de vos llevado,

1015-1077 *Sin corazón… lágrimas, corriendo*: este largo monólogo con que se abre la segunda jornada de la comedia se estructura en tres estancias y recoge gran número de tópicos propios de la égloga renacentista. Tanto es así que hay un eco literal del estribillo garcilasiano («Salid sin duelo, lágrimas, corriendo»), que va jalonando las inconsolables quejas de Salicio en su Égloga I. Es notable el lirismo de la composición y acaso se pueda pensar que el principio del acto estuviese acompañado originariamente de música, dada la importancia que tiene en toda la comedia.

1020 *la razón de olvidarla solo olvido*: de nuevo parece pesar aquí el recuerdo de la letrilla popular: «Era el remedio olvidar / y olvidóseme el remedio». Véase la nota a los vv. 145-148.

1027 *cuando me alejo, más escucho «Alejo»*: nótese el juego retórico por equívoco o antanaclasis: *alejo-Alejo*.

Volver al índice

es hombre frágil quien las va vertiendo
y aun hombre enamorado.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. 1035
Siguiendo al cielo, cuya voz me lleva,
voy voluntario, pero voy vencido
y prisionero; contra mí peleo.
Yo perdonara la vitoria nueva
de vencer el deseo repetido 1040
por saber del peligro del deseo.
Con él, en cuanto veo
encuentro la belleza de mi esposa:
su mejilla, la rosa
la acuerda a mi desvelo; 1045
el sol, de su cabello, los despojos;
las estrellas, sus ojos,

1035 *Salid sin duelo…*: editamos en esta ocasión admitiendo la enmienda de las ediciones más recientes de la comedia, en que se restituye el verso tal y como se puede leer en la *Égloga I* de Garcilaso y como volverá a aparecer en los vv. 1056 y 1077. Parece claro que en la lectura de *E* («Salid sin duelo, lágrimas vertiendo») se produce un error por salto de igual a igual y, además, lo lógico es que se evidencie también en este caso el hipotexto sobre el que se construye el lamento de Alejo, respetando las normas de la estrofa, que debe culminar cada una de sus estancias con el remate o envío. No obstante, se podría argumentar en favor de la lectura que aparece en la *princeps* si interpretamos que Alejo no se dirige directamente a las lágrimas —como sucede en la composición garcilasiana—, sino que su antecedente e interlocutor es el corazón, al que se alude en el v. 1028: «Salid vos, corazón, sin duelo, vertiendo lágrimas…». Con todo, dada la estructura poética del monólogo y teniendo en cuenta los problemas textuales que presenta *E* en otros lugares, parece preferible enmendar el texto.

1044-1048 *Su mejilla … todo el cielo*: la concatenación de metáforas de tradición petrarquista (*rosa-mejilla*, *sol-cabellos*, *estrellas-ojos*…) admite en este contexto también un sentido trascendental, al utilizar una simbología principalmente relacionada con los aspectos celestes. La diseminación parece establecerse en una *gradatio* ascensional que va de lo más pequeño a lo más grande y que, en última instancia, identifica la hermosura con el cielo, haciendo posible una lectura simbólica donde resuenan las connotaciones neoplatónicas y cristianas.

1046 *despojos*: «lo que se halla abandonado por la pérdida de un ejército o por la muerte u desgracia de alguno» (*Aut.*). En este contexto es el mismo sol el que rinde sus despojos al cabello de la dama. *Cfr*. «Haz cuenta que pensando en tu cabello, / a quien el oro rinde sus despojos, / sus trenzas miro, y tu alabanza sello» (en Madrigal, 1948: II, 274).

Volver al índice

y toda su hermosura, todo el cielo.
Y el mayor desconsuelo
es que, cuando la deja 1050
mi amor, su dulce queja
y sus lágrimas voy imaginando.
¿Pues cómo he de vencerme, contemplando
que de aquella hermosura voy huyendo,
y hermosura llorando? 1055
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
Pablo, Señor, tres veces afligido
de su afecto os pidió que le quitara
vuestro auxilio un deseo sin objeto.
Yo, que de uno tan bello me despido, 1060
¿qué haré donde, si el mismo no me ampara,
el riesgo es más y yo menos perfeto?
Medid, pues, al sujeto
el socorro, Señor, y el llanto mío,
que en vano le desvío 1065
de tan dulce querella,
en mi fragilidad no os cause enojo,
por ser yo el que le arrojo
y ser la causa de verterle aquella;
mas ya el llanto por ella 1070
no era justo que fuese.
¡Cese, pues! Mas no cese,
que si en llorar mi amor os he enojado,

1057 *Pablo*: Saulo, San Pablo o Pablo de Tarso (Tarso, 5-10 d. C. - Roma, 58-67), fundador de las comunidades cristianas y autor de los primeros escritos canónicos del Cristianismo. Las «tres veces» que, según la comedia, se vio Pablo afligido hacen referencia al siguiente pasaje de sus epístolas: «Y por eso, para que no me engría con la sublimidad de esas revelaciones, fue dado un aguijón a mi carne, un ángel de Satanás que me abofetea para que no me engría. Por este motivo tres veces rogué al Señor que se alejase de mí. Pero él me dijo: "Mi gracia te basta, que mi fuerza se muestra perfecta en la flaqueza". Por tanto, con sumo gusto seguiré gloriándome sobre todo en mis flaquezas, para que habite en mí la fuerza de Cristo» (2 Corintios 12, 7-10). Sus palabras a menudo se han relacionado con los pecados de la carne o con la soberbia, por lo que es lógico que Alejo se acuerde de él precisamente en este momento en que Sabina le viene a la memoria.

1061 *si el mismo no me ampara*: zeugma; «vuestro auxilio».

yo deberé llorar porque he llorado:
sea mi llanto, pues, porque os ofendo, 1075
y llanto más colmado.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
Pero si de la razón
ha de ser el vencimiento,
llore adentro el corazón, 1080
que en él la justa pasión
esconde su sentimiento.
Ea, Señor, que en campaña
este soldado os espera.
Ya el enemigo no extraña, 1085
pues sabe que le acompaña
al que sigue esta bandera.
Mandad, pues, que el gobernar
deuda es de vuestro cuidado.
A vos os toca el mandar 1090
y a mí solo el pelear
en el puesto señalado.
Mas reparo en que no estoy
armado de buen escudo,
pues las galas con que voy 1095
son ventaja que le doy
al enemigo desnudo.
Pues si con él, firme a firme,
he de luchar y abrazarme,
por ellas puede oprimirme, 1100
pues teniendo de qué asirme,
es más fácil derribarme.
Por esto a los escogidos
mandasteis ir sin vestidos;

1103-1104 *a los escogidos / mandasteis ir sin vestidos*: al leer estos versos es inevitable pensar en el Evangelio de Mateo, no solo porque allí aparecen las conocidas palabras de Jesús a sus discípulos («Porque muchos son llamados, mas pocos escogidos»; 24, 14), sino también porque allí es donde Cristo manda «ir sin vestidos» a quienes le siguen: «Y del vestido, ¿por qué preocuparos? Observad los lirios del campo, cómo crecen; no se fatigan, ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón, en

no fueron vuestros cuidados 1105
quererlos desabrigados,
sino al riesgo apercibidos.

Desnúdase los vestidos

¡Fuera, pues, adornos llenos
de vana y caduca luz!,
que los hombres, de ella ajenos, 1110
cuanto de esta pompa menos,
podrán llevar más de cruz.
Dios me mandó desnudar
el alma de mi pasión,
¿pues por qué el cuerpo ha de honrar 1115
el que le supo quitar
la gala del corazón?
Ofrecido me han los ojos
lo que pudiera el deseo
para librarme de enojos, 1120
pues de este humilde trofeo
podré lograr los despojos.

Salen un pobre tullido y otro manco

MANQUILLO ¿Oye, señor Zancarrón?

ZANCARRÓN ¿Qué dice el señor Manquillo?

MANQUILLO Que esta es mi juridición 1125
y que desde este cantón
no pida ni alce el tonillo.

ZANCARRÓN ¿Pues por qué desde ahí?

---

toda su gloria, se vistió como uno de ellos. Pues si a la hierba del campo, que hoy es y mañana se echa al horno, Dios así la viste, ¿no lo hará mucho más con vosotros, hombres de poca fe? No andéis, pues, preocupados diciendo: ¿Qué vamos a comer?, ¿qué vamos a beber?, ¿con qué vamos a vestirnos? Que por todas esas cosas se afanan los gentiles; pues ya sabe vuestro Padre celestial que tenéis necesidad de todo eso. Buscad primero su Reino y su justicia, y todas esas cosas se os darán por añadidura» (6, 28-33).

1122 *despojos*: véase la nota al v. 1046.

Volver al índice

Manquillo Porque ha que yo pido aquí
once años, y lo corrido, 1130
y pobre no he consentido
a treinta pasos de mí.

Zancarrón Pues porque él ayer pidió
con mi demanda y juntó
tres reales, con las piedades 1135
de las tres necesidades,
¿qué la he acotado yo?

Manquillo ¿Pues bien?

Zancarrón Fue superchería
ganar con lo que yo gano.

Manquillo Pues pida usted otro día 1140
por la Soledad, que es mía,
y páguese de su mano.

1130 *lo corrido*: en este contexto, habría que entender 'lo que llevo corrido' o 'lo que llevo andado'; obviamente, antes de los once años que lleva de mendigo en el lugar.

1134 *demanda*: «la tablilla o imagen de bulto con que se pide limosna y, por extensión, se llama igualmente así la fuente que se pone en la iglesia para el mismo efecto» (*Aut.*).

1136 *las tres necesidades*: se refiere a *las tres necesidades* de María cuando vio a su hijo muerto en la cruz: una escala para llegar hasta el cuerpo de Jesús y bajarlo, una sábana para envolverlo y un sepulcro donde enterrarlo. Era invocación frecuente entre los menesterosos para pedir limosna. Aparece la misma fórmula también en un contexto similar en *La adúltera penitente* (vv. 2468-2478); en su edición recuerda Rodríguez-Gallego (2019, p. 157) estos versos de la *Loa en metáfora de la piadosa hermandad del Refugio* de Calderón de la Barca: «a María de Joseph, / viuda y pobre, ha muerto un hijo / injusta justicia pues / fue por ajeno delito, / y con tres necesidades / llorando está el homicidio: / una, que a sus brazos no hay / quien le baje del suplicio; / otra, que si no es su toca / no tiene otro cendal limpio / en que amortajarle, y otra, / faltarle sepulcro digno / en que a virgen tierra vuelva / quien en virgen tierra vino» (vv. 302-315).

1141 *la Soledad*: Nuestra Señora de la Soledad, una de las muchas advocaciones de la Virgen, de gran devoción en Madrid desde mediados del siglo XVI. Su iconografía, considerada singularmente española, es reconocible por su atuendo de viuda y la diadema con los símbolos de la Pasión (véase Sánchez de Madariaga, 2008).

ZANCARRÓN Yo he de tomarle el lugar.

MANQUILLO Esos son intentos vanos.

ZANCARRÓN ¿Pues con qué lo ha de estorbar 1145
el manco?

MANQUILLO ¿Eso ha de dudar?
¿Para qué tengo yo manos?

ZANCARRÓN Para con esta muleta
no valdrán.

Riñen los dos como sanos

MANQUILLO Sí valdrán tal,
que para eso hay contratreta. 1150

ALEJO Amigos, ¿pues qué os inquieta?
¿Vosotros os hacéis mal?

MANQUILLO Este, que era sano ayer,
se hace hoy cojo.

ZANCARRÓN Y él, manquillo.

ALEJO Harta pobreza es tener 1155
necesidad de fingillo
para pedir de comer.
Daros quiere mi piedad
limosna. Haced amistades.

MANQUILLO ¡A mí solo!

ZANCARRÓN ¡A mí me dad! 1160

Pónense otra vez de tullidos

MANQUILLO ¡Por la santa Soledad!

1149 *acot. Riñen los dos como sanos*: nótese cómo tanto los personajes, Zancarrón y Manquillo (ambos con nombres más que sugerentes), como las situaciones en las que participan están muy próximas a la comicidad de los entremeses, en los que también Moreto demostró gran destreza.

1150 *contratreta*: «ardid, trama, discurrida o ejecutada para desvanecer y hacer inútil alguna treta o engaño» (*Aut.*).

Volver al índice

Zancarrón ¡Por las tres necesidades!

Alejo Amigos, este vestido
repartiré entre los dos.

Dice dentro el Demonio

Demonio ¿No hay para este pobre oído? 1165
¿No hay quien levante un caído?
¡Ay de mí!

Alejo ¡Válgame Dios!
Un pobrecito en el suelo
caído y llorando está.
Yo voy a darle consuelo. 1170

Manquillo Medraremos con su duelo.

Zancarrón El Diablo le trujo acá.

Alejo ¿Qué es lo que tienes, amigo?

Aparécesele al paso el Demonio, caído y muy roto, de pobre fingido

Demonio (*Ap.* No me has conocido bien,
que no soy sino enemigo 1175
y voy, porque te persigo,
a no dejarte hacer bien).
Aquí estoy, sin poder dar
otro paso.

1163-1164 *este vestido / repartiré entre los dos*: Alejo aparece aquí en escena como un nuevo san Martín, pues reparte lo único que tiene –su vestido, en vez de su capa– con los pobres que piden limosna.

1166 *un caído*: llama la atención en esta escena la deliberada ambigüedad con que habla el Demonio tanto aquí como en los vv. 1180-1182, capaz de engañar con la verdad pues, según la tradición cristiana (sustentada principalmente en Isaías 14, 12-11, y Apocalipsis 12, 4-9), Lucifer es el ángel caído desterrado por Dios. Al respecto, merece la pena ver la síntesis que hace Russell (1994, pp. 47-78) sobre la imagen del Diablo como uno de los ángeles caídos.

1172 *trujo*: 'trajo'. Tercera persona del singular del pretérito perfecto simple de *traer*. Era arcaísmo todavía muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro.

ALEJO ¡Qué pesar!
¿No podéis alzaros?

DEMONIO No, 1180
que desde que caí yo,
no me puedo levantar.

ALEJO Ya a ayudaros me acomodo.

DEMONIO Mucho haréis en socorrerme.

ALEJO ¿Tan flaco estáis?

DEMONIO ([*Ap.*] Es de modo 1185
que hallarais, a poder verme,
que soy espíritu todo.)

ALEJO Señor, por siempre os bendigo,
viendo que en vos es piedad
dar tanta necesidad 1190
a aqueste enfermo mendigo
y a un sano prosperidad.
Alzad, amigo, del suelo
y esforzaos ahora conmigo
por lo que de vos me duelo. 1195

DEMONIO No puedo tener consuelo
con aqueste desabrigo.
La desnudez me ha postrado.

ALEJO Tomad, hijo, este vestido,
no os aflija ese cuidado, 1200
que el cielo aquí os ha enviado.

1199 *Tomad, hijo, este vestido*: *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «E fue [a] aportar a una tierra do hacían una iglesia de Sancta María. Y dio ahí dineros para hacerla e todo lo otro dio a los pobres e viudas e peregrinos y huérfanos, así que no le quedó salvo los paños preciosos que traía vestidos. E miró entre los pobres al que más viejas e más pobres traía sus vestiduras, y llamolo aparte e díjole: "Amigo, veo que has menester de vestir. Faz lo que te diré e toma estas mis vestiduras e dame las tuyas e farás dende que vistas y lo otro venderlo has que mucho lo has menester"» (en Vega, 1991, p. 101).

Demonio ([*Ap.*] ¡Qué mal que me has conocido!
No me envío sino yo,
porque así mi engaño entablo).

Alejo Mi deseo se logró. 1205

Zancarrón ¡Todo el vestido le dio!

Manquillo ¡Aqueste pobre es el Diablo!
¡Señor, denos esa espada
que queda!

Alejo Tomalda, pues.

Demonio ¡Ay, señor, no se la des!, 1210
que a mi flaqueza arrimada
me irá ayudando a los pies.

Alejo Más a vos os servirá.

Manquillo Oye, hermano moscardón,
¿todo lo quiere? ¡Arre allá! 1215

Demonio Soy más pobre.

Manquillo ¿Pues acá
son pobres de bodegón?

Alejo Amigos, tened piedad,
que también debéis tenella.
Esta pobreza mirad, 1220

1209 *tomalda*: 'tomadla', con la metátesis habitual en el teatro barroco.

1212 *ayudando a los pies*: es decir, quiere usar la espada de Alejo como muleta.

1217 *pobres de bodegón*: son los pobres que se contentan con los despojos y las vísceras de los animales, pues «Covarrubias dice [que *bodegón*] puede venir del italiano *Budella*, que son los intestinos del animal, por la semejanza de la voz y ser lo que allí se vende más regularmente estos despojos para los pobres» (*Aut.*). *Cfr.* «Ya yo iba tosiendo y escarbando, por disimular mi flaqueza, limpiándome los bigotes, arrebozado y la capa sobre el hombro izquierdo, jugando con el decenario, que lo era porque no tenía más de diez cuentas. Todos los que me vían me juzgaban por comido, y si fuera de piojos no erraran […] En esto me dio la una; angustieme de manera que me determiné a zamparme en un bodegón de los que están por allí» (Quevedo, *Buscón*, III, 2).

Volver al índice

que es mayor necesidad
y es fuerza acudir a ella.

MANQUILLO ¡Y será algún cicatero
que ha fingido la caída,
viendo la ganga!

ZANCARRÓN Eso infiero. 1225

MANQUILLO No se irá él sin que primero
le averigüemos la vida.

ALEJO El vestido que me queda,
amigos, os trocaré
a algo que cubrirme pueda. 1230

ZANCARRÓN El mío es como una seda.

ALEJO A entrambos os le daré.

MANQUILLO Señor, su vestido es sucio
y tiene sarna este cojo.

ZANCARRÓN ¿Y el tuyo? Ahí lo blanco es rucio. 1235

MANQUILLO Este mío está más sucio.

ALEJO El de él, que está enfermo, escojo.

MANQUILLO Si a eso va, yo estoy peor,
que tengo lepra, señor.

1223 *cicatero*: «el ladrón que corta o hurta la bolsa o saca el lienzo, caja de tabaco u dinero de las faldriqueras, para cuyo efecto andan algunos de estos por las iglesias, corrales de comedias y demás parajes donde hay concursos» (*Aut.*). El término proviene del lenguaje de germanía, según Covarrubias, y así aparece recogido en el «Vocabulario» que incluye Juan Hidalgo en sus *Romances de germanía*.

1225 *ganga*: en el Siglo de Oro se utiliza ya el término de manera metafórica, por oposición a su significado recto: «lo mismo que maula o cosa sin provecho o útil» (*Aut.*). *Cfr*. «La criada abrió un escaparate de caoba y sacó una cazuela donde, en caldo de mondongo, tenía en infusión unos mendrugos de pan que la criada, con comisión de su ama, compraba a los pobres meridianos y el día que no había ganga con esto se sustentaban» (Quirós, *Aventuras de don Fruela*, p. 71).

1235 *rucio*: de color pardo claro, por extensión a partir del color del pelaje de los caballos (*Aut.*).

Volver al índice

Demonio El más pobre es este mío, 1240
yo os lo daré.

Alejo El albedrío
me ha llevado tu dolor.
¿Sabrasme tú encaminar
a un puerto de mar cercano,
porque me voy a embarcar? 1245

Demonio Yo también voy hacia el mar
y os guïaré (*Ap.* …mas en vano,
pues mi engaño a la presencia
le guïará de su gente,
que ya sabida su ausencia 1250
le busca con diligencia).

Alejo Ya hallo en ti indicio evidente
de que aquí el cielo te envía
para darme buena guía.

Demonio Seguidme.

Alejo Eres mi consuelo. 1255

Sale el Ángel de peregrino

Ángel Amigos, guárdeos el cielo.
¿Dónde vais en compañía?
Yo también soy pasajero
y busco un buen compañero.

1241 *albedrío*: además de en su sentido religioso, a menudo aparece el *albedrío* también como simple sinónimo de 'gusto' o 'inclinación', como en este caso. *Cfr.* Calderón de la Barca, *El año santo de Roma*: «Hombre: Pues / ¿cuál la que he de seguir es? / Albedrío: La que te agradare más, / que yo siempre que estuvieres / entre dos dudas perplejo,/ convendré en la que eligieres; / y así, toma mi consejo / y echa por la que quisieres» (vv. 98-106).

1256 *guárdeos*: mantenemos la acentuación conforme a lo que indica la *Ortografía* de la Real Academia, considerando la palabra como esdrújula, pero en este pasaje necesariamente hay que entender que se produce una sinéresis entre las dos últimas sílabas del verbo (*guar-deos*) para que no resulte un verso hipermétrico. Lo mismo ocurre en el v. 2533. Es fenómeno frecuente ya desde Lope de Vega (véase Poesse, 1973, p. 47).

Volver al índice

Demonio	([*Ap.*] ¡Oh, pesia mi rabia, pues este su custodio es y mi enemigo primero!)	1260
Alejo	Amigo, yo voy al mar, y aqueste pobre me guía hasta llevarme a embarcar.	1265
Ángel	¿Cómo al que de ti se fía, traidor, quieres engañar? Por aquí al mar no se va y este te lleva engañado, porque robarte querrá las joyas que te han quedado.	1270
Demonio	Él engañándote está, que a lo que quieres te guío.	
Ángel	([*Ap.*] No lograrás el empleo ya con el aviso mío, pues no quiere su albedrío lo que quiere su deseo.)	1275

1260 *pesia mi rabia*: 'pese a mi rabia'. Juramento muy frecuente entre los graciosos de Moreto: «Greguesco: ¡Oh, pesia a mi corazón, / que los cascos me han quebrado!» (*La fuerza de la ley*, vv. 1773-1774); «Polilla: ¡Pesia mi alma, vamos, / no en eso tiempo pierdas!» (*El desdén, con el desdén*, vv. 1821-1822). *Cfr*. en particular con estos versos de *La adúltera penitente*: «Teodora: Y por todas / las partes, por si le tienta / el enemigo a dormir, / echo agua bendita. Demonio: ¡Pesia / a mi furia!» (vv. 1176-1180).

1261 *custodio*: el ángel de la guarda o ángel custodio era el encargado de proteger a los hombres y velar por su salvación, según la doctrina cristiana. Junto a los pasajes bíblicos en los que aparecen los ángeles guardianes (Salmos 90, 11; Mateo 18, 10; Hebreos 1, 14…), Arellano (2000, pp. 25-26, *s. v. ángeles de guarda*) cita el Catecismo romano (IV, 9, 4) y la *Summa Theologica* (I, *Tratado de los ángeles*, q. 50-64 y 106-113) como los principales textos en los que se describen sus funciones. En el teatro del Siglo de Oro el ángel custodio era, asimismo, un personaje frecuente tanto en los autos sacramentales como en las comedias hagiográficas. *Cfr*. Moreto, *El lego del Carmen*: «Custodio: Custodio soy, que del celeste coro / asisto al hombre por defensa y guía […] y porque esta alma logre su socorro, / tomando forma corporal, vestido / su traje y su apariencia, el campo corro / por compañero dellos admitido, / para guïar sus pasos a la senda / donde el brazo ha de hallar que la defienda» (vv. 1945-1946 y 1985-1990).

Alejo — Pues, amigo, ¿mi regalo
pagas ansí?

Manquillo — El ladroncillo,
¡miren si se fingió malo! 1280

Zancarrón — ¡Molámosle a puro palo!

Manquillo — ¡A él, Zancarrón!

Zancarrón — ¡A él, Manquillo!

Demonio — ¡Ah, villano atrevimiento!
¿No conocéis quién soy yo?
Miraldo en solo ese aliento. 1285

Zancarrón — ¡Ay, Jesús, que me abrasó!

Manquillo — ¡Humo es de quemar pimiento!

Ángel — Ya habiéndote declarado,
tu engaño no lograrás.

Demonio — Ni tú el haberle quitado 1290
el mérito de haber dado
limosna me estorbarás.

Alejo — Lo que te di con buen celo
no lo puedo yo perder.

Demonio — Sí pierdes, pues para el cielo 1295
ya no logras el consuelo
que el pobre había de tener.
Un fruto es la caridad
en la limosna, otro es

1287 *Humo es de quemar pimiento*: Sáez Raposo (2011, p. 448) piensa que «en ese momento de la jornada […] exist[e] un apoyo visual que enfatice la acción». Probablemente se trate de un chiste de carácter metateatral, que evidencia un recurso utilizado en escena para hacer que salga un humo irritante como efecto, no solo visual, sino también «de olor». Para ese tipo de efectos en la puesta en escena de la comedia nueva, véase Rodríguez García (2014, pp. 39-44). *Cfr.* Alonso de Castillo Solórzano: «Son de disgustos tropel, / que da temor y cuidados, / son inquietud de azogados, / danzantes de cascabel; / son un confuso Babel / de pensamientos sin cuento, / son el humo del pimiento / que a las narices enoja, / aire en cas de un batihoja, / y duende en monjil convento» (en López Gutiérrez, 2005, p. 443).

quitar la necesidad 1300
al prójimo. ¿Este no ves
que le perdió tu piedad?

ALEJO Mayor mi mérito ha sido
en habértelo a ti dado
sin haberte conocido 1305
que si diera mi vestido
a un pobre necesitado,
porque la necesidad
que fingiste a mi piedad
fue mayor, luego si a ti 1310
por más pobre socorrí,
fue mayor mi caridad.

ÁNGEL Y de ese bien que ha perdido
el pobre necesitado
por ti, que lo has impedido, 1315
tú la culpa has cometido
y él el mérito ha logrado.

DEMONIO Ya lo veo. En el ardor,
que tu vestido villano
le acrecienta a mi furor, 1320
ya le deja mi rencor,
mas tocado de mi mano.
¡Guárdate, Alejo, de mí,
que aunque huyendo voy de aquí,
en más rabia voy a arder 1325
y a juntar todo el poder
del infierno contra ti!

Vase

MANQUILLO ¡Fuego de Dios! ¡Miren quién
se hacía el mojigatico!

1312 *fue mayor mi caridad*: la *caridad* es una de las tres virtudes teologales y, además, el fundamento de todas ellas, por lo que su actividad conlleva también el ejercicio de las otras dos (véase Arellano, 2000, p. 53). Sale, pues, victoriosa la acción de Alejo, que gana por la *caridad* lo que se puede perder en la *piedad*.

Volver al índice

Zancarrón — El olor lo muestra bien. 1330

Alejo — Peregrino santo, ¿a quién
esta vitoria dedico?
¿Quién eres?

Ángel — Soy un amigo
que te viene a acompañar…

Alejo — No merezco yo ir contigo. 1335

Ángel — …para que vengas conmigo
y a esos pobres puedes dar
tus vestidos.

Alejo — Eso espero.

Zancarrón — Pues yo por mí no los quiero,
que me puedo endemoniar. 1340

Manquillo — Ni yo los he de tomar
sin conjurarlos primero.

Alejo — Purifíquelos tu mano,
que aunque, al parecer, humano,
juzgo tu esplendor divino 1345
y tu tacto peregrino
vencerá el de aquel tirano.

Ángel — Más los purificarás
en dárselos tú, por Dios,
que yo, aunque me juzgues más; 1350
pues tú eres, entre los dos,
el que la limosna das.
Y a ser yo un ángel, es llano
que más puro quedaría,
con ser mi ser soberano, 1355
dados por Dios de tu mano

1330 *el olor lo muestra bien*: se refiere, como es lógico, al *olor* a azufre que se asocia tradicional y popularmente al Demonio.

1344 *al parecer*: 'en apariencia'.

1346 *peregrino*: 'raro', 'extraordinario'.

Volver al índice

que tocados de la mía,
porque a Dios das más agrado;
y aunque es inferior tu ser,
mereces lo bien obrado, 1360
y un ángel no está en estado
de poder ya merecer.

ALEJO Pues si Dios es más servido,
amigos, entre los dos
repartid este vestido. 1365
Tomad en nombre de Dios.

ZANCARRÓN El miedo aún no le he perdido.

MANQUILLO Yo sí, que venderle espero.

ZANCARRÓN Pues con eso me reduces.
Ya, señor, tomarle quiero. 1370

MANQUILLO En haciéndole dinero,
no irá el diablo entre las cruces.

ÁNGEL Alejo, toda tu gente
te busca por los caminos
y ya hacia esta parte llegan. 1375
Un barco está prevenido
en el Tíber, en él puedes
ir al puerto sin peligro
y, de allí, a Jerusalén.

ALEJO Tú, del cielo peregrino, 1380
me guía.

1369 *me reduces*: 'me haces volver a mi pensamiento anterior'. *Reducir* es, según *Aut.*, «volver alguna cosa al lugar donde antes estaba o al estado que tenía».

1372 *entre las cruces*: se refiere a las *cruces* o enveses de las monedas, que -según esperan los mendigos- ahuyentarán al demonio.

1377 *Tíber*: uno de los mayores ríos de Italia, que atraviesa la ciudad de Roma, donde se sitúa la acción de toda la primera parte de la comedia. Como se deduce de la propia acción de la obra, el río era navegable y conducía, en su desembocadura, al mar Tirreno. *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «Entonce tomó él piedras preciosas y mucho algo y salió de la villa de su padre que es hoy día en Roma y está cercada sobre el río que dicen Tiberis. E tomó una barca y entró en ella y fuese por la mar» (en Vega, 1991, p. 101).

Volver al índice

Ángel Sígueme aprisa.

Alejo Eso quiero. ¡Adiós, amigos!

Vase

Zancarrón Dios le libre de ladrones.

Manquillo Y más de falsos testigos.
Zancarrón, ricos quedamos. 1385

Zancarrón Yo soy quien queda más rico,
pues me cupo espada, y guantes,
y el sombrero, que el cintillo
tiene una joya famosa.

Manquillo A mí también me ha cabido 1390
capa y ropilla, que el oro
pesa en ellas como fino.

Zancarrón Vendámoslo a unos farsantes.

Manquillo No, que están hechos, amigo,
a que les den los señores 1395
de balde aquestos vestidos,
y pensarán que es todo uno.

Zancarrón ¿Quién será este hombre?

1391 *ropilla*: «vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas y se viste ajustadamente al medio cuerpo, sobre el jubón» (*Aut.*).

1393 *Vendámoslo a unos farsantes*: los distintos vestidos que se utilizaban para las comedias en el Siglo de Oro, con los que debían caracterizar a personajes de muy diferente estatus social, eran posesión de los comediantes. Así lo demuestra el conocido inventario de bienes *post mortem* de Gaspar de Oropesa, en el que figuran sayos, pellicos, vestidos, tocados, borceguíes, faldones, máscaras… (en Cátedra y De Miguel, 2006, pp. 493-503). *Cfr.* Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*: «Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. […] Farándula es víspera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; […] traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos y otros en los pies […] En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura» (I, pp. 154-156).

MANQUILLO Imagino
que este va a meterse [a] fraile,
desengañado del siglo. 1400

ZANCARRÓN Dios le haga procurador
si para en convento rico.

Dentro todos

[TODOS] ¡Por este camino va!

EUFEMIANO ¡Seguid aqueste camino!

ZANCARRÓN Hola, ¿qué es esto? 1405

MANQUILLO Cuadrilla
que de Roma habrá salido
de pasajeros. Hermano,
toma tu puesto y yo el mío,
y con tono diferente,
pongámonos de afligidos 1410
para que nos den limosna.

ZANCARRÓN No pida usté en mi tonillo.

Salen criados, Pasquín y Eufemiano

PASQUÍN Por esta puerta del Tíber
dan señas de que ha salido.

1400 *el siglo*: 'el mundo', 'lo terrenal'. *Cfr*. Ana Francisca Abarca de Bolea, «Octavas a la diferencia de lo temporal a lo eterno»: «¡Qué falsos son del mundo los contentos, / qué mentidos los gustos nos ofrece […] Dichoso es bien que llame solo al justo, / que deste siglo conoció el engaño, / venciéndose a sí mismo y a su gusto, / previniendo del mundo el grave daño» (*Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, p. 75).

1412 *usté*: para evitar la hipermetría, parece necesario enmendar la lectura del verso que aparece en los impresos (*usted*) y que solo se conserva en los testimonios *E* J_2 y J_3. Para el uso de la forma *usté* por parte de los graciosos de Moreto, *cfr*. «Pues, ¿no ha visto usté el reloj?» (*El mejor amigo, el rey*, v. 1999); «¡Válame Dios!, si es hoy viernes, / y nos tiene dicho en casa / que usté es como una manteca» (*De fuera vendrá*, vv. 559-561).

Volver al índice

Eufemiano — Amigos, al que le hallare 1415
daré cuanto he prometido,
que en mi hijo se va mi vida.

Zancarrón — Den a dos pobres tullidos,
por las tres necesidades
de mi padre san Francisco. 1420

Manquillo — Denle a este pobre manco,
por la soledad que el niño
pasó entre malos dotores.

Pasquín — ¡Ay, señor! ¿Qué es lo que miro?
El vestido de mi amo 1425
es este.

Manquillo — No es sino mío.

Zancarrón — Y mío también.

Eufemiano — ¿Qué es eso?

Pasquín — Agarrémoslos, amigos,
que estos son salteadores
que le han quitado el vestido. 1430

1419-1420 *las tres necesidades / de mi padre san Francisco*: si no se trata de un simple malentendido de Zancarrón, que mezcla aquí las tres necesidades de la Virgen con la figura de san Francisco, es posible que aluda a los tres votos que caracterizan a la orden franciscana, a menudo representados por los tres nudos que aparecen en el cordón de su hábito: obediencia, pobreza y castidad. Para un estudio pormenorizado de lo que supone cada uno de los votos, véase Vaquerín Aparicio (2004, pp. 219-299).

1422-1423 *la soledad que el niño / pasó entre malos dotores*: alusión al episodio evangélico en el que se narra el encuentro en el templo de Jesucristo, aún niño, con los doctores de la ley mosaica, por la que se regía el pueblo de Israel (Lucas 2, 41-50). Estos son algunos de los pocos versos que aparecen castigados en el ejemplar de la comedia conservado en la Biblioteca Histórica Municipal, revisado por los censores para su puesta en escena en 1706, probablemente porque aparece la alusión a uno de los misterios de la doctrina católica en un fragmento de carácter marcadamente cómico. Con todo, lo más seguro es que en un primer momento no se considerase perjudicial de ningún modo la combinación de cierto ambiente festivo con lo puramente devocional en comedias hagiográficas como esta (véase Dassbach, 1997, pp. 161-168; Fernández Rodríguez, 2013a y 2013b).

Manquillo	¿Qué salteadores, señor? ¡Que soy manco!	
Zancarrón	¡Y yo tullido!	
Eufemiano	Los vestidos son de Alejo.	
Pasquín	¡Ah, ladronazos! ¡Asildos!	
Manquillo	Señor, que somos dos pobres.	1435
Pasquín	Ladrones son, y muy finos, que este trae boca de fuego.	
Manquillo	¿Qué boca de fuego, amigo, que esta es una calabaza?	
Pasquín	¿Pues da poca lumbre el vino?	1440
Eufemiano	No los hagáis mal, dejaldos. Decidme la verdad, hijos. ¿Quién el vestido os ha dado?	
Manquillo	Señor, un hombre aquí vino que nos le dio de limosna desnudándosele él mismo.	1445
Eufemiano	([*Ap.*] Alejo es). ¿Y dónde va?	
Manquillo	Guïado de un peregrino va ese camino adelante, y va a pie, conque es preciso alcanzarle a poco trecho.	1450

1437 *boca de fuego*: «toda arma que se carga y hace su efecto con la pólvora, pero con especialidad se entiende de las que se manejan con la mano, como escopeta, pistola, trabuco, etc.» (*Aut.*). Nótese el juego de palabras que viene a continuación, en que se da lugar a un malentendido entre el manco, que cree que se hace referencia a que lleva oculta un arma -la calabaza que enseña a continuación-, mientras que Pasquín alude jocosamente al olor a vino que sale de la boca del mendigo.

1443 *¿quién el vestido os ha dado?*: *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «Y ellos en esto estando, vino el peregrino a quien había dado Alejo sus paños e conoscieron luego los paños. E fue tomado e llevado ante el emperador y ante el senador e dijéronle que dijise verdad y no encubriese ninguna cosa de cómo hobiera aquellos paños. Y el peregrino dijo como un mancebo muy fermoso que traía aquellos paños que diera e partiera mucho dinero con los pobres» (en Vega, 1991, p. 103).

Volver al índice

Eufemiano ¡Ah, cielos! ¡Amigos míos,
seguilde, seguilde todos
si con mi pena os lastimo!

Criado 1 Yo voy tras él.

Vase

Criado 2 Yo también. 1455

Vase

Eufemiano Plegue a los cielos divinos
que le alcancéis, pues a cuenta
de aquesa esperanza vivo.

Pasquín Señor, no sea que te engañen
por no arriesgar el vestido. 1460

Eufemiano ¿Pues por qué habían de hacer
estos pobres tal delito?

Pasquín Casquémolos un tormento,
que yo haré bien ese oficio.
¡Ea, hermanos, a cantar! 1465

Manquillo Señor, la verdad te digo,
así Dios un jubileo
nos traiga cada domingo
en que manden dar limosna.

Eufemiano Vuestra verdad creo, amigos. 1470
No los molestes, Pasquín.

1457 *que le alcancéis*: *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «el padre envió muchos de sus pajes que fueran criados con él con otros tantos fijos dalgo que diesen limosna a pobres e que parasen bien mientes si darían a él limosna e que gelo trajesen» (en Vega, 1991, p. 104).

1463 *tormento*: «la pena corporal que se impone a algún reo contra el cual hay prueba semiplena o bastantes indicios de la culpa, atormentándole para que la confiese» (*Aut.*). El oficio al que se refiere Pasquín es, en consecuencia, el de verdugo. Nótese el uso de términos de germanía en este pasaje por parte del gracioso, probablemente para intimidar a los mendigos: *cascar* ('imponer'), *cantar* ('confesar')…

Idos con esos vestidos
a mi casa, que yo quiero,
puesto que os los dio mi hijo,
daros su valor por ellos 1475
y limosna por mí mismo.

ZANCARRÓN Allá vamos al instante.

PASQUÍN Vayan los dos zampaniños,
que de buena se han librado.

ZANCARRÓN ¿Qué buena? Hubiera él venido 1480
solo y viéramoslo entonces.

MANQUILLO Déjale, que si le atisbo
a solas, ¡a muletazos
le he de moler, voto a Cristo!

Vanse

EUFEMIANO ¡Cielos, doleos de mí! 1485
Y si con el llanto mío
no os ofendo, permitid
que vuelva a ver a mi hijo.

PASQUÍN ¡Hele, señor!

EUFEMIANO ¡Ay de mí!
¿Qué dices? ¿Dónde le has visto? 1490

PASQUÍN Aquí viene como un rayo.

EUFEMIANO Míralo bien.

PASQUÍN Yo lo digo.

1478 *zampaniños*: más allá del valor cómico y despectivo evidente, este tipo de apodos no eran infrecuentes entre los malhechores y mendigos de las obras literarias áureas. *Cfr.* Quevedo, «Boda de pordioseros», en su *Poesía burlesca*: «A las bodas de Merlo, / el de la pierna gorda, / con la hija del ciego, / Marica la Pindonga, / en Madrid se juntaron / cuantos pobres y pobras / a la Fuente del Piojo / en sus zahúrdas moran; / tendedores de rasa, / bribones de la sopa, / clamistas de la siesta, / y mil zampalimosnas» (ed. I. Arellano, 2007: 176-177). Véase también Lope de Vega, *El perro del hortelano*: «vayan vusiñerías en buen hora, / que me aguarda Mastranzo, Rompemuros, / Mano de Hierro y Arfuz y Espantadiablos» (vv. 2497-2499).

Volver al índice

Eufemiano ¿Mi hijo?

Pasquín No, sino el crïado
que fue a seguirle al camino.

Eufemiano ¡Ay de mí, que el corazón 1495
del pecho se había salido,
creyendo que fuese Alejo!

Pasquín Alejo fue, mas no vino.

Sale el criado 1

Criado 1 Señor, de toda la gente
que viene de este camino 1500
me he informado, uno por uno,
no hallando dél otro indicio.
Y de tres leguas acá,
tales dos hombres no han visto,
conque el seguirle es en vano 1505
si por otra parte han ido.

Eufemiano ¡Ay de mí! ¡Ay, vejez cansada!
¡Oh, miserable edificio,

1497-1498 *fuese Alejo! / Alejo fue*: juega aquí Moreto con la homonimia de *fue*, pretérito imperfecto de subjuntivo del verbo *ser* y pretérito perfecto simple de indicativo del verbo *ir*: para el gracioso, Alejo se fue (*fuese*) y aún no ha venido. Por otra parte, no se puede descartar tampoco que en la puesta en escena la interpretación del actor enfatizase la ambigüedad que se puede derivar de la paronomasia *Alejo-lejos*, similar al equívoco que aparece también en el v. 1027.

1508 *edificio*: entiéndase 'construcción', en términos generales, o –como dice Covarrubias– «cualquier fábrica». En este contexto, Eufemiano se queja de todo el legado construido para su hijo, que ahora se verá arruinado. El tópico del *contemptus mundi*, que se desarrolla por extenso en los versos siguientes a partir de muchas de las imágenes que ya aparecía en el planto final de Pleberio en *La Celestina*, era frecuente en el Siglo de Oro. *Cfr*. Fernando de Rojas y antiguo autor, *La Celestina*: «¡Oh duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?» (pp. 338-339). El tema vuelve a aparecer en los últimos versos de *Santa Rosa del Perú*, comedia hagiográfica comenzada por Moreto pero rematada en su última jornada por Lanini: «yo te confieso mi culpa, / y arrepentido enmendarme / ofrezco a las persuasiones / con que enseñas eficaces. / Y porque estas no merezco, / viéndole reo de-

para arruinarte en un hora,
fabricado en tantos siglos! 1510
¡Oh, cielo! ¡Oh, fortuna! ¡Oh, mundo
engañoso y fementido,
que haces de frágiles bienes
esperar contentos fijos!
¿De qué sirven tus tesoros? 1515
¿De qué los palacios ricos?
¿De qué colunas de mármol
para placeres de vidros?
¿De qué a mi nobleza sirven
tantos blasones antiguos? 1520
Que la dignidad que al hombre
hace fatiga al dominio
si, adquiriéndolo yo todo
para lograrlo en mi hijo,
me lo quitas sin perderlo, 1525
pues, siendo inútil, no es mío.
Alejo, alma de mi vida.
Amigos, llorad conmigo,
que no es el llanto que vierto
paga del bien que he perdido. 1530
Llorad conmigo.

PASQUÍN Señor,
no lloréis así, por Cristo,
que te harás viejo en dos días.

---

lante / de tu presencia, me voy / a disponer donde acabe / mi vida, dejando luego / del mundo las vanidades» (vv. 2797-2806).

1517-1518 *colunas de mármol / para placeres de vidros*: tanto el *mármol* como el *vidrio* eran, en el Siglo de Oro, materiales con los que se identificaba el lujo propio de los palacios citados apenas un verso antes. *Cfr*. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*: «Eran las paredes viento, / vidro el techo, y las colunas / doradas de engaño algunas / y sobre arena el cimiento» (Libro cuarto).

1528 *Amigos, llorad conmigo*: la llamada de los amigos y vecinos formaba parte también de la poética del planto. *Cfr*. Fernando de Rojas y antiguo autor, *La Celestina*: «Ayúdame a llorar nuestra llegada postremería. ¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!» (p. 338).

Sale el criado 2

Criado 2
Señor, en vano es seguillo,
ni hombre que le haya encontrado 1535
hay por todo este distrito.
No será posible hallarle
si ha extraviado el camino.

Eufemiano
¡Oh, hombre infeliz! ¡Oh, desdicha,
guardada del hado esquivo! 1540
¿Para cuándo es más que el mal
el dolor de resistillo?
Hijo amado. Alejo… Alejo…
¡Qué mal tu nombre repito
porque, con él, de mis ojos 1545
parece que te retiro!
¿De quién huyes? ¿Dónde vas?
¿Quién es el que te ha ofendido?
Si el ser tú mi vida es culpa,
poco durará el delito. 1550
¿En qué te ofendió tu padre?
Mas siendo el corazón mío,
bien haces si huyes de un hombre
de tan infeliz destino.
Pero tú le haces crüel. 1555
¿Con qué te lo han merecido
estas canas, que se hicieron
a desvelos de tu alivio?
Mal pensaste la venganza
si tú mi llanto has querido, 1560
pues siendo tú mis dos ojos,
sobre ti cae el castigo.
Qué hará este pobre viejo
sin ti, pues para este siglo,
quien no tiene lo que quiere, 1565
no puede llamarse rico.

1555 *le haces crüel*: zeugma; 'haces el destino cruel'.

Volver al índice

¡Qué horas tan largas me esperan!
¡Qué días tan afligidos!
¿Dónde tendrá la memoria
la voluntad sin oficio? 1570
¡Qué mesa tan sin consuelo!
¡Qué manjar tan desabrido,
sirviendo el llanto la copa
a la sed de tus cariños!
¡Qué mal lugar tendrá el sueño, 1575
si es que le encuentra el sentido!
¡Qué despertar tan amargo,
soñando acaso contigo!
Solo descansar pudiera
de mi muerte en el olvido, 1580
y esa está lejos, que nunca
supo venir por alivio.

Arráncase los cabellos y barbas, y llegan los criados a detenelle

---

1569-1570 *Dónde tendrá la memoria / la voluntad sin oficio*: nueva referencia a las potencias del alma. Véase la nota al v. 264.

1577-1578 *Qué despertar tan amargo, / soñando acaso contigo*: dentro de los tópicos de la poesía petrarquista se incluía el del sueño erótico, en el que la unión de los enamorados se produce solo mientras el enamorado duerme, lo que lleva al consiguiente disgusto al despertar. Trocando el amor erótico por el amor paterno se utiliza en este pasaje el mismo motivo. Véase Maurer (1990).

1581-1582 *que nunca / supo venir por alivio*: se hace eco Moreto en estos versos de un tópico repetido de manera constante en la poesía amorosa del Siglo de Oro: entre las posibles soluciones al amor desdichado se encontraba precisamente la muerte, por venir con ella el olvido (remedio que aparece aludido también en los vv. 1019-1020 de esta misma comedia), aunque raramente viene cuando el amante la solicita. Recuérdense los famosos versos del comendador Escrivá: «Ven, muerte, tan escondida / que no te sienta comigo, / porqu'el gozo de contigo / no me vuelva a dar la vida» (en Dutton 1990, VII, p. 571). Como canción popular aparece citada también una versión de esa redondilla en el *Quijote* (II, cap. 38).

1582 *acot. Arráncase los cabellos y barbas*: el gesto de mesarse o arrancarse las barbas es, desde antiguo, una de las formas más violentas de mostrar la deshonra y el dolor. El pasaje parece inspirado por la siguiente escena de la tradición recogida en *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E comenzaron todas a tirar de sus cabellos e dar muy grandes voces diciendo: "¿Dónde es el nuestro señor Alejo?"» (en

¡Oh, canas desventuradas!
¡Oh, años tan mal proseguidos!
Si os esperaba este fin, 1585
pararais en el principio.
Al viento os doy arrancadas,
por si acaso el viento mismo
lleva alguna que le acuerde
este dolor a mi hijo. 1590

Criado 1 ¡Detente, señor! ¿Qué haces?

Pasquín ¿Qué ha de hacer? ¿Que no lo has visto?
Lo siente que se las pela.

Eufemiano No estorbéis al dolor mío,
pues no encontráis con Alejo. 1595

Criado 2 Señor, por estos caminos
es imposible encontrarle.

Eufemiano Eso causa mi martirio.
No digáis que es imposible.
Aunque no le halléis, seguildo, 1600
amigos, tomad caballos,
id de todo prevenidos,
y cuando volváis sin él,
no me volváis sin aviso.

Criado 1 Con él he de volver yo 1605
o con noticia.

Vase

Eufemiano Eso os pido.

Vega, 1991, p. 103). Véase también Moreto, *El desdén, con el desdén*: «¿Por qué con él no embestiste / y le arrancaste a este necio / todas las barbas a arañas?» (vv. 2520-2522). *Cfr.* Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*: «Llévanle a una casa muerto / y a porfía, quien más puede / mesa su barba y cabello / y apriesa su rostro hieren» (vv. 1986-1989).

1587 *arrancadas*: zeugma; *i. e.* 'las canas'.

CRIADO 2 Toda Italia hasta saberlo
he de correr.

PASQUÍN Oye, amigo,
pues deténgase en Bolonia
para saber bien.

CRIADO 2 ¿Del mismo? 1610

PASQUÍN No, sino de Teología,
que allá se estudia infinito.

EUFEMIANO Ve tú a seguirle también.

PASQUÍN ¿Yo, señor? ¿Por qué camino?

EUFEMIANO Por donde dicen que va. 1615

PASQUÍN ¿Luego?

EUFEMIANO Luego.

PASQUÍN ¿No es lo mismo
ir tras él por el verano,
que ahora hace mucho frío?

EUFEMIANO Luego has de ir, no lo dilates.

PASQUÍN ¿No he de ponerme un vestido? 1620

EUFEMIANO Basta ese.

PASQUÍN ¿Ni he de comer?

EUFEMIANO Eso harás por el camino.

1609 *deténgase en Bolonia*: la universidad de *Bolonia*, fundada a finales del siglo XI, es probablemente la primera de toda Europa. Aunque su magisterio se centró durante muchos siglos en la enseñanza del Derecho, durante la Edad Moderna se hicieron famosos sobre todo sus estudios de Teología (véanse Iyanga Pendi, 2000, pp. 62-78; García Martín, 2006). *Cfr*. Calderón, *La devoción de la cruz*: «Yo soy, ¡oh capitán!, el más dichoso / de cuantos hombres hay, que he merecido / ser sacerdote indigno; yo he leído / en Bolonia sagrada teología / cuarenta y cuatro años» (vv. 981-985). Como universidad de renombre en los ámbitos de las letras y las leyes vuelve a aparecer citada reiteradamente Bolonia en *El licenciado Vidriera*, de Moreto (vv. 97-100, 261-268 y 2896-2899).

1616 *Luego*: de nuevo con el valor de 'inmediatamente', como se enfatiza en el v. 1619.

Pasquín ¿Pues he de ir sin unas botas,
que a un caminante es preciso?

Eufemiano Espuelas que lleves basta. 1625

Pasquín Yo digo botas de vino.

Eufemiano ¡Ve y lleva lo que quisieres!

Pasquín Pues alto, voy a seguillo.
Al mundo he de dar la vuelta,
y si en todos sus distritos 1630
no le encontrare, llegando
a los más remotos Indios,
me he de venir por Angola
y he de traerte un negrillo.

Eufemiano ¡Anda, pues!

Vuelve

Pasquín Ansí, señor, 1635
dineros para el camino…

Eufemiano Ve y pide lo que quisieres.

Pasquín Eso es; pléguete, Cristo.

Eufemiano Vuelve luego.

Vuelve

1632-1633 *los más remotos Indios / me he de venir por Angola*: el primer verso hace referencia a 'las remotas Indias'. *Cfr.* Lope de Vega, *Roma, abrasada*: «¡Caso estraño y que es tan digno / que desde Roma la fama / le lleve de Europa al Indio, / y desde el África al Asia!» (vv. 518-521). *Angola*, por su parte, era una de las ciudades más orientales que se conocían en la época, y el lugar de donde provenían los *negrillos* como los que Pasquín quiere traer a su vuelta. *Cfr*. Pellicer, *Avisos históricos* («4 de septiembre de 1640»): «En la casa del campo están 400 negros de Angola valentísimos, que traen al hombro carcages [*sic.*] y flechas de tal calidad que en hiriendo mueren» (p. 82).

1635 *acot. Vuelve*: la escueta acotación, que aparece tanto en este verso como en los vv. 1638, 1647 y 1656, parece indicar que Pasquín hace ademán de salir pero, inmediatamente, se vuelve hacia Eufemiano, repitiendo cómicamente la situación hasta cuatro veces.

PASQUÍN — Pero pregunto:
¿si encuentro a Alejo y le digo 1640
que venga, y él se resiste,
le podré matar?

EUFEMIANO — No, amigo,
sino decirle el dolor
con que yo por él envío.

PASQUÍN — Bien está. No saldré de eso, 1645
que si errare, yo he cumplido
obedeciendo la orden.

EUFEMIANO — Anda con Dios.

Vuelve

PASQUÍN — Pero digo:
¿no será bien que yo vaya
de una corma prevenido? 1650

EUFEMIANO — ¿Qué quieres hacer con ella?

PASQUÍN — ¿Qué? Echársela al picarillo
en un pie, por que otra vez
no se vaya por novillos.

EUFEMIANO — Anda y deja esas locuras. 1655

PASQUÍN — Yo propongo y no porfío.

EUFEMIANO — Vete.

Vuelve

PASQUÍN — Voy pero, señor…

EUFEMIANO — ¿Qué quieres?

1650 *corma*: «es un pedazo de madera que antiguamente echaban al pie del esclavo fugitivo y agora en algunas partes le echan a los muchachos que se huyen de sus padres o amos» (Covarrubias).

1653 *se vaya por novillos*: 'huir'. Según Correas, «dícese de los mozos que se amontan de casa. Lo que "amontarse"['irse al monte'], "huirse"».

Volver al índice

Pasquín — Que tú conmigo
vengas a casa y des orden
de despacharme al proviso, 1660
porque si voy, hay todo esto
que hacer en esto poquito.
Voy y pido al mayordomo
dineros para el camino,
él le ordena al tesorero 1665
que me dé lo que le pido.
Dice él «libre» al contador,
voy al contador y él mismo
dice: «fírmelo mi amo
por que se ponga en los libros». 1670
Fírmase, pues, la libranza,
y después de sus registros,
vuelvo al tesorero, el cual
me lo libra en un judío
de Roma. Antes que pague 1675
puedo comerme un tocino.
Conque tanteando el tiempo,
que en esto me he detenido,
comenzando por enero,
saldré allá por el estío. 1680

Eufemiano — Vente conmigo, ¡ay de mí!,
que voy a casa, afligido,
a afligirme más, pues voy
a ver el duro martirio

1660 *al proviso*: «al instante, al punto, con gran priesa y celeridad» (*Aut*.). *Cfr*. *El lindo don Diego*: «Mosquito: Ponderé aquí tus labores, / tu cuidado y tu buen pico, / y hace tanto un buen tercero / que te recibió al proviso» (vv. 453-456); *El caballero*: «Manzano: Si agora se hubiera ido / al juego de la pelota, / le haré que vuelva al proviso, / aunque le encuentre sacando» (vv. 2527-2530).

1667 *Dice el «libre»*: 'dar la libranza o el libramiento', que es «la orden que se da por escrito para que el tesorero, administrador o mayordomo pague alguna cantidad cierta de dinero u otra cosa» (*Aut*). Nótese, asimismo, que la libranza no daba acceso directo al dinero solicitado, sino que habría de hacerse efectiva por medio de un banquero judío de Roma (vv. 1673-1674).

de mi hija sin consuelo; 1685
mas servirame de alivio,
que me ayudarán sus ojos
lo que no pueden los míos.

Vase

PASQUÍN Y yo también lloraré
antes que vaya a seguillo 1690
si me dan poco dinero
para tan largo camino.

Vase. Sale el Demonio con otro disfraz

DEMONIO Aquí de la cautela
en que todo el infierno se desvela.
Ya Alejo, el mar pasando, 1695
hacia Jerusalén va caminando;
y tan próspero ha sido su viaje
que en puerto ni en pasaje
una hora de embarazo no ha tenido.
De Dios favorecido, 1700
el rostro le ha mudado
por que de nadie pueda ser hallado,
y él sabe que ha de ser desconocido,
conque no puedo hallarle prevenido
ya de ningún engaño; 1705
pues aunque mi disfraz sea más extraño,
en sabiendo que yo le he conocido,

1685 *mi hija*: se refiere a Sabina, pues así «se llaman también el yerno y la nuera respecto de los suegros» (*Aut.*).

1696 *hacia Jerusalén*: para la importancia del peregrinaje a Jerusalén en las versiones populares de la leyenda de san Alejo, véase Vega (1991, pp. 30-53). Para el valor simbólico del camino y los lugares que Alejo va visitando en la comedia, véase además Gómez Sánchez-Ferrer (2012, pp. 235-239).

1699 *una hora*: mantenemos aquí la lectura *una hora*, pues toda la tradición textual coincide en esta ocasión, aunque no descartamos que Moreto escribiera *un hora*, conforme a lo que dejamos anotado en el v. 160.

1706 *extraño*: aquí en el sentido de 'singular', 'extraordinario' (Covarrubias).

sabrá quién soy, pues Dios lo ha prevenido.
Pero no ha de rendirse mi violencia
y mi angélica ciencia 1710
se ha de valer de todo cuanto alcanza.
Toda su casa, y toda la esperanza
que le lleva afligido,
y el deseo a que casi iba vencido
le pondré aquí, los ojos aparente. 1715
Veremos si ahora su fervor valiente
resiste tentación tan peligrosa
como oír quejas de mujer hermosa.
¡Mas él viene! Ea, infierno, a la pelea.
En sus ojos poned toda mi idea. 1720

Aparécese una perspectiva de Roma y sale Alejo de peregrino

Alejo

Gracias os doy, Señor, de que ya veo
rendido mi deseo,
tomando el cuerpo el áspero camino.
¡Oh, cómo ahora veo que es divino
el dolor, el trabajo y la congoja, 1725
porque solo con él la cuerda afloja
el tirano crüel del apetito!
En la tribulación tenéis escrito

1710 *mi angélica ciencia*: nueva alusión al origen del Demonio como ángel caído (véase la nota al v. 1180). Para la importancia de la ciencia y el conocimiento diabólicos en relación con su antiguo carácter angelical, véase además Cilveti (1977, pp. 47-66).

1715 *los ojos aparente*: 'como una aparición ante los ojos'.

1720 *acot. Aparécese una perspectiva de Roma*: el aparato escenográfico de esta escena obliga a presentar ante el espectador un espacio irreal por medio de tramoyas, cortinas y lienzos pintados o *perspectivas*, que debían mostrarse en el momento oportuno. En los corrales de comedias, las *apariencias* se mostraban en la zona central y frontal del escenario, como si se tratase de algún *tableau*. Para este tipo de diseños escenográficos, véase Rodríguez García (2014, pp. 243-256; para las apariciones de ciudades, en particular, véanse las pp. 289-293).

1726 *la cuerda afloja*: «templar el rigor y la aspereza en el trato y modo de proceder» (*Aut.*).

vuestro sagrado nombre;
cuando la tiene estáis más con el hombre. 1730
Mucho de aqueste monte
me fatiga la cuesta. Su horizonte
toco ya. ¿Mas qué es esto?
¿Qué ciudad es aquesta, que tan presto
este llano me ofrece 1735
aquel río? Este muro ya parece
que yo lo vi. De aquellos edificios
no extraño yo los ricos frontispicios.

DEMONIO ([*Ap.*] Aquí de mis engaños,
que con ellos serán menos extraños. 1740
En el cielo está escrito esta obediencia.
Él vive y viene, o mentirá la ciencia).

ALEJO Pero allí un hombre veo;
para mi duda le llamó el deseo.
¡Amigo!

DEMONIO Esto es preciso. 1745
Marte y Mercurio y Venus dan aviso
de que Alejo está ya cerca de Roma.

ALEJO ¡Cielos! ¿Qué escucho? Ya la vista toma.
Con la noticia, indicio es evidente.
Aquesta es Roma y yo me miro enfrente 1750
de la casa olvidada de mi esposa.
Aquella es la portada sumptuosa
del palacio imperial; la mía aquella.

1736-1738 *Este muro… frontispicios*: la aparición que indica la acotación implica la representación de la ciudad en su conjunto, como una vista exterior. En este caso probablemente se trate de un simple lienzo, quizá con una puerta practicable en primer término, a tenor de la acción de los vv. 1809-1818 *acot*. Véase al respecto Rodríguez García (2014, pp. 289-291).

1746 *Marte y Mercurio y Venus*: los planetas eran tomados, a menudo, como señales proféticas. En este caso, en particular, parece destacable que se aluda precisamente a Marte (dios de la guerra), Mercurio (dios de la sabiduría y la prudencia) y Venus (diosa del amor), dadas las connotaciones que pueden tener los tres en relación con la peripecia de Alejo.

Volver al índice

¡Cielos! ¿Qué es esto? El juicio se atropella.
Amigo, ¿quién sois vos?

Demonio — Quien ha logrado 1755
de astrólogo el estudio más colmado,
y un caso que está en Roma sucediendo
me tiene absorto, su peligro viendo.

Alejo — ¿Pues qué es el caso?

Demonio — Alejo, de Eufemiano
hijo, el más noble y rico ciudadano, 1760
dicen que ha muerto huyendo de su casa,
conque su esposa con Otón se casa,
heredero del César y sobrino.
Y yo, que las estrellas examino,
en su registro fiel estoy mirando 1765

1762 *su esposa con Otón se casa*: las tentaciones del Demonio van marcando el camino de perfección del santo de una manera muy similar a lo que se puede leer también en las versiones populares recogidas en los impresos del siglo XVI. *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «E para el siervo de Dios [= Alejo] haber de complir lo que había prometido a su esposa, puso pies en camino para ir al sancto sepulcro, de lo cual hobo gran envidia el nuestro enemigo que es el diablo. E fízose en forma de peregrino e saliole al camino e preguntole Alejo que de dónde venía, y él dijo que venía de Roma. […] E díjole: "Hay unas nuevas muy estrañas e maravillosas que cuantos hay han que decir […] el emperador es viejo, e no había otro heredero, sino aquella hija [= Sabina], y morirá e quedará el imperio sin señor. E cada uno querrá ser señor, e otrosí Eufemiano eso mesmo. E habrán tantas lides e batallas e muertes, así que hinchirán los infiernos. Y estas ánimas que se perdieren de todas dará cuenta a Dios aquel pecador de Alejo que por su culpa fue todo aquesto, que lo pudiera bien escusar e no quiso. ¡Ay mezquino qué mal lo engañó el diablo! E aún hay otra cosa peor: que su esposa noble y de buen parecer fízolo catar por todas las tierras del mundo, e cuando no lo pudieron hallar fizo pregonar por toda la ciudad que cuantos quisieren que vayan a dormir con ella por deshonra d'él que así la baldora e la desechó. E aún te digo más, que yo dormí con ella". E dijo otra vez: "Ay mezquino de Alejo, qué mal fueste engañado". E Alejo dejolo decir e no le respondió ninguna cosa. E cuando el diablo vio que no lo podía mover a cosa alguna comenzó de andar su camino muy recio e apareciole adelante en otra forma, como que venía de Roma e hablole y díjole muchas cosas que le había dicho ante […]. E díjole más en cómo su esposa hacía maldad de su cuerpo con todos como lo había ya dicho y cómo él dormiera con ella. Y Alejo no le respondió cosa alguna. E cuando el malvado vido que el caballero de Dios estaba firme desvaneció ante los sus ojos como aire» (en Vega, 1991, pp. 104-106).

Volver al índice

que vive y viene a Roma caminando.
Hame obligado el cargo de conciencia
a publicar lo que hallo por mi ciencia,
y el Duque poderoso lo ha estorbado
y con muerte crüel me ha amenazado 1770
si lo digo, y no sé cómo lo pueda
impedir sin que un daño me suceda.

ALEJO ([*Ap.*] ¡Cielos! ¿Qué es lo que veo?
[¿Cómo ha sido
haber yo aquí venido?
Si vuestro impulso aquí me ha encaminado 1775
a estorbar un error de mí causado.)
Amigo, Alejo es cierto que está vivo.
¿Pues cómo ha de venir si Dios le lleva
ahora a Jerusalén?

DEMONIO El cielo prueba
la fe del hombre, pero dando indicio 1780
de que no quiere dél el sacrificio.

Al oído

¿A él Abrahán no fue de Dios llamado,
y al irle a ejecutar, el brazo alzado,
le detuvo, ofreciéndole primero
para cumplir el voto aquel cordero? 1785

1777 *está vivo*: en la *princeps* se presenta como interrogación, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la tradición antigua. Sin embargo, si Alejo duda en esta ocasión, no tiene sentido que el Demonio le pregunte en el v. 1798: «¿Y vos cómo sabéis que Alejo vive?». Nótese, por otra parte, que se rompe aquí con la estructura de pareados que se ha seguido hasta este momento. Optamos en esta ocasión por no marcar como error métrico el cambio (como sí hacemos en el v. 2124), pues la silva permite cierta libertad a la hora de estructurar sus rimas y son varios los versos que quedan sueltos en este pasaje (vv. 1777, 1798, 1801-1802 y 1817-1818). No se puede descartar que haya aquí problemas de transmisión en el texto, pero tampoco podemos asegurarlo sin ser temerarios, ya que no se trata de un error puntual y aislado.

1784-1785 *le detuvo, ofreciéndole primero / para cumplir el voto aquel cordero*: en el Genesis (22, 1-18) se puede leer la parte más conocida de la historia de

Lo mismo acaso a Alejo le sucede.
Dios, que le lleva allá, volverle puede,
guïándole su mano poderosa
a estorbar el delito de su esposa.
Pues él la causa ha dado a su ignorancia, 1790
ya el cielo ha conocido su constancia,
y si lo que en él veo no es en vano,
Alejo está de Roma muy cercano.

Alejo ([*Ap.*] ¡Cielos! Esto es verdad, pues
[lo estoy viendo,
pero confuso la razón suspendo.) 1795
¿Cómo puede faltar vuestra palabra?
Paso al discurso vuestra luz le abra.

Demonio ¿Y vos cómo sabéis que Alejo vive?

Alejo Como yo le he encontrado,
que iba a Jerusalén encaminado. 1800

Demonio ¿No lo diréis en casa de su padre?

Alejo Sí diré. ([*Ap.*] Y pues es orden misteriosa
no ser yo conocido,
ansí podré inquerir lo que esto ha sido.)

Demonio Amigo, a vos el cielo os ha enviado 1805
para que aquí estorbéis este pecado,
y indicios conocidos
son el haber llegado divertidos
a su casa. Esta es, entrad conmigo.
Veréis que es cierto todo lo que digo. 1810

Abraham, en que Dios le ordena que sacrifique a su hijo, Isaac. En el momento en que se dispone a dar muerte al niño, la voz de un ángel desde el cielo lo detiene tras comprobar que Abraham es temeroso de Dios. En ese momento aparece un carnero en un zarzal, que termina convirtiéndose en el sacrificio. De la misma forma, siguiendo el razonamiento del Demonio, Dios ya habría visto la constancia de Alejo en su intención de peregrinar a Jerusalén y sería detenido antes de cometer una injusticia ante su esposa.

1804 *inquerir*: 'inquirir'. *Cfr*. Cáncer, *Los hombres deslucidos*: «Yo, señor Pesquisidor,/ porque es mucha mi nobleza, / di en saber y en inquerir / lo antiguo de mi acendencia» (en Bergman, 1984, p. 320).

ALEJO ¡Vamos! ([*Ap.*] Si hablando yo soy conocido,
es cierto que de mí el cielo ha querido
el voto solamente,
mas si no me conoce, es evidente
que a estorbar este riesgo solo vengo; 1815
y si esto es, venced, Dios, el que yo tengo.)
Guiadme, amigo, vos.

DEMONIO Seguidme.
([*Ap.*] Del infierno te llevo al mismo centro).

Entran por una puerta y, mientras salen por otra, cantan dentro y múdase la perspectiva en sala con dos sillas en medio

MÚSICOS *Quien deja lo que adora*
de amar llora el castigo, 1820
sirviéndole de pena
la luz de su delito.

DEMONIO Ya estáis adentro.

ALEJO Viendo estoy la casa
y no acabo de creer lo que me pasa.

DEMONIO A tiempo hemos llegado, 1825
que aún no está el desposorio efetüado.

1818 *acot. múdase la perspectiva*: a tenor de lo que se indica en la acotación, habría de cambiarse el lienzo pintado que hasta ahora mostraba una imagen general de Roma por un telón de fondo en el que se vea una sala. Aunque era poco frecuente que las representaciones de corral tuvieran este tipo de adorno escenográfico, pues lo que predominaba era siempre el «decorado verbal» (véase Rubiera, 2005, pp. 26-38), no era tampoco inusitado un mayor despliegue visual en las representaciones de las comedias hagiográficas, sobre todo en la segunda mitad del siglo (véase Dassbach, 1997, pp. 101-105).

1819-1822 *Quien deja… de su delito*: no se conserva la música de esta coplilla, repetida a partir del v. 1829, que viene a comentar la situación y las dudas de Alejo, como si se tratara de un coro griego.

1826 *efetüado*: la diéresis es necesaria para que el verso sea endecasílabo, pues *aún*, que en la actualidad tiende a pronunciarse en dos sílabas, era monosílabo en los dramaturgos del Barroco, en general (véase Poesse, 1974, p. 38), y en Moreto, en particular. Así se puede comprobar, en esta misma comedia, en los vv. 1860

Mas ya salen aquí con ese intento.
([*Ap.*] Ea, espíritus, hijos de mi aliento).

Salen músicos y el duque Otón y Sabina de boda

Músicos *Quien deja lo que adora,*
de amar llora el castigo, 1830
sirviéndole de pena
la luz de su delito.

Otón Señora, si es tal mi amor
que a piedad le mueve al cielo,
pues por tan raro camino 1835
ha logrado mi deseo,
¿por qué vos, con vuestro llanto,
aguáis el placer que tengo?
Mirad que esa ingratitud
os castiga el sentimiento. 1840
Ya Alejo murió, ya es vano,
si es queja, darla de un muerto,
y si es fineza, es injusta
al agravio que os ha hecho.

Alejo ¡Cielos! ¿Qué miro? ¡Ay de mí! 1845
¿Qué ardor es este que siento,
que tan en vano resisto?
Yo estoy sin mí.

Demonio ([*Ap.*] ¡Agora, infierno!)

Sabina Alejo, esposo querido,
si ya tus ojos, ajenos 1850
de estos mortales estorbos,
ven la verdad de mi pecho,
bien sabrás que te he adorado.

(«aún más que por mi desprecio») y 2237 («Pues aún no me han columbrado»). *Cfr*. Moreto, *La fuerza de la ley*: «¿aún lo duda vuestro amor?» (v. 2609); *El caballero*: «Aún se están aquí las damas» (v. 255).

1835 *raro*: «extraordinario, poco común o frecuente» (*Aut.*).

Y si me entrego a otro dueño
es porque ya de tus ojos 1855
la dulce luz ver no espero.
Tú diste causa a tu muerte,
y si ya de ti me quejo,
es por tu propia desdicha,
aún más que por mi desprecio. 1860

ALEJO ¡Ay, dulce esposa! ¿En qué peña
puede caber sufrimiento
para oír estas finezas
sin vencerse? Mas –¡ay, cielos!–
tente, corazón, que el ver 1865
si me conoce es primero,
porque en Dios faltar no puede
de su voz el cumplimiento
sino en caso que no quiera
que prosiga mis intentos, 1870
y de esto lo he de inferir.

DEMONIO Llegadla a avisar.

ALEJO Ya llego.
¿Señora?

SABINA ¿Quién sois, amigo?

ALEJO (*Ap.* Pues no me conoce, el cielo
quiere solo que la avise 1875
aquí de mi sufrimiento,
pues ya conozco que Dios
no me permite el deseo.)

SABINA ¿Qué es lo que queréis, hermano?

ALEJO Avisaros de que Alejo 1880
es vivo.

SABINA ¡Ay de mí! ¿Qué dices?

ALEJO Que yo de hablar con él vengo.

SABINA ¿Pues cómo, ingrato, me deja?

Volver al índice

Alejo — Porque superior decreto
le lleva a más perfección. 1885

Sabina — Si esto escucho, si esto es cierto,
¿cómo en mí dura el amor
a vista de su desprecio?
No vive ni ha de vivir,
y aunque viva, no lo creo, 1890
pues para mí no está vivo
el que en mi amor está muerto.
Ya con aquesa noticia,
ira y enojo se ha vuelto
mi cariño. Duque Otón, 1895
ya cesó el llanto, ya os quiero,
que ya en venganzas se truecan
mis ofendidos afectos.

Alejo — (*Ap.* ¿Señor, por qué me probáis
con tan difícil empeño? 1900
Quien de amor mal se resiste,
¿qué ha de hacer de amor con celos?
El corazón se me arranca).

Demonio — ([*Ap.*] Arda el furor de mi incendio).

Otón — Pues el sarao dé principio 1905
a la ventura que espero.

Siéntanse el duque y Sabina en dos sillas y empiezan de dos en dos un sarao de a seis con hachas, cada dos con su copla

---

1905 *el sarao*: señala Porras (2005, pp. 135-136) la importancia de este *sarao* ficticio orquestado por el propio Demonio en el que probablemente se bailaran gallardas y pavanas para celebrar la falsa boda entre Otón y Sabina. La letrilla cantada se puede entender como una amplificación de la que ha aparecido en los vv. 1819-1822 y 1829-1832. No se conserva la música de los versos que vienen a continuación, aunque es posible que se utilizase la misma que acompañaba los cantos a la boda de Alejo y Sabina que aparece en el primer acto (véase Stein, 1993, p. 52).

Músicos *Para que Alejo llore sus injurias,*
venganza da su esposa a su hermosura.
De Otón, que la merece, es la vitoria
y amor con dulces lazos le corona. 1910
Si ofende su retiro con desprecios,
castigue amor su culpa con sus celos.

Sabina Tened, parad, que a mi agravio
no quiero darle más tiempo
Sed, cuantos estáis presentes, 1915
testigos de que el despecho
a esta venganza me obliga.
Mi mano, Duque, os ofrezco.

Alejo ¡Detente! ¿Qué haces, señora?

Otón ¿Quién impide mis trofeos? 1920

Alejo ¡Cielos, yo me precipito!
Ya resisto sin aliento.
Valedme, dulce Jesús.

Demonio Venciste. Venciste, Alejo.

Al decir «Jesús» desaparece todo y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes

Alejo ¿Qué es lo que miro? Señor, 1925
de cuyo poder inmenso
es incomprensible el juicio
y inescrutable el secreto.
Esto era todo ilusión.

1924 *acot. unos volando y otros hundiéndose*: no cabe duda de que se está sirviendo aquí Moreto de todas las posibilidades de la puesta en escena. Lo más probable es que para la desaparición de los actores se utilizaran escotillones y peanas movidas por algún tipo de sistema de poleas. Para la descripción de ese tipo de tramoyas, véase Rodríguez García (2014, pp. 158-204).

1928 *inescrutable el secreto*: *cfr*. Romanos 11, 33: «¡Oh abismo de la riqueza, de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus designios e inescrutables sus caminos!».

Con gran contrario peleo, 1930
sin vos era yo vencido.
¿Dónde estoy? Pero allí veo
una ermita, a su sagrado
me acojo, amparadme dentro.

Dentro

Criado 1 ¡Ah, peregrino! ¡Ah, señor! 1935

Alejo Pero allí un hombre de lejos
viene a caballo llamando.
Ya se apeó, aquí le espero.

Criado 1 ([*Ap.*] Sin duda ha de ser mi amo,
según las señas que tengo.) 1940
¡Señor mío!

Alejo ([*Ap.*] ¡Ay, Dios! ¿Qué miro?
Si me ha conocido, ¡cielos!,
que es crïado de mi padre.)

Criado 1 ([*Ap.*] ¿Pero no es este que veo?)

Alejo ¿Soy yo a quien buscáis, amigo? 1945

Criado 1 No, amigo. Buscando vengo
un hombre, que desde Roma
sigo yo sus pensamientos.
Va en traje de peregrino
y os tuve por él al veros, 1950
pero ya me desengaño.

Alejo ¿Y quién es ese hombre?

Criado 1 Alejo,
hijo de Eufemiano, el hombre
más grave de aquel imperio,
y queda el más desdichado, 1955
arrancando su despecho
sus canas. Porque su hijo,
dél y de su esposa huyendo,
los dejó sin tener causa,

Volver al índice

y en ella dejó al sol mesmo, 1960
que al aurora de su llanto
saca de sus ojos bellos.

ALEJO ([*Ap.*] ¡Ay de mí! Señor piadoso,
perdonad si me enternezco.)

CRIADO 1 ¿Pues de qué lloráis, amigo? 1965

ALEJO Conozco ese caballero
porque he venido con él
y me contó su suceso,
mas va ya muy adelante.

CRIADO 1 ¿Qué decís? ¡Págueos el cielo 1970
la noticia, que con ella
alegre a seguirle vuelvo!

ALEJO Amigo, oíd.

CRIADO 1 ¿Qué queréis?

ALEJO Si lleváis algún sustento,
dadme limosna, por Dios, 1975
que desde ayer no le tengo
y a fe que voy afligido.

CRIADO 1 Yo detenerme no puedo,
lo que hay en ese bolsillo
tomad.

Vase

ALEJO Dios os dé consuelo. 1980
En fin, Señor, mis crïados
vienen por vuestros secretos
a darme limosna a mí.

1970 *Págueos el cielo*: como en casos anteriores, es necesario leer el verbo en dos sílabas (*pa-gueos*) para que el verso no resulte hipermétrico. Véase Poesse (1974, p. 47).

1983 *a darme limosna a mí*: *cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E luego el emperador envió allá muchos caballos e mucho algo que diesen por Dios e hombres que lo conocían bien e que gelo trajesen. Y eso mismo el padre envió

¿Quién sabrá vuestros misterios?
Pero por aquesta parte 1985
llega aquí otro pasajero.

Sale Pasquín de camino con un vestido muy malo

Pasquín
Gran cosa es andar a pie.
Con el ejercicio que he hecho
desde que perdí el caballo,
estoy sano, pero muerto. 1990

Alejo
([*Ap.*] ¿Qué miro? Pasquín es este.
También va en mi seguimiento.)
Amigo, ¿dónde camina?

Pasquín
Yo, amigo, de Roma vengo
buscando a un hombre que sigo. 1995
Salí de allá con dineros,
vestidos, galas, caballo…
y al desembarcar del puerto,
quiso Dios y mi ventura
que encontré con un fullero. 2000
Ganome las galas, vestidos,
capa, caballo y dineros,
y me dejó en carnes vivas.
Con lo cual, ahora puedo
volver a Roma por todo. 2005

---

muchos de sus pajes que fueran criados con él con otros tantos fijos dalgo que diesen limosna a pobres e que parasen bien mientes si darían a él limosna e que gelo trajesen. Y ellos fueron a aquella cibdad e daban cada día limosna al pobre siervo de Dios [= Alejo] e nunca lo pudieron conocer porque la gracia de Dios era e morava con él e lo encobría que no lo conociesen. E alzaba cada día las manos a Dios porque no lo conocían. Y él conocía muy bien a ellos. Así que se tornaron que lo no pudieron haber» (en Vega, 1991, p. 104).

2000 *fullero*: «el jugador de naipes y dados muy astuto y diestro, que con mal término y conocida ventaja gana a los que con él juegan, haciendo pandillas y jugando con naipes y dados falsos o compuestos» (*Aut.*).

2005 *volver a Roma por todo*: Correas recoge el refrán «A Roma por todo» e indica que «dícelo el que hizo algún delito en que hubo descomunión y se resuelve de hacer más para irse a absolver de todo junto; y aplícase a otras cosas semejantes».

ALEJO ¿Y proseguís el intento
de buscar al hombre?

PASQUÍN No,
porque yo ahora no vengo
si no es a buscar la vida.

ALEJO Yo también voy a lo mesmo 2010
y acompañaros podré.

PASQUÍN Y pregunto, si no es yerro:
¿dónde halláis la vida?

ALEJO En Dios,
que es la vida que hay sin riesgo.
Lo demás es ceguedad, 2015
ambición, loco deseo.

PASQUÍN ¿Y da bien de comer Dios?

ALEJO ¿Puede faltarle, si es dueño
de todo lo que hay crïado?
Él da a todos el sustento, 2020
las dulzuras, los regalos.

2012 *yerro*: más que error deliberado, habría que entender en este contexto que se refiere a una «falta u defecto cometido por ignorancia o malicia contra los preceptos y reglas de algún arte; y absolutamente contra las leyes divinas o humanas» (*Aut.*).

2017 *da bien de comer Dios*: la glotonería era una de las características propias de los graciosos en el teatro barroco. Para definir a los de Moreto, en particular, recuerda Farré (2011, p. 115) que «la figura del gracioso presenta una serie de rasgos tópicos que, en mayor o menor intensidad, definen al personaje. Aunque raramente se encuentran todos reflejados en un mismo gracioso, sí puede decirse que la mayoría son confidentes de su señor, glotones, codiciosos, cobardes, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán o ejercen de alcahuetes».

2019 *crïado*: 'creado'.

2020 *Él da a todos el sustento*: la respuesta de Alejo recuerda a la que le da al patrón del barco, tras sufrir una tormenta, en la tradición popular. *Cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Lirary): «E otro día cuando fueron entrados en la nave moviose tan gran tormenta que el piloto y el patrón no sabían dar recaudo a la nave ni sabían la vía que llevaban. E duroles tres días en los cuales no se habían acordado de Alejo, que no había comido ni bebido. Entonces acordose el patrón y demandó

Volver al índice

Pasquín ¿Dulces? No diga más de eso,
que el corazón me han tocado
esos dulces que da el cielo.
Yo quiero seguir a Dios. 2025

Alejo Pues ha de dejar primero
las esperanzas del mundo.

Arroja la espada, el sombrero, la bota, una calabaza, las alforjas, la ropilla o capote

Pasquín ¡Eso, señor, desde luego!
¡Fuera adornos engañosos!
¡Fuera penachos soberbios! 2030
¡Fuera vanidad hinchada!
¡Fuera mentido veneno,
porque ahora vas llena de agua!
¡Fuera escaparates necios!
¡Fuera ropajes costosos! 2035
Amigo, a Dios vamos luego,
que ya por él no hago caso
de las riquezas que dejo.

Alejo Pues entremos a esta ermita,
que en ella descansaremos. 2040

---

al que daba la vianda si había dado de comer al peregrino. E díjole que no había metido vianda ninguna en la nave. Entonces llamó el patrón al peregrino e díjole: "Amigo, mal engañado fueste, ca tú me dejiste que servías a un Señor que todo cuanto hobieses menester te enviaría, y no te lo envía. ¿Y quién es aqueste Señor que así te engañó?". Respondió Alejo al patrón: "No digas así, ca aquél mi Señor nunca engañó a ninguno, ni agora engañó a mí, del cual no soy digno de me llamar su siervo, ca él es criador e fazedor del cielo e de la tierra y del mar y de todas las cosas que en el mundo son nacidas e por nacer, el cual por su bondad me mantuvo fasta agora e manterná de aquí adelante"».

2027 *acot. la bota, una calabaza, las alforjas*: entiéndase *la bota* de vino, como se indica en el v. 1626. La *calabaza* es una «botija que se hace de cierta especie de calabaza, de la cual sacan la carne y pepitas y, seca, sirve para llevar vino» (*Aut.*). Las dos, no obstante, debe de llevarlas Pasquín llenas de agua (v. 2033). También las alforjas servían «para llevar su ropa [*i. e.* del caminante] y cosas comestibles» (*Aut.*). Nótese, en consonancia con lo indicado en la nota al v. 2017, la insistencia de la acotación en los elementos que servían precisamente para llevar vino y alimentos.

Volver al índice

PASQUÍN ¿Y habrá qué comer?

ALEJO Sí habrá,
que en ella hay gente.

PASQUÍN Eso es bueno.
¡Oh, ermita de mi alegría!
Fiesta parece que hay dentro.

Tocan las campanas de la ermita y cantan dentro la música, y luego salen dos hombres

MÚSICOS *Te Deum laudamus,* 2045
te Dominum confitemur.

HOMBRE 1 Salgamos hacia el camino
al santo que envía el cielo.

ALEJO ¿Qué es esto?

HOMBRE 2 Amigos, ¿quién es
el que logra el privilegio 2050
de ser guarda de María?

ALEJO ¿Pues qué hay, amigos, de nuevo?

HOMBRE 1 Que de esa ciudad de Siria,
que es la que está en aquel cerro,

2045-2046 *Te Deum… confitemur*: se recibe a Alejo en la ermita con el *Te Deum*, himno de acción de gracias a Dios habitual en la liturgia de las horas cristiana. Los dos primeros versos, presentes en la comedia, significan literalmente «A ti, Dios, alabamos. A ti, Señor, te reconocemos». Se conserva la música utilizada para el canto en el manuscrito de la BNE (Ms. 13622, fol. 180) en el que también se recoge el resto de las composiciones de la pieza, tal y como venimos comentando en notas previas. Señala Porras (2005, p. 137) que en la partitura conservada es la voz del tenor la que hace la melodía mientras que el resto sirven de contrapunto, enriqueciendo así el canto gregoriano en el que se basa.

2053 *de esa ciudad de Siria*: se trata de Edesa, ciudad que aparece en las antiguas historias de san Alejo como el lugar a donde peregrinó tras salir de Roma (ver Vega, 1991, pp. 13-18). Es posible, como apunta la corrección manuscrita que se puede leer en el ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal, que originariamente el verso fuera «Edesa, ciudad de Siria», aunque eso obligaría asimismo a cambiar el v. 2057 (en vez de «se encierra» habría que suponer «encierra», para evitar un fallo de concordancia). Dado que el texto que se lee en la *princeps* resulta plausible y que modificar el primer verso obligaría a hacer más cambios, lo más

una imagen de María, 2055
venerada de su pueblo,
se encierra en aquesta ermita.
Faltó el que estaba asistiendo
aquí, con lo cual ladrones
la han robado, y a este efeto 2060
los dos estamos de guarda.
Y hoy un hermoso mancebo
en traje de peregrino
pasó por aquí diciendo
que hoy vendría quien sea digno 2065
custodio de este lucero.
Y al llegar aquí vosotros
las campanas se tañeron,
conque venimos a ver
a quién favorece el cielo. 2070

Pasquín ¡Señor, qué presto pagáis
la hacienda que por vos dejo!

Hombre 2 ¿Cuál es de vosotros dos?

Alejo Yo, amigos, no lo merezco.

Pasquín Aquí está, señores, yo 2075
soy, aunque no lo parezco,
el santo por mis pecados.

Hombre 1 Los pies besarle queremos.

Pasquín No, que no traigo escarpines.

Alejo Indicio es, Señor inmenso, 2080
de que aquí he de detenerme.
Cúmplase vuestro decreto.

---

sensato parece mantener el texto tal y como aparece allí, aunque es muy razonable pensar que la comedia pueda presentar una deturpación en este pasaje.

2065-2066 *digno / custodio de este lucero*: recuerda *Aut.* que el *custodio*, «en la sagrada religión de san Francisco, era el que gobernaba una custodia». A ella hace referencia el *lucero*, probablemente por su esplendor.

2079 *escarpines*: «la funda de lienzo que ponemos sobre el pie, debajo de la calza, como la camisa debajo del jubón» (Covarrubias).

HOMBRE 2 Entrad, señor, en la ermita.

PASQUÍN ¿Hay qué comer allá dentro?

HOMBRE 1 Aunque no es mucho, sí hay. 2085

PASQUÍN Pues déjenme a mí con ello,
que yo con mi bendición,
queriendo Dios, lo haré menos.

HOMBRE 2 Vamos adentro, hijos míos.
Otra vez se oye el portento. 2090
¿Quién toca aquestas campanas?

PASQUÍN Son angelitos traviesos,
no os dé cuidado, que yo
los haré que se estén quedos.

ALEJO Señor, vuestra voluntad 2095
es el norte que yo llevo.

Vuélvense a tocar las campanas y la música repetirá el «Te Deum laudamus»

Volver al índice

Jornada tercera

Sale el Demonio de marinero

Demonio

Ya mi rabia inmortal llegó a su extremo,
y ya a mi engaño solamente temo,
pues, persiguiendo a Alejo tantos años,
contra mí han sido todos mis engaños. 2100
Después que en todo el orbe ha visitado
los templos más ilustres y ha logrado
ver de Jerusalén la tierra santa,
regando a llantos lo que holló su planta,
permite Dios que, huyendo 2105
de aquella ermita que quedó asistiendo,
porque la imagen publicó su nombre
–que ella es quien favorece siempre al hombre,

2099 *tantos años*: la elipsis temporal sitúa la acción de esta tercera jornada, conforme a lo que dice el Demonio, muchos años después de que Alejo saliera de su casa y llegase a Edesa. Nótese que comienza el acto haciendo una apretada síntesis de su llegada a Jerusalén -principal objetivo del peregrinaje de Alejo- y a los otros templos que, según la leyenda, visitó el santo. *Cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «E a cabo de pocos días, llegó al sancto sepulcro, e allí llegado, echose en tierra sobre su cara diciendo: "Señor, no soy digno de entrar en tu sancto lugar, ni entraré fasta que sepa tu voluntad e me lo mandes tú". E allí estuvo pasando mucha hambre e frío e calor e sed y trabajo en oración rescibiendo muchos trabajos y denuestos fasta que se cumplieron siete años. E un día estando en oración oyó una voz que le dijo: "Alejo, siervo de Dios, digno eres de entrar e visitar el sancto sepulcro". […] Y entonces fue muy alegre su ánima y entró e visitó aquel sancto lugar de Nuestro Señor. E cuando lo ovo visitado, iba ya creciendo su buena fama. Por fuir la vana gloria ascondidamente vínose para el puerto de Jafa e falló ahí una nave que quería ir a Cicilia, e dijo: "Dios quiere que vaya a visitar el templo de Sant Pablo" […]» (en Vega, 1991, pp. 107-108).

2104 *holló*: tercera persona singular del pretérito perfecto del verbo *hollar* ('pisar dejando huella').

2108 *que ella es quien favorece siempre al hombre*: el verso, perdido en casi

pues por María ya quién es se sabe–,
haya aportado a Roma en una nave, 2110
conque a su casa viene
a hacer mayor la gloria que ya tiene,
pues en ella ha de estar desconocido,
venciéndose y venciéndome, y yo, herido
de este furor, en Roma ya he sembrado 2115
que es muerto, conque el fuego he renovado
de Otón, que solicita el casamiento
de su esposa. Pues ya que el fingimiento
que intenté fue de Dios desvanecido,
ha de ver vivo lo que vio fingido. 2120
Y en este traje, porque yo he contado
cómo murió embarcado,
a decir a su esposa vengo agora,
[…]
del Duque persuadido, 2125
que yo mismo vi muerto a su marido.
Aquí sale el crïado
que en darme introducción está encargado.

Sale un criado

---

todos los testimonios, parece claramente necesario para mantener la estructura de la comedia en pareados. Lo restituimos a partir de la lectura de *A*.

2110 *haya aportado a Roma en una nave*: *aportar* es, según Covarrubias, «tomar puerto, y muchas veces llegar a parte no pensada, sino que acaso yendo perdidos llegaron a aquel lugar». *Cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «[…] aportaron al puerto de Ostia, que es puerto de Roma. E cuando vio Alejo que eran ya aportados allí, entendió que era voluntad de Dios e le placía que ficiese ahí penitencia. E de allí el patrón de la nave tornose a Cicilia e Alejo tornose para Roma e aderezó para casa de Eufemiano» (en Vega, 1991, p. 109).

2113 *en ella ha de estar desconocido*: ese es el núcleo de la historia de san Alejo. Véase al respecto nuestro «Prólogo» y la síntesis de la leyenda que hace Vega (1991, pp. 13-18). Nótense también, en este sentido, las similitudes que existen entre la vida de san Alejo y la de Ulises, con quien ha sido comparado anteriormente en la comedia (vv. 999-1010): el héroe -igual que el santo- vivirá como mendigo sin ser conocido en su casa y será vejado por quienes están allí.

2124 Es necesario contar con un verso perdido en este lugar para completar el pareado.

Criado 1 Amigo, a lindo tiempo entráis agora
porque por aquí sale mi señora 2130
y la podréis hablar.

Demonio Yo solo siento
dar la nueva de tanto sentimiento,
mas mejor es que viva sin engaño.

Salen los músicos y Sabina

Criado 1 Ya lo sabe, mas llora el desengaño.

Músicos *Ausente del dueño mío,* 2135
sin las luces de su amor,
mas que me anochezca siempre,
mas que nunca salga el sol.

Sabina ¿De qué ha de servir el día
al que, en su esquivo dolor, 2140
a eterna noche condena
el luto del corazón?
Al triste el día le agravia,
pues su luciente arrebol
solamente al afligido 2145
no restituye el color.

2135-2138 *Ausente… nunca salga el sol*: recuerda Crivellari en su edición de *El defensor de su agravio* (Moreto, 2016, p. 128), donde aparece la misma letrilla cantada –aunque con diferencias notables en sus dos primeros versos–, que «esta canción se encuentra también en la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*, de Vicente Suárez de Deza (vv. 235-236), pero aún más interesante nos parece que la canción se emplee con pequeñas variantes en la segunda jornada de *El príncipe perseguido*, comedia colaborada escrita por Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses en 1645 ("Pues la noche de la ausencia / robó la luz a mi amor, / mas que me anochezca siempre, / mas que nunca salga el sol", vv. 1998-2001)». Se conserva la música en el manuscrito 13622 de la BNE, junto con el resto de las piezas de la comedia, y ha sido estudiado por Stein (1993, pp. 52-53) y por Porras (2005, pp. 138-139). Ambos investigadores destacan la importancia de este canto coral para subrayar las tribulaciones de Sabina, aunque eso no implica que la pieza realmente se diferencie en exceso de otras lamentaciones similares recogidas en los cancioneros de la época.

2144 *arrebol*: «color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol, o que regularmente sucede al salir o al ponerse» (*Aut.*).

Volver al índice

Salga el día para todos
y para mí sola no,
y no espere el de la luz
quien no espera el de su amor. 2150
Y pues no tiene socorro
esta desesperación…

Con la música

[Músicos y Sabina] …*mas que me anochezca siempre,*
mas que nunca salga el sol.

Criado 1 Señora, aquel marinero 2155
que vio muerto a mi señor
está aquí.

Sabina Pues, ¿qué pretende?

Criado 1 Que lo escuches de su voz
para que sepas que es cierto.

Sabina ¿Pues tan dichosa soy yo 2160
que para creer mi desdicha
buscáis certificación?

Demonio Señora, esto es obediencia.
Mandado del duque Otón,
vengo a informaros del caso. 2165

Sabina Pues decilde al Duque vos
que, para que yo lo crea,
me basta la información
de que dure su esperanza
a costa de mi dolor. 2170
Mas que, porque no la tenga,
sepa que cuando murió
mi esposo no quedó viva
quien era su corazón,

2149-2150 *y no espere… su amor*: zeugma; 'no espere el día de la luz quien no espera el día, o el luciente arrebol, de su amor'.

que el mío en él era el alma 2175
de la vida que expiró,
y que de un alma sin vida
no hay esperanza de unión,
porque aunque este desengaño
le pronuncio con la voz, 2180
la formo con el aliento
de la vida del dolor.
Que sabe tanto una pena
fomentar su duración
que mantiene los sentidos 2185
por que viva su rigor.
Esto le decid al Duque
y vosotros, desde hoy,
como muerta me tratad,
pues no tengo más acción 2190
de viva que el sentimiento
de desdicha tan atroz.
Al más oscuro retrete
me guïad. No mire yo
luz del día, ni del día 2195
me mire a mí el esplendor.
Toda luz falte a mis ojos,
y entre su lóbrego horror,
quien vive solo a sentir
muera en eterna prisión. 2200

2175 *alma*: véase la nota al v. 502.

2193 *Al más oscuro retrete*: «el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada» (Covarrubias). Igual que Alejo en las primeras escenas de la comedia, Sabina acude a uno de los *remedia amoris* más comunes de la época para mitigar su dolor, que se suma así al consuelo que puede traer consigo la música. *Cfr*. Fernando de Rojas y antiguo autor, *La Celestina*: «Calisto: Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz» (2000, p. 29). Véase la nota a los vv. 5-6.

2199-2200 *quien vive solo a sentir / muera en eterna prisión*: la petición de que llegue la muerte era frecuente entre los enamorados condenados a la *prisión* del amor desdichado. Además de en *La Celestina*, el tópico conoció una particular fortuna en los versos del comendador Escrivá. Véase la nota a los vv. 1581-1582.

Volver al índice

Venid, pues, diciendo a un tiempo,
que pues ya sin vida estoy…

Con la música

[Músicos y Sabina] …*mas que me anochezca siempre,*
mas que nunca salga el sol.

Vase. [*Entra el criado 2*]

Criado 1 En vano el Duque pretende 2205
moverla.

Demonio La persuasión
de Eufemiano lo podrá.

Criado 2 Esperad, que a avisar voy.

Criado 1 ¿Qué es eso?

Criado 2 Dos peregrinos
que de Alejo, mi señor, 2210
traen nuevas de que está vivo.

Demonio ([*Ap.*] ¡Ah, pesar de mí! Estos son.)
¿Vivo Alejo?

Criado 2 Sí.

Demonio ¿Pues cómo,
si le he visto muerto yo?
Esos serán embusteros 2215
que con alguna ficción
la piedad hacen estafa.

Criado 1 Sabiendo esto mi señor,
porque han venido aquí muchos
con esa misma intención, 2220
ha mandado que a ninguno
den entrada.

Criado 2 Hablaldos vos,
que, pues sabéis la verdad,

2206 *moverla*: 'conmoverla', 'persuadirla'.

al publicar su intención
los cogeréis en mentira. 2225

Demonio No hablo a esa canalla yo
ni he de poner mi verdad
en disputa con los dos.
Créanlos o no los crean.
([*Ap.*] Voy a responder a Otón 2230
y a volver luego con él,
que mi engaño ha de hacer hoy
que se descubra o vilmente
quede aquí sin opinión).

Vase

Criado 2 En el semblante parecen 2235
dos hombres siervos de Dios,
no presumo engaño en ellos.

Criado 1 Entren, veremos quién son.

Criado 2 Amigos, entrad.

Salen Alejo y Pasquín de peregrinos

Pasquín ([*Ap.*] *Deo gracias*.
Pues aún no me han columbrado, 2240
debo de haberme mudado
con las penitencias lacias.)

Alejo ([*Ap.*] Señor, pues vos a mi casa
me traéis, con providencia
esforzad mi resistencia 2245
de aquel fuego que aún es brasa.
Después de haber rodeado

2238 *quién*: con valor de plural; 'quiénes'. Para tal uso aún en el Siglo de Oro, véase Blas Arroyo y Velando Casanova (2019).

2240 *columbrado*: aquí parece que se usa simplemente con el valor de 'ver' o 'conocer', aunque *columbrar* es, en rigor, «divisar alguna cosa de lejos, que apenas se puede distinguir y conocer lo que es» (*Aut.*). Nótese, por otra parte, la necesidad de pronunciar *aún* en una sola sílaba para el cómputo métrico.

Volver al índice

todo el Asia peregrino,
por tan extraño camino
vengo aquí, de vos guïado. 2250
Y aquesto, Señor, me alienta,
que cuando de mí no fío,
pues no me tray mi albedrío,
mi riesgo está a vuestra cuenta.)

PASQUÍN Tenga, hermano, gran cuidado 2255
en ayudarme a mentir:
que vio a Alejo ha de decir.

ALEJO Diré que con él he estado.

PASQUÍN Pues eso importa, compadre.

ALEJO ¿Nos albergarán aquí? 2260

PASQUÍN Calle, fíese de mí,
que aquí hallará padre y madre.

CRIADO 1 No acabo de distinguillo.
¿No es Pasquín?

PASQUÍN Ya lumbre da.

CRIADO 1 ¿Pasquinillo?

PASQUÍN Quita allá. 2265
¿Qué es eso de Pasquinillo?
Ya este es otro tiempo, hermano;
ya en Dios he crecido yo.

CRIADO 2 ¿No eres Pasquinillo?

2253 *tray*: 'trae', con vacilación vocálica. *Cfr*. Moreto, *El desdén, con el desdén*: «Si eso en cuidado te tray, / para obligarle no hay / medio como tu hermosura» (vv. 1094-1096).

2269 *Pasquinillo*: la lectura de la *princeps*, *Pasquinillo*, parece preferible desde el punto de vista del contenido, pero ofrece problemas a la hora de cuadrar la métrica del verso. De ahí que las ediciones sueltas presenten en este pasaje variantes de interés en la disposición del texto, como se puede comprobar en el aparato correspondiente. Optamos aquí por la lectura que consideramos menos problemática, aunque obligue a descender hacia las ramas bajas del *stemma* para encontrarla.

Volver al índice

Pasquín — No,
san Pasquín y Pasquiniano. 2270

Criado 1 — ¿Tú, san Pasquín? ¿Todavía
te dura el humor común?

Pasquín — Por no haberme muerto aún,
no estoy ya en la letanía.

Criado 1 — Calla, embustero, ignorante. 2275
¿A santo pasarte quieres
desde bufón?

Pasquín — Tú lo eres
y mientes como un bergante.

Criado 1 — ¿Cómo eres santo?

Pasquín — Este hermano
les dirá mi purgatorio. 2280

Alejo — Su buen ejemplo es notorio.

Pasquín — Y público y escribano.
De milagros un enjambre
he hecho por ese camino.

Criado 1 — ¿Y cuál fue el más peregrino? 2285

Pasquín — El no haberme muerto de hambre.

Criado 1 — ¿Traes nuevas de Alejo?

Pasquín — Sí.
¿Había de ser mi cuidado
como el tuyo? ¡Qué menguado!

2278 *bergante*: «lo proprio que picarón, sinvergüenza, de malas costumbres y condición, no solo vil sino perversa y maliciosa. Parece viene del francés *brigand*» (*Aut.*)

2282 *y escribano*: nótese el chiste por prevaricación lingüística, en que se confunde *notorio* (del que se emana la noción de *público*) con *notario*, de donde procede la asociación con el *escribano*.

2285 *peregrino*: véase la nota al v. 1346.

2289 *menguado*: «tonto u falto de juicio» (*Aut.*).

Criado 1	Sin noticia has vuelto aquí. ¿Dónde está?	2290
Pasquín	Es de tu voz cabo, en Galicia, muy contento.	
Criado 1	¿Pues a qué fue allá?	
Pasquín	Un adviento fue solo a hartarse de nabos.	
Criado 1	¿Pues cómo, si aquí ha venido quien le vio morir allá, y dél señas fijas da?	2295
Pasquín	([*Ap.*] ¡Por Dios que nos han cogido!) Es la verdad que murió, mas eso ha mucho, aunque es cierto.	2300
Criado 1	¿Pues cómo vive, si es muerto?	
Pasquín	Resucitándole yo.	

2291 *Es de tu voz cabo*: aunque en los pocos testimonios que recogen este pasaje (*E* J_2 y J_3) se puede leer *Es cabo de tu voz*, con esa lectura el verso presenta problemas textuales de importancia. En él se rompe con la forma métrica de la redondilla: no solo se trata de un verso hipermétrico, sino que además no rima -como sería esperable- con el v. 2291, en *–abos*. Asimismo, la respuesta de Pasquín no tiene sentido, ya que lo esperable sería que dijese al otro criado el lugar donde ha visto a Alejo. Aunque podría intuirse que se trata de una chanza del gracioso (*Es cabo de tu voz* se podría entender como *está junto a ti*), teniendo en cuenta que se localiza al santo en Galicia, se podría pensar en una mala lectura a partir del original con el nombre de alguno de los cabos gallegos (quizá para marcar así el punto más septentrional de la Península), si es que no se trata simplemente de un lugar inventado por el personaje. Corregimos de la manera menos intrusiva el texto, alterando el orden propuesto por la *princeps*, pero quizá se podría reconstruir el verso también de manera aproximada pensando que Pasquín dijera algo como: «En Cabo de Tabos [?], / en Galicia, muy contento». En cualquier caso, dijera lo que dijera el verso original, parece plausible pensar que la intención del personaje es colocar al santo muy lejos de su Roma natal, quizá cerca del fin del mundo (*finis terrae*) y de una de las rutas del peregrinaje a Santiago de Compostela, para evitar que tengan la tentación de ir a buscarlo.

2293-2294 *Un adviento / fue solo a hartarse de nabos*: más allá de la importancia que pudiera tener el nabo en la gastronomía gallega, en las palabras del gracioso resuena el conocido refrán «cada cosa en su tiempo y nabos en adviento», que recoge Covarrubias.

Volver al índice

Alejo ¿Amigos, quién ese engaño
os dijo? ¿Alejo murió?
De que es vivo os diré yo 2305
señas de más desengaño.

Pasquín ([*Ap.*] Eso, sí, ayúdeme, hermano.
Mienta, que vale dinero.
Ya mi santo compañero
se va haciendo cortesano.) 2310

Alejo Yo no miento, que le vi
y le hablé, y sé yo muy bien
su suceso.

Pasquín ([*Ap.*] Pues, ¿también
quiere clavármela a mí?)

Alejo Y palabras señaladas 2315
diré dél.

Pasquín ¡Ah, buen amigo!
¡Qué bravo es para testigo
de los que prueban cuartadas!

Criado 1 También da señas precisas
el que dice que murió. 2320

Pasquín Pues él miente y le haré yo
que se lo diga[n] de misas.

2310 *cortesano*: como recuerda Colón Calderón (2001, pp. 96-100), en relación con el género de la novela corta, el hombre de corte del siglo XVII se caracteriza por la discreción y, sobre todo, por el disimulo. Con todo, también son propios de su carácter el engaño y el afán de medro que tan frecuentemente eran objeto de escarnio en los textos de Quevedo.

2314 *clavármela*: «metafóricamente vale engañar, usando de palabras artificiosas y equívocas u de acciones disfrazadas, para que otro no advierta el engaño y perjuicio» (*Aut.*).

2318 *cuartadas*: 'coartadas'. *Cfr.* Zayas, «El traidor contra su sangre», en *Desengaños amorosos*: «llamaron a don Alonso a pregones, avisando a Sevilla para que prendiesen a don Pedro; mas él, probando la cuartada, presto le dieron por libre» (p. 385).

2322 *que se lo diga[n] de misas*: amenaza así Pasquín con matar al Demonio por mentiroso. La expresión sirve para avisar a alguien de que pagará en la otra

Criado 1 Con mi señora habló aquí.

Pasquín ¿Dónde mi señora está?

Criado 1 En su cuarto.

Pasquín Yo entro allá. 2325
Hermano, espéreme ahí,
que yo entro, pues esto pasa,
y si no me quieren creer,
hoy un milagro he de hacer
con que Alejo venga a casa. 2330

Vase

Alejo ¿No podré yo al padre hablar
de ese caballero?

Criado [1] No,
porque a todos nos mandó
que a nadie se deje entrar.
Con mortal melancolía, 2335
en su cuarto retirado,
esta nueva que le han dado
llorando está noche y día.

Alejo Pues si le hablo yo, él sabrá
que es engaño.

Criado 1 Entra tú, pues. 2340
Su cuarto es este que ves
y en aquesta sala está.
Llega y vámonos los dos.

Alejo ([*Ap.*] Ya le he visto y desconfío.
Llorando está. ¡Ay, padre mío!). 2345

Criado 2 Decid que os entrasteis vos.

---

vida (una vez difunto, razón por la que es necesario decir misas por su alma) lo que haga en esta.

2335 *con mortal melancolía*: para la melancolía como enfermedad, primero en Alejo y ahora en Eufemiano, véase lo dicho en la nota al v. 7.

Vanse. Descúbrese Eufemiano en una silla

Eufemiano ¡Oh, muerte perezosa!
Para una inútil vida,
ya de tantos dolores quebrantada,
tu planta rigurosa, 2350
para ser más sentida,
temida viene y huye deseada.
Si el detenerte helada
solo es para afligirme,
mal tu rigor lo entiende, 2355
porque si tu retiro más me ofende,
moriré del dolor de no morirme,
que a pesar de la suerte,
también para los tristes hubo muerte.
¿Mas cómo, sin la mía, 2360
hubo flecha que diese
en la vida de Alejo golpe agudo?
¿Entre mí y él qué había
que a mí me defendiese?
Mas si mi suerte pudo estar, ¿qué dudo? 2365
Pero ya el débil nudo
que mi vida sustenta
no es posible que dure,
y este dolor es fuerza que le apure;
que aunque el destino, que mi mal
[fomenta, 2370
en llanto le convierte,
también para los tristes hubo muerte.
Y tú, prenda del cielo,

2357 *moriré del dolor de no morirme*: la queja, que se completa en los vv. 2382-2383 con un lamento porque «a vivir sin vida y sin sosiego / est[á]n los infelices obligados», vuelve a poner en boca de Eufemiano un lamento marcado por el tono propio de la poesía mística (véase la nota a los vv. 395-414). Sin duda el lector actual recordará en este lugar la conocida glosa de Santa Teresa a la siguiente cabeza: «Vivo sin vivir en mí / y en tan alta vida espero / que muero porque no muero» (pp. 499-500).

Volver al índice

que, ya espíritu leve,
campos de luces güellas por despojos, 2375
ruega a Dios que del suelo
tan presto a ti me lleve
como a ti te ha llevado de mis ojos.
No tengan los enojos
de mis crüeles hados 2380
más poder que tu ruego,
que aunque a vivir sin vida y sin sosiego
estén los infelices obligados,
por la ley de su suerte,
también para los tristes hubo muerte. 2385

ALEJO ¿Cómo es posible, ¡ay de mí!,
que sean tan duras entrañas
las mías que esto resistan?
¿Yo a mi padre en pena tanta
he de ver sin consolarle? 2390
Pero si Dios me lo manda,
para obedecer a Dios
volverle quiero la espalda.
Menos rigor es dejarle
que estar oyendo sus ansias 2395
si he de negarle el consuelo.
Voyme, pues.

EUFEMIANO ¡Alejo, aguarda!
Bien te veo. ¿Dónde estás?
¡Oh, imaginación tirana,
que me le pones presente 2400
por dar al dolor más causa!
Tan vivamente le veo
que presumo que me habla.
¡Alma de mi vida! ¡Alejo!

2374-2375 *que, ya espíritu leve, / campos de luces güellas por despojos*: Eufemiano imagina a Alejo como un espíritu, pues cree que está muerto, pisando (*güella*, del verbo *hollar*) los *campos de luces* o campos de estrellas como si fueran *despojos* de su victoria sobre la vida terrenal.

Volver al índice

Alejo	¿Señor, señor, qué me mandas?	2405
Eufemiano	¡Hijo mío de mi vida! Tu voz oí, aguarda, aguarda, si es milagro. ¿Mas qué veo? La imaginación me engaña. ¿Quién sois, amigo? Decid.	2410
Alejo	Un pobre que está a tus plantas.	
Eufemiano	¡Ay, amigo! Alza del suelo, que el corazón me traspasas porque el eco de tu voz tiene tanta semejanza	2415
	con la de un hijo que lloro, que, a no negarlo la cara, creyera que eras Alejo. ¿Qué buscas en esta casa?	
Alejo	Yo, señor, soy peregrino, vengo de la Tierra Santa, no tengo albergue y te pido que me le des, ansí lo hagan	2420

2405 *Señor, señor, qué me mandas*: el verso, claramente hipométrico en la *princeps* (pues omite el segundo *Señor*), se enmienda –probablemente *ope ingenii*– en la edición de Francisco Sanz (F_1). Mantenemos su enmienda para el verso considerando que, dado el contexto, podría haberse producido una mala lectura del original.

2410 *¿Quién sois, amigo? Decid*: nuevamente el verso es claramente hipométrico en la *princeps* (en la que se omite *Decid*) y se corrige en la edición de Francisco Sanz (F_1). Mantenemos su propuesta de enmienda también en esta ocasión.

2412-2418 *Alza del suelo… eras Alejo*: la queja que, como padre, sale de la boca de Eufemiano está construida teniendo muy en cuenta los principios de la comedia nueva y recuerda incluso en algunos de sus detalles a la que se puede leer en *El perro del hortelano*: «Ludovico: […] Esperando cada día / con engaños a Teodoro, / veinte años ha que le lloro. […] ¡Amigo, espera, / espera, que me traspasas/ las entrañas! […] ¿Dijo cómo se llamaba? / Tristán: Teodoro» (vv. 2750-2799). El eco de la comedia lopesca parece completarse en los vv. 2477, 2529 y 2643 de la de Moreto (en sendos casos se repite, marcando con su recurrencia el lirismo de la escena: «¡Ay, hijo de mis entrañas!»), pues Ludovico pronuncia exactamente las mismas palabras al encontrarse con Teodoro (vv. 3102-3103).

Volver al índice

con cosas tuyas, si alguna
le busca en tierras extrañas. 2425

EUFEMIANO ¡Ay de mí! Alejo pudiera
buscarle, si tan temprana
no hubiera sido su muerte.
De tu voz y tus palabras,
amigo, siento un consuelo 2430
tan grande, que piensa el alma
que estoy hablando a mi hijo.

ALEJO (*Ap.* Nunca el corazón se engaña.
¡Quién pudiera declararse!).

EUFEMIANO ¡Hola, criados!

Salen criados

LOS DOS CRIADOS ¿Qué nos mandas? 2435

EUFEMIANO Dad silla a este peregrino.

ALEJO No, señor, es excusada,
que yo no me he de sentar
en tu presencia.

EUFEMIANO Llegalda.
Siéntate, por vida mía. 2440

ALEJO Señor, tu vida jurada,
sentareme, mas no sea
igual el asiento.

2420-2425 *Yo, señor… tierras extrañas*: *cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «Alejo tornose para Roma e aderezó para casa de Eufemiano. Y llegando a su puerta salía su padre cabalgando con mucha compaña. E parósele delante e dijo él: "Eufemiano, dame posada en tu casa que Dios la depare a tu fijo Alejo". Cuando Eufemiano oyó nombrar a su hijo, perdió el sentido del corazón, e si no lo tovieran cayera del caballo en tierra, y estovo ahí un rato» (en Vega, 1991, p. 109).

2435 *Hola, criados*: si no hay error en este verso, en esta ocasión necesariamente *criados* ha de pronunciarse como palabra bisílaba –aunque sea inusual en el teatro áureo– para respetar el cómputo métrico. Por otra parte, nótese que aquí se utiliza *hola* como llamada a quienes pertenecen a un rango inferior, uso con el que aparece muy frecuentemente en la comedia barroca.

Eufemiano ¡Vaya!
Dalde otro asiento.

Criado 1 Aquí está
un taburete.

Alejo Este basta. 2445

Eufemiano ¡Ay, amigo, que tu voz
todo el corazón me arranca!

Alejo ¿Pues qué, señor, es tu pena?

Eufemiano Amigo, mucha desgracia.
Vivir, cuando la razón 2450
está en mi vida agraviada.
Tuve yo un hijo, que en Roma,
con su modestia y su gala,
fue el aplauso de los hombres
y el cuidado de las damas. 2455
Tan hijo mío que en él,
mi mocedad retratada,
iban a segunda vida
reverdeciendo mis canas.
El brío y la lozanía 2460
de mi juventud bizarra
vía en él; otro yo era,
trocada en oro esta plata.
Su virtud era el ejemplo
de Roma, y acompañada 2465
de grandísimo valor.
Valor, señor, que se engaña
quien piensa que es valentía
la locura temeraria

2459 *reverdeciendo mis canas*: responde aquí de manera especular a los versos que pronuncia Alejo en la primera jornada: «que imitan / mis verdores a tus canas» (vv. 207-208).

2462 *vía*: 'veía'.

2463 *trocada en oro esta plata*: era metáfora frecuente en el petrarquismo hablar del cabello rubio como *oro* y, en consecuencia, del cabello cano como *plata*.

Volver al índice

del que todo lo atropella, 2470
porque en ocasión de fama,
los que no temen a Dios,
sin Dios ni valor se hallan.
Era él de tu mismo cuerpo
y edad y, menos la cara, 2475
hasta el eco de su voz
el de la tuya retrata.
Tanto que al oírte ahora…
¡Ay, hijo de mis entrañas!
Amigo, vejez y amor 2480
son niñerías entrambas.
Perdona que no prosigo
porque mi llanto me ataja.

ALEJO ([*Ap.*] ¿Señor, por qué me traéis
a este dolor? Mas son tantas 2485
mis culpas, que vos queréis
que os dé esta pena por paga;
yo os la ofrezco, Señor mío.)
Señor, yo supe la causa
del ausencia de tu hijo. 2490
Yendo de Egipto a Samaria
le encontré yo, y caminando
me la contó.

EUFEMIANO ¡Dicha extraña!
¿Tú has hablado con Alejo?

ALEJO Sí, señor, la Tierra Santa 2495
visitamos los dos juntos.

2481 *niñerías*: «el hecho u dicho de poca entidad o substancia» (*Aut.*).

2494 *¿Tú has hablado con Alejo?*: *cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «Eufemiano tornó en su acuerdo e preguntó al peregrino e díjole: "¿Amigo, viste tú a mi fijo Alejo e conocístelo?". E díjole el peregrino: "Vilo e conocilo e comí e bebí con él e dormí muchas veces e fablé mucho de mi facienda con él y él comigo". Entonce Eufemiano llamó a su camarero e díjole: "Mándote que des a este peregrino una buena cámara e que cures d'él e des todo lo que menester hobiere so pena de la mi merced"» (en Vega, 1991, p. 110). La segunda parte de este episodio se corresponde a los vv. 2635-2642 de la comedia.

No ha dos meses de distancia
que le vi la vez postrera.

Eufemiano — Mira, amigo, que te engañas,
que ha más de un año que es muerto. 2500

Alejo — Señor, esa nueva es falsa,
porque al despedirme dél
me dijo que, si pasaba
por Roma, a verte viniese.
Y diciéndome tu casa, 2505
añadió que, por que fuese
creído, si yo te hablara,
te dijese que, por señas,
que el día de esa mudanza
te comunicó la duda 2510
de una penosa batalla
en que a su razón traía
la inspiración soberana;
y tú le diste consejo
de que a Dios se la fiara, 2515
dando la mano a su esposa.
Tenga segura esperanza
de que, cuando no lo pienses,
le has de tener en tu casa.

Eufemiano — ¿Qué dices, amigo mío? 2520
Precisas son las palabras.
Solo él y yo eso sabemos,
y pues tú lo dices, basta
para que tu verdad crea.
¡Amigo, abrázame! ¡Abraza 2525
a un hombre a quien, con tu voz,
le restituyes el alma!

Alejo — Tu hijo, señor, está vivo.

Eufemiano — Ya toda la duda es vana
con señas tan eficaces. 2530
¡Ay, hijo de mis entrañas!

CRIADO 1 Señor, el Duque entra a verte.

EUFEMIANO Ya es en vano su esperanza,
si Alejo vive.

Salen Otón y el Demonio

DEMONIO ([*Ap.*] Yo haré
que viva en desprecios y ansias.) 2535

OTÓN Guárdeos el cielo, Eufemiano.

EUFEMIANO Sí hace, señor, pues me hallas
sabiendo que Alejo es vivo.

OTÓN ¡Vivo Alejo! ¿Quién te engaña
con esa falsa noticia? 2540

ALEJO No es esta noticia falsa,
señor, que yo hablé con él
y ha poco tiempo.

DEMONIO Estos andan
fingiendo esto por lograr
desperdicios desta casa. 2545
¿Cómo tú hablarle has podido,
si ya más de un año pasa
que murió en el mar, volviendo
de peregrinar el Asia?

ALEJO ¿Murió en el mar?

DEMONIO Y en mis brazos. 2550

ALEJO ¿Pues cómo, si señas claras
traigo yo de haberle hablado?

EUFEMIANO Y tan precisas palabras
que, si no es quien habló a Alejo,
fuera preciso contarlas. 2555

ALEJO ¿Pues tú qué señas das de eso?

DEMONIO Decirme cuando expiraba
que yo avisase a su esposa
para que estado tomara;

por señas, de que un anillo 2560
la dio al irse.

Alejo (*Ap*. ¡Dios me valga!
Verdad es, yo se lo di,
y esto, o mi esposa lo traza
o este es, sin duda, el Demonio).

Demonio (*Ap*. Este engaño ha de ser causa 2565
de su afrenta o su noticia.
¡Mirad si confuso calla!)

Criado 1 Será embuste cuanto ha dicho.

Otón ¿Y en cosas de esta importancia
dais crédito a tales hombres? 2570

Alejo Esa seña, aunque es tan rara,
podéis haberla sabido
de alguno de aquesta casa,
diciéndolo esa señora.
Mas la mía es tan extraña 2575
que solo Alejo la pudo
decir.

Eufemiano Eso es verdad clara.
Yo os creo y es evidencia
que está vivo.

2560-2561 *un anillo / la dio al irse*: traslada aquí Moreto un episodio que, en la historia de san Alejo que se puede leer en las *Flos sanctorum*, ya ha tenido lugar. *Cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E cuando el malvado [= el Demonio] vido que el caballero de Dios [= Alejo] estaba firme desvaneció ante los sus ojos como aire e fuese y fue a la esposa del hombre de Dios y contole todas las cosas que Alejo hiciera, e díjole que él lo enviaba a ella y que si quería que él se viniese para ella, que le enviase con él la sortija que le diera la noche que della se partiera porque se le viniese a la memoria d'él, e que rogase por él. Y ella creyolo todo, e diole la sortija. E cuando él ovo la sortija en su poder pensó que lo venciera del todo. E fue muy alegre e hízose peregrino. E otro día tomó otra forma, e aparescó a Alejo en el camino e comenzole a contar muchas cosas declarándole las escrituras de la vieja ley e que su esposa hacía maldad e daba a los que con ella dormían todo cuanto había. E aún que él durmiera con ella y le diera una joya e díjole: "Si lo quisieres creer, si no cata aquí esta sortija que me dio ella con su mano"» (en Vega, 1991, p. 106).

OTÓN ¿Por qué causa?

EUFEMIANO Porque el no haberme yo muerto 2580
de una pena tan pesada
es porque a mi corazón
no llegó, como era falsa.

OTÓN Si a vos el amor de padre
tan fácilmente os engaña, 2585
no ha de ser eso en perjuicio
de una señora a quien ata
las manos una coyunda
tan inútilmente vana.
Y pues vuestra liviandad 2590
que tome estado embaraza,
yo me valdré de otro medio,
si el de esta verdad no basta.

Vase

DEMONIO Y yo, si en señas consiste,
daré de su muerte tantas 2595
que no la podáis dudar.

ALEJO Sierpe engañosa, ¿qué trazas?

DEMONIO ¿Sierpe engañosa? ¡Esto es bueno!
Como a demonio me trata
porque sé lo que él ignora. 2600

ALEJO Yo no le digo palabra.
(*Ap.* Libradme, Dios, de esta fiera
que en descubrirme trabaja.)

2588 *coyunda*: literalmente es «la correa con que se atan los bueyes al yugo» (*Aut.*). Aquí, obviamente, Otón se refiere al uso figurado que también recoge *Aut.*: «Metafóricamente se llama la unión o de dos personas por el matrimonio».

2591 *embaraza*: «impedir, detener, retardar y, en cierto modo, suspender lo que se va a hacer o se está ejecutando» (*Aut.*). Véase la nota al v. 559.

2597 *Sierpe engañosa*: la serpiente es imagen tradicional y popular para identificar al Demonio, y así aparece ya en la Biblia (Génesis 3; Apocalipsis 12, 7-9).

Demonio ¿Quién eres tú, que me tienes
por demonio?

Alejo Tú te engañas 2605
en todo cuanto pronuncias.

Eufemiano Hermano, ya sé quién habla
más verdad. Idos con Dios
y no entréis más en mi casa.

Demonio ([*Ap.*] No me iré sino conmigo, 2610
si ansí lo quiere mi rabia,
mas vengado en los ultrajes
que le han de hacer en su casa.)

Vase

Eufemiano Amigo, entrad acá dentro
y demos esta esperanza 2615
a las penas de mi hija.

Criado 1 Ya, señor, está avisada,
que a hablarla ha entrado Pasquín.

Eufemiano ¿Pues Pasquín ha vuelto a casa?

Criado 2 Con aqueste peregrino. 2620

Eufemiano ¿Y ha visto a Alejo?

Alejo En Samaria,
como yo, le vio también.

Eufemiano Pues, ¿qué evidencia más clara?
Venid, amigo, acá dentro
por que el aposento os hagan. 2625

2622 *como yo, le vio también*: enmendamos el verso hipométrico de la *princeps* (que omite *como yo*) aceptando, como en casos anteriores, la lectura ofrecida por las posteriores ediciones sueltas de Francisco Sanz (F_1).

2624-2632 *Venid, amigo, acá dentro / por que el aposento os hagan… al paso esta escalera*: *cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E después que hobo comido, lleváronlo a una rica cámara bien encortinada con rico lecho diciéndole que holgase allí. Y él dijo que no era su costumbre de acostarse en cámara tan rica, mas por amor de Dios que lo dejasen estar debajo la escalera por donde sobían al

Alejo	Señor, ansí Dios a Alejo presto a tu vista le traiga que me hagas una merced.	
Eufemiano	De ello te doy la palabra.	
Alejo	Para vivir yo, señor, aquel rinconcito basta que hace al paso esta escalera. En él, porque no embaraza, te suplico que me dejes.	2630
Eufemiano	Pésame de que me hayas obligado a que lo cumpla, mas esa es la mejor sala si tu gusto la desea. Y tú, Teodoro, te encarga de asistir aquí a este pobre, por que nada le haga falta. Y vos, vedme a todas horas.	2635 2640

palacio» (en Vega 1991, pp. 110-111). La imagen de Alejo debajo de la escalera es la que, iconográficamente, identificaba de manera más clara al santo. Así aparece, por ejemplo, en el grabado que acompaña su historia en el *Flos sanctorum* (Sevilla, Juan Gutiérrez, 1568).

2626-2628 *ansí Dios… una merced*: oración comparativa; 'así Dios traiga a Alejo a tu vista tan presto como tú una merced me hagas'. Se trata de una construcción sintáctica que recuerda a la del *ut* latino.

2633 *no embaraza*: 'no estorba'.

2639 *Teodoro*: el nombre, que etimológicamente significa «regalo de Dios», lo utiliza también Moreto en *Los siete durmientes*. No parece casualidad que con él se designe allí a un «personaje que interviene brevemente en la última escena de la jornada segunda. Es un confeso cristiano que coloca la inscripción que certifica el martirio una vez sellada la cueva donde han quedado sepultados los siete hermanos. Esta inscripción será luego el testigo que posibilitará la milagrosa resolución final de la obra» (Hernando Galiano, en Huerta Calvo, Sáez Raposo y Vélez-Sainz, 2011, p. 329). Por esa razón preferimos la lectura de la *princeps*, según la cual se identifica a uno de los dos criados que aparecen en escena con este nombre. De ese modo se evita pensar además que Teodora, la criada de Sabina, se encuentra en escena cuando no se ha indicado nada al respecto ni ha intervenido en la acción, aunque corrijan en ese sentido *A* y S_3.

Volver al índice

Alejo — Haré, señor, lo que mandas.

Eufemiano — Ya he cobrado nuevo aliento.
¡Ay, hijo de mis entrañas! 2645

Vase

Criado 2 — Buen aposento ha escogido.

Criado 1 — ¡A fe que la nueva falsa
la ha de purgar bien aquí
con los pajes de la casa!

Criado 2 — Debe de ser loco o simple. 2650

Criado 1 — De hipócrita es más la traza.

Alejo — Amigos, ¿en qué ejercicio
podré yo ocuparme en casa,
si servir en algo puedo?

Criado 1 — Si eso quiere, en llevar agua 2655
de la fuente a los crïados.

Alejo — Harelo de buena gana.

Criado 2 — Pues entre acá y le daremos
cántaros en que la traiga.

Alejo — Ya os sigo yo, que antes quiero 2660
reconocer mi posada.

Criado 2 — Bien puede, porque es muy buena.

Criado 1 — Quítele las telarañas.

Vanse. Descúbrese la escalera

2647 *la nueva falsa*: 'la falsa noticia'.

2655 *llevar agua*: quizá haya aquí una recreación, disminuyendo en intensidad el original, de lo que se puede leer en *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E muchas veces los pajes como mozos de poco entendimiento vertían el agua y le daban con ella en el rostro y el sancto hombre sofríalo con gran paciencia» (en Vega, 1991, p. 111).

ALEJO
Albergue pobre por mi bien hallado,
desde hoy serás magnífico aposento, 2665
pues te hace rico quien está contento
de vivir donde no será envidiado.
Pise el soberbio su salón colgado,
que en ti desnudo viviré yo, esento
de que puedan herir mi pensamiento 2670
las puntas de los clavos del cuidado.
Será sepulcro a las memorias mías,
que menor casa da a los desengaños
la tierra en siete pies de entrañas frías.
Pues qué importa a quien vive sin engaños 2675
que pase en poco espacio breves días,
si en menos ha de estar tan largos años.

Vase. Sale Pasquín

PASQUÍN
Esto es hecho, dicha ha sido,
pues con la nueva fingida
he dado a Alejo la vida 2680
y lo santo me han creído.
Santo me llaman y pienso
que lo soy, aunque es espanto
subir de lacayo a santo.
Mas debe de ser ascenso 2685
por la nueva que he fingido
de Alejo. Tanto me han dado,

2664 *Albergue pobre por mi bien hallado*: es inevitable contrastar la forma en que Alejo expresa en este soneto su contento al encontrarse bajo la escalera de su antigua casa con el lamento de Garcilaso ante la muerte de su amada en el soneto X, que comienza con el conocido verso «Oh dulces prendas por mi mal halladas». Comienza Moreto con un *contrafactum* en sentido positivo del verso garcilasiano que puede ponerse en relación con las otras imitaciones y homenajes que le brindaron los poetas del Barroco (véase Herrero García, 1930, pp. 79-89). Del diálogo intertextual da cuenta también el v. 2804, en que se utiliza el verso tomado de Garcilaso como coda final de los pasajes musicales de la escena. Para el uso de la poesía garcilasiana en la comedia, véase también la nota al v. 1035. El contenido del soneto, por su parte, se puede relacionar más claramente con la poesía horaciana de raigambre frayluisiana.

que, según lo que he llevado,
parece que le he traído.
A mi simple compañero 2690
pusiera yo en un cadalso
porque fue testigo falso,
sin que le valga dinero.
De los pajes maltratado
y cuantos vienen de fuera, 2695
debajo de una escalera
pasa vida de ahorcado.
Ya le juzgué virtüoso
y que era un santo varón,
mas ya perdió mi opinión 2700
en viéndole mentiroso.
Que a Alejo vimos entrambos
afirma a trompa tañida,
y a mí me ha dado la vida
traer quien mienta por ambos. 2705
Mas es mejor mi destino,
que él está en un purgatorio
y yo tengo un dormitorio
de perniles de tocino;

2691 *cadalso*: «hoy comúnmente por *cadalso* se comprende el tablado que se hace para castigo de algún delincuente que es noble y merece la pena ordinaria» (*Aut.*).

2694 *De los pajes maltratado*: *cfr*. *La vida de Sant Alexo* (British Library): «E allí estuvo el sancto hombre como caballero fuerte de Jesu Cristo so aquella escalera XVII años haciendo mucha penitencia e sufriendo mucha hambre e sed e frío e mucho polvo de los que sobían e decendían. E muchas veces los pajes como mozos de poco entendimiento vertían el agua y le daban con ella en el rostro y el sancto hombre sofríalo con gran paciencia […]. E otras vegadas cuando venían aquellos mozos de jugar dábanle con las varas y él sufríalo con mucha paciencia […]. Y otras veces le daban palmadas en la faz e sufríalo todo en paciencia diciendo: «Señor, mucho más hicieron a ti cuando te mesaban los judíos las barbas». Y pasó otros muchos vituperios e muchas veces pasacan tres días que no le dacan de comer, ca no habían acuerdo ninguno d'él» (en Vega, 1991, p. 111).

2703 *a trompa tañida*: «se dice del que intempestiva y atropelladamente sale de algún lance» (*Aut.*).

2709 *perniles de tocino*: frente al *purgatorio* que es el habitáculo de Alejo, el

y con dos botas al lado 2710
mi virtud crece a porfía,
porque me hallan cada día
en mi aposento arrobado.

Dentro algunos muchachos

MUCHACHO 1 ¡Tiralde de los mostachos!

MUCHACHO 2 ¡Dale!

MUCHACHO 3 ¡Cascalde los dos! 2715

ALEJO ¡Dejadme, amigos, por Dios!

TODOS ¡Al loco, al loco, muchachos!

PASQUÍN ¿Qué veo? A mi compañero
de muchachos una tropa
le van dando a quema ropa. 2720
¡Ah, pícaros! Darle quiero
socorro, que está apretado.

MUCHACHO 1 ¡Hazle caer!

MUCHACHO 2 ¡Salga aquí!

Sale Alejo con un cántaro de agua al hombro

ALEJO Tened más piedad de mí,
amigos, por ir cargado. 2725

---

gracioso pondera de manera hiperbólica las bondades de la habitación en que reside, llena de jamones o *perniles de tocino*, que eran especialmente apreciados en la época, a los que acompañan dos *botas* de vino. *Cfr*. *Segunda parte del Lazarillo*: «Yo con aquello moríame de amores de tal gente, porque no solo esto, mas de perniles de tocino, pedazos de piernas de carnero cocidas en aquellos cordiales vinos con mucha de la fina especia, y de sobras de cecinas y de pan me henchían la falda y los senos cada vez que nos juntábamos, que tenía en mi casa de comer, yo y mi mujer, hasta hartar una semana entera» (Cap. 1)

2720 *a quema ropa*: «frase adverbial que significa 'desde muy cerca', de modo que pueda alcanzar el fuego del arma» (*Aut.*).

2722 *apretado*: *apretar* es «maltratar, oprimir, ocasionar mal y daño» (*Aut.*).

Sea por Dios, a él le ofrezco,
que esto es sin duda castigo.

Pasquín ¿Qué es esto, hermano?

Alejo ¡Ay, amigo!
Menos de lo que merezco.
Ayúdame a levantar 2730
este cántaro pesado,
que vengo muy maltratado
y no le puedo llevar.

Pasquín ¿Hay mayor bellaquería?
¿Posible es que sufra aquesto? 2735

Alejo ¿Pues qué he de hacer, si todo esto
merece la culpa mía?
Dios hace estas maravillas,
su amor me da este dolor.

Pasquín Es cierto, y como es mejor, 2740
le requiebra las costillas.

Alejo Él castiga mis pecados.

Pasquín Calle, que eso es bobería.
Diga, ¡ah, señor!, la osadía
de aquestos desvergonzados. 2745

Alejo ¿No ve que no es caridad?
¿Eso había de decir?

Pasquín Oiga, pues sabe mentir,
¿no sabrá decir verdad?

Alejo ¿Yo mentir? ¿Cuándo o en qué? 2750

Pasquín En decir que a Alejo vio.

Alejo Verdad es que le vi yo.

Pasquín Como yo.

2741 *requiebra*: en su sentido literal, entendido como «quebrar una cosa y después volverla a quebrar en piezas más menudas» (*Aut.*).

Volver al índice

ALEJO Pues ansí fue.

PASQUÍN Pues si yo no le vi, luego
ha mentido.

ALEJO Se ha engañado. 2755

PASQUÍN ¿Mentiroso y porfïado?
¿Se crïó en casa de juego?

ALEJO En más de alguna ocasión
le vio y no se acuerda aquí.

PASQUÍN Ansí es verdad, que le vi 2760
en una revelación.

ALEJO Hágame, pues, caridad
de sacarme ahora de aquí,
bien que me ofendan allí,
que aunque en ellos es piedad, 2765
ya no me puedo mover
de los golpes que me han dado.

PASQUÍN Por Dios que estoy irritado,
mas déjemelos coger
con el cincho y verá ahora 2770
la tunda que los reparto.
Salga por ahí, que el cuarto
es ese de mi señora.
Hoy a todos los sacudo,
mas no sea si me alargo 2775
que ellos me tomen a cargo
y pare yo en pollo crudo.

2757 *casa de juego*: eran frecuentes en el siglo XVII las casas de juego y conversación, lugares reservados para jugar a las cartas, el ajedrez, los *trucos*… o para participar en tertulias y certámenes poéticos y de ingenio. Era común, en este tipo de establecimientos, que reinara la picaresca que Pasquín le atribuye a Alejo, por *mentiroso y porfiado*. Para una descripción más pormenorizada de las casas de juego, véase García García (1999, pp. 24-27).

2777 *pollo crudo*: es difícil determinar el sentido exacto de las palabras del gracioso, aunque quizá se pueda entender en esta alusión algo así como 'sin preparar'. *Cfr*. *Antíoco y Seleuco* (burlesca): «LUQUETE: Aquí está el agua, ¿en qué tu

Vase

Alejo ¡Ah, mundo ciego y errado!
Quien no busca tu riqueza,
en amando la pobreza, 2780
por loco vive ultrajado.
A mí me tienen por necio,
no por no ser conocido
sino porque a Dios unido
hago del mundo desprecio. 2785
En él al pobre y al chico
que vive de su trabajo
le tienen por hombre bajo,
y es honrado y sabio el rico.
Pero de horror tan infiel 2790
saldrá, viendo el día postrero,
que el rico fue un tesorero
de Dios, que quebró con él.
Pues lo que para hacer bien
le dio Dios a su ambición, 2795
gastado en su ostentación,
él vivió pobre también.

Dentro Sabina

Sabina ¡Ay de mí!

Alejo ¿Qué lastimosa
voz es esta que oí?

Sabina ¡Ay, infelice de mí! 2800

Alejo ¡Cielos, aquesta es mi esposa!

Canta dentro una mujer

---

engaño fraguas? / ¿En qué te anegas? Di. Reina: En estas enaguas. / Luquete: Si a ellas me arrojo a remediarte osado / no saldrá pollo crudo, sino aguado» (vv. 1514-1517, en *Comedias burlescas*, pp. 456-457).

MUJER 1 *Llorando días y noches*
de Alejo la ausencia larga,
está la infeliz Sabina
diciendo al viento sus ansias. 2805

SABINA *¡Ay, dulces prendas por mi mal halladas!*

ALEJO Huyendo un riesgo, ¡ay de mí!,
en otro mayor he dado,
pues allí fue maltratado
el cuerpo, y el alma aquí. 2810
¡Cielos, valedme! ¿Qué haré?
Que aunque supo mi valor
vencerse viendo su amor,
viendo su llanto no sé.
Peligro tan declarado 2815
quiero hüir, mas dónde estoy
no sé ni por dónde voy.
¡Cielos, con ella he encontrado!

Descúbrense las damas haciendo labor con Sabina, cantando, y el postrer verso de la repetición a cuatro. Canta [*la dama*] 2

DAMA 2 *Viendo las tristes memorias*
que la dio para dejalla, 2820
a los labios la repite
para decir con más causa:

A cuatro y repetido

SABINA [Y DAMAS] *¡Ay, dulces prendas por mi mal halladas!*

2806 *¡Ay, dulces prendas por mi mal halladas!*: esta última pieza musical está compuesta como un lamento clásico, con repeticiones y variantes que tienen lugar en las respuestas del coro (diferenciadas melódicamente en el manuscrito 13622 de la BNE), y así ha sido analizada por Stein (1993, p. 53) y por Porras (2005, pp. 139-141). Para la referencia garcilasiana del verso que hace las veces de estribillo, véase la nota al v. 2664.

Arrodíllase Alejo

Alejo — Señor, amparadme vos.
Válgame vuestro poder, 2825
que aquí es donde he menester
todo el socorro de Dios.

Sabina — Prendas del bien que perdí,
pues seréis más escuchadas
del dueño que os dejó aquí, 2830
hablalde ahora por mí.

A cuatro

[Sabina y damas] — Y hablalde como dejadas.

Alejo — Valedme, Dios, si esto es arte
de mi enemigo, y de vos
vuestra piedad no me aparte, 2835
que el corazón se me parte.
Sea por amor de Dios.

Canta [*la dama*] *3*

Dama 3 — *El anillo de su esposo*
de ardientes lágrimas baña,
que como es piedra y fue suya, 2840
piensa que el llanto la ablanda.

A cuatro

Sabina [y damas] — *¡Ay, dulces prendas por mi mal halladas!*

[Sabina] — No cantéis, no prosigáis,
que en lo que la voz divierto,
mi dolor me lo acrecienta 2845
lo que por ella me acuerdo.
Idos y dejadme a solas
llorar, descanse mi pecho,
que el que llora satisfice
a la razón del tormento. 2850

Volver al índice

ALEJO ([*Ap.*] Sufrid, corazón, sufrid,
aunque el dolor es tan fiero
que culpas como las mías
no se han de pagar con menos).

SABINA Ahora que estoy a solas, 2855
dulce esposo, amado dueño,
que bien cerca estás de mí
si en el corazón te tengo,
las razones de mi queja
te he de decir por consuelo, 2860
que el tener razón un triste
hace su desdicha menos.

Levántase

ALEJO ([*Ap.*] Aunque no sepa por dónde
me he de ir de aquí, mi fuego
le podré yo resistir, 2865
mas su razón no me atrevo.)

SABINA Oye, amado dueño mío,
que pues estás aquí dentro
no es mucho pedir que escuches,
ya que respondas no puedo. 2870

ALEJO ([*Ap.*] Bien dice y es tiranía
no oírla; atenderla quiero,
que he de pagarla esta deuda
a costa de mi tormento).

SABINA Tú solamente conmigo 2875
has sido traidor, Alejo.
Nadie de ti se ha quejado,
pues yo, ¿por qué lo merezco?
Verte alabado de todos
dio principio a mi deseo. 2880
Tan mala soy, que yo sola
soy la que de ti me quejo,
pues yo ofenderte no pude.
¿Por qué te fuiste tan presto,

que aun de darte un enojo 2885
me dio lugar tu desprecio?
Si acaso me aborrecías,
rehusaras mi casamiento,
no llorara yo este agravio
aunque sintiera el despego. 2890
Mas ya casado conmigo,
¿por qué me dejaste luego?
Si el odio movió tu enojo
a verme en un llanto eterno,
ya que has logrado tu gusto, 2895
¿por qué huyes de tu contento?
Y si a mayor perfección
te quiso llamar el cielo,
¿era contra tu obediencia
darme aviso del intento? 2900
Y ya que, en fin, me dejaste,
cuando te hallaste tan lejos,
¿te faltó papel y tinta
para lograrme un consuelo?
No puedo pasar de aquí 2905
cuando aquesto considero,
porque no hallarte razón
es mi mayor sentimiento.

Alejo ([*Ap.*] Dios mío, esforzadme vos
o hacedme de piedra el pecho, 2910
que no es posible ser hombre
quien tiene aquí sufrimiento.)

Sabina ¿Mas quién llora aquí conmigo?

Alejo ¡Ay de mí! ¡Valedme, cielos!

Sabina ¿Quién eres, hombre?

Alejo Señora, 2915
un pobre que te está oyendo,
y la razón de tu llanto
mueve la mía a lo mesmo.

SABINA ¿No eres tú aquel peregrino
que trujo nuevas de Alejo? 2920

ALEJO El mismo soy.

SABINA ¿Pues qué lloras?

ALEJO Tu dolor.

SABINA ¿Yo en qué te muevo?

ALEJO Dejé yo a mi esposa amada,
como Alejo a ti, y me acuerdo
de que ella tendrá de mí 2925
la queja que tú de Alejo.

SABINA ¿Pues tú por qué la dejaste?

ALEJO Por un superior precepto.

SABINA ¿De algún príncipe?

ALEJO Y muy grande.

SABINA ¿La amabas?

ALEJO Más que a mí mesmo. 2930

SABINA ¿Te ofendió?

ALEJO No, que era casta.

SABINA ¿La quería él?

ALEJO Yo lo pienso.

SABINA ¿Pues por qué se la dejaste?

ALEJO Porque me arrastró un decreto.

SABINA ¿Sabes de ella?

ALEJO Sé que llora. 2935

SABINA ¿Y el príncipe?

ALEJO Está en su imperio.

SABINA ¿Puedes volver?

ALEJO Mas no hablalla.

SABINA ¿Quién te lo prohíbe?

Volver al índice

Alejo El riesgo.
Sabina Calla, que mi llanto aumentas.
Alejo ¿Yo? ¿Con qué?
Sabina Con ese ejemplo. 2940
Alejo ¿Es ansí tu mal?
Sabina El mesmo.
Alejo Pues consuélate.
Sabina No puedo.
Alejo Pues un remedio hay.
Sabina ¿Cuál es?
Alejo Llorar los dos.
Sabina Pues lloremos.
Hombre, enigma de mis males, 2945
vete o yo dejarte quiero,
porque el ver que es tu pesar
tan semejante a mi duelo,
me parece que en ti estoy
mirando a mi ingrato dueño. 2950

Vase

Alejo Yo lo soy, pero no ingrato,
pues al amor que obedezco
debo, aunque no lo conoces,
mayor agradecimiento.
Mas gente viene hacia aquí 2955
y por allí paso veo
a mi venturoso albergue.
En él esconderme quiero.

2941 *el mesmo*: aunque lo esperable sería que este verso quedase sin rima, se deja contagiar del resto de la composición y mantiene la rima asonante del romance. Si no falta ningún verso en este pasaje, se trata de una simple imperfección de la composición métrica.

Éntrese debajo de la escalera y salen
Pasquín, Otón, el Demonio y criados

PASQUÍN Señor, esto es la verdad.

OTÓN Entrad todos con silencio, 2960
que esto es ahorrar dilaciones.

DEMONIO Tu resolución apruebo,
que te excusa el disputar;
([*Ap.*] que si Alejo es vivo o muerto,
aquí dél me he de vengar). 2965

PASQUÍN Señor, está muy bien hecho,
porque yo ni a Alejo he visto
ni aqueste grande embustero,
peregrino hipocritón,
que se hace santo mostrenco, 2970
atribuyéndose a sí
los milagros que yo he hecho,
le ha visto jamás ni hablado.

OTÓN ¿Pues tú no lo has dicho?

PASQUÍN ¡Ay, cielos!
¿Yo mentir? ¡Ira de Dios! 2975
Que la verdad y el silencio
nació de esta boca sucia.

OTÓN Amigos, mi ardiente fuego
no sufre ya dilaciones.
Robarla esta noche quiero, 2980
que lograda mi osadía,
ella acetará mi intento.

DEMONIO Este peregrino infame
con falsa noticia ha puesto
más violencia en su desdén. 2985

2970 *mostrenco*: en este contexto, «el que no tiene casa, ni hogar, ni señor o amo conocido» (*Aut.*).

Volver al índice

Pasquín — Y merece, por lo menos,
una gran pisa de coces.

Demonio — Eso es lo que yo pretendo.

Otón — La hora es la más segura.
Amigos, seguidme adentro, 2990
que guardada está la puerta,
y viva o no viva Alejo,
hoy he de lograr mi amor.

Vase

Pasquín — Pues entren pisando quedo,
que yo me echo en oración 2995
por que tenga buen suceso
un intento tan piadoso.

Alejo — ([*Ap.*] ¡Qué escucho, válgame el cielo!
¡A robar van a mi esposa!
¿Cómo estorbaré su riesgo?). 3000
Hermano Pasquín, apriesa,
entre a avisar allá dentro.

Pasquín — ¿Qué he de avisar?

Alejo — Que se quema
esta casa. ¡Fuego, fuego!

Pasquín — ¿Dónde está el fuego?

Alejo — En el cuarto 3005
de Sabina.

Pasquín — No lo veo.

Alejo — ¡Fuego, fuego!

Pasquín — ¡Hombre del diablo!
Si tú te ardes por adentro
no es fuego eso, sino vino.

2987 *una gran pisa de coces*: resulta redundante la expresión del gracioso, pues *pisa* es «la zurra o vuelta de patadas o coces que se da a alguno» (*Aut.*).

Dentro

[Una voz] Id todos a acudir presto. 3010

Salen los que entraron

Otón ([*Ap.*] La casa se ha alborotado,
malogrose mi deseo.)

Demonio ¿Quién ocasionó este ruido?

Pasquín Es, señor, mi compañero,
que ha cogido un lobo asado. 3015

Otón Este villano embustero
me estorba siempre la dicha.
Vengaré en él mi desprecio.

Échanle en el suelo a golpes

¡Dalde todos, ultrajalde!

Demonio Agora de ti me vengo. 3020

Alejo Favorecedme, Dios mío.

Demonio Ya te desampara el cielo.

Criado 1 ¡Que sale gente, señor!

Otón Vámonos, que voy muriendo.

Vase

Demonio ([*Ap.*] Yo aquí me quedo invisible 3025
por tenerle a mis pies puesto).

3015 *un lobo asado*: 'una borrachera'. Vuelve a ser una expresión redundante, pues *coger un lobo* es, «en estilo festivo, la embriaguez o borrachera» (*Aut.*), y lo mismo puede decirse de estar *asado* o cocido.

3025 *invisible*: no era infrecuente que las apariciones demoníacas fuesen invisibles a los personajes que están en escena, salvo que el propio Demonio quisiera ser visto. *Cfr*. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*: «Una voz: *(Dentro)* Enrico. Enrico: A llamar porfía. / De mi flaqueza me espanto. / A esta parte la voz suena / que tanto temor me da. […] *(Sale el Demonio y no le ve)* Demonio: Tu desgracia lastimosa / siento. Enrico: ¡Qué confuso abismo! […] Otra vez se oye

Alejo — Señor, socorredme vos.

Pasquín — Ya se han ido. ¿Es la del fuego?
¿De quién pide ahora socorro?
Levántese, pues.

Alejo — No puedo, 3030
que sobre mí tengo un monte.

Pasquín — ¿Qué monte, que a nadie veo?
([*Ap.*] ¡Por Dios que es fino el martujo!)

Alejo — ¡Valedme, piadosos cielos!

Sale el Ángel

Ángel — Infiel dragón, ya en ti acaba 3035
la persecución de Alejo.
Vete a penar sus injurias.

Desaparece con trampa

---

el estruendo. Demonio: Librarte, Enrico, pretendo. / Enrico: ¿Cómo te puedo creer, / voz, si no llego a saber / quién eres y adonde estás? / Demonio: Pues agora me verás. *[Aparécesele como en forma de una sombra]*» (vv. 2246-2269).

3032 *qué monte*: el peso que Alejo siente sobre sí es, obviamente, el del Demonio, que probablemente en la puesta en escena se encuentre con un pie sobre el santo, obligándolo así a permanecer en el suelo.

3033 *martujo*: probable alusión despectiva al santo, como nombre derivado de san Martín. Aún se mantiene el nombre, de hecho, en Galicia para aludir al pez que, según la leyenda hagiográfica, tocó el santo (véase Portela Yáñez, 1989, p. 1160). Con todo, la alusión es confusa y no se puede descartar por completo que se esté ponderando la paliza que le han dado a Alejo, pues en Aragón y Salamanca un *martujo* es: «Golpe dado con la mano. Bofetada. Puñetazo» (véase Moneva y Puyol, 2004).

3035 *dragón*: «Por este nombre de Dragón es sinificado el demonio en las Sagradas Letras, y particularmente en muchos lugares del *Apocalypsi*, cap. 12» (Covarrubias). Es una de las imágenes tradicionales con las que se identificaba al Demonio en toda la tradición bíblica y cristiana, como se puede observar claramente en la iconografía asociada al arcángel san Miguel o a san Jorge.

3037 *acot. con trampa*: nueva referencia a la escenografía utilizada para la puesta en escena de la pieza. Para el uso del escotillón en la comedia, véase la nota al v. 1924 *acot*. Téngase en cuenta que el efecto escénico debía completarse con las luces que maravillan a Pasquín en los versos siguientes. Para este tipo de efectos

DEMONIO ¡Sepulte mi ira el infierno!

PASQUÍN ¡Cielos! ¿Qué luces son estas?
¿Si tiene mi compañero 3040
lobo de participantes?

ÁNGEL Alejo, ya quiere el cielo
darte el premio del trabajo
que has tenido tanto tiempo.

ALEJO Ya, mensajero divino, 3045
rendido y postrado veo
que de esta mortal unión
se va el nudo deshaciendo.

ÁNGEL Esfuérzate y ven conmigo,
que para que de tu cuerpo 3050
cuide tu padre, y le quede
a tu casa ese consuelo,
has de escribir con tu firma
toda tu vida en un pliego.

ALEJO Ya voy alegre en tus brazos, 3055
pues voy a morir en ellos.
Adiós, padre; adiós, esposa,
que yo a rogar voy al cielo
que me acompañe a la dicha
quien me acompañó al tormento. 3060

Vase

PASQUÍN ¡Hermano, hermano! ¿Qué escucho?
Él se ha dormido. ¿Esto es hecho?
¿Pero qué luces son estas,

---

luminosos en las comedias de santos, véase Rodríguez García (2014, pp. 44-61) y Dassbach (1997, pp. 110-114). El mismo efecto volverá a aparecer en el v. 3063, rodeando el cuerpo de Pasquín.

3041 *lobo de participantes*: nueva alusión cómica de Pasquín a la supuesta borrachera de Alejo (véase la nota al v. 3015), en la que se pregunta si participan también los demás personajes, pues comparten las alucinaciones que atribuye al estado de embriaguez del santo.

Volver al índice

que me cercan todo el cuerpo?
Sin duda es luz celestial. 3065
Si soy yo santo hacia adentro,
y sale el humor divino
con el ejercicio que he hecho.
Esto es infaliblemente.
Señor mío, ya yo veo 3070
que no me había conocido.
¿Esto tenía yo encubierto?
¡Válgame Dios! ¿Mi virtud
es tabardillo del cielo?

Dentro, [*hombre*] *1*

Hombre 1 ¡Buscad al siervo de Dios! 3075
Hombre 2 ¡Qué prodigio!
Hombre 3 ¡Qué portento!
Voz Buscalde en cas de Eufemiano.
Todos Entremos todos adentro.
Pasquín ¡Vive Cristo, que soy santo
y no acabo de creerlo! 3080

3069 *infaliblemente*: probablemente se trate de un nuevo caso de prevaricación lingüística, por 'indudablemente'.

3074 *tabardillo*: «enfermedad peligrosa que consiste en una fiebre maligna que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga y a veces granillos de diferentes colores, como morados, cetrinos, etc.» (*Aut.*). Igual que el *tabardillo* puede tardar en mostrar sus efectos, así también estaba encubierta -a juicio del gracioso- la santidad de Pasquín que ahora se manifiesta. *Cfr*. «Salió acompañando el Duque a los Reyes, y como le llegó aviso de que se empeoraba el mal, volvió de la primera jornada con el de Medinaceli y don Pedro Franqueza, y habiendo estado veinte y cuatro horas sin pulsos, la dejaron paresciendo que no volvería, y entonces conoscieron que la salía tabardillo, porque la habían curado de unas palpitaciones del corazón y mal de mujeres» (Cabrera de Córdoba, *Relaciones*, p. 178).

3075 *al siervo de Dios*: con esta denominación aparece referido Alejo reiteradamente en la leyenda popular, tal y como se puede leer en la edición conservada en la British Library y en el *Flos sanctorum*.

Volver al índice

No me hallen despilfarrado,
quiero ponerme en buen puesto.

Arrodíllase. Salen Eufemiano, Sabina y Teodora

EUFEMIANO ¡Cielos! ¿Qué alboroto es este?

SABINA Padre mío, todo el pueblo
viene corriendo a tu casa. 3085

TEODORA Y a voces vienen diciendo
que está aquí el siervo de Dios.

PASQUÍN Pero está ya muy sediento
con el calor de las luces,
bien pueden darle un refresco. 3090

Sale Otón y toda la compañía

TODOS Entremos dentro.

OTÓN Eufemiano,
yo absorto a pediros vengo
perdón en este prodigio.
Las campanas de San Pedro
se están tocando ellas solas 3095
y ha dicho una voz del cielo
que está un santo en vuestra casa.

3081 *despilfarrado*: «Roto, andrajoso, desharrapado» (*Aut.*). Nótese que en otros lugares Moreto utiliza el término para referirse a personajes de carácter bajo o picaresco. *Cfr*. *Lo que puede la aprehensión*: «COLMILLO: ¡Que aquesta despilfarrada / a ti el respeto te pierda!» (vv. 1649-1650). Véase también la nota que da Domínguez Matito en ese lugar de su edición al respecto.

3095 *se están tocando ellas solas*: no es este el único milagro en el que aparecen las campanas tocando solas para dar cuenta de la naturaleza extraordinaria del suceso. Bien conocida en la época era la prodigiosa campana del milagro, de Velilla de Ebro, que sonaba sola cuando presagiaba peligro. Así aparece en algunos sonetos de Quevedo o en la correspondencia de Baltasar Gracián (véase Domínguez Lasierra, 2001).

3098 *Nuestro gran padre Inocencio*: la alusión a Inocencio I, que fue papa entre

Nuestro gran padre Inocencio
y mi tío acá me envían.

Pasquín ¡Ah, lo que es ser uno bueno, 3100
que no sabe que lo es!

Eufemiano ¿Santo aquí? Ignoro el misterio.

Otón Busquémosle en vuestra casa.

Pasquín ¿Pues no le ven? ¿Están ciegos?

Otón ¡Este es, que está de rodillas! 3105

Pasquín ¡Cuerpo de Dios! ¡Acabemos,
que me canso ya!

Eufemiano ¿Qué dices?

Pasquín Señores, yo lo confieso.
Perdónenme, que yo soy,
mas ya enmendarme prometo. 3110

Cantan dentro

Músicos *Venid los que trabajáis*
a lograr tan alto premio.

Eufemiano Celestes voces y luces
nos dicen que está aquí dentro.

Pasquín Pues digo, ¿estoy yo en la calle? 3115

Sabina Y es donde se ve el reflejo,
debajo de la escalera.

Otón Lleguemos todos a verlo.

Ha de salir una elevación debajo de la escalera y, en ella, Alejo y el Ángel

---

el año 401 y el 427, limita necesariamente los sucesos de la tercera jornada a un momento indeterminado de ese periodo.

3118 *acot. una elevación*: nótese una vez más la importancia de la tramoya y la espectacularidad escénica en estos últimos versos de la comedia. Para el uso de los recursos que se utilizaban para representar este tipo de elevaciones, véanse Dassbach (1997, pp. 105-107) y Rodríguez García (2014, pp. 158-170).

Músicos *Venid los que trabajáis*
a lograr tan alto premio. 3120

Eufemiano El peregrino es, sin duda.

Sabino Y tiene en la mano un pliego.

Otón Tomalde vos, Eufemiano.

Eufemiano En vano tomarle intento,
pues no le quiere soltar. 3125

Sabina Santo varón, vuestro celo
supla nuestra indignidad.

Alarga el santo la mano a su esposa

Eufemiano Ya esto tiene más misterio.

Sabina Cerrado está, y pues a mí
me le ha dado, abrirle quiero. 3130

Pasquín Mire usted si dice algo
de su santo compañero.

Sabina (*Lee*) «Yo soy Alejo, hijo de Eufemiano, que después de haber peregrinado vine a mi casa por voluntad de Dios, donde he estado desconocido. Cuando dejé a mi esposa la di un anillo y una cinta verde, por que tuviese esperanza de volverme a ver.

3132+ *cinta verde*: la cinta era uno de los galardones que tradicionalmente entregaba la dama a los pretendientes que quería favorecer, presente ya en la poesía cancioneril. El color verde, por su parte, era un claro símbolo de la esperanza, y alude aquí a la que quedó en Sabina ante la posible vuelta de Alejo. *Cfr*. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*: «Clorinia, como menos fuerte y por ventura más encendida, se descubrió a una criada suya, llamada Scintila, la cual, deseosa de servir a su ama, fue a buscar a Dorido y le dijo: —Ya, Dorido, no es tiempo que os excuséis de mí, pues no me es nuevo los amores que pasan entre vos y mi señora; y para que veáis que no os engaño, sabed que ella mesma me los ha revelado, pidiéndome ayuda en que os declare su pecho y lo que os ama. Y así me dio esta cinta verde, señal de esperanza, para que por su gusto la pongáis en el brazo» (p. 331).

3132+ *Yo soy Alejo…*: *cfr. La vida de Sant Alexo* (British Library): «E allí estando y pasando todo esto supo el día de su muerte e llamó aquel camarero e díjole: "Amigo, ruégote que me des una escribanía e papel que he menester de

Eufemiano ¡Hijo mío!

Sabina ¡Esposo amado!
¿Cómo con mi amor has hecho
tan gran sinrazón que solo 3135
te das a conocer muerto?

Otón El pontífice y mi tío
vienen entrando acá dentro.

Pasquín Pues lo que falta del caso
es dar sepulcro a su cuerpo. 3140
Los milagros de este santo:
irse su esposa a un convento
y Pasquín a una galera.
Os da palabra este ingenio
que lo hará en segunda parte. 3145
Y aquí con aplausos vuestros
acaba dichosamente
La vida de san Alejo.

---

escrebir un poco". […] Y el camarero diole una escribanía y papel y el peregrino comenzó a escrebir. Y escribió todo cuanto había dicho a su esposa cuando della se partió […] E recontó cómo le dejara la sortija y cómo recibiera limosna de sus doncellas y no lo conocieron y de cómo viniera el diablo por lo engañar para lo hacer tornar, si no por la misericordia de Dios que le ayudó, e cuantas cosas le dijera, e cómo le mostrara la sortija y le dijera la manera en cómo gela diera su esposa Sabina y cuando ella viera que se asentara con gran desmayo del corazón e cómo viniera a él ángel de Dios y tomaron la sortija al diablo e la dio a él e lo esforzara e le dijera que estuviese muy fuerte y que pugnase en acabar lo que comenzara e cómo se fuera para el sancto sepulcro y estuviera a la puerta siete años. E cómo entrara por mandado de Dios, e cómo se viniera dende por la gran fama que crecía d'él y cómo entró en la nave y hobiera gran tormenta y cómo por la gracia de Dios aportaron al puerto de Ostia. E cuando hobo dicho todo esto e recontado en escrito, metió la sortija en el dedo e metió la carta en su mano y envió el spíritu a Dios» (en Vega, 1991, p. 112).

3045 *en segunda parte*: aunque se promete segunda parte de la comedia (como era tópico repetido en muchas de ellas), no tenemos noticias de que Moreto llegase a escribir una nueva pieza sobre san Alejo. *Cfr*. Moreto, *Los jueces de Castilla*: «Con esto, señores míos, / si gustan los circunstantes, / los milagros deste santo / dirá la segunda parte» (vv. 2900-2903).

Volver al índice

Lista de variantes

Abreviaturas de los testimonios:

E *La vida de san Alejo / de don Agustín Moreto*, en *Nuevo / teatro de / comedias varias / de diferentes / autores. / Décima parte*, Madrid, Imprenta Real, A costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1658, fols. 1r-23v, BNE R-22663.

A *La vida de san Alejo. / Comedia famosa, / de don Augustín* [*sic.*] *Moreto*, con licencia, en Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. [1725-1738], 32 pp. (A-D^4), biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas (Madrid), Archivo Jesuitas Alcalá, HUM/1279 (14). El cuaderno B (pp. 9-16) aparece encuadernado al final de la comedia en este ejemplar.

F_1 *Comedia famosa. / La vida de san Alejo. / De don Agustín Moreto,* Madrid, Francisco Sanz, véndese en su casa, en la plazuela de la calle de la Paz, s. a. [1684-1710], 16 h. (A-D^4), biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, 25384 (1).

F_2 *Comedia famosa, / La vida de san Alejo. / De don Agustín Moreto*, Madrid, Francisco Sanz, en la imprenta de la calle de la Paz, s. a. [1684-1710], 16 h. (A-D^4), Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-10-12.

F_3 *Comedia famosa, / La vida de san Alejo. / De don Agustín Moreto*, [Madrid], Francisco Sanz, en la imprenta de la calle de la Paz, s. a. [1684-1710], 32 pp., biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, RSE. VAR. 25 (6).

G *Num. 43. / Comedia famosa. / La vida / de S. Alejo, / de don Agustín Moreto*, Madrid, Juan Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, s. a. [1715-1726], 16 h. (A-D^4), biblioteca de la Universidad de Oviedo, CGP-076*.

Volver al índice

J_1 *Num. 69. / Comedia famosa. / San Alejo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase... en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1730, 16 h. (A-D^4), RAE 41-IV-61(9).

J_2 *N. 160. / Comedia famosa. / La vida / de S. Alejo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase… en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1746, 16 h. (A-D^4), BNE T-14971.

J_3 *N. 185 / Comedia famosa. / La vida / de S. Alejo. / De don Agustín Moreto*, Hallarase… en Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, en la plazuela de la calle de la Paz, año de 1746, 32 pp., BNE T-14796 (4).

S_1 *La vida de san Alejo. / Comedia famosa / de don Agustín Moreto*, s. n., 40 pp. (A-E^4), biblioteca de la Universidad de Barcelona, XVIII-6172 (11).

S_2 *Num. I45. / La vida de san Alejo. / Comedia / Famosa, / de don Agustín Moreto*, s. n., 32 pp. (A-D^4), biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander), 34060.

S_3 *Num. 216. / Comedia famosa. / La vida de San Alejo. / De don Agustín Moreto*, [s. n.], 16 h. (A-E^4).

R *Relación / de / san Alejo, / en que se explica la amorosa conversación / que el santo tuvo con su amado padre, desistiéndose con gran / discreción del casamiento a que le obligaba. / De don Augustín* [*sic.*] *Moreto*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. [1725-1738], 4 h., biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), RESC 798.

Título

E LA VIDA DE SAN ALEjO [*sic.*] / DE DON AGVSTÍN MORETO.

A LA VIDA DE SAN ALEXO. / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON AUGUSTÍN [*sic.*] MORETO.

F_1 COMEDIA FAMOSA, / LA VIDA DE SAN ALEXO. / *DE DON AGVSTÍN MORETO.*

Volver al índice

F_2 COMEDIA FAMOSA, / LA VIDA DE SAN ALEXO. / *DE DON AGVSTÍN MORETO.*

F_3 COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA DE SAN ALEXO. / *DE DON AGVSTÍN MORETO.*

G COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA / DE S. ALEXO, / *DE DON AGUSTÍN MORETO.*

J_1 COMEDIA FAMOSA. / SAN ALEXO. / *DE DON AGUSTÍN MORETO.*

J_2 COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA / DE S. ALEXO. / *DE DON AGUSTÍN MORETO.*

J_3 COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA / DE S. ALEXO. / *DE DON AGUSTÍN MORETO.*

S_1 LA VIDA DE SAN ALEJO. / COMEDIA FAMOSA / *De Don Agustín Moreto.*

S_2 LA VIDA DE SAN ALEJO. / COMEDIA / FAMOSA, / *De Don Agustín Moreto.*

S_3 COMEDIA FAMOSA, / LA VIDA DE SAN ALEXO. / *De Don Agustín Moreto.*

R RELACIÓN / DE / SAN ALEXO, / EN QUE EXPLICA LA AMOROSA CONVERSACION, / que el Santo tuvo con su amado Padre, desistiéndose con gran / discreción de el Casamiento, a que le obligaba. / DE DON AUGUSTÍN [*sic.*] MORETO.

Lista de personajes

E

Personas que hablan en ella.

Músicos.	Teodora, criada.
Alejo.	Otón.
Pasquín.	Unos pobres.
Eufemiano.	El Ángel custodio
Demonio.	Criados.
Sabina, dama.	

Volver al índice

A

Personas, que hablan en ella.

Músicos.	El Demonio.	Unos pobres.
San Alejo.	Sabina, dama.	El Ángel custodio.
Pasquín.	Theodora, criada.	Criados.
Eufemiano.	Otón.	

F_1

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	Sabina, dama.	Unos pobres.
Eufemiano.	Teodora, criada.	Criados.
Otón.	El Ángel custodio.	Damas.
Pasquín.	El Demonio.	Músicos.

F_2

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	Sabina, dama.	Unos pobres.
Eufemiano.	Teodora, criada.	Criados.
Otón.	El Ángel custodio.	Damas.
Pasquín.	El Demonio.	Músicos.

F_3

Personas que hablan en ella.

San Alejo.	Sabina, dama.	Unos pobres.
Eufemiano.	Teodora, criada.	Criados.
Otón.	El Ángel custodio.	Damas.
Pasquín.	El Demonio.	Músicos.

G

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	Otón.	Sabina, dama.	El Ángel cust[odio]	Unos pobres	Damas
Eufemiano.	Pasquín	Teodora, criad[a].	El Demonio.	Criados.	Músic[os].

J_1

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	Otón.	Sabina, dama.	El Ángel custodio.	Unos pobres	Damas
Eufemiano.	Pasquín	Teodora, criada.	El Demonio.	Criados.	Música.

Volver al índice

J_2

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	El Ángel custodio.	Eufemiano.	El Demonio.
Otón.	Unos pobres.	Pasquín	Criados.
Sabina, dama.	Damas.	Teodora, criada.	Músicos

J_3

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Alejo.	El Ángel custodio.	Teodora, criada.	Pasquín.
Otón.	Sabina, dama.	El Demonio.	Criados.
Eufemiano.	Damas.	Unos pobres.	Música.

S_1

Personas que hablan en ella.

Músicos.	Demonio.	Unos pobres.
San Alejo.	Sabina, dama.	El Ángel custodio.
Pasquín.	Teodora, criada.	Criados.
Eufemiano.	Otón.	

S_2

PERSONAS

Alejo.	Sabina, dama.	El Ángel custodio.
Pasquín.	Teodora, criada.	Criados.
Eufemiano.	Otón.	Músicos.
Demonio.	Unos pobres.	Acompañamiento.

S_3

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Músicos.	Demonio.	Unos pobres.
San Alejo.	Sabina, dama.	El Ángel custodio.
Pasquín.	Teodora, criada.	Criados.
Eufemiano.	Otón.	

R *No aparece ningún dramatis personae*

Volver al índice

acot. inicial Alejo… de ellos] y Alejo… de ellos $AGJ_1J_2J_3$; y Alejo… dellos S_1S_3; Alejo… dellos $F_1F_2F_3$; y Alejo… *om.* S_2
6 aumentar] ahuyentar $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$
8 lo ha] ha AS_1S_3
12 propia] propria $AS_2S_3J_1$
13 ansí] así AS_2S_3
23 obligarme a] obligarme AS_3
24 puede] pudo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
29 De este] Deste $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$
35 martirio] mérito $F_1F_2F_3GJ_1$
41-72 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
79-148 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
131 hiere] yere E
139 sientes] sientes, señor E
146 amar] amor E
156 de esto] desto $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$; de estos E
160 un] una $EAJ_2J_3S_1S_2S_3$
174 callarte] callar te $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
181 adoro] odoro *errata* F_3
186-188 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
188 *acot.* Vanse] Vase J_2J_3; *om.* $AF_1F_2F_3GS_1S_2S_3$
189 Ya estamos solos] Solos estamos S_2
194 excusarme] excusar $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
200 esto] ello $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
206 deberte] de verte $F_3GJ_1J_2J_3$
207 imitan] imita $AF_1F_2F_3GJ_2J_3S_1S_2S_3R$
214 el alma] al alma $F_1F_2F_3GJ_1$
215 fueron] fneron *errata* F_1
216 alba] alma $F_1F_2F_3GJ_1$
221 De este] Deste $F_1F_2F_3S_1S_2S_3$
224 la llama] su llama $AF_1F_2F_3GJ_1J_2S_1S_2S_3R$
231 su mano] en su mano $AS_1S_2S_3R$
232 se adelanta] adelanta $F_1F_2F_3J_1$
236 le finge] lo finge S_2
239 contando] cantando $F_1F_2F_3GJ_1$
248 el horror] al horror $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
258 al alba] a el alba E
260 y] por S_2
261 Ya repetido] Repetido ya S_2
274 la ataja] la enfada AR; la enoja S_1S_3
281 resistilla] resistirla $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
301 Y esa] Y esta $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$

Volver al índice

307 puerto... su noche] puesta... su noche $F_1F_2F_3$; puesta… la noche GJ_1; puerto... la noche $AJ_2J_3S_1S_2S_3R$
314 erralla] errarla AR
316 mudanza] mudanzas S_2
324 de ellas] dellas $F_1F_2F_3J_1S_1S_2S_3$; de ella J_2J_3
336 con... enlaza] por... ensalza $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
337 ya… le vivo] ya… lo vive $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$; ya… lo vivo AS_1S_3R; *om.*… la vive S_2
340 pues que vida] la vida, pues S_2
341 cada día, un día morimos] padre, cada día vamos S_2
343 vemos muertos] vamos muertes F_3; vamos muertos $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_3R$; nos morimos S_2
344 toda la vida pasada] de un soplo la vida es tasa S_2
373 si es] es $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3R$
374 esté] está E
376 gloria] glorias AR
387 este] ese $F_1F_2F_3GJ_1S_1$
389 le] e *errata* F_2
397 desta] de esta $ARGJ_1J_2J_3$
401 a aquel] aquel $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
405 oposición] opinión $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; opsición *errata* J_2
413 ilumina] iluminan F_3
417 el alma] al alma ARS_3
425 sigan] siga $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
429 se empieza] le empieza $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
430 desta] de la $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3R$
434 ni otra] y otra ARS_3
438 de esta] desta $F_1F_2F_3S_1S_2S_3$
442 cansa] causa $F_1F_2S_2$
444 de ella] della $AF_1F_2F_3S_1S_3$
447 aquesa vocación] aquella vacación $F_1F_2F_3GJ_1$
456 no intentarla] intentarla $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
465 Muchos la votan y algunos] Muchos hombres que la votan $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
467 a mayor] mayor AS_1S_3
470 esta] esa $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
476 hijos y mujer] hijos, mujer AS_1S_3; los hijos, mujer $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_2$
498 de estas] destas $F_1F_2F_3S_1S_2S_3$
503 consejo] obediencia $F_1F_2F_3GJ_1$
507 resistilla] resistirla $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
508 la] lo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
514 paga] pago $F_2F_3GJ_1$
517 Atropellarte] Atropéllate $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$

Volver al índice

520 *acot.* Vase] *om.* $EF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
525 doyla por] diola con $AJ_2J_3S_1S_2S_3$; doyla con $F_1F_2F_3GJ_1$
526 *acot.* Vase. Salen músicos y damas, Teodora y Sabina] Vase $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1$; Vase. Sale la música S_2; *om.* S_3
530 *acot.* *add.* Salen Sabina y Teodora $AJ_2J_3S_3$] *add.* Sale Sabina y Teodora $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2$
532 oí] *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
533 sería] habrá sido $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
536 afuera] a fuero *errata* F_3
537 quede] queda $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_3$
540 cuando] quedo AS_1S_3; como $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
545 ha sido] que ha sido AJ_2J_3
548 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$
552 *add.* que siempre el mal se viene de repente S_2
552-582 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
569 concetos] conceptos E
606 cansado] cansada $AJ_2J_3S_3$
608 demérito de ellas] deméritos de ellas E; desmérito dellas $F_1F_2F_3$; desmérito de ellas GJ_1; demérito dellas S_1S_3
609 al horror] el horror F_2F_3G
613 vengo a… ayuden] vengo a… ayudes $F_1F_2F_3GJ_1$; vengo hacer… ayuden J_2
624 decencia] dolencia $AS_1S_2S_3$
638 hacer le queda] hacerle queda E; hacerle pueda $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
640 tenerte] tenerse $F_3GJ_1J_2J_3$
641 Y aunque] aunque S_2
653 de esto] desto $F_1F_2F_3S_1S_2S_3$
657 prendo] casas $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
663 por qué un sol no ha de ofenderse] mira que el sol no se ofende S_2
672 en mí ahora] ahora en mí $AJ_2J_3S_1S_2S_3$; agora en mí $F_1F_2F_3$; ahora me GJ_1
680 culpa] culpas $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
698 es... belleza] es... nobleza AS_1S_3; y es... nobleza $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$; que…nobleza S_2
699 lo hermosa] la hermosura $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
700 quien me niega lo soberbia] el que niega la soberbia $AJ_2J_3S_1S_3$; quien la niega la soberbia $F_1F_2F_3GJ_1$; quien me niega la soberbia S_2
705 advierto] advierte $AJ_2J_3S_1S_3$
717 teme] tiene AS_3; tema S_2
723 me] *om.* S_2

Volver al índice

725	Y a] Que al S_2
731	estoy] he estado S_2
740 *acot.*	Vase *E*] Vanse $AJ_1J_2J_3S_2$; *om.* $F_1F_2F_3GS_1S_3$
741-762	*om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
762 *acot.*	Dentro Músicos] Sabina y dice dentro la música S_2
769-778	*om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
780 *acot.*	*om.* $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
782	suelta] suelto $EJ_2J_3S_1S_3$
787	ambos] *om.* $AJ_2J_3S_1S_3$; luego S_2
788-789	después de hacerles su arenga, / dijeron cincuenta y unos] ambos dijeron de sí, / después de hacerles su arenga $AJ_2J_3S_1S_3$; después de hacerles su arenga, / dijeron sí $F_1F_2F_3GJ_1$; sin andar con repliqueras / ambos dijeron que sí / después de hacerles su arenga S_2
790-802	*om.* $AF_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
794	sesenta] seiscientas *E*
802	sesenta] seiscientas *E*
803-804	¿Luego ya dijeron sí / entrambos?] ¿Luego ya dijeron sí? AS_1S_3; ¿Ya dijeron / ambas sí? F_3GJ_1; ¿Luego dijeron sí entrambos? J_2J_3; ¿Ya dijeron / ambos sí? F_1F_2] ¿Luego ya dijeron sí? Pasquín: Al punto S_2
810	si aquí hay] si habrá aquí AJ_2J_3
815	ya ahorrar] ahorrar $AJ_2J_3S_3$; ahorrar ya $F_2F_3GJ_1S_1$
819	dará] daré $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
824-836	*om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
836 *acot.*	músicos, acompañamiento] los músicos y acompañamiento AJ_2J_3; músicos y acompañamiento $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; Vase… músicos y acompañamiento S_2
837	envidia] invidia *A*
849-864	*om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
879	a vuestro] vuestro AS_3
880	estáis] estéis $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
881	ya] yo $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_2$
882	os suspendáis] suspendáis $F_3GJ_1J_2J_3$
886	cante] canten AS_1S_3
887	envidia] invidia *A*
888-890	*om.* $EAF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
894 *acot.*	El Demonio, dentro] Dentro el Demonio AJ_2J_3; Dice dentro el Demonio J_1
895	a tu] tu $AF_1F_2F_3S_1S_3$
900	pronta] prompta AJ_1
906	Cielos] Cielo $AS_1S_2S_3$
908	cubre... las venas] cubren... las venas *E*; cubre... mis venas $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$

Volver al índice

909 *acot.* el Demonio por otra] por otra el Demonio $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
919 interior] iuterior *errata* F_1
937 en] de $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
942 de ella] della $AF_1F_2F_3S_1S_3$
961 prevariquen] prevaliquen F_2F_3G
962 enseña] enseñas $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
967 Deténgale] Deténgase AS_3
976 *acot.* *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$
980 afectos] efectos E
983 esto sigo] y esto digo $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
986 *om.* $EAF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$
994 *om.* $EAF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$
998 *acot.* *Situada tras el v. 993 en* $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
999 ansí] así $AJ_1J_2J_3S_2S_3$
1001 y, amarrado] que amarrado $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1008 el consuelo de tu queja] el consejo de tu queja $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; que te consuele en tus quejas S_2
1011 hará] harás F_3GJ_1
1020 olvidarla solo olvido] olvidar es lo que olvido $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1029 le] me $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1034 aun] a un E
1035 corriendo] vertiendo E
1037 voy vencido] no vencido $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1039 vitoria] victoria $AGJ_1J_2J_3S_2S_3$
1055 y] y de su AS_3
1059 objeto] objecto A
1062 es más… perfeto] más… perfecto $AGJ_1S_1S_2S_3$; es más… perfecto J_2J_3; más… perfeto $F_1F_2F_3$
1065 desvío] desvelo $F_2F_3GJ_1$
1073 he] ha $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1074 he llorado] llorado EJ_2J_3
1095 *om.* AS_1S_3
1102 derribarme] derribare E
1110 de ella] della $AF_1F_2F_3S_2$; dellas S_1S_3
1111 de esta] desta $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$
1115 honrar] hornar EJ_2
1116 le supo] se supo $AJ_2J_3S_1S_2S_3$; supone $F_1F_2F_3GJ_1$
1119 lo que pudiera el deseo] la ocasión de hacer empleo $F_1F_2F_3GJ_1$; *om.* AS_1S_3
1120 *om.* $EAJ_2J_3S_1S_2S_3$
1121 de este] deste $AF_1F_2F_3S_1S_3$
1123 Zancarrón] Zancarón *errata* E
1125 juridición] jurisdicción $AF_1F_2J_1J_2J_3$; jurisdición $F_3GS_1S_2S_3$

Volver al índice

1128-1144 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1140 otro] otra *E*
1149 *acot.* los dos] *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1149b tal] *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1153 sano] asno S_2
1155 tener] tenar *errata* F_2
1160 *acot.* Pónense otra vez de tullidos.] De rodillas. S_2; De rodilla. F_3 *tras el v. 1161*; De rodillas. $AF_1F_2J_1S_1S_3$ *tras el v. 1161*; De rodill. *G tras el v. 1161*
1161 *En* F_2 *se indica al margen, en una nota manuscrita:* «no se diga».
1164 *acot.* Dice dentro el Demonio.] Demonio dentro $F_1F_2F_3G$; Dentro Demonio J_1
1170 Yo voy] Vamos S_2
1172 trujo] trajo $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1174 *acot.* Aparte] *tras el v. 1175 en* $EF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1183 Ya] Y *E*; *om.* S_2
1186 hallarais] hallaréis $F_1F_2F_3GJ_1$
1191 a aqueste enfermo] aqueste pobre $F_2F_3J_1$; a aqueste pobre $AF_1GS_1S_2S_3$
1209 Tomalda] Tomadla $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1217 *En* F_2 *se sustituye el verso, en una nota manuscrita al margen, por el siguiente:* «nos ha visto algún [...]»
1219 tenella] tenerla S_3
1223-1227 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1230 cubrirme pueda] cubrir me pueda $F_1F_2F_3GJ_1$
1233-1239 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1237 de él] del J_2J_3
1241 lo] le $AF_1F_2F_3GJ_1J_2S_1S_2S_3$
1247 *acot.* Aparte] *om.* EJ_2J_3
1255 *acot.* de peregrino] peregrino F_2F_3
1260 pesia] pese a $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1278-1282 *om.* $F_1F_2F_3GJ_1$
1279 ansí] así $AJ_2J_3S_3$; tú con mal intento S_2
1279b-1282 *om.* $AS_1S_2S_3$
1285 Miraldo… aliento] Miradlo… asiento $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; Miradlo… aliento J_2J_3
1288 Ya] *om.* S_2
1292 me] le AS_1S_3
1299 en… otro] de… otra AS_3; de… otro $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2$
1301 Este] Esto $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1302 le] lo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1309 fingiste] finge F_3GJ_1
1313 Y] Pues S_2

Volver al índice

1324-1325 voy de aquí / en más rabia voy a arder] voy a arder $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1329 mojigatico] mojigotico AS_3
1337 y a esos] a esos $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1346 tacto] acto AS_1S_3
1350 juzgues] juzguéis $AS_1S_2S_3$
1356 tu] su AS_1S_3
1367-1372 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1370 tomarle] tomadle J_2
1375 parte] puerta $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1379 Jerusalén] Jerusalem *A*
1382 *acot.* Vase] Vase y J_1; Vanse S_2
1383-1412 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1412 usté] usted EJ_2J_3
1419-1420 *En F_2 se indica al margen, en una nota manuscrita:* «no se diga».
1421 este] aqueste $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1422-1423 *En F_2 se indica al margen, en una nota manuscrita:* «no se diga».
1423 dotores] doctores $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1426 No es] No *A*
1428 Agarrémoslos] Agarrémosles $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
1431-1440 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1434 Asildos] Asidlos J_2J_3
1441 los… dejaldos] les… dejadlos *A*; los… dejadlos $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1447 dónde] a dónde *A*; adónde $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; do de *errata* J_2
1453 seguilde, seguilde] seguidle, seguidle $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$
1455 *En $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$ las intervenciones aparecen en boca de* «Uno» *y* «Otro». *S_1 omite la indicación correspondiente al segundo personaje.*
1455 *acot.* Vase… Vase] Vanse *AJ_1, J_2J_3 tras la última intervención de los criados*] *om.* $S_1S_2S_3$
1455 *add.* Otón: Y yo por aquí le sigo. Vase $F_1F_2F_3$] *add.* Otro: Y yo por aquí le sigo. Vanse GJ_1
1456-1484 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1484 *acot.* Vase] *Al final del v. 1483 en E*; Vas F_3; *om.* AS_1S_2
1487 permitid] prevenid $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1490 ¿Qué dices? ¿Dónde le has visto?] ¿Dónde le has visto? AS_1S_3; ¿Por dónde, dime, lo has visto? $F_1F_2F_3GJ_1$; ¿Adónde adónde lo has visto? S_2
1498 *acot.* Sale el criado 1] Sale un criado $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; Sale un criado primero J_2J_3; el criado primero S_2
1500 este] ese $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$

Volver al índice

1505 conque el seguirle es en vano] conque es en vano buscarle AS_2; conque es en vano el buscarle $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; conque es en vano el buscarlos J_2J_3
1512 engañoso] engañaso *errata* F_3
1517 colunas] columnas $AGJ_1J_2J_3S_2$
1518 vidros] vidrios A; vidrio $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_2$
1521 que al] al $F_3GJ_1J_2J_3$
1522 al] el $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_2$
1529 el llanto] llanto F_3G
1533 *acot.* criado 2] criado segundo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1534 seguillo] seguirdlo A *errata*; seguirlo $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$; seguidlo S_3
1536 hay] hoy F_3GJ_1
1542 el dolor de resistillo] en el dolor de rendillo A; fiero el dolor de sentirlo $F_1F_2F_3$; fiero dolor que sentirlo GJ_1; el dolor de rendillo S_1S_3
1556 han] has $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1558 desvelos] desvelo $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1578 acaso] ahora $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1582 *acot.* detenelle] detenerle $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_3$
1584 proseguidos] perseguidos AS_3
1592 lo has visto] le han visto $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; lo han visto J_2J_3
1594 al dolor] el dolor $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1600 seguildo] seguidlo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1608a *add.* Vase *A en acotación, tras la intervención del criado*
1609 Bolonia] Polonia AS_3; Belonia *errata* F_3
1610 *Todo el verso aparece atribuido a Pasquín en* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$. *En* F_2 *se enmienda el error con una nota manuscrita al margen.*
1610 *acot.* *add.* Vase J_2J_3
1617 por el verano] por verano $F_1F_2F_3GJ_1$
1621 Ni he] No he AS_3
1630 todos sus distritos] todo su distrito $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1631 le] lo A
1634 negrillo] negrito $F_1F_2F_3GJ_1$
1635-1680 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1635 ansí] así J_2J_3
1636 dineros] dinero J_2J_3
1692 *acot.* con otro disfraz] con luz AS_3
1696 Jerusalén] Jerusalem A
1704 prevenido] pervertido $F_1F_2F_3GJ_1$
1711 ha de valer] ha desvaler F_2F_3; ha de desvaler GJ_1
1715 los ojos] a los ojos $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1720 *acot.* perspectiva] prespectiva $F_1F_2F_3GJ_1$

Volver al índice

1732 cuesta] causa $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1734 ciudad] duda $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1737 lo vi] le vi $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1738 ricos] riscos F_3GJ_1
1740 ellos serán] él serán $AS_1S_2S_3$; él serán ya $F_1F_2F_3GJ_1$
1741 escrito esta obediencia] escrita esta evidencia $F_1F_2F_3GJ_1$; escrita esta obediencia J_3
1742 la ciencia] esta ciencia $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1746 Marte y Mercurio y Venus dan] Marte, Mercurio y Venus dan $AJ_2J_3S_1S_2S_3$; Marte, Mercurio y Venus den $F_1F_2F_3J_1G$
1779 Jerusalén] Jerusalem *A*
1782 A él Abrahán] Abraham AS_3; Abrahán S_1S_2; Abrahán antes $F_1F_2F_3GJ_1$
1782 Al oído] *la acotación aparece solo en S_2, aunque una mala lectura de esta acotación es la que podría dar pie al error de atribución que se ve en el resto de la tradición antigua, conforme a lo que se indica a continuación.*
1782-1789 *Atribuido a Alejo en $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$*
1783 al irle] al irse $AS_1S_2S_3$; a él irle EJ_2J_3
1784 le detuvo, ofreciéndole] se detuvo, ofreciéndole él AS_1S_3; le detuvo, ofreciéndole él $F_1F_2F_3GJ_1S_2$
1786 a Alejo] Alejo EJ_2J_3
1787 le lleva] lleva F_2F_3
1797 le abra] me abra $AF_1F_2F_3GJ_1S_2$; me abrasa S_1S_3
1800 Jerusalén] Juerusalem *A*
1804 ansí podré inquerir] así podré inquirir $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1807 y indicios] e indicios $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1816 venced, Dios] venced $AS_1S_2S_3$; venceré $F_1F_2F_3GJ_1$
1817a amigo, vos] vos, amigo $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1817b Seguidme] Segidme *errata* F_3
1818 mismo] primer $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1818 *acot.* por otra… la perspectiva… en medio] por la otra… de perspectiva… *om. A*; por otra… de perspectiva… *om.* $S_1S_2S_3$; por otra… de prespectiva… *om.* $F_1F_2F_3GJ_1$
1820 amar] amor $F_1F_2F_3GJ_1$
1823 adentro] dentro $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1826 efetüado] efectuado $AGJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
1828 *acot.* músicos] los músicos *A*
1830-1832 *om.* EJ_2J_3
1830 amar] amor $F_1F_2F_3GJ_1$
1839 esa] esta $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1841 vano] vana $F_1F_2F_3GJ_1$
1848 Agora, infierno] Ahora, infierno $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_3$; *om.* S_2

Volver al índice

1851 de estos] destos $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$
1859 propia] propria $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1863 estas] tales $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1864 vencerse] vencerle $F_2F_3GJ_1S_2$
1867 puede] puedo $F_1F_2F_3G$
1883 deja] dejas F_3
1885 le lleva] lleva $F_1F_2F_3$
1892 amor está] está amor S_1S_3
1893 aquesa] esa S_1S_3
1897 venganzas] venganza $F_1F_2F_3GJ_1$
1902 ha de hacer] hará AS_1S_3
1904 el] al $GJ_1S_1S_2S_3$
1905 principio] princio *errata A*
1906 *acot.* Siéntanse] Siéntase $EF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1908 da] de $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1909 merece… vitoria] merece… victoria $AGJ_1J_2J_3S_2S_3$; merce… vitoria *errata* F_3
1910 le] la $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1919 señora] señor $AF_1F_2F_3GS_1S_2S_3$
1922 resisto] resito *errata* F_3
1924 *acot.* hundiéndose, y queda] huyéndose, y queda *A*; hundiéndose, queda $F_1F_2F_3GJ_1$; hundiéndose, y quédase J_2J_3
1928 y inescrutable] e inescrutable $AJ_2J_3S_2$
1929 era todo] todo era $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1934 *acot.* Dentro] Sale un criado S_2; *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
1937 llamando] llorando $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1941a *add. en acotación* Sale un criado *A*
1956-1957 arrancando su despecho / sus canas. Porque su hijo] de Roma, porque al momento / que logró casar su hijo *A*; más triste y más sin consuelo / de Roma. Porque su hijo $F_1F_2F_3GJ_1$; de Roma, porque su hijo $S_1S_2S_3$
1958 dél] dé S_2
1959 los] les AS_1S_3
1966 ese] a ese $F_1F_2F_3GJ_1$
1973 queréis] decís $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
1994 Yo] *om.* S_2
1996-2005 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2010 mesmo] mismo F_3GJ_1
2020 todos] los dos $EJ_2S_1S_3$
2023 han] ha EAS_1S_3
2027 *acot.* o capote] y capote $F_1F_2F_3GJ_1S_2$
2030 penachos] peñascos F_3GJ_1
2044 *acot.* y cantan] cantan *A*; y canta $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$; canta S_3

Volver al índice

2046 Dominum] Domine $AS_1S_2S_3$
2053 F_2 *enmienda la lectura restituyendo el nombre de la ciudad; donde el impreso lee* «Que de esa», *se ha sobrescrito a mano* «Edesa».
2060 efeto] efecto $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2065 vendría] venía $F_1F_2F_3J_1$
2066 de este] deste $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$
2068 se tañeron] le tañeron F_3G
2078-2079 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2083-2096 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2090 portento] protento E
2096 *acot.* repetirá] repetía E; a repetir $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; repita J_2J_3
2099 persiguiendo] prosiguiendo $F_1F_2F_3G$
2100 contra mí han sido todos mis engaños] valiéndome de astucias y de engaños A; *om.* $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2103 Jerusalén] Jerusalem A
2104 regando… holló] rogando… halló $F_1F_2F_3G$; regando… halló J_1
2108 *om.* $EF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2110 F_2 *enmienda la lectura; donde el impreso lee* «haya», *se ha sobrescrito a mano* «hoy ha».
2115 de este] deste $AF_1F_2F_3S_1S_2S_3$
2118 esposa. Pues ya que el] esposas, y pues ya el F_1; esposa, y pues ya el F_2; esposa, y pues ya es F_3GJ_1
2120 vio] fue $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2123 agora] ahora $AF_1F_2F_3GJ_1J_3S_1S_2S_3$
2129 agora] ahora $AF_1F_2F_3GJ_1J_3S_1S_2S_3$
2130 por aquí sale] aquí sale luego $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; aquí sale J_2J_3
2131 podréis] podéis $F_1F_2F_3GJ_1S_2$
2132 dar la] darla $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; darle S_2
2133 mejor es] es mejor $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2140 esquivo] esqui o *errata* S_2
2145 al] el AS_1S_3
2148 sola] solo F_2F_3G
2149 espere… luz] espera… luz AS_1S_3; espere… lnz *errata* F_2
2150 el de] de $AS_1S_2S_3$
2152 *acot.* Con la música] Ella y mús[icos] $F_1F_2F_3GJ_1$
2166 decilde] decidle $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2170 mi] su $F_1F_2F_3GJ_1$
2180 le] se $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$
2183-2186 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_2S_3$
2191 viva] vida $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2193 oscuro] obscuro $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2196 el esplendor] el resplandor AS_3; resplandor F_3GJ_1
2197-2200 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$

Volver al índice

2202 *acot.* Con la música] Ella y mús[icos] $F_1F_2F_3GJ_1$
2204 Vase] *om.* S_2
2207 *acot.* *add.* Sale otro criado S_2
2208 a avisar] avisar F_3
2209 eso] esto $F_1F_2F_3GJ_1$
2211 está] es AS_3
2222 Hablaldos] Hablad $AS_1S_2S_3$; Habladle $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
2223 que, pues] pues vos $AF_1F_2F_3GS_1S_2S_3$
2224 publicar] suplicar F_3GJ_1
2232 *add. como acotación* Ap. *A*
2232 ha] he *E*
2239 Amigos, entrad] Entrad, amigos $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; Entrad, hermanos S_2
2239 *acot.* de peregrinos] peregrinos F_3GJ_1
2242 lacias] lasias *A*; lacivas S_1S_3
2248 todo] toda $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2253 tray] trae $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2264 ya lumbre da] y alumbre da *E*; ya lubre da F_2F_3
2265 Quita] Quite $F_1F_2F_3GJ_1$
2267 este es otro tiempo] es este tiempo otro AS_3; es este otro tiempo $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$
2268 crecido yo] creído AS_2S_3; crecido $F_1F_2F_3GJ_1S_1$, *se añade a mano* «yo» *al final del verso en* F_3
2269 Pasquinillo? No,] Pasquín? No, sino $F_1F_2F_3GJ_1$; Pasquinillo? No, sino $EJ_2J_3S_1S_2S_3$; *En* F_2 *se restituye a mano la lectura de la princeps.*
2271-2286 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2288-2294 *om.* $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2291 Es de tu voz cabo] Es cabo de tu voz EJ_2J_3
2295 si aquí] aquí $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2304 os dijo] dijo que $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2305 os diré yo] yo os daré F_3GJ_1; os daré yo $AF_1F_2S_1S_2S_3$
2311 Yo] Y $F_1F_2F_3GJ_1$
2313b-2330 *acot.* *om.* AS_1S_3
2313 Pues también] Si también $F_1F_2F_3GJ_1$; Y que también S_2
2314 quiere clavármela a mí] quiere pegármela a mí $F_1F_2F_3GJ_1$; diré lo que yo le oí S_2
2315-2330 *acot.* *om.* $F_1F_2F_3GJ_1S_2$
2318 cuartadas] cuartada $EAF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2346 *acot.* Vanse] Vas[e] $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2350 rigurosa] rigorosa AS_2
2352 temida] tem da *errata* S_2
2370 destino] designio $AF_1F_2F_3GS_2$; disignio $J_1S_1S_3$

Volver al índice

2371 le convierte] se convierte $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2374 ya espíritu leve] ya espíritu le ve *E*; espíritu leve AS_1S_3
2375 güellas] huellas $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2378 te ha llevado] me han llevado $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; te han llevado J_2J_3
2398 Dónde] Adónde $F_1F_2F_3GJ_1$
2405 Señor, Señor] Señor $EAJ_2J_3S_1S_3$
2410 Decid] *om.* $EAJ_2J_3S_1S_3$; Alejo: Señor S_2
2411 plantas] pllantas *errata* F_3
2418 eras] eres $F_1F_2F_3GJ_1$
2423 ansí] así $AJ_1J_2J_3S_2S_3$
2433 *acot.* *om.* $EF_1F_2S_1S_2S_3$] *tras el v. 2434 en A*
2435 *acot.* criados] dos criados $AS_1S_2S_3$; los dos criados $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
2437 excusada] excusado $F_1F_2F_3GJ_1$
2439 Llegalda] Llegadla $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2444 Dalde] Dadle $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2467 señor] cuerdo $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3$
2475 edad y… cara] edad… cara $AF_2F_3GJ_1J_2J_3$; edad y... tara F_1
2477 tuya] suya $F_1F_2F_3GJ_1$
2493 la] lo $F_1F_2F_3GJ_1$
2506 por que fuese] por señas S_2
1507-1508 *om.* S_2
2509 de esa] desta $AF_1S_1S_3$; de esta $F_2F_3GJ_1$
2517 Tenga] Tengo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2522 eso] lo $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2534 *acot.* Salen] Sale $EF_1F_2F_3GJ_1J_2S_2$
2535 ansias] en ansias $F_3GJ_1J_2$; ansia S_1S_2
2545 desperdicios] desprecios $EF_2F_3GJ_1J_2J_3S_2$
2552 yo] *om.* AS_1S_3
2555 preciso] imposible el $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$; imposible J_2J_3
2556 tú qué señas das] qué señas das tú $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; qué señas tú das S_2
2561 *acot.* *om. E*] *tras el v. 2562 en* $GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2562 se lo di] se le di $F_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_3$
2565 *acot.* *om. E*
2569 de esta] desta $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2574 esa] esta AS_3
2580 el no] no J_1
2586 eso] esto $AF_1F_2F_3GJ_1S_3$
2590 *En* F_2 *se sustituye en una nota manuscrita la lectura de* «liviandad» *por* «necedad» *indicando, además, que* «es yerro de la imprenta».
2593 de esta… no] desta… no $AJ_1S_1S_3$; desta… na *errata G*

Volver al índice

2594 yo si en señas] si en señas AS_1S_3; si en dar señas $F_1F_2F_3GJ_1$; si solo en señas S_2
2596 podáis] podéis AS_3; podréis S_2
2602 *acot.* *om. E*
2602 de esta] desta $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2611 ansí] así $AGJ_1J_2J_3S_2S_3$
2622 como yo, le vio también] le vio también $EJ_2J_3S_1S_3$; como yo, le vio tembién *errata G*; le vio también, como yo *A*; le vido también, señor S_2
2624 amigo] conmigo $F_1F_2F_3GJ_1$
2624 *add.* ay, Alejo de mi alma / venid, amigo, venid S_2
2638 la] lo AS_3
2639 Teodoro] Teodora AS_1S_3
2645 *acot.* *om.* AS_1S_3
2650 simple] siemple *errata E*
2654 puedo] os puedo F_2F_3
2667 envidiado] invidiado *A*
2669 esento] esempto *A*
2673 casa da] casada *E*
2677 *acot.* Vase. Sale Pasquín] Vase $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_3$; Éntranse y dicen S_2
2678-2713 *om.* $AF_1F_2F_3J_1S_1S_2S_3$
2714 Tiralde] Tiradle $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$
2715 Cascalde los] Cascadle los $AF_1GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$; Cascadle les F_2F_3
2716 Dejadme] Decidme AS_3
2717 *acot.* Sale Pasquín *add.* $F_1F_2F_3GJ_1S_2$
2725 amigos] amigo *A*
2726 le] lo $F_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2728 esto] eso $AF_1F_2F_3GJ_1J_2J_3S_1S_2$
2730 ayúdame] ayudadme *A*
2736 todo esto] más que esto $AF_1F_2F_3GJ_1S_1S_2S_3$
2739 este] ese AS_1S_3
2741 le requiebra] la requiera AS_3; la requiebra S_1
2743 eso] esto $AF_1F_2GJ_1S_1$
2744 ah] al AS_1S_3
2753 ansí] así $AGJ_2J_3S_2S_3$
2755 ha mentido] ha muerto AS_3
2760 Ansí] Así $AGJ_1J_2J_3S_2S_3$
2764 bien que] sin que $F_1F_2GJ_1J_2J_3$
2768 estoy] estó AS_1S_3
2769 déjemelos] dejémosle F_1G
2776 ellos] estos $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2777 *acot.* Vase] *om.* $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2780 amando] amando a $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$

Volver al índice

2783 por no ser] por ser no $AF_1F_2GS_1S_2S_3$
2787 que] cual AS_1S_3
2792 fue un] fue en un F_1
2797 él vivió] de verse ha A; debe ser $F_1F_2GJ_1$; de verse S_1S_3; se verá S_2
2799 esta] aquesta $F_1F_2GJ_1J_2J_3$
2818 *acot.* Descúbrense] Descúbrese E
2820 dejalla] dejarla AS_3; dejadla J_3
2822 *acot.* A cuatro y repetido] A cuatro y repite $AS_1S_2S_3$; Sabina y músicos $F_1F_2GJ_1$
2823 *acot.* Arrodíllase] Pónese de rodillas $F_1F_2GJ_1$
2826 he menester] es menester $AF_1F_2GS_1S_2S_3$
2831 hablalde] habladle $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2831 *acot.* *om.* $F_1F_2GJ_1S_2$
2832 hablalde como dejadas] habladme como dejada F_1GJ_1; habladme como dejadas $AF_2S_1S_3$; habladle como dejadas S_2
2833 Valedme] Válgame $F_1F_2GJ_1$
2837 *acot.* Canta [la dama] 3] Cantan tres A
2838 esposo] esposa $AF_3S_1S_2S_3$
2841 *acot.* A cuatro] Sabina y músicos $F_1F_2GJ_1$
2845 me lo] se me $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2846 lo que por ella] la vez que desta $AS_1S_2S_3$; la vez que desto $F_1F_2GJ_1J_2J_3$
2851 Sufrid, corazón, sufrid] Sufrí, corazón, sufrir E
2854 menos] smenos *errata* F_1
2855 a solas] a sola F_1
2883 pude] puedo $F_1F_2F_3GJ_1$, *enmendado a mano en* F_3
2886 me dio] no dio $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2889 este] ese $F_1F_2J_1J_2J_3S_1S_2$
2902 hallaste] hallases $F_1F_2GJ_1$; hallastes J_2J_3
2907 hallarte razón] hallarter azón *errata* F_1
2912 quien tiene aquí sufrimiento] quien no tiene sentimiento $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2920 trujo] trajo $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2921 mismo] mesmo $AJ_2J_3S_1S_2S_3$
2923 a mi] mi $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2930 mesmo] mismo $F_1F_2GJ_1$
2932 quería él] querías $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2933 se la] tú la $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
2935 de ella] della $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
2937 hablalla] hablarla AJ_1S_3
2939 aumentas] augmentas A
2940 ese] este $F_1F_2GJ_1$

Volver al índice

2941 ansí… mesmo] así… mesmo $F_3J_2J_3S_3$; así… mismo $F_1F_2J_1S_2$; ansí… mismo G
2951 lo soy] soy AS_3
2958 quiero] puedo A
2964 *F_2 enmienda en una nota manuscrita el verso para que lea* «en» *en lugar de* «que»
2965 vengar] vengor F_1
2966 Señor] Señora E
2970 mostrenco] mostronco *errata E*
2977 de esta boca sucia] desta boca suya $AF_1F_2GJ_1S_1S_3$; desta boca mía S_2
2982 acetará] aceptará $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_3$
2996 tenga] tengo F_1F_2
2997 tan] *om.* AS_3
2998 el cielo] Dios F_1F_2G
3000 su] mi $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$
3001 apriesa] aprisa $F_1F_2GJ_1S_1S_3$
3002 a avisar] avisar F_1GJ_1
3010 Id… a acudir] Idos… acudid AS_1S_3; Id… acudid $F_1F_2GJ_1J_2J_3S_2$
3018 *acot.* *Situada tras el v. 3019 en $F_1F_2GJ_1$*
3019 Dalde… ultrajalde] Dadle… ultrajadle $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
3020 Agora] Ahora $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
3031 sobre mí tengo] tengo sobre mí AS_3
3037 sus] tus $AF_1GJ_1J_2J_3$
3037 *acot.* Desaparece con trampa] Desaparécese con trampa AS_1S_3; Húndese el Demonio $F_1F_2GJ_1$
3047 de esta] desta $AF_1F_2GS_1S_2S_3$
3051 le quede] quede $AS_1S_2S_3$
3052 ese] este AS_3
3055 Ya voy] Yo voy $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_3$; Voy S_2
3066 adentro] dentro $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
3077 Buscalde] Buscadle $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
3082 *acot.* Arrodíllase. Salen] Arrodíllase Pasquín, queda como arrobado haciendo visajes y salen $F_1F_2GJ_1$
3100 uno] un hombre A
3101 que lo es] lo que es F_1GJ_1
3123 Tomalde] Tomadle $AF_1F_2GJ_1J_2J_3S_1S_2S_3$
3123 *acot.* *add.* Vale a tomar Eufemiano A
3132 *acot.* Sabina lee] Lee Sabina $AF_1F_2GJ_1S_2$
3141 de este] deste $AF_1F_2GJ_1S_1S_2S_3$

Volver al índice

Volver al índice

Índice de notas

a darme limosna a mí (pasaje paralelo en fuentes), v. 1983
a los escogidos / mandasteis ir sin vestidos, vv. 1103-1104
a quema ropa, v. 2720
a trompa tañida, v. 2703
afectos, v. 980
Al más oscuro retrete, v. 2193
al parecer, v. 1344
al proviso, v. 1660
albedrío, v. 1241
Albergue pobre por mi bien hallado, v. 2664
alma, vv. 502 y 2175
alma busque el alivio que pueda (el), vv. 597-598
Alza del suelo… eras Alejo, vv. 2412-2418
amando las duerme, v. 244
amar, v. 146
Amigos, llorad conmigo, v. 1528
amor, v. 1005
ansí Dios… una merced, vv. 2626-2628
Aparécese una perspectiva de Roma, v. 1720 *acot.*
apretado, v. 2722
arrancadas, v. 1587
Arráncase los cabellos y barbas, v. 1582 *acot.*
arrebol, v. 2144
Ate el alma los sentidos / al árbol de la paciencia, vv. 997-998
Ausente… nunca salga el sol (música), vv. 2135-2138
¡Ay, dulces prendas por mi mal halladas! (música), v. 2806
ayudando a los pies, v. 1212

beldad, v. 217
bergante, v. 2278
boca de fuego, v. 1437
bota, una calabaza, las alforjas (la), v. 2027 *acot.*
Brumada, v. 45

cada día, un día morimos, / deslizados como el agua, vv. 341-342
cadalso, v. 2691
cadenas, v. 836 *acot.*
cana, v. 364
carnero verde, v. 525
casa de juego, v. 2757
caso, v. 196
castidad, v. 272
causa de honor, v. 195
cicatero, v. 1223
cinta verde, v. 3132+
clavármela, v. 2314
columbrado, v. 2240
colunas de mármol / para placeres de vidros, v. 1517-1518
¿Cómo ha de sanar, si es ella / la cura y la enfermedad? (música), vv. 3-4
Como rezas, medres, v. 827
—¿Cómo te sientes? —Peor (verso hipermétrico), v. 139
como yo, le vio también, v. 2622

Volver al índice

Con esta imaginación, v. 293
Con la muerte del olvido… más vale vivir del mal, vv. 145-148
con mortal melancolía, v. 2335
con trampa, v. 3037 *acot.*
concetos, v. 569
contratreta, v. 1150
corma, v. 1650
cortesano, v. 2310
coyunda, v. 2588
crïado, v. 2019
criados, v. 2435
cuando me alejo, más escucho «Alejo», v. 1027
cuartadas, v. 2318
cuerda afloja (la), v. 1726
custodio, v. 1261

da bien de comer Dios, v. 2017
darle pasos es culebra, v. 836
de contado, v. 30
de esa ciudad de Siria, v. 2053
De los pajes maltratado (pasaje paralelo en fuentes), v. 2694
dejó en mi pecho su estampa, v. 220
demanda, v. 1134
Demonio nos engaña (el), v. 458
dentera, v. 744
despilfarrado, v. 3081
despojos, vv. 1046 y 1022
desvío, v. 152
deténgase en Bolonia, v. 1609
Dice el «libre», v. 1667
diestros, v. 86
digno / custodio de este lucero, vv. 2065-2066
dijeron cincuenta y unos, / que son ciento y dos por cuenta, vv. 789-790
Diocleciano, v. 37
discurso, v. 215
divertamos, v. 102
divertimiento, v. 11
Dónde tendrá la memoria / la voluntad sin oficio, vv. 1569-1570
dragón, v. 3035
duda (la), v. 255
dueño, v. 583

edificio, v. 1508
efetüado, v. 1826
Él da a todos el sustento (pasaje paralelo en fuentes), v. 2020
el que se casa… al infierno, vv. 25-28
elevación (una), v. 3118 *acot.*
embaraza, v. 2591
embarazo, v. 559
en ella ha de estar desconocido, v. 2113
en segunda parte, v. 3045
enemigo, v. 921
Enjaezada, v. 48
entre las cruces, v. 1371
Es de tu voz cabo, v. 2291
es tuya una vida que por mía la condenas, vv. 655-656
esas sirenas, v. 976
escarpines, v. 2079
esposo, v. 541
esta dulzura me mueva (pasaje paralelo en fuentes), v. 988
esta licencia, v. 914
está vivo (interrogación), v. 1777
están tocando ellas solas (campanas), v. 3095
Este muro… frontispicios, vv. 1736-1738
este vestido / repartiré entre los dos, vv. 1163-1164
estrella, v. 750
Eufemiano, de Roma el más noble y rico, vv. 177-178
extraño, v. 1706

Volver al índice

fue mayor mi caridad, v. 1312
fuese Alejo! / —Alejo fue (homonimia), vv. 1497-1498
fullero, v. 2000

ganga, v. 1225
guárdeos, v. 1255
güeras, v. 852

ha cogido un lobo asado, v. 3015
hablar y conversar, v. 82
hacia Jerusalén, v. 1696
Hay ballestilla ni hay potro, v. 57
haya aportado a Roma en una nave, v. 2110
Hijo…lo mandara (padre, personaje), vv. 441-500
Hola, v. 810
holló, v. 2104
Humo es de quemar pimiento, v. 1287

impreso su eficacia, v. 278
inescrutable el secreto, v. 1928
infaliblemente, v. 3069
inquerir, v. 1804
invisible, v. 3025

la logra (zeugma), v. 304
las que oí a tu boda (cómputo métrico), v. 532
le (leísmo), v. 995
le detuvo, ofreciéndole primero / para cumplir el voto aquel cordero, vv. 1784-1785
le haces crüel (zeugma), v. 1555
le requiebra las costillas, v. 2741
llena de muchas (zeugma), v. 391
llevar agua (pasaje paralelo en fuentes), v. 2655
lo corrido, v. 1130
lo que en mí ahora desprecias, v. 672
lobo de participantes, v. 3041
los más remotos Indios / me he de venir por Angola, vv. 1632-1633
los ojos aparente, v. 1715
Luego, vv. 429 y 1615

Marte y Mercurio y Venus, v. 1746
martirio en el Japón, v. 35
martujo, v. 3033
me arrastra… mal que se acaba (doctrina), vv. 296-386
me fuera a ser ermitaño, v. 71
me reduces, v. 1369
melancolía, v. 7
menguado, v. 2289
mesmo (el), v. 2941
mi angélica ciencia (Demonio), v. 1710
mi hija, v. 1685
Mil siglos dure la unión / de Alejo y Sabina bella (música), vv. 763-764
moriré del dolor de no morirme, v. 2357
Mormura, v. 97
mostrenco, v. 2970
moverla, v. 2206
múdase la perspectiva, v. 1818 *acot.*

Nadie se fíe… enferma más (música), vv. 117-120
necedad en tal día? ¡Idos afuera! (cómputo métrico), v. 536
niñerías, v. 2481
no embaraza, v. 2633

Volver al índice

no quiere que discurramos / de sus motivos la causa, vv. 421-422
Nuestro gran padre Inocencio, v. 3098
nueva falsa (la), v. 2647

olor lo muestra bien (el), v. 1330

Pablo (de Tarso), v. 1057
Padre y señor… la luz de tus canas (relación en pliegos sueltos), vv. 201-440
Págueos el cielo, v. 1970
Parece que te dejan enojada (interrogación), v. 539
Pasquinillo, v. 2269
peregrino, vv. 1346 y 2285
perniles de tocino, v. 2709
Pero ya los aparatos… curiosidad eterna, vv. 753-762
pesia mi rabia, v. 1260
Plegue, v. 824
pobres de bodegón, v. 1217
pollo crudo, v. 2777
pone mi amor su demanda, v. 282
potencias del alma (las), v. 264
presto perderle puedo (pasaje paralelo en fuentes), v. 549
pretina… luna llena, vv. 781-784
puericia, v. 347
Pues tu causa… puedes domar (interrogación), vv. 171-172
punto con punto se enlaza, v. 336

¿Qué cantáis… la pena mía?, vv. 5-6
Qué despertar tan amargo, / soñando acaso contigo, vv. 1577-1578
que ella es quien favorece siempre al hombre (verso omitido), v. 2108
que es nada; una sombra, un sueño, v. 357
que le alcancéis (pasaje paralelo en fuentes), v. 1457
qué monte, v. 3032
que no es segura mañana (interrogación), v. 332
que nunca / supo venir por alivio, vv. 1581-1582
que se lo diga[n] de misas, v. 2322
que ya espíritu leve, / campos de luces güellas por despojos, vv. 2374-2375
quiebre un rejón, v. 88
Quien deja… de su delito (música), vv. 1819-1822
¿quién el vestido os ha dado? (pasaje paralelo en fuentes), v. 1443
¿Quién sois, amigo? Decid (verso hipométrico), v. 2410
quien vencerle quiere, v. 130
quien vive solo a sentir / muera en eterna prisión, vv. 2199-2200
quién, v. 2238

raro, v. 1835
rayo (el), v. 131
razón de olvidarla solo olvido (la), v. 1020
Recua, v. 59
resistilla, v. 281
reverdeciendo mis canas, v. 2459
Riñen los dos como sanos, v. 1149 *acot.*
ropilla, v. 1391
rucio, v. 1235

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo, v. 1035
sarao, v. 1905

Volver al índice

se vaya por novillos, v. 1653
sea cuando amar no puedas, v. 772
sentido, v. 89
Señor, señor, qué me mandas (verso hipométrico), v. 2405
sesenta, v. 794
Si alma y cuerpo… sin alma, vv. 415-419
si el mismo no me ampara, v. 1061
Sierpe engañosa, v. 2597
siervo de Dios, v. 3075
siglo, v. 1400
Sin corazón… lágrimas, corriendo, vv. 1015-1077
sino brevas, v. 804
sobraba, v. 246
sobrino de nuestro emperador (Otón, personaje), vv. 575-576
soledad que el niño / pasó entre malos dotores (la), v. 1422-1423
Soledad (Virgen de la), v. 1141
su arenga, v. 788
su esposa con Otón se casa (pasaje paralelo en fuentes), v. 1762
su fama, v. 482
su fiel, v. 334
su gracia, v. 494
Su mejilla … todo el cielo, vv. 1044-1048

tabardillo, v. 3074
Tanto llego… el placer (música), vv. 527-530
tantos años, v. 2099
tapicería, v. 857
Te Deum…… confitemur, vv. 2045-2046
temor de Dios, v. 207
Teodoro, v. 2639
tercera vez me pasa, v. 260
Tíber, v. 1377
tiene deidad la poesía, v. 571
Tomad, hijo, este vestido (pasaje paralelo en fuentes), v. 1199
tomalda, v. 1209
tormento, v. 1463
tray, v. 2253
tres necesidades (las), v. 1136
tres necesidades / de mi padre san Francisco (las), vv. 1419-1420
trocada en oro esta plata, v. 2463
trujo, v. 1172
Tú a mí me desobedeces… a la salvación contraria, vv. 473-478
¿Tú has hablado con Alejo? (pasaje paralelo en fuentes), v. 2494
tu providencia, v. 964

Un adviento / fue solo a hartarse de nabos, vv. 2293-2294
un anillo / la dio al irse (pasaje paralelo en fuentes), vv. 2560-2561
un caído, v. 1166
un hora, v. 160
un sol no ha de ofenderse de obedecer a una estrella, vv. 663-664
una gran pisa de coces, v. 2987
una hora, v. 1699
unos volando y otros hundiéndose, v. 1924 *acot.*
usté, v. 1412

vanidad, v. 726
Ven, Himeneo, a esta unión / de castos lazos compuesta (música), vv. 969-970
Vendámoslo a unos farsantes, v. 1393
Venid, amigo, acá dentro / por que el aposento os hagan… al paso esta escalera (pasaje paralelo en fuentes), vv. 2624-2632

Volver al índice

verdores, v. 208
verso perdido, v. 2124
vía, v. 2462
voluntad vuestra / se haga en mí, vv. 898-900
volver a Roma por todo, v. 2005
Vuelve, v. 1635 *acot*.

y escribano, v. 2282
y no espere… su amor (zeugma), vv. 2149-2150
¿Ya estás vencido?, v. 959
yelo, v. 907
yerro, v. 2012
yo estoy loco, v. 114
Yo mismo… no alcanza (paradoja), vv. 395-414
Yo soy Alejo… (pasaje paralelo en fuentes), v. 3132+
Yo, señor… tierras extrañas (pasaje paralelo en fuentes), vv. 2420-2425

zampaniños, v. 1478

Volver al índice