

FRANCISCO DE AVENDAÑO Y EL TEATRO

RENACENTISTA ESPAÑOL

INTRODUCCIÓN.

La publicación en 1551 de la *Comedia Florisea* nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño cierra la etapa del teatro español profano que va desde Juan del Encina a Lope de Rueda.

Caracteriza este período la sencillez argumental de las obras, sencillez determinada —y determinante— por su simplicidad formal. Del tema cancioneril de la requesta de amores (números 370, 379, 380, 383, 392 del *Cancionero* de Barbieri) y de las incidencias de las églogas de *tres pastores*, de *Plácida* y *Victoriano* y de *Cristino* y *Febea* de Juan del Encina toma su origen el drama pastoril; de Torres Naharro y *La Celestina*, la comedia romántica (“que, sin ser tragedia ni comedia, absorbe y representa a una y otra” Schack, *Historia*, II, p. 197); de fuentes clásicas, pero profundamente determinada por los dos autores ya nombrados, la tragedia histórica. La evolución de las formas dramáticas se desenvuelve desde el simple diálogo en que se narran sucesos ajenos a la representación, hasta la dramatización de un tema central y varios anejos. La duración real de lo representado coincide, en los comienzos, con la duración de la representación misma. Luego, la coincidencia se hace cada vez menor. La escena abarca primero un lugar único. Más adelante pretende representar sitios variados. Cuando, poco después de mediado el siglo XVI se opta por

dejarla vacía para denotar transcurso y cambio de lugar y cuando la triple temática pastoril, romántica e histórica se complica y expande al contacto continuado con el teatro italiano, agregándosele la nacional inaugurada por Juan de la Cueva, se inicia una nueva etapa del teatro español que culminará con Lope de Vega y su escuela.

EDICIONES.

Comparada con el grueso del teatro del siglo xvi, resulta la comedia de Avendaño extraordinariamente favorecida en cuanto al número de ediciones que de ella se han hecho.

En el mismo siglo xvi se imprimió dos veces: una en 1551 y otra en 1553, ambas ediciones sin lugar. De la princeps (Mu) se conserva un ejemplar en la Hof und Staatsbibliothek de Munich, 4º Rar 273/5, incluido con catorce comedias, églogas y farsas más o menos coetáneas en un volumen encuadernado. Los folios 5, 6, 7, y 8 de la *Florisea* quedaron, por descuido del encuadernador, insertados tras el folio 4 de la *Comedia Thesorina*, que la precede. Pfandl publicó junto con estas noticias las variantes que dicha edición presenta frente a la que describimos a continuación (*Die Comedia Florisea von 1551*, ZRPh, XXXIX, 1919, págs. 182-199). De la edición de 1553 se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-2252 (Ma), el ejemplar que perteneció a Agustín Durán. Este mismo ejemplar fue copiado por Durán, copia que se conserva en la sala de Manuscritos de la citada Biblioteca, entre las *Comedias y Farsas del siglo xvi*. También sirvió a Bonilla, que lo imprimió entre las *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega* en la *Revue Hispanique*, xxvii, 1912, págs. 398-422. Por último fue reproducida en facsímil en las *Obras dramáticas del siglo xvi*. Madrid [1914].

Nuestra edición reproduce el texto de la princeps, con las variantes de la de 1553.

NOMBRE DE LA OBRA.

Avendaño deriva el título de su comedia del nombre de uno de sus protagonistas, Floriseo. Sigue así la moda establecida por Torres Naharro en las cuatro comedias *Aquilana*, *Serafina*, *Himenea* y *Jacinta*, moda seguida frecuentemente en el siglo xvi. Gillet apunta como posible origen de este hábito naharresco la derivación que hace Bibbiena para titular su comedia *Calandria* del protagonista Calandro (EEIMB, 2º, págs. 463-464 y n. 84).

AUTOR Y FECHA DE COMPOSICIÓN.

Nada, o casi nada es lo que se sabe de Francisco de Avendaño, autor de la *Comedia Florisea*. Del título completo de su obra se desprende que estuvo al servicio del Marqués de Villena, “probablemente don Diego López Pacheco, que sucedió a su padre en 1529 y murió en 1556” (Crawford. *S p. Drama*, p. 79), Del elogio a Don Juan Pacheco (vv. 924-938) y del matrimonio final, el mismo Crawford (l. c.) ha creído posible deducir que se escribiera para las bodas de dicho caballero. No da más datos Crawford y no indica la fuente de donde toma los apuntados. Esto nos ha impedido precisar al respecto, ya que pese a una detenida búsqueda en la que debemos agradecer la ayuda que nos prestó Antonio Marichalar, no hemos conseguido ampliar la escueta noticia del investigador americano.

Aunque la primera edición de la *Florisea* remonta a 1551, no es de creer que su composición fuera tan tardía. Ya Cañete, en el prólogo a su edición de Lucas Fernández (p. LXIV) hacía notar lo “ocasionado a incurrir en yerros” que es querer hacer coincidir fecha de publicación con fecha de creación. Hay, indudablemente una discronía constante entre estos dos aspectos. Generalmente son veinte años los que separan al primero del segundo. Así, la *Comedia* de Lucas Fernández, compuesta entre 1498 y 1500 e impresa en 1514; la *Comedia Tideia* de Francisco de las Natas se conserva en edición primera en 1550, “pero la fecha de su composición es mucho más temprana, ya que el autor publicó una traducción del libro segundo de la *Eneida* en 1528 y la perdida *Comedia Claudiana* en 1536” (Crawford, *S p. Drama*, p. 98); la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, editada en Sevilla en 1554 y escrita “poco después de 1532” (Crawford, o. c., p. 105). Creo, pues, poder ubicar la *Comedia Florisea*, tomando en cuenta las fechas entre las que Don Diego López Pacheco, vive como Marqués de Villena, en torno al quinquenio 1535-1540. Tanto su dependencia de la obra de Encina como la aparición de la preocupación religiosa en el diálogo entre Muerto y Listino (vv. 459-475) ya atenuada en torno a los mediados del siglo (A. Bell Luis de León, Barcelona, s. a.p. 56) coinciden con la fecha propuesta.

ESTRUCTURA DE LA COMEDIA.

Avendaño plantea su obra en tres jornadas precedidas de un interito, siguiendo la tendencia naharresca de presentar las comedias di-

vididas en actos “aun que yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa” (*Propalladia*, I, p. 142). La sola nomenclatura que Avendaño emplea, muestra su dependencia de Torres Naharro o de alguno de sus continuadores que lo precede. Pero el dividir su comedia en tres en vez de las cinco jornadas que Torres Naharro estipuló en el proemio a sus obras, denota un afán de novedad en su secuaz, del que éste se jacta en el introito al decir, por boca de Pedruelo, que

160 “una comedia verés

 168 y, según que yo he sabido
 sus pisadas,
 dividida en tres jornadas,
 que aquel que della es auctor
 buscó este nuevo primor”.

Sin embargo, no es la *Comedia Florisea* la única que presenta tal “primor” en el teatro del primer medio del dieciséis. El *Auto de Clarindo* de autor desconocido, publicado por Bonilla en la *Revue Hispanique*, tomo xxvii, 1912, también aparece dividido en tres jornadas y “si la afirmación de los traductores castellanos de Ticknor de que se imprimió en 1535, es correcta, el *Clarindo* tiene el honor, pero tan sólo esto, de ser la más antigua comedia española dividida en tres jornadas” (Crawford, *S p. Drama*, p. 101).

Naharro, como ya se anotó, divide sus obras en jornadas para establecer descansaderos dentro de ellas. Concede así una significación diferente de la usual entonces y ahora al italianismo *g i o r n a t a*. Avendaño, según lo prueba el verso 169, siente la palabra asociada a la mención que le dan los lexicógrafos de entonces: “camino de un día” (Nebrija); “cosa de un día” (Carvallo), devolviéndola así al uso habitual entonces.

La novedad que Avendaño pretendió introducir en el teatro no tuvo éxito y quedó tan olvidada como para permitir las sucesivas atribuciones que más adelante dramaturgos como Virués, Cervantes y Artieda se hicieron de ella.

EL PRÓLOGO.

La boga que la colección de comedias de Torres Naharro tuvo en la primera mitad del siglo xvi, en España, boga atestiguada por las seis

ediciones que de su *Propalladia* se hicieron en la Península desde la de Sevilla en 1521 hasta la de Madrid en 1573, sin contar las dos napolitanas (la princeps de 1517 y la de 1524), la de Amberes (entre 1544 y 1549) y las seis ediciones de comedias sueltas, casi todas sin lugar ni año (*Propalladia*, I, págs. 5-128. Stemma en la p. 128) determina una fuerte influencia en los dramaturgos de la época, casi siempre más claramente evidente en los prólogos que anteponen a sus obras. La estructura de estos prólogos es doble. Constan de una narración que un pastor hace de rasgos y sucesos personales y de una descripción más o menos detallada de la trama de la obra por representar. Naharro denomina el fragmento narrativo *introito* y la descripción de la trama *argumento*.

EL INTROITO.

La narración personal se distingue lingüísticamente del argumento por estar compuesta en sayagués. Torres Naharro, que lo denomina *introito*, es quien le da su forma definitiva. Su génesis la encuentra Meredith en las églogas I, V y VII de Juan del Encina, según el orden de la edición de la Academia. Aunque en ellas la intención del pastor sea meramente nuncupatoria, el hecho de aparecer desgajado de la acción navideña que le era propia, le deja "libre para funcionar como actor y prologuista en obras tanto profanas como religiosas en celebración de festejos en los que el pastor no hubiera tenido ubicación lógica" (Meredith *Introito and Loa*, p. 10) El mismo Encina proporciona en el prólogo a su *Egloga de Plácida y Victoriano*, aunque brevísimamente, el núcleo temático del *introito* posterior y su tono coloquial al aludir el recitante a sus amores con la pastora Mencía: "Soy hijo de Juan García / y carillo de Mencía, / la mujer de Pedro Luengo" (vv. 11-13 de la ed. Ebro). De aquí resultará luego una larga relación erótica, contada al auditorio en el mismo tono de cotilleo que inaugura el pastor de Encina. Lucas Fernández da el segundo tema que integrará el *introito* posterior al combinar y exagerar ciertos rasgos típicos de los pastores de cancioneros y crear así en su *Egloga o farsa del nacimiento al pastor fanfarrón*. A estos dos elementos agrega Torres Naharro situaciones de pastorelas burlescas, situaciones rastreables hasta el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (la deformación del retrato de la pastora y la brutalidad con que se describe el asedio del pastor son dos buenos ejemplos), dando origen así a un monólogo que comprende prácticamente todas las

posibilidades cómicas propias del pastor repartidas en la lírica y en el drama anteriores a él.

El introito que Avendaño antepone a su comedia sigue, con ciertas variantes, los de la escuela naharresca. En la salutación inicial, considera, como Encina en las églogas citadas y como Torres Naharro en los introitos al *Diálogo del Nacimiento* y a la *Calamita*, al auditorio como pastores. Se maravilla de la suntuosidad del lugar en que están y comienza en seguida a desafiar a los oyentes a diversas prácticas deportivas en las que extrañamente incluye la esgrima. Enlaza con el desafío la lista de sus habilidades, que a más de las comunes referentes al dominio del canto, de oraciones más o menos mágicas y del ritual eclesiástico, incluyen prácticas cortesanas que lo convierten, al decir de Meredith, en una especie de "valet de un caballero" (o. c. p. 52). Fruto de estas perfecciones es la intimidad que le concede la amiga del "crego" a quien sirve y con quien la sorprende éste dejándolo cesante. Lo que es motivo para que el pastor solicite de su público una colocación, siguiendo con esto el introito a la anónima *Farsa a manera de tragedia* (Valencia, 1537). Luego de narrado el argumento, vuelve al tono anterior dando su genealogía en tono de burla. A juicio de Handrix (*Some Native Comic Types*, Ohio, 1924) este relato burlón de la ascendencia del pastor, frecuente en el teatro del dieciséis, toma su origen "en la reacción contra la exaltación de la familia del héroe en las novelas de caballerías y en la continuación de la tradición de echarse pullas, que probablemente nació de los clásicos" (cit. por Meredith, o. c. p. 53 n. 67). A lo que habría que agregar las genealogías típicas en los poemas cancioneriles relacionados con el tema de la requesta de amores. Aunque la referencia que el pastor de Avendaño hace a su linaje se ha solido relacionar con la del Torcazo de la *Calamita* de Torres Naharro (Jusquino: "Me ha contado / que tu agüelo, Juan Parrado, / era padre de tu padre, / y era suegro de tu madre, / padrino de su ahijado". *Propalladia... II*, págs. 378-379. vv. 60-64 de la jornada primera) y tiene igualmente semejanza con la que Soriano da de su amigo en la *Farsa Salamantina* de B. Palau (v. 1405 Teresa "quien es /esse tu amo y señor" / v. 1411 Soriano: "El es hijo de su padre. . . /" v. 1413 "si, pardios, y aún de su madre" de la ed. de Morel-Fatio) es probable que se trate de alguna formulilla folklórica corriente por entonces y que su uso sea, en consecuencia, independiente en cada uno de los escritores citados. Concluye el prólogo con la manifestación de ciertas ur-

gencias impostergables, motivo que le impedirá a Pedruelo continuar la charla y tendrá que postergarla para otra ocasión.

En resumen, la estructura del introito de la *Comedia Florisea*, sigue más o menos libremente el esquema dado por Naharro en su *Propalladia*. Hay semejanzas con el introito a la *Calamita* y con el a la *Jacinta* del mismo autor y rasgos comunes también a la *Tidea* de Francisco de las Natas. La petición de empleo al auditorio enlaza con la *Farsa a manera de tragedia* y queda como original de Avendaño la relación de habilidades extrañas a la vida pastoril.

EL ARGUMENTO.

Es Juan del Encina quien, en su *Egloga de Plácida y Victoriano*, introduce la narración en verso del argumento de la pieza que se representará, puesta en boca de un pastor. Torres Naharro la acopla al introito y así se transmite después.

Es difícil explicarse la función de este argumento desde el punto de vista del espectador moderno. Nada más ajeno a la tensión dramática que el conocimiento previo de su desenlace. Crawford, al aludir de pasada en su libro sobre el teatro preloquista al introito naharresco, se refiere al sumario del argumento que lo acompaña y dice "era necesario porque el arte dramático no había avanzado lo suficiente para presentar una serie de escenas que resultaran inteligibles, sin explicación, a un auditorio" (S p. *Drama*, p. 85). No nos parece esta teoría suficientemente convincente. Mucho más posible es que, dado el medio renacentista en el que tanto Encina como T. Naharro se movieron y para el que casi siempre escribieron sus obras, hayan aprovechado como modelos los prólogos terencianos. Donato, cuyos comentarios a Terencia conoció Torres Naharro por intermedio de las *Familiaria Prenotamenta* del humanista belga Jodocus Badius, publicadas por primera vez en torno al 1500, estableció, contra la teoría aristotélica de la integración de prólogo y comedia, su independencia de ésta y su función puramente narrativa del argumento de la obra que precede. Y Donatus, sea a través de sus comentarios o a través de quienes lo difundieron, da las bases teóricas para la constitución del drama europeo del siglo dieciséis. Es más que probable, pues, que este sea el origen de los argumentos castellanos y no, como quiere Crawford, un extraño y exclusivo retraso de un auditorio archiculto (Sobre la influencia de Donato en el teatro eu-

ropeo del siglo dieciséis véase el excelente libro de Marvin T. Herrik, *Comic Theory in 16th century*, Urbana, 1950).

Los argumentos en la obra de Torres Naharro incluyen el nombre de la obra, su división en jornadas, una promesa de solaz, una sinopsis del argumento, a menudo por actos, una apología por probables negligencias y una solicitud de silencio. Avendaño se ajusta a este esquema más o menos exactamente. Elude la apología y la petición de silencio, cambiándola por solicitud de atención y, como Gil Cestero de *Plácida y Victoriano*, su pastor advierte que volverá a aparecer en el desarrollo posterior de la trama.

A medida que el teatro va ampliando su temática y va encontrando una fórmula nacional y popular, el argumento se va reduciendo y acaba por desaparecer. Ya en 1602, Luys Alfonso de Carvalho escribía en su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602) "el tercero modo / de introito o prólogo / es argumentativo, en el cual se declara la historia o fábula que se representa, y este con razón en España es poco usado, por quitar mucho gusto a la Comedia, sabiéndose antes que se represente el suceso de la historia" (cit. por Schack, *Historia*, II, p. 87, nota).

LA TRAMA.

Jornada primera. Aparece el caballero Muerto increpando a Fortuna por el grave revés que la ha ocasionado y del que no se siente capaz de recuperarse. Le manifiesta a su criado Listino que sólo el suicidio podrá encontrar solución a su desdicha. El criado le hace ver los peligros a que se expone su alma con ello, pero el caballero, aunque reconoce que la razón apoya a Listino, le opone el riesgo que, de no decidirse a morir, correría su honra. Listino, entonces, diserta largo sobre lo inestable de los bienes terrenos, sobre la fe y la misericordia divina y acaba por fingir que se dirige a un monasterio próximo para tratar el ingreso de Muerto. Pero lo que Muerto quiere al proponerle esto es quedarse solo y matarse sin inconveniente. De ahí el fingimiento de Listino, que se oculta. Va a matarse Muerto luego de cerciorarse de la ausencia de su criado, cuando aparece Floriseo pidiendo una explicación de lo que ocurre. Listino reaparece y da gracias al cielo por la intervención del nuevo personaje, que él cree salvadora. Muerto le explica somerísimamente su cuita y Floriseo le manifiesta a su vez, su propio padecer: Su dama Blancaflor lo ha abandonado. Ambos deciden, entonces, suicidarse. Interviene otra vez Listino, argumentando sobre la pérdida del alma, pero Muerto le ruega

que se vaya y que se encargue de comunicar a sus familiares lo que ha ocurrido. Parte Listino y los desesperados comienzan a encomendarse al cielo. Les interrumpe el pastor Salaver, mofándose de su actitud. Discuten. Muerto golpea al pastor y Florisea propone la paz para tratar de conseguir de él un poco de alegría. Acaban todos reconciliándose y, a instancia de Salaver, se retiran a descansar a la sombra.

Jornada segunda. Como Muerto en la jornada primera, aparece ahora la Donzella lamentándose e increpando al amor que la ha traicionado, pese lo bella que es. Se encuentra con Listino y le pide noticias de Floriseo, al que anda buscando por el despoblado. Listino se las da y la conduce a donde abandonó a su amo. No los encuentran, la Donzella quiere seguir la búsqueda y Listino la abandona. Se cambia entonces el lugar de la escena y aparecen los caballeros y el pastor. Floriseo envía a éste a enterarse de quién anda por ahí y, al topar a la Donzella, le propone que se vayan a vivir juntos. Como demora, de nuevo la escena cambia y otra vez Floriseo envía a un emisario a saber lo que pasa. Muerto es ahora el encargado. Llega cuando el pastor insiste en sus intentos y se ofrece él para sustituir al perdido amor de la señora. Como ésta le responde haciéndole ver la inconveniencia que resultaría de estos amores, se le ofrece como defensor y amigo. Aparece entonces Floriseo, cansado ya de esperar sin fruto. Se produce un diálogo y finalmente acaban por reconocerse y reconciliarse los amantes separados. Con la aparición de un fantasma que los asusta a todos, concluye la segunda jornada.

Jornada tercera. La Fortuna comienza a jactarse de su poder. Salaver se asusta y sólo se tranquiliza con la promesa de protección que le hacen los caballeros. Propone llamar a Pedruelo para que conjure a la aparición y lo va a buscar. Se hace el conjuro, Fortuna dice su nombre, los pastores quieren cobrarse de unas malas jugadas que les hizo antaño, pero dándose cuenta de lo peligroso que resulta pelearse con ella, prefieren acatarla y organizan en seguida a instancias de Muerto, el matrimonio entre Floriseo y Blancaflor. Fortuna será la madrina y les regala 1.000 ducados más la promesa de ayudar en el futuro a Muerto. La obra concluye con un villancico alusivo al poder de Fortuna y Amor.

LA TEMÁTICA.

Del argumento recién expuesto se pueden deducir los diferentes elementos que lo integran. Hay un tema central derivado de la obra

de Encina y expandido por Avendaño: el del caballero abandonado por su dama que sólo en la muerte encuentra remedio a su dolor y el encuentro y reconciliación final de los amantes. Con este, coexisten: a) tema de la Fortuna e inestabilidad de los bienes terrenos; b) tema de los denuestos al dios Amor; c) tema de la dama vagabunda cortejada por un pastor; d) conjuro a un fantasma; e) panegírico a un gran señor, y f) casamiento burlesco.

Analizaremos a continuación cada uno de estos elementos.

TEMA CENTRAL.

La introducción en el teatro del tema del enamorado que quiere morir porque su dama o lo rechaza o lo abandona, se debe a Juan del Encina. Dos planteamientos hace éste del asunto y sus soluciones se repiten con frecuencia en las obras de sus continuadores. Aparece el conflicto propuesto por primera vez en la *Egloga de tres pastores*. Fileno ama a Cefira, que no le corresponde. Fileno, entonces, se suicida. Luego, en la *Egloga de Plácida y Victoriano*, la muerte por amor se da de nuevo, pero motivada por la separación de los amantes. Plácida se mata y Victoriano quiere imitarla. Lo detiene Venus y se establece así el modelo para el suicidio posterior. Revive la amada y los amantes se reconcilian y se van.

Aunque la *Cárcel de Amor* hubiera adelantado ya la atmósfera necesaria, no es ahí, como opinaba Menéndez y Pelayo (*Antología* p. LXXVII, VII, Madrid, 1898), donde Encina se inspira para desarrollar la situación de la muerte por amor.

"En la *Cárcel de Amor* no hay similitud de personajes ni de ambiente con la *Egloga de tres pastores* de Encina; el modo como el héroe muere es diferente: mientras que el pastor en la obra de Encina se mata de una puñalada, el noble Leriano se abandona a su quebranto amoroso y muere en la cama" (Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, p. 127). Es en el drama italiano donde Encina encuentra inspiración. Bernardo Filostrato, Baldassare Taccone, la *Egloga pastorale di Flavia* (ed. 1528), tratan ya el asunto de Encina, aunque con variantes, y la parodia que del mismo se da en el *Cosellino* de Stracino prueba la difusión que alcanzó.

La fuente precisa de la *Egloga de tres pastores* fue determinada por Crawford y es la *Egloga* de Antonio Tebaldeo, que Encina amplifica y completa (Véanse los artículos de Craw-

ford sobre el asunto en la *Revue Hispanique*, xxxvi, 1916, págs. 475-488, y en la *Hispanic Review*, II, 1934, págs. 327-333). No obstante, en la *Farsa o cuasi comedia I* de Lucas Fernández, la *Dama*, al aludir a doña María Coronel (p. 56) y querer seguir su ejemplo, prueba que, de no haber conocido Encina Italia, bien podría haber derivado de allí su argumento.

La frustración del suicidio de Victoriano, segunda solución que Encina da al problema del quebranto amoroso, "proviene, probablemente también, de la poesía pastoril italiana" (Kohler, o. c., p. 132).

De las dos posturas de Encina respecto al tema que analizamos, derivan en el teatro posterior tres tendencias: la trágica, con la muerte del enamorado; la del suicida frustrado; la parodia. La primera es la menos frecuente. Tan sólo en la *Farsa a manera de tragedia* (ed. de H. Rennert en la *Revue Hispanique*, xxv, 1919), se repite el caso de *Plácida y Victoriano*, aunque haya probablemente, influencia celestinesca también. La segunda es la más repetida por los dramaturgos del dieciséis. Se encuentra en la *Egloga de Torino* (Valencia, 1513), en la *Egloga de Breno de Salazar*, compuesta en 1511, en la *Egloga de Juan de París* (1536) complicada con el tema del amante despechado que quiere hacerse cura, derivado de la *Egloga de Cristino y Febea* de Encina, y en la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda, editada en torno al 1539. De la tendencia parodística son buenos ejemplos la *Farsa o cuasi comedia II* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514), la *Egloga Pastoril* compuesta en Valencia a fines de 1519 o comienzos del 20, ambas mezclando todavía lo serio con lo caricaturesco, y, finalmente, la *Farsa de la Hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz, en que la deformación burlesca es total.

Avendaño introduce en su comedia una novedad a estos planteamientos: dobla el número de los cuitados y desplaza las quejas del enamorado al abandonado por la Fortuna. Así, la acción gira, primero, en torno a Muerto y sólo al final la ocupa la pareja reconciliada. Como en *Plácida y Victoriano*, los motivos de la disputa entre los enamorados no quedan del todo claros, Blancaflor, la doncella, tan sólo dice "... ovimos / ciertas pláticas, reñimos" (vv. 1309-1310) eco de la "cierta discordia, como suele acontecer" del argumento en prosa de la obra de Encina. El dolor del caballero Muerto, como ya se dijo, se origina de un revés de fortuna que, al empobrecerlo, le hará centro de la befa de sus conocidos. La decisión del suicidio la plantea él y la justifica porque no podría evitar la deshonra y la ma-

ledicencia. Ha cambiado, pues, la causa y la excusa para tal acción. Probable modelo para la figura de Muerto encontró Avendaño en el Lireo de la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz. Es Lireo un viudo que quiere matarse de dolor y que recibe consejos de Ricreto, su criado, de contenido igual, aunque más brevemente desarrollados, a los recibidos por Muerto de Listino:

Ricreto “tu no desseyes la muerte
 porque es a dios omicida
 y uiando de otra suerte
 pierdos dos veces la vida”.
 (I, A III, i).

También, y como Muerto, aprovecha la ausencia de su criado para cumplir su deseo, exclamando:

“dios loado,
 pues la fortuna me a dado
 tan mala ventura y suerte,
 y pues se fue mi criado,
 quiero yo tomar la muerte”.
 (I, fol, v, v.)

Finalmente, su muerte se frustra por la aparición de unos pastores que se burlan de él al no comprender el léxico con que les explica su pena.

Floriseo encuentra en la idea de Muerto una buena solución, ya que, como lo prueba la respuesta que da a una pregunta de Listino,

“También con grande dolor
 vengo por estas montañas
 a buscar las alimalas
 que me coman con furor”.

Tan sólo quería morir, sin saber cómo lograrlo.

Como en las dos églogas de Encina ya citadas, Avendaño sitúa junto al suicida un consejero que le haga ver el pésimo negocio que hará eliminándose del mundo. En la *Egloga de tres Pastores* este consejero es un pastor que explica a Fileno que para quien se mata “... no hay esperanza / salvo de ver el alma perdida” (vv. 475-476 de la ed. Ebro). En *Plácida y Victoriano*

es Suplicio, caballero quien aconseja, mezclando ya los dos elementos que comprenderá el consejo de Avendaño: salvación y honra:

Suplicio ¿Tú quieres perder el alma
con el cuerpo? ¡Tú estás loco!
¿Quieres de loco haber palma?
Deja estar tu fama en calma,
1.400 no la tengas en tan poco.

Listino desarrolla lentamente el tema de la pérdida del alma y Muerto, al despedirle, decidido ya a darse muerte, evoca el de la fama perdida por el suicidio al rogar a su criado que "pordo quiera que fueres, / no digas modo ni suerte / que me viste tomar muerte" (vv. 775-777).

Antes de matarse, Muerto y Floriseo encomiendan su alma a Dios y a la Virgen. También esta encomienda final deriva de la actitud de Victoriano que se dirige a Venus, siguiendo así una corriente de pagанизación de lo ritual católico iniciada por el Arcipreste de Hita (Véase Lecoy, *R e c h e r c h e s*, págs. 221-223) y explotada a fondo en la poesía cancioneril del protorenacimiento.

El agente que interrumpe el suicidio de los caballeros es, en Encina, la misma Venus a quien Plácida se encomendara. En Avendaño es un pastor, que se ríe de la postura de los dos galanes y los supone a punto de recibir algún castigo que se merecieron. No es Avendaño el autor de esta invocación. Lucas Fernández en su *F a r s a o c u a s i c o m e d i a* II sustituye a la diosa por un "soldado o zoizo o infante" (o. c. p. 89) y en la *E g l o g a d e B r e n o* de Salazar, representada en 1511 según Crawford (*Hispanic Review* iv, 1936), el consejero es un pastor que hace humor de la situación trágica que presencia, al interpretar fisiológicamente la afección moral del que quiere matarse. Se ha producido, pues, un cambio de la situación misma. Encina empleó a un pastor para disuadir a Fileno de su intento, pero su lenguaje y su postura son cortesanos de acuerdo con la tragedia que va a ocurrir.

Ahora los pastores son caricaturescos y la escena ha pasado a ser cómica. Igual situación se repetirá después en la *E g l o g a d e T o r i n o*, en la *E g l o g a p a s t o r i l*, valenciana, etc.

En consecuencia, es la *E g l o g a d e P l á c i d a y V i c t o r i a n o* la que suministra a Avendaño el esquema básico para su tratamiento del tema de la muerte de amor. A este tema le introduce las siguientes ampliaciones y variantes: a) subordina el revés amoroso al revés de fortuna, que introduce como materia dramática, dando así

a su comedia un tono moral y duplicando el número de protagonistas;

b) La argumentación contra el suicidio aparece expandida, de dos versos que ocupa en la *Egloga de tres pastores*, a dos parlamentos largos, acentuando la condenación moral de él frente a sus meras consecuencias sociales, y

c) Sustituye a Venus por un pastor, que, al mofarse de la actitud de los dos caballeros, quita a la situación todo sabor trágico. Sigue así la tendencia iniciada por Lucas Fernández y por Salazar.

TEMAS SECUNDARIOS.

a) La Fortuna y la inestabilidad de los bienes terrenos.

Así como la *Egloga de Plácida y Victoriano* inaugura la introducción de personajes mitológicos en el drama, la *Comedia Trophéa* de Torres Naharro inicia el uso de personajes alegóricos. No es cosa fácil, no obstante, determinar con rigor las relaciones que entre éste y Gil Vicente puedan haber. Gillet, prudentemente, opina que “no es improbable que Torres Naharro pudiera haber conocido y seguido, por ejemplo en su *Trophéa*, la práctica de Vicente, maestro de las “pièces de circonstance” alegóricas y que su deuda con él al respecto sea mayor que lo hasta ahora creído” (EEIMB, II, págs. 450-451). En todo caso, el ejemplo de Naharro fue escasamente imitado posteriormente y terminó por dejarse de lado en el teatro profano con el auge de la alegoría dramática religiosa anterior a Calderón (Véase Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid 1953, págs. 155-199). Avendaño es, entre los dramaturgos de la primera mitad del siglo dieciséis, el único que repite la experiencia de Naharro, aunque con intención bien distinta. En su comedia, emplea el concepto de Fortuna, primero, como tema literario para moralizar sobre la invalidez de los bienes terrenos. Sigue las doctrinas de Boecio, a quien cita una vez, oponiendo a los caprichos de la diosa una resignación de tipo cristiano y una voluntad de superar su desfavor. Ha perdido la Fortuna el sentido de “fatum” que tiene en la antigüedad. Es ahora mero estímulo para una finalidad didáctica. Toda esta sección de la comedia presenta una curiosa mezcla de preocupaciones típicamente medievales que recuerdan a veces literalmente las *Coplas* de Manrique—397 “si no casos desastrados”, 444 “pues que vemos”; 478 “no sea como rocío”—con apetencias renacentistas tan decididas como esta exclamación de Floriseo:

726 "que más vale que muramos
que vivir sin alegría".

y con ecos del clima religioso creado en torno a la contrarreforma y al erasmismo (alusiones a la salvación como producto de la fe y de las obras; alusión al libre arbitrio). En la jornada tercera, aparece la Fortuna encarnada en escena. Se presenta ataviada según tradición y jactándose de su poder como en la poesía de finales del siglo xv. Su intervención recuerda la de la fama en la *T r o p h e a*, aunque semejanzas literales no las haya. La escena a que aludimos en la obra de Naharro (jornada quinta) es breve y esencialmente cómica. El humor resulta de las pretensiones de Mingo Oveja de volar con las alas de la Fama, incapaz de percatarse de su función simbólica. Por lo demás, la situación aparece agregada al fin de la obra para aliviar la pesadez de los cuatro actos precedentes. En la obra de Avendaño, por el contrario, la Fortuna determina el desenlace del conflicto planteado y resulta así imprescindible para la economía de la comedia. También hay humor aquí, pero su génesis es otra que en la *T r o p h e a*. Los dos pastores han creído que podrán tomar venganza de las jugadas de la diosa, pero se convencen de su error y sólo hay burla cuando se aseguran la impunidad.

Finalmente, y en el desenlace, Avendaño resuelve la oposición entre Fortuna y Providencia, estableciendo la subordinación de la primera a la segunda, en lo que sigue a Boecio o a los imitadores de Juan de Mena, que hicieron tal subordinación corriente en la lírica cortesana del quinientos (Véase M. R. Lida, *J u a n d e M e n a*, México, 1950, págs. 23-24 y 466-475).

b) Denuestos al Dios amor.

En toda la corriente dramática que deriva de la obra de Juan del Encina relacionada con el tema lírico de la requesta de amor, son parte integrante las quejas del enamorado o de la enamorada al dios Amor. Estas quejas son comunes a la poesía del siglo xiv y, particularmente a los cancioneros del xv. Sus orígenes están en los *R e m e - d i a a m o r i s* de Ovidio, de donde los saca el Arcipreste de Hita, su primer expositor en castellano. El paso de las argumentaciones ovidianas del siglo catorce al quince significa también el paso de una poesía didáctica a una puramente lírica. El factor ético o religioso, eje de la primera escuela citada, deja paso a desahogos subjetivos resultado de una decepción sentimental. Así se encuentra en el *C a n - c i o n e r o d e B a e n a* y así lo aprovecha Encina en su obra, de

donde trasciende a los dramaturgos posteriores, tanto de la escuela pastoril como de la romántica.

Avendaño desarrolla el tema dos veces en su comedia, ambas brevemente. Primero es Floriseo quien maldice al Amor por haberle empujado al suicidio. Luego, Blancaflor se le queja por el estado en que la ha puesto. Es digna de notarse la lamentación del primero que, al seguir los dictérios de Fileno dirigidos al amor y familiares (*Egloga de tres pastores*, vv. 137 y ss.):

“Oh sorda Fortuna, oh ciego Cupido,
adúltera Venus, cornudo Vulcano”,

trastrueca el orden de Encina y confunde a Cupido con Vulcano al exclamar:

816 “don cevil, bruto, villano,
ciego, cornudo Vulcano,
tú, Cupido, dios de amor”.

c) Dama solitaria cortejada por un pastor.

Los requiebros de un pastor a una dama que vaga por los bosques en busca de su amado significan la inversión humorística de la situación típica de las requetas de amor, vale decir, la pastora cortejada por un caballero ambulante, situación relacionada con las pastorelas provenzales y galaicoportuguesas. Encina dramatiza el tema en serio en sus dos églogas en *requesta de unos amores*, partiendo de su desarrollo en la lírica cancioneril. Le da carácter cortesano y refinado, ciñéndose a los modelos ejemplificados en el *Cancionero Musical* de Barbieri. Lucas Fernández, al tratar, a su vez, el asunto en su “Comedia” lo desaristocratiza, dándole un encuadre rústico que transforma su desarrollo en reflejo de una vida rústica real. El mismo Fernández invierte luego el planteamiento original en la *Farsa o casi comedia* 1 antecedida acaso por la poesía 378 del *Cancionero* citado, haciendo que una dama abandonada, probable antecedente de Plácida refugiándose en un bosque después de su separación de Victoriano, de haberse escrito la “Farsa” en 1500 como cree Crawford (*S p. Drama*, p. 68. Para fecha de Plácida y Victoriano, págs. 25-26), se tope con un pastor que se enamore de ella y comience a requebrarla. Parte integrante de sus requiebros es una larga lista de los presentes que le haría, caso de ser aceptado, parcialmente coincidente con los que

Mingo ofrece a Pascuala en la primera de las dos églogas en *re-questa de unos amores* de Encina (vv. 116-159 de la ed. Ebro). Ambas suponiendo que fueran independientes, tienen origen en las tantas veces mencionada lírica de cancionero, pudiéndose citar en este caso la poesía N^o 392 de Escobar publicada en el *Cancionero* de Barbieri. Pero la intención con que Fernández emplea el recurso difiere profundamente de la de Encina. Este se limita a poner en escena una situación que le era conocida y que, dentro del contexto en que la ubica, contribuía a redondear su presentación de un argumento lírico. Fernández, a la inversa, establece una oposición idiomática entre pastor y señora, quebrando así la posibilidad de entendimiento entre uno y otra haciendo saltar el absurdo que conduce al humor. El pastor no entiende a la dama y la dama tampoco lo entiende a él. Están hablando en esferas distintas y del contraste violento entre la rusticidad y la cortesanía resulta el chiste. Ha trasladado, pues, Fernández parte de una estructura lírica a un contexto distinto. Así, una situación originariamente normal se ha transformado en cómica. La innovación de Fernández fue abundantemente imitada posteriormente. Juan de París en su *Farsa compuesta*, según Kohler, "en los últimos años del segundo decenio del 1500" (o. c., p. 188), lo sigue, agregando la sistematización de algunas características personales del pastor tan sólo esbozadas por el salmantino, que formarán parte en los introitos naharrescos y se repetirán en los llamados *weddin plays*. Tales características aluden a la presencia del pastor, a sus habilidades en el hablar cortés, en el bailar, en el saltar, etc. Los dramaturgos posteriores varían la condición de la pareja original, según la intención con que compongan sus obras. En la *Egloga Nueva* atribuida a Diego Durán, "difícilmente posterior al 1520" (Kohler, o. c., p. 179), la pastora se mantiene, pero el galán se cambia por un ermitaño y luego por un fraile, dando lugar a una violenta sátira contra las costumbres eclesiásticas de entonces. Y en la *Farsa Ardamisa* de Diego de Nequeruela, "escrita casi seguramente alrededor de 1530" (Crawford, S p. *Drama*, p. 74), transformada ya la pastora en dama vagabunda, el caballero aparece substituido por un desfile de gente que incluye a un aguador, a un pastor, a un portugués, a un rufián y a un fraile.

Dentro del esquema impuesto por Fernández, la dama rechaza al pastor, primero con finura y luego con repugnancia. El pastor insiste y sólo cede cuando el caballero a quien buscaba la dama aparece y le da de palos. Variante del tema presentan las *Coplas* anó-

nimas publicadas en el *Ensayo* de Gallardo, I, columnas 703-711. La dama aparta al pastor y le afea su rudeza, su lenguaje y su aspecto. El pastor quiere, entonces, eliminar por lo menos una de sus faltas y se marcha a vender su ganado para comprarse vestidos nuevos. Reaparece y, en vez de los regalos, ofrece a la dama protección contra un salvaje —eco, acaso, de personaje de representaciones paganas— que, al entrar a la escena lo ahuyenta con su sola presencia. La obra concluye con los tres personajes rezando en una ermita. Se conserva en edición de 1604, aunque debe ser del primer decenio del 1500. Probablemente deba entenderse como intento de versión a lo divino del tema de la requesta de amor.

Avendaño se apoya para constituir este episodio de su comedia en Fernández y Juan de París. Elimina el requiebro, sustituyéndolo por un brusco planteamiento de las pretensiones de Salaver:

1234 Donzella “¿Quieres, di, que lo veamos?
Salaver “Más querría dormir con vos
desde agora”.

Blancaflor, sin embargo, no se molesta, difiriendo así de las Doncellas de los dos autores que sirven de base a Avendaño. Salaver, entonces enumera sus habilidades y la consabida lista de regalos. Su oferta se quiere poner a prueba, porque la donzella le pide que le cante en villancicos. Luego, insiste en que la lleve a Floriseo. Salaver no quiere, pero la aparición de Muerto interrumpe la escena. El apaleo no se produce, trocándose por una serie de insultos de Salaver a quien pretende “saltarle la moza”. Floriseo, con su entrada da término al episodio.

Ha aprovechado Avendaño, pues, un tema creado por L. Fernández, introduciéndole ligeras variantes de acuerdo con las necesidades impuestas por la trama de su comedia.

d) El conjuro.

Se da en las obras dramáticas de la primera mitad del quinientos con extraordinaria frecuencia la representación de un conjuro o encantamiento puesto tanto en boca de una vieja como en boca de un pastor. Las fuentes de este uso no son sólo literarias. Hay un hábito arraigado, común a todos los estratos sociales de entonces y contra el que se escribe varias obras en que se pretende derogarlo. Castañega da buen testimonio de su extensión en diversos pasajes de su *Tra-tado de las supersticiones y hechicerías* publicado en Logoño en 1529. Dice en uno de ellos: “Por experien-

cia vemos cada día que las mujeres pobres y clérigos necesitados y codiciosos, por oficio toman de ser conjuradores, hechiceros, nigrománticos y adivinos, por se mantener y tener de comer abundantemente, y tienen con esto las casas llenas de concurso de gente" (p. 20 de la ed. de Amezúa, *Bibliófilos Españoles*. Madrid 1946). La consagración literaria del asunto ocurre en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. De allí deriva, en el drama, la introducción de una vieja que se vale de su sabiduría hechiceril para concertar amores difíciles. El conjuro es el vehículo que emplea. En las obras en que aparece, el autor emplea el recurso con seriedad, sin caer en deformaciones caricaturescas. Junto con la exhortación oral, la vieja usa ingredientes extraños, a menudo asquerosos, aunque frecuentes en la vida real de entonces (Véase Cirac, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, 1942). El conjuro mismo mezcla al vocabulario mágico nombres de deidades mitológicas e infernales. En el *Auto de Clarindo* se encuentra un buen ejemplo de este tipo de encantamientos:

- III, 265 Vieja: "Quiero hazer mi conjuro:
 Alto, sus dañado huerco,
 debaxo daqueste muro
 viene entrar en este cerco.
 ¿Dónde estás tú,
 270 gran príncipe Belzebú?
 ¿Por qué no vienes, Satán?
 ¡Carón, muestra tu virtud!
 Todos juntos aquí están.
 Alto luego,
 275 a todos juntos os ruego
 que enflaméis aquellas damas;
 con muy aficionado fuego
 las abrasen vuestras llamas,
 y Cupido
 280 las hiera bien como a Dido,
 por virtud de lo que traigo
 y del agua que he cogido
 el primer día de mayo".

(Ed. Bonilla *Cinco obras dramáticas*).

Paralelo a este tipo de conjuro se da otro villanesco, cómico por la mezcla de fuerzas naturales y elementos variados relacionados tan sólo por la fuerza de la rima, puesto en boca de un pastor que trata de averiguar lo que se le presenta como ajeno a lo cotidiano. Crawford ha querido ver la génesis de estas prácticas pastoriles en la poesía bucólica grecolatina e italiana (*Pastoral Drama*, p. 75, nota 1). Aunque la poesía aludida pudo haber proporcionado la idea de tales escenas, en la elaboración de ellas no entró nada del mundo clásico y sí solamente fragmentos de los conjuros que todo el mundo sabía, deformados con la intención de producir efectos cómicos. Es mucho más probable, por lo demás, que la sugerencia haya partido de la misma *Celestina*. En cuanto al introductor en el drama de esta práctica, creemos indudable que se debe a Diego de Avila, autor de la *Egloga Ynterlocutoria*. Aunque en 1930 Gillet tuviera dudas sobre la fecha de composición de la *Comedia A quillana* de Torres Naharro, donde también aparece el conjuro caricaturizado, creyendo posible que fuera anterior a la égloga de Avila, ha establecido en 1943 que fue escrita no mucho después de 1520 (*Propalladia*, I, p. 88). Pese a que la obra de Avila se publicó sin lugar y sin año, consta en el *Registro* de Fernando Colón (Nº 3.852) que fue adquirida en Alcalá el año 1511 por ocho maravedís. En consecuencia, la precedencia resulta indiscutible. Con la innovación de Diego de Avila se amplía la función del conjuro. De mero instrumento para encender amor, pasa a funcionar como sistema para dominar cualquiera circunstancia que aparezca sobrenatural a la mentalidad del pastor. Así en la obra de Avila se usa para despertar a Tenorio, que duerme pesadamente y no responde a los intentos para despertarle. En la *Comedia Grassandora*, de Uceda de Sepúlveda "impresa en 1539 o antes" (Crawford, *S. p. Drama*, p. 101), Curcido y Fileno, al encontrar a Grassandor, se sorprenden y sólo se atreven a acercársele cuando lo han conjurado doblemente (acto III, vv. 1724-1785 de la ed. Heaton, *Revue Hispanique LXXII*, 1928). Avendaño sigue en su obra la práctica de estos autores. El pastor que ha recitado el introito es el encargado del conjuro y mezcla en él elementos comunes a los de Avila, Torres Naharro y Uceda. La intención es, como en ellos, burlesca y el efecto conseguir que el fantasma diga su nombre. En el conjuro se mezclan, como podrá verse en las notas a los versos correspondientes, elementos oscuramente mágicos y elementos simplemente determinados de la rima.

e) El panegírico.

Ya en la primera de las églogas en requesta de unos amores de Encina, se emplea a un pastor como medio para alabar al personaje o personajes a cuyo servicio está el autor. Esta técnica nuncupatoria no fue seguida por sus continuadores. Tan sólo Diego de Avila, en la égloga ya mencionada, incluye en su contexto un elogio al Gran Capitán, a quien dedicó la obra. La inserción de esta alabanza es torpe y queda completamente desgajada de la acción misma. Cuando discuten Benito y Hontoya el matrimonio de Tenorio, Hontoya mira 534 "Aquello que vuela revuelto en tal llama" y Benito le explica, entonces, que se trata de la fama del Gran Capitán. Luego de concluido el panegírico, la acción interrumpida sigue adelante. Avendaño justifica técnicamente el engarce del suyo a don Juan Pacheco. Han golpeado a Salaver y éste dice entonces que castigará a sus atacantes sin miedo a la justicia porque Pacheco le protegerá. Queda así el elogio mezclado a la acción misma y no choca a quien lee la comedia.

f) El casamiento burlesco.

Ha distinguido Crawford dentro del teatro de la primera parte del siglo XVI un número de obras que contienen "como elementos fundamentales el linaje de la novia y del novio, un catálogo de la dote de la novia y de los regalos que el novio le hace, una ceremonia matrimonial a menudo representada en tono burlesco y una canción de boda final" (*Early spanish wedding-plays. Romanic Review* XII, 1921, págs. 270-284). Estas obras han sido destinadas por sus autores para representarse en noviazgos y matrimonios. De ahí su nombre: *Wedding-Plays*. Varios de los elementos establecidos por Crawford se dan por primera vez, en el introito al *Diálogo del Nacimiento*, de Torres Naharro (*Propaladia*, I, vv. 75-99). Se incluye allí el cortejo a la pastora, la intervención de un casamiento —aspecto característico olvidado por Crawford en su estudio—, y la descripción de la dote de la novia. Acaso porque en el *Diálogo* el casamiento no se representa sino tan sólo se narra, Crawford no lo cita como comienzo del tipo de obras que estudia. La constitución posterior del género la continúa Lucas Fernández en la *Comedia* a que ya nos referimos, al agregar la relación burlesca del linaje y amistades de los novios, relación distinta, no obstante, de la genealogía que encontramos en el introito de la obra de Avendaño, ya estudiado,

y los regalos que el novio hace a la novia. El próximo paso lo da Diego de Avila en *Egloga Ynterlocutoria*. Añade a los elementos dichos la dramatización de una ceremonia matrimonial burlesca. Estas dos obras constituyen, a juicio nuestro, un núcleo especial dentro de la denominación de Crawford, núcleo que él no distingue. Sus fuentes, como las de casi toda la temática pastoril, son líricas de cancionero. Ya aludimos al origen de la lista de regalos que hace el pastor a su novia. Respecto de la genealogía burlesca y en cuanto a estas dos obras se refiere, no es del folklore, sino la lírica ejemplificada en las composiciones N.os 383, 384 y 386 del *Cancionero* de Barbieri de donde derivan. Con ellas, los autores han querido dar más que la parodia de las ceremonias cortesanas una imagen de la realidad pastoril, simple e ingenua, que, por contraste, agrada a sus espectadores cortesanos. De ahí la ausencia de todo elemento caballeresco y la sola dramatización de la vida rural. Más adelante, conservándose siempre la intención originaria de servir de festejos nupciales, se compusieron obras en que este mundo pastoril aparece fuertemente contrastado con el cortesano, con lo que la ingenuidad inicial se pierde y el ceremonial se carga de humor.

La *Comedia del Viudo* de Gil Vicente representa, dentro del esquema de Crawford, un caso que merece mención especial. Si se le aplica la relación de elementos que, según el mismo Crawford, caracterizan este grupo de comedias, se ve que no hay uno solo de ellos dramatizado ahí. Teniendo en cuenta la trama de la obra, creemos, pues, que no hay razón para considerarla como *Wedding-plays*, ya que el matrimonio con que termina no justifica, por su tono completamente serio, que se la estime como tal.

En la *Egloga* de Juan de París se da ya la mezcla de dos mundos distintos en una obra de sabor pastoril. Aunque publicada por primera vez en 1536 y aparentemente posterior, en consecuencia, a la *Farsa Ardamisa* (c. 1530) y a la *Comedia Radiana* (entre 1533-1535), se compuso, a juicio de Kohler, "entre los últimos años del segundo decenio del 1500" (o. c., p. 188), siendo entonces anterior a las dos. La inclusión del mundo aristocrático en la realidad pastoril la determina el asunto de la composición: la doncella solitaria que busca a su amado se topa con un pastor que la enamora, aparece el buscado caballero, se reconcilian y se casan. En la égloga de Avila, el casamiento lo lleva a cabo un "crego" y lo cómico resulta de los comentarios de los espectadores. En la obra de Juan de París ya no es un eclesiástico quien casa a los amantes sino los pastores mismos. La ceremonia se convierte en parodia de sí misma, conectán-

dose así con la tendencia a la que ya nos hemos referido al hablar de la oración de Victoriano, de utilizar las formas litúrgicas para contenidos profanos.

La condición social de los novios hace innecesario el enunciado de su linaje y lo impremeditado del enlace excluye la descripción de la dote y de los regalos. Del esquema de Crawford se mantiene, pues, un solo elemento y lo meramente descriptivo con matices humorísticos cede a lo caricaturero.

El desarrollo que Avendaño da a este tema lo sitúa en la manera de Juan de París. No es fácil, no obstante, establecer de manera decidida su dependencia tanto por la falta de estudios monográficos sobre el desarrollo del teatro en este período como por la penuria de datos biográficos y bibliográficos que, en cierto modo la justifican. De todos modos, las semejanzas entre una y otra comedia permiten suponer el conocimiento que Avendaño tuvo de la *Eglóga o Farsa*. Son comunes a ambas:

1) La reconciliación que motiva el matrimonio; 2) la condición social de los contrayentes; 3) el tono bufo de la ceremonia celebrada por pastores.

En conclusión, podemos decir que, dentro de los llamados "wedding-plays", conviene distinguir dos estratos bien determinados. Hay, originariamente, una dramatización, más o menos convencional, de la vida pastoril no idealizada. El tema de la requesta de amores se ha desaristocratizado y se emplea su desenlace como justificación social de la pieza. Luego, se mezcla a este mundo un elemento cortesano que convierte dicho desenlace en una parodia. A este segundo estrato hay que asignar la comedia de Avendaño.

LOS PERSONAJES.

Del análisis que hemos hecho de los temas que integran la *Comedia Florisea*, se puede deducir ya una característica común a la tendencia pastoril derivada de Encina: las obras que la componen se forman a base de situaciones derivadas casi sin alteración de la lírica cancioneril, situaciones que se van repitiendo con variantes escasas. A esta influencia de la poesía de cancionero hay que agregar, en Encina, la de la poesía eclogística italiana, que persiste en su escuela a través de su propia obra, aunque su acción sea, comparada con la anterior, muchísimo menos eficaz.

En la estructuración del drama romántico influye poderosamente la comedia italiana, determinante en la obra de su creador: Torres

Naharro. Escrita la *Propalladia* en un ambiente profundamente renacentista, no pudo escapar el dramaturgo a la doble presión de las preceptivas y de Plauto y Terencio. Ya se vio cómo Encina siguiéndolas, inauguró los argumentos en verso antepuestos a las comedias. En Torres Naharro la influencia fue más honda porque no sólo determinó la estructura misma de sus comedias, sino que moldeó su misma temática. Esto resulta claro ahora, aunque a Bonilla le pareciese que el teatro latino no dejó mayor huella en él (*Las Baccantes*, p. 121), a la luz de una serie de trabajos sobre la formación de la comedia europea debidos a Herrik. Sin duda la *Andria* le da el esquema para la *Serafina* y *Heeautontimoroumenon* para la *Calamita*. Resulta así que su producción representa una nueva versión de los argumentos clásicos concorde con la sociedad en que vivió.

Tanto en el drama pastoril como en el romántico, encontramos, pues, adaptación de modelos ajenos, en el primer caso, al teatro, y en el segundo, adaptados de un mundo inactual. Sucede, entonces, que el nuevo teatro no será teatro de personajes que crean situaciones, sino un teatro donde las situaciones irán determinando las características de los personajes.

Centrado en la doble corriente de la influencia pastoril y romántica, Avendaño no consigue salirse de esta modalidad de creación. Más apegado a Encina que a Naharro, continúa componiendo a base de situaciones líricas, resultándole, consecuentemente, sus personajes dominados por ellas e incongruentes según pasen de una a otra. Los analizaremos siguiendo la trayectoria del caballero Muerto. Su primera aparición nos lo presenta quejándose de Fortuna y en estado de ánimo semejante al del enamorado no correspondido de la poesía cancioneril. Se declara "pobre y viejo" (v. 326) y mantiene inflexiblemente su decisión de quitarse la vida frente a las admoniciones de su criado Listino, que incluyen el trascendental negocio de la salvación. Dispuesto ya a suicidarse, lo despacha y le encarga el cuidado de su mujer e hijos, que tampoco parecen preocuparle aunque los deje arruinados. A punto de matarse, basta la aparición de un pastor y la sugerencia de Floriseo de que "quicá que nos dará / por algún modo alegría" (vv. 967-968) para que cambie radicalmente de estado de ánimo y manifieste que "holgaría / de vuestra alegría y mía" (vv. 671-672). La decisión tan inflexiblemente sustentada ante Listino, mantenida pese al peligro de condenar el alma y de abandonar a su familia, cede súbitamente ante la posibilidad de una distracción intrascendente. Pero no concluyen aquí sus cambios de manera de ser. Al enfrentarse más

tarde con Blancaflor olvida no sólo la misión que lo lleva a ella, sino que su anterior matrimonio, su vejez y su pobreza, proponiéndole "olvidar esse galán / y tomar mi compañía" (vv. 1321-1322). Así, pues, el caballero triste y desesperado, que sólo en la muerte creía encontrar solución a su vivir, ha pasado de un estado de angustia y padecimiento moral a galantear a una doncella que encuentra, por azar, en el campo. Su criado Listino muestra, igualmente, una conducta cambiante. En la jornada primera se nos presenta esencialmente leal y su lealtad lo mueve a repetirle una y otra vez que desista de sus fúnebres proyectos. Cuando, convencido al fin de la inutilidad de sus consejos, se despidе de su señor, llora y le expresa adhesión final al decirle "voy me huyendo / que en verdad, señor, entiendo / ser muerto en verte morir" (vv. 769-771). Sin embargo, cuando se encuentra con Blancaflor y le responde a sus preguntas sobre Floriseo, la acompaña tan sólo hasta donde había dejado a los dos caballeros, sin querer seguir con ella más adelante, perdido ya el interés que antes tan ahincadamente expresara. No se sorprende de que Muerto y Floriseo hayan desaparecido sin dejar huella y se va definitivamente de la comedia.

Floriseo no presenta una personalidad más firme que los dos anteriores. Vaga por sitios despoblados buscando dejar de padecer y decide seguir igual destino que Muerto, expresando en dos versos su filosofía de la vida: "Que más vale que muramos / que vivir sin alegría" (vv. 726-727). Su propósito resulta tan frágil como el de su compañero. Se quiebra con la aparición del pastor. Más adelante, resulta que no sólo desconoce la voz de su amada al oír la hablar con Listino, sino que dialoga con ella y la reconoce solamente cuando la escucha lamentar lo duro que le es buscar sin fruto a su señor Floriseo (vv. 1391-1393).

Blancaflor es igualmente personaje de estructura incongruente. Ha abandonado su casa para reconciliarse con su galán al que ama hondamente. Sufre y expresa su pesar repetidamente. Pero sólo motivos de honra le impiden aceptar el amor que Muerto le ofrece (vv. 1324-1328) y, cuando enfrenta por fin a Floriseo, tampoco lo conoce de inmediato, excusando torpemente su demora.

La figura de Salaver, el pastor, es la única que se mantiene congruente consigo misma desde el comienzo al final de la obra. Sus características fijadas ya por Torres Naharro se repiten tan insistentemente por sus continuadores que se acaba por forjar una figura inmutable dentro de ciertos cánones. Frente al cortesano reacciona medrosamente. Teme que lo golpeen y exige el tradicional alzamiento de dedos como testimonio de paz antes de acercarse a conversar con ellos. No comprende el valor simbólico del lenguaje de los caballeros,

que traduce textualmente a su propia realidad. Confunde a la dama con quien se topa con las rústicas a quienes ha enamorado y como a tal la requiebra y le hace proposiciones. Glosa groseramente la conversación de la dama con los caballeros, interpretando el idilio de acuerdo con su elemental experiencia. Teme a lo sobrenatural y sólo se atreve a investigarlo apoyado en la ayuda real de los cortesanos y en la sobrenatural del conjuro. Finalmente, interviene en la boda que lleva a cabo según su criterio y canta el villancico que pone fin a la comedia.

Crawford ha querido ver en los orígenes de este personaje una influencia juglaresca derivada a su vez, de los mimos de la decadencia romana. Según su teoría, "el elemento cómico en el teatro religioso como en las farsas primitivas es independiente del drama litúrgico. . . representa una supervivencia del antiguo espíritu de los mismos" (*Pastoral Drama*, p. 15). Anteriormente, el mismo Crawford, en la *Romanic Review*, 1911, II, págs. 376-401, había creído que tal elemento provenía de los *Shepherds plays*. Fuera de que esta explicación de Crawford elude caracterizar el *espíritu mímico*, no es cosa fácil aducir testimonios objetivos de la existencia de obras donde el tal espíritu se presente. Conviene no olvidar para el esclarecimiento de este problema, tanto lo que se ha venido diciendo sobre la transposición de situaciones normales en un contexto lírico pastoril a otro dramático y cortesano en que, por contraste, resulta humorístico, como la opinión de los retóricos renacentistas sobre lo cómico, que constituyen una mezcla de "turpitudos" y "deformitas" (Herrik, o. c., págs. 40 y ss.).

ESCENOGRAFÍA.

El privilegio concedido a la Cofradía de la Sagrada Pasión, en 1565, para proveer un lugar en Madrid donde representar ante un público todas las comedias, separa dos épocas bien precisas de la historia del teatro español; la de un teatro profano para minorías, representado en palacios y casas nobles, y la de un teatro también profano representado en lugares públicos para todo aquel que pudiera pagar el derecho de presenciarlo. De la segunda etapa hay abundante documentación recogida primero por Pellicer y sistematizada después por H. Rennert en su obra *The Spanish Stage*, Nueva York, 1909. De la primera prácticamente nada se conoce, por lo que es menester acudir a la evidencia interna de las comedias para establecer, en general, sus características de representación. La primera de ellas, acaso sea que

estas comedias se representaron siempre o casi siempre en casas de personas nobles, ante un auditorio escogido y con ocasión de fiestas y ceremonias. El escenario, concebido como lugar elevado en relación a los espectadores se da pocas veces, por lo que es preferible denominarlo, al tratar estos problemas, como hace Williams, con la palabra "escena". Dos tipos de ellas distingue el autor citado: 1) "escena fija" (fixed scene), que sirve de nombre a "la instalación en que todo el equipo necesario para la representación de una obra o de parte de ella se contiene en la escena, sin considerar a ésta mucho mayor de lo que en realidades es" (The staging..., p. 7). En este tipo de representación la más estricta unidad de lugar se mantiene, pudiendo ser éste una iglesia, una capilla, una habitación o una plaza pública, y 2) "escena no localizada" (unlocalized scene), "representada por la situación inversa en que el actor, sin abandonar la escena, aparece moviéndose de un sitio a otro más o menos distante" (o. c., p. 7). El teatro de Encina y seguidores emplea tanto el tipo 1) como el tipo 2). A medida que las tramas se complican y que la narración deja paso a la dramatización de los sucesos, la escena fija cede a la no localizada hasta culminar en obras que, como el *Amadís de Gaula* de Gil Vicente, ocurren en sitios apartadísimos unos de otros. Torres Naharro emplea constantemente la escena fija. Figuras exteriores con ventanas y puertas, ampliados después con calles y jardines por sus continuadores como en la *Vidriana* de Güete. Se consigue así mantener las unidades de tiempo y lugar. La complicación temática posterior hizo necesaria la combinación de las técnicas encinescas y naharrescas hasta que, mediado el siglo xvi, se establece como norma el abandono de la escena para denotar transcurso de tiempo y cambio de lugar.

En líneas generales, la obra de Avendaño sigue la técnica naharresca de escena fija, como el mismo Williams establece (o. c., p. 120). No obstante, el acto segundo parece requerir el escenario múltiple, si bien fue éste casi exclusividad del teatro religioso. Sólo así se nos aparece clara la escena en que Blancaflor habla con Listino, mientras los caballeros y el pastor dialogan apartados. En cuanto al decorado, la menor o mayor suntuosidad al respecto aparece determinada por la mayor o menor importancia del mecenas que patrocina la representación. Es de suponer, en todo caso, la existencia de un árbol que justifique, en la jornada primera, el escondite de Listino (vv. 542-543) y la invitación de Salaver a reposar a la sombra (vv. 1067-1069). Por lo demás, queda el escenario caracterizado en la jornada II, especialmente en la queja de Blancaflor (vv. 1087-1089 y v. 1158). De ser la obra

posterior a 1534, fecha en que Carlos v dicta una pragmática regulando la vestimenta de los actores (Schack, o. c., p. 324, 1), es probable que el papel de Blancaflor lo representara algún muchacho.

Por lo que a la duración de la comedia se refiere, no debe haber llegado a las dos horas que el pastor calcula en el introito a la *Tinellaria* (v. 111), ya bastante más larga que la mayoría de las obras de su tiempo. A juicio de Gillet, la representación de una obra en el siglo xvi en España no tomaba más de dos horas y muy a menudo tan sólo una (*Propalladia*... III, nota al verso 111 del intr., a la *Tinellaria*).

EL LENGUAJE.

Es constante en las obras de teatro en las que se incluye la *Flores* el empleo de dos fórmulas lingüísticas bien diferenciadas. Los personajes cortesanos hablan la lengua culta habitual de entonces. Los pastores, una jerga que se ha dado en denominar sayagués, por presentar algunas características propias de dicho dialecto. Dos posiciones extremas ha adoptado la crítica a este respecto. Se ha querido ver primero en él el reflejo más o menos exacto de una modalidad dialectal real. Luego, se ha querido estimarlo como mera lengua arbitraria. Ninguna de las dos posturas nos parece la justa. Sin duda alguna hay en el sayagués características coincidentes con el dialecto leonés. Pero tales coincidencias no permiten considerarlo como leonés puro, porque con ellas concurren otras ajenas a dicho dialecto. Creemos, pues, que entre los dos criterios aludidos conviene trazar una media que los concilie. En la base de esta modalidad idiomática hay influencia dialectal. Pero esta influencia sirve de punto de partida para la creación de una lengua artificial que diferencia la conducta de los dos grupos cortesano y pastoril que componen el teatro de la época.

Respecto del por qué de este uso, conviene tener en cuenta no sólo el que ya en tiempo de Encina el sayagués aparecía como arcaizante, sino también que su utilización como lengua oficial de los pastores bien puede reflejar la influencia que las estudiadísimas *Instituciones* de Quintiliano tuvieron sobre los creadores del teatro en la parte en que aluden al dialecto dórico de Teócrito (G. Brenan, *The Literature of Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 138).

Anotamos a continuación las características lingüísticas del texto que editamos.

FONÉTICA.

VOCALES.

1. Iniciales tónicas.

La e abierta no diptonga en 90 *medo* (p). Pero 1475 *miedo*, en parlamento culto. —1482 *mesmo* con e etimológica alterna con 1337 *misma*, ambas formas igualmente en parlamentos cultos. 23 *cuemo* es lo común en boca de pastores. Se da también 1062 *como*, pastoril. La forma culta es 313 *como*. Pastoril es 75 *me y da*, con atracción de la i a la sílaba tónica, cp. *naide*.

2. Iniciales átonas.

297 *maginando* y 985 *magino*, ambos pastoriles, pierden su i inicial, cp. *Ayala, Rimado*, 1034 c. Para 313 *escuro* véase M. Pidal, *Gram.* 393. *Inorabuena*, pierde su e por influencia de otros casos en que dicha pérdida se justifica por fonética sintáctica. La y siguiente inflexiona la i inicial de 398 *lision*. 481 *ruciada* se aplica por *ruciar* (M. Pidal, *Gram.* 41²). Por absorción de la i en la e se reduce el diptongo e i en 1753 *azetunas*, (p) op. *entero*, *cadera*, etc. Vacila el timbre en 430 *inconveniente*, 625 *sintiréis*, 846 *sofriste*, todos cultos.

3. Interiores.

Vacila el timbre de la protónica 666 *descobrí*, 746 *rescebir*, 827 *rescebid*, 847 *redemiste*, 1321 *exemir*, todos cultos.

4. Finales.

450 *cient* pierde su o final en proclisis. La conserva en 1022 *ciento* en rima con *juramento*, las dos veces en parlamentos cultos. 283 *grande* (p) y 295 *grande* (c), pero 1670 *gran* (c).— En 1215 *salvás*, se apocopa la e, pronunciándose la palabra con j palatal.

NOTA: (p) = pastoril; (c) = culto.

5. Vocales en hiato.

17 a n es la forma, común en el siglo xvi, por a u n .

CONSONANTES.

1. Iniciales simples.

f pronunciada como h se da en 47 huerte, 53 huego, 243 hué, 896 hantasia, 932 huera, todas pastoriles. M. Pidal (Orígenes, 41^{10c}) atestiguan huerte y hué en el habla villanesca toledana. Huego y huera son comunes a Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y seguidores. Hantasia debe ser creación analógica de Avendaño. 1732 guisopazo y 1734 guisopa representan fenómeno fonético semejante al ejemplificado por Guisopete y Guisabel (Propalladia, III, nota 232 a Ad. Diál.). Tal vez las formas aludidas se den aquí por asimilación a 1564 guisopo. La palatalización de la l propia del leonés, se da tanto cuando la consonante no va precedida ni de vocal ni de otra l, 1535 lluego, como cuando lo va, 30 llugar, 854 llazerados, 1242 Lluzía, etc. Aunque Krüger haga notar que en "Sanabria... l palatal casi es general en posición inicial" (El dialecto de San Ciprián de Sanabria. Anejo IV de la R. F. E., Madrid, 1923, pág. 48) la extensión del fenómeno tanto en Avendaño como en los dramaturgos coetáneos se debe más bien a un afán de distinguir los personajes de sus obras hiper-ruralizando el vocabulario de los rústicos. También la ñ por n, propia del leonés se da en el texto que estudiamos: 59 ñubrado y 250 coñocella, este último caso con la solución normal del grupo gn. Las grafías 107 enellojo, 1553 llarena, 1662 allaguazil, 1734 ellagua, 1742 ellabad, no reflejan pronunciación especial como lo prueba Nebrija al decir "escrevimos eso mesmo en algunos lugares l senzilla e pronunciamos la doblada" (M. Pidal, c. m. c., pág. 58). Todos los fenómenos aquí tratados se dan en el habla de los pastores.

2. Iniciales agrupadas.

Por trueque de líquidas debido a equivalencia acústica (M. Pidal, Gram. 72³ se aplican 136 prazeres, 286 praticara

(pero 260 *platicarán*, porque el pastor narra el argumento), 950 *branca*, 1407 *prazer* (pero 1608 *plazer*, culto) 1664 *prazentera*, 1782 *prazentorio*.

3. Interiores simples.

278 *agüello* con trueque de fricativas por equivalencia acústica (M. Pidal, *Gram.* 72b). Para la *ss/s*, véase Gavel, *Essai*, págs. 366-368.

4. Interiores agrupadas.

El grupo romance *bd* se conserva en 935 *cobdicioso*; *cc* se resuelve en *c* en 453 *facciones* y 747 *satisfacciones*, ambas cultas. *ct* se conserva en 171 *auctor*, pastoril. 849 *autor*, culto permite suponer que el caso anterior se aplique por hipercorrección. 311 *tractas* es forma etimológica.

nt da t en 645 *assetó*, culto. 7 *pareisce*, 273 *fenescimiento*, ambos pastoriles, y 357 *pareisce*, 603 *pareisceis*, los dos cultos no reflejan fenómeno fonético alguno. Según Gavel, "Des le début du xiv^e siècle au plus tard, l's étymologique, devant un *c* dentalo-sibilant, n'était qu'un luxe orthographique". (*Essai*, p. 352). 893 *diabro* (1482 *diablo* culto) 1412 *obriigo*, 1634 *terribre*, etc., se explican por trueque de líquidas por equivalencia fonética. La conservación del grupo *nc t* en 1523 *Sancta* y 1525 *sanctos*, pastoriles las dos, no reflejan tampoco hábito fonético. Ya Villena advertía que "aquellas letras que se ponen e no se pronuncian, según es común uso, algo añaden al entendimiento e significación de la dición donde son puestas; aquí puede entrar *san (c) to*" (M. Pidal, *CM. C.*, I, p. 59). Para 1400 *vuessó (c)* M. Pidal, *Gram.* 51/1.

CAMBIOS FONÉTICOS ESPORÁDICOS.

1. Asimilación vocálica.

1428 en *-coraçada* asimila la *o* a la *a* por influencia de la tónica.

2. Asimilación consonántica.

l se asimila a r en 1740 *Fr orise o* y en 1750 *Bl anca - fr or*. n se asimila a m en 1006 *Sa m m a m és*. 244 *cr a - m or* (p) se puede explicar por analogía con 229 *tr em or*.

3. Disimilación vocálica.

811 *che quitos* y 876 *ce vil*.

4. Disimilación consonántica.

(p) 50 *cr ego* se explica por dis. de *cr eg ro*, resultado de una metátesis de *cr erg o* a su vez síncope de *cr é ri go*, éste por asim. de *cl é ri go*. 883 *Pe go* (p) acaso influida por *pe go* de *pic us*.

5. Metátesis consonántica.

52 *cr avillas*. 1826 *tr ipe*, de *ti pre*, por equivalencia acústica de líquidas. 1077 *Por nes* (c) de *Pron es*, con g asimilada a n. 251 *filo som ía* (p), de *fiso nom ía*, con disimilación de n en l por influencia de m. 1570 *es pri to* (p), de *es pi rto*, con i síncopeada.

6. Cruce de palabras.

46 *co mpie zo*. (p) resultado de *co m ien zo* + *em pie zo*. 916 *ali mal*, resultado de *ali ma ña* + *a ni mal*. Véase *Pro pall a dia*, III, n. al verso 110 de *Ad. Di ál*.

FONÉTICA SINTÁCTICA.

Se da en el texto de la *Fl orise a* con extraordinaria frecuencia la elisión de una de dos vocales pertenecientes al final y a comienzos de palabra, respectivamente. Tal elisión aparece representada en el texto, sea por la fusión en una de las dos palabras afectadas (v. 958, v. 996), sea por la simple elisión de la vocal en la segunda de ellas. Anotamos a continuación los casos más representativos.

1. Vocales iguales.

a a = a, 958 azacá. 992 andacá, 1052 quitallá, 1470 caracá, 1495 hazallí, 1518 hazallá, 1600 cara tras. e e = e. l estéllapero, 8 qualquescuero, 247 questa, 298 ques, 380 sobresto, 465 mespanto, 918 del, 1037 questá, 1050 desse, 1065 deste, 1085 dellas, 1100 mencamina, 1142 desse, 1252 desto, 1278 dentramos, 1519 quieres, 1534 nolerraré, 1585 sestá, 1641 mes, 1653 queste. o o = o. 32 juros, 600 nos, 620 suplicos, 912 yos, 996 digos, 1200 comos.

2. Vocales desiguales.

Se elide generalmente la vocal final de la partícula en proclisis.

115 cazes, 126 mapañara, 133 dalguno, 267 quel haga, 268 cal, 918 lan, 948 man, 991 marrojás, 1597 desdallá, 1630 semacerca, e i = i. 265 mirán, 924 sil hiziera, 980 dir. e o = o. 155 cos. e u = u. 160 cuna, 1038 duna, 1380 d'una. Con elisión de la vocal inicial de palabra precedida por partícula se dan los siguientes casos: a e = a. 1117 viantramos. o e = o. 1551 nostemos.

Los fenómenos anotados se dan tanto en la lengua culta como en la pastoril, aunque predominan con mucho en la segunda.

MORFOLOGÍA.

Formación de palabras.

1. Participios sustantivados.

60 conjurado, en rima con ñubrado. Forma normal 268 conjuro, también dicha por el pastor. 138 gassajado.

2. Sufijación.

El carácter hondamente afectivo de los parlamentos donde aparecen formas en diminutivo impide aplicarles la clasificación habitual.

Así, 98 *co setas* (italianismo según Terlingen, 101) implica matiz misterioso y 127 *tal ete* de satisfacción por haber eludido una pena merecida. 68 *negracho* y 1711 *padrino rro* son peyorativos. 31 *tal ejo* denota superioridad y certeza.

3. Prefijación.

1480 *desvaynadas*, compuestas directamente del derivado *vainada*.

ADJETIVOS.

1. Demostrativos.

191 *aqueste*. Según Keniston (21.2), su uso en el siglo XVI "es probablemente un italianismo". Pero dado que aparece en Berceo, Diego de Avila y el *Códice de Autos Viejos*, creemos, con Gillet (*Prop.*, III, n. 61 a *Ser.* IV), que "la cuestión es muy dudosa y probablemente no podrá resolverse de un modo definitivo".

PRONOMBRES.

1. Personales.

456 *nos (c)*. "En las formas tónicas para primera y segunda personas plural, los derivados latinos simples *nos* y *vos* se sustituyen casi totalmente en el siglo XVI por las formas compuestas *nosotros* y *vosotros*... Las formas simples perviven, no obstante, en las primeras décadas del siglo" (K. 4.11 y 4.12, cp. *Prep.* III, n. 63 al *Cap.* III).

2. Posesivos.

1400 *vueso*. Véase K. 4.43 y 19.16. 1238 *comigo (c)*, normal en el siglo XVI (K. 6.16).

VERBOS.

1. Desinencias generales.

-TIS. Se derivan de ella dos formas: a) *-des*, *-áes*, *-áis* y

-ás; b) -éis, -és. De la forma -des hay estos casos en nuestro texto: 1237 *queredes* (p), 1336 *fuéssedes* (p), 1427 *vedes* (p), 1467 *fingi[c]des* (M. Pidal, Gram. 107¹). Formas en -ás: 139 *osás*, 140 *temblás*, 143 *estás*, etc. Formas en -és: 146 *concedés*, 262 *querés*, 1382 *darés*, etc. Las dos series, pastoriles. (M. Pidal, Gram., 107¹).

2. Desinencias del imperativo.

La desinencia latina +TE evolucionada a d, se pierde siempre, tanto en boca de pastores como de caballeros, aún construida con pronombre enclítico. Casos sin pronombres: 247 *sabé* (p) 1327 *dezí* (c), 1711 *esperá* (p), 1769 *llamá* (c), etc. Casos con inclítico: 1023 *abraçame* (p), 1048 *dezíme* (p), 1285 *atendeme* (c). 1722 *allegados* (c), es el único caso de conservación de la desinencia (M. Pidal, Gram., 107²).

3. Desinencias del perfecto.

Vos -stis da -stes (M. Pidal, Gram., 107³). 870 *venistes* (p), 1124 *vistes* (c), 1648 *granizastes* (p), etc.

4. Infinitivo y conjugaciones.

La -r del infinitivo se asimila a la inicial del enclítico pronombre personal l: 157 *huylla* (p), 163 *vella* (p), 250 *coñocella* (p), 757 *matalle* (c), 1301 *referillo* (c), etc. (M. Pidal, Gram., 108). Se conserva 941 *her* (p), 1255 *heros* (p), de *fer*, resultado de *fac(è)re*, resto de la 3ª conj. latina (M. Pidal, Gram., 106^{4c}).

5. El presente.

1ª persona singular, 837 *estó* (c), del hipotético *stao* (M. Pidal, Gram., 116⁴). 18 *so* (p), de *son*, de *sum* (M. Pidal, Gram., 116¹). 297 *vo* (p), del hipotético *vao* (M. Pidal, Gram., 116⁵). 1629 *do* (p), del hipotético *dao* (M. Pidal, Gram., 116⁴). La forma 4 *sodo*, si no es inventada, podría ser analógica de hip. *sutis*. 2ª persona singular y plural. 825 *vees* conserva su etimológica (M. Pidal, Gram., 31^{2a}).

1383 *s o s*, propio del leonés occidental es habitual en boca de pastores. Deriva del hip. *s u t i s* (M. Pidal, *G r a m .*, 116¹). 3^a persona 1802 *v i e d a* (c), conserva todavía el diptongo proveniente de la *ê* del tema (M. Pidal, *G r a m .*, 112 bis²).

6. Imperativo.

“Antiguamente los pronombres enclíticos *n o s* y *l e* se fundían con *v o s* imperativo, mediante metátesis... con *n o s* se desusó ya en el siglo xiv, pero con *l e* se usaba aún en el período clásico”. (M. Pidal, *G r a m .*, 115³). Esto explica 884 *d a l d e* (c), 969 *l l a m a l d o* (c), 888 *h i n c l a l d e* (p), 1405 *b e s a l d a* (p), etc., 1504 *v a l a* (p), 1525 *v á l a m e* (p), no se asimilan al grupo *l y* (M. Pidal, *G r a m .*, 113^{2b}).

7. El perfecto.

322 *h e z i s t e* (c) conserva su forma etimológica. 120 (p) 314 (c) *v i d e* se conserva entre los perfectos con inflexión vocálica (M. Pidal, *G r a m .*, 120⁵). 1309 *o v i m o s* (c) con a temática convertida en o por atracción de la u postónica (M. Pidal, *G r a m .*, 120³). 1358 *q u e g i s t e s*, forma analógica de *q u i s e* con s palatalizada por influencia de *g e l o*.

8. Futuro y Potencial.

250 *c o ñ o c e l l a h a* (p) interpone el pronombre entre infinitivo y auxiliar (M. Pidal, *G r a m .*, 123²). 183 *d o l d r é s* (p). 190 *t e r n é* (p), 308 *v e r n é* (p), 517 *t e r n á n* (c), 593 *t e r n e m o s* (c), 1239 *t e r n í a* (p), casos de pérdida de -e, -i, del infinitivo en -er, -ir y metátesis consiguiente (M. Pidal, *G r a m .*, 123²).

9. Analogía verbal.

547 *h e n d o* (c), forma analógica de *h e*, *h e m o s*, *h e i s*. 867 *s e x* (p), con e analógica a la e temática de las otras formas y tiempos. 143² *r e c o x g á m o n o s* (p) con propagación analógica de la g temática de las formas velares.

ADVERBIOS.

354 *a n s í*, se emplea en parlamentos cultos. 433 *d o* y 1494 *d ó* (p) y (c), 328 *d e c o n t i n o* (c) las cuatro formas son corrientes en el siglo XVI, 318 *a g o r a*, forma etimológica común a (c) y (p).

PREPOSICIONES.

1255 *h a t a* (p) conserva su forma etimológica. Para 807 *e n c a s d e* (c) véase K. 41.32. 586 *d e l a n t e* (c), tiene valor preposicional (K. 41.32).

CONJUNCIONES.

4 *m a g u e r a* (p), forma normal (Hanssen, Gram., 668). Para 397 *s o n* (c) y 1592 *s o n c a s*, véase Prop. III, n. 117 a Ad. Diál.

SINTAXIS.

Artículo.

Se elide en 257 *d e t o d o s b u e n o s* (p), 430 *m i r a r á n e n c o n v e n i e n t e s* (c), 776 *n o d i g a s m o d o n i s u e r t e* (c), 972 *d e v u e s t r a a l e g r í a y m í a* (c), 1298 *d o n d e g e n t e* (c), casos estudiados por Keniston, Syntax, 18.232 y ss.

SUSTANTIVO.

I. Acusativo de persona sin a.

“En la mayoría de los casos en que se omite la prep. a ante un acusativo que se refiere a persona definida, el verbo es de los que se construyen frecuentemente con ac. de cosa. En algunos pocos casos, no obstante, tal condición no se da y la única explicación aparente de dicha omisión parece ser que la posición del complemento tras el verbo se siente como evidencia suficiente de su función” (K. 2.51). 792 *o l v i d a r / m i s h i j o s* (c) K. 2.412. 399 *p o r s e r v i r / l o s r e y e s* (c) K. 2.413. 1322 *o l v i d a r e s s e g a l á n* (c) K. 2.412. 1677 *s i n o d e x a s e l z a g a l* (p) K. 2.413.

2. Acusativo de cosa + a.

596 no mires a mis peccados (c). La prep. se explica por sentirse el sustantivo como plural genérico (K. 2.414).

ADJETIVO.

1. Posesivos.

El posesivo *cuyo* se reemplaza por la construcción equivalente rel. *que* + adj. poses. 1434 ¿quién será / que su poder (c). Véase K. 24.46 y 24.461 y cp. Prop. III, n. 317 a Aq. I. 175 el que su nombre dessea / desta comedia (p) es ejemplo de posesivo aclarado por otra expresión (de + sust.). K. 19.29.

PRONOMBRES.

1. Personales.

El texto de la comedia presenta frecuentes casos de leísmo. Al respecto dice Keniston (7.132): "Es posible trazar algunas conclusiones generales referentes a la práctica de los escritores del siglo xvi. "Le" se ha convertido en la forma regular para el ac. masculino, refiérase éste a personas o cosas, entre escritores de origen norteño o castellano... El "lo" histórico se prefiere entre escritores del este y del sur de España como ac. de persona o cosa masculina... Entre estos dos extremos leístas y loístas, hay un grupo de escritores, todos no castellanos, que distinguen entre el uso del pron. *le* como ac. de persona y del pron. *lo* como ac. de cosa masculina". Por los ejemplos que siguen, se podría incluir a Avendaño en este último grupo. 304 por le sentir (p), 1220 pardiós que bueno hos le de (p), 1458 le quemo (c), 1516 si le vieres (p), 1531 tú verás si le llabro (p), 1584 yo le tengo (c), 1739 si le querés (p). Es constante entre los pastores el trueque de *os por vos*". La forma más antigua *vos* para la segunda persona pervive en el uso general aunque no sea corriente, en las tres primeras décadas del siglo xvi" (K. 7.127), 78 ¿qué vos parece (a) la he?, 263 mucho vos contentarán. 1223 ¿de qué vos mantené?

R e l a t i v o s .

96 u n o s d i a b r o s r e d o n d i l l o s / c u e m o s l l a m a n (p) es el único caso de sustitución de que por como concordado. No he encontrado otros ejemplos en el teatro de la época.

P r o n o m b r e s r e d u n d a n t e s .

Cuando el ac. es un sustantivo o un pronombre no personal y sigue al verbo, se repite. La construcción es extremadamente rara (K. 8.822). 860 ¿ O p a r a q u é l o s t e n é s / l o s g a ñ a v e t e s s a c a d o s ? 1452 m i c a m i n o // a n d a r l o (c). La repetición de un ac. de persona es rara y parece deberse, según Keniston, a descuido del escritor. En este caso, es un trazo más para caracterizar el habla rústica: 1697 e l d i a b r o t e p u d i e r a // l l e v a r t e .

Es frecuente que el ac. se repite cuando precede al verbo (K. 8.63). 1328 q u i e n a m í m e c o n o s c i e s s e , 1439 a l o s r e y e s / y o l o s s o m e t o . Los dos cultos.

P o s i c i ó n .

Normalmente el complementario sigue al infinitivo. Pero cuando un elemento tónico precede a éste, no es raro que el complementario preceda al infinitivo (K. 9.6). 442 s o c o r r o l e p e d i r , 783 d e t u p r e s e n c i a / s e a p a r t a r a m b o s (c). Igual transposición ocurre cuando precede al infinitivo un adverbio (K. 9.623) o una preposición (K. 9.625): 131 n o l e r o g a r (p), 304 p o r l e s e n t i r (p), 582 d e m e d a r (c). Cuando el verbo es el primer elemento tónico en su grupo, el pronombre le sigue, lo precede, cuando el grupo comienza con otro elemento tónico que no sea el verbo. (K. 9.51): 438 T ú m e l a d a (c), 522 p r i m e r o m e d a t u f e (c), 667 v u e s t r o n o m b r e m e d e z í (c), 1027 s e ñ o r m e a b r a ç a d (p), 1727 s e ñ o r h o s l l e g a d (p), 1646 s i m e y o e n s a ñ o (p), parece ser creación de Avendaño. Acaso determinada por la métrica se explique la posición del interrogativo en 1290 ¿ Q u é v u e s t r a m e r c e d s e h a z e (c). Para el caso de antecedente separado del relativo en 258, véase Prop. III, n. 3a T r o p h . v.

VERBOS.

1. Semiauxiliares.

980 que no tengo dir allá (p), caso de voz progresiva obligativa a base de tener de + inf. (Gili, Curso, pár. 96); haber de con valor temporal de futuro hipotético se da en 32 media cara / hos le havia de cortar (p), (K. 34.444 y 34.445). Ser se encuentra construido con un número de adjetivos emocionales que denotan estado, (K. 35.7): 712 Soy contento (c), 1296 soy espantado (c). Igual construcción se da con participios: 549 es ydo (c), 1093 se me es ydo (c), 1644 no soy yo preso ni muerto (p). Ser con valor de hay impersonal: 1779 Quien confía en su poder/ no es, que no le remediase. Como ser, estar se construye también con elementos que denotan estado emocional: 1037 un hombre que está passible (c). Tener con infinitivo denota futuridad y necesidad (K. 34.81): 68 que pensé / ... / que arrebatarme tenía.

2. Reflexivos.

Acordarse se construye con ac. sin prep. (K. 27.321): 1138 si te acuerdas cosa alguna (c), 1608 sólo un día de plazer / ... / no me acuerdo (c). Torcerse se da como intransitivo: 735 que tuerces (c).

3. Consecutio temporum.

En oraciones subordinadas "se usa el indicativo ocasionalmente tras verbos de deseo y semejantes, que normalmente se construyen con subjuntivos". (K. 28.25 y 29.342): 1412 yo me obligo desde agora / que la saliva hos tragays (p). En las condicionales que denotan un futuro inevitable, expresado vivamente, la condición se expresa de dos modos: o por el presente de indicativo o por el futuro de subjuntivo. "En adición a estas dos formas normales, se presentan ejemplos esporádicos de condicionales en futuro de indicativo o presente o perfecto de subjuntivo" (K. 31.21 y 31.25): 1596 y, si querrás, / desdallá me lo dirás (p), 1766 y si por ventura / hos vereys

en apretura (c). En condicionales “menos vívidas” (K. 31.31) se da un caso no registrado por Keniston: futuro hipotético tanto en la prótasis como en la apódosis: 1319 *más valdría / si vuestra merced querría* (c). En subordinadas sustantivas hay otro caso que tampoco registra Keniston; el uso de futuro de indicativo por presente en la subordinada: 389 *¿qué dirán / los que bien no me querrán?*

4. Infinitivo y participio.

“Aunque el siglo xvi prefiere el infinitivo sólo para todos los usos menos el de complemento verbal, presérvase el uso de infinitivo + de en toda la gama de las construcciones sustantivas, salvo algunos pocos auxiliares modales. Casi todo verbo puede encontrarse construido con infinitivo más preposición” (K. 37.501). a + inf. con valor adverbial: 1535 *daré / a huyr* (p). de + infinitivo con valor de sujeto (K. 37.512): 671 *queme plazé / de deziros* (c). de + inf. valor de ac. (K. 37.54): 647 *tenía en mí acordado / de buscar* (c) 1010 *me abrigo / de seros* (p) 1031 *comencemos de holgar* (p) 1257 *juro / de dezir* (p) 1683 *no curés más de enojarla* (c) 1684 *mas procura de agradarla* (c). Combinación de los dos tipos de construcciones estudiados en 1702 *comencemos ha entender / de hazer* (c). Con infinitivo en la cláusula subordinada sin prep., 1296 *soy espantado / veros* (c).

ADVERBIOS.

Mucho modifica a una frase adverbial (K. 39.73): 96 *calla vos mucho en malora* (p) 892 *calla mucho noramala* (c). La locución adverbial según que se construye con prep., hábito conservado en el castellano popular de América: 220 *a según que determino* (p). El interrogativo cuándo aparece construido con la prep. a por contaminación con la respuesta: 713 *¿a cuándo aguardaremos?*

LA NEGACIÓN.

1. Adverbios y loc. adverbiales.

1020 *que nada no me harés* (p), determinada la

posición del adverbio por la rima. 1317 en jamás, señor, podría (c).

2. Conjunciones negativas.

“En general, ni se acompaña de no sólo cuando sigue al verbo; pero se encuentran a lo largo del siglo ejemplos del uso arcaico con no cuando precede al verbo” (K. 40.81): 242 ni Prones ni Filomena / ni Dido no hué tan bella (p), 1077 ni Pornes, ni Filomena / ventaja no me hizieron (c).

PREPOSICIÓN.

El verbo conjurar aparece construido tanto con la prep. con como con la prep. por. 1552 te conjuro / con el mar (p), 1558 [te conjuro] por el garrote. Doble prep. se emplea en 1097 para hacia dónde camina (c).

CONJUNCIONES.

La omisión del que anunciativo es común en la prosa del siglo XVI con todo tipo de cláusulas subordinadas sustantivas, excepto tras preposición (K. 42.5). En cláusulas con función de complemento: 712 soy contento sea assí (c) 1242 yos juro a Santa Lluzia / allí nos falte cevada (p) 930 yos digo no me sacara (p), etc. — De que, desque con valor temporal (K. 29.81 y 29.811): 120 desque me vido salido (p) 482 de que el alva es ya llegada (c). porque con valor final es esporádico en el siglo XVI (K. 29.464). 1471 ¿nos ponés en defensa / porque no me haga offensa? (p). La repetición del que anunciativo es práctica común en el siglo XVI cuando algún elemento del período interviene entre la conj. y el verbo de la cláusula. Si la cláusula adverbial precede al verbo, la repetición es casi de ley (K. 42.461). 620 suplicos que vuestro nombre, / si por bien vos lo teneys, o si contento sereys, / que sin burla se me nombre. (c) 857 que juro a San verdadero / que no escapás de açotados. (p).

ESTILO.

Dado el que la comedia está escrita en verso, la rima es factor determinante de la estructura sintáctica. El orden normal sujeto + verbo + complementos se rompe, pues, frecuentemente, tanto en boca de pastores como de caballeros. Frecuente es también el paso en un período de una construcción a otra como efecto de la carga afectiva del que habla: 717 ¡Mal punto veniste acá, / para tí y a quién te embía! (c), 944 que lan dado / a este sagal desastrado / aquellos tristes mamuetes / con aquellos gañavetes, / que todo man deslomado. (p). Por último, hay un caso de variación temporal que vivifica un relato 120 desde me vido salido / con el despacho que lleva / él hos toma a su manceba (p). (cp. Prop., n. 126 y ss. a Ser., Intr.).

MÉTRICA.

La obra de Avendaño pertenece, por su métrica, al período que va del 1530 al 1575, según que la división de Morley. La comedia está compuestas en estrofas de cinco versos, un tetrasílabo y cuatro octosílabos, con el siguiente esquema de rimas consonánticas:

4 a 8 A 8 B 8 B 8 A .

Tal esquema se da por primera vez en la *Farsa de la concordia* de H. López de Yanguas. La combinación métrica es frecuente en el período y desaparece repentinamente en el año 1551. La reemplaza la estrofa de 6 versos a A B B A . A , rara antes de 1530 Morley, *Attr.*, p. 527).

En general, la métrica de la *Florisea* es regular. La estructura estrófica se rompe, no obstante en dos sitios: vv. 1263-1268, agrega un tetrasílabo y 1499-1501 faltan dos octosílabos y seis sílabas de otro. El quebrado es, predominantemente, tetrasílabo, pero como puede verse en el aparato crítico, lo reemplaza con frecuencia un pentasílabo. El hiato y la sinalefa no ofrecen problema. Frente a la polimetría del teatro posterior, el drama de la primera mitad del siglo XVI se vale de la diferenciación.

CONCLUSIONES.

Ya concluido este estudio sobre la Comedia Florisea de Francisco de Avendaño, podemos deducir de él las conclusiones generales que nos interesan.

En cuanto a motivos dramáticos, se observa en torno a la treintena del siglo xvi una fusión de los motivos pastoriles del grupo de Juan del Encina con los clásicos y urbanos de la escuela de Torres Naharro. Esta mezcla, no obstante, no alcanza a afectar a la estructura dramática de las obras. No obstante, tanto la división en jornadas como la estructura del introito, son resultado de la difusión de la Propalladia en la península.

Lingüísticamente, se lleva la modificación del sayagués a su máxima expresión, y siempre como sistema de comunicación de los pastores. Los caballeros hablan según los modos cortesanos en uso, aunque arcaicen a veces por la dependencia de su léxico del de los cancioneros.

La Florisea, en este sentido, representa a toda una actividad dramática típica del renacimiento. Incluirla entre los prelopistas sería negarle a esta abundante creación su derecho a autonomía. Más que teatro prelopista, pues, proponemos el nombre de teatro renacentista. Tendrá que venir el Barroco para que las formas dramáticas varíen y se justifique, para muy pocos dramaturgos, el nombre de precursores de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFIA

No se incluyen aquí las obras citadas extensamente en el texto.

- BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO: *Las Bacantes*, Madrid, 1921.
- BRENAN, GERALD: *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951.
- CASTAÑEGA, MARTÍN DE: *Tratados de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, 1946.
- CIRAC, SEBASTIÁN: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*. Madrid, 1942.
- CIRUELO, PEDRO: *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones y hechizerias...* Aora nuevamente impresso... con nuevas adiciones... del Doctor Pedro Antonio Iofreu, Barcelona, 1628.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, 1934.
- CRAWFORD, J. P. W., *Sp. Drama = Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia², 1937.
- *Pastoral Drama = The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia 1915.
- *Early Spanish Wedding-Plays*, *The Romanic Review* XII, 1921, págs 370-384.
- *The Pastor and the Bobo in the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century*, *The Romanic Review*, I, 1910.
- D. H. = *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, I. A., Madrid, 1933, II B-Sevilla, Madrid, 1936.
- GAVEL, A.: *Essai sur l'Evolution de la Pronunciation du Castillan depuis le XVI^me Siècle*, París, 1920.
- GARCÍA DE DIEGO, V.: *Gramática Histórica Española*, Madrid, 1951.
- GILL, CURSO = GILI Y GAYA, S.: *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona 4, 1954.
- GILLET EEIMB = GILLET, JOSEPH: *Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, en *Estudios eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, II, Madrid, 1930, págs. 437-468, continuado en *Hispanic Review*, V., 1937, págs. 193-207.

- GILLET HMP = GILLET, JOSEPH: *Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century*, Homenaje a Menéndez Pidal, I, Madrid, 1925, págs. 443-453.
- HANSEN, GRAM. = HANSEN, FEDERICO: *Gramática Histórica de la Lengua Castellana*, Halle, 1913.
- K = KENISTON, H.: *The Syntax of Castilian Prose, The Sixteenth Century*, Chicago, 1937.
- KOHLER, EUGEN: *Sieben Spanische Dramatische Eklogien*, Dresden, 1911, págs. 1-191.
- LECOY, FELIX: *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, 1938.
- LE GENTIL, PIERRE: *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Age, I. Les themes et les genres*, Rennes, 1949. II *Les formes*, Rennes, 1953.
- M. PIDAL, GRAM. = MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Manual de Gramática Histórica Española*, Madrid⁹, 1952. *Orígenes = Orígenes del Español*, Madrid³, 1950. —CMCS = *Cantar de Mio Cid*. Primera Parte. Madrid², 1944.
- MEREDITH, JOSEPH: *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Filadelfia, 1928.
- MORLEY, STR. = MORLEY, S. G.: *Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega*, Homenaje a Menéndez Pidal, I, Madrid, 1925. págs. 505-531.
- SCHACK, ADOLFO FEDERICO: *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, trad. de Eduardo de Mier, 5 volúmenes. Madrid, 1885-1887.
- WILLIAMS, R. B.: *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, Iowa, 1935.

EDICIONES

- AVILA, DIEGO DE: v. Kohler, Sieben y TEJXVI.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO: *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Revue Hispanique XXVII, 72, 1912. Contiene Avendaño, Fco. de, *Comedia Florisea*, Pedraza, Juan Rodrigo Alonso de, *Comedia de Sancta Susaña*, Pastor, Juan, *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, Diez, Antonio, *Auto de Clarindo*, Melgar, Juan de, *Coloquio de Fenisa*.
- Cancionero de Barbieri* = *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por F. Asenjo Barbieri, Madrid 1890.
- CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE: *Farsa de la Constanza*, ed. Foulché, Revue Hispanique, XXXVI, 1916.
- Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, ed. Léo Ronanet, 4 volúmenes. Bibliotheca Hispanica, V-VI-VII-VIII, Barcelona— París, 1901.
- Comedia llamada Thebayda*, Libros Españoles Raros y Curiosos, XXII, Madrid, 1894.
- Comedia*, yntitulada del Tirano Rrey Corbanto, ed. Probst, Iowa, 1933.
- Coplas de una doncella y un pastor*, ed. Gallardo en *Ensayo de una biblioteca*. . . I., cols. 703-711.
- DÍAZ, FERNANDO, v. KOHLER: Sieben y Cronan TESXVI.
- DIEZ, ANTONIO, v. BONILLA, Cinco.
- DURÁN, DIEGO, v. KOHLER, Sieben, TESXVI.
- Egloga de torino*: ed. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la Novela*, II, Madrid, 1907.
- Egloga Valenciana*, v. KOHLER, Sieben, TESXVI.
- ENCINA, JUAN DEL: *Teatro Completo*, Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1893.
- Cancionero*, 1946. Publicado en facsímil por la Real Academia Española, Madrid, 1928.
- Egloga de Plácida y Victoriano*, Clásicos Ebro N^o 19, Zaragoza², 1948.
- Farsa a manera de Tragedia*, ed. H. Rennert, Revue Hispanique. XXV, 1911, págs. 283-316.
- Farsa llamada Rosiela*, v. TESXVI.

- FERNÁNDEZ, LUCAS: *Farsas y Eglogas al modo pastoril y castellano*. Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1867.
- GÜETE, JAYME DE: v. TESXVI.
- HEATON, H. C.: *The Sixteenth Century Dramatic Works*, *Revue Hispanique*, LXXII, 1928. Contiene Juan Uceda de Sepúlveda, *Comedia Grassandora*; Salazar, *Egloga de Breno*. Kohler, Eugen, *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresden, 1911.
- YANGUAS, HERNANDO DE, *Egloga de Navidad*; Pradilla, Bachiller de la, *Egloga Real*; Avila, Diego de, *Egloga Ynterlocutoria*; Anónima, *Egloga Valenciana*; Durán, Diego, *Egloga Nueva*; Díaz, Fernando, *Farsa*; París, Juan de, *Farsa*.
- LÓPEZ DE YANGUAS, H. v. Kohler, *Sieben*.
- MELGAR, JUAN DE: v. Bonilla, *Cinco*.
- MIRANDA, LUIS DE: *Comedia Pródiga*, ed. de José María de Alava. Soc. Bibl. Andaluces. Sevilla, 1868.
- NATAS, FRANCISCO DE LAS: v. TESXVI.
- NEGUERUELA, DIEGO DE: *Farsa llamada Ardamisa*. ed. Leo Ronanet. Bibliotheca Hispanica, IV. 1900.
- ORTIZ, AGUSTÍN: *Comedia Radiana*, s. l., s. a. R 5006 B. Nacional, Madrid.
- PALAU, BARTOLOMÉ: *Farsa llamada Salamantina*, ed. Moral-Fatio, *Bulletin Hispanique*, II, 1900 págs. 247-304.
- PARÍS, JUAN DE: v. TESXVI y Kohler, *Sieben*.
- PEDRAZA, JUAN R. A. DE: v. Bonilla, 5 obras.
- PRADILLA, BACHILLER DE: v. Kohler. *Sieben*.
- PRADO, ANDRÉS: *Farsa nuevamente compuesta llamada Cornelia*, ed. Pérez Pastor, La Imprenta en Medina del Campo, Madrid, 1815, págs. 330-337.
- Propalladia* = *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. ed. Joseph Gillet I. Bibliography. Collected Poems. Diálogo del Nacimiento, II Collected Plays, III Notes, Pennsylvania, 1943-1951.
- SALAZAR: v. Heaton, *Two*.
- SÁNCHEZ DE BADAJOS, DIEGO. *Recopilación en metro*, ed. Barrantes, Libros de Antaño XI y XII, Madrid, 1882-1886.
- Tes. XVI: Teatro Español del siglo XVI. Tomo Primero. Soc. de Bibliófilos Madrileños. Madrid, 1913. ed. Urban Cronan. Contiene: Natas, Francisco de las, *Comedia Tideia*; Güete, Jayme de, *Comedia Tesorina y Comedia Vidriana*; Anónima, *Tragicomedia, Alegórica del Parayso y del Infierno, Egloga pastoral*

[Valenciana] *Egloga Nueva*; París, Juan de, *Egloga*; López de Yanguas, F. *Farsa del mundo y Farsa anónima, Farsa llamada Rosiela*.

TIMONEDA, JUAN DE: *Obras completas*. Sociedad de Bibliófilos Sevillanos. I. Teatro profano. Valencia, 1911.

TORRES NAHARRO, B.: v. *Propalladia*.

Tragicomedia Alegórica del Parayso y del Infierno, v. Tes XVI.

UCEDA DE SEPÚLVEDA, JUAN: v. Heaton, *Two*.

VICENTE GIL: *Obras completas*, ed. de Marques Braga, 6 volúmenes, Lisboa², 1951-1953.

COMEDIA FLORISEA.

Edición, estudio y notas de Ricardo Benavides Lillo. Barcelona, 1954.

TEXTO

- V COMEDIA FLORISEA nuevamente
compuesta por Francisco de
Avendaño, muy sentida y graciosa,
en la qual se entrevienen la
Fortuna y un Cavallero quexoso
de ella llamado Muerto, y otro
Cavallero herido d'amor llamado
Floriseo, y una donzella llamada
Blancaflor, y dos pastores, el
X uno llamado Salaver y el otro
Pedruelo, y un page llamado Lis-
tino. Dirigida al muy noble y
valentísimo señor don Juan
Pacheco, Capitán General de la
XV gente del Illustrísimo Señor
Marqués de Villena, ec., mi
señor.

1551

Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño muy sentida y graciosa en la qual se introduzen las personas siguientes la Fortuna un Cavallero quexoso della llamado Muerto y otro cavallero

herido de amor llamado Floriseo y una donzella llamada Blancaflor y dos pastores el uno llamado Salaver y el otro Pedruelo y un paje llamado Listino. Dirigida al muy noble y valentissimo señor don Juan Pacheco capitan general dela gente del illustrissimo señor marques de Villena, ec., mi señor.

Año MDLIII

YNTROYTO

- ¡Norabuena estéllapero!
Señores ¡Dios vos mantenga!
Yo, qué hora buena venga,
maguera sodo vaquero.
5 ¡Por san Pique verdadero,
nunca vi yo tal majada!
Paresce, pinta parada
casa de qualquescuero.
¿Qué hazés?
10 Todos quantos me mirés
estarés enveñados,
mas saltar me dos cornados,
miedo me que no osarés.
Y a luchar
15 ¿ay quién me quiere apostar
de vosotros el çurrón?
Salga, salga algún garçón
mientras me pongo asnuyar.
Ya so horro.
20 ¿Ay quién me juegue un borro
al juego desgrimonar?
¿Ninguno osa botar?
Verés cuemo lo desborro.

1 esté ellapero.

2 os.

7 parece pintaparada.

8 qual que escuero.

12 saltarme.

15 quiera.

23 como.

- A primera
 25 se ponen desta manera,
 —no le marro, pardiz, pinta,—
 y assí en quarta y assí en quinta.
 ¿Cos semeja si saliera
 asgrimonar
 30 alguno deste llugar
 qué talejo hos le parara?
 ¡Juros a San, media cara
 hos le havía de cortar!
 Verdadero
 35 sé habrar como escudero,
 yan quando pendo las greñas,
 sé habrar también cor dueñas
 en criança bien de vero.
 Sin pereza
 40 sé comer pan con corteza
 y sé beber también vino,
 yan también como tocino
 y echos a mal lla corteza.
 Pues de sopas,
 45 ¡a esso echa por copas!
 Quando a papar me compieço
 comeros he un huerte cueço
 en dame acá essas estopas.
 ¡Por San Pego!
 50 Mas moré yo con un crego
 que me mostró mil cosillas:
 han dizié que las Crebillas
 rellumbravan cuemo huego.
 Y en bemol
 55 me dezié ro me fra sol,

27 assi . . . así.

29 a grismonar (+1).

30 os.

32 juro.

33 os.

35 hablar como.

36 y an.

43 la,

46 falta "me".

47 falta "he".

48 damacá.

49 sant.

52 an . . . cabrillas.

53 rellumbravan.

55 rome frasol.

- el dar grita, yo gritar,
 entramos a solfear
 más bermejós que arrebol.
 Al ñubrado
- 60 se mostró her un conjurado
 y un día, en mi lugar,
 me le paré a conjurar:
 quedó todo apedreado.
 Y hazié
- 65 con ya que cosas dizié
 por la puerta del estabro
 salir un huerte diabro
 tan negracho, que pensé
 un día,
- 70 que arrebatarme tenía
 yan arremetió tras mí,
 mas a pata me le huy
 diziendo ellave María;
 por mi fe,
- 75 yan más de la meйда sé:
 “ave domenos teco”, también
 “benedita peccadores. Amén”.
 ¿Qué vos parece (a) la he?
 ¿Séla bien?
- 80 El Pater Nostro también
 sé sin poner intervalo:
 “Pater noster, solibra nos a malo
 amén, Dios, Señor, amén.
 Y mi madrina
- 85 me mostró Salva Resina:
 “con el salvate llamamos,
 nos filleve suspendamos
 o dulces, pía María”;
 yan el Credo

57 entrambos.

61 lugar.

65 dezié.

75 media.

77 bendita peccadores.

78 parece la,

80 patre.

81 entrevalo.

82 patre nostre solibranos a molo.

85 salve ragina.

86 salve te.

88 dulcis,

- 90 me mostró por no aver medo
y rezar el Mesmerere:
el zagal que tal supiere
bien sabrá mamarse el dedo:
yan mostróme
- 95 de que manera se come
unos diabros redondillos
cuemos llaman habuvillos.
Otras cosetas dixo me
de tal guisa,
- 100 que le ayudava ya missa
que no le marrava miga
yan matava ya a su amiga
las pulgas de la camisa.
¡Por vida mía!
- 105 que, espulgando me la un día,
por correr tras un piojo
le calqué el dedo enellojo.
¡Doy el diablo la cría,
¡bobazo!
- 110 Dióme un pezcoçonazo,
dixo “¡juro a San Pegol!”
y en esto llegava el crego
con un terrible pallazo;
muy mansico
- 115 dixo me: “¿cazes, Perico?”
Yo, de que oteé el palo,
con “solibra mos a malo”
escapé me le bonico.
Y aborrído,
- 120 desde me vido salido,
con el despecho que lleva (va)
él hos toma a su manceba,

90 miedo.

97 sigo a Ma. Mu “ha bunillos”.

105 espulgandola.

109 el bovazo (-1).

110 pezcoçazo.

112 enesto.

113 terrible palazo.

115 dixome.

117 solibranos.

118 escapemele bovico.

119 adorrído.

121 lleva (+1).

122 os.

- casada si hos artefico,
 cos le dió
- 125 hata que allí hos la tendió.
 ¡Hao mas si ami mapañara,
 que talete hos me parara!
 Por esso hize bien yo,
 que por pata
- 130 hize el salte(te)te de mata
 por después no le rogar.
 Si hay quién me quiera tomar
 dalguno que me percata,
 bien priado
- 135 haré yo, lo que he contado
 yan otros treynta prazeres
 que sé her a las mugeres
 de que toman gasajado.
 ¿No osás?
- 140 ¡Por San Brasco que tembrás
 de miedo cuemo azogados
 yan que creo que cagados
 en los bragetas estás!
 Hora, andar.
- 145 Perdón quiero demandar
 y si me le concedés
 y si no, nunca medrés,
 que yo le puedo tomar.
 Pues, garçones,
- 150 atentos a mis razones
 cumple que todos estés
 y que me desocupés
 muy huerte los coraçones.
 Porque oyr
- 155 conviene para sentir,

123 caosadas os artefico.

125 os.

127 os.

130 hize salteta.

135 falta "he".

136 y an ... plazerer.

138 me toman,

139 osax.

140 sant vasco ... tembrax.

141 como.

143 las braguas.

144 ora.

146 lo.

147 ñunca.

- sin que prive vanagloria:
 huylia de la memoria
 quanto pudiere huyr.
 Pues sabrés
- 160 cuna comedia verés,
 alo qual es mi venida,
 muy plazentera y sentida,
 que de vella holgarés,
 lo sentido
- 165 satisfaziendo al sabido
 y assí lo rego[c]ijado
 al que no tan avisado.
 y según yo he sabido
 sus pisadas,
- 170 dividida en tres jornadas,
 que aquel que della es auctor
 buscó este nuevo primor,
 bien lo veredes a [o]sadas.
 Porque crea
- 175 el que su nombre dessea
 desta comedia entender,
 yo le hago aquí saber
 que se llama Florisea.
 Pues sabrés
- 180 que un galán que verés,
 de fortuna apassionado,
 publicando su cuydado
 viene, que del hos doldrés;
 que el cuytado
- 185 ha se visto prosperado
 de los bienes temporales,
 y agora, cuemo mortales,
 todos le han desamparado.
 Y de aquesto
- 190 trae mudado su gesto
 con cuyta de aqueste affán.

162 prazentera.

163 holgareys.

166 regozijado.

168 sentido.

171 autor,

173 aosadas me.

183 os.

191 afan.

186 delos,

- Este ya dicho galán
de morir tiene propuesto.
Estorvar
- 195 le querría de matar
un page que con él viene
pero (en) él no se detiene
sino que ha de acabar.
- Con dolor
- 200 entra otro, del amor
también muy apassionado,
de Cupido muy quexado
porque no le da favor.
- Que su amiga
- 205 se le ha mostrado enemiga
que cierto son muy terribles
estas damas: por movibres
dan a los hombres fatiga.
- Porque creo
- 210 que quedarés con desseo
de saber deste su nombre,
sabed queste gentil hombre
ha por nombre Floriseo.
- También quiero
- 215 que del primer cavallero
su nombre no sea cubierto:
es el cavallero Muerto
este galán escudero.
- Y Listino,
- 220 a según que determino,
su page se ha de llamar,
al qual veredes hablar
razones de mucho tino.
- Habrarán
- 225 estos galanes su affán
y un poco estarán juntos,
procurando ser defunctos
si algún espacio les dan.

196 paje.
197 pero el.
203 dafavor.
207 movibles,

208 alos.
220 hasegún.
225 los dichos galanes.
227 y procuraran ... defuntos.

- Con[t]remor
- 230 entrará luego un pastor
que por nombre ha Salaver,
que, con un poco saber,
remediará su dolor,
y su celada
- 235 por la vía començada
hos la quiere rebassar
y assí veredes fin dar
ala primera jornada.
Con querella
- 240 entra luego una donzella
más galana que hué Elena:
ni Prones ni Filomena
ni Dido no hué tan bella.
Con cramor
- 245 quexándose del amor
entrará esta gentil dama
y sabé questa se llama
por su nombre Brancafror.
Y, según veo,
- 250 coñocella ha Froriseo
en la su filosofía:
segunda jornada vía
aquí darán, según creo.
Y entrará
- 255 otra que se llamará
la Fortuna, muy perversa,
de todos buenos adversa,
con los quales hablará
y estarán;
- 260 con la qual platicarán
razones muy de sentir,
que, si las querés oyr,

229 remor. Corrijo basándome en vv.
996-998.

230 luengo.

231 a.

236 os.

243 fué.

244 clamor.

248 Blancaflor.

250 conocella ... Floriseo.

260 praticarán.

262 queréis.

- mucho vos contentarán.
 Y estando así,
 265 mirán a llamar a mí,
 esto de cierto vos juro,
 para quel haga un conjuro
 de los calcrego aprendí.
 De manera
 270 que la jornada tercera
 ha de ser de casamiento
 y harán fenescimiento,
 que será la postrimera.
 Yo, moçuelo,
 275 por nombre tengo Pedruelo
 y so hijo de mi madre
 y mi pariente es mi padre
 y soy nieto de mi agüelo.
 En mi conciencia,
 280 si me quieres dar licencia
 que yo me quiero botar,
 porque sin más dilatar
 me toma grande corrençia.
 Sino fuera
 285 que me toma cagalera
 mucho más hos praticara,
 ¡juro a San!, aquí hos contara
 todo lo que yo supiera.
 Mas otro día
 290 que terné más vaganía
 hos contaré otro cachuelo
 que, juro al cuerpo del cielo,
 detener no me podría
 porque veo
 295 venir con grande meneo
 un hombre rezio hablando

265 ami.

268 delos cal/crego.

272 fenecimiento.

276 soy.

278 abuelo.

280 queréis.

281 quiro.

286 os.

287 os.

290 vagaría.

291 os.

292 alcuerpo.

296 habrando.

297 sigo a Ma.Mu "yo".

- y, según vo maginando,
me cuydo ques Froriseo.
- 300 No es cieto,
sino el cavallero Muerto,
que primero ha de venir,
mas quiero echar a huyr,
no haga algún desconcierto.
- 305 Por le sentir,
me quiero luego encubrir
y passar por esta parte
y veré lo que departe,
que yo le verné a dezir.
- JORNADA PRIMERA: *Muerto. Listino. Floriseo. Salaver*
- MUERTO. ¡O Fortunal!
- 310 Desde niño de mi cuna
me tractas como enemigo,
siéndote yo tan amigo
como a lo oscuro la luna.
- 315 ¿Quién me vido
tan estimado y querido
mandado lo que quería
en tiempo que yo bivía,
y agora me veo perdido?
- 320 Avara,
bien fuera si te bastara
el privar me deste vicio:
heziste en mi sacrificio
qual jamás nunca pensara.
- 325 Di, Listino,
¿qué haré de mí, mezquino,
siendo pobre y siendo viejo?
- LISTINO. Si tú tomas mi consejo,
que te esfuerces de contino
que, a mi ver,

298 que Floriseo.

308 yo vos lo.

311 tratas como a.

312 siendoteyo.

316 en el tiempo que era bivo.

317 ciet mil galanes comigo.

318 veome.

319 (-1).

322 en mi.

325 d'mi.

329 a mi.

- 330 vemos subir y caer
a qualquiera criatura,
que los casos de ventura
graves son de conocer.
Según siento,
- 335 nunca ví contentamiento
en ninguna criatura,
por esso tu desventura
modera con sufrimiento:
que en la rueda
- 340 de Fortuna no ay quién pueda
tan seguro navegar
que no pueda peligrar,
pues no establece ni queda.
- MUERTO. Toma, verés,
345 mal de muchos gozo es
me dize tu relación:
no es essa la conclusión.
- LISTINO. Tú me la da, señor, pues.
MUERTO. Si daré:
350 que mi vida acabaré
con muerte muy lastimera,
y ansí desta manera
mi pobreza concluyre.
- Y assi quiero,
355 pues es el medio postrero,
mi desventura acabar.
- LISTINO. Esso me parece echar
la sogá tras el caldero.
Tal razón
- 360 no es de sabio varón,
sino del infierno bigas.
- MUERTO. Qué hare, te ruego digas.
LISTINO. ¡De las tripas coraçón!
MUERTO. ¿Y quien no lo tiene?
- 365 LISTINO. Que lo que más le conviene

338 sufrimiento.

339 enla.

345 malde.

352 assi.

355 ques.

357 essome parece.

361 vigas.

364 (+2).

- guarde, ques la salvacion,
 y que esté en contemplación
 cómo el alma no condene.
- 370 MUERTO. Son me sanos
 tus consejos, mas son vanos
 los que dentro de mi siento.
- LISTINO. No tengas tal pensamiento,
 que todo ha de ser gusanos.
 Sólomente
- 375 quedará el alma excelente
 para la gloria eternal,
 por que aquel Rey Celestial
 la formó tan sólomente
 para esto.
- 380 Pues si contemplas sobresto
 y recto quieres juzgar,
 hallarás ques bien dexar
 lo que en ti tienes propuesto.
- MUERTO. Bien está.
- 385 Pero dime, ven acá,
 ¿cómo puedo contentar
 ala gente, ni quitar
 lo que de mí se dirá?
 Que dirán
- 390 los que bien no me querrán:
 "el que andava muy polido,
 veys le del todo perdido".
 Es verdad que mirarán
 mi perdición,
- 395 Que ni fué por trayción,
 ni por putas ni por dados,
 son por casos desastrados,
 que ha causado mi lisión,
 por servir
- 400 los reyes hasta morir
 con gran constancia y firmeza.
 Mis amigos mi pobreza

- pues su parte han de sentir,
 los leales.
- 405 Cierta no pueden mis males
 de modo se moderar
 si me dexo de matar,
 pues los veo desiguales;
 que mi pena
- 410 con muerte manda y ordena
 fenezca, assí que no abondas:
 do va el mar vayan las hondas,
 vaya el viento do el arena.
- Señor
- 415 escucha a tu servidor,
 aun que no muy avisado,
 y, de que ayas escuchado,
 haz a tu modo mejor.
- El guerrero,
- 420 éste se pierde primero,
 y causa lo el mal pagar,
 y también por el gastar
 liberalmente el dinero,
 aun que el necio
- 425 como no siente este precio,
 juzga se a mal de contino:
 de aquel tal noto martino,
 que assí lo escribe Boecio,
 pues los cientos
- 430 miraran enconvenientes
 que se siguen en las guerras,
 y también por otras tierras
 do se pierden mil valientes.
- Que, a mi ver,
- 435 el que sabio suele ser,
 ve un hombre mal parado,
 como es caso tan trillado,
 siempre suele socorrer.

406 ponderar.
 412 ondas.
 410 manday.
 412 vanyan.
 414 (-1) d'que.

421 causolo.
 427 no tomar tino.
 430 inconvenientes.
 436 vee hombre.

- Por tal vía
 440 que tu muy poca alegría
 debes, señor, despedir,
 y socorro le pedir
 aquella Virgen María
 pues que vemos,
 445 y aun por fe, señor, tenemos,
 que el que a Ella se ecomienda,
 le da muy perfecta enmienda;
 para lo qual hallaremos
 mil razones
 450 que ablanda los corazones
 de las quales daré una:
 hizo nos de cosa alguna
 nuestro Dios a su faciones
 y semejança;
 455 prometio nos la holgança,
 sin que nos se la sirvamos:
 sólamente que queramos
 tener en el esperança.
 Según fe,
 460 mira, señor, pues, y ve
 cómo cantan de contino
 en la yglesia aquel hymno
 "sufficit sola la fe"
 sin çoçobra.
 465 ¡Mespanto cómo no cobra
 tu merced fe de contino!
 MUERTO. No me falta fe, Listino.
 LISTINO. No vale nada sin obra.
 Vemos cierta
 470 que la fe sin obra es muerta:
 la fe junta con el pecho,
 y las manos en el hecho,

443 Mria.

445 a un.

448 quieres lo ver hallaremos.

449 en continencia.

450 cient mil y una experiencia.

451 delas.

453 presencia.

455 prometionos.

460 vee.

462 enla.

465 me espanto.

472 pecho.

- deste modo se concierta.
 Señor mio,
 475 ¿qués de tu lindo alvedrío?
 ¿qués de tu felicidad
 y tu magnanimidad?
 No sea como rocío.
 Vela, vela,
 480 que, quanto la noche yela,
 aunque cayga gran ruciada,
 de que el alva es ya llegada,
 el sol claro la desyela;
 general,
 485 vemos el crecido mal,
 aunque esté más arraygado,
 quando el hombre descuydado,
 ser el gozo principal.
 Tentación
 490 da Dios a todo varón,
 según escribe Daniel,
 por saber qué tiene en él,
 o quién es su corazón.
 MUERTO. ¡O mezquino!
 495 Tú mi buen page Listino,
 siempre consuelas al viejo:
 el buen criado es espejo
 del señor. Yo determino
 por tal vía,
 500 que si ala voluntad mía
 tú hiziesses un onor
 podría ser mi dolor
 que quiça se aplacaría.
 LISTINO. Dizid vos,
 505 y suplico aun solo Dios
 de vos la tristeza aparte,
 y a mí me enseñe algún arte

475 que es.

481 aun que mas gran.

482 deque ell alva.

485 al crecidomal.

488 ser le.

492 enel.

495 paje.

501 honor.

502 midolor.

504 dezid.

505 a un.

507 o amime.

- con que aproveche a los dos.
 MUERTO. Pues sabrás
 510 que dizen que aquí detrás
 está un rico monesterio
 que se llama San Pleverio:
 llega allá, mira, veras,
 y de mi parte
 515 le dirás el modo y arte,
 a los monges que allí están,
 y pot bien quiça ternán
 que deste mundo me aparte,
 en su religión
 520 haziendo mi habitación.
 Esto haz, y luego ve.
 LISTINO. Primero me da tu fe
 como manda tu nación,
 de no hazer,
 525 hasta mi respuesta ver,
 alguna cosa mal hecha:
 toca la mano derecha.
 ¿Tornas me lo prometer?
 MUERTO. Sí de hecho.
 530 LISTINO. Pues yo me parto derecho,
 pues ya tu conoscimiento
 tomó nuevo pensamiento
 que te sea más aprovecho.
 Bien mirado,
 535 no es, pues, muy bien acordado
 que me vaya, por mi fe,
 pues que yo sin duda sé
 que él está desesperado.
 Podría ser,
 540 viéndo se solo, hazer
 de sí algún desconcierto:

508 conque holguemos los.

512 sant.

515 les.

516 alos.

519 (+2).

520 abitación.

529 sidehecho.

531 conocimiento.

533 sera mas provecho.

535 falta "muy".

537 falta "yo".

- muy mejor me será, sierto,
 por aquí me le esconder.
 Pues es trillado,
 545 el refrán es de determinado,
 que dizen, hendo su pausa,
 el que para él da causa,
 de aquél mismo es el peccado.
 MUERTO. El es ydo.
 550 Nunca tal tiempo he tenido
 para poderme matar,
 pero quiero bien mirar,
 no se quedasse escondido:
 que el rapaz,
 555 aun que pequeño, es sagaz,
 y no es mucho que pensasse
 el ydo, yo me matasse,
 que sabe ruyndades assaz.
 ¡Ha Listino!
 560 El tiro por su camino,
 cierto no está por aquí.
 ¡Ha, Listino! ¿Estás ay?
 De Dios sin duda me vino.
 ¡O cuytado!
 565 ¡De todo bien ya privado
 y de plazer muy esquivo!
 Pésame de la que bivo,
 pues que bivo lastimado.
 ¿Qué haré?
 570 ¿Yo qué remedio terné?
 ¿Qué será de mí, cuytado,
 que entre gentes, ni en poblado,
 de vergüença no entraré?
 Sal acá,
 575 no dilatemos ya.
 ¿Pues, qué se ha de hazer?

543 falta "le".

544 (+1).

547 parael.

551 poder me.

553 sigo a Ma. Mu "escandido".

558 (+1).

563 sinduda.

570 falta "yo".

575 (-1).

- ¿Para qué cumple tener
fe, pues que no bastará?
Pues la vida
- 580 yo ya la tengo perdida,
plega a la Summa Potencia
de me dar, por su clemencia,
aquella ques más subida.
- FLORISEO. No cabría
- 585 en ley de cavallería
que delante mí muriessse,
sin que primero supiesse
si remediar le podría.
- LISTINO. Bien, pardiós,
- 590 yo me he holgado con vos.
Dios ha oydo mi oración:
pues aun que él sea león,
bien le ternemos los dos.
- MUERTO. Mater Dey
- 595 hija de aquel Alto Rey,
no mires a mis pecados,
pero sean me perdonados;
¡Deus, miserere meil!
- FLORISEO. ¿Qué hazeys?
- 600 ¡Pened quedo! ¡Nos mateys!
No murays deseperado,
que, en verdad, hombre esforçado
en el gesto pareceys.
- LISTINO. ¡A, señor!
- 605 Y la fe que al servior
diste, ¿assí la guardavas?
- MUERTO. Vi, Listino, que tardavas
y crecía mi dolor.
- FLORISEO. Cavallero:
- 610 ¿Cómo estays tan lastimero?
Bien mostrays tener tristeza.
Guarde Dios vuestra nobleza.

581 divina.

583 que es,

588 lo.

590 me holgando.

592 aun que sea león.

597 falta "me".

598 mey.

603 pareceys.

604 falta "a".

- MUERTO. Assí haga a vos, escudero.
 FLORISEO. ¡O cuytado!
- 615 En verdad que estays penado,
 apartado de alegría.
 MUERTO. En jamás, señor, podría
 mostrarme más consolado.
 FLORISEO. Gentilhombre:
- 620 suplícos que vuestro nombre,
 si por bien vos lo teneys,
 o si contento sereys,
 que sin burla se me nombre.
 MUERTO. Porque siento
- 625 que sintireys mi tormento
 y vos direys vuestro nombre,
 en verdad, yo gentil hombre,
 de dezirle soy contento.
 Y sed cierto,
- 630 por no teneros cubierto
 mi bivar, y no hos assombre,
 sabed que tengo por nombre
 el cavallero ya muerto.
 FLORISEO. ¿Qué dezis?
- 635 MUERTO. Ya, señor, vos me lo oys.
 FLORISEO. ¡En verdad, estoy confuso!
- MUERTO. La Fortuna me compuso
 de más mal que aun me sentís;
 que, de verdad,
- 640 yo me vi en prosperidad,
 que bienes no me faltaron,
 pero todos me dexaron
 lleno de gran soledad.
 Esta passion
- 645 assetó en mi coraçón
 y ame dado tal cuydado,
 que tenia en mí acordado
 de buscar más perdición;

623 se renombre.

625 sentireys.

629 de cierto.

631 os.

639 (+1).

645 assento enmicorazon.

646 ha me.

- que amí ver,
 650 no vemos otro valer
 sino los muy caudalosos,
 ni ay otros generosos
 aun que sean de baxo ser.
 FLORISEO. ¡O cuytados!
 655 por Dios que somos topados
 dos hombres tan sin ventura,
 que jamas formó natura
 otros dos más lastimados.
 LISTINO. ¿Cómo, señor?
 660 FLORISEO. También con grade dolor
 vengo por estas montañas
 a buscar las alimañas
 que me coman con furor.
 MUERTO. Pues qué veo
 665 que, señor vuestro desseo
 con mi nombre descubrí
 vuestro nombre me dezí.
 FLORISEO. A mí me llaman Floriseo.
 MUERTO. Pues es assí,
 670 vuestra pasión me dezí.
 FLORISEO. Que me plaze sin dudar
 de deziros sin errar
 en todo lo que me vi.
 Pues, señor,
 675 sabed que traygo un ardor
 que todo el cuerpo me inflama,
 de aquella rabiosa llama
 que procede del amor
 de una donzella
 680 que es la más linda y más bella
 que en el mundo fué hallada,
 y en todo tan acabada
 que nadie yguala con ella.
 Y perdido

652 ay oy.
 657 forço.
 659 (+1).
 666 descubre.
 669 (+1).

671 dubdar.
 673 sigo a Ma. Mu dice "mi".
 677 ravisosa.
 679 por una (+1).

- 685 traygo por ella el sentido,
que no sé por dó me guye
que del bivar me desvíe,
que otra cosa ya no pido.
Y si quereys
- 690 una merced me hareys:
que tomeys, señor, mi espada,
que por horas fué labrada,
y con ella me mateys,
porque acabe
- 695 y Cupido no se alabe
que me tiene a su mandar,
ni que he de navegar
yo por su mar con mi nave.
- LISTINO. ¡O mezquino!
700 Digo que de Dios nos vino.
Ellos (se) concordaron, cierto,
en algun mal desconcierto,
sino, no sea yo Listino,
- MUERTO. Estorvaste,
705 quando, señor, me hablastes,
que yo fuera muerto ya.
- FLORISEO. Pues agora se hará;
no os pese si lo dexastes.
[Y] hagamos
- 710 de modo que fenezcamos
entramos juntos aquí.
- MUERTO. Soy contento sea así.
Y luego ¿a quando aguardamos?
- LISTINO. Vía, vía,
715 que lo que me dezía,
ello aosadas se hará.
¡Mal punto veniste acá,
para ti y aquíen te embía!
- FLORISEO. ¿Como haremos?
- 720 MUERTO. Que las espadas tomemos,
pues tienen puntas delgadas,

686 guie.

689 (+1).

692 a horas.

701 se encordaron.

709 y hagamos.

711 entrambos.

713 falta "sea assi".

717 falta "a".

- y las puntas así alçadas,
sobre ellas nos echemos.
- 725 FLORISEO. Dessa vía,
en verdad bien se haría.
Pues luego ¿a quando aguardamos?
que más vale que muramos
que bibir sin alegría.
- 730 LISTINO. ¡A, buen viejo!
¿No tomarás mi consejo?
¡Cata que te pierdes, digo!
- MUERTO. ¿Qué quieres que haga, amigo,
pues soy de tristeza anexo?
- 735 LISTINO. Que te esfuerces
y mires, señor, que tuerces
del recto mando divino,
y si miras a Listino,
todos tus males destuerces,
que el Redemptor
- 740 por un solo pecador
que nos puso en damnación,
quiso recibir pasión
por remediar tal error;
y sentido
- 745 que si fué por nos movido
a rescibir tal pasión,
si quisiera, en satisfacción,
no le pongas en olvido.
- 750 MUERTO. Ya tu exemplo,
Listino, yo te contemplo,
mas no le puedo hazer.
- LISTINO. Menos te manda a coger
en su muy sagrado templo
si assí mueres.
- 755 Floriseo. Pues dile quanto quisieres,
que no puedes estorvarle.
- LISTINO. Vos venistes a matalle.

724 d'essa.
726 falta "a".
735 tueres.
739 quel.
741 danación.

744 he sintiendo.
746 recibir.
752 acoger.
756 estorvalle.

- MUERTO. Calla Listino, si quieres,
 por mi amor,
 760 que me doblas el dolor
 con tus razones agudas.
 LISTINO. Mira quel alma de Judas
 se abrasa en bivo ardor
 allá dentro,
 765 en el mas profundo centro,
 y tú vas por su camino.
 MUERTO. De sabio hablas, Listino.
 LISTINO. Pero enti muy poco entro.
 MUERTO. Un honor
 770 te demando, por mi amor,
 muy bien criado Listino:
 que me dexes el camino
 travessar de mi dolor.
 LISTINO. ¿Qué quieres?
 775 MUERTO. Que, por do quiera que fueres,
 no digas modo ni suerte
 que me viste tomar muerte
 y te vayas, si quisieres,
 en continencia.
 780 LISTINO. Pues la mano y la licencia
 me tienes luego de dar.
 MUERTO. Mas yo te quiero abraçar.
 LISTINO. ¿Quién podrá de tu presencia
 se apartar?
 785 MUERTO. No cures más de llorar,
 mi buen amigo Listino;
 Plégate, pues de termino
 todos mis males pagar.
 LISTINO. Voyme yendo.
 790 que en verdad, señor, entiendo
 ser muerto en verte matar.
 MUERTO. No quieras, pues, olvidar
 mis hijos que te encomiendo,
 y muger.

768 en ti.

773 travesar.

774 (-1).

775 por do quiera.

779 (+1).

783 podria.

787 pagate pues determino.

789 huyendo.

- 795 LISTINO. Haré todo mi poder.
 MUERTO. Harás de buen servidor.
 LISTINO. Como devo ami amo señor.
 MUERTO. No puedo más proceder.
 Ve con Dios.
- 800 LISTINO. ¡Piedad aya de vos,
 como de la Magdalena!
 FLORISEO. Tú vayas en horabuena.
 LISTINO. Dios hos remedie a los dos.
 ¿Qué haré?
- 805 ¡Desdichado! ¿Por do yre?
 ¡O menguada fuerte hora!
 Pues, en cas de mi señora,
 ¿Qué es lo que ahora diré
 al entrar
- 810 que saldrán a preguntar
 los chequitos de su padre?
 ¡O desventurada madre!
 ¿Quién hos podrá consolar?
- FLORISEO. ¡O traydor!
- 815 No me darás más dolor
 don cevil, bruto, villano,
 ciego, cornudo Vulcano,
 tú, Cupido, dios de amor.
- 820 MUERTO. Pues, tú, traydora,
 de mi muerte causadora,
 note he miedo ya jamás,
 ni mas cruel me serás.
 Fortuna, ¡goza te agora!

O r a c i ó n

- 825 FLORISEO. En tu palma,
 pues así la vees en calma,
 muerta sin más alegría,
 recibid, Virgo María,
 en vuestras manos mi alma.

801 madalena.
 811 chiquitos.
 813 os.
 804 (+1).

819 (+1).
 821 no te.
 823 gozate.
 825 así ves sin.

Peccadora

- 830 se confiessa desde agora,
pues no supo su exercicio
de contino en tu servicio,
Reyna mía, Emperadora.
- MUERTO. Yo, cuytado,
835 me confieso muy culpado,
desde el día en que nascí,
hasta agora que está aquí,
a la muerte aparejado,
y Tú Gloriosa
840 de Christo Madre y Esposa,
mi alma recibirás,
y della te dolerás,
pues eres tan generosa.
- FLORISEO. ¡O Fili Dei!
845 ¡Domine, memento mei,
por la muerte que sofriste,
con la cual nos redemiste
y nos mostraste tu ley!
- MUERTO. ¡O Autor,
850 Domine, en tu furor
mi alma no reprehendas!
mas ruego te la defiendas
como mi Dios y Señor.
- SALAUER. ¡O llazerados!
855 yo creo que vuestros pecados
hos traen a pagadero,
que juro a San verdadero,
que no escapás de açotados.
¿Qué hazés?
- 860 ¿O para qué los tenés
los gañavetes sacados
y de rodillas hincados,
que monas me parecés?

839 (+1).
840 hija y.
842 dellante.
844 (+1).
846 sofriste.
849 auctor.

851 anima.
854 (+1).
856 os.
858 escapax.
863 pareces.

- MUERTO. ¡Qué ventura!
 865 Por doblar nuestra tristura
 nunca nos falta un estorvo.
 SALAVER. ¿No sex vos, pues, d'Pancorvo?
 FLORISEO. ¡Concértame essa mesura!
 SALAVER. Yo barrunto
 870 que veniste en mal punto
 si la verdad no dezís.
 MUERTO. A según vos departís,
 mas cierto serés defuncto.
 SALAVER. ¿Qué, qué?
 875 MUERTO. ¡Espera yos lo diré,
 don cevil avillanado!
 SALAVER. Mas, cámbiame este ducado.
 MUERTO. Espera, que sí haré.
 SALAVER. Ya dondís,
 880 borracho creo que venís,
 muy arrecho el gañavete.
 FLORISEO. Anda villano, ya, vete.
 SALAVER. Juro a San Pego, mentís.
 MUERTO. ¡Dalde, dalde!
 885 FLORISEO. No señor mío, dexalde,
 que no se le entiende más.
 SALAVER. Con cuchillazo habrás,
 mas tomá un gato y hinchalde.
 MUERTO. Buen tercero
 890 te ha sido este cavallero;
 yo te quitara la gala.
 SALAVER. ¡Calla mucho noramala!
 ¡Do al diablo el majadero,
 puto viejo!
 895 ¡No parece so conejo!
 ¡Otea qué hantasia!
 FLORISEO. Vete, pastor, por la vía,
 ser te ha sano ni consejo.
 MUERTO. ¡Voto a Dios!

867 de pancorvo.
 872 hasegun.
 873 defuntos.
 874 (-1).
 875 yo os.

883 Sant pego mentix.
 887 cuchulazo.
 895 parece.
 898 serte.

- 900 Sino me fuese por vos,
esta espada le tirasse,
y pienso no le errasse.
SALAVER. Mas tomá para los dos.
Don maxote:
- 905 apaña, apaña un garrote
y por aquestos barrancos
démonos dos toques francos
a cachiporro y capote.
MUERTO. ¡Por que te atrevas,
910 lleva esso de mis nuevas,
don villano descortés!
SALAVER. Pues yos juro a San Mamés
no ganedes para brevas.
¡O cuytado!
- 915 ¡Asno bien enalvarado
do al diablo el alimal
que traya este puñal
y nunca del macordado.
si macordara,
- 920 para ésta yo trabajara,
por matar aquel traydor,
y biva el emperador,
que presto me perdonara.
Sil hiziera,
- 925 a don Juan Pacheco huera,
ques poderosa persona
y en su casa en Escalona
huerte me favoreciera.
Y an si entrara,
- 930 yos digo no me sacara
el puto del arguazil,
han que huera, por San Gil,
con cartelejos y vara.
Es poderoso,

902 que no.

909 (+1).

910 llevate.

812 sant mames.

915 enalbardado.

916 animal.

919 (+1).

924 si.

928 fuerte me favoreciera.

931 alguazil.

932 han... sant.

934 (+1).

- 935 de buenos muy cobdicioso,
de todos, especialmente,
del que sabe ques valiente.
¡Biva, biva el valeroso!
Mas yo querría
- 940 que me hiziesse cortesía
de her castigar la malicia
de aquéllos ala justicia.
Sí querrá, por vida mía,
que lan dado.
- 945 a este zagal desastrado
aquellos tristes mamuetes
con aquellos gañavetes,
que todo man deslomado.
Quando vienen
- 950 pobres que branca no tienen,
de la guerra destrozados,
no vienen tan ahotados
cuemo agora que algo tienen.
No curés,
- 955 pues algún día vernés
por ventura a pagadero.
¿Qué mirás, don majadero?
¿Han azacá vos bolvé?
- MUERTO. ¡Calla ahora!
- 960 SALAVER. Calla vos mucho malora.
FLORISEO. Para quien no te ayudare.
SALAVER. Para quien me la tornare.
MUERTO. Yo callaré desde agora.
FLORISEO. Más valdría
- 965 que con mucha cortesía
le llamássemos acá,
y quiça que nos dará
por algún modo alegría.
MUERTO. Pues llamalde
- 970 Vos, señor, y preguntalde,

939 (+1).

943 quierra.

948 sigo a Ma.Mu "dessomado".

949 (+1).

955 viernes.

958 an hazacá os buelves.

959 hora.

960 mal hora.

- que, en verdad, yo holgaría
de vuestra alegría y mía.
SALAVER. Nos avergoncés embalde.
FLORISEO. ¡Ha, pastor!
- 975 Allegá aquí, por mi amor,
que te quiero, yo hablar.
SALAVER. Avres me de perdonar,
habrando con salvonor.
FLORISEO. Ven acá.
- 980 SALAVER. ¡Qué no tengo dir allá,
y os juro a San Junco sancto.
FLORISEO. Pues no lo encarezcas tanto.
SALAVER. No quiero, que me dará.
Bien hará.
- 985 Yo magino que querría
darme más con el cuchillo.
MUERTO. Llega te acá, pastorcillo.
SALAVER. No quiero, por vida mía,
si primero,
- 990 cuemo gentil escudero,
no marrojás essa mano.
MUERTO. Andacá, toma la, hermano.
SALAVER. ¿Y esso, dize lo de vero?
FLORISEO. Sin dudar
- 995 te puedes luego llegar.
SALAVER. Digos, pardiós que no puedo,
si primero aqueste dedo
yo no se lo viesse alçar.
MUERTO. Si haré.
- 1000 SALAVER. Pues la y dadme la fe
cuemo hombre generoso.
FLORISEO. Juro a Dios que es muy gracioso.
Hazeldo por vuestra fe.
MUERTO. Ves aquí.
- 1005 SALAVER. A buenas bozes dezi
que juras a Samamés

972 y la.
977 averss me.
981 sant.
990 cuema.

991 me arrojax.
992 anda aca tomala.
993 esso dizixlo.
1004 vees.

- que vos nada me darés
ni pornés manos en mí.
MUERTO. Que assí digo.
- 1010 SALAVER. Pues agora yo me obrigo
de seros hombre leal,
yan que para vuestro mal
hos daré algún buen abrigo.
Pues tocá
- 1015 las manos juntas acá,
porque nadie lo quebrante.
¡Pardiós que me temía ante!
Agora cierto sera.
¿Qué prometés
- 1020 que nada no me harés?
MUERTO. Yo te hago un juramento.
FLORISEO. Yo te hago más de ciento.
SALAVER. Abraça me agora, pues.
MUERTO. Que me plaze.
- 1025 SALAVER. Yo digo que me rehaze
de tener vuestra amistad.
Pues vos, señor, me abraçad
por que aquí todo se enlaze.
Pues estamos
- 1030 tan amigos cuemo hermanos,
comencemos de holgar:
yo vos dire un buen cantar.
asgámonos de las manos.

C a n t a r

- 1035 La burra, quando está echada,
no puede estar levantada.
MUERTO. No es possible
un hombre questá passible
duna tan rezia pasión,
de tomar consolación
- 1040 con un cantar invisible.

1013 os.
1019 (+1).
1028 porque... se.

1037 que esta.
1039 con una cantara insensible.

JORNADA SEGUNDA.—*Donzella. Listino. Salaver.**Muerto. Floriseo.*

- DONZELLA. ¿Quién será?
 la dama que ygualará
 ami lindeza y primor?
 1075 ¿Quién será que del amor
 tan mal tratada verná?
 Policena,
 ni pornes, ni Filomena,
 ventaja no me hizieron,
 ni otras más lindas que fueron,
 1080 muy más lindas que fué Elena.
 Bersabé,
 y Dido, Penelopé,
 y Filis, ni Artemisa,
 aunque fueron de alta guisa,
 1085 en jamás dellas curé.
 Mas amor
 me causa todo el dolor,
 metida en estos breñales,
 ásperos bosques, xarales,
 1090 falta de todo favor,
 porque veo
 que mi señor Floriseo,
 él sin duda se me es ydo
 por esos montes, perdido,
 1095 cansado por mi desseo.
 ¡O mezquina!
- LISTINO. ¿Para hacia dónde camina
 tu merced en la montaña,
 de todo plazer entraña?
- 1100 DONZELLA. Do ventura mecamina.
 LISTINO. ¿De verdad?
 DONZELLA. A buscar la soledad,
 pues nunca tal compañía

1077 Prognés.
 1083 Felis.

1100 me encamina.

- 1105 toparé como tenía,
 ni de tan fija lealtad.
 ¡O, señor!
 ¿Donde estays, todo mi amor?
 Responded, sino soys muerto.
- 1110 LISTINO. Antes pienso que lo es cierto.
 DONZELLA. ¿Cómo assí? ¡Ay, gran dolor!
 LISTINO. Señora,
 yo me partí de aquí agora,
 y dexe dos cavalleros
 de plazer harto señeros.
- 1115 DONZELLA. ¡Ingrata de mí! ¡Traydora!
 LISTINO. Pues pardiós,
 yo los viantramos a dos,
 que se querían matar.
- 1120 DONZELLA. ¿Y quereys me los mostrar?
 LISTINO. Yo, señora, yré con vos.
 Caminemos.
 No sé si los hallaremos,
 en verdad, señora mfa.
- 1125 DONZELLA. ¿Vistes qué señas tenía
 alguno o quales estremos?
 LISTINO. Mi señor
 era de días mayor.
- 1130 DONZELLA. ¿Y tu señor era alguno?
 LISTINO. Sí, señora, era el uno
 y el otro era menor
 de días.
- 1135 DONZELLA. Y dime: ¿no les oyas
 relatar de su pasión?
 LISTINO. En el monte de Sión,
 no hizo tal Jeremías.
- 1140 DONZELLA. Di, señor,
 ¿qué mostravan por dolor,
 si te acuerdas cosa alguna?
 LISTINO. Mi señor, de la Fortuna,
 y el otro de mal de amor.

1108 responde.

1110 co o.

1111 en verdad señora (-1).

1114 estrageros.

1117 ví entrambos.

1118 quieran.

1132 sigo a Ma.Mu "oys".

1135 Hieremias.

- DONZELLA. ¿Y el nombre
sabes desse gentilhombre?
- LISTINO. En verdad, señora, creo
que se dize Floriseo
1145 de su nombre [o] sobre nombre.
- DONZELLA. ¡O, cuytada!
¡Yo soy la más desdichada
que entre las gentes nació!
Dime, amigo, si se vió
1150 muger más desventurada.
- LISTINO. Aquí es
donde yo los dexé, pues.
Quiçá no se matarían
y el acuerdo que tenían
1155 se les bolvió del revés.
Si murieran,
los cuerpos aquí estuvieran.
- DONZELLA. Como aquí son mantañas,
quiçá vernién alimañas
1160 y sus cuerpos se comieran.
- LISTINO. No lo sé.
- DONZELLA. Dime, amigo, por tu fe,
pues ¿quieres que prosigamos?
- LISTINO. Es mejor que nos bolvamos.
1165 DONZELLA. Eso yo no lo haré.
- LISTINO. Yo sí.
- DONZELLA. Pues yo me voy por aquí.
- LISTINO. Vos, Blanca flor os llamays.
- DONZELLA. ¿Cómo es que vos lo sepays?
1170 LISTINO. Aquel galán se lo oy.
- DONZELLA. ¡O cuytado!
¡Buenas señas me aveys dado!
- LISTINO. En verdad, señora mía,
harta tristeza tenía
1175 por vos, y harto cuydado.
- DONZELLA. ¡Vamos, vamos!
- LISTINO. Pues aquí no lo hallamos,

1145 o.

1148 nacio.

1149 sigo a Ma.Mu "de mi".

1152 sigo a Ma.Mu "dexo".

1166 (-1).

1167 vo.

- yo me querría bolver.
- 1180 DONZELLA. Pues yo quiero proceder,
hata toparlos entramos.
- LISTINO. ¡Pues sus, vía!
- DONZELLA. Ve con la Virgen María
y con el eterno Dios.
- 1185 LISTINO. El vaya siempre con vos,
y hos de vuestra compañía.
- DONZELLA. Yo te pido
me digas, falso Cupido,
enemigo de razón,
porqué das tanta pasión
- 1190 aquien no te ha deservido.
¡O, mi amado!
¿Qué de vos, bien desseado?
Que si vos, señor, soys muerto,
yo me mato también cierto
- 1195 porque purgue mi peccado.
- SALAVER. Por San Pabro,
también la toma el diabro
acotra por su marido.
- MUERTO. Calla, bovo perdido.
- 1200 SALAVER. ¡Cómos pesa de que habro!
FLORISEO. Salaver.
haz, me amigo, este plazer:
que vayas mirar quién es,
y que le hables cortés,
- 1205 por tu vida, si es muger.
- SALAVER. Sí haré,
y han que yos la habraré
con gran criança si es dueña,
quiero pendarme la greña,
por que más le agradaré.
- 1210 ¡Hao! ¿Dónde vas
o qué camino llevás

1180 hasta toparlos entramos.

1181 falta "pues".

1185 os.

1196 sant.

1200 como os.

1202 hazme.

1203 vayas y mires.

1207 an.

1210 porque... la.

1211 vax (+1).

1212 llevax.

- por estos fieros xarales,
 que no es mucho que animales
 1215 hos coman o algún salvás?
 DONZELLA. No lo sé.
 SALAVER. Atended, por vuestra fe,
 habraremos un cachuelo.
 DONZELLA. Cierto me das buen consuelo.
 1220 SALAVER. ¡Pardiós, que bueno hos le del
 ¿Queréis beber?
 DONZELLA. No por cierto, ni comer.
 SALAVER. Pues ¿de qué vos mantenés
 sino comés ni bevés?
 1225 ¡Pardiós, nos puedo entender!
 DONZELLA. Más querría
 que me hiziesses cortesía
 de decir si has encontrado,
 andando con tu ganado,
 1230 un hombre por esta vía.
 SALAVER. Sí, pardiós.
 Allí de tras están dos
 yan harto tristes entramos.
 DONZELLA. ¿Quieres, di que los veamos?
 1235 SALAVER. Más querría dormir con vos
 desde agora.
 Si hos queredes yr, señora,
 conmigo a mi cabaña,
 os ternía en mi compañía
 1240 cuemo a una emperadora.
 DONZELLA. ¡Bien haría!
 SALAVER. Yos juro a Santa Lluzia
 allí nos falte cevada,
 queso, manteca, cuajada
 1245 (DONZELLA) yan sesos de golloría;

1215 os ... salvax.

1217 sigo a Ma.Mu "astera".

1220 os.

1221 quereys (+1).

1223 os manteneys.

1225 pued.

1228 as.

1232 allidetras.

1233 y an ... entrambos.

1237 os.

1242 sancta luzia.

1245 falta "Don" godorias.

- (SALAVER) pues potages,
ya otros muchos brevages,
turnas y xetas assadas
y buenas migas tostadas
1250 y otras yervas d'otros trages.
Pues (a) baylar
desto hos podía hartar
al son dun lindo chiflito,
o de rabé, o de pito,
1255 hata heros rebentar.
DONZELLA. ¿Tú bailarás?
SALAVER. Sí, juro a San Nicolás
de dezir un villancico.
DONZELLA. Pues comiença lo, carillo;
1260 veamos cómo lo harás.

C a n t a r

- SALAVER. Mis barreñas, he
yo me las labraré.
¡Hala gala!
¿Qué vos paresce, zagala?
1265 DONZELLA. Que eres bien diligente.
SALAVER. Juro a San Pego, y valiente,
que zagal no se me yguala.
DONZELLA. ¿Cómo has nombre?
SALAVER. Salaver.
1270. DONZELLA. Haze me agora este plazer,
porque cessen mis porfías:
essos hombres que dezías
por tu fe, vamos a ver.
SALAVER. Pardiós, dueña,
1275 es lexos y tierra breña,
y que allá yr no quisiera.

1246 falta "sal" potajes.

1247 brevajes.

1249 miagas.

1250 y otros trages.

1251 falta "a".

1252 os podría.

1256 y tu: (+1).

1259 comiençalo.

1264 parece.

1266 sant . . . y.

1270 hazme.

1272 dezis.

1273 aver.

1275 sigo a Ma.Mu "breña".

- DONZELLA. Pues dime, amigo, siquiera,
dentramos alguna enseña
que sea clara.
- 1280 SALAVER. Las narizes en la cara
tiene cada uno dellos,
y en las cabeças cabellos,
según que yo los mirara.
- 1285 MUERTO. Ha, señor,
atendéme, por mi amor,
yré a ver con quién departe.
- FLORISEO. Pues cubríos por esta parte,
porque nos sienta el pastor.
- MUERTO. Bien me plaze.
- 1290 ¿Qué vuestra merced se haze
por este monte señero?
- DONZELLA. ¡O bien venga el cavallero!
- SALAVER. Sí, pardiós, que se rehaze.
- MUERTO. ¿Dónde va
- 1295 vuestra merced por acá?
Que, en verdad, soy espantado
veros por tal despoblado
donde gente nunca está.
- DONZELLA. ¡O, señor!
- 1300 Traygo tan grande dolor,
que apenas sé referillo.
- MUERTO. Pues suplicos que dezillo
no rehuseys, por mi amor.
- Donzella. Yo tenía
- 1305 un galán que me servía,
harto galán y dispuesto,
alto y hermoso de gesto,
que una ymagen parecía;
y ovimos
- 1310 ciertas platicas, reñimos,
fuesse me lleno de enojos

1278 dentrambos.
1286 aver.
1287 cobrios.
1288 no os.

1307 falta "y".
1308 parecia.
1311 enejos.

- y vengo por estos abrojos
buscando, como dezimos.
- 1315 MUERTO. ¡O cuytada!
Por Dios que estays muy penada,
apartada de alegría.
- DONZELLA. En jamás, señor, podría
mostrarme más consolada.
- 1320 MUERTO. Más valdría,
si vuestra merced querría,
por exemir vuestro affán,
olvidar esse galán
y tomar mi compañía.
- 1325 DONZELLA. Si pudiesse
sin que mi honra perdiessse,
en verdad yo holgaría.
Pero, dezi ¿qué diría
quien ami me conosciessse?
- 1330 Dezi, señor,
si vos toviessseys amor,
pongo por caso, conmigo,
y yo tomasse otro amigo,
¿no hos sería gran dolor?
- MUERTO. Sin dudar.
- 1335 Que me aveys hecho callar,
porque si fuessedes mía,
la misma muerte vería
veros con otro hablar.
- 1340 Pues, señora,
yo hos prometo desde agora,
pues soys dama de nobleza,
de no hos tocar en vileza
más que a una emperadora.
- 1345 DONZELLA. Si assí es,
besaré manos y pies
de tan noble cavallero.

1312 (+1).
1315 questays.
1321 despedir.
1323 conpañia.
1325 honra.
1328 conosciessse.

1329 (+1).
1333 os.
1334 dubdar.
1337 mesma.
1340 os.
1342 os.

- MUERTO. Yo hos las besaré primero,
que, en verdad, más razón es.
- SALAUER. Escudero.
- 1350 ¡juro a San Juan verdadero,
si no la querés dexar,
cos la haga yo besar
enellojo hondonero!
¿No vistes?
- 1355 ¿Ya todo esso venistes,
a saltear me la moça?
- DONZELLA. ¿Vistes cómo me retoça?
- SALAUER. Afe vos hos lo quegistes.
- FLORISEO. Cavallero,
- 1360 ¡cómo bolviste ligero!
En verdad que no quisiesse,
si alguna dama sirviesse,
embiaros por mensajero.
- MUERTO. ¿Cómo assí?
- 1365 FLORISEO. Aveys me hecho estar allí
esperando la respuesta.
- MUERTO. ¿Y parece hos cosa ésta
que se ha de dejar assí?
- FLORISEO. Dessa vía,
- 1370 la culpa yo la ternía,
en verdad si tal dixesse.
- DONZELLA. Yo le rogué que estoviesse.
- FLORISEO. ¡Más forçado le sería!
- DONZELLA. ¡Bueno es esso!
- 1375 FLORISEO. En verdad, que yo consiesso
mi pecado, si erré.
- SALAUER. Acaba, por vuestra fe.
¡Bien cenaremos con esso!
- FLORISEO. ¡O villano!
- 1380 ¡voto a Dios, que os d'una mano

1347 vos.

1349 Sa.

1350 sant sigo a Ma.Mu "verdadero".

1351 sino . . . quereys.

1352 hago.

1353 enel ojo.

1356 saltearme.

1358 os lo quisistes.

1360 bolvistes.

1367 pareceos.

1375 no en.

1376 herre.

1380 mana.

- por que así hos ygualeys!
 SALAVER. Sí, darés, si me alcançáys.
 Por Dios, vos sos bien liviano
 cuemo la harva,
 1385 cuemo sapo por la parva.
 MUERTO. Amigo, mucho eres nuevo.
 SALAVER. ¡Harrallaá, espeta otro huevo
 doy al diablo su barva!
 DONZELLA. ¡O desseo!
 1390 ¡Que me muero y no lo veo!
 ¿Dónde te yré a buscar
 que te pudiesse hallar
 ¡o mi señor Floriseo!?
- FLORISEO. ¡O señora!
 1395 ¡O mi Dios, en quien adora
 mi alma con mis sentidos!
 Cessen ya vuestros gemidos,
 reyna mía, emperadora.
- DONZELLA. ¿Cómo es esso?
 1400 FLORISEO. ¡O mi alma, que soy vuessoo,
 mi señora Blancaflor!
 Remediad ya mi dolor.
- SALAVER. ¡Do yo al diablo el sabuesso!
 Escudero,
 1405 mas besalda en el trasero,
 que tanto, pardiós, hos vale:
 no hay prazer que se le yguale.
- MUERTO. ¡Quita de allá, majadero!
 SALAVER. ¿Rabiays?
 1410 yos digo que no comays
 bocado dessa señora.
 Yo me obrigo desde agora
 que la saliva hos tragays.
 DONZELLA. ¡O mi amado!

1381 porque ... ygualays.
 1383 soys.
 1387 guevo.
 1391 a donde.
 1393 a mi.
 1395 bien.

1403 sabruesso.
 1406 os.
 1408 quitate.
 1410 ya os.
 1413 os.
 1414 miamado.

1415 estays tan desfigurado
que, en verdad, no hos conocía.

FLORISEO. ¡O, callad, señora mía
que no estoy sino esforçado!

 Mi memoria

1420 rescibe tanta victoria
en tener vuestro favor,
que no estimo mi dolor
en la más mínima escoria.

SALAUER. ¡O llançada!

1425 ¡Cuémo la tiene abraçada!
Pues sabelda bien guardar,
que vedes allí assomar
la fantasma encoraçada.

MUERTO. Confusión

1430 me pone con su visión.

FLORISEO. En verdad, a mí también.

SALAUER. Recoxgámonos, si bien.
todos en este rincón.

JORNADA TERCERA Y POSTRERA. *Fortuna.*
Salaver. Muerto. Floriseo. Donzella. Pedruelo.

1435 FORTUNA. ¿Quién será,
que su poder bastará
aresistir mi grandeza?
¿Quién será que a mi proeza
en jamás ygualará?

 A los reyes

1440 yo los someto a mis leyes;
por mas reynados que tengan,
los hago que ami se vengan,
como a melena los bueyes;
pues duque o conde

1445 desto ninguno se esconde

1415 disfigurado.

1416 os conocia.

1420 recibe... vitoria.

1428 encoraçada.

1430 tu.

1432 vien.

1433 a esse.

1442 amise.

1444 (+1).

1445 dessos.

- quando quiere mi poder;
 si se querrán defender,
 no saben cómo ni dónde;
 pues marqueses,
 1450 aun que se vistan arneses,
 los derribo de contino;
 no hay quien pueda mi camino
 andar lo sin mil reveses;
 yo navego
 1455 por la mar, y doy sossiego
 aquién mi nombre no ama;
 y al que más vezes me llama,
 le quemó como de fuego.
 SALAVER. Agora, digo,
 1460 que yos juro a San Rodrigo,
 que somos muertos aquí.
 ¡Triste, llazerado de mí,
 no tengo ningún abrigo!
 Escudero
 1465 aquí veré vuestros fieros
 que delante me haziedes,
 yo veré si los fingi [e] des,
 o si eran verdaderos.
 Ve le, viene
 1470 caracá, no se detiene.
 Pues ¿no ponés en defensa
 porque no me haga offensa?
 ¡Pardiós, huyr me conviene!
 MUERTO. Está quedo;
 1475 y no tengas ningún miedo,
 que yo te defenderé.
 SALAVER. Ea, sus, que yo veré
 si ponés rezio denuedo.
 FLORISEO. Las espadas
 1480 tengamos las desvaynadas.

1447 quieren.
 1450 a un.
 1453 andarlo.
 1455 el.
 1459 (+1).
 1460 sant.

1462 (+1).
 1467 fingiedes.
 1469 vesle.
 1473 huyrme.
 1475 falta "y".

- que te asmaras si le vieres.
 PEDRUELO. ¿A dó está?
 SALAVER. ¡Abatí que va hazalla!
 ¡Juro a San Juan quieres muerto!
 1520 PEDRUELO. ¿Mas de vero viene cierto?
 ¡Han se que el diablo será!
 ¡Madre mía!
 Sant Pabro! ¡Sancta Lluzía!
 ¡o Jesús, credo non Deo!
 1525 ¡En todos los sanctos creo!
 válame Sancta María!
 ¡Por San Pabro!
 que deve ser el diablo,
 o cosa que le semeja.
 1530 SALAVER. (Pues) no tiene boca ni oreja
 PEDRUELO. Tú verás si te le llabro.
 Quiero dalle.
 SALAVER. Guarda, que pue[de]s erralle.
 PEDRUELO. Si le do, nolerraré.
 1535 SALAVER. Si nol das, luego daré
 a huyr por este valle.
 FLORISEO. ¡Ha, pastor!
 conjuralda, que es mejor,
 que luego dira quién es.
 1540 PEDRUELO. Vos señor, conjurarés.
 FLORISEO. Conjura tú, por mi añor
 PEDRUELO. Una raya,
 porque concertado vaya,
 muy redonda aquí haremos,
 1545 y dentro nos meteremos
 hata que habrado aya.
 SALAVER. Ya está hecha,
 PEDRUELO. Mira si está bien derecha.
 SALAVER. Bien redonda está en malora.
 1550 PEDRUELO. Pues començemos agora,
 nostemos más en cohecha.
- 1518 a vati . . . hazialla. 1531 labro.
 1519 sant. 1533 puedes.
 1521 an el. 1534 nol herrare.
 1526 valeme. 1537 hapastor.
 1527 sant. 1551 no estemos.
 1530 falta "pues".

C o n j u r o

- Yo, fantasma te conjuro
 con el mar, con llarena
 1555 con los peces, lla serena
 y con mi borrego burro,
 y con San Polo,
 con el rabé de Bartolo,
 por el garrote y la chueca
 y por la casa de Meca
 1560 y por las nubes y polos,
 por la santera
 que hos encienden la cera
 el domingo ala mañana,
 por el guisopo y campana
 1565 y el guisopo y la caldera,
 y por San Pito,
 y por el señor San Benito;
 por todos estos te habro,
 que digas si eres diablo
 1570 o cuerpo muerto o esprito;
 y por Cupido
 y por su nombre te pido,
 que nos digas si eres hombre
 o lo quieres, que tu nombre
 1575 no lo tengas escondido.
- FORTUNA. Muy atentos
 traygo conmigo los vientos,
 ayre, fuego, agua y tierra
 en fin, que traygo gran guerra
 1580 con todos (los) quatro elementos
 No me curo
 de ti ni de tu conjuro,
 que a Cupido, que has nombrado,

1552 phatasma (+4).

1553 conellarena (-1).

1554 falta "lla serena".

1555 borrego y burro.

1556 sant (+1).

1557 falta "y".

1561 sanctera (+1).

1565 falta todo el verso.

1566 sant (+1).

1567 sant.

1569 me digas.

1571 (+1).

1573 me.

- yo le tengo a mi mandado,
 1585 cuando sestá más seguro.
 FLORISEO. ¿Al amor?
 FORTUNA. Si aun que fuesse mayor
 ¿No hos he dicho que alos reyes
 traygo contino a mis leyes,
 1590 aun que fuesse emperador?
 PEDRUELO. ¡Por San Pabro!
 soncas que tú sos diablo
 si lo que dizes hizieres.
 Pues dime luego quién eres
 1595 y perdona si mal habro.
 Y, si querrás,
 desdallá me lo dirás,
 que de verte he gran recelo;
 ¡por Sant Junco! todo el pelo
 1600 se me eriza cara tras.
 FORTUNA. Fortuna soy.
 SALAVER. ¡A, ho pese a Sant Guiloy!
 esta es la cos quitava
 vuestro poder y os matava.
 1605 MUERTO. Ha hablar con ella voy.
 Di, Fortuna,
 ¿qué hize que de la cuna
 sólo un día de plazer,
 a lo que alcanço ha saber,
 1610 no me acuerdo vez alguna?
 FORTUNA. No te estantes.
 Otros que tú más triunfantes
 derribo cuando me pago.
 Si hago mil, dien mil deshago,
 1615 ha muertos o querellantes,
 de mi ficción
 no se haría mención,
 ni sonaría mi nombre,

1585 se esta.

1588 os . . . que los.

1594 luego.

1596 (+1).

1600 caratras.

1601 (+1).

1602 falta "a".

1605 ha.

1609 a saber.

1614 cient.

1615 a.

1616 (+1).

1620 hago lo por que se assombre
de mí qualquiera nación.

SALAUER. ¡O traydora!
A pagar vernís agora
los males que nos has hecho:
aquí darás satisfecho
1625 doña puerca media mora,
 doña huerca,
 patoxaza, medio puerca,
 cabeça de un morterazo.

1630 ¡Sino le do un gran pallazo,
si más acá semacerca!
 ¿Nos tenés?

 Por San Basco, que llevés
 en la cholla una porrada
 tan terrible y tan pegada,
1635 que nunca más bivirés.

FORTUNA. ¡O cuytado!
No te engañe tu peccado,
que te digo, si mensañas
que verás presto mis mañas
1640 y de mí yrás lastimado.

PEDRUELO. Mal mes
que vos con el hos tomés.
¡Escuchalda qué concierto!
No soy yo preso ni muerto
1645 para que vos braveés.

 Si me yo ensaño
 pardiós, yos mando mal año,
 que bien sé que granizastes
 antaño quando matastes
1650 la metad de mi rebaño.

SALAUER. Compañero,

1619 porque.

1622 venis.

1624 dares.

1625 medio.

1627 patoxa.

1629 palazo.

1630 se me acerca.

1632 san.

1634 terrible.

1638 me ensañas.

1641 (-1).

1642 os.

1646 mensaño (+1).

1650 meytad del.

- offrezco al diablo el cordero
 queste invierno me dexó,
 que todos me los mató
 1655 con su terrible tempero.
 PEDRUELO. Comencemos,
 y mil pallazos le demos
 hata hella rebentar.
 SALAVER. Mas llevemos la al llugar,
 1660 que mejor nos pagaremos.
 PEDRUELO. ¡Sí, por San Gil!
 y entregalla allaguazil
 que le passe una carrera.
 ¡No estás vos muy prazentera,
 1665 doña porcacha cevil!
 FORTUNA. ¡O traydor!
 Tú serás con gran rigor
 mal tratado de mi rueda.
 Yo haré que nadie pueda
 1670 remediar tu gran dolor.
 PEDRUELO. ¡Salaver!
 ¡[Ay]y que me quiere meter
 esta bellaca porcana
 allá en la rondachona!
 1675 ¡Ven me, ven me a socorrer!
 SALAVER. ¡Por San Dobal!
 Sino dexas el zagal,
 don asnazo medio huerco,
 sino os çarrumo esse cuerpo
 1680 a palos, don animal.
 MUERTO. ¡Ha, pastor!
 Guardaos de su rigor;
 no curés más de enojarla,
 mas procura de agradarla,
 1685 que os será, sierto, mejor.

1652 offrezco.

1653 que este.

1658 hasta.

1659 lugar.

1661 sant (+1).

1662 allaguazil.

1664 nostax.

1664 (+1).

1668 maltratado.

1672 ay.

1673 vellaca.

1674 enla redachona.

1676 sant doval (+1).

1683 cureys.

- Que de hecho,
a mí más males me ha hecho,
pero no la he afrentado;
la causa, porque he mirado
1690 que me será más provecho.
SALAUER. Desse modo,
¿tú sos señora de todo?
FORTUNA. Sola soy de todo el suelo.
Al que quiero doy consuelo
1695 y al otro pongo el lodo.
PEDRUELO. Dessa manera,
el diablo te pudiera
llevarte do desseamos;
mas perdon te demandamos;
1700 FORTUNA. Tú fueras quien más perdiera.
MUERTO. Salaver,
comencemos ha entender
de hazer un casamiento.
SALAUER. Juro a San que soy contento
1705 porque tomemos prazer.
Comencemos.
Mas ¿a quién desposaremos?
MUERTO. Al señor mi compañero.
SALAUER. ¿Y con quién, di, cavallero?
1710 Mas con vos le casaremos.
Esperá;
allegaos vos acá
y serés el padrínorro.
PEDRUELO. ¡El padrino, di, modorro!
1715 SALAUER. Que poco más se me da.
Vos serés
la madrina, si querés,
que tenés harto dinero,
y darés bien por entero
1720 de comer, pues lo tenés;
Pues, señora,
allegados acá agora,

1695 dellodo.

1696 (+1).

1702 a.

1704 sant.

1709 falta "y".

1717 querres.

1720 teneyns.

1722 sigo a Ma.Mu "allegades".

- y dezí si sos casada
 o si estás profetizada
 1725 de ser de Dios servidora.
 DONZELLA. No, en verdad.
 SALAVER. Pues vos, señor, hos llegad,
 y dezí si sos casado,
 o si estás profetizado
 1730 para crego o para abad.
 FLORISEO. No, sin duda.
 SALAVER. Guisopazo te sacuda
 el herrero de la fragua
 con el que guisopa ellagua
 1735 y con el macho te acuda.
 Porque veo
 que tenés grande desseo,
 hos demando y hos combido,
 si le querés por marido,
 1740 aquí al señor Froriseo.
 DONZELLA. Que sí, digo.
 SALAVER. Ellabad de San Rodrigo
 el del Villar de Pedroche
 esta noche a medianoche
 1745 hagan las bodas contigo.
 Vos, señor,
 ¿querés aquí por amor,
 por muger y por pareja,
 cuemo lo manda la ygreja,
 1750 a esta dama Blancaflor?
 FLORISEO. Sí, por, Dios.
 SALAVER. Tomarás de dos en dos
 azetunas de cabrones,
 con borriqueños limones,
 1755 que son buenos ala tos.

1723 soys.

1724 estax prohetizada.

1727 os.

1728 dezeit.

1729 prohetizado.

1731 dubda.

1737 tenedes gran.

1738 os ... os.

1739 quereys.

1740 floriseo.

1742 el abad de sant.

1743 del pedroche.

1745 haga.

1749 monda.

1750 blancaflor.

1754 burriqueños.

- Mi bendición
 hos venga y del cabrón,
 "super vobis recalcarum
 lavores manus tuarum".
 1760 buscarés ya provisión.
 FORTUNA. Mil ducados
 quiero dar a los casados
 de mis bienes y dinero.
 Y vos, Muerto, caballero,
 1765 la resta tomad prestado.
 Y si por ventura
 hos vereys en apretura
 quel dinero hos faltara,
 no curés sino llamá
 1770 socorro de mi figura.
 SALAVER. Cavallero,
 pues teneys harto dinero,
 consolaos me, pues, agora,
 y vos señor, y vos señora.
 1775 MUERTO. ¡Gracias a Dios verdadero!
 FLORISEO. Si formasse
 Dios a quien desamparasse,
 no nos podr[i]emos valer.
 Quien confía en su poder
 1780 no es, que no le remediase.
 SALAVER. En crecido
 prazentorio aveys metido
 a estos señores ya
 y ciega, pardiós, está;
 1785 en mi vida tal he vido.
 FORTUNA. ¿No has oydo
 ni a tu noticia a venido
 que la fortuna era ciega
 y a quien más vale se niega,

1756 bención (+1).
 1757 os... la del.
 1758 bovis.
 1759 lavores manos.
 1762 a los.
 1766 (+2).

1767 os.
 1768 quel... os.
 1769 cureys.
 1772 traey tanto.
 1774 (+1).
 1778 pudriemos.

- 1790 por carecer de sentido?
SALAVER. ¿Y los oydos?
FORTUNA. Por no oyr los alaridos
de los muchos que yo hiero,
no los tengo, ni los quiero,
1795 porque no sean guaridos.
SALAVER. ¿Y el cabello?
FORTUNA. Porque no me tiren dello.
alguno, si me conoce,
y por que desto no goze,
1800 en jamás me curo dello.
SALAVER. ¿Y esta rueda?
FORTUNA. Esta es que manda y vieda
en todas gentes y leyes
y estas figuras y reyes
1805 derriba quanto anda leda.
SALAVER. ¿Y aquí, qué tienes?
FORTUNA. Tengo tesoros y bienes
para dar a quien me pago.
PEDRUELO. En ti y en ellos me cago,
1810 pues las orejas no tienes.
FORTUNA. Yo me vo.
SALAVER. ¡O, cal diablo la do!
¡Por Sant Basco, no yrés!
que primero atenderés
1815 a ver mis saltos que do.
FORTUNA. Començá.
SALAVER. Comience el señor que sabrá
cantar por sol fra mi re.
FLORISEO. Yo digo que lo haré,
1820 pero ¿quién me ayudará?
PEDRUELO. Yo diré
la cuenta, que bien sabrá

1790 carecer.
1791 (+1).
1798 conoce.
1799 porque.
1804 y reyes.
1806 (+1).
1807 thesoros.

1808 a quien.
1811 sigo a Ma.Mu "vea".
1813 sant.
1817 sigo a Ma.Mu "sobre" (+1).
1818 f a.
1822 cuenta . . . sobre.

- llevala por descantado.
SALAVÉR. Ya está medio concertado.
1825 MUERTO. El tenor, yo lo diré.
SALAVÉR. Pues el tripe
yo dire quién repíque,
que bien lo sabrá hazer.
PEDRUELO. ¿Quién lo dirá, Salaver?
1830 SALAVÉR. La señora, por San Pique.

V i l l a n c i c o

- Contra fortuna y amor
¿quién será resistidor?
La fortuna vemos hecha
señora donde se llega.
1835 El amor, según se prueba
es señor con su gran flecha.
Por esso esta desecha
es su tenor:
¿quién será resistidor?
1840 Deo gratias.

FRANCISCO DE AVENDAÑO

1827 lo.
1830 sant.

1838 thenor (+1).
1840 fin.

NOTAS

(La numeración se refiere a los versos).

2. Señores, ¡Dios vos mantega! —Fórmula de saludo habitual en la obra de Encina y ya en ella sentida como arcaica y local (Meredith, *Introito*, p. 29). Al respecto escribe Guevara: “Unos dicen: Dios mantega; otros dicen: Manténgaos Dios; otros: En ora buena esteis... Todas estas maneras de saludar se usan solamente entre aldeanos y plebeyos, y no entre los cortesanos y hombres polidos; porque, si por malos de sus pecados dijere uno a otro en la corte: Dios mantega o Dios os guarde, le lastimarían en la honra y le darían una grita”. (*Epístola familiares*, BAE, XIII, p. 190a). Véase también Gillet, *HMP*, I, págs. 447-449.

11. enveleñados. El Diccionario de Autoridades lo define así: Entorpecido, embelesado, y en cierta manera privado de juicio u loco, como lo suele estar el que ha tomado el beleño, de cuyo nombre se forma esta voz, que en lo literal no tiene uso, sino en lo alusivo”. Covarrubias, como Avendaño, escribe: veleño.

11. desnuyar. —a desnudar, partiendo de la forma hipotética nudiare.

20. borro. —“Cordero que pasa de un año y no llega a dos”. D. H.

21. desgrimonar. —Forma arbitraria por de esgrimir.

22. botar. —8. Saltar uno o levantarse del suelo o de un asiento con impulso” D. H.

26. marro. —“Marrar: es faltar; vocablo antiguo castellano... es bárbaro y no usado entre gente cortesana”.

27. y assí en quarta y assí en quinta. —Posturas de esgrima. *Tragicomedia*: Frayle “Jugad cortes y atentado; / 710 esta es quinta, / y estotra llaman / requinta; / esta es sexta, esta novena / delas buenas las mas buenas; / es la que primero pinta”. (*TES XVI*).

32. ¡Juros a San! —Blasfemia atenuada por exclusión del nombre del santo. Gillet estudia otros procedimientos en la nota 30 de *Tinellaria*, II,

36. y a h q u a n d o p e n d o l a s g r e ñ a s . —Condición de la finura del pastor. El verbo *p e n d a r* aparece en el *P o e m a d e A l e x a n d r e*, 444 a, aunque es poco frecuente en castellano antiguo. En cuanto a *g r e ñ a*, ya Covarrubias lo considera como “vocablo español antiguo” por “cabellera rebuelta y mal compuesta”. Ambos vocablos son corrientes en sayagués.

40. s é c o m e r p a n c o n c o r t e z a . —Otro signo más del refinamiento de Pedruelo. En la *C o m e d i a T h e b a y d a*, (p. 522), se da la misma frase con el matiz de madurez en la conducta.

45. e c h a p o r c o p a s . —Gillet deduce de las varias alusiones que Correas hace al modismo que significa “negar, rehusar toda demanda como si fuera exagerada” (Prop. III, n. 266 a *T i n .*, II). Aquí, el pastor rechaza irónicamente la imputación de su imaginario interlocutor.

46. p a p a r . —“Comer cosas blandas sin mascar” Covarrubias, s. v. *p a p a s*.

47. c u e ç o . —“Lo mismo que cuévano. Covanillo, diminutivo, cuévano pequeño” Covarrubias, s. v. *c u e z o*.

55. m e d e z i é r o m e f r a s o l . —Tanto aquí como en Torres Naharro y otros dramaturgos, se excluye la nota *s i* de la escala. Esto, porque las seis primeras notas provenientes de las sílabas iniciales de un himno a San Juan Bautista de Guido de Arezzo, se comenzaron a usar desde el siglo XI, mientras que la séptima de idéntico origen, se agregó sólo en el siglo XVII. Véase C., *M i c h a e ñ i s*, *N o t a s V i c e n t i n a s*, IV, p. 166 y *P r o p .* III, n. 26 a *T r o p h .*, II.

57. e n t r a m o s . —“Ni tampoco digo, como algunos, *a m b o s* y *a m b a s* por *entramos* y *entramas*, porque, aunque, al parecer se conforman más con el latín aquéllos que éstos son éstos, son éstos más usados y han adquirido opinión de mejores vocablos” (Valdés, *D i á l o g o d e l a l e n g u a*, clásicos la lectura, Madrid, 1946, p. 105 15-19) Keniston (21.2), hace notar que los ejemplos a través del siglo XVI no corroboran esta opinión.

59-73. —“Los conjuradores y conjuros de las nubes y tempestades son tan públicos en el reino, que, por maravilla, hay pueblos de labradores donde no tengan el salario señalado y una garita puesta en el campanario, o en algún lugar muy público y alto, para el conjurador, porque este mas cerca de las nubes y demonios... y estos

tales [conjuradores] muchas veces son los curas de los lugares" (Castañega, *T r a t a d o*, p. 116).

64-73. —Las apariciones de demonios con el consiguiente pánico del pastor son corrientes en el teatro de la época. Características son las situaciones que se le plantean a Vicente en la *Egloga* de Juan de París (TES XVI, vv. 241-264) y al pastor en la *Farsa de la Hechicera* de Sánchez de Badajoz.

85. *m e m o s t r ó S a l v a R e s i n a*. —A más de la superioridad que el conocimiento de las cosas de Iglesia le concede el pastor, la Salve formaba parte del ceremonial eclesiástico para conjurar nubes y tempestades (Castañega, *T r a t a d o*, págs. 131-132).

87. *n o s f i l l e v e s o s p é n d a m o s*. —Deformación humorística del fragmento de la Salve *e x u l e f i l i i E v a e*. *A d t e s u s p i r a m u s*.

97. *h a b u v i l l o s*. —La abubilla fue ave predilecta de brujos y hechiceros en los siglos XVI y XVII. Marí Sánchez en 1548 la recomendaba molida como ingrediente de unos polvos para matar a un galán desdenguado. En el laboratorio descubierto en Madrid en 1622, al registrar la casa de Josefa Carranza, se encontraron huesos de abubilla. Y en el hechizo preparado en Málaga por el conde Zabellán denunciado por Jerónimo de Liébana en 1632, hechizo elaborado siguiendo los libros de máxima autoridad, tampoco falta la sangre de la abubilla (Cirac, *P r o c e s o*, págs. 40-82 y 170).

102. *y a n m a t a v a y a a s u a m i g a*. —Es extraordinariamente frecuente en el teatro de la época la sátira contra los malos clérigos. Acaso se puede ver aquí huella erasmista, aunque también es posible que se tratara de un mero tópico literario.

107. *c a l q u é*. —"4 ant. hincar". D. H.

119. *a b o r r i d o*. —"Desesperado". D. H.

126. *m a p a ñ a r a*. —"Coger con la mano". D. H. s. v. *a p a ñ a r*.

130. *h i z o e l s a l t e t e d e m a t a*. —"Los *R e f r a n e s g l o s a d o s*, ed. 1541, explican así el refrán Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos: En los principios el mejor medio es huir del ynjuriado y apartarse de la justicia". (*P r o p*. III, n. 124 a A. q. II).

142. *y a n q u e c r e o q u e c a g a d o s*. —Alusiones de esta índole tan naturalista son frecuentísimas en el teatro del si-

glo XVI. Obedecen a la concepción renacentista de lo cómico como resultado de turpitudos deformistas.

170. *j o r n a d a s*. —Antecedes a Avendaño en el uso de este término en la acepción actual de *a c t o* A. Ortiz (*R a d i a n a*, v. 9) J. de Güete (*T e s o r i n a*, v. 113) y Torres Naharro, quien la introduce en castellano. Avendaño la castellaniza semánticamente.

173. *a o s a d a s*. —Seguramente, me atrevo a decirlo v. M. Pidal. C. M. C., II. pág. 468.

229. *c o n t r e m o r*. —Corrijo Mu, remor, aunque la palabra exista en otras obras de teatro basándose tanto en el contexto como en el hecho de que es determinante de la conducta del pastor en el teatro del s. XVI, el temor ante quienes no integran su clase, temor justificadísimo si se toma en cuenta el *A u c t o d e l R e p e l ó n* de Encina o los vv. 1008-1024 de la *T i d e a*, II TES XVI.

234-236. No queda claro el sentido de estos versos. Parecen querer decir que Pedruelo excusa narrar cómo Salaver alivia a los cuytados.

241-243. —La enumeración de belleza del mundo clásico con las que compara el pastor a Blancaflor, enumeración que ella repite, ampliándola, en vv. 1076-1085, es común a la lírica del siglo XVI (*La Gentil, La p o é s i e l y r i q u e*, I, págs. 96 y 108). De ahí pudo pasar al teatro, aunque es probable que el fragmento de la *C e l e s t i n a* “Si oy fuera viva Elena... o la hermosa Pulicena”, (acto VI), puede haber servido de intermediario. En la *F a r s a d e l a c a s t i d a d d e L u c r e c i a*, (Bonilla, Cinco) vv. 641-652 hay una comparación semejante. Gil Vicente ridiculiza el procedimiento aplicándose a la horrible Maimonda (*D o n D u a r d o s*, obras, III, p. 235, vv. 25).

251. *f i l o s o m í a*. —“los labradores y el bulgo corrompen este vocablo [s. v. *f i s o n o m í a*] y dicen *f i l o s o m í a*; no es maravilla porque no es nombre ordinario.

281. *b o t a r*. —9 ant. Salir rápidamente de un sitio interior D. H.

411. *a b o n d a s*. —Valdés dice “No *a b o n d a s*, sino *b a s t a*” (*D i á l o g o*, ed. cit.). Aquí más bien parece significar *a b u n d e s*, es decir *i n s i s t a s*.

427-428. —No he encontrado la cita en Boecio.

429. *c i e n t e s*. —Latinismo por *s a b i o s*.

443. a q u e l l a . —A aquella, con a embebida.

462-463. —Es el *P a n g e l i n g u a g l o r i o s i* compuesto por Santo Tomás de Aquino para el oficial del Corpus. El fragmento citado por Listino corresponde al verso final de la cuarta estrofa. La cita es un poco traída por los cabellos, ya que el sentido de la estrofa es que no es menester el testimonio de los sentidos para creer en la Transubstanciación. Con la *f e* sola basta.

484-488. —Aunque no hay alteración en el esquema métrico que haga suponer omisión de versos, parece que faltara uno. Como está, resulta incoherente.

660-663. —Desde la huida de Plácida al bosque, es normal en el teatro del siglo XVI, que el galán o la dama despechado, busquen en la selva solución a sus cuitas. Así Grassandor, ante la negativa de Floriseda, decide “*yr :/ a los montes a vivir / con los brutos animales / do me maten o morir / por dar fin a tantos males*” (*G r a s s a n d o r a*, III, vv. 1408-1412 ed. Heaton, T w o.).

697. n i q u e h e d e n a v e g a r / y o p o r s u m a r c o n m i n a v e . —La metáfora nave-vida, navegar-vivir, deriva de fuentes medievales inmediatas y clásicas mediatas. Platón y Aristóteles hicieron familiar al medioevo la concepción del vivir como travesía. Alma como capitán y vida como nave por ella conducida a seguro o a pérdida. En la *P a s s i o s a n c t a A n a s t a s i a e* (s. V.), un cura que le escribe a la Santa le dice “*Il y une même mer sur laquelle voguent les nuelles de nos corps, notre âme faisant office de pilote*” (cit. en *P r o p.* III, n. 463 a *S e r.* III).

738. d e s t u e r c e s . —“Deshazer lo hecho” Covarrubias s. v. *d e s t o r e c e r*.

816. c e v i l . —Para Covarrubias es *c e v i l* “el hombre apocado y miserable de *c e*, que acrecienta la significación, y de *v i l*, que valdrá muy vil” Según Gillet (*P r o p.* III, n. 41 a la *S á t i r a*).

“La significación peyorativa parece haberse identificado mejor con la forma popular *c e v i l*, mientras que *c i v i l* tendió desde luego a recobrar su sentido original”. Más que ruin, grosero, que es el significado en v. 876 y 1665, *c e v i l* quiere decir aquí *c r u e l* (*M. R. Lida, NRFH, I, 1947*).

856. a p a g a d e r o . —“Es nombre bárbaro. Vos me vendréis al pagadero, y entonces pagar vale tanto como vengança de sí” Covarrubias, s. v. *p a g a d e r o*.

877. *c á m b i a m e e s t e d u c a d o*. No he encontrado esta expresión ni en el teatro coetáneo ni en los lexicógrafos consultados.

879 *y a d o n d í s*. —¿Y a dónde [e va] is?

881. *a r r e c h o*. —“Tieso” D. H.

933. *con cartelejo y vara*. —“Alojaba acaso aquella noche en la venta un cuadrillero . . . el cual oyendo asimismo el extraño estruendo de la pelea, asió de su media vara y de la caja de lata de sus títulos” (Quijote, I, XVI).

946. *m a m u e t e s*. —“Bobo, simple” (Fontecha, “Glosario, p. 224, s. v. *m a m u e t e*).

952. *a h o t a d o s*. —Animosos, con valor, esforzados. “Su base es el sust. *h o t o*, del lt. *f a u t u m*”. (Prop. III, n. 75 a *T i n*, Intr.).

997-998 *si primero a queste dedo / yo no se lo viesse alçar*. —Como Correas indicara (*V o c a b u l a r i o*, p. 529). “Es señal de verdad y firmeza en lo que se dice o promete, dando a entender que así es, o estará firme o estable, como lo representa el dedo derecho para arriba, y que Dios, que está en el cielo será testigo, el cual parece que se muestra levantando el dedo índice para el cielo”. Así lo entiende el pastor de las *C o p l a s* (Gallardo, I, 709) “Arrójame acá esa mano // Alza el dedo cara el cielo”. En el siglo XVI el acto estaba circunscrito a los niños y al juramento tomado a los ministros de la casa del rey (Covarrubias, s. v. *a l ç a r*). Otros ejemplos en el teatro son *F a r s a* de López de Yanguas (TES XVI, v. 868), Güete, *V i d r i a n a* (id. v. 1358). Timoneda, *O b r a s*, p. 162 y p. 372.

1068. *a q u e l l a s o m b r a*. —A aquella con a embebida.

1062-1063. —Como se dijo ya en el estudio preliminar es corriente que el pastor interprete rectamente las frases metafóricas de la dama o del caballero. Véase por ejemplo *E g l o g a* de Juan de París, vv. 309-326.

1114. *s e ñ e r o s*. —“Solo” (Fontecha, *G l o s a r i o*, p. 334). Este significado se adapta mejor que aquí al v. 1291.

1170. *A q u e l g a l á n*. A aquel con a embebida. Mal pudo haber oído Listino el nombre de la Donzella, porque Floriseo no se lo dice hasta que no se la encuentra.

1209. Véase n. 136.

1245. g o l l o r í a . —De ser el nombre de un pájaro delicado, pasó a ser sinónimo de demasía, superfluidad, golosina. Para nuestra golloría / en los veranos las [frutas] frías / y en invierno las calientes (Sánchez de Badajoz, | R e c o p i l a c i ó n , II, p. 135).

1248. t u r m a s . —“Significan unas veces los compañeros del animal, y más propiamente unas raíces redondas, sin hojas ni tallos, que por otro nombre llamamos criadillas de tierra” (Covarrubias, s. v. t u r m a s).

1253. c h i f l i t o . —“Instrumento para silbar, que se compone de varios modos, y todos se reducen a que esté hueco en proporción, con un agujero cerca del extremo, por el cual soplando se arroja la voz semejante al silbo, y siempre en tono agudo”. Diccionario de Autoridades s. v. chifla.

1261. b a r r e ñ a s . —“Cazuela grande, de madera de encina donde comen los mozos el gazpacho” Santos Coco. V o c a b u l a r i o e x t r e m e ñ o , XIV, 1940 cit. en Prop., n. 102 a S e r . , Intr.

1261. h e . —“Palabra, bárbara, zafia: he aquí, veis aquí”. Covarrubias.

1275. b r e ñ a . —“Algunas veces significa tierra de peñascos, y éstos llaman breñas”, Covarrubias.

1357. r e t o ç a . —En este contexto r e t o z a r significa tan solo “3 travesear con desenvoltura personas de distinto sexo”. (Diccionario de la Real Academia Española). No obstante, el verbo tuvo además otro sentido más fuerte, como lo prueba entre otros textos éste del Corvacho: “Demas, ay quanto touieres e toda tu sustancia le dieres, sy te viere venir, o a tal fragilidad o enfermedad contynua de tu cuerpo que non seas para la rretoçar como solyas, ¡guay de ti! (A. Martínez de Toledo, E l C o r v a c h o , ed. Simpson, Berkeley, 1939, p. 63). Otros ejemplos en P r o p . , n. 27 a S e r . , Intr.

1384-1388. —No me ha sido posible aclarar el sentido de estos versos.

1428. e n c o r a ç a d a . —Vale decir, e n c o r a z a d a , que es sacar algún malhechor con coraza, por afrenta (Covarrubias, s. v. e n c o r a z a r). El mismo Covarrubias define c o r o ç a como “El recadero hecho en punta, que por infamia y nota ponen a los reos de diversos delitos. El Santo Oficio saca con coraças a los que han de ser relaxados, a los casados dos veces, a los hechiceros y a otros

reos, conforme a la gravedad de sus delitos. Los demás juezes a los cornudos, a las alcaüetas y a otros delinqüentes”.

1444. *como a melena los bueyes*. —“Cierta piel blanda que le ponen al buei en la frente, debaxo del yugo... el comendador Griego trae este refrán *Al llamado del que le piensa, viene el buey a la melena*”, Covarrubias s. v. *melena*.

1503. *aballa*. —“*Aballar*: ir de prisa”, L. Fernández, *Farsa*, p. 261.

1508. *a sueño suelto dormía*. —Con o sin motivo, es frecuente en los pastores el querer dormir siempre. Gilyracho, en la *Tesorina* de Güete es excelente ejemplo de esto (TES XVI, III, vv. 1114-1184). Posteriormente, el bobo hereda del pastor esta característica.

1516. *te a smaras*. —“Es quedarse un hombre suspenso y pensativo, traspuesto en la consideración de alguna cosa, y que por aquel tiempo casi no respira”, Covarrubias s. v. *asmar*.

1551. *cohecha*. —¡Espera, ansial!

1553. *con el mar*. —El valor mágico atribuido al mar no sólo se refleja en su inclusión en un conjuro reiterado por la frase *llarena* (Correas, *Vocabulario*, “el mar y las arenas: para decir mucho encarecidamente” p. 566), sino también en multitud de blasfemias todavía corrientes. Que era frecuente en los conjuros la época la prueban *Aquilana*, III, v. 348, de Torres Naharro (*Prop.*, I), *Egloga y interlocutoria* de Diego de Avila, v. 292, y Cirac, *Procesos*, p. 137.

1556. *San Polo*. —También se invoca a San Polo para hacer venir a un hombre “De cualquier manera que estuviese, así vestido o en camisón” recitado en el *Carpio* por la Manjirona: “*Conjúrote, diablo / con San Polo y con San Pablo, / que vengas a hacer, / esto que te mando*, Cirac, *Procesos*, p. 116.

1559. *casa de Meca*. —Aunque probablemente es mera repetición del conjuro de *Aquilana* III, puede ser también alusión a la leyenda, común a toda Europa de que la tumba del Profeta, en Medina estaba suspendida en el aire por imanes.

1564-1565. —Tanto el hisopo como la caldera del agua bendita agregan a su valor litúrgico al de ser elementos indispensables en los exorcismos católicos. La *campa*, elemento litúrgico fundamental no podía dejar de adquirir valor sobrenatural a ojos del pueblo. Y no só-

lo a los suyos sino que también a los de quienes intentaban destruir sus supersticiones. El doctor Iofreu, anotador de Ciruelo, refiere "las señales prodigiosas que amenazan algunas campanas en el mundo", citando a Martín del Río para contar "que en la ciudad de Bodkenfi, en un Monasterio de Monjas, ... hay cierta campana muy grande y muy sonora, la qual auendosi de morir alguna de las Monjas del dicho Monasterio, algun poco antes ella misma sin adjutorio de ninguno, toca grandes aldauadas y resuena mucho su son (Ciruelo, *T r a - t a d o*, p. 207).

1626. *h u e r c a*. —Demonio, del lt. *o r c u s*. Probablemente el pastor quería significar *p u e r c a*.

1633. *c h o l l a*. —"Parte de la cabeza que empieza encima de la frente hasta la parte superior, que contiene los sesos, y cría pelo". *Diccionario de Autoridades*.

1752-1755. —No he encontrado explicación para estos versos.

1758-1759. —Las palabras y frases litúrgicas mal pronunciadas por los pastores no deben confundirse con las malintencionadas prevaricaciones idiomáticas de los goliardos, aunque a menudo resulten de ellas efectos cómicos nada decentes (v., por ejemplo, v. 38 de *T r o p h e a*, III, de T. Naharro). A juicio de Meredith (*I n t r o i t o*, p. 45), estas deformaciones son desarrollo natural de los primitivos intentos de reproducir el lenguaje navideño de los pastores. Hay que suponer, pues, una primera etapa en que los dramaturgos pretenden reflejar la ingenuidad pastoril (*V i t a C r i s t i*) y una segunda en que dicha ingenuidad se aprovecha como rasgo característico de estos personajes.

1837. *d e s e c h a*. —"La deshecha, finidad o final era una canción de pequeñas dimensiones con que acostumbraban a terminarse algunas composiciones poéticas de los siglos XV y XVI; en este sentido la deshecha vale tanto como despedida" F. López de Ubeda, *L a p í c a r a J u s t i n a*, III, ed. Puyol. Bibliófilos Madrileños, Madrid 1912, págs. 156-157.