

Francisco Leiva Ramírez de Arellano

Amadís y Niquea

Edición crítica de Claudia Demattè



TEATRO CABALLERESCO 1



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com



Edition Reichenberger

AMADÍS Y NIQUEA

TEATRO CABALLERESCO, 1

Colección digital

DIRECTOR

Daniele Crivellari (Università di Salerno)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Axayácatl Campos García Rojas (Universidad Nacional Autónoma de México)

Claudia Demattè (Università di Trento)

Alejandro García Reidy (Universidad de Salamanca)

Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha)

Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid)

José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)

Gonzalo Pontón (Universitat Autònoma de Barcelona)

COMITÉ EDITORIAL

Paula Casariego Castiñeira (Università di Roma Tre)

Ilaria Resta (Università di Roma Tre)

Antonella Russo (Università di Salerno)

Giulia Tomasi (Università di Trento)

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

Francisco Leiva Ramírez de Arellano

AMADÍS Y NIQUEA

Edición crítica de
Claudia Demattè

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

El presente volumen ha sido financiado por:

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

Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Salerno.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

 Edition Reichenberger

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2022, Daniele Crivellari y Claudia Demattè

Algunos derechos reservados

Diseño de cubierta: Carolin Schneider.

Ilustración de cubierta: Melchor Ortega: *Felixmarte de Hircania*, Valladolid, 1556 (detalle de la portada). BNE, Signatura: R/10884, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193791&page=1>>.

ÍNDICE GENERAL

Presentación	vii
Prólogo	xiii
Introducción	1
1. Francisco Leiva Ramírez de Arellano: vida y obras	1
2. El teatro caballeresco y <i>Amadís y Niquea</i>	3
3. Leiva y el mundo teatral malagueño	12
4. Segmentación métrica y estudio dramático de la comedia	18
5. Tablas métricas y comentarios	28
6. Noticia bibliográfica y recepción de la obra	31
Edición de <i>Amadís y Niquea</i>	37
Jornada primera	39
Jornada segunda	78
Jornada tercera	114
Aparato de variantes	161
Bibliografía	169

PRESENTACIÓN

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

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

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

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

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

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

Estructura de las ediciones y criterios generales de edición²

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

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

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

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

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

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

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

Se modernizarán, en cambio, los siguientes casos:

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

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

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

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

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

Daniele Crivellari
Salerno, 7 de abril de 2022

4 Madrid, Espasa Calpe, 2010.

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

a R.

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

Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959)

PRÓLOGO

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

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

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

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

Claudia Demattè

Trento, 22 de marzo de 2021

INTRODUCCIÓN

1. Francisco Leiva Ramírez de Arellano: vida y obras

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

-
- 1 Es el caso de Federico Sainz de Robles, quien en sus estudios reitera unas conclusiones sacadas quizás de los textos literarios y trasladadas a la vida del malagueño, convirtiéndolo en personaje apicarado dedicado a los naipes y a la espada además de la farándula, que acabaría su vida en Madrid, en una posada de la calle del Lobo (Sainz de Robles, 1968, 491).
 - 2 Para su biografía ver el estudio de Montilla (1947) y Mathías (1970), y los más recientes *Diccionario de escritores de Málaga y provincia* (2002, 463-469), Mancini (2001) y Simini (2012).

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

Guido Mancini dedicó también su atención a Leiva en un interesante estudio que se publicó póstumo en 2001.⁶ Allí el estudioso italiano subraya la variedad de la producción dramática del autor malagueño, pero también el hecho de que «toda ella está aunada por un evidente deseo de ofrecer siempre un espectáculo agradable, que tiende especialmente a la comicidad o a la sugestiva atmósfera generada por los sentimientos elevados o por las situaciones trágicas» (Mancini, 2001, 334). Además, sus obras se aprecian por el uso de «una técnica narrativa subjetiva y extrovertida, anunciando incluso, de cierta manera, la modalidad del juego dramático [...] en donde se constata una conciencia aun mayor, cuya consecuencia es un destacarse afectivo de la trama y una complacencia más viva por la modalidad de la acción» (Mancini, 2001, 340). Mancini añade que uno de los rasgos del estilo de Leiva es la intensidad de los diálogos, es decir, «la vivacidad con que se comunican las situaciones, pues esta vivacidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Ver mis estudios a partir de Demattè, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Primera jornada

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

Segunda jornada

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

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

Tercera jornada

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

La comedia se abre *in medias res* con el tema del robo del retrato de Niquea destinado a Amadís que Balarte quiere para sí. El cuadro condensa los acontecimientos del libro que describen el enamoramiento de Niquea que nace a raíz de la vista de un pergamino que la maga Zirfea¹⁵ había regalado a su hermano Anastarax, en el que estaba pintada la aventura del Castillo de las Siete Torres protagonizada por Amadís (II, 23). Por su parte, el protagonista recibe una carta de Niquea llevada por el enano Busingo, quien encarece de tal modo la belleza de Niquea que despierta el amor de Amadís que hasta el momento consideraba a Luscela como su dama. Amadís contesta a la princesa que «ningún descanso será sostenido hasta tanto que mis ojos puedan ver las fuerzas de tu presencia» (II, 22, p. 308) y Zirfea prepara el «Pergamino de las Imágenes» en el que figuran dos parejas de hermosas mujeres: Niquea y Luscela, y Onoria y Axiana, princesas de Apolonia y de Árgenes respectivamente (II, 28, p. 309). El papel destacado de la maga, tía de Niquea, se confirma en la comedia ya que se convierte en la ayudante de Amadís en los tres momentos más importantes de la pieza: suscita el enamoramiento de Amadís aprovechando su sueño (vv. 287-378); al final del segundo acto impide que se descubra quién se esconde en la habitación de Niquea (vv. 1806-1838), y al final del tercer acto revela la verdadera identidad de Nereida (vv. 2910-2943). Sus intervenciones se coordinan sabiamente con las de la maga Estivela, versión femenina de Astibel o Estivel de las Artes, sabio de las mágicas, ayudante de Balarte. En el libro, Astibel prepara «una tal agua con que os lavéis que luego toméis la propia figura de aquel estremado cavallero que ella tanto ama» (II, cap. 90, p. 453). Su efecto dura seis meses, mientras que en la comedia la transformación se lleva a cabo gracias a un objeto mágico: una banda que rápidamente se puede poner y quitar para responder a los cambios repentinos de la comedia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- NIQUEA Lucela, ¿qué es lo que sientes
de Nereida?
- LUCELA Lo que siento
es que de ti enamorada
está, pues a solas veo
y oigo que habla contigo,
y te dice mil requiebros,
y si va a decir verdad,
en un libro que yo tengo
he leído que un tal Aquiles
se hizo dama y...
- NIQUEA Calla, que eso
todo es fábula y mentira.
- LUCELA ¿Fábula y mentira, bueno,
cuando está escrito con letras
de molde? (vv. 2817-2830).²¹

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

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

ISABEL ¿En qué mi amor pasará?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

traje varonil:²⁸ por ejemplo, en *La gran sultana* de Cervantes,²⁹ el *Aquiles de Tirso*, *El monstruo de los jardines* y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón³⁰ y *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy (Fernández San Emeterio, 2013, 67-68), los protagonistas se fingen mujeres para estar cerca de sus enamoradas. En nuestra pieza Leiva trata el tema del disfraz dando otra vuelta de tuerca, ya que nos hallamos delante de un papel de protagonista, Amadís, que se dice expresamente en la comedia que tiene que hacerlo una mujer.³¹ A la altura de finales del siglo XVII no debería sorprender al público la mujer con disfraz varonil, pero era desde luego más novedoso el complicado juego que se organiza alrededor de la actriz que representa los tres papeles protagonistas, es decir, de Amadís, Balarte y Nereida.³² Así la actriz actúa en traje varonil en los papeles de Amadís y Balarte (quien, recordemos, cuando lleva la banda mágica tiene el aspecto de Amadís), mientras que vuelve a vestir traje femenino cuando es Nereida.

3. Leiva y el mundo teatral malagueño

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

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

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

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

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

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

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

Este compromiso con el ambiente teatral nos delata que los contactos que Leiva mantenía con las compañías eran directos y eran profesionales en dos sentidos: en primer lugar, en cuanto dramaturgo, vendía directamente sus obras a los autores y tenemos el interesante testigo del manuscrito autógrafo de la comedia *No hay contra un padre razón* conservado en la Biblioteca Nacional de España.³⁴ Único texto autógrafo de Leiva, presenta su firma en el f. 8o donde consta también la fecha: «Málaga, 13 de abril de 1673» (Garcés, 2005, 17). Además, al final de la primera y de la segunda jornadas, aparece la firma del autor de comedias Francisco de León. Este había estado representando en Málaga entre diciembre de 1674 y enero de 1675, y puede que por esas fechas los dos llegasen a conocerse y Leiva vendiese su autógrafo al autor, quien interviene en el manuscrito con variantes y cortes. El manuscrito conserva asimismo las aprobaciones de su puesta en escena en Burgos en 1683 y Madrid dos años más tarde, datos que completan el esquema de la circulación del texto teatral, del escritor al autor y del autor a las escenas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Segmentación métrica y estudio dramático de la comedia

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

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

45 «Fue casada con Francisco Jalón a quien ella mató con ayuda de un mozo apuntador con quien ella tenía correspondencia. Dieronla sentencia de muerte y estando para ejecutarla en Guadalajara pidió por ella el Rey [*sic*, por “al Rey”] Juan Rana y se libró del suplicio» (Shergold y Varey, 1985, 422.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amadís y Niquea — Tabla de segmentación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Tablas métricas y comentarios

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

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

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

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

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

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

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

JORNADA PRIMERA

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

JORNADA SEGUNDA

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

JORNADA TERCERA

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

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS

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

6. Noticia bibliográfica y recepción de la obra

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

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

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

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

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

Amor y obligación [Agustín de Moreto]

La cena del rey Baltasar [Agustín de Moreto]

El conde de Alarcos [Mira de Amescua]

La esclava de su galán [Lope de Vega]

Santa María Magdalena de Pazzi [Juan Bautista Diamante]

El perseguido [Lope de Vega]

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

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

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

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

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

POETA

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

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

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

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

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

60 Leiva Ramírez de Arellano, 1994, 166.

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

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

63 Ver Demattè, 2015 y 2017.

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

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

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

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

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

65 Leiva Ramírez de Arellano, 1994, 158.

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

AMADÍS Y NIQUEA

Edición crítica de
Claudia Demattè

AMADÍS Y NIQUEA
DE DON FRANCISCO DE LEIVA
RAMÍREZ DE ARELLANO

PERSONAJES

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

JORNADA PRIMERA

Dentro

BALARTE ¡Seguilde todos, seguilde!

Dentro

BUSENDO ¡Válgame un salto de mata!

BALARTE ¡Cortadle todos los pasos!

1 ¡A la selva!

2 ¡Al monte!

3 ¡Ataja!

1 *seguilde*: metátesis.

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

Canta Cirfea

[CIRFEA]	Yo haré que no se distingan de tu intento mis venganzas.	45
CORO 1 ESTIVELA	Sigue al amor.	
CORO 2 CIRFEA	Teme sus ansias.	
CORO 1 ESTIVELA	Sigue...	
CORO 2 CIRFEA	Teme...	50
ESTIVELA	Que la industria avasalla imposibles.	
CIRFEA	Que no sufren engaños las almas.	
CORO 1 ESTIVELA	Sigue al amor.	
CORO 2 CIRFEA	Teme sus ansias.	
ESTIVELA	Tiende las velas a tus deseos.	55
CIRFEA	De tus intentos las velas amaina.	
CORO 1	Sigue...	
CORO 2	Teme...	
CORO 1 ESTIVELA	Tiende las velas.	

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

Dentro voz

CORO 2 Y CIRFEA	Que nos perdemos, ¡amaina!	60
BUSENDO	Aqueste es otro cantar.	
BALARTE	¡Pero qué fiera borrasca!	

Dentro

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

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

ESTIVELA	Tente.	
BALARTE	¿Quién eres, deidad sagrada?	
ESTIVELA	Quien tu vida solicita.	
BALARTE	¿Cómo, di, puedes guardarla?	
ESTIVELA	Dándote el original vivo de una muerta estampa.	95
BALARTE	¿Qué dices?	
ESTIVELA	Que puedo hacerlo.	
BALARTE	Pues ¿quién eres?	
ESTIVELA	Quien te ampara por decreto de los hados.	
BALARTE	Dime, ¿quién eres? ¿Qué aguardas?	100
ESTIVELA	La sabia soy Estivela.	
BALARTE	Y esta beldad que idolatra el alma, ¿quién es?	
ESTIVELA	Niquea.	
BALARTE	¿Y a quién el retrato enviaba?	
BUSENDO	¿Pues no estoy yo aquí? Que eso lo diré con mucha gracia,	105

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

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

ESTIVELA	¡Oh, qué presurosos sois los amantes! ¡Si no aguardas a que yo diga!	
BALARTE	Prosigue, que atenta te escucha el alma.	
BUSENDO	<i>Ap</i> (¡Qué grandísima embustera me parece la tal maga!)	135
ESTIVELA	Niquea a Amadís adora de un retrato enamorada que vio suyo, y a este fin ella el suyo le enviaba, y la mágica Cirfea que a Amadís de Grecia ampara ahora te le quitó.	140
BALARTE	Eso es lo que llora el alma.	
ESTIVELA	¡Ea, pues Balarte invicto, príncipe heróico de Tracia! Dispón tu jornada al punto, pues que tan cerca te hallas buscando las aventuras en que ejercitas tus armas y en que tu valor empleas; y para que lo que alcanza mi ciencia veas y admires, toma, Príncipe, esta banda que tal poder en sí encierra, que tu forma transformada en la de Amadís verás, siendo para ejecutarla el cruzártela en el pecho acción sola y necesaria; transformado en Amadís	145 150 155 160

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

	te hallarás, y con quitarla del pecho, al instante mismo en tu forma te restauras.	
BUSENDO	Para los que deben mucho era famosa esta traza.	165
	<i>Dale una banda</i>	
ESTIVELA	Tómala pues, parte a Tebas, templa tus ardientes llamas, de Niquea los cariños goza que a Amadís le guarda, que, aunque por engaño sea gozar sus caricias blandas, los engaños amorosos no traición, ardid se llaman.	170
BALARTE	A tus pies, sabia Estivela, rendido a finezas tantas, no sé cómo agradecerlas.	175
ESTIVELA	Vete, pues que mi palabra te doy de ayudarte siempre si en algún peligro te hallas.	180
BALARTE	Yo la pido.	
ESTIVELA	Y yo la ofrezco. También lleva en tu compañía ese criado que te ayude en la amorosa batalla, o si no dale la muerte.	185
BUSENDO	¿Esta maga está borracha?	
BALARTE	¿Qué dices?	
BUSENDO	Digo que iré, pues que su Merced lo manda.	
ESTIVELA	Queda a Dios.	

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

Vase por tramoya

BALARTE	Guárdete el cielo.	
BUSENDO	Por cierto que es cosa rara la facilidad con que vuelven las señoras magas.	190
BALARTE	Ea, fortuna, ya te sigo, y para poder lograrla ya en mis deseos camino. Y tú, deidad soberana, pues diosa de la hermosura por tu hermosura te llamas, a tus aras sacrífico los incendios que me abrasan, los deseos que me mueven, los afectos que me arrastran. ¡Diosa eres, piedad prometes, quiera amor la hallen mis ansias!	195 200

Vase

BUSENDO	Pues en no queriendo hacerlo, habrá más que darle banda y hacer que caiga en la liga. Con que en aquesta jornada voy con el señor Balarte a darle con la trocada a la princesa Niquea, y volviéndome a mi casa sin retrato y sin recado negociación estremada he hecho, pero lo enmiendo con ir a vender a mi ama.	205 210 215
	<i>Vase</i>	

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

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

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

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

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

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

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

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

269 *bergante*: pícaro.

TURÍN	Digo que ya yo voy; ve tú delante.	270
AMADÍS	Por ese lado has de ir y aquel repecho sube, yo iré por este.	
TURÍN	Aquesto es hecho.	
AMADÍS	Ve.	
TURÍN	Voy, según el miedo que me ha dado por partido tomara haberme ahogado.	Vase
AMADÍS	La playa sigo.	

Entra por una parte y sale por otra

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

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

CIRFEA	Canta Despierta Amadís, despierta, parte a lograr tu fortuna, pues para dueño te aguarda la diosa de la hermosura.	290
CORO 1	Logra tu suerte...	

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

CORO 2 ...goza tu ventura...

TODOS ...que la bella Niquea te la asegura.

Entre sueños

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

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

CORO 1 Pues su poder grande...

CORO 2 ...pues su fuerza suma...

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

Soñando

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

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

CORO 1 Que este rendimiento...

CORO 2 ...hazaña es augusta...

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

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

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

Soñando

AMADÍS	Mi valor y grandeza, ¿cómo se ha de rendir a esta bajeza?	310
CIRFEA	Traje de esclava te viste, con que tu grandeza encubras y crezca el valor rendido al poder de la hermosura.	
CORO 1	Mira su retrato...	
CORO 2	...cuya copia muda...	315
TODOS	...de todas las vidas aun sin alma triunfa.	
CORO 1	Goza tu suerte...	
CORO 2	...logra tu fortuna...	
TODOS	...que la bella Niquea te la asegura.	

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

AMADÍS	Deidad, que al mismo sueño das desvelo, espera, porque yo...	
--------	---	--

Despierta y levántase sin ver el retrato

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

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

en ella la vengara,
pues en viéndola, luego...

Vela ahora y queda suspendido

... la adorara.

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

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

JORNADA PRIMERA		59
GRADAMANTE	Todo mi ser es tuyo; y di, señor, ¿tú solo has escapado?	410
AMADÍS	Solo conmigo se salvó un criado.	
GRADAMANTE	Feliz fue.	
<i>Sale Turín</i>		
[TURÍN]	No lo niego, mas no del todo, porque soy gallego.	
GRADAMANTE	¡Turín!	
TURÍN	Amigo mío, pierdo el seso.	415
GRADAMANTE	Dame, dame un abrazo.	
TURÍN	Y aun un beso.	
GRADAMANTE	Ven, señor, a embarcarte, porque descanses en alguna parte la pena que has pasado.	
AMADÍS	¡Ay Gradamante, otro es mi cuidado!	420
GRADAMANTE	¿Qué dices, gran señor?	
AMADÍS	No sé qué diga, pero antes que refiera mi fatiga, Turín, ¿has descubierto dónde estamos?	
TURÍN	De Tebas son las playas que pisamos.	
AMADÍS	¿Qué es lo que dices?	
TURÍN	Lo que digo es cierto.	425
AMADÍS	Todo esto de mis dichas es concierto.	
GRADAMANTE	¿Gusto el país te da de tu enemigo?	
AMADÍS	Hoy en él mi mayor gloria consigo.	
TURÍN	¿Tu riesgo no te da inquietud ninguna?	
AMADÍS	En él consiste mi mayor fortuna.	430

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TURÍN	Por Dios, ¡que es brava mozona!	
AMADÍS	¿Qué dices?	
GRADAMANTE	Señor, negarte no puedo que su hermosura es la mayor de las grandes; que la quieras no te culpo, 665 pero cúlpite el viraje que hoy en tu valor intentas; y aunque quieras disculparle con ejemplos fabulosos,	

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

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

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

JORNADA PRIMERA		67
	eso en las fábulas cabe, que al fin son ficciones todas, y cuando fueran verdades, la acción que es mala por sí nunca deja de llamarse mala porque haya habido otros que la ejecutasen, pues cuando la obraron ellos también sería culpable.	670 675
TURÍN	Y quiero darte un ejemplo. Dime: ¿hay cosa más infame que ser zurdo? Pues yo sé hombre que está aprendiendo a enzurdarse.	680
GRADAMANTE	Señor, que mires te ruego...	
AMADÍS	En vano me persuades.	
GRADAMANTE	Mira, señor, los blasones que de tu padre eredaste.	685
AMADÍS	No se perderán por eso.	
GRADAMANTE	Mira, señor...	
AMADÍS	Gradamante, yo no te pido consejo.	
GRADAMANTE	Advierte...	
AMADÍS	Cánsaste en balde.	690
GRADAMANTE	¿Y tu valor?	
AMADÍS	Que se rinda.	
GRADAMANTE	¿Tu respeto?	
AMADÍS	Que se aje.	
GRADAMANTE	¿Y tu nombre?	
AMADÍS	Que se pierda.	

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

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

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

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

AMADÍS	Calla, loco. ¡A Dios, amigo!	
GRADAMANTE	¿En fin te resuelves?	
TURÍN	Dale,	
	ahora sale con esa.	725
AMADÍS	Esto ha de ser.	
GRADAMANTE	Pues ampare tu intento el cielo.	
AMADÍS	Sí hará.	
	Vete a embarcar, Gradamante.	
GRADAMANTE	Dame primero tus pies.	
AMADÍS	A Dios.	
GRADAMANTE	Júpiter te guarde.	730
	A Dios te queda, Turín.	
TURÍN	Buen viaje, so almirante.	
AMADÍS	Ven, Turín, pues ya anochece.	
TURÍN	Vamos, señor, así antes que me olvide, ¿has de ponerte perendengues?	735
AMADÍS	¡Ignorante! ¿No dejarás tus locuras?	
TURÍN	Señor, esto es preguntarte.	
AMADÍS	Niquea, a tu hermoso cielo mi fe va a sacrificarse: en holocausto recibe de mi valor el ultraje.	740
		<i>Vase</i>
TURÍN	Niquea, he de hablar verdad, así el dios Baco me ampare, no había de decir: ¡Zape!	745
		<i>Vase</i>

Sale Niquea llorando, Lucela y músicos. Cantan

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

736 *perendengue*: adorno femenino de escaso valor.

MÚSICOS	Solo el silencio testigo ha de ser de mi tormento, y aun no cabe lo que siento en todo lo que no digo.	
NIQUEA	Solo el silencio testigo ha de ser de mí tormento, y aun no cabe lo que siento en todo lo que no digo. El consuelo del penar es referir el dolor:	750 755
	yo hago el tormento mayor, pues le aumento con callar. En mi pena, en mi pesar tan mal el dolor mitigo que es cuando acaso lo digo donde sea en dolor tanto, compañero solo el llanto.	 760
	<i>Con la música</i>	
	Solo el silencio testigo. Buscar alivio a la pena en todos es interés, y tan contrario en mí es que a más dolor me condena. De todo consuelo ajena también hallada me siento que, para buscar contento, si de algo me he de valer, de mi alivio no ha de ser.	 765 770
MÚSICOS	Ha de ser de mi tormento como vivo del dolor; porque el vivir no se acabe quito al corazón la llave, porque entre todo el rigor y hace mi pena mayor ver cuando sentir intento	 775

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

	mayor que el llanto el tormento, viendo si al corazón miro que sobra lo que suspiro.	780
NIQUEA	Y aun no cabe lo que siento: Ea, pues, ojos llorar; ea, corazón, sentir; [...] ea, pasiones, callar; pues no se puede explicar un dolor tan enemigo; a no decirlo me obligo, pues tan incapaz le hallo, que no digo lo que callo.	785 790
MÚSICOS	En todo lo que no digo...	
	<i>Llora</i>	
LUCELA	No cantéis más, que a sus ojos más la música entristece. Señora, ¿no te merece mi amor saber tus enojos?	795
NIQUEA	Es mi pena desigual.	
LUCELA	¿Pues el mal comunicado no es cierto que alivio ha hallado?	800
NIQUEA	Sí, cuando es dolor el mal.	
LUCELA	¿Hay mal que descanso dé? Porque yo siempre he advertido que es el mal aborrecido.	
NIQUEA	Sí le hay, pues en mí se ve. <i>Ap</i> (¡Ay, Amadís!)	805
LUCELA	Di tu pena.	
NIQUEA	Fuera eso buscar consuelo.	
LUCELA	¿Pues le huyes?	

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

- NIQUEA Padre y señor, este achaque
es de otra naturaleza. 835
- REY ¿Cuando heredera te mira
de Tebas esta corona;
cuando tu beldad blasona
de perfecciones que admira
y de la hermosura diosa 840
te dan por bello renombre,
y mereces bien el nombre,
que a fe que eres muy hermosa;
y cuando al rey de Dalmacia
para tu esposo le espero, 845
que ha de conquistar primero
al tirano rey de Tracia,
y a Amadís de Grecia, a quien
la ciencia ha pronosticado
dueño ha de ser de este estado... 850
- NIQUEA *Ap* (Hágame el Cielo ese bien.)
- REY ...y cuando este Rey tal
dispone su regocijo
para el que aguardo por hijo...
- NIQUEA *Ap* (No me haga el cielo ese mal.) 855
- REY ... al llanto rendida toda,
tu tristeza no se muda?
- LUCELA *Ap* (Su mal es grande sin duda
pues no le alegra una boda.)
- NIQUEA Yo, señor...
- Suenan clarines*
- REY Pero ¿qué acentos 860
alegres, nobles y graves
son estos?
- Sale criado*
- [CRIADO] En treinta naves,
hijas de los elementos,

- Rodulfo, rey de Dalmacia,
señor, ha llegado ya. 865
- REY Cumplida mi dicha está.
NIQUEA *Ap* (Y cumplida mi desgracia.)
REY Voy a recibirle.
CRIADO Ya
llega.
- Sale Rodulfo y acompañamiento*
- REY Sea Vuestra Alteza
bienvenido.
- RODULFO Y Vuestra Alteza 870
muy bien hallado.
- REY Allí está
Niquea.
- RODULFO A vuestros pies postrado,
- A Niquea*
- a mi dicha albricias pido.
- NIQUEA Vos seáis tan bienvenido,
como habéis sido deseado. 875
- RODULFO *Ap* (¡Qué hermosura!)
- NIQUEA *Ap* (¡Qué fiereza!)
- RODULFO *Ap* (¡Qué dulce vista!)
- NIQUEA *Ap* (¡Qué horror!)
- RODULFO *Ap* (¡Qué fortuna!)
- NIQUEA *Ap* (¡Qué rigor!)
- RODULFO Escúcheme Vuestra Alteza: *Al Rey*
capitulados conciertos, 880
Vuestra Alteza, que Dios guarde,

	hizo de darme a Niquea, flor del cielo, del mayo ángel, como primero venciase al rey de Tracia y Balarte su hijo, y también diese muerte a Amadís de Grecia...	885
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Antes, tirano, pierdas la vida!)	
RODULFO	... pues el de Tracia las paces rompió que con vos tenía y a Amadís por causas graves la muerte le deseáis...	890
NIQUEA	<i>Ap</i> (Los cielos su vida guarden.)	
RODULFO	... a buscarlos pues salí el mar cubriendo de naves, y supe que de sus reinos ambos faltan y que salen a correr extrañas costas, y para que no se escapen en trozos he dividido mi armada para que ande en su busca hasta rendirlos, y puestos a tus pies reales al golpe de mi cuchilla sellen tus plantas su sangre.	895 900
NIQUEA	<i>Ap</i> (Primero, traidor, la tuya vea vertida en raudales.)	905
REY	Pues del triunfo el interés os toca a vos tanta parte, ¡venced, Príncipe, venced! Y ahora venid; que descanse es justo vuestra persona.	910
RODULFO	Dios a Vuestra Alteza guarde.	
NIQUEA	En fin, ¿que vais a dar muerte a Amadís?	

RODULFO	Aunque le ampare de Hércules el valor, todo el esfuerzo de Marte.	915
NIQUEA	Dudo que lo consigáis.	
RODULFO	¿Por qué no?	
NIQUEA	Porque no es fácil.	
RODULFO	¿Duda en mi valor ponéis?	920
NIQUEA	No, mas la fama le hace muy valiente.	
RODULFO	Es muy hermoso...	
NIQUEA	No sé que al valor ultraje la perfección.	
RODULFO	En las damas son buenos esos quilates.	925
NIQUEA	¿Pues ser hermoso y valiente no puede hallarse?	
RODULFO	Hallarse puede, pero pocas veces.	
NIQUEA	<i>Ap</i> (Mucho temo el declararme.) ¿Y de esas pocas la una no pudo a Amadís tocarle?	930
RODULFO	Sí pudo, pero no fue.	
NIQUEA	Muy contrario es el dictamen vuestro del que todos siguen.	
RODULFO	¿Qué pueden, en esta parte decir?	935
NIQUEA	Dicen que es valiente, es entendido, es afable, es cortés, galán, airoso, y es...	

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

RODULFO	No paséis adelante, que parece que alabáis a Amadís mucho.	940
NIQUEA	<i>Ap</i> (Llevarse de mi pasión dejó el labio.) Yo no lo he visto.	
RODULFO	<i>Ap</i> (Pesares, no sé qué recela el alma.) De exageración tan grande parece que os da cuidado.	945
NIQUEA	El que solo puede darme es el temer vuestro riesgo.	
LUCELA	<i>Ap</i> (Como ahora llueve vinagre...)	
RODULFO	Yo os estimo la fineza.	950
NIQUEA	Mi padre espera.	
RODULFO	Dios guarde a Vuestra Alteza.	
NIQUEA	Y a vos como yo deseo os guarde. <i>Ap</i> (¡Cruel amor!)	
RODULFO	<i>Ap</i> (¡Amor felice!)	
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Qué temerario!)	
RODULFO	<i>Ap</i> (¡Qué afable!)	955
NIQUEA	<i>Ap</i> (A un imposible me llevas.)	
RODULFO	<i>Ap</i> (Me llevas a bien tan grande.)	
NIQUEA	<i>Ap</i> (Muestra tu poder en mí.)	
RODULFO	<i>Ap</i> (Lógrame felicidades.)	

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

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

JORNADA SEGUNDA

Salen el Rey, Niquea, Lucela y acompañamiento

REY	Si para darte consuelo en esa pasión prolija mi reino valiera, hija, lo perdiera, ¡vive el cielo!; pues viendo tu disgusto vivo con tanto pesar. ¿De qué me sirve el reinar, hija, si me falta el gusto?	960 965
NIQUEA	Los cielos saben, señor, que en el achaque que siento lloro vuestro sentimiento más que mi propio dolor, pero ya el achaque es menos y él se gastará. <i>Ap</i> (Bien presto se acabará, pues del gusto el interés hoy el criado me ha traído, de Amadís con la venida.)	970 975
REY	Más, Niquea, que mi vida la tuya siempre he querido, y pues que ya mi amor ves, dime qué te alegrará.	980

Sale Busendo

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

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

REY Entre esclava tan famosa.
 BUSENDO Mayor belleza no he hallado.
 Entrad.

*Sale Amadís de esclava con hierro y Turín
 de mercader*

TURÍN ¡Júpiter loado 990
 sea!

AMADÍS ¡Ay, Niquea hermosa!

Habla Niquea aparte con Busendo

NIQUEA ¿En fin vendrá?

BUSENDO Aquesta noche
 le espero.

NIQUEA Quiéralo el cielo.

BUSENDO Presto verás tu consuelo.

NIQUEA Febo, apresura tu coche. 995

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

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

Repara en Amadís

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

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

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

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

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

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

	<p>¿Quién del carro se hizo dueño del sol para gobernallo, que de uno y otro caballo no examinara el despeño?</p>	1050
	<p>No, pues, vuestros ojos bellos admiren mi turbación, pues me dan más ocasión que tuvieron todos ellos.</p>	
NIQUEA	Discreta sois sobre hermosa	1055
BUSENDO	Entendida es. Pues ¿qué espero? Esto es de así me lo quiero...	
NIQUEA	Decid el nombre.	
AMADÍS	Ama...	
TURÍN	Ten, no osa, como vergonzosa es, a decir su nombre aquí: Nereida se llama.	1060
AMADÍS	Así, señora, es mi nombre.	
NIQUEA	Pues Nereida, la estimación en mí la veréis muy clara, que traéis en vuestra cara mucha recomendación.	1065
AMADÍS	En solo ser vuestro esclavo...	
TURÍN	Turbada está todavía.	
AMADÍS	Ser vuestra esclava decía.	
TURÍN	Su buena memoria alabo.	1070
AMADÍS	Todas mis dichas encierro, y creed, ¡sábelo Dios!,	

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

1058 Verso hipersilábico.

	que solamente por vos traigo, señora, este hierro.	
NIQUEA	¿Por mí el hierro traéis?	
AMADÍS	Sí.	1075
NIQUEA	Cuál es la causa no advierto.	
AMADÍS	Por buscar en vos mi acierto he hallado el yerro en mí.	
TURÍN	<i>Ap</i> (Despeñado va, atajar su voz quiero.) Da a entender que para traerla a vender, señora, la mandé herrar.	1080
NIQUEA	Mal hicisteis.	
TURÍN	Yo no lo hice.	
NIQUEA	¿Pues quién, decid, fue el grosero?	
TURÍN	Fue, gran señora, el barbero, que hace lo que se le dice: mas dejad esas mohínas y del concierto tratemos.	1085
NIQUEA	No nos desconcertaremos.	
TURÍN	Temo las alicantinas.	1090
LUCELA	<i>Ap</i> (El mercader es famoso.)	
BUSENDO	Bufón se hace el judío.	
LUCELA	Su poco tiene de frío.	
BUSENDO	Pues presto será gracioso.	
NIQUEA	¿Qué sabéis hacer?	
TURÍN	En nada de haciendas lo puede errar, no tenéis que preguntar	1095

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

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

- BUSENDO Vuesarced
 —¡ay marimacha divina!—,
 sepa, aunque sea de paso,
 que en esas luces me abraso.
- LUCELA Vaya, hija, a la cocina. *Vase* 1125
- Quédase Amadís suspenso viendo ir a Niquea*
- [TURÍN] ¿Qué tienes, di, qué te ha dado?
 ¿Qué suspensión te acontece
 que estatua de Lot parece
 que de mármol te has quedado?
 ¡Ay lo de la pena cierta,
 lo de la dicha dudosa! 1130
 ¡Ay lo del alma dichosa
 o infeliz! A la otra puerta,
 señor...
- Hace Amadís una admiración con los brazos
 y dale un torniscón*
- AMADÍS ... que mi infeliz hado...
- TURÍN ¡Pese el alma que te hizo! 1135
- AMADÍS ... tanto el rigor satisfizo,
 y tanto se ha conjurado
 contra mí —¡pena terrible!—,
 que cuando pudiera —¡ay cielo!—,
 coronado mi desvelo, 1140
 hacer que en dicha apacible
 gozara en dulce himeneo
 de Niquea los despojos,
 dando con sus bellos ojos
 el descanso a mi deseo, 1145

1119 *Vuesarced*: metaplasmo de Vuestra Merced.

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

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

- tan tirano, tan crüel,
 contra mi ser se conspire,
 que en esclavitud me mire ...
- TURÍN Ojalá fuera en Argel.
- AMADÍS ... sin que el fin pueda alcanzar, 1150
 pues si con Niquea aquí
 me declaro y quiero así
 mis dichas aventurar,
 no cesa mi riesgo, pues
 si su padre ciego airado, 1155
 sin haberle causa dado
 mi muerte intenta, cuando es
 con causa, con más rigor
 ejecutará conmigo.
 ¿Pero qué es esto que digo? 1160
 ¿De cuándo acá mi valor
 a los riesgos se previene?
 ¿Cuándo al peligro ha temido?
 Vive Dios, que estoy corrido,
 mas ya la causa que tiene 1165
 he notado esta flaqueza,
 pues para embestirme a mí
 se valió de verme aquí
 en otra naturaleza:
 mujer me miró y así 1170
 atreviose lisonjera,
 que cierto es no se atreviera
 mirándome como a mí.
 Vengan, pues lo riesgos, que es
 dar, cuando más se prevengan 1175
 lugar en que más bríos tengan.
- TURÍN El Rey aquí sale.
- AMADÍS Pues
 retirémonos, Turín.
 Del embajador que ha entrado
 del rey Balarte enviado 1180
 deseo saber el fin.

Retírense al paño. Salen el Rey y Balarte

REY	En cuanto a las paces ya respondí que las acepto, pues cuando el Rey las desea no convenir fuera yerro, y parecerá más bien que juntos nos convoquemos mostrando nuestro poder contra piratas soberbios.		1185
AMADÍS	¿Cómo, tirano, no tomas para ti aquese consejo pues me persigues crüel?	<i>Al paño</i>	1190
TURÍN	Tendrate por de Marruecos.		
REY	Y en cuanto a la pretensión de vuestro Rey, lo que puedo responderos... mas Rodulfo, del de Dalmacia heredero, aquí sale, y él podrá responder; guárdeos el cielo.	<i>Vase</i>	1195
AMADÍS	¿Aquí el de Dalmacia está?	<i>Al paño</i>	1200
BALARTE	¿Que este desaire me ha hecho? Pero yo me vengaré, pues el ardid que prevengo y que Estivela me dio, de Niquea me harán dueño.		1205

Sale Rodulfo

RODULFO	Guárdeos Dios, embajador.		
BALARTE	El Rey, mi señor, me ha dicho...		
TURÍN	Ya le trata como a suegro.	<i>Al paño</i>	

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

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

AMADÍS	Oye y calla.	
TURÍN	Callo y oigo.	
RODULFO	... que venga a satisfaceros a no sé que pretensión. Decidla pues, que ya atento a vuestra embajada escucho.	1210
BALARTE	Mi embajada (¡vive el cielo, que estoy corrido!) mi Rey al de Tebas (¡de ira tiemblo!) es a quien solo la envía; ya yo se la di y ya tengo la respuesta, con que vos no tenéis qué hacer en esto.	1215 1220
RODULFO	Sí tengo, pues el pedir a Niquea para dueño...	
TURÍN	Íten más, otro marido.	<i>Al paño</i>
RODULFO	Cuando solamente espero para gozar esta dicha el dar la muerte al soberbio Amadís.	1225
TURÍN	Pues cerca está.	<i>Al paño</i>
AMADÍS	Tú lo verás a su tiempo.	
RODULFO	Solo puede disculparle la culpa de no saberlo, pues ¡vive Dios si entendiera...!	1230
BALARTE	Tened, Príncipe, y modesto con la decencia me hablad que debéis, porque os advierto que de mi Rey la persona, Príncipe, aquí represento, y pues que del rey Balarte estoy el papel haciendo	1235

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

	como a rey me habéis de hablar, no atropellando el respeto, porque si así no lo hacéis y os miro aquí descompuesto, puesto que el Rey mesmo soy, obraré como el Rey mesmo.		1240
TURPÍN	No es rana el embajador.	<i>Al paño</i>	1245
AMADÍS	Valor hay en él.		
RODULFO	Los fueros de embajador aseguran tan locos atrevimientos.		
TURÍN	Más, que para en peleona.	<i>Al paño</i>	
RODULFO	Ya me corro, vive el cielo, que a mi grandeza se oponga un embajador.		1250
BALARTE	Yo puedo por mí solo.		
RODULFO	De esta suerte castigaré.		
	<i>Sacan las espadas y riñen</i>		
TURÍN	Dicho y hecho.	<i>Al paño</i>	
AMADÍS	Dame esa espada, Turín.		1255
	<i>Toma la espada de Turín y sale, pónese en medio</i>		
	Y tú no salgas.		
TURÍN	¿Pues eso es menester avisarme?		
BALARTE	Yo os daré a entender si puedo.		
	<i>Sale Amadís</i>		

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

[AMADÍS] ¡Deteneos! O vive Dios,
que si intentáis...

Riñendo

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

RODULFO Venero
vuestra hermosura, mas yo
he de matar.

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

Embiste a los dos

BALARTE Mujer, advierte.

RODULFO Repara.

Sale Turín

TURÍN El Rey sale.

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

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

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

Salen Niquea y Busendo

NIQUEA	Vuelve a decirlo: ¿Amadís vino ya?	1280
BUSENDO	Y está a la puerta del jardín, como mandaste.	
NIQUEA	Busendo, la llave es esta del jardín, ábrele luego, que pues ya la tarde empieza a vestirse negras sombras. al instante bajo.	1285
BUSENDO	Ea, que estoy rabiando por ver a Amadís.	
NIQUEA	¿Por verle? Espera, cuando le diste el retrato ¿no le viste?	1290
BUSENDO	<i>Ap</i> (¡Oh infame lengua!) Por verle, digo, en tu casa.	
NIQUEA	¿Por qué tanto lo deseas?	
BUSENDO	Para tocar mis derechos.	
NIQUEA	Pues toma aquesta cadena.	1295
BUSENDO	Al consonante la estimo, que si no sortija fuera. <i>Ap</i> (Los azotes al verdugo ha pagado la Princesa.)	
NIQUEA	No te detengas.	
BUSENDO	Ya voy. <i>Ap</i> (Quieren creerme, en conciencia pues casi casi que tengo lástima viendo a Niquea tan ciega con este engaño, pues cuando a Amadís concierto,	1300
		1305

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

	lleva al príncipe Balarte metido en una talega, como medias que ha vendido algún moro de galera.)	<i>Vase</i>	
NIQUEA	¡Ea amor, goza tus dichas pues que ya Amadís te espera! ¡Corazón, dejad los males, alma, despedid las penas, ojos, olvidad el llanto, todo regocijos sea, todo gustos y alegrías todo glorias pues tan cerca está Amadís que le miro!		1310 1315
<i>Sale Amadís de esclava</i>			
AMADÍS	A tus plantas ...		
NIQUEA	¿Quién es?		
AMADÍS	... puesta tienes a Nereida aquí.		1320
NIQUEA	Pues ¿qué se ofrece, Nereida?		
AMADÍS	Dijeron que me llamabas, y por si acaso tus penas con la música ...		
NIQUEA	Tu amor estimo. Hoy me siento buena.		1325
AMADÍS	Yo, señora, el parabién me doy, pues quien interesa más en tu salud soy yo.		
NIQUEA	Dios te guarde.		
AMADÍS	Pues tus penas tan en mi alma las miro ...		1330

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

NIQUEA	Despacio está.	
AMADÍS	... que quisiera ...	
NIQUEA	Conozco tu voluntad.	
AMADÍS	Es más de la que tú piensas.	
NIQUEA	Yo la agradezco, y si tienes algo que hacer allá fuera, bien puedes irte, que yo no te he llamado.	1335
AMADÍS	<i>Ap</i> (Sospechas me da el ver su sequedad, cuanto antes tanta terneza me ha mostrado, mas si acaso...)	1340
NIQUEA	¿No te vas?	
AMADÍS	Antes quisiera ... <i>Ap</i> (Aquesta es buena ocasión, pues sola está Niquea, para que sepa quién soy.)	
NIQUEA	¿A qué aguardas?	
AMADÍS	[<i>Ap</i>] (¿A qué espera mi amor?) Señora, ya es tiempo...	1345
<i>Suenan instrumentos</i>		
NIQUEA	Pero ¿qué instrumentos suenan?	
AMADÍS	Los músicos son, señora, que así divertirse intentan.	
NIQUEA	<i>Ap</i> (¿Hay tal pesar?)	
AMADÍS	<i>Ap</i> (¿Que las voces me hagan a mí que enmudezca!)	1350
NIQUEA	<i>Ap</i> (¿Que lo que a todos dé alivio, para mí de estorbo sea!)	

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

Cantan dentro

MÚSICOS	Nave que al golfo te arrojas, detén al riesgo las velas, que con las serenidades se rebozan las tormentas.	1355
NIQUEA	<i>Ap</i> (Válgame el cielo, parece que habla conmigo esta letra y, culpando mi arrojo, me dice con advertencia...)	1360
MÚSICOS	Nave que al golfo te arrojas, detén al riesgo las velas.	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Parece que aquestas voces el que calle me aconsejan, y que prudentes me avisan al despeñarse mi lengua...)	1365

Con la música

	... que con las serenidades se rebozan las tormentas.	
NIQUEA	<i>Ap</i> (Porque del peligro huya...)	1370
AMADÍS	[<i>Ap</i>] (Porque oculte mi fineza...)	
MÚSICOS	... que con las serenidades se rebozan las tormentas.	
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Pero qué necios temores!)	
AMADÍS	<i>Ap</i> (¡Mas qué prevenciones necias!)	1375
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Mi amor pueden perturbar!)	
AMADÍS	<i>Ap</i> (¡Pueden turbar mi fineza!)	
NIQUEA	Di que callen, venza amor.	
AMADÍS	No cantéis más, amor venza.	
NIQUEA	<i>Ap</i> (Su deseo el alma logre.)	1380
AMADÍS	<i>Ap</i> (Salga el incendio a la lengua.)	
NIQUEA	<i>Ap</i> (Voy, pues Amadís me aguarda.)	

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

Sale Lucela

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

AMADÍS	¿Pues no soy yo muy buen mozo?	
NIQUEA	Gracias has tenido.	
AMADÍS	Ya llega.	
<i>Sale Rodulfo</i>		
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Que así embaracen mi dicha!)	
RODULFO	Hermosísima Niquea, guárdeos el cielo.	1405
NIQUEA	Y a vos, Príncipe, os guarde.	
RODULFO	Quisiera hablaros.	
NIQUEA	Habladme pues.	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Mucho quiere el tal Rodulfo.)	
NIQUEA	No puede estorbar Nereida.	1410
AMADÍS	No soy sujeto de estorbo.	
RODULFO	Pues que me dais licencia: dueño a quien adora el alma, cuando mi amor...	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Tierno empieza. ¡que esto escuche, voto a Dios!)	1415
RODULFO	... os ha dicho la terneza ...	
NIQUEA	No prosigáis y advertid, Príncipe, que esas materias las ha de sentir el alma sin noticia de la lengua, pues dichas son desacatos si sentidas son finezas.	1420
	<i>Ap</i> (Su atrevimiento he estimado, pues dio causa a que irme pueda.)	<i>Yendo</i> <i>Vase</i>

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

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

RODULFO	La Princesa va enojada.	1425
AMADÍS	¿Cómo ha de ir la Princesa, si a la primera palabra le habláis con tanta llaneza?	
RODULFO	Como mi esposa ha de ser...	
AMADÍS	Según he oído en la materia hablar, pienso que lleváis algo larga la carrera.	1430
RODULFO	¿Por qué?	
AMADÍS	Porque si primero el que deis la muerte es fuerza a Amadís...	
RODULFO	¿Pues no está eso hecho luego que lo vea?	1435
AMADÍS	Como él quiera fácil es, pero no es fácil que él quiera.	
RODULFO	Mi espada fácil lo hará.	
AMADÍS	¿Y si en él hay resistencia?	1440
RODULFO	Es de acero aquesta espada.	
AMADÍS	¿Y la suya es de bayeta?	
RODULFO	Ya hago cuenta que está muerto.	
AMADÍS	Pues mirad no erréis la cuenta.	
RODULFO	A Niquea seguiré, porque satisfacer pueda con rendimientos de un alma desórdenes de la lengua.	1445
		<i>Vase</i>
AMADÍS	Estos desaires por ti los sufro, hermosa Niquea, por ti mi grandeza ultrajo, por ti humillo mi soberbia, por ti de mi armada falto, por ti mi reino me espera; esto me cuestas, y así te quiero lo que me cuestas.	1450
		1455
		<i>Vase</i>

Salen Balarte y Busendo

- BUSENDO Ea, señor, en la estacada
estamos.
- BALARTE Ya el alma tiembla.
- BUSENDO Pues ¿aguardas algún toro?
- BALARTE Como es traición, aunque sea 1460
quien la gobierna el amor,
en un pecho real no asienta,
y como no es natural
se mira como extranjera.
- BUSENDO Anda con Dios, que estas cosas 1465
antes por gracia se cuentan.
¿Y traes la banda?
- BALARTE ¿Querías
que ahora me olvidase de ella?
- BUSENDO No fuera mucho, pues hay 1470
un sacristán en mi tierra
que el sombrero se le olvida
en cualquier parte que llega,
y así ha dado en no traerlo,
aunque haga sol o que llueva,
con que el riesgo de ahora es que 1475
se le olvide la cabeza.
- BALARTE ¡Siempre estás de buen humor!
Ay, adorada Niquea,
solo tus divinos ojos,
solo tu beldad pudiera 1480
obligarme a ejecutar
esta traición, esta ofensa,
que a ti, a tu padre, a Amadís
agravia; mas si cautelas
en la guerra se permiten, 1485
si es el amor dulce guerra,
permítamelas amor,
pues él es quien las alienta.

	que en Amadís te convierta, que según de su hermosura a voces la fama cuenta,	1515
	¿lo mismo es que si en Narciso o Adonis te convirtiera? O te convierta en cuñado, que tú a ella no la conviertas, o que en suegra te convierta.	1520
BALARTE	Deja locuras, Busendo.	
BUSENDO	Pues vaya ahora de veras: di, señor, ¿qué gusto pueden ocasionarte finezas que a otro dueño se dirigen? Si a Amadís quiere Niquea, y ella ahora en ti a Amadís mira, en él su amor emplea y no en ti, esto claro está. Luego si son las finezas en cabeza de Amadís, llueven sobre tu cabeza.	1525 1530
BALARTE	Busendo, yo te confieso que es de mi altivez bajeza lograr robadas las dichas y engañosas las finezas, pues cuando advierto — ¡ay de mí! — que a otro dueño se sujetan, borra el dolor del sentirlas, el gusto de poseerlas.	1535 1540
BUSENDO	Esas son sofisterías de ingenio y ahora pudiera contradecirte si no viera que viene Niquea, si el ojo no me ha engañado, que, aunque ya la noche llega	1545

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

	tapada de medio ojo, no ha cerrado la linterna, pues se conocen los bultos.	1550
BALARTE	Pues saco la banda.	
BUSENO	¿A qué aguardas, cuerpo de Cristo? ¿No te la pones?	
BALARTE	Demos por aquí la vuelta para salirle al encuentro.	1555
BUSENO	Y ustedes estén alerta a aquesta transformaciones, que peligra la comedia si no se pone cuidado.	
BALARTE	Ya empieza a ejecutarse mi engaño.	1560

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

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

1551 El verso carece de la asonancia é-a.

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

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

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

1560 Se trata de un versos hiposilábico.

AMADÍS	Pues que ya la banda puesta, en mi mismo ser extraño mi ser mismo.	
BUSENDO	¡Santa Tecla me valga aquí de <i>ipso facto!</i>	<i>Admírase</i> 1565
AMADÍS	Pues, Busendo, ¿de qué tiemblas?	
BUSENDO	¿No quieres que me dé miedo el ver que una banda pueda en un instante hacer lo que el barbero en hora y media?	1570
AMADÍS	¿Qué ha hecho?	
BUSENDO	Dejarte sin barbas.	
AMADÍS	¿Qué dice?	
BUSENDO	¡Maldita aquella! Mas, por Dios, que estás buen mozo, créeme, y quédate en esa forma, y yo pierdo doblado, si no tuvieses más renta; pero ahora he reparado: le pareces a Nereida como un huevo al mismo huevo; menos el hierro, eres ella.	1575 1580
AMADÍS	¿Quién es Nereida?	
BUSENDO	La esclava que se halló en la pendencia.	
AMADÍS	Pues vive Dios que es hermosa, aunque no sé qué odio engendra oculto con ella el alma.	1585

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

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

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

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

	pues en mí fue el adoraros primero que el conoceros. De vuestra beldad los fueros espero gozar aquí, para pretender así de vuestro cielo el favor, merecerlo por mi amor, no merecerlo por mí.	1615 1620
NIQUEA	Si antes de veros, señor, me supisteis obligar, ¿cómo dudaré el pagar viéndoos tan buen acreedor? Si convencido mi amor deudor se muestra, ya cesa el riesgo de la promesa, pues no se puede negar que está cerca de pagar el que la deuda confiesa.	 1625 1630
BUSENDO	<i>Ap</i> (Todo esto es algarabía para mí.)	
NIQUEA	Y vuestro amor crea ...	
BUSENDO	¡Por Dios, que viene la esclava!	1635
NIQUEA	¿Qué dices?	
BUSENDO	Como una perra ...	
NIQUEA	¿Cómo sabría que estoy aquí?	
BUSENDO	No ves que ventea ...	
AMADÍS	Poco importa, que la esclava ...	
NIQUEA	¿Qué es no? No hay a quién más tenga, pues puede ser que a mi padre, si acaso os ve, le dé cuenta, porque dice que os conoce y ya veis lo que se arriesga.	1640

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

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

*Dale una mascarilla que le tape toda la cara
y pónesela*

AMADÍS Ya me la pongo,
pues gustáis.

BUSENDO Mira que llega.

NIQUEA A la otra cuadra pasemos. 1650

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

MUJER SEÑ. AMADÍS ¡Que esto mi fortuna ordena!

NIQUEA Mira si viene...

*Quando se entró Amadís, pónese brevemente el
hierro, quítase la mascarilla y el sombrero y asó-
mase ahora a una reja que habrá, de manera que
solo se le vea la cabeza*

AMADÍS ¡Qué miro!

BUSENDO Asomada está a la reja.

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

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

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

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

- BUSENDO *Ap* (¿Qué patarata es aquesta?)
- AMADÍS ... no he querido, pues yo basto
a castigar esta ofensa 1725
que a mi Rey, a su palacio,
y a ti...
- BUSENDO *Ap* (¿Hay mayor vinagrera?)
- RODULFO ¡A buen tiempo llegué, cielos!
- AMADÍS ... el embajador intenta
hacer, y así, gran señora, 1730
para buscarle licencia
me has de dar, para que yo...
- Sale Rodulfo*
- [RODULFO] Mejor esta diligencia
sabré yo hacer, pues me toca.
- BUSENDO *Ap* (Malo va esto.)
- NIQUEA *Ap* (Yo estoy muerta.) 1735
- RODULFO No ha de haber en el jardín,
planta, flor, cuadra, ni puerta,
que resuelto no examine
hasta...
- NIQUEA ¡Ay de mí!
- RODULFO ... que hallar pueda
al aleve embajador... 1740
- BUSENDO *Ap* (¡Qué brava danza le espera
al tal Balarte!)
- RODULFO ...y en él
vengue...
- NIQUEA Vuestra Alteza advierta.
- RODULFO Vuestra Alteza se retire,
y pues ve que a su grandeza 1745
ofende este desacato...
- AMADÍS No hace falta, Vuestra Alteza
donde yo estoy...

AMADÍS	No os empeñéis, que esta puerta la defiendo yo.	1780
RODULFO	Apartad, o ¡vive el cielo!, que pierda el respeto que se debe a una mujer.	
AMADÍS	Pues no tengas, Príncipe, aqese respeto, porque te engañas si piensas que yo muy hombre no soy; y así, para que lo veas, prueba a entrar.	1785
RODULFO	¡Viven los cielos! <i>Saca la espada, riñe con Amadís y él lo retira</i>	
NIQUEA	¡Príncipe, teneos! ¡Nereida! <i>Salen el Rey y criados con hachas</i>	1790
REY	Llegad las luces, ¿qué es esto? Pues ¿cómo así, Vuestra Alteza? ¿Y tú, Nereida?	
NIQUEA	¡Ay de mí!	
BUSENDO	<i>Ap</i> (Cayose la casa a cuestras.)	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Vive Dios, que si se tarda...)	1795
REY	En presencia de Niquea, decid qué fue.	
BALARTE	Si Rodulfo habla, mi vida se arriesga.	<i>Al paño</i>
AMADÍS	<i>Ap</i> (Si el Rey halla al escondido pues es preciso que sea cuando con Niquea está sujeto que la merezca, ha de casarla con él o matarle, y que defienda yo es fuerza lo uno y lo otro.)	1800 1805

BALARTE ¡Oh quién medio hallar pudiera! *Al paño*
 AMADÍS ¡Oh quién pudiera hallar medio
 para este empeño! ¡Cirfea,
 para ahora tu ayuda es!

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

*Suenan dentro a los dos lados; aparezcan por tra-
 moya Cirfea y Estivela*

CIRFEA Ya te ayudo.
 ESTIVELA Ya te amparo.
 NIQUEA El alma tiembla.
 REY Decidme pues lo que ha sido.
 RODULFO Yo os lo diré, con Niquea.

Voces dentro

1 ¡Guerra!
 2 ¡Fuego!
 REY Mas ¡qué oigo! 1815
 3 ¡Fuego!
 4 ¡Que me abraso!

Cajas a otro lado y voces

2 ¡Guerra!
 1 ¡Fuego!
 2 ¡Guerra!
 3 ¡Mueran todos!
 RODULFO Distintas voces son estas.

Sale criado

[CRIADO] Señor, palacio se abrasa.

Sale Turín

JORNADA TERCERA

Sale Balarte

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

Sale Rodulfo

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

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

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

RODULFO	Para saber si es Niquea, hablarla pretendo: ¿sois vos?	<i>Lléganse</i>	
AMADÍS	¿No me conocéis? más me debéis que yo os debo, porque luego os conocí. <i>Ap</i> (Así le aseguro.)		1895
RODULFO	<i>Ap</i> (Cielos, ella es y viene tras mí.) Tanto, señora, agradezco este favor, que quisiera un alma en cada concepto para poder explicarme.		1900
AMADÍS	<i>Ap</i> (Nada descubro con esto.)		
RODULFO	¿Cómo de susto os ha ido? Que como no he vuelto a veros, con cuidado he estado.		
AMADÍS	<i>Ap</i> (Claro se ve que es el encubierto, pues dice que desde el susto no la ha vuelto a ver). El mismo he tenido, y así ahora que ya recogido dejo a mi padre y a Rodulfo en su cuarto...		1905 1910
RODULFO	<i>Ap</i> (¿Cómo es esto? Viven los cielos, que no habla conmigo.)		
AMADÍS	En el riesgo no he reparado...		
RODULFO	<i>Ap</i> (Pesares, ¿qué es lo que escucho?)		1915
AMADÍS	... por veros.		

	<i>Ap</i> (¡Oh, si alguna seña diera en qué conocerle!)	
RODULFO	<i>Ap</i> (¡Oh cielos! si declarara quién es!) Escuchad.	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Mas pasos siento, aquí me retiro.)	1920
RODULFO	¿Os vais?	
AMADÍS	No, aguardadme, que ya vuelvo.	
	<i>Retírase al paño con Turín y sale por el mismo lado Niquea</i>	
NIQUEA	Oh, lo que puede el amor, pues atropellando riesgos vengo a buscar a Amadís.	1925
TURÍN	Ya entra otro aventurero, y también de faldas largas.	<i>Al paño</i>
RODULFO	Ya vuelve.	
NIQUEA	Allí un bulto veo, él es: ¿sois vos?	
RODULFO	Sí, señora.	
AMADÍS	Niquea es, viven los cielos.	<i>Al paño</i> 1930
NIQUEA	Mucho susto me costáis.	
RODULFO	Ya sé lo mucho que os debo.	
AMADÍS	Mucho dice que le debe; ¡ah, celos!, ahora espero que su nombre ella le diga.	<i>Al paño</i> 1935
RODULFO	Puesto que lograr no puedo mi desinio, yo me voy a buscar a un mesmo tiempo al que darme muerte intenta y al que me la da con celos. Esperad que siento ruido.	1940

- Ap* (Todo el jardín, vive el cielo,
he de examinar.) *Vase*
- AMADÍS Parece *Al paño*
que se fue.
- NIQUEA De verme, tiemblo,
en este sitio.
- Sale Balarte por la parte que se fue Rodolfo*
- BALARTE ¡Que no halle, 1945
todo el jardín discurrendo,
por donde pueda salir!
- NIQUEA ¿Viene alguien?
- AMADÍS Ya volvió. *Al paño*
- BALARTE *Ap* (Cielos,
¿qué oigo? Niquea es esta.) 1950
¡Solo estoy aquí, mi dueño!
Ap (Como es la obscuridad tanta
del disfraz no me aprovecho.)
- NIQUEA Yo me voy, pues ya os he visto.
- AMADÍS ¡Que no haya en tanto tiempo *Al paño*
díchole el nombre!
- BALARTE ¿Por qué 1955
queréis, señora, tan presto
negar la gloria que logro?
- NIQUEA Tengo de temores lleno
el corazón.
- BALARTE No os vais.
- NIQUEA Yo, señor, harto lo siento, 1960
pero es fuerza irme a mi cuarto.
- BALARTE Si licencia me dais [*Ap*] (esto
he de intentar, la ocasión
ahora lograr pretendo)

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

	para que sirviendo os vaya, conoceré lo que os debo.	1965
AMADÍS	Veamos qué le responde.	<i>Al paño</i>
BALARTE	¿Qué decis?	
NIQUEA	Que no me atrevo.	
AMADÍS	Que «no me atrevo» tan blando...	<i>Al paño</i>
TURÍN	De doctor es el «no quiero»: no, no, y alarga la mano.	1970
BALARTE	Señora, mi bien, mi dueño, merezca yo este favor.	
NIQUEA	¿Y si te ven?	
TURÍN	Esto es hecho: ya cayó la pecadora.	<i>Al paño</i> 1975
AMADÍS	Calla, Turín.	<i>Al paño</i>
BALARTE	Ese riesgo, pues a mi vida amenaza, no lo temas.	
NIQUEA	Pues primero has de jurar.	
TURÍN	¡Quién ahora lo deja por juramentos!	<i>Al paño</i> 1980
BALARTE	No prosigas, que yo juro por aqueso hermoso cielo, dulce laberinto donde me hallo cuando me pierdo por aquesas dos estrellas que el celeste firmamento para mejorar de luces la codicia por luceros, que el fuego de mi pasión se hiele con tu respeto.	1985 1990
TURÍN	No lo creo, aunque reviente.	<i>Al paño</i>
NIQUEA	Pues con ese juramento venid.	

Van andando

TURÍN	Con menos bastará.	<i>Al paño</i>	
AMADÍS	¿Se van?	<i>Al paño</i>	
TURÍN	Como dos corderos.		
AMADÍS	Pues ven, que por esta parte atajar el paso quiero para seguirlos.	[Éntrase]	1995
TURÍN	Ya voy. Mal se va poniendo esto y Amadís se ha de empeñar; y así, aquí el mejor remedio es ir a avisar al Rey para librarle del riesgo: voy, pues, volando.	[Éntrase]	2000
BALARTE	Ap (La banda saco y en la forma quiero convertirme de Amadís, pues luz en su cuarto es cierto que habrá.)	<i>Saca la banda</i>	2005
NIQUEA	Venid.	<i>Vase</i>	
BALARTE	Ya te sigo.		
	<i>Entra poniendo la banda y salen por la otra puerta Niquea y Amadís de hombre, acabándose de acomodar la banda</i>		
NIQUEA	Mucho temo.		
AMADÍS	Pues, señora, ¿qué temes?		
NIQUEA	No sé qué temo.		

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

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

- AMADÍS *Ap* (Mi traición le dice el alma.) 2010
- NIQUEA Este es mi cuarto.
- AMADÍS *Ap* (Ya espero
lograr mis dichas.)
- NIQUEA Entrad.
- AMADÍS Entra tú.
- NIQUEA Entrad vos, que quiero
ver si alguien parece.
- AMADÍS Amor
ayude mi fingimento. *Éntrase* 2015
- NIQUEA No sé qué temor el alma
me asusta, que a un mesmo tiempo
el gusto se desazona
y se perturba el contento.
No quisiera entrar, mas ya 2020
es fuerza, pues gente siento. *Éntrase*
- Sale Amadís de esclava con la espada en la mano*
- AMADÍS ¡Cielos!, ¡qué es esto que miro!
¿Cómo sufrir esto, celos?
Mas estos celos no son,
son agravios; mas ¿qué espero? 2025
¡Muera quien así me ofende!
Pero hacia allí un bulto veo:
¡qué cobarde es mi venganza,
pues la detiene el respeto
de publicar el desdoro 2030
de Niquea con mi estruendo!

Sale Rodolfo

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

[RODULFO]	No he hallado a nadie y así hasta el cuarto llegar quiero: mas ¿quién está aquí?	
AMADÍS	¿Pues quién puede ahora en este puesto preguntarlo?	2035
RODULFO	Quien sabrá justamente defenderlo.	
AMADÍS	¿De qué suerte?	
RODULFO	De esta suerte.	
	<i>Saca Rodulfo la espada y embístense, y salen el Rey y Turín y criados con hachas</i>	
TURÍN	Señor, lo que digo es cierto.	
REY	¿Quién aquí...?	
RODULFO	Señor...	
REY	Rodulfo, Nereida, ¿pues cómo os veo de esta suerte?	2040
AMADÍS	Yo, señor, oí ruido y salí a tiempo que el Príncipe aquí llegaba.	
RODULFO	Yo oí en mi cuarto un estruendo y con cuidado salí.	2045
AMADÍS	Y tomando aqueste acero...	
RODULFO	Y desnudando la espada...	
AMADÍS	... aquí llegaba ...	
RODULFO	... aquí llego...	
REY	Bien está, no digáis más. <i>Ap</i> (Lo que pudo ser advierto.)	2050
TURÍN	Yo me escurro, porque mi amo no sepa que yo ando en esto.	<i>Vase</i>

REY	Príncipe, id a vuestro cuarto; Nereida, id a recogeros.	2055
AMADÍS	Ya te obedezco, señor.	
RODULFO	Ya, gran señor, te obedezco.	
AMADÍS	<i>Ap</i> (Mas a la vista he de estar, por conocer el sujeto que tanto me ofende el alma.)	<i>Vase</i> 2060
RODULFO	<i>Ap</i> (Hasta averiguar mis celos deme sufrimiento amor.)	<i>Vase</i>
REY	¿Niquea —¡válgame el cielo!— con un hombre? ¡Oh, quién pudiera dudarlo aun llegando a verlo, porque es consuelo la duda aun cuando es el daño cierto! Entrad conmigo.	2065 <i>Éntranse</i>

Salen Niquea alborotada y Amadís de hombre

NIQUEA	¡Ay de mí! pasos oigo y luces veo.
AMADÍS	No temas, que yo...

Salen el Rey y los criados

REY	Soldados, prended a ese hombre.	2070
NIQUEA	Primero, padre y señor...	
REY	Quita, aleve.	
NIQUEA	A tus plantas...	
REY	Vive el cielo si no te apartas... llevadle a esa torre.	

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

AMADÍS	¿Hay tal suceso?	2075
NIQUEA	Mira, señor, que Amadís es.	
REY	¿Qué es lo que escucho, cielos! ¿quiés es Amadís?	
AMADÍS	Yo soy. <i>Ap</i> (Pues que mi vida está a riesgo si saben que soy Balarte, la forma de Amadís quiero sustentar, que, aunque también en ella peligro tengo, en Niquea hallaré amparo siendo Amadís, pero siendo Balarte más riesgo corro.)	2080 2085
REY	¿Que tú eres Amadís?	
AMADÍS	Puesto a tus plantas lo publico.	
REY	¿Cómo, tirano soberbio... ? [<i>Ap</i>] (Pero la prudencia aquí me valga, porque no quiero proceder como enojado, sino como justiciero.) ¡Ea, llevadle! ¿Qué aguardáis?	2090
<i>Llévanlo</i>		
AMADÍS	Ampare mi vida el cielo.	2095
NIQUEA	<i>Ap</i> (¡Cielos, sin alma he quedado!)	
REY	Pues que su traición le ha puesto en mis manos, su cabeza asegurará mi reino. Presa Niquea en su cuarto quede, y estimad que os dejo cabeza en que se engendraron tan livianos pensamientos.	2100
NIQUEA	¡Ay de mí, cielos valedme!	<i>Vanse</i>

Sale Lucela

- [LUCELA] Señora, ¿qué ha sido esto? 2105
- NIQUEA Esto es despedirse un rayo,
encenderse un Mongibelo,
despedazarse una nube,
abrirse en bocas el centro,
desgajarse las estrellas, 2110
vestirse de luto el cielo,
y para decirlo todo
faltarme Amadís es esto.
- LUCELA ¿Pues quién es Amadís?

Sale Amadís de esclava

- AMADÍS Yo...
- NIQUEA ¡Nereida!
- AMADÍS ... a decirte vengo 2115
que lo que se dice es
engaño, de que esté preso
Amadís, pues no es posible
tal cosa.
- NIQUEA ¡Si pluguiera al cielo!
- AMADÍS Vuelvo a decir que es engaño. 2120
- LUCELA *Ap* (Yo no entiendo nada de esto.)
- NIQUEA ¿Cómo engaño, si de aquí
ahora le llevan?
- AMADÍS Pues eso
engaño es también.

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

2114 Verso hiposilábico.

2115 Verso hipersilábico.

2119 Verso hipersilábico.

- NIQUEA Nereida,
si pretendes por consuelo
negarme lo que he visto... 2125
- AMADÍS También es engaño eso,
o si no, dime, ¿conoces
a Amadís?
- NIQUEA Eso te quiero
preguntar yo: ¿tú no dices
que le conoces? 2130
- AMADÍS Tan cierto
mi conocimiento es,
como si yo fuera el mismo.
- NIQUEA ¿Quieres verlo?
- AMADÍS Sí, señora,
¿Dónde está?
- NIQUEA Si quieres verlo, 2135
si allá preso en una torre,
aquí está en mi alma preso.
Pues que también le conoces,
mira si es él.
- Saca del pecho un retrato pequeño y dásele
a Amadís*
- AMADÍS Ap (¡Vive el cielo,
que es mi retrato!)
- LUCELA Ap (No es nada,
esto tenía encubierto
mi ama.) 2140
- NIQUEA ¿Qué es lo que dices,
es él?
- AMADÍS El retrato es cierto
que es de Amadís, mas posible
no es que él sea el que está preso. 2145
- LUCELA Ella ha dado en porfiar
y se ha de salir con ello.

NIQUEA Tú quieres precipitarme.

Tómale el retrato

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

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

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

2159 Verso hipersilábico.

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

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

BUSENDO En fin caíste en la trena.
 BALARTE No es eso lo que más siento; 2190
 otra pena, otro tormento
 me aflige más.
 BUSENDO Mayor pena
 que estar preso no la hallo,
 pues es enterrarse en vida.
 BALARTE ¡Ay, mi Niquea querida! 2195
 BUSENDO Risa me da el escuchallo.
 BALARTE ¿Quién —¡ay de mí!—, fue el traidor,
 el crüel, el inhumano,
 que con rigor tan tirano
 tanto maltrató mi amor? 2200
 ¿Quién —con terneza me aflijo—,
 tan presto de la fe mía
 cuenta a su padre daría?
 BUSENDO El demonio se lo dijo,
 y lo peor del caso es, 2205
 señor, que en averiguando

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

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

BUSENDO Ya aquí el recado te espera.
 BALARTE ¡Ay mi Niquea adorada!,
 ... pues es por ti.
 BUSENDO Bueno va.
 BALARTE Contenta mi dicha está 2235
 con la desdicha lograda.

Pónese a escribir en un bufete

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

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

BALARTE Pues en mi prisión te ofrezco
 la prisión del alma mía ... 2250

Escribiendo siempre

BUSENDO Nereida, presto hará un día
 que mirarte no merezco ...
 BALARTE Solo el dolor que en mí hay
 entre tan dulces enojos ...

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

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

BUSENDO	Y sin lo azul de tus ojos, está el alma verdegay...	2255
BALARTE	No es el riesgo del suceso el que aquí puede afligirme...	
BUSENDO	Con que he dado en divertirme adredemente por eso.	2260
BALARTE	Solo puede darme queja, que cuando mi amor entiendes...	
BUSENDO	Y pues con el Rey me ofendes y aquesta en ti es maña vieja...	
BALARTE	... a mi incendio añadas fuego viéndome de ti olvidado...	2265
BUSENDO	Y así estoy determinado, mi vida, a matarte luego...	
BALARTE	Pues solo siento por suma la desdicha de la ausencia...	2270
BUSENDO	Para firmar la sentencia turbado tomo la pluma...	
BALARTE	Si de mi amor obligada tu favor he merecido...	
BUSENDO	Sabe Dios que lo he sentido, porque eras mujer honrada.	2275
BALARTE	Con aqueste alivio espero que la pena no me aflija...	
BUSENDO	Mas yo no puedo más, hija, que mi gusto es lo primero.	2280
BALARTE	Oblíguete a compasión el peligro en que me ves...	
BUSENDO	Lo más que puedo hacer es matarte sin confesión.	
	<i>Deja de escribir</i>	
BALARTE	No puedo proseguir, no, porque en tormentos extraños...	2285

- BUSENDO Dios te guarde muchos años,
mientras que te mato yo.
- BALARTE Al corazón el amor
aflige. ¡Ay tiernos enojos, 2290
si son las puertas los ojos,
ábranse y salga el dolor!
- Enternécese y tenga un lienzo en la mano con
que se limpie los ojos. Acaba de escribir*
- BUSENDO Cíérrole, pues de esta suerte
con mi rigor le condeno.
Este es papel de veneno, 2295
pues lleva dentro la muerte.
- Lllaman a la puerta*
- BALARTE ¿Qué ruido es ese?
- BUSENDO Han llamado.
- BALARTE Pues cierra aquesa cortina.
- Cierra la cortina y quede encubierto*
- BUSENDO Cíérrola, pero imagina
puede ser algún criado 2300
de Niquea, y son inciertas
las señas que ahora en ti ve
de Amadís.
- BALARTE ¿Qué dices?
- BUSENDO Que
en Amadís te conviertas.
- BALARTE Ya lo hago.
- BUSENDO De lo Balarte 2305
puedes desnudarte aquí.
- Quítase Balarte y pónese Amadís en su lugar*
- ¿Estás convertido?
- BALARTE Sí.

BUSENDO	Pues cerca estás de salvarte.		
BALARTE	Tira la cortina y mira quién llama.		
BUSENDO	¿Quién es?		
	<i>Abre. Tira la cortina y parece Amadís del género que quedó Balarte</i>		
ALCAIDE	Yo soy, que ahora a ver a Amadís voy.	<i>Sale</i>	2310
BUSENDO	So alcaide.		
ALCAIDE	¿Qué hace?		
BUSENDO	Suspira de modo que oírle es vicio.		
AMADÍS	Decidme lo que queréis.		
ALCAIDE	Señor, que me perdonéis el que cumpla con mi oficio, a recorrer las prisiones vengo.		2315
AMADÍS	No me da eso pena.		
ALCAIDE	Dejadme ver la cadena.		
BUSENDO	Son muy buenos eslabones.		2320
ALCAIDE	Mirad si algo me mandáis.		
AMADÍS	Id con Dios.		
ALCAIDE	El cielo os guarde.		
BUSENDO	¡Ah, señor alcaide, aguarde!		
ALCAIDE	¿Qué queréis?		
BUSENDO	Que me digáis para qué es tanto recato.		2325
ALCAIDE	Así lo manda su Alteza.		

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

BUSENDO	Zape.		
ALCAIDE	Porque la cabeza quiere cortarle.		
BUSENDO	Zapato.		
ALCAIDE	De vos saberlo no espere, que os ahorcarán a vos.	Vase	2330
BUSENDO	Primero condene Dios tu alma que tal dijere.		
AMADÍS	Qué dulce el sentimiento de una amorosa pasión, pues se alivia el corazón con lo duro del tormento; aunque mi valor se venza, para alivio del pesar,		2335
	<i>Llora y límpiase con el lienzo</i>		
	bien podéis, ojos, llorar, no lo dejéis de vergüenza.		2340
BUSENDO	Pues mis males por más señas lloren si así se mejoran, que también los hombres lloran que no son los hombres peñas.		
AMADÍS	¡Oh, cómo es dulce veneno la batalla de un cuidado! Pues veo me ha ocasionado el mismo desvelo, sueño...		2345
	<i>Quédase dormido con el lienzo en los ojos de manera que le tape todo el rostro</i>		
BUSENDO	De Balarte los sentidos al sueño miro entregados:		2350

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

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

Abre la puerta y sale Amadís de esclava

BUSENDO Mi bien, pues tanto favor...
AMADÍS Véngote, Busendo, a ver
Ap (de aqueste me he de valer)
porque veas que tu amor 2380
lo estimo.

BUSENDO En ti sola encierro
las glorias que el alma alaba.
AMADÍS ¿Por qué siendo herrada esclava
me quieres tanto?

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

Dale un papel

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

BUSENDO No es nada.
AMADÍS ¿Qué es?
BUSENDO Ahí es cierta sentencia.

AMADÍS Chanzas deja y dime ahora:
Amadís, ¿cómo se siente?
BUSENDO Durmiendo está lindamente, 2395
díselo así a tu señora.

AMADÍS ¿Duerme?

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

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

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

Corre la cortina. Sale Gradamante

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

Sale Amadís de esclava

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

GRADAMANTE Señor...

AMADÍS Amigo...

GRADAMANTE ¿Qué es esto? 2460
dame tus pies.

AMADÍS En mis brazos
te aguardo.

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

AMADÍS No es tal; preso está Amadís. 2465

GRADAMANTE ¿Cómo, si libre te veo?

AMADÍS Pues en una torre estoy
con prisiones.

GRADAMANTE No te entiendo.

- ¿Cómo estar preso y aquí
puede ser a un mesmo tiempo? 2470
- AMADÍS Eso te diré muy breve.
- GRADAMANTE Prosigue, que ya te atiendo.
- AMADÍS Balarte, de Tracia rey,
rendido al bello portento
de hermosura de Niquea 2475
y juntamente teniendo
noticias que me quería,
aficionada a un bosquejo
mío, fingió —¡qué traición—
el ser yo —¡qué atrevimiento!—, 2480
con una encantada banda
que le dio para este efecto
la grande sabia Estivela
que le transforma en mi mesmo
ser, y con aqueste engaño... 2485
mas decirte más no quiero,
porque ya habrás entendido
habiendo sabido esto,
cómo estar preso y aquí
puede ser a un mesmo tiempo. 2490
- GRADAMANTE Ya lo he entendido.
- AMADÍS Pues ahora ...
- GRADAMANTE Di, ¿qué intentas?
- AMADÍS Lo que intento ...

Dentro

- [1] ¡Plaza, plaza!
- AMADÍS Mas el Rey
sale: retírate.

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

	por la mano. A disponerlo voy, señor. Guárdeos el cielo.	
AMADÍS	Qué buen medio.	<i>Al paño</i> 2505
REY	Príncipe, ¿qué decis de esto?	
RODULFO	Que yo acepto el desafío.	
AMADÍS	Impediralo mi esfuerzo anticipándome, pues es estilo en esto duelos concederle el campo a quien al campo llega primero; y así ven a prevenirme, que adelantado pretendo, dando muerte a este traidor, darles venganza a mis celos: sígueme.	2510 2515
GRADAMANTE	Con mi obediencia doy respuesta a tus preceptos.	<i>Vanse</i>
REY	Nunca se puede esperar, Rodulfo, de vuestro aliento menos.	2520
RODULFO	Lo que a mí me toca es no rehusar el riesgo por mí, por vos, por Niquea, lo demás hágalo el cielo; y así licencia me dad para que no dilatemos tantas venganzas.	2525
REY	Pensad que así me obligáis de nuevo, haced público el cartel, y a cuantos aventureros	2530

2503-2504 La división de los versos en el texto se presenta métricamente errónea. Reconstruimos el octosílabo del romance con asonancia e-o dividiendo de forma diferente los versos.

2505 Verso hiposilábico.

	se ofrecieren, admitid, como es uso, prefiriendo al que antes a la estacada llegare, pues, aunque creo la vitoria de Rodulfo, tanto la muerte deseo de Amadís que desconfío por mi rencor de su esfuerzo.	2535
RODULFO	Verás por mi heroico brazo su cabeza a tus pies.	2540
	<i>Caja dentro y sale Gradamante</i>	
GRADAMANTE	Eso podrá ser, pero ha de ser después, Rodulfo, que muerto haya a sus manos traidoras un valiente caballero de cuya parte, señor, a pedirte campo vengo, que no le puedes negar, pues ocupando el primero el puesto que el cartel dice queda armado en el terrero.	2545 2550
RODULFO	¿Quién es tan puntual campeón?	
GRADAMANTE	El que se precia de serlo.	
RODULFO	¿Pues cómo, si yo... ?	
REY	Rodulfo, el estilo no alteremos; suyo es el campo, paciencia. Decid que se le concedo.	2555
GRADAMANTE	El cielo os guarde.	
REY	Pero antes, saber quién sea deseo.	
GRADAMANTE	Yo no lo puedo decir, porque licencia no tengo, pero él lo dirá, o por él lo dirá su espada presto.	2560
	<i>Vase</i>	

RODULFO No discurro en quien ser pueda
 el caballero encubierto,
 mas sé que me causa envidia 2565
 su fortuna.

REY Es noble afecto
 esa emulación. Venid,
 Príncipe, que yo prevengo
 que mi desenojo en vos
 le ha depositado el cielo. 2570

RODULFO Si el encubierto es vencido,
 yo cumpliré lo que ofrezco.

Vanse y salen Niquea y Lucela

LUCELA No es el que sale, señora,
 al desafío el primero
 Rodulfo.

NIQUEA Ventura es esa, 2575
 que a la desgracia agradezco,
 que, aunque Amadís es valiente,
 según los gloriosos hechos
 que de él publica su fama,
 no debe a su aplauso menos 2580
 de Rodulfo la opinión;
 y así agradecerle debo
 a la suerte que sea otro,
 cuyo valor será incierto,
 pues es ignorado.

LUCELA Y dime, 2585
 ¿no es mucho mayor el riesgo
 si este primero le cansa
 y el otro le casca luego?

NIQUEA De un día a otro la desdicha
 muda semblante y el cielo 2590
 se dolerá de mis penas,
 o mis penas me habrán muerto.

LUCELA ¿Qué se habrá hecho Nereida?

1	<p style="text-align: center;">Dispuesto</p> <p>queda y manda que le avise si vence al aventurero Amadís para ocupar el campo y seguir el duelo.</p>	2620
REY	<p>No hará ese error la fortuna, pues, aunque ignoro el aliento del que ha de lidiar con él, de sus traiciones espero ver el castigo. Niquea viene, por no verla quiero salir al balcón.</p>	2625 2630
2	<p style="text-align: center;">Ya aguardan</p> <p>tu licencia los guerreros.</p>	<i>Sale uno</i>
REY	<p>Y ya salgo a verlos yo; puesto que en mi poder tengo a Amadís, yo encomendaré de los hados el decreto. Haced fijar el cartel, por si algún aventurero se ofreciere y advertid que se prefiera en el puesto el primero que llegare.</p>	2635 2640
	<i>Sale Amadís</i>	
[AMADÍS]	<p>A vuestras plantas postrada, que me oigáis, señor, espero: ¿qué razón es, qué justicia que a un enemigo soberbio, traidor, aleve, tirano cobarde —ultrajarme quiero porque después alabanza sea de ahora el vituperio— el campo se le permita? Y ya que este estilo o fuero</p>	2645 2650

se haya de guardar, ¿por qué
 ha de arriesgarse el supremo
 valor, el respeto grande
 de Rodulfo, a quien ya veo 2655
 determinado a salir
 al combate, que, aunque es cierto
 que solo con salir él,
 asegura el vencimiento?
 ¡No es justo! Logre Amadís 2660
 el honor del rendimiento
 a tan poderoso impulso;
 y así rendida te ruego,
 para más afrenta suya,
 sea, señor, de mi brazo, 2665
 yo salir con él te ofrezco
 y su cabeza también,

Hacen admiración

señor, a tus pies prometo.
 Vuestra Alteza no se admire;
 Príncipe, no hagáis estremos; 2670
 lo que he dicho cumpliré
 sustentando cuerpo a cuerpo
 con la lanza y con la espada,
 que solo Niquea dueño
 ha de ser de aquel que yo 2675
 eligiere, y pues es cierto
 que quien su esposo ha de ser
 es, señor, el que estáis viendo.

RODULFO *Ap* (Mucho le debo a Nereida.)

GRADAMANTE Con equívocos conceptos 2680
 habla Amadís.

AMADÍS A tus plantas
 a suplicarte de nuevo
 vuelvo.

2664-2665 Falta el verso con la rima asonante *e-o*.

JORNADA TERCERA		149
GRADAMANTE	Ahora llego. A vuestras plantas puesto está, señor, un soldado de Amadís.	2705
REY	Pues a buen tiempo llegáis, porque puede ser que os haya menester. Vedlo si esa licencia pedís. Vos, Nereida, tratad luego de preveniros.	2710
AMADÍS	Señor, mucho estimo el honor vuestro. <i>Ap</i> (Gradamante, ve a la torre que por su padrino quiero que salgas.)	2715
GRADAMANTE	¿Qué es lo que dices? ¿Yo contra ti?	
AMADÍS	Importa eso, vete al instante.	
GRADAMANTE	Ya voy.	<i>Vase</i>
AMADÍS	Yo ir a ver a Niquea quiero.	2720
TURÍN	Pues si se rinden sus ojos, ¿no ves que es notable yerro, cuando ir a vencer intentas empezar por rendimientos?	
AMADÍS	Ven y deja necedades.	<i>Vase</i> 2725
TURÍN	No sé yo quién es más necio.	<i>Vase</i>
	<i>Sale Niquea, Lucela y Busendo</i>	
NIQUEA	¿Que Nereida al desafío sale?	
BUSENDO	Como te lo cuento.	
NIQUEA	Solo eso en mis pesares puede servir de consuelo,	2730

- NIQUEA Más que de vuestra traición,
de vuestro engaño me ofendo.
- AMADÍS Mirad que en mi mano está
la de Amadís, y que es cierto
que solo que os la dé a vos
es lo que voy disponiendo. 2760
- NIQUEA ¿Cómo, di, quieres que crea
ese error?
- AMADÍS Por ese cielo,
dulce del amor hechizo,
de las almas imán bello,
que ha de ser tuyo Amadís
si en la batalla no muero. 2765
- NIQUEA Nereida, ¿por qué me engañas?
¿Posible es que no te muevo
a compasión, cuando miras?
¡Ay de mí! 2770
- AMADÍS [Ap] (¡Cielos, qué espero!
Ya no puedo resistirme
a tan poderoso incendio.
Sepa Niquea que soy
Amadís.) Mi bien, mi dueño,
deja el llanto, no maltrates
las luces en que me quemo,
yo soy quien te adora, yo
soy... 2775
- Sale Rodulfo*
- [RODULFO] Nereida, ya es tiempo
de salir. A vuestra alteza
parece... triste la veo. 2780
- NIQUEA ¿Cómo puedo estar alegre?
- AMADÍS Ahora me estaba diciendo
su alteza lo que sentía
ver mi peligro y el vuestro. 2785

NIQUEA	Lucela, ¿qué es lo que sientes de Nereida?	
LUCELA	Lo que siento es que de ti enamorada está, pues a solas veo y oigo que habla contigo y te dice mil requiebros, y si va a decir verdad, en un libro que yo tengo he leído que un tal Aquiles se hizo dama y...	2820 2825
NIQUEA	Calla que eso todo es fábula y mentira.	
LUCELA	¿Mentira y fábula? Bueno, cuando está escrito con letras de molde...	
NIQUEA	Discurrir quiero.	2830
LUCELA	Pues si quieres discurrir, vamos, señora, allá dentro, que queda mucho que hacer, y nos queda poco tiempo, y ya que esto sea malo, que sea largo no quiero.	2835
NIQUEA	Amor, pues eres deidad y conoces mis deseos, si quieres darme la vida, dame a Amadís por mi dueño. <i>Vanse</i>	2840

Sale el Rey y criados

2825-2826 *Aquiles / se hizo dama*: Aquiles en traje mujeril se escondió en la corte del rey Lidomedes y acabó enamorándose de su hija Deidamía (ver la nota de los vv. 655-656).

2829-2830 Lucela pone de manifiesto que «*correr impreso* favorece la publicidad de un texto reconocible, completo, idéntico, autorizado» (Bouza, 1997, 50); ver también los estudios de Chartier (2015) sobre el poder del libro impreso.

REY	Ya el descanso de mis iras aguardo, pues que ya el tiempo se ha llegado en que el traidor Amadís al fuerte acero	
	de Rodulfo, en quien parece que puso todo el esmero la naturaleza en darle valor, fuerza, atrevimiento y juntamente hermosura.	2845
	Con cuanto dolor lo siento, sea de su amago ruina y de su brazo escarmiento, muera este aleve tirano, y si al impulso severo de Rodulfo no rindiere	2850
	la vida, viven los cielos, que al golpe vil de un verdugo postrará su aleve cuello. No quedará de su sangre breve rasgo que sediento en hidrópicas venganzas	2855
	no satisfaga mi fuego, pues cuando de su castigo le basta para instrumento el peligro que los hados amenazan a este reino en la posesión tirana	2860
	que intenta, el atrevimiento del entrar en mi palacio, ¡qué ira, qué sentimiento!, y hasta el cuarto de una aleve hija que... pero no quiero darles lugar en el labio	2865
	a tan libres desaciertos, pues decirlos sin vengarlos especie es de cometerlos.	2870 2875

*Salen todas las damas y van pasando y Niquea
detrás, y éntrase por otra puerta y suenan clarines*

- LUCELA Ya de que es hora sin duda
avisan los instrumentos.
- NIQUEA No sé qué me dice el alma,
que la escucho y no la entiendo. 2880
- Éntrense y descúbrese un balcón donde estará
el Rey, y las damas se sienten por su orden*
- REY Niquea ya con sus damas
sube al balcón y ya veo
el tirano de Amadís
y al gallardo aventurero.
- Vienen por palenque Busendo con tres lanzas,
Gradamante como padrino y Balarte armado
de todas armas con la banda puesta y Turín con
otras tres lanzas, Rodulfo por padrino y Amadís
armado; hacen las cortesías al Rey, toman pue-
stos, los padrinos les miden las armas, toma su
lanza cada uno. Háyase puesto una valla donde
las jueguen, corren las tres, y después sacan las
espadas y riñen, mejorándose siempre Amadís,
hasta que Balarte cae, y en el discurso de esto
digan a tiempo los versos siguientes:*
- REY ¡Qué gallardo anda Amadís! 2885
- NIQUEA ¡Bizarro anda el encubierto!
- REY ¡Qué bien que la lanza vibra!
- BALARTE ¡Muerto soy! *Cae muerto*
- NIQUEA ¡Válgame el cielo!
- UNOS ¡Viva el encubierto, viva!
- OTROS DENTRO ¡Viva el vencedor!
- REY ¿Qué espero, 2890
que no voy a dar los brazos
a quien quietud da a mi reino?

2884 *Acot* Es una de las rarísimas ocasiones en el teatro caballeresco en que se pone en escena el duelo. Sobre las reglas del duelo, ver la nota al v. 2497 y la introducción.

*Vienen por tramoya por la parte del Rey Estivela
y por la de Niquea Cirfea*

CIRFEA	Detente, hermosa Niquea ...	
ESTIVELA	Gran Telemonio, teneos.	
NIQUEA	¿Quién eres, monstruo divino?	
REY	¿Quién eres, prodigio bello?	
CIRFEA	Quien viene a desengañarte.	2915
ESTIVELA	Quien viene a satisfaceros.	
NIQUEA	¿Pues dónde el engaño está?	
REY	¿En qué la duda padezco?	
ESTIVELA	El cadaver que a tus pies está no es Amadís.	
NIQUEA	¿Cielos!, ¿qué escucho?	2920
CIRFEA	Quien aquí miras, es Amadís, no es Nereida.	
REY	¿Qué oigo, cielos?	
NIQUEA	Pues ¿cómo puede ser?	
REY	¿Cómo?	
ESTIVELA	Esta banda, que instrumento fue de su engaño, le quito... <i>Quítasela</i>	2925
CIRFEA	Quitándole aqueste hierro que traza fue de su amor...	
BUSENDO	Al través dan los enredos.	
CIRFEA	Descúbrele.	
ESTIVELA	Descubridle. <i>Descúbrenlos</i>	2930
NIQUEA	¿Qué es esto, dichas?	
REY	¿Qué es esto?	

	¿No es este el embajador?	
NIQUEA	¿No es Amadís el que veo?	
ESTIVELA	Balarte, el que miras es...	
CIRFEA	Y Amadís el que estás viendo...	2935
ESTIVELA	... que fingiéndose Amadís...	
CIRFEA	... que ser esclava fingiendo...	
ESTIVELA	... con su muerte ha asegurado de los hados lo severo...	
CIRFEA	... siendo esposo de Niquea dará quietud a tu reino...	2940
LAS DOS	... que no hay humano esfuerzo contra disposiciones de los cielos.	

Vanse por vuelo

REY	¡Estraño caso!	
1	¡Prodigio notable!	
NIQUEA	¡Feliz suceso!	2945
AMADÍS	Y a tus pies, señor, rendido que me perdones te ruego, y pues el cielo lo quiere me des de Niquea el cielo, pues ya de las amenazas del hado libre te veo, pues el Amadís traidor lo miras a tus pies muerto.	2950
BUSENDO	¡Vive Dios, que siempre dije que olía a hombruno el mancebo!	2955
REY	Llega, Amadís, a mis brazos, que por hijo te confieso, si antes por enemigo.	
BUSENDO	Lo mismo es si queda yerno.	
AMADÍS	Mis deseos premió amor.	2960

NIQUEA	A hablar de gusto no acierto.	
REY	Rodulfo, ya veis...	
RODULFO	Señor, no prosigáis, pues es cierto que Niquea no podía ser ya mía.	
BUSENDO	Yo me huelgo de verle tan consolado, y aquí, Senado discreto, casándose con Niquea Amadís, tiene fin esto. Y don Francisco de Leiva hoy rendido a los pies vuestros no os pide vitor, os pide perdón de sus muchos yerros.	2965 2970

2967 *Senado discreto*: como es acostumbrado, la comedia se cierra con una *captatio benevolentiae* al público.

APARATO DE VARIANTES

Testimonios

- P* *Parte cuarenta de comedias de diversos autores*, Madrid, Julián de Paredes, 1675, ff. 98v-118v. Localización: Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40
- M1* Manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal: Tea 1-83-12
- M2* Segunda mano del ms. Tea 1-83-12

Variantes

- Dram Per* Gradamante *P*] Gradamonte *M1*
- Dram Per* Busendo, gracioso *P*] *añade* un Alcalde *M2*
- Dram Per* Músicos *P*] *añade* Soldados *M2*
- 56 amaina *P*] *en el margen* zielos a ver *M2*
- 67-69 *en el margen: se marca el párrafo con un corchete; en el margen derecho se añade: uno=piedad dioses* *M2*
- 122 disfrazas *P*] disfraz *P* *M1*
- 189 Cielo *P*] Clelo *errata* *P*
- 192 vuelven las señoras *P*] vuelan las señoras *M1* van y vienen estas *M2*
- 218 mesana *P*] besana *errata* *P*
chafaldete] falsete *M1* *tachado* y se *añade* chafaldete *M2*
- 308*Per* Todos *P*] C.2 *P*
- 326 *M2* *añade en el margen izquierdo los siguientes versos: Yo con pretextos viles / femenil ropa he de vestir de Aquiles = yo con ciega torpeza / de Hércules señas tengo falsas queja*
- 333-338 *om* *M1*; *M2* *restaura en el margen derecho los versos omitidos*
- 372 de *P*] ser *M1* ser *tachado* y *restaurado* *M2*
- 393 Gradamante *P*] Gradamonte *M1*
- 405 a *P*] *om* *M1*
- 434 del emperador *P*] de elperador *M1*

441 envidia *M1*] *embidl errata P*

489 armada *M1*] *azmada errata P*

583 *Después de este verso, M1 añade:*

Furioso luego le admiro
y ya olvidado al dictamen
de mar monte le examino
de espumas que en fiero alcance
de las estrellas queriendo
sus enrizados cristales
desde la región del agua
al mar del fuego pasarse
barajados fuego y mar
en lucha los vi tan grave
que ya del fuego delfines
y ya del agua volcanes
bañada el agua en incendios
ardiendo el fuego en cristales
olas vibran rayos mueven
ondas giran luces baten
siendo forzoso que el viento
viniese a ajustar las paces
y en la lucha desasidos
el mar al precipitarse
con tal violencia al despeño
se arrojó que al golpe grande
queriendo satisfacerse
en sí mismo de su ultraje
a la otra parte del centro
pudo poblar de cristales.

M1 además añade en el margen otros dos versos: Poco a poco siendo / soberbio <... > al infante. M2 marca todo el inserto con un corchete en el margen izquierdo y tacha los dos versos del M1 en el margen.

610 *Después de este verso, M1 añade 8 versos y M2 marca el párrafo con corchete:*

Al estrago de su golpe
dividida en dos mitades
lo que fue monte es ruina
destrozo lo que fue nave
vecina de las arenas
es ya concha miserable
la que sobre las espumas
presumió de selva errante.

660 *Después de este verso, M1 añade:*

Porque han de culparme a mí
cuando en Niquea hay más partes
más valor más hermosura
que en Yole, Deidamía y Danal.
Y porque veas amigo
porque mires Gradamante
el ídolo de mi amor
de mis deseos la imagen
el ardor de mis incendios
el fuego de mis volcanes
Nique es esta, mira si es
para disculpa bastante.

Después del 4 v. añadido, M2 marca una línea con «ojo» en el margen izquierdo. En el margen derecho añade:

Esta, amigo, es mi pasión
Este el mal que me combate
Es tal muerte la en que vivo
La ocasión de mis pesares
Reprimirme no es posible
Volver la espalda no es fácil
<...> prudente
porque en tus razones halle
el logro feliz mi amor
de que intenta coronarse.
Tur = Sin duda has perdido el juicio
donde esta Niquea hallaste.
+
+
quien te dio tales noticias
si no has hablado con nadie.
Am. = disposición de los cielos
Fue el <...>
Para que yo en esta playa
Tan gran fortuna lograrse
Ojo

679 y] tachado M2 yo M2

696 Gradamante P] Gradamonte M1

731 M2 añade la acot. Vase

746-792 M2 marca con un corchete estos versos y añade varias veces “no”, “ojo”.

783Per Niquea M1] Músicos P

874 seais M1] seais errata P

- 892 le deseáis P] le diese *M1 tachado en M2, añade*: airada le diese
 959 *M1 añade acot.* Vanse. / Fin de la primera jornada / Jornada segunda
 de Amadís y Niquea
- 968 señor] srñor *errata P*
 986 diz P] duque *M1*
 989*Acot* con hierro P] *om M1*
 1019 *Después de este verso, M1 inserta 6 versos:*
- Rey Decid porque la vendéis
 Tur Porque puedo sufrilla
 Bus.do Qué donosa es la esclavilla.
 Tur Suplicoos que me escuchéis
 Am En fuego ardiente me enciendo
 Después que a verla he llegado.
- 1022*Acot* CRIADO A la puerta P] TUR. En Acapulco. CRIADO A la puerta *M1*
 1025 BUS. Ya concierto P] TUR. Barajome. BUS. Ya concierto *M1*
 1028 contiene *M1*] contine *P*
 1029 aturdido P] aturdido me tiene *M2*
 1031 *M1 añade*: BUS.DO O como amor rayo es / que en lo más alto mal-
 trata. / REY verso tachado *M1 se escribe sobre el verso tachado*: Niquea
 Adios *M2*
- 1097 tenéis *M1*] tenis *errata P*
 1125*Acot* viendo ir a Niquea P] *om M1*
 1159 ejecutará P] la ejecutara *M2*
 1181*Acot* salen P] sale *M1*
 1185 yerro *M1*] yero *errata P*
 1219 la P] su *M1*
 1268 *M1 añade 17 versos y M2 marca el párrafo añadido con un paréntesis
 en el margen y tacha el grupo de los primeros 8 versos añadidos*
- Y hacer que la presumida
 vanidad de amar el cielo
 de Niquea suspendáis
 o lo calléis por lo menos
 de suerte que no se ofendan
 mis oídos mas mis celos me han despeñado.
- Bal. ¿Qué dices?
 Ama. Así enmendar lo pretendo.
 Tur. Él se ha echado con la carga. \\M2 que haces, señor, <...>
 Ama. Lo que quise y lo que quiero
 decir es que sin licencia
 de Niquea es muy grosero

vuestro duelo y ella ausente
 lo que es falto de respeto
 a su decoro me toca esto
 castigar y así os aviso
 que no paséis adelante
 o paséis por este acero.

- 1269 *Acot* P] *om M1*
 1270 su P] *sin M1*
 1274 *M1 añade acot. Vase*
 1279 *Acot* Vase P] *Vanse M1*
 1309 algún *M1*] *algua errata P*
 1334-1335 *M2 tacha estos dos versos y los sustituye en el margen con otros dos: Ne-*
reida, yo lo agradezco / cansada está tu fineza
 1339 antes P] a mi *M1 tachado y sustituido con antes M2*
 1353 para P] *pora errata P*
 1404 mi dicha P] *mis dichas M1*
 1409 *M1 añade un verso: ROD. Aunque impedimento hubiera*
 1412 pues P] *puesto M1*
 1421 *Acot* yendo P] *yéndose M1*
 1433 si P *M1*] *M2 lo tacha y sobrescribe no es*
 1449-1456 *om M1; M1 añade:*
 Lince seré que de vista
 A un ... nunca pierda
 ... sol que siga siempre
 El bello sol de Niquea
 Sirviéndole a él de estorbo
 Y ocasión buscando en ella
 Para que él no logre dicha
 Y ella no escuche finezas.
- M2 señala en el margen este párrafo con un corchete y restaura en el*
margen derecho los versos del impreso
- 1048 *M2 añade una acot. De hombre con la banda*
 1468 della *M1*] *de la P*
 1480 beldad P] *deidad M1*
 1519 o te convierta en cuñado P] *te convierta en algo que M1; M2 restaura*
en el margen derecho el verso del impreso
 1520 que P] *om M1*
 1521 *om M1; M2 restaura el verso del impreso en el margen derecho*
 1540 sentirlas P] *sentido M1*
 1551 ah P] *ea M1*
 1560 ya empieza P] *Bus.do No te la pones? Bal. Ya empieza M1*
 1561 *pospuesto al v. 1559 M1*

- 1606 veo P] ved M₁
- 1646 poneos pues aunque P] temiendo esta M₁; *se añade 1 verso*: ocasión poneos pues aunque
- 1650Acot que como dicho es de tapar todo el rostro P] *om* M₁
habla] hable M₁
- 1657Acot haga la mujer acciones de hablar P] hace señas la mujer M₁
al paño por ella P] *om*. M₁
- 1688Acot de esclava con el hierro y una espada en la mano P] con hierro y espada M₁
- 1789Acot P] *se anticipa al verso anterior y dice*: Riñen los dos y Amadís lo retira M₁
- 1790Acot hachas P] luces M₁
- 1811Acot a los dos lados aparezcan por tramoya P] *om* M₁
Estivela P] Estivela a los dos lados M₁
- 1816-1817 *vv. om* M₁
- 1824Acot Llevase en brazos P] Llévala en brazos M₁
- 1815-1829 *versos omitidos* M₁; M₁ *integra con*: ROD. Seguidme todos. Vase REY. Seguidme. Vase y sale Balarte/ BUS.DO Arma, fuego, guerra, guerra
- 1832 libra P] libró M₁
- 1838 M₁ *añade*: Fin de la segunda jornada de Amadís
- 1863Acot con una espada en la mano y Turín con él P] con espada y Turín M₁
- 1883 reconocer M₁] reconer P
- 1975 *om* M₁
- 1992Acot *om* M₁
- 1994Acot *om* M₁
- 1995Acot *om* M₁
- 1997 *añade acot* Vase M₁
- 2007Acot acomodar P] poner M₁
- 2015Acot y una espada P] *om* M₁
- 2021Acot en la mano P] *om* M₁
- 2030 desdoro P] desdeño M₁
- 2094 llevadle P] llevalde M₁
- 2114Acot M₁ *añade*: de esclava con hierro
- 2138Acot Saca del pecho un retrato pequeño y dásele a P] Dale un retrato del pecho M₁
- 2148Acot *om* M₁
- 2169-2170 *vv. om* M₁; M₂ *restaura los versos del impreso*
- 2188Acot y Busendo y trae Balarte P] *om* M₁
mano P] mano y Busendo M₁
- 2252-2254 *om* M₁
- 2251Acot escribiendo siempre P] *om* M₁
- 2261-2264 *om* M₁

- 2265 añadas P] añades M₁
- 2268 a matarte P] a amarte M₁; M₂ *corrige* matarte
- 2284Acot om M₁
- 2292Acot Acaba de escribir P] om M₁
- 2296Acot a la puerta P] om. M₁
- 2307Per BALARTE P M₁] *tachado, corregido con* Am[adís] M₂
- 2310Acot del género que quedó Balarte. Sale alcaide P] como quedó Balarte M₁
- 2348Acot con el lienzo en los ojos P] om M₁
todo el rostro P] el rostro el lienzo M₁
- 2351 cuidados M₁] ciudades P
- 2353Acot cierra P] corre M₁
- 2373 aquí estoy P] yo soy M₁
- 2388Acot un P] el M₁
- 2439Acot *sustituida con:* Corre la cortina, aparece la mujer que hace Amadís sentada con la mano y el lienzo en la cara M₁
- 2442 que te ha P] que sea M₁; M₂ *corrige el error de M₁ y sobrescribe:* te ha
- 2448Acot cortina. Sale P] cortina. Vanse y sale M₁
- 2493Acot *añadida en M₁:* Retíranse
- 2496 M₁ *añade:* oír lo que intenta Balarte
- 2499-2505 *vv. om M₁*
- 2509-2511 M₂ *marca estos dos versos con un corchete y añade en el margen derecho:*
con la industria que espero / ampáre el cielo mi intento
- 2510 duelos P] reinos M₁
- 2517 sígueme P] *tachado y sobrescribe* quedate M₂
- 2608 *verso tachado y al margen se añade:* Rodulfo a de dejar muestra M₂
- 2637-2877 *vv. om M₁*
- 2767 amadís M₁] Amndis *errata* P
- 2884Acot y Balarte armado de todas armas P] armado de todas armas Balarte y M₁; Rodulfo P] Gradamonte M₁; las cortesías P] sus cortesías M₁; los padrinos les miden las armas P] om M₁; toma su lanza cada uno váyase puesto P] toma cada uno su lanza esté puesta M₁; corren las tres P] om M₁; Balarte cae P] cae Balarte M₁; y en el discurso de esto digan a tiempo los versos siguientes P] om M₁
- 2884-2887 *vv. om M₁; M₁ presenta 4 versos diferentes:*
- | | |
|------|--|
| Rey | Dete mi razón vitoria
Noble campeón. |
| Niq. | Dete el cielo
Vitoria, Amadís famoso.
Ay infeliz, descompuesto
Anda Amadís. |
- 2888 Muerto soy P] Ay de mí, muerto soy M₁

2895-2910 *vv. om M1*

2901 *cayó M1] ayó errata P*

2922 *no es Nereida P] om M1*

2962-2973 *om M1; M1 inserta:*

Bus. Rodolfo no quiso ver
la batalla y fue discreto
por no haber ahora la boda
porque tengan fin con esto
de Niquea y de Amadís los sucesos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GARCÍA, María Dolores, *Málaga (1487-1550): arquitectura y ciudad*, Málaga, Diputación Provincial, 1998.
- AGUILAR PRIEGO, Rafael, «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Málaga*, 84, 1962, pp. 281-313.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Diccionario del marginalismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37.
- «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 25-39.
- «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- «Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 49-58.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana: Revue critique*

- d'hagiographie*, 118, 3-4, 2000, pp. 329-386. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.1484/J.ABOL.4.00077>> [Fecha de última consulta: 27-05-2021].
- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARGÜELLO DEL CANTO, Candelas, «“Las tapadas”. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Arte, 83, 2017, pp. 235-252. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.235-252>> [Fecha de última consulta: 27-05-2021].
- Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. Disponible en línea: <<https://artelope.uv.es/basededatos/index.php?link=Home>> [Fecha de última consulta: 31-05-2021].
- Autoridades: Diccionario de Autoridades*. Disponible en línea: <<https://webfrr.rae.es/DA.html>> [Fecha de última consulta: 18/03/2021]
- BLECUA, Alberto, «Sobre Belerofonte / Belorofonte. De Boccaccio a Napoleón», *Faventia*, 31, 1-2, 2009, pp. 167-177. Disponible en línea: <<https://raco.cat/index.php/Faventia/article/view/244497>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- BOGNOLO, Anna, «I libri de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul ‘romanzo’», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri, Atti del XVIII Convegno dell’AISPI*, Roma, Bulzoni, 1999a, pp. 81-91. Disponible en línea: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_079.pdf> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- «Il romanziere e la finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai libri de caballerías», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, 1999b, pp. 67-93. Disponible en línea: <<http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/3>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- BOTTA, Patrizia, y Aviva GARRIBBA, «Refranes y cantares», *Revista de poética medieval*, 23, 2009, pp. 267-295.
- BOUZA ÁLVAREZ, F.J. «¿Para qué imprimir? De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, 1997, pp. 31-50.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro: siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1976.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
- *Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del G.E.S.T.E.*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1979, pp. 133-145.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- CHARTIER, Roger, «I poteri della stampa», en *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015, pp. 47-60 (trad. de «L'imprimé et ses pouvoirs», en *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes*, ed. Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 21-37).
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, «La Gloria de Niquea: Una invención en la corte de Felipe IV», *Riada*, 2, 1991, pp. 43-93.
- CORNEJO, Manuel, «La esclava de su galán (¿1626?): nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9, 2003, pp. 195-210.
- CRIVELLARI, Daniele, «La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación», *Acotaciones*, 14, 2005, pp. 37-62.
- *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: Barlaán y Josafat», *Revista de Literatura*, enero-junio, 77, 153, 2015a, pp. 75-91.
- «Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*», *Ehumanista*, 30, 2015b, pp. 1-16: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- CUEVAS, Cristóbal y Elena GARCÉS, «Prólogo, edición crítica y notas», en Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *Una comedia y dos entremeses inéditos*, de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.
- DE ARMAS, Frederick, «Villamediana's *La gloria de Niquea*: An Alchemical Masque», *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1984, pp. 209-231.

- DE SALVO, Mimma, «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro», en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata) (Pescara, 25-26 noviembre 2004)*, ed. Marcella Tram-baioli, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2006a.
- *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, tesis de doctorado dir. por Fausta Antonucci y Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, 2006b. Disponible en línea: <<https://roderic.uv.es/handle/10550/25761>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- DEL PINO, Enrique, *Tres siglos de teatro malagueño*, Málaga, Universidad de Málaga, 1974.
- DEMATTE, Claudia, «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas: de *La Gran Conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*», en *Letteratura della memoria*, ed. D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci y B. Tejerina, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004a, pp. 99-117.
- «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*», en *Peregrinamente peregrinos*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Asociación de Cervantista, 2004b, vol. I, pp. 331-349.
- *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño como ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII», en *La comedia de caballerías*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006a, pp. 137-148.
- «Introducción», en Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, Viareggio, Baroni, 2006b.
- «Del libro a las tablas: la comedia *Las aventuras de Grecia* como ejemplo de reescritura burlesca de la materia caballeresca», en *Amadís de Gaula, quinientos años después (estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca)*, eds. José Manuel Lucía Megías y María del Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 175-190.

- «El proyecto “Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2010, pp. 401-408.
 - «La comedia *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII» *Historias fingidas*, 3, 2015, pp. 137-150: <<http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
 - «El triunfo de Feliciano de Silva en el teatro caballeresco del siglo XVII», en *Feliciano de Silva y sus libros: 500 años del Lisuarte*, eds. Axayacatl Campos García y Aurelio González, Ciudad de México, Colegio de México, UNAM, 2017, pp. 33-58.
- DEMATTÈ, Claudia y Alberto del RÍO NOGUERAS, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de Las aventuras de Grecia y su modelo serio, el Don Florisel de Niquea de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *El teatro en Málaga: apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Tip. de El Diario de Málaga, 1896.
- *Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano. Autor dramático malagueño del siglo XVII. Apuntes biográficos*, Málaga, Zambrana, 1899.
 - *Recortes de la historia de Málaga*, Málaga, Miramar, 1999.
 - «Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, eminente autor dramático malagueño», en *Curiosidades malagueñas: colección de tradiciones, biografías, leyendas, narraciones, efemérides, etc. que compendiarán, en forma de artículos separados, la Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Zambrana Hermanos, 1898, pp. 17-24.
- DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Diccionario de escritores de Málaga y provincia*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2002.
- DICTER: *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento*. Disponible en línea: <<http://www.dicter.usal.es>>.
- DRAE: *Diccionario de la Real Academia*. Disponible en línea: <<http://www.rae.es>>.
- Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 47, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951.

- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63.125, 2001, pp. 39-88.
- «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 2000, pp. 477-508.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticscópico en Calderón», en *Ayer y hoy de Calderón*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Castalia, Madrid, 2002, pp. 259-75.
- «Travestismo cruzado: el doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, «El mito de Quiles y Deidamía en la obra de Cristóbal de Monroy», en *Teatro español de los Siglos de oro: dramaturgos, textos, escenarios fiestas*, eds. José María Díez Borque, Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio, Madrid, Visor, 2013, pp. 59-76.
- FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Elena Marcello y Rafael González Cañal, Almagro, 2003, pp. 191-212.
- «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a actora», en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.
- GARCÉS MOLINA, Elena, «Introducción y edición», en Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *No hay contra un padre razón. Comedia*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005.
- «El léxico del hiperdramatismo en el teatro del Siglo de Oro: *Los hijos del dolor* de Francisco de Leiva y *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla», en *Patrimonio literario andaluz (I)*, ed. Antonio A. Gómez Yebra, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2007a, pp. 37-56.

- «Del figurón del XVII al figurón del XVIII en una refundición», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso AITENSO, Almagro, 15-17 de julio de 2005*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 167-179.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2003.
- GILLET, Joseph E., «Lucrecia, necia», *Hispanic Review*, 15, 1, 1947, pp. 120-136.
- GIULIANI, Luigi, «En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 19-36.
- «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuca*, eds. Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, Madrid, Castalia, 2012, pp. 283-333.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo, *Gramática didáctica del español*, Madrid, SM, 2015.
- GONZÁLEZ, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, vol. 1, pp. 905-916.
- «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas», *Teatro de palabras*, 2, 2008, pp. 135-158.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos en Luis Vélez», en *Jornadas de teatro clásico de Toledo*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Gonzalo Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1979⁶.
- GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio Peral, Héctor Urzaiz, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

- INAMOTO, Kenji, «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 137-43.
- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 91-126.
- LEIVA RAMÍREZ DE ARELLANO, Francisco de, *Amadís y Niquea*, en *Parte cuarenta de comedias de diversos autores*, Madrid, Julián de Paredes, 1675, ff. 98v-118v. Localización: Biblioteca Nacional de España: Sig. TI/16/40.
- *La dama presidente*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores españoles, vol. 47, 1951, pp. 361-384.
- *El socorro de los mantos*, ed. Narciso Díaz de Escovar, Málaga, Zambrana, 1904.
- *Una comedia y dos entremeses inéditos*, edición crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.
- *Comedias. Cuando no se aguarda y príncipe tonto y No hay contra lealtad cautelas*, edición, prólogo y notas de Julio Mathias, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999.
- *No hay contra un padre razón. Comedia*, ed. Elena Garcés, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2005.
- LLORDÉN, P. Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1616)», *Gibralfaro*, 23.26, 1974, pp. 137-158.
- «Compañías de comedias en Málaga (1617-1665)», *Gibralfaro*, 24.27, 1975, pp. 167-200.
- «Compañías de comedias en Málaga (1618-1800)», *Gibralfaro*, 28, 1976, pp. 121-164.
- MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MACKENZIE, Melveena, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.
- MANCINI, Guido, «Algunas notas al margen de la producción dramática de Francisco de Leiva», en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, eds. Samuel G. Armistead,

- Mishael Caspi, Murray Baumgarten y Karen L. Olson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2001, pp. 333-350.
- MANRIQUE FRÍAS, Jorge, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca: estudio de sus referencias básica en personajes y lugares*, tesis doctoral inédita, Madrid, UNED, 2010.
- MATHÍAS, Julio, *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, Ed. Nacional, 1970.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Teatro de Leiva», *Semanario pintoresco español*, 9/05/1892, pp. 6-8.
- MONTILLA, Rafael, *Vida y obras de D. Francisco de Leyva y Ramirez de Arellano*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, Publicaciones del Instituto de cultura, 1947.
- MORAL CAÑETE, Francisco, «El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballerescas de Feliciano de Silva en la producción caballerescas hispana (I)», *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 32.1, 2009, pp. 59-83.
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador, *Lo religioso en El Quijote*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989.
- OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 99-137.
- OREJUDO, Antonio, ed., *Cartas de batalla*, Barcelona, PPU, 1993.
- OTEIZA, Blanca, «Prosa y verso en *La patrona de las musas*», en *Prosas y versos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Nueva York/Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2015, pp. 117-132. <<https://hdl.handle.net/10171/40112>> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El entorno literario de una fiesta teatral», *Riada*, 2, 1991, pp. 7-11.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Palmerín de Oliva. Edición y estudio introductorio*, ed. Claudia Demattè, Viareggio, Baroni, 2006.
- *Primer tomo de comedias*, C. Demattè (ed.), vol. 1.1: *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes* (ed. Claudia Demattè); *Cumplir con su obligación* (ed. Katerina Vaiopoulos); *Lo que son juicios del cielo* (ed. Daniele Crivellari), Kassel, Reichenberger, 2013.

- *Primer tomo de comedias*, C. Demattè (ed.), vol. 1.2: *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcantara* (ed. Esther Borrego Gutiérrez); *Los templarios* (ed. Ester Rodríguez del Cerro); *La doncella de labor* (ed. Maria Grazia Profeti), Kassel, Reichenberger, 2014.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- QUÉRILLACQ, René, «Quevedo y los médicos: sátira y realidad», en *Las sátiras de Quevedo y su recepción*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/querillacq.htm> [Fecha de última consulta: 21-03-2021].
- QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1996.
- *Poesía burlesca. I. Romances*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponible en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfrobo>> [Fecha de última consulta: 26-05-2021].
- RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «A vuelta con los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.1, 2015, pp. 155-186.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, «El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de rieptos y desafíos», *Alazet*, 1, 1989, pp. 175-194.
- RIQUER, Martín de, y Mario VARGAS LLOSA, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral, 1972.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. Mercedes de los Reyes, Sevilla, Junta de Andalucía-Consellería Cultura-Festival de Almagro, 1998, pp. 35-65.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, eds. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-293.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C., «Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo y otros dramáticos del ciclo de Calderón», en *Historia general de las lite-*

- raturas hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, t. III, Barcelona, Vergara, 1968 (reimpr.), pp. 467-496.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- SERRANO DEZA, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en *Actas del Congreso Internacional de la AISO*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1529-1536.
- «*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de 'grupos de presencia'», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 959-973.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.
- SIMINI, Diego, «A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 228-238.
- SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *Obras completas, vol. II. Deleitar aprovechando*, Madrid, Castro, 1994.
- TROPÉ, Hélène, «La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto», en *El teatro barroco revisitado. Textos. Lecturas y otras mutaciones*, eds. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, México, El Colegio de Puebla – Montreal, McGill University – Québec, Université Laval, 2013, pp. 459-467.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- VALDÉS, Diana, *Study and Edition of La dama presidente by Francisco de Leiva Ramírez de Arellano*, *Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida*, 2017.

- VAREY, John E., Shergold, Norman D., *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid (1706-1719)*, London, Tamesis Books, 1992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras completas. Comedias, VII*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1994.
- *La fe rompida*, ed. Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. III, pp. 1351-1491.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lope de Vega y la comedia en colaboración», en prensa.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.
- VILLAMEDIANA, Conde de, *La Gloria de Niquea*, ed. facsimilar de Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 1992.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- «Métrica y estructura en El gran teatro del mundo de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 609-624.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-206.
- «Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan*, de Calderón», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 787-798.