

TRES
COLLOQUIOS
PASTORILES

DE JUAN DE VERGARA
Y LOPE DE RUEDA

(VALENCIA, 1567)



cilengua

COLOQUIOS PASTORILES

INSTITUTO BIBLIOTECA HISPÁNICA

director

Pedro M. Cátedra

serie básica

1

CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El Director de la Real Academia Española, Prof. Víctor García de la Concha, presidente

Prof. Michel Banniard, Université de Toulouse-Le Mirail

Prof. Roger Chartier, EHESS & Collège de France

Prof. Alan Deyermond, University of London

Prof. José Ángel García de Cortázar, Universidad de Cantabria

Prof. Francisco Gimeno, Universidad de Valencia

Dra. María Luisa López-Vidriero, Directora de la Real Biblioteca

Prof. Carlo Ossola, Collège de France

El Director del Dpto. de Filología Española de la Universidad de la Rioja, Prof. Jorge Fernández

El Director del Instituto de Historia de la Lengua del Cilengua, Prof. José Antonio Pascual

El Director del Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, Prof. Pedro M. Cátedra

El Director del Instituto Orígenes del Español del Cilengua, Prof. Claudio García Turza

El secretario del Consejo Científico, Prof. Gonzalo Capellán

«*TRES COLLOQUIOS
PASTORILES*»

*DE JUAN DE VERGARA
Y LOPE DE RUEDA*

(VALENCIA, 1567)

de nuevo editados y estudiados por
PEDRO M. CÁTEDRA
con (pro)puesta en escena
por Emilio de Miguel



cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2006

© Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua
© Pedro M. Cátedra & Emilio de Miguel
I.S.B.N.: 84-935340-3-X
D.L.: S. 915-2006
Compuesto e impreso en Gráficas Cervantes
(Salamanca)

Stefano Arata in memoriam

TABLA DE MATERIAS

Nota preliminar.....	13-16
----------------------	-------

PRIMERA PARTE NOTICIAS Y TEXTO DE LOS *TRES COLLOQUIOS PASTORILES*

NOTICIA DE UN EJEMPLAR ÚNICO.....	19-32
LOS «TRES COLLOQUIOS PASTORILES».....	33-194
<i>Colloquio de Selvagia</i>	41-99
<i>Colloquio de los discordantes</i>	101-122
<i>Colloquio de Gila</i>	123-192

TABLA

SEGUNDA PARTE
JUAN DE VERGARA Y LOPE DE RUEDA

JUAN DE VERGARA Y SUS COLOQUIOS.....	197-387
Juan de Vergara	197-243
§ <i>Noble y magnífico Juan de Vergara [198-206]. § Juan de Vergara, jurista y relator de chancillería [206-223]. § Vergara, poeta [223-229]. § ¿Un prolífico autor teatral? [229-243].</i>	
<i>Coloquio de Selvagia</i>	245-344
§ <i>Fábula y argumento [247-251]. § Destino y código bucólico [251-253]. § El espacio arcádico [253-261]. § Monólogo desesperado [261-266]. § Diálogos de suicida [266-277]. § Dormir... morir [277-284]. § Poder de amor y parodia caballeresca [285-291]. § Magia, metamorfosis, desdoblamiento [292-319]. § Aldabadas al alma y ejemplaridad [319-332]. § El otro espacio y el otro tiempo [332-344].</i>	
<i>Coloquio de los discordantes</i>	345-387
§ <i>Discordia y embustes de amor [345-367]. § Música, coreografía y juego [368-387].</i>	
LOPE DE RUEDA, «COLOQUIO DE GILA»	389-465
Unas precisiones editoriales y cronológicas ..	391-397

TABLA

El <i>Colloquio de Gila</i>	398-465
<i>§ La fábula, entre metro y prosa [399-418]. § Contra Amor... [419-428]. § ... y a favor del matrimonio [428-441]. § Entre Vergara y Rueda [441-455]. § Lo maravilloso y lo grotesco [455-465].</i>	
(PRO)PUESTA EN ESCENA	467-489
<i>Apéndice</i>	
EL HATO DE GASPAR DE OROPESA.....	493-503
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	505-539
ÍNDICE ONOMÁSTICO	541-555
COLOFÓN.....	557

NOTA PRELIMINAR

HOY VE LA LUZ de nuevo, después de casi quinientos cuarenta años, uno de los más peregrinos libros de la literatura española de los Siglos de Oro. El Centro Internacional de Investigación de la Lengua (Cilengua) quiere dar principio a sus publicaciones, por mano de su «Instituto Biblioteca Hispánica», con un libro tan raro, emblemático e importante como éste, que contiene una de las más buscadas colecciones del teatro español del siglo XVI.

Perseguida afanosamente desde hace siglos por todos los bibliógrafos, los eruditos del pasado y especialistas modernos del teatro español, viene a ser la tesela perdida que va completando y hace aún mucho más sugerente el mosaico del teatro prelopesco en los tiempos en que verdaderamente aflora una actividad dramática profesional, de la mano de autores representantes como Juan de Vergara, cuya obra era hasta hoy desconocida, o como Lope de Rueda, del que por fin podemos leer una pieza en verso, que permita calibrar, en general, su papel en la creación de la *comedia nueva* o las alabanzas que le tributa Miguel de Cervantes

NOTA PRELIMINAR

como poeta dramático, y, en particular, los elogios de Lope de Vega al *Coloquio de Gila*, que no es otro el que contiene nuestro libro, unos pocos de cuyos versos citó el Fénix, los únicos hasta ahora conocidos del teatro en verso de Lope de Rueda.

Se trata, en fin, de los *Tres colloquios pastoriles, los dos del Illustre Poeta Ioan de Vergara, y el tercero del Excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda: sacados a luz por Ioan Timoneda*, impresos por Juan Mey en 1567 y editados por el librero valenciano para venderlos en su casa. Desde que la referencia a esta edición entró en los repertorios gracias al cazador de aves fénix que también fue Nicolás Antonio, nadie había logrado verla, hasta que ha aflorado ejemplar, quizá único, en uno de esos fondos hispánicos con los que nos sorprenden las bibliotecas extranjeras.

Como en los volúmenes que sigan de esta colección, este contiene, antes de cualquier otra guía, proemio o estudio, la edición del texto, precedida sólo de unas consideraciones técnicas sobre aspectos materiales, descripción e historia de los testimonios, con breves notas sobre los criterios editoriales que se han adoptado a la hora de poner en limpio y editar el texto. En la segunda parte, figura el tradicional ‘estudio introductorio’, en el que se intenta poner de manifiesto el lugar que tiene este importante libro en la historia literaria y teatral de España y Europa, aparte el interés para un lector o, incluso, para una persona del mundo del teatro de hoy.

Quisiera mostrar un agradecimiento muy especial a las personas que han querido acompañar esta aventura, o a las que

NOTA PRELIMINAR

quizá he impuesto yo mismo este viaje. No sólo porque un viejo refrán castellano sobre la hidalguía del agradecimiento debiera seguir siendo cierto, sino también porque el esfuerzo ajeno no debe andar en cajón de sastre en el que se mete mano, sin más ni más, sin ley ni Dios, cuando se estima oportuno o se carece de ideas propias.

Un agradecimiento muy especial debo a la paciencia y generosidad de Miguel Marón García-Bermejo Giner (Mencu), que, incorporado a una etapa preliminar del trabajo, sugirió numerosas notas de la primera pieza y ha leído texto y estudio con agudeza correctora y de especialista. José Antonio Pascual, director de otro de los institutos del Cilengua, ha solventado numerosas dudas léxicas. No sabría ni siquiera contar una pequeña parte de las tantísimas molestias que se ha tomado por mí Rosa Navarro, a la que, con José Luis Canet, Mercedes Fernández Valladares, María Teresa Ferrer Valls, Margit Frenk, Jean-Michel Laspéras, Francesc Massip, Laura Puerto Moro, Mercedes de los Reyes Peña y Anastasio Rojo, muestro públicamente mi agradecimiento*. Declaro también mi deuda para con aquellos archiveros que custodian los documentos y guían a los

* El presente volumen es fruto, aparte las iniciativas del Cilengua, de los trabajos de investigación desarrollados en los proyectos *Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII*, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF2003-00011), del que es investigador principal Pedro M. Cátedra, y *La literatura popular impresa de los Siglos de Oro: géneros dialogados o cantados en pliegos de cordel*, financiado por la Junta de Castilla y León (SA084A05), que dirige Emilio de Miguel.

NOTA PRELIMINAR

investigadores, sus colegas, con ciencia y conciencia; y, entre otros, muestro mi agradecimiento aquí a Isabel Aguirre, del Archivo General de Simancas, y a Eduardo Pedruelo, director de la Real Chancillería de Valladolid.

San Millán de la Cogolla, 1 de septiembre de 2006.

PRIMERA PARTE

*NOTICIAS Y TEXTO DE LOS
«TRES COLLOQUIOS PASTORILES»*

NOTICIA DE UN EJEMPLAR ÚNICO

EL MÁS ANTIGUO testimonio literario de la existencia de este volumen nos lo brinda un catador de primera, Lope de Vega. El Fénix mostró haber hojeado con gusto el libro que ahora reaparece. En la introducción a la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación* (Madrid, 1621), alaba el ingenio de los viejos poetas del *Cancionero general* y añade que quien haya «visto los que entonces llamaban coloquios, aquellas *Églogas*, digo, de Vergara y Lope de Rueda, conocerá en aquella pureza el alma bucólica de Theocrito. Dixo Rueda en su *Gila*:

Tus ojos de alcaravan,
lechuza, buo o novillo,
tienen, Gila, tu carrillo
hecho pantasma o bausan,
traspillado y amarillo.
Si me haces un pracer,
yo te havré de prometer

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

enseñarte unas palabras,
con que a tus enfermas cabras
las hagas convalecer.

Y pues *id genus poematis rusticorum mores scribit*, y se deleyta en el mismo language y estilo, como en Theocrito en el *Idylion III*.

*O vultu formosa, feroque pecto saxum
Tota, refers, o Nympha, oculos frontemque
Decoris nigra superciliis.*

Y más adelante le promete Bato a su Amaryllis, como Rueda las palabras encantadas para convalecer las cabras, esta guirnalda [...]»¹.

La que recuerda Lope de Vega es alguna de las más divertidas y aun disparatadas escenas del último de nuestros tres coloquios. Quizá reconstruye de memoria esos versos, porque olvida uno de ellos, el 215 de nuestra edición; y cambia totalmente el 213, que en la versión original es «me tienen, si quies oýllo».

1. En *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, XI, Madrid: Sancha, 1777, págs. 356-357. Recordado también por Emilio Cotarelo en su edición de las *Obras* de Lope de Rueda, Madrid: Real Academia Española, 1908, I, págs. XLVI-XLVII. Y, además, según la edición original, por Vicente Tusón, *Lope de Rueda. Bibliografía crítica*, Madrid: C.S.I.C., 1965, pág. 42. Véase también Alberto Blecuá, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58 (1978), págs. 403-434, especialmente 420-427.

PRIMERA PARTE

Éstas y otras variantes menores no parecen obligar ahora a preocuparnos si Lope, fuera de escribir de memoria, estaba utilizando una edición distinta o retocaba el texto, dignificándolo. Podía, también, recordarlos por haberlos oído en el teatro siendo joven.

La cita de Teócrito que yuxtapone Rueda no deja de tener su aquel. Como sugirió Alberto Blecua, Lope arrima aquí el ascua a su sardina, y tras de sus palabras hay una reivindicación literaria. Pero también habría que reconocer en la predilección por esos versos y en la interpretación que de ellos parece sugerir el Fénix una especie de anuncio de la experiencia bucólica burlesca de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634), pues que los abroquela, precisamente, con los versos de Teócrito que contienen el más antiguo testimonio del esquema de comparación bucólica «Flérida, para mí más dulce...» Denunciaría, por ende, Lope de Vega su línea de inspiración, o, por mejor decir, de superación. Y no sólo por lo que a la poesía se refiere, sino también al teatro. En alguna medida, nuestros coloquios pastoriles en verso tienen un espíritu que enriquece mucho el panorama de la encrucijada de las tradiciones dramáticas que confluirán en la temprana comedia pastoril del joven Lope de Vega¹. La inesperada imbricación de temas propios del teatro italianizante, según las soluciones de los representantes profesionales, en los usos bucólicos cortesanos depurados nos hace pensar en que la vía que parecen

1. Véase más abajo, págs. 246-247, y la referencia bibliográfica de la n. 2 en pág. 247.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

representar los *Tres colloquios* fue fundamental para el despegue de esa comedia pastoril y, por tanto, de la *comedia nueva*.

Pero no sería del todo disparatado pensar que con el alarde comparativo un sí es no es exagerado –¡Lope de Rueda, el Teócrito español!– Lope de Vega se sonriera también, recordando con cierta condescendencia los elogios que otros poetas no siempre amigos tributaron al «gracioso representante», como, por citar el más grande, Cervantes. Aunque en un primer momento pensé, con maestros que me han precedido, que el de don Miguel podría ser el testimonio más temprano del impacto del *Coloquio de Gila* entre sus lectores, y que sería por ende la pieza perdida que los cautivos de Cervantes representaron en los Baños de Argel («Antes de que más gente acuda | el coloquio se comience, | que es del gran Lope de Rueda, | impresso por Timoneda»¹), y de la que cita algunos versos, ahora podemos comprobar que no fue nuestro coloquio el que montaron los cautivos.

1. *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill & Adolfo Bonilla, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915, I, pág. 315. Los editores sugieren, a partir de la referencia de Lope a la que enseguida nos referimos, que los versos que inmediatamente después se citan como de Lope de Rueda sean, precisamente, procedentes del *Coloquio de Gila* (pág. 379-380). Incluye también el fragmento Cotarelo 1908, II, 317. Alberto Blecua se esforzó en razonar esta identificación con argumentos verosímiles (1978, 425, n. 44); es Alberto Blecua quien supo colocar los antiguos juicios de Lope o Cervantes sobre Lope de Rueda en el ámbito de una cuestión literaria fundamental de carácter teórico (1978, 430-434).

PRIMERA PARTE

Acaso Cervantes fingía ese coloquio de los cautivos al modo de los publicados por el editor y representante valenciano. O acaso nos transcribe los únicos versos que nos han llegado de la *Comedia de Antón de Écija*, una nueva pieza de Lope de Rueda de la que nada sabíamos y cuya noticia ahora también nos la facilita una de las piezas paratextuales de nuestro volumen (véase, más abajo, págs. 392-393). El título, sin embargo, al lado de los de las otras comedias conocidas de Lope, todas en prosa, no sé si nos autoriza a pensar en un coloquio en verso y, por tanto, sugerir que sea ese el que los cautivos de Cervantes iban a poner sobre las tablas, el segundo coloquio en verso conocido del representante sevillano.

Fuera de estas dos menciones, una real y otra fallida, los bibliógrafos antiguos no han dejado de mencionar nuestro volumen. Nicolás Antonio hace, en efecto, una referencia bibliográfica detallada a su primera parte. Dejó escrito¹: «Ioannes de Vergara, nescio quis, publicavit: *Dos coloquios pastorales*. Valentia apud Joannem Mey, 1567. in 8.»

Es posible, sin embargo, que don Nicolás tomara la nota de Tomás Tamayo de Vargas, del que se benefició no poco en la nueva *Bibliotheca*. En su *Iunta de libros, la mayor que España ha visto en lengua castellana*, Tamayo de Vargas acota, según se lee en uno de los dos manuscritos que conocemos, nuestra

1. *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid: Ibarra, 1783, I, pág. 792. Para las referencias a Rueda, véase II, 79-80.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

edición en los mismos términos que Antonio: «J. de Vergara. Dos coloquios pastoriles. Valencia, por J. Mei, 1567, 8º»¹.

No hay que pedir corrección ‘ortotipobibliográfica’ a ninguno de estos dos príncipes de la bibliografía española que nos dan las primeras notas detalladas de las piezas de Vergara. Pero don Tomás y don Nicolás, caso de que también la hubiera visto, no tuvieron en sus manos más que la primera parte del volumen, sin el *Colloquio de Gila*, porque tampoco lo citan en sus noticias correspondientes a Lope de Rueda. Nuestro libro empieza su andadura bibliográfica con problemas, como otros humildes conjuntos bibliográficos de Timoneda, organizados para ser agrupados o separados según las conveniencias comerciales o intereses de lectores que podrían comprar fragmentos que tenían a su vez la unidad que les prestan, entre otras, las convenciones de la circulación y de la lectura de la literatura popular impresa de los Siglos de Oro.

De Nicolás Antonio partirán otros. Entre ellos Cayetano Alberto de la Barrera, quien incluye el título en su clásico catálogo, y apunta la primera vez una identificación de Juan de Vergara².

1. *Iunta de libros*, II, Biblioteca Nacional, Ms. 9753, fol. 39r. Luego me refiero al manuscrito que tiene adiciones de Tamayo de Vargas, alguna, como veremos, importante aquí.

2. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1860, pág. 474.

PRIMERA PARTE

Si la fiabilidad de los primeros bibliógrafos no fuera suficiente, el apoyo documental vino en su ayuda; y pudo, además, saberse a partir del inventario de bienes elaborado a la muerte de Juan Timoneda (1583) que hubo de ser éste el promotor de la edición, de la que conservaba en su librería cerca de doscientos ejemplares. Reza así la entrada: «Item cent noranta nou colloquis pastorils dits *Los tres colloquios pastoril[e]s*, los dos de Vergara y el otro de Lope a nou plechs tenen setenta una ma quinze fulls»¹.

Cotarelo dedica ya, en su raro folleto de libros teatrales impresos pero desconocidos, dos entradas fundidas a Juan de Vergara y a nuestra obra, beneficiándose del inventario de Timoneda².

No han tenido, sin embargo, mucha suerte los bibliógrafos posteriores para poder ampliar datos. A falta de un ejemplar conservdo, hasta ahora no había más remedio que repetir lo dicho por los anteriores, y esperar la buena suerte de su reaparición, que ha tenido lugar no ha mucho tiempo.

1. Para el inventario de Timoneda, José Enrique Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia: F. Domenech, 1898-1899, pág. 552.

2. Véase, respectivamente, Emilio Cotarelo, *Teatro anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid: Felipe Marqués, 1902, n.º. 134 & 135, pág. 31.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

Ahora podemos comprobar que este volumen constituye, a juzgar por lo conservado, el segundo intento de parte de Timoneda de crear una línea editorial nueva con textos dramáticos ajenos y en volúmenes en octavo, homólogos a las colecciones de *commedie* que se venían publicando en Italia, y, más particularmente en Venecia¹. Si atendemos a lo que el propio Timoneda escribe al final del tomo que ahora damos a luz (véase más abajo, págs. 391-397), y a los datos internos y tipográficos de algunos de esos libros, especialmente los que contienen las obras de Rueda, los *Tres colloquios*, cuya aprobación data de 16 de julio de 1566, se debieron publicar después de *Las tres famosísimas comedias* de Alonso de la Vega, que estampan en su portada y colofón el año de 1566, y antes de *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles* de Lope de Rueda, impresas en 1567, pero que tienen aprobaciones para las diferentes piezas o secciones del volumen en varias fechas del mes de octubre de 1566.

No vale la pena gastar más palabras antes de brindar una descripción tipobibliográfica del volumen y su inmediata reedición. He aquí su descripción:

1. Para esta cuestión y el papel de Timoneda en la *edición y corrección* de sus impresos, remito a mi conferencia «La escritura y la edición teatral en el siglo XVI», leída en el curso de verano de la Universidad Complutense, en agosto de 2006, *La irrealidad de la imprenta*, de próxima publicación.

PRIMERA PARTE

8°. SIGN: A⁸-I⁸ (Giij = Hiiij). 72 h. TIPOS: segunda cursiva de Mey (familia Guyot¹) para el texto; primera cursiva de tamaño menor para los nombres de los personajes; preliminares y piezas de cierre en letra redonda; letras iniciales metálicas. Hay varios grabados xilográficos que se indican en la descripción y se reproducen en su lugar², y que parecen en otras publicaciones de Timoneda; dos de ellos, sin embargo, son retratos de los autores aquí editados, de nueva facturación³.

H. sign. [A1r] *Portada*: ✦ Tres Colloquios | PASTORILES, LOS DOS | del Illuſtre Poeta Ioan de Vergara, y el | tercero del Excelente poeta y gracioſo | representante Lope de Rueda : ſacados a | luz por Ioan Timoneda. Dirigidos | al muy magnifico y virtuof o ſe- | ñor Miguel Ioan Gamiz | ciudadano. | [*retrato en forma de medallón de Juan de Vergara, laureado, con una cenefa con su nombre, encuadrado*] | ✦ *Imprefſos con licencia, Y priuilegio Real*

1. Por lo que se refiere a la tipografía y a la familia de cursiva señalada, véase Jaime Moll, «Las cursivas de Juan de Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en María-Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, eds., *El libro antiguo español*, 1, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid & Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, págs. 295-304; y Don Cruickshank, «Towards an Atlas of Italic Types Used in Spain, 1528-1700», en Nigel Griffin, Clive Griffin & Eric Southworth, eds., *The Iberian Books and its Readers. Essays for Ian Michael*. Número especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, 81 (2004), pág. 982.

2. Alguno esta dañado por rasgadura del papel (véase pág. 171).

3. Para estos retratos, remito también al trabajo que he citado en la n. 1 de la pág. anterior, en donde trataré algún aspecto técnico de la composición del libro, como, por ejemplo, el modo de la interlocución compuesto al margen como si de una columna independiente se tratara.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

| *por quatro años. En caſa de Ioan Mey | Año de M. D. Lxxvij. |*
¶ Vendenſe en caſa de Ioan Timoneda.

H. sign. [A1v] *Dedicatoria*: ¶ *EPISTOLA DEDICATO-* | *ria al muy*
magnífico y virtuolo ſeñor | Miguel Ioã Gamiz Ciudadano. | [□]²A
profundiſſima benignidad ſuya y amor | [...]

H. sign. A2r *Epístola a Juan de Vergara*: ¶ *EPISTOLA DE IOAN*
| *Timoneda al muy noble ſeñor y ce-* | *lebre poeta Ioan de Vergara,*
| *a quien vida y ſalud | deſſea. |* [M]²Vy *Noble y Magnifico ſeñor*
, y eſcuela profun≈ | [...]

H. sign. A2v *Soneto de Timoneda*: ♣ *SONETO DE IOAN |*
Timoneda en loor de los preſen- | *tes Colloquios. | Las nueue*
Muſas todas eleuadas | [...]

H. sign. A3r *Portada del «Coloquio de Selvagia»*: *Colloquio de*
Selua | GIA, AGORA NVEVA- | *mente compueſto por Ioan*
de Verga- | *ra:enel qual ſe trata el fidelíſſimo amor | que tuuo la*
paſtora Seluagia al enamo- | *rado Griñon : en el qual ſe entro-*
| *duzẽ las perſonas ſiguientes. | [marca del impresor: Vindel, n.º*
190] | [relación de personajes, dispuestos en columnas]

H. sign. A3v *Argumento en prosa*: ¶ *Argumento. [édera en cierre]*
| [S]²A *pientíſſimos y enamorados ſeñores, cer | [...]*

H. sign. A4r-D4v *Texto en verso del «Coloquio de Selvagia»*: ♣
Comiença el Colloquio. [édera en cierre] | Sil. [A]²Mor falſo
reboltoſo, | fugitino y hechizero, | [...]

H. sign. [D5r] *Portada del «Coloquio de los discordantes»*: *Collo-*
quio de los | DISCORDANTES, EN | el qual ſe trata como dos

PRIMERA PARTE

paſtores ſe e- | namoraron de dos paſtoras: y ellas al | contrario
de lo quellos eſtauã enamo- | rados. Tratãſe ſobre eſto coſas
delica | das. Compueſto por Ioan de Vergara. | Introduzen ſe en
el las | perſonas ſiguientes. | [*retrato en forma de medallón de
Juan de Vergara, laureado, con una cenefa con ſu nombre, encuadrado*] | [*relación de personajes a cuatro columnas*]

H. sign. [D5v]-[D6r] *Introito en prosa*: INTROITO. | [E]²N las
grandes ſeſuas de la paſtoral | [...]

H. sign. [D6v]-[E7v] *Texto del «Coloquio de los discordantes»*:
Comieça el Colloquio. | Corinθο, y Nardayo | paſtores. | *Cori.
Nardayo el grande deſſeo | la maxima del plazer*, | [...]

H. sign. [E8r] *Portada del «Coloquio de Gila»*: COLLOQVIO
DE GILA | agora nueuamente cõpueſto por el exce | lente Poeta
y gracioſo repreſentãte Lo | pe de Rueda , muy apazible y fa- |
cundiſſimo en los vocablos | paſtoriles. Introduzenſe en el | las
perſonas ſiguiētes. | [*retrato de Lope de Rueda, con el nombre
en letras mayúſculas al pie, recuadrado*] | [*relación de personajes
a tres y a cuatro columnas*]

H. sign. [E8v] *Argumento en prosa*: ARGVMENTO. | [M]²VY
magnifico y virtuoſo Auditorio, | [...]

H. sign. F1r-[I7r]: *Texto en verso del «Coloquio de Gila»*: ♣
Comiença el Col- | loquio. | *Bru. ¶ Salteador falſo, engañoſo, |
cruel, auaro, mendigo*, | [...]¹

1. Los textos en prosa, correspondientes al *paso* de negra y escenas siguientes, están en letra redonda.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

H. sign. [E7v]: ¶ Auifõ para los Comicos, | y representantes. |
Sabreys Lectores prudentes | [...]

H. sign. [E8r] *Aprobación del maestro Joaquín Molina, fechada a
16 de julio de 1566.*

En la actualidad, el volumen sigue protegido por la misma encuadernación española en pergamino *souple* del siglo XVI que probablemente lo vistió por primera vez. Se conserva entre los libros hispánicos de la importante Bibliothèque Méjanes de Aix-en-Provence, en donde tiene la signatura del fondo antiguo C. 3798. Forma parte del fondo original de la colección, que perteneció al Marqués de Méjanes, cuya biblioteca fue la base de la actual¹.

Recientemente, Jean-Michel Laspéras ha compilado el catálogo de los libros hispánicos de esta biblioteca, entre los cuales se conservan importantes ediciones hispanas de los siglos XVI y XVII, y ha consignado con todo detalle la existencia de este libro tan peregrino². Sobre sus andanzas hasta llegar a ese fondo

1. Datos estos que me confirma la señora Michèle Allard, conservadora de la misma biblioteca, quien, además, disipa mis dudas sobre el sello al que a continuación me refiero, aclarando que se ha superpuesto el de la Bibliothèque Méjanes a otro parecido de otro fondo que se había estampado por error.

2. Jean-Michel Laspéras, *Fonds hispanique de la Bibliothèque Méjanes Aix-en-Provence Ouvrages imprimés 1493-1701*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005; nuestros *Tres colloquios* se describen como n.º 157, págs. 84-85. A las obras que aquí publicamos acompaña una edición también desconocida de los *Problemas* de Hernán López de Yanguas,

PRIMERA PARTE

no hemos podido reunir demasiados detalles. En una media cuartilla inserta al principio del volumen, hay, por un lado, un sello de la biblioteca que custodia el volumen; y de otro cuidadas instrucciones para adecentar el libro, que no parecen haber llegado a materializarse. Se lee: «pastorales | espagnoles | j. vergara | ——— | 1567 | ——— | Il faut absolument ne | point toucher aux marges | ainsi ne le point déreliér | mais baisser seulement le | frontispice et éffleurér un peu | la marge de devant si lon veut | ——— | puis aux drames étrangers».

En la edición que sigue, se ha procurado respetar al máximo las particularidades del texto original, aunque sometiéndolo a una mínima regularización. En lo que se refiere al aspecto gráfico, a la puesta en página, he mantenido el doble criterio que compatibiliza la separación de las estrofas y, al tiempo, los indicadores de interlocución, que no he desarrollado, siguiendo la puesta en página acostumbrada por Timoneda y otros editores de textos en verso del siglo XVI.

Las modificaciones gráficas del texto se reducen a la regularización de la *u* e *i* consonánticas, como *v* y *j*, respectivamente. Mantengo el resto de particularidades gráficas, aunque en la mayoría de los casos no tengan más interés que, por ejemplo,

impresa en Valencia: Juan Navarro, 1568. Para más detalles, véase nuestro adelanto «El ejemplar único de los desconocidos *Tres colloquios* de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1568)», *Pliegos de Bibliofilia*, n.º. 28 (cuarto trimestre 2004), págs. 3-7.

NOTICIAS DE UN EJEMPLAR ÚNICO

la alternancia entre la *l* y la *s*, que no respeto. Cualquier lector advertido sabrá disimular este conservadurismo, e, incluso, sorprendentes formas como el *hay* para la interjección del v. 97. Mantengo formas aglomeradas de preposición más artículo, adjetivo o pronombre demostrativo que son sistemáticas a lo largo del texto; son excepción los casos en los que cualquiera de esas partículas aglomeradas requieren mayúscula (*d'Él*, por ejemplo), o los que se presentan de forma no sistemática; así, por ejemplo, *nos*, como resultado de *no* + *os* lo transcribo *no·s*, entre otros. Sí he repuesto mayúsculas y usado los signos de puntuación de acuerdo con las normas académicas, por más que he tenido en cuenta siempre los signos bastante precisos del texto, que, por lo demás, es limpiísimo y apenas tiene las erratas que se pueden ver anotadas en las notas textuales que figuran al final de cada uno de los coloquios.

2 Tres Colloquios ^{G. 3798}

PASTORILES, LOS DOS
del Illustre Poeta Ioan de Vergara, y el
tercero del Excellente poeta y gracioso
representante Lope de Rueda : sacados a
luz por Ioan Timoneda. Dirigidos
al muy magnifico y virtuoso se-
ñor Miguel Ioan Gamiz
ciudadano.



2 Impressos con licencia, Y priuilegio Real
por quatro años. En casa de Ioan Mey
Año de M. D. Lxvij.

¶ Vendense en casa de Ioan Timoneda.

¶ EPÍSTOLA DEDICATORIA AL MUY MAGNÍFICO Y VIRTUOSO SEÑOR MIGUEL IOAN GÁMIZ, CIUDADANO.

LA PROFUNDÍSSIMA benignidad suya y amor sincero y sólido que tengo de servir a tan magnífico señor han despertado mi flaca memoria y han hecho alarde en mi baxo entendimiento¹, y dieron esfuerço y ánimo a mi torpe voluntad para que tuviesse osadía de dirigirle estos presentes colloquios pastoriles, que a mis manos vinieron, del célebre poeta Ioan de Vergara y Lope de Rueda, con aquella acostumbrada humildad que se le deve. Suplícole que los favorezca, no por la parte del estudio que yo he puesto en ellos, sino por lo que dellos procede, para que con su favor salgan a luz y reciba

1. Véase, para la secuencia tópica aquí enhilada, Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1966, I, §275, págs. 250-252; la *rusticitas* de la que hace

gala el dramaturgo era un recurso del que habían abusado ya los clásicos como recuerda Ernst Robert Curtius, *Literatura latina y Edad Media europea*, Madrid: FCE, 1981, I, págs. 127-131.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

mi trabajo con aquel magnánimo y liberal corazón qual suele
recibir los servicios de sus menores criados, el qual es el uno
dellos, quien sus manos besa,

Ioan Timoneda. [A2r]

FORMALIDADES DE LA EDICIÓN

¶ EPÍSTOLA DE IOAN TIMONEDA AL MUY NOBLE SEÑOR Y CÉLEBRE POETA IOAN DE VERGARA, A QUIEN VIDA Y SALUD DESSEA.

Muy noble y magnífico señor y escuela profundísima de la poesía española, claramente tengo visto y conocido ser vuestra merced uno de los sapientísimos gigantes que con su penetrativo saber alcançaron y vieron mucho¹, assí en eloqüente y apazible prosa, como en metro sonoro y admirables sentencias. Yo, un enano, que, por ser uno de los que poco saben, puesto sobre sus hombros, a causa de haver leydo sus tan esmerados colloquios y delicadas invenciones y abundantísimos y naturales vocablos pastoriles, no porque de su descuydo aya producido, de allí he alcançado y visto algunos descuydillos que los malos escriptores² en ellos han engendrado y representantes han enxerido; y otros, por presumir de graciosos con dichos de simples, pensando dezir gracias, los han desgraciado.

1. Véase más abajo un comentario y una nota a propósito de este tópico de los enanos a hombros de gigantes y de su oportunidad (págs. 202-204).

2. Aquí, «el que traslada, copia y escribe obras ajenas; o el que escribe

privilegios, cartas, papeles» (*Autoridades*). Véase lo que más adelante se dice sobre la intervención de Timoneda en sus ediciones de otros autores (págs. 203-204), junto con lo que se cita en n. 2 de la página 27.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Y como yo por intercessión de sus amigos supiese su intento, y por el zelo que tengo a las obras que lo merecen, y pretendiese ser perdonado de mi atrevimiento de su tan piadosa mano, he puesto de mi pobre caudal algunos versillos, por quitar las simplicidades y poner apazibles fines en algunos dellos, de los cuales qualquier lector conocerá mi torpedad por venir de la mano que vienen. *Et vale.* [A2v]

FORMALIDADES DE LA EDICIÓN

❧ SONETO DE IOAN DE TIMONEDA EN LOOR DE LOS PRESENTES COLLOQUIOS.

*Las nueve musas, todas elevadas
de oír cantar Selvagia plazentera,
sentáronse de presto a la ribera
del gran río Pisuerga, laureadas.
Feniza con Laurencia tan nombradas,
Costança, Lenia, Laura y la Silvera,
cantando esto venían como quiera:
«¿Quién qual nosotras siete más preciadas?».
Alçáronse las musas y arguyeron:
«Dezí, pastoras, ¿quién os ha ntonado¹?».
«Vergara –dixo Lenia–, que hoy floresce».
La Clío confirmó: «Bien respondieron;
oýd, hijas, mi canto». Y fuel' cantado:
«Vergara, Timoneda te obedesce». [A3r]*

1. 'Entonar a alguien' es dar el tono, al tiempo que mostrar la música y también la letra, como cuando se 'entona el órgano', que es proporcionar el aire a los fuelles y hollar las teclas para que suene (Sebastián de

Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, fol. 355v). Para las alusiones a otros personajes de obras razonablemente también de Juan de Vergara, véase más abajo, págs. 229-243.

*COLLOQUIO DE SELVAGIA, AGORA NUEVAMENTE
COMPUESTO POR IOAN DE VERGARA, EN EL QUAL SE
TRATA EL FIDELÍSSIMO AMOR QUE TUVO LA PASTORA
SELVAGIA AL ENAMORADO GRIÑÓN, EN EL QUAL SE
ENTRODUZEN LAS PERSONAS SIGUIENTES¹.*



Bruneo, viejo pastor,
padre de Selvagia.
Selvagia, pastora.
Ynesseta, pastora.
Sylvero, pastor.

Griñón, pastor.
Polindo, pastor.
Briseño, pastor.
Colín, pastor.
Un moro, nigromante.

Diablo. [A3v]

1. Para los nombres de los personajes, véase lo que se dice más adelante, en el cuerpo del comentario.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

ARGUMENTO

Sapientísimos y enamorados señores, cerca de los amenos y deleytosos prados adonde resedía la sabia Felicia¹, tuvo su comercio y asiento un honrrado cabañero² dicho Bruneo. A éste le fue hurtado un hijo llamado Bruno de edad de dos años, bien que después hubo una hija en su muger Brunea, que del parto della murió la madre. Y por ser tanta su hermosura, siendo de edad proporcionada, le puso por nombre Selvagia la Bella. A esta pastora quería en extremo grado el pastor Silvero y della era mortalísimamente aborrescido; y de otra parte, quanto amar se podía, amava a Griñón, otro pastor juvenil en días, y no menos Griñón a ella. Sabida de Silvero la causa de su aborrescimiento, preciándose de muy diestro luchador, ordenó cierta lucha, pensando vencer a Griñón, proponiendo en ella que el que saliesse vencedor quedasse por fiel enamorado de Selvagia. Venida en efeto esta lucha, fue ocasión que un moro diestro nigromante descubriese cómo Selvagia no podía casar con Griñón, su querido. El porqué, señores, el *Colloquio* lo relatará;

1. El ámbito y el espacio pastoril al que se refiere Vergara o el autor del *argumento* es el dominado por la maga o «sabia» Felicia de la *Diana* (véase, más abajo, págs. 254- 256).

2. El *cabañero* es un ganadero rico, que posee al menos una *cabaña* de ganado, «que a lo menos ha de contener ducientas para poderse llamar ganadero de la Cabaña Real» (*Autoridades, s.v. cabaña*).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

basta que, por dar en él gracioso fin, será casada con Silvero mucho a su contento, el qual plegue a Dios que nosotros lo demos a vuestras mercedes con nuestra representación. Amén. [A4r]

COMIENZA EL COLLOQUIO

SIL. Amor falso, reboltoso,
fugitivo y hechizero,
rapaz cruel, ponçoñoso,
¿quién te mandó, di, grossero,
quitarme de mi reposo? 5
¡Dexárasme recostado,
repastando mi ganado,
sin pensar en mi pastora,
no permitiendo que agora
diesse fin a mi cuydado! 10

¡Alto, sus¹, triste vaquero,
no tardes en lamentar,

1. *sus*, exclamación que tiene el sentido de ‘¡arriba!’, ‘¡ea!’, ‘¡adelante!’ (véase John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973, pág. 565). «Esta palabra

sus y *suso* usamos quando queremos dar a entender se aperciba la gente para caminar o hazer otra cosa» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 35v de la segunda foliación). Para otros aspectos del lenguaje pastoril, poco representativo

LOS «TRES COLLOQUIOS»

haz tus ojos a llorar
y entre los tizos del tuero¹
comiença de sospirar! 15
Vosotros me sed testigos,
cielos, siendo mis abrigos²;
soplic-os que a mis lamentos
estéys muy surtos³ y atentos,
como mis fieles amigos. [A^{4v}] 20

Pastora, en aqueste enzino⁴
gravaré tu crüeldad,
escrita con la humildad
de un siervo tuyo, aunque indigno

en la obra de Vergara, véase, además de Lihani ya citado, Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1968, págs. 172-199, y el libro de Gillet que se cita más abajo.

1. El *tuero* es, según el *Diccionario de Autoridades*, el «palo seco cortado, para encender, y aplicar el fuego o lumbre» (*s.v.*); los *tizos* son los *tizones*, los restos a medio quemar. La alusión a estos pedazos humeantes del trashoguero quizá nos sirva de referente temporal y centre la acción al final de la noche, antes del amanecer, cuando se puede contemplar la bóveda celeste.

Como buen enfermo de amor, el protagonista ha pasado la noche en vela.

2. Son los cielos *abrigo* en sentido recto porque el pastor está al sereno, y, en el metafórico, amparan al pastor.

3. «Tranquilo, en reposo, en silencio», según el *Diccionario* de la Academia; es término fundamentalmente náutico, y con él Silvero expresa el tópico deseo de que los cielos dejen de moverse para escuchar las quejas.

4. El hábito de grabar los nombres de las amadas es, desde la bucólica griega, inherente al género; por lo que se refiere al árbol, el propio de la égloga, según la rueda virgiliana, nótese la forma pastoril o arcaica de denominarlo.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

	de gozar de tu beldad;	25
	y pues Amor me sustenta,	
	quiero en breve dalle cuenta,	
	quicá que responderá,	
	y respondiendlo dará	
	alivio a mi gran tormenta.	30
	Amor, ¿hame herido alguno?	
ECO.	Uno.	
SIL.	Pues dime, ¿quién me hirió?	
ECO.	Yo.	
SIL.	¿Tú? ¡Muy bien librado estás!	35
	¿Desesperaré ¹ , importuno,	
	pues tu ley me condenó?	
ECO.	No.	
SIL.	Di, ¿quién causó mis enojos?	
ECO.	Ojos. [A5r]	40
SIL.	¡Cegaran antes que vieran!	
ECO.	Hieran.	
SIL.	Ya no pueden, aunque quieran,	
	herir, sino mil antojos ²	

1. *Desesperar* es «perder la esperanza. Desesperarse es matarse de qualquiera manera por despecho» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 309v). Aquí resulta apropiado en los dos sentidos,

porque el motivo teatral del suicidio por amor va a estar presente en esta pieza.

2. *antojo* no tiene sólo el sentido de «deseo, apetito y codicia de una cosa» (*Autoridades*, s.v.), sino que incluye

LOS «TRES COLLOQUIOS»

	que alegres ver no s'esperan.	45
ECO.	Eran.	
SIL.	Eran, pues plazer perdí.	
ECO.	Di.	
SIL.	Digo que me lo robaste.	
ECO.	¡Baste!	50
SIL.	Baste y sobre, Amor, en mí lo que Selvagia por ti me hizo y tú me provaste.	
ECO.	¿Vaste?	
SIL.	No, me voy de consumido ¹ .	55
ECO.	Mido.	
SIL.	¿Sueles medir el consuelo?	

también el aspecto de lo que se aprecia por un engaño a la vista («Muchas veces se engaña la vista al que dize haber visto tal cosa, si los presentes le quieren deslumbrar o desengañarle, dizen que se le antojó» [Covarrubias, *Tesoro*, fol. 74v]). Compárese con el proceso de la contaminación imaginativa detallada en una glosa de Espinel: «Ya, Bras, los tiernos cuidados | y aquellos varios antojos | de vivo amor engendrados, | y en mi pecho cultivados | con el agua de mis ojos, | los celos y el triste llanto, | que de mi mal muestras daban, | aquel tormento y

quebranto, | que tanto me congojaban, | ya no me congojan tanto» (Gaspar Garrote Bernal, ed., Vicente Espinel, *Obras completas*, II, *Diversas rimas*, Málaga: Universidad, 2001, pág. 668).

1. Se juega con la ambigüedad *irse*, en su sentido recto, 'salir' –Silvero habría de hacer amago de moverse, de ahí la acotación interna que indica el Eco–, y 'morir', aquí a causa de la enfermedad de amor, indicada por el estado de consunción; *consumido* vale tanto como «el flaco y macilento» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 243r).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

ECO.

Suelo.

SIL.

Di si de mí ternás duelo. [A^{5v}]

¡Responde! ¿Ya t'eres ydo? 60

¡De tu crueldad me appelo!¹

¡O, sonante, cruda y mala,
de qualquier mal mensagera,
cómo quieres que ansí muera,
dexándome açada y pala² 65

en señal de primavera!
Aquí quiero recostarme.
Dioses, queráys consolarme,
y doleos de mi dolor,
pues veys que muero de amor, 70
y Amor no quiere sanarme.

1. 'Apelar(se)' es presentar recurso de una sentencia ante una instancia superior. Compárese: «Señores, yo me apelo para delante del mesmo rey para antes de comer», como se lee en el *Buen aviso y portacuentos* de Juan Timoneda (Pilar Cuartero & Maxime Chevalier, eds., Juan Aragonés [Juan Timoneda], *Buen aviso y portacuentos. El sobre-mesa y alivio de caminantes*, Madrid: Espasa Calpe, 1989, pág. 184). Subyace, naturalmente, la imaginería medieval de los *Arrestos de amor*, o juicios ante su corte, según el título de la obra de

Marcial de Alvernia traducida por Diego Gracián de Alderete.

2. *azada* y *pala*, instrumentos de la muerte y anuncio del intento de suicidio. En el *Diálogo de una monja descontenta y su eco*, uno de los ecos, como éste, del siglo XVI, se lee: «Sola la pala y el açada | podrán dar fin a tal desconsuelo» (Marcel Gauthier [Raymond Foulché-Delbosc], «De quelques jeux d'esprit», *Revue Hispanique*, 35 [1915], pág. 63). Presenta la paradoja de Amor, que debiera anunciar primaveras, y trae en realidad la muerte.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

*Échase a dormir Sylvero,
y sale Selvagia y Ynesseta, pastoras.*

- SEL. Aguija, Ynesseta, hermana,
busca entre aquessos bellotos¹
las ovejas, cabras, chotos, [A6r]
donde a mal de nuestra gana 75
no pazcan vedados sotos².
Tira por essa cañada,
que ves do va una manada
de las lanudas viciosas³,
tras el herbaje golosas 80
que cae so la hondonada.
- Mas ¡tente!, no hay yr delante,
qu'el coraçón m'a'ngañado
o siento un zagal echado
con amoroso semblante 85

1. Es evidente que se refiere a un árbol o arbusto, quizá las mismas encinas; más abajo, Rueda utilizará el mismo término para el fruto de la encina (*Coloquio de Gila*, v. 179), como el médico Méndez Nieto (véase Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [7-6-2005]).

2. *soto* es el «lugar bajo del monte [...] suele estar cercado» y vigilado

por los *mesegueros* (véase, más abajo, v. 551), de donde *vedado* aquí. Véase, para esta escena de la aparición de las dos pastoras, la que parece recreación de Rueda en el *Coloquio de Gila*, vv. 161 y sigs.

3. Este epíteto del ganado lanar, y la referencia a su gulosidad es eco del principio de la *Arcadia* de Sannazaro (véase, más abajo, págs. 255-258).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

YNE. en la junquera del vado.
¡Ay, sin ventura, cuytada!
Lleguemos a la nrrramada,
que quiçá del coraçón
deve de ser su lisió, 90
o yo·stoy mal informada.

Lleguémonos mansamente, [A6v]
quiçá tu vista ha causado
qu'en este florido prado
le diesse algún accidente¹, 95
si es pastor enamorado.
Mas, ¡hay, qué gran sinrazón
es que tu linda visión
le causasse algún pavor,
por tenerte este pastor 100
tan amorosa affición!

SEL. ¿Y quién es, Ynesa hermana,
este pastor namorado?

YNE. Al que de vista has privado,

1. En lo antiguo, *accidente* es un cambio repentino del curso de una enfermedad; aquí, calificado de *malo*, puede aludir a cualquiera de las variantes de accidente vascular o

cerebral. Pero se consideraba también consecuencia de enfermedad de amor, que se puede producir al avistar a la persona que se ama por una hipertensión.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

	Sylvero es, que de su gana ¹ se rindió en el fértil prado.	105
SEL.	Parésceme estar habrando, y con la Muerte lidiando.	
YNE.	Dizes muy bien, en verdá; mas, señora, llega acá, y calla, qu'está soñando. [A7r]	110
SEL.	De mí trata. Escúchale ² .	
YNE.	Estéril es su pasión; mas, señora, allégate y encima del coraçón con la mano aprétale; que si de amor congoxado	115

1. *de su gana*, 'por su propia voluntad'; quizá con alusión también a la opción por el suicidio de amor, que sigue siendo un motivo del drama pastoril, como veremos más abajo. Silvero lidia, como dice de inmediato Selvagia, con la muerte, quizá indicando en didascalia implícita motriz el gesto y movimiento corporal del pastor recostado. Utilizaré la terminología de Alfredo Hermenegildo en sus estudios, fundamentalmente los recogidos en *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida: Universitat de Lleida, 2001.

2. En el impreso se lee 'escuchate', y en el v. 114 se lee 'allegate'. Que haya errata de por medio se advierte por la rima del v. 116. De atender a la didascalia del v. 122, en la que la Selvagia parece devolver a la criada la invitación de poner la mano sobre el costado del pastor, la enmienda que propongo con rima esdrújula en la que es aceptable la imperfección que supone mantener la lectura del v. 114, parece la más lógica. Hay otras posibilidades, pero parecen menos probables, pero de aceptar éstas o la lección del impreso, se pierden las didascalias implícitas motrices.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

está, viéndose apremiado,
dirá con instancia poca
claramente por la boca 120
el mal que le ha tormentado¹.

SEL. Bien hablas, pónsela tú,
que yo quiero estar atenta,
viendo el mal que le atormenta.

SIL. ¡O, poderoso Iesú! 125

YNE. Passo, que va dando cuenta².

SEL. Dela a quien le paresciere,
que dél recibir no quiere
cuenta ya mi coraçón.

YNE. Escucha, ten atención; 130
tómela quien la quisiere. [A7v]

Dize Sylvero soñando:

SIL. ¡O, la más bella ingrata y real pastora
qu'en estos territorios fue hallada!

1. Sobre la razón fisiológica del proceder de Ineseta, véase lo que se propone más abajo, págs. 280-284.

2. A la vista de los vv. 346-347 del *Coloquio de Gila*, podría interpretarse que el pastor, aparte dar indicios

de las razones de su agonía en las palabras inmediatas, está a punto de morir. Es, no obstante, ambiguo, acaso con doble sentido, de 'ya comienza a hablar' y 'está a punto de morir'.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- ¡Dichoso tú, Sylvero, pues agora
gozas y ves tu linda enamorada!¹ 135
¡Abráçame, Selvagia, o, mi señora,
la qual por muy hermosa y estimada
serás de los zagales deste apero²,
y más de tu pastor y fiel Sylvero!³
- SEL. ¿Habla conmigo, mezquina? 140
YNE. ¿Pues no ves qu'está tratando
de ti y contigo hablando?
- SEL. Vámonos, qu'es gran mohína⁴
estar en ello pensando.
- YNE. Sossiega, real pastora, 145
usa de virtud agora
en dalle la libertad
haviendo dél pïedad,
pues siempre contigo mora⁵. [A8r]

1. Este estilema poético se halla, sobre todo y aparte en la poesía del siglo XV, en el romancero viejo y nuevo, del que quizá Vergara lo tome en forma de cita, efectiva entre sus oyentes (véase, sin ir más lejos, Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [27-8-2005]).

2. «Significa también la choza o cabaña de los pastores, o el distrito

adonde apasta el ganado» (*Autoridades, s.v.*)

3. Sobre el cambio de ritmo por el paso de la métrica del octosílabo al endecasílabo, véase lo que más abajo se dice a propósito de este sueño erótico (págs. 257-259).

4. *mohína*, 'enojo', 'disgusto'.

5. Se refiere, claro, a la *pïedad*, que se atribuye propiamente a la mujer.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

Recuerda al qu'está adormido¹, 150
duélete deste zagal,
sánale su crudo mal,
pues tú misma le has herido
de pena tan desigual.

SEL. Bien careces d'entender, 155
pues me quieres someter²
con tu muy limpia inocencia³
que le sane su dolencia,
no teniendo yo el poder.

Sylvero bien siento yo 160
qu'es zagal aventajado,
polido y enamorado;
mas ya Cupido me hirió

En este contexto, y teniendo en cuenta los estilemas de raigambre cancioneril y amoroso en general de los versos siguientes de Ineseta (*pena desigual, crudo mal*), la *piEDAD* afecta a la relación *servicio / galardón* entre amantes.

1. *recuerda*, 'despierta'. Sobre el posible uso paródico que en este verso se hace un pasaje de san Pablo, *Eph* 5, 14 («Surge qui dormis, et exurge a mortuis»), y hasta de Manrique, véase lo que se apunta más abajo, págs. 282-284.

2. *someter*, 'convencer'.

3. *inocencia* «se toma assimismo por sinceridad o simplicidad en las acciones o palabras. Esto es, sin artificio o malicia en ellas, la que hai comunmente en los niños o en los demasiadamente sencillos» (*Autoridades, s.v.*) Selvagia trata de ignorante a la criada, en el mismo nivel del pastor rústico incapaz de comprender los registros cortesanos del amor.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

de Griñón, mi requebrado¹.
Pero pues l'Amor ordena, 165
ello sea en hora buena;
déxale esse mi çurrón
y no en señal de affición²,
mas por mitigar su pena. [A^{8v}]

Y bolvamos al apero, 170
pues ya sesteá el ganado,
y dexa estar al cuytado
entre esse menudo yero³,
passando su triste hado.

Vete por esos xarales, 175
ten cargo de los primales,
con el ganado ovejuno,
que yo terné del chotuno,
borregas y rezentales⁴.

1. *requebrado*, 'enamorado'; según Covarrubias, «metafóricamente se dize requebrarse el galán, que es tanto como sinificar estar desecho por el amor de su dama» (*Tesoro*, fol 9v de la segunda foliación).

2. *affición* es, en sentido general, amor; *estar* o *ser aficionado* de alguien es 'estar enamorado'. Selvagia no deja el zurrón como prenda de amor, aunque

a la larga esta acción resulte profética del matrimonio entre los dos.

3. *yero*, 'algarrobo', el árbol bajo el que yace recostado Silvero. Sobre su posible valor simbólico aquí, véase lo dicho más abajo (págs. 259-260).

4. El reparto de responsabilidades en el cuidado del ganado no deja de tener su carácter simbólico, sancionado en la tradición pastoril. La señora, Selvagia,

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

Éntranse, y despierta Sylvero.

SYLV.	Di, vaquero, ¿qué has soñado?	180
	Recuerda, di, ¿estás en ti?	
	¡O, en qué gozo me vi!	
	¡Quién no hubiera recordado	
	deste sueño que perdí!	
	Que soñava que a mi lado	185
	deste siniestro costado ¹	
	mi Selvagia me encendía [B1r]	
	una lumbre que prendía	
	mi corazón angustiado.	

encomienda a la criada el cuidado de los animales más logrados, entre ellos los corderos *primales*—el primal, según Covarrubias, es «el cordero que nació entre los primeros de aquel año» (*Tesoro*, fol. 596v)—, junto con las ovejas en estado normal, el *ganado ovejuno*. Selvagia se ocupará de lo más delicado, de los *recentales*, que, según *Autoridades*, es «el cordero recién nacido: y rigurosamente se entiende por el que nació pasado el tiempo regular de la paridera» (*s.v.*), las *borregas* paridas y el ganado *chotuno*, «que llaman los pastores a los corderos flacos, enfermizos y desmedrados» (*Autoridades, s.v.*)

1. *siniestro costado* es, naturalmente, el

lado del corazón; es una perífrasis común en la poesía de cancionero y en el romancero, como en el *Romance de Durandarte*, de donde quizá lo recordaba también Cervantes (véase, sin ir más lejos, Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [25-8-2005]). Para la posible especialidad del *mal de costado* como mal de amor, aquí claro, véase Rafael Beltrán, «La muerte de Tirant lo Blanch: elementos para una autopsia», en Jean Marie Barbera, ed., *Actes del Col·loqui Internacional Tirant Lo Blanch: L'arbor de la novel·la moderna europea (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, págs. 75-93.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Y por presto que acorrí 190
a·scalentarme en su llama,
fue huyendo como gama¹;
y que hallava par de mí²
una empresa³ de mi dama.
Y en esto el sol radiante 195
se me mostrava puxante
en huirme, yo en llamalla;
y quando quise alcançalla
se m'esparesció delante.

Heme aquí, ya recordé. 200
¿Sueño, por qué me has burlado?
¿Qu'es esto que está aquí echado
hazia do me levanté?
¡O, qué çurrón tan gayado⁴!

1. Como más abajo se señala (pág. 264), es un motivo que está en relación con el *Cantar de los cantares*, pero que no es raro en la poesía pastoril, como, por ejemplo, en la *Arcadia* de Sannazaro, en la égloga II de Montano y Uranio, en la que se dice que Tyrena huye del pastor «piu veloce que damma» (ed. Michele Scherilio, Turín: Loescher, 1888, pág. 29; para su versión castellana, véase más abajo).

2. *par de mi*, 'a mi lado'.

3. Aquí tiene el sentido de especial regalo, el *don* clásico de la literatura de corte, de la dama, que el caballero suele exhibir o llevar como muestra que identifica el compromiso. Véase idéntico uso en el *Coloquio de Gila*, v. 409; y lo que, al respecto de la función, se dice en el estudio (págs. 286-287).

4. *gayado*, según Covarrubias, «la mezcla de diferentes colores alegres que matizan unas con otras» (*Tesoro*, fol. 421v); aquí también con el

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

Paresce el de mi pastora: 205
si es ansí, en aquesta hora [B1v]
voy del todo vencedor.
¡Esfuerça, triste pastor,
con empresa de tu aurora!

¡O, çurrón más agraciado 210
que jamás çurrón se vio,
y más rico y acabado
qu'el que Ceres embió
al dios Pan empresentado!
Eres de una rica piel, 215
de un cachorro suyo fiel
que guardava su ganado;
y por tal serás colgado
en mis hombros por joyel.

Y el que de hoy más pretendiere 220
servir a la mi pastora
le desafío de agora;
y si la lucha venciére,
gane el prez luego a la hora¹.
Por tanto, simple vaquero, [B2r] 225
hazte fuerte como azero,

sentido general de 'hermoso'. Silvero, cumpliendo con el código bucólico, va a describirlo de inmediato.

1. Véase, para esta imaginiería caballerisca, lo que se expresa más adelante en el estudio (págs. 287-288).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

camina entre los xarales,
desafiando zagales,
publicándote guerrero.

Éntrase Silvero, y sale Bruneo, padre de Selvagia.

BRU. ¡O, supremo Criador, 230
las mercedes señaladas
que das a este peccador
es dar al alma aldavadas¹
para que emiende su horror!
Gran Señor, pues me formaste 235
de la tierra y fabricaste
el alma que Tú me has dado²,
haz que no cayga en peccado,
pues que me la rescataste³.

1. «Metafóricamente se dice del temor o susto repentino que sobreviene al ánimo de algún mal o riesgo que amenaza; y también se llena así los avisos que Dios da al alma, o por medio de pensamientos piadosos y llamamientos interiores, o por medio también de las calamidades y trabajos, para que se convierta a él» (*Autoridades, s.v. aldabada*).

2. Transposición del pasaje de Gn 2, 4

(«Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ...»), más bien a partir de su uso como responso del domingo de Septuagésima, o de su generalización en las oraciones.

3. Sobre el tipo 'poético' de estas quintillas que introducen la narración ticscópica de la pérdida del hijo de Bruneo y sobre su función específica, véase lo que se expone más abajo (págs. 319-325).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

Un hijo llamado Bruno 240
diste en mi muger Brunea,
el qual ya muerto se crea [B2v]
que será, pues que ninguno
rastros¹ de que bivo sea.
Hurtose de mi heredad² 245
a dos años de su edad,
dexándome viejo, triste.
Después Selvagia me diste
por tu infinita bondad.
Pues que para mi consuelo 250
esta tal hija me has dado
y su edad demanda estado,
gran Señor, de allá del cielo
venga el remedio ordenado.
Quiero ver en breve adónde 255
está, que luego se esconde
cada vez que de Silvero

1. Podría tratarse de un error del texto, con laguna, por demás difícil de justificar métricamente, o acaso resultado de una aglomeración, ‘rastros [he]’, o de la pérdida parcial de la contracción *rastros* por ‘rastros [es]’, que no hubiera sido entendido por el cajista. Más lejana es la posibilidad de que haya que editar *rastró*, uso poco

común del verbo *rastrar*, en su segunda acepción, ‘seguir un rastros’.

2. Aunque *hurtarse* es ‘desviarse de algún parage’ (*Autoridades*, s.v. *hurtar*), ‘ausentarse’, aquí debiera entenderse como una forma impersonal, equivalente a ‘fue hurtado’, atendiendo a la solución final de la pieza (compárense vv. 847 & 854).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

le trato: «Por ser vaquero,
no es para mí», me responde.

¡Selvagia!

SEL. ¿Qué quies, señor,
que así tan apressurado [B3r]
estás y tan alterado? 260

BRU. Yo te lo diré, mi amor,
pues que me lo has preguntado.
Esse zagal de la sierra 265
me va dando cruda guerra,
por muger te ha demandado;
yo ya soy viejo cansado,
y al fin fin, hija, soy tierra.

Y pues me va amenazando 270
la muerte a cada momento,
si es dello el Señor contento,
pues se va en gracia guiando,
acepta tal casamiento.

SEL. Bruneo, mi buen señor, 275
al supremo Redemptor
tengo yo ya prometida
castidad, mientras que vida
Él me diere y su favor.

Y, por tanto, no hay tratarme, [B3v] 280
señor, sobr'essa materia,

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- porque al fin en esta feria
pienso será captivarme
do passe estéril miseria.
- BRU. ¡Ay, hija, cómo no sientes 285
ni tampoco paras mientes
en tus cerrados oídos!
Abre, tenlos esparzidos,
haz a la Fortuna dientes.
- Que, pues mis hados son tales 290
que a castidad diste el sí,
recógete desde aquí,
no des audiencia a zagales,
porque no penen por ti.
- YNE. Señor, de allá del apero 295
es llegado un ganadero.
- BRU. Pues bien, ¿qué quieres agora?
YNE. Creo pregunta por señora.
SEL. ¿Por mí? Entre acá el grossero. [B4r]

Entra Colín.

- COL. ¡Dios mantenga tu vegez!¹ 300
BRU. Amigo, sed bien llegado.

1. Fórmula de saludo arcaizante convertida en seña de identidad del protagonista de los *introidos* naharrescos; desde entonces evidencia el origen

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- COL. Y prospere tu ganado
el verdadero Jüez,
sin ser del lobo acossado¹.
- BRU. ¿A qué bueno eres venido? 305
- COL. A qu'estés apercebido,
que una lucha ay señalada
y al lugar do está aplazada
seas juez, siendo servido.
- Que a causa desta pastora 310
Silvero, mantenedor²,
inflamado del amor,
ha desafiado agora
a Griñón, su atendedor³,

social rústico de sus usuarios, entre quienes es únicamente admisible para la sociedad contemporánea. Véase, para su implicación negativa, sin más, Francisco Rico, ed., *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 99-102.

1. Es un saludo pastoril, con deseo de bien. Cf: «Hermano Quiral, así nunca los hambrientos lobos [...] hagan presa en tus blancos corderos» (*Coloquio de Camila*, en Cotarelo 1909, II, 23).

2. El *mantenedor* de un desafío festivo es algo más que, como escribe

Covarrubias, «el principal de la fiesta» (*Tesoro*, fol. 538r); es el promotor que se obliga a llevar el principal peso, quien convoca el torneo, propone las condiciones y se enfrenta solo o con cuadrilla a los *aventureros* que concurren.

3. *atendedor* podría ser 'enamorado', como el arcaico *entendedor*; aunque, según el contexto, cabría pensar en un opuesto a *mantenedor*, el 'desafiado'; pero no hallo en la terminología de la fiesta caballeresca tal sentido, y, entre otras cosas, el que atiende suele ser el mantenedor o desafiante.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

sin otros demás zagales 315
que a la lucha han de venir
d'entre aquestos matojales, [B^{4v}]
y an¹ pienso que han de acudir
gran copia de mayoresales².

Y como zagal osado 320
el qu'en esta lucha fuere
vencedor, y lo venciere,
nombre de buen namorado
le quede mientras biviere.

Y pues entendido sé 325
que soy con lo presupuesto³,
di, ¿qué respondes a esto?

BRU. Anda, hija, y éstrate
con Ynesseta de presto.

1. *an*, 'aun' (véase Joseph E. Gillet, «Propalladia» and other Works of Bartolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr: University of Pennsylvania Press, 1943-1951, III, pág. 545).

2. El *mayoral* es «el que assiste al gobierno del ganado con mando, governando los demás pastores»

(Covarrubias, *Tesoro*, fol. 533r).

3. Colín aduce brevedad retórica y endosa una fórmula de cortesía –supóngase, por ejemplo, un refrán como «a buen entendedor, pocas palabras bastan»– diciendo que sabe que, con lo dicho, Bruneo queda bien enterado.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Éntrase Selvagia con Yneseta, y dize Bruneo:

BRU.	Señalada turbación	330
	es, hijo, la que me days, pues que tantos declaráys con esta persecución ¹ .	
	Muerte, ¿por qué no llegáys? [B5r]	
	¡O, padres, los que tenéys ²	335
	hijas, mirad lo que hazéys; entended qu'estos zagales con sus intentos brutales me disfamarán qual veys!	
	¡Mi honrra va muy perdida!	340
	¡O, vejez afortunada ³ !	
	¡Ya, Bruneo, de cayda vas, pues pudieras casada tener tu hija querida!	
	Andad, baste por agora,	345

1. *persecución* «se toma también por los trabajos, fatigas y molestias del cuerpo u del alma» (*Autoridades*, s.v.) Es posible, también, que tenga el sentido de *prosecución*, referida en este caso no sólo al estado anímico de Bruneo, sino a la circunstancia de que sean *tantos* los implicados en el desafío de Silvero, que deshonra por

su publicidad al padre, que acababa de recomendar el retiro a Selvagia.

2. Son perceptibles en las palabras de Bruneo algunos motivos de la *lamentatio* (véase, más abajo, págs. 319 y sigs.)

3. No se trata de una ironía, sino del uso de *afortunado* en su sentido propio, 'sujeta a mala fortuna', 'vejez tormentosa' también.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

y dezid que la pastora
ella no ha de ser casada,
que, si lucha hay señalada,
que luchen mucho en buen ora.

Y que busque iuez y tome 350
Silvero allá a su contento,
que yo serlo no consiento;
y le suplico que dome [B5v]
su sobervia en otro intento.

Y con esto nos entremos 355
en nuestra pobre manida.

COL. Perdóneme, por su vida.
BRU. Perdóneos Dios. Caminemos,
que a mi pena no ay salida.

Entra Selvagia sola.

SEL. Muy contento está Silvero 360
por ser en lucha esforçado;
si él me quiere, yo no quiero
velle ni en papel pintado,
que sólo por Griñón muero.

Y pues sabes mi intención, 365
Silvero, quita qüestión¹,

1. *qüestión*, *cuestión*, ‘disputa’, ‘discusión’.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

dexa estar a mi querido,
no le des persecución,
pues no te lo ha merecido.

Mas, según soy informada, 370
un morisco valenciano¹ [B6r]
abita en aqueste llano;
dizen qu'es cosa estremada
lo que haze por su mano.
Porque si con su saber 375
él tramuta² mi figura
en fuerças y en vestidura,
no ay quien me baste a vencer
en toda la estremadura³.

Lllamar quiero quién está 380
en aquesta su possada⁴.

1. Sobre el tipo y otras características de su función, véase más abajo (págs. 299-302).

2. Así en el impreso; más adelante vemos *trasmutar*.

3. No es originalmente nombre propio, sino el terreno extremo, fronterizo original. Se lee en el *Coloquio de Tymbria*: «Isacaro hermano es de Urbana y hijo también de generosos padres, como tú; el cual, dejando su

hacienda encomendada a su tutor, pasando por esta estremadura...» (modifico la puntuación del texto de Cotarelo 1908, II, pág. 132).

4. Podría también entenderse como una pregunta de Selvagia, al tiempo que llama a la puerta: «Llamar quiero. ¿Quién está | en aquesta su posada?»; pero –teniendo en cuenta que en el impreso original no se indica interrogación– es posible que se entienda

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- MO. ¿Quin¹ llamar di madrugada?
SEL. Mi señor, aquí os pará².
MO. Allá guardar³, doña honrrada.
 ¿Qui querer? ¿Qui me mandaxtes? 385
SEL. Señor, pues que ya llegastes,
 yo os lo quiero declarar,
 quiriéndolo bien pagar.
MO. Ben dexter⁴, ¿de qué penaxtes?

mejor como una interrogativa indirecta dirigida a sí misma: 'llamar quiero, para saber quién está en su posada'; para después golpear la puerta. Para la relación de esta escena con una homóloga de la *Comedia llamada Armelina* de Rueda, véase más abajo, págs. 308-310.

1. Una de las características del habla de los moros literarios es la tendencia a la no diptongación o a la reducción de diptongos, tanto en posición tónica como átona (Ernesto Veres d'Ocón, «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española*, 34 [1950], págs. 195-237; publicado también en *Estilo y vida entre dos siglos*, Valencia: Bello, 1976, págs. 35-64; y el apéndice «Las jergas de los moros y de los negros en las obras de Lope de Rueda», págs. 161-162). Sigue después una muestra del uso de *i* en lugar de *e* en posición

átona (*di*). Señalaremos sólo algunas particularidades del lenguaje dramático convencional de los moros o moriscos que dificulten la comprensión. Para una información más detallada, véase Albert E. Sloman, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, 44 (1949), págs. 207-217.

2. 'Paradvos aquí', 'deteneos aquí'.

3. *Allá*, 'Alá', como saludo de moro. Por lo que se refiere a *llamar*, el uso del infinitivo en lugar de las formas personales es una característica de la jerga literaria morisca, así como también las confusiones temporales, como en el verso siguiente, el pasado, *mandaxtes*, por el presente, *mandas*, y, en el v. 389 *penaxtes* por *penas* (Veres d'Ocón 1976, 170-171).

4. Tenemos en esta palabra dos de las características del vocalismo y del

LOS «TRES COLLOQUIOS»

SEL.	<p>De muy sano coraçón¹ [B6v] respondo a lo preguntado. Sabrá que por un garçón en hermosura estremado passo grande confusión; y es que a lucha está aplazado, y el triste es muy delicado. Pídote, como es razón, qu'en la forma de Griñón sea mi cuerpo trasmutado.</p>	<p>390</p> <p>395</p>
	<p>Porqu'en no ser conocida, con el diestro luchador lucharé, porque mi amor² él no vaya de vencida, siendo de mí vencedor.</p>	<p>400</p>

consonantismo, que ya han hecho su aparición; por un lado el uso de *e* por la vocal tónica *i* (Veres d'Ocón 1976, 160), y, por el otro, muestra de la pronunciación del trueque de las sibilantes, que, aunque arbitrario en esta jerga literaria, tiene un fundamento fonético (Veres d'Ocón 1976, 164-165, que remite a Amado Alonso, «Trueques de sibilantes en antiguo español», *Revista de Filología Hispánica*, 1 [1947], págs. 1-12; y «Las correspon-

dencias arábigo-españolas en los sistemas de sibilantes», *Revista de Filología Hispánica*, 8 [1946], págs. 12-76).

1. *sano* «se toma también por el hombre sincero, y de buena intención» (*Autoridades*, s.v.), y en ese sentido es como se entiende aquí el adjetivo, 'sinceramente', 'de buena voluntad y sin esconder nada'.

2. Se refiere a Griñón, que no será vencido siendo como es el vencedor sobre el corazón de la protagonista.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

MO.	Só contento, ¿en qué hazenda me tenextex di pagar?	405
SEL.	Señor, n'os puedo mandar ¹ más de una mansa berrenda ² , destríssima en el criar. [B7r]	
MO.	¿Box ben tenextex bon tino ³ ?	410
SEL.	¿Ánimo queréys dezir?	
MO.	Xí, que tener de benir un expérito ⁴ malino.	
SEL.	Venga, bien puede salir.	
MO.	¡Aya, box, xeñor Platón ⁵ ,	415

1. *mandar*, «ofrecer y prometer alguna cosa» (*Autoridades*, s.v.).

2. El *manso* es el animal que va delante y dirige a los otros, en este caso de dos colores, *berrendo*.

3. *Box*, 'vos', trastocando la bilabial fricativa sonora por la oclusiva sonora, que es común en esta jerga (Veres d'Ocón 1976, 162-163). '¿Tenéis vos buen tino?', viene a preguntar el moro. *Tino*, según *Autoridades*, es tanto el «hábito, o facilidad de acertar a tiento con las cosas», cuanto «metaphóricamente vale juicio, prudencia y discurso cuerdo, para el gobierno y acertada dirección de alguna materia» y el acierto por buen pulso en el

disparo (*Autoridades*). El uso erróneo del morisco es corregido de inmediato con la precisión de Selvagia. No es más que un recurso humorístico.

4. *expérito*, 'espíritu', nuevo caso de cambio de la *i* tónica por *e*.

5. *aya*, la interjección árabe *y a*, «utilizada para invocar a quien se habla» (Veres d'Ocón 1976, 172). Sobre el conjuro, sus aspectos léxicos y dependencia de modelos literarios, véase más abajo (págs. 308-310). Por lo que se refiere a *Platón*, quizá tengamos que interpretar este trueque vocálico en el nombre propio como una de las prevaricaciones del lenguaje con finalidad cómica (véase más abajo, págs. 309-311).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

xalir xin máx dilaxión
de la concabada roca;
venir a m'ixtanxa poca¹
de la infernal región!

¡Conjórrote, Proxorpina,
también Balxabú conjorro,
que de tu apoxento excorro²
xalir querax prexto aýna,
poix ganancia te procorro!
En mi excura abetaxión³
dar logo dexpenxación,
aya, sin detenemento,

420

425

1. El trastrueque del orden lógico es característica también de la sintaxis, aunque aquí forzada por las necesidades rítmicas. *Ixtanxa* tanto podría ser *instancia* como *estancia*, en ambos casos se advierte la reducción del diptongo final y el uso de *x* generalizado también para los fonemas *ç* y *z*. Si pensáramos en *instancia*, el moro manda a Plutón que venga sin necesidad de insistir demasiado, 'poca instancia'; *instancia* «vale la fuerza y el ahínco con que alguna cosa se procura» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 505v). Aunque, en la nueva aparición

más abajo (v. 810), el moro manda venir a su 'pequeña estancia' a los personajes infernales.

2. *excorro*, 'oscuro'; sin embargo, *escura* en v. 425. Para el peculiar léxico del conjuro, véase más adelante.

3. *abetaxión*, 'habitación', 'casa'. En el verso siguiente, *dexpensación*, 'dispensación'. Pide a Belcebú que permita excepcionalmente que llegue hasta su casa proveimiento, *proviemento*, para hacer la transmutación, *un tramuntaxión* –con cambio de género típico de esta jerga– detallando, así, la finalidad del conjuro.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

embiando provimento
para un tramuntaxión.

¡Salir beliaco¹!

DIA. ¡Bu, bu! 430

SEL. ¡Iesús!

MO. ¡Aya, no dexter²

Iesux por nada que ber,
qu'enojado a Belxabú
y echado todo a perder!

SEL. Yo callaré, por mi vida; 435
veysme a todo sometida,
tornad y ataparme he,
y muy atenta estaré
hasta ver su despedida.

MO. Caliar al³ pico, xeñora, 440
y tener bon xufremento
no faxer tramutamento⁴.

¡Aya, box, Platón, agora,
bener a mi llamamento;

1. La prepalatal lateral sonora *ll* suele resolverse en *li* (Veres d'Ocón 1976, 169).

2. *dexter*, 'dezir'.

3. *al*, 'el'. «La forma *al* del artículo se explica por contaminación del artículo

morisco» (Veres d'Ocón 1976, 170).

4. El moro manda 'callar el pico' a Selvagia; en este contexto, parece que *no faxer tramutamento* es un mandato a Selvagia, 'no os mováis', 'estad quieta', 'no os cambiéis de lugar'.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

	mirar que conjorro y rogo! ¡Platón, aya, bener logo, Broxorpina ¹ también junto, bener, amiga, en un punto, xalir del ardente fogo! [B ^{8r}]	445
DIA.	El recaudo diligente te traygo, como has pedido; toma, vista este vestido de pastor muy brevemente quien querrá no ser vencido. ¿Ay más que dezir?	450
MO.	Andad prexto, prexto, en brevedad, encoméndame a Mahoma ² . ¡Extar quedo! ¿Qui ti toma? ¡Xux, biliaco, cominad! ³	455

1. *Broxorpina* es, naturalmente, Proserpina, en este caso con una sonorización $p > b$, confusión frecuente entre los moriscos, aunque sea ésta la única documentación en Vergara y Lope de Rueda (compárese Veres d'Ócón 1976, 163, y la bibliografía que cita sobre casos en textos literarios).

2. Mahoma, según la tradición

cristiana, por ejemplo seguida por Dante, pena en el infierno, de ahí la encomienda del moro, que, naturalmente, tiene también finalidad cómica.

3. *Xux, sus*. Hago más abajo una referencia a la acción que aquí debe desarrollar el diablo y que está indicada de forma implícita.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- SEL. ¡O, cómo estoy espantada! 460
MO. Aya, pagarme, xñora,
y andar box mucho bonora.
SEL. Mi berrenda regalada
os mando, a fe de pastora.
Pues, dezid, ¿qué es lo que resta? 465
¿Queda algo por saber?
MO. Nada, ben poder bolver,
que con xolamente aquexa,
tener muy grande poder. [B8v]
- SEL. Baste, sus, adiós, señor. 470
MO. Aya, embiar a recaudo¹.
SEL. Daquesso perdé cuydado.
¡O, qué sabio encantador!
Admirada me ha dexado,
grande ha sido su saber, 475
tanto que me haze tener
el coraçón remontado²
en ver cómo pudo ser
lo que con él he passado.

1. 'Enviad a recaudo', entiéndese el pago acordado.

2. *Remontar* es «término de caçadores, vale tanto como espantar la caça

[...], por alusión sinifica al que espantamos» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 7v de la segunda foliación).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Sus, yo voy presto aliñarme¹ 480
 como gentil luchador,
 que saldrá el mantenedor;
 mas, a fe, qu'é de vengarme
 y quitalle el pundonor².
 Mas aquí quiero apartarme. 485
 ¿No es aquél Griñón, pastor?
 Herido viene de amor³,
 parece que va a buscarme,
 quiero atender su dolor. [C1r]

Entra Griñón.

GRIÑ. O, mi Selvagia, ¿dó estás? 490
 Esse tu descuydo yerga⁴

1. Quizá haya que editar [a] *aliñarme*, 'a prepararme'.

2. «Aquel estado en que, según las varias opiniones de los hombres, consiste la honra o crédito de alguno» (*Autoridades*, s.v.). Véase la larga nota de Gillet 1943-1951, III, 113-114.

3. Fuera del uso de un estilema consagrado, quizá Vergara recuerde unos versos del romance *Caminando por mis males* de Garci Sánchez de Badajoz, que, después de su inclusión en el *Cancionero General*, pasó a romance-

ros, cancionerillos y pliegos sueltos, en el que, en ambiente sentimental parecido, el protagonista amante se va de rondón hacia unas «bestias estrañas», que no lo acosan, compadecidas de su enfermedad: «Dexalde muera a la lengua | que de amor viene herido» (Antonio Rodríguez-Moñino, ed., *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*, Valencia: Castalia, 1951, pág. 106).

4. De *erguir*, en el sentido de 'enderrezar', 'corregir', pues, como en seguida narra Griñón, ha perdido

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

y en ti vigilancia alberga.
Allega, allega y verás
lo que hallé junto a Pisuerga.
¡Blanca chiva regalada, 495
mal havéys sido guardada!
O, muy delicada piel,
¿cómo pudo el lobo infiel
hazer en vos su emboscada¹?

¡Carnicero salteador, 500
hambriento, desbelitado,
entraras en mi ganado,
matárasme lo mejor
y dexaras lo vedado!
¡O, Selvagia, y quién pudiera 505
acabar la bestia fiera,
que no dexara çatico², [C1v]
pues que te llevó el pellico
de tu chiva ma[n]driguera³!

una cabritilla que ha sido devorada por el lobo.

1. *emboscada*, 'emboscada', uno de los pocos rasgos fonéticos del habla pastoril que se conserva en este coloquio, como, inmediatamente, *debilitado*, 'debilitado', 'flaco'.

2. *çatico*, 'pedazo', 'trocito'. Entiéndese del lobo.

3. No documentamos este adjetivo, que pienso está relacionado con *mandra*, «la majada donde se recogen los pastores», según Covarrubias (*Tesoro*, fol. 536r; y Corominas & Pascual, *s.v.*) La *chiva madriguera* o *mandriguera* sería, así, la que se criaba en la majada, por más mimada.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Sus, yo quiero caminar 510
de presto a su esquiladero
y el pellico l'endonar¹.

Mas tente, pastor grossero,
ves allí a Selvagia estar; 515
llega con toda presteza,
no te turbe su belleza,
humíllate a su figura,
dándole en su vestidura
paz con toda ligereza².

Nuestro dios Pan te salute, 520
Selvagia de gran valor,
y a te guardar lo mejor
de tu ganado te ayude
del lobo perseguidor.

Iunto cabe l'enzinar, 525
como queremos baxar [C2r]
a las junqueras del vado,
conosí de tu ganado
esta chiva te faltar.

1. Se refiere al *esquiladero* de Selvagia, a la que quiere *endonar*, 'regalar', el *pellico* de la cabra.

2. Griñón, tímido, quiere saludar a Selvagia dándole el beso de *paz* en su vestidura, o bien sólo apenas

tocándola, con *ligereza*. Véase, más abajo (págs. 445-446) y también, los vv. 206-210 del *Coloquio de Gila*, para una agudización paródica de esta misma acción del pastor enamorado.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

	Y como la tu excelente marca uiesse conoscido, fuy como un empedernido ¹ o qual bívora serpiente buscando el lobo transido ² .	530
	Si, pastora, le topara, prométote no parara hasta que su piel truxiera, y an otra cosa cumpliera, qu'en su sangre me cevara.	535
SEL.	En gran cargo, mi Griñón, tengo lo que hazes por mí, si va con limpia intención, y huelgo toparte aquí por que me otorgues un don ³ . Bien sé estás desafiado [C2v] y que ya el día es llegado que la lucha se ha de dar: yo te quiero suplicar no salgas a lo aplazado.	540 545

1. *Empedernerse* es, según Covarrubias, «bolverse una cosa tan dura como piedra. Empedernido lo endurezido en esta manera» (*Tesoro*, fol. 343v).

2. «Dícese particularmente del que

padece hambre» (*Autoridades*, s.v.), el 'lobo hambriento'.

3. Es el *don contraignant*, que solicita la dama o el débil al caballero, en la ficción caballeresca; aquí, en términos más generales, es una petición.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

	Esto me has de prometer, pastor, si fueres servido, tan sólo este don te pido, que más valdrá no vencer que no que salgas vencido.	550
GRIÑ.	Real pastora, quisiera que tal no se me pidiera, que, aunque soy tierno garçón, con el favor de affición que te tengo, yo venciera ¹ .	555
	Pero pues quieres que ansí ello sea, yo lo aceto, y, a fe de zagal, prometo qu'esto que digo ante ti lo compliré sin defeto. [C3r]	560
SEL.	Con esso me has consolado. Buen pastor, a tu ganado en paz te quieras tornar.	565
GRIÑ.	¡Dios contigo!	
SEL.	Y Él guardar te quiera, mi dulce amado.	

1. Griñón recuerda, de algún modo, a Selvagia que el amor, según el tópico, transforma a los enamorados y los hace más hermosos, más atractivos, más fuertes, etc.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

*Éntranse, y sale el luchador Sylvero,
y un zagal que trae el epitafio¹,
y Colín, tañendo y cantando.*

¡A la lucha, luchadores, 570
qu' ésta es la lucha de amores!²

A luchar sale Sylvero,
desafiando zagales,
entre aquestos matojales
los aguarda el buen guerrero, 575
por aquel qu' es su luzero, [C^{3v}]
Selvagia, flor de las flores.
¡A la lucha, luchadores!

SIL. A la lucha soy llegado,
ya mi desseo es cumplido, 580
ya, Selvagia, tu querido
si viene, lo que ha mamado
sudará o será rendido.
Soberanos dioses, sed,

1. Se utiliza *epitafio* en esta época no sólo para la inscripción funeraria, sino para otras inscripciones conmemorativas o formales, letra de emblema o empresa. En este caso, se trata de un verdadero *cartel* de convocatoria de

la lucha, en el que se detallan las razones, condiciones y premios, como se puede ver más abajo (vv. 619-623).

2. Responde el estribillo a un patrón textual y musical común a otras canciones de trabajo (véase luego, pág. 289).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

	os ruego, de mi favor; y en esta lucha de amor, por vuestra bondad, quered que salga yo vencedor.	585
	Mas, ¿qué digo? Gente suena, luchadores deven ser, quiérom'en orden poner y vengan en ora buena, que aquí·stó a lo mantener.	590
SEL.	¿Heme tardado, Silvero?	
SIL.	No, pues has sido el primero. [C4r]	595
SEL.	Pues, sus, ordena, pastor, con éstos lucha de amor, que yo quiero ser postrero.	
	Pero, zagal, señalemos un juez, si te parece, para que, si lo meresce, qualquier de nos no aleguemos que de justicia caresce.	600
SIL.	¡Ta ¹ !, comedido Griñón, en conscencia lo dexemos.	605
POLI.	¿Y si nosotros vencemos?	

1. *ta*, interjección expresiva, como *tate*, que se utiliza más abajo en el sentido de '¡atención!', '¡espera!', '¡está quedo!'.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- SIL. Si venciéredes, razón
os valdrá.
- POL. ¡Sus, empecemos!
- BRI. Tate, partamos el sol,
porque no haya fraude alguno. 610
- SIL. ¡Déxate desso, importuno!
¿Qués' me da sol que resol?
Para mí todo s'es uno.
- POLI. Sépase por qué luchamos [C^{4r}]
primero que nos asgamos¹. 615
- SIL. En esse epitafio está;
léase, y entender se ha,
zagales, por qué lidiamos.

Epitafio.

«Yo, el mantenedor, Sylvero llamado,
vencido de amor, con justa querella 620
mantengo esta lucha, pensando vencella;
do no, el que venciere por fiel namorado
se pueda llamar de Selvagia la bella».

1. *asgamos*, de *asgar*, 'trabar', 'agarrar'. El término no es vulgar, y aquí expresa la acción de agarrarse, según el modo de cualquiera de las

variedades de la lucha libre, en el curso de la cual los contendientes han de trabarse con el objeto de derribarse.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

SIL.	Zagal, ¿haslo ya entendido?	
BRI.	Bien, y desafío a ti.	625
SIL.	¡Pues, sus, vente para mí!	
BRI.	¡Tente!	
SIL.	¡Ya tú vas vencido!	
BRI.	¡Primero moriré aquí!	
SIL.	¡Passo, que vas rascañando!	
BRI.	¡Todo vale, y aun rasgando ¹ querría estar tu corazón!	630
SIL.	¿Tú rasgar, cruel garçón? ¡Sus, l'otro, que·stó esperando! [C5r]	

Aquí derriba Silvero a Briseño.

POLI.	¡Bravo te muestras, Silvero!	
SIL.	Bravo o manso, ven, zagal.	635
POLI.	Si voy, yré por tu mal.	
SIL.	¿Por qué, rústico grossero?	
POLI.	¿A mí rústico, animal?	
	¡Ten, zagal, que vas al suelo!	
SIL.	¡Tente tú, que vas de buelo!	640

1. *Rasgar* es «dividir la cosa que en sí era continua», aquí la carne para sacar el corazón del enemigo. Así responde el contrincante cuando Silvero se queja de que le *rascaña*; *rascañar* o *rasguñar*,

hacer rasguños, en general «la señal que se hace con las uñas» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 3r de la segunda foliación). Silvero ironiza mientras derriba a Briseño (v. 632).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

POLI. No me vence tu chillar.
SIL. Pues alto, callar y obrar.
¡Sal agora, buen moçuelo!

*Aquí derriba Silvero a Polindo,
y sale¹ Selvagia, qu'está en forma de Griñón.*

SEL. Silvero, puxante estás.
SIL. Dexa puxanças, garçón. 645
SEL. ¿Conóscemes?
SIL. Sí, Griñón. [C5v]
SEL. Pues ven, ven, y entenderás
quál ama de corazón.
SIL. ¡Lástima t'é, ganadero!
SEL. ¡Más te tengo yo, Silvero! 650
SIL. ¿Tú a mí? ¿De qué, pastor?
SEL. De que fixaste l'amor
do yo la² fixé primero.

SIL. ¡A, Griñón, quán indignado³
estás en querer amar 655

1. Selvagia/Griñón está ya en escena desde el principio; esta *salida* es a la lucha o al campo dispuesto para ella.

2. Quizá no se trate de un error, sino de una concordancia con *la amor*, que

era, evidentemente, lo que entendía el editor, pues en el impreso original se lee *lamor*.

3. *indignado*, vale tanto como *indigno*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- a Selvagia, y es cansar
 nombrarte su aficionado!
 ¡Pues éstas¹ lo han de acabar!
 Ponte presto en tu postura,
 ven con tu poca medida², 660
 que estas mis nerviosas³ manos,
 como ravisos alanos,
 te darán la sepultura.
- SEL. ¡Ya es horrible tu blasón⁴;
 Silvero, no hay te sufrir! [C6r] 665
- SIL. ¡Pues acaba de venir!
- SEL. ¡Como ravisos león
 me vo contigo a investir!
 ¡Ten, Silvero, nadie caya,
 y a primer caída vaya! 670
- SIL. ¡Esso me da vaya a ciento!
- SEL. ¡Para ti será el tormento!
- SIL. ¡Tu gran fuerça me desmaya!

1. Se refiere, claro, a las manos; trátase de una didascalia implícita cerrada motriz, que da la pauta también de la acción del luchador.

2. *mesura*, «cortesía, urbanidad, reverencia» (*Autoridades*, s.v.), la que Silvero exige por considerarse superior.

3. *nerviosas*, ‘nervosas’; «nervoso vale también lo que tiene la propiedad de los nervios: y es fuerte y robusto como ellos, en lo físico u en lo moral» (*Autoridades*, s.v.)

4. *blasón*, «muchas veces vale tanto como vanidad, jactancia, vanagloria» (*Autoridades*, s.v.)

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- SEL. ¡Ríndete, Silvero, amigo!
SIL. ¡Primero me has de vencer! 675
SEL. ¡Pues, sus, desta has de caer!
SIL. ¡El Señor sea conmigo
y me quiera socorrer!
POLI. ¡O, qué gran cayda ha dado!
BRI. ¡Pardiez, qu'estoy espantado! 680
POLI. ¡Griñón es el vencedor!
BRI. ¡Pues, sus, con triumpho de amor¹
vaya el nuevo enamorado!
- POLI. ¡Sus, zagales, caminemos [C6v]
adonde Selvagia está! 685
SEL. Mas antes os sossegá
y a Silvero consolemos,
porque muy triste estará.
Pero no: plazer me haréys
que con él los dos quedéys 690
y le vengáys esforçando,
que yo's estoy aguardando
con Selvagia a do sabéys.

1. Doble referencia a un motivo literario como el triunfo de Amor y a un género como el *triumfo*; aquí, una procesión en la que los pastores

acompañarán al vencedor hasta la dama, exactamente lo mismo que el acompañamiento al triunfador de un torneo.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- SIL. Ve, Griñón, y gozarás
del bien que tengo perdido. 695
- BRI. Zagal, no estés dolorido,
que gran compassión me das.
¿También yo no fuy vencido?
¡Alto, sus, sus, la victoria
con muy puxante memoria 700
se le dé al qu'es vencedor¹,
pues como a tal amador
meresce deste prez² gloria! [C7r]
- SIL. Sus, vamos al terretorio
donde apasta su manada 705
la mi linda enamorada,
y veréys mi desposorio
con la muerte atribulada;
que la vida m'es morir,
o Griñón no ha de bivir. 710
¡Muera quien muerte me ha dado,
que yo ya determinado
estoy de lo concluyr!

1. El reconocimiento del vencedor en un *triumfo* clásico se hacía por medio de la imposición de la corona de laurel y la procesión hasta el templo de la Victoria, aquí aplicado

alegóricamente y en el ámbito pastoril.
2. *prez*, «el honor o estima que se adquiere o gana con alguna acción gloriosa» (*Autoridades*, s.v.), en este caso el vencimiento en la lucha.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

	Por tanto dexaldo estar, sossiegue su pecho agora, loaldo con un cantar, en tanto que la pastora por él se puede nombrar.	715
COLI.	Zagales, yo empearé con lo mejor que sabré.	720
SIL.	Sea cosa conviniente.	
COLI.	Abaste que te contente.	
SIL.	Vaya, yo te ayudaré. [C7v]	

Canción

	Si a bien tu pasión juzgaste y sentiste, por tu mal, Griñón, victoria tuviste ¹ .	725
--	---	-----

1. Una copla en la que se concretan todas las paradojas tradicionales del amor: el triunfo en éste no es más que el principio del sufrimiento. La canción, como en otros casos del

teatro del siglo XVI, tiene una función transicional y también profética, en la medida que adelanta algo de lo que sigue (véase, más abajo, págs. 327-329).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

*Sálese Silvero con los pastores, y entra Bruneo como que halla menos a Selvagia, su hija*¹.

- BRU. Poderoso Rey del cielo,
gran Señor, pues m'as formado,
si esto está por ti ordenado, 730
rociéme tu consuelo,
pues bivo desesperado.
O, hija mía querida,
Selvagia, bien de mi vida,
¿por qué de mí te apartaste 735
y te fuiste y te olvidaste
de mi paternal guarida? [C8r]
- BRU. ¡Ynesseta!
- YNE. ¿Señor?
- BRU. Di,
¿qu'es de Selvagia, traydora?
- YNE. ¡Qué sé yo! ¡Ay, peccadora, 740
dende anoche no la vi!
- BRU. ¿Y parésceos bien, señora?
¿Esse cuydado tenéys

1. Entiéndese que Bruneo hace su aparición en escena mostrando preocupación e inquietud. Nótese que esta situación es homóloga a la anterior entrada de Bruneo en solitario (vv. 230-239), lo que nos está indicando una estrategia de caracterización de este *anciano sentencioso* (véase más abajo, págs. 319 y siguientes).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

de mirar, como devéys,
por mi honrra y mi posada? 745
¡Tirá, entrad en la majada,
entendé en lo que sabéys¹!

Vase Bruneo, y sale Selvagia en traje de Griñón².

SEL. Yo te prometo llevar,
sin mi querida berrenda,
moro, de mi pobre hazienda 750
un barreño y un cuchar,
pues libraste mi contienda³.
¡O, qué venturosa he sido!
¡Qué bien que m'á sucedido!
¡Yo quedé por vencedor! [C^{8v}] 755
¡Ya venció Griñón, mi amor,
yo por él, y él m'á vencido!

1. Es decir, 'ocúpate en lo que te compete, lo que sabes'.

2. Debiera indicarse también la entrada de los otros dos personajes de la escena, el moro nigromante, y Silvero, que había hecho mutis con anterioridad. Es posible que éste permaneciera escondido en escena, esperando a Griñón / Selvagia, para cumplir con sus intenciones, y que

sólo hicieran la entrada ésta y el moro.

3. *cuchar*, 'cuchara'. Barreños o barreñas y cucharas son parte fundamental del ajuar pastoril, que en el teatro más antiguo aparecen, como aquí, pareados. Quizá sea uno de los raros elementos de la comedia rústica pastoril que se contienen en este coloquio (véase más adelante, págs. 259-260).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- Ya, Silvero, tu poder
 fenesció en aquesta hora;
 ya no te puedes agora 760
 de nada ensobervescer,
 pues te venció una pastora.
- SIL. ¡A, Griñón, a, mal zagal,
 muera el rústico animal,
 no quedará con la vida! 765
- SEL. ¡Alta Reyna esclarecida!
 MO. ¡Aya, extar con el puñal!
- ¡O, qué error grande c'á fecho,
 mira ben qu'ixti paxtor
 ex por quen morrer de amor! 770
 ¡Aya, xoxegar al pecho!
- SIL. ¡Dexadme! ¿Quién soys, señor?
 MO. Dexar primero al paxtora.
 SIL. ¿Qué pastora?
 MO. ¿Tu xeñora, [D1r]
- Selvagia, no conoxer? 775
- SIL. ¡O, mi bien y mi querer,
 reyna mía, emperadora!
- SEL. ¡Tate, pastor, no me toques!
 SIL. ¡O, dechado de hermosura,
 suplicote por medida 780
 que tu desamor revoques!

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

SEL. ¡Revóquelo tu ventura!
SIL. Pastora, pues me has vencido
en nombre de tu querido
y regalado Griñón, 785
él habrá, como es razón,
de mi mano el merescido¹.

Entra Bruneo, padre de Selvagia.

MO. Tener bon comedimento,
caliar, que no xé quién bene.
SEL. Mi padre es, señor. Conviene 790
yrme sin detenimiento. [D1v]
MO. Aya, quedar, no te pene,
que yo lo remediar todo,
o poner quiçá del lodo²,
gualá³, con el poder mío. 795
SEL. En vuestro saber confío.
MO. Caliar, yo me buxcar modo.

1. Se abroga Silvero, con cautela a juzgar por su acción en los vv. 823 y sigs., el derecho a entregar a Selvagia de su propia mano a Griñón, como si fuera el padrino de la boda o suplantara las funciones de padre.

2. «Ponerlo de lodo, estragar o errar

el negoçio» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 527v). Quizá se trate de una prevaricación del lenguaje más, por confusión de léxico, puesta en boca del moro con fines cómicos.

3. Es la interjección árabe *wa llâh*, 'y por Alá' (Corominas & Pascual, *s.v. olé*).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- Xalema¹, xeñor honrrado,
 ¿qui buxcaldo²?
- BRU. Vo a buscar
 mi hija, si podré hallar. 800
 ¿Hasla, Silvero, encontrado
 por aqieste valladar?
- MO. Caliar, yo te dar raxón
 de Selvagia, xin quixtión;
 xeñor, dexcrexón te rija, 805
 cata, aquela extar tu fija
 qu'ixtá en forma de Greñón.
- BRU. Hija mía, ¿qu'es aqiesto?
 MO. Yo te lo dar a entender,
 ella a m'ixtanxa³ abener [D2r] 810
 para remediar de prexto
 a Greñón, a quen querer,
 porqu'ella entendedo avía
 que Xilbero le tenía
 para luchar aplaxado, 815
 y por xer muy delicado
 que luchasse ne quería.
- Xino con encantamento
 le tramutax el vextido

1. El saludo de paz árabe, *salâm*.

2. '¿A quién buscáis?'.

3. *ixtança*, 'estancia'. Véase más arriba, nota a v. 418.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- de Greñón, y xi·a·ntendido¹, 820
con exte tramutamento
hoy a Silvero ha venxido.
- SIL. Es verdad, no sólo hoy
he sido vencido y soy
de vuestra hija, Bruneo, 825
pero libertad desseo,
y en vuestras manos me doy.
- BRU. Que por muger se me dé,
como le tengo rogado. [D^{2v}]
Hija, bien lo has barruntado. 830
¿Qué dizes?
- SEL. ¿Qué? Que mi fe
no se muda ni ha mudado.
- BRU. ¿No mirarás el concierto
de Silvero y quán experto
es en criar el vacuno 835
y qu'en riquezas es uno²?
- SEL. Son dar bozes en desierto.
- MO. Aya, puta que ox parió,
faxer que padre mandar,

1. 'Si has entendido'. heredará; podría ser también una
2. Se entiende que Silvero es igual ponderación, afirmando que Silvero
en riquezas con ella o con las que es el más rico.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- porque no poder caxar 840
 vox con Greñón.
- SEL. ¿Cómo no?
 MO. Cómo no yo a ti moxtrar.
 Greñón, xin penxar en nada
 de quen andax namorada,
 ex tu hermano, xegún muextro, 845
 fijo también, xeñor, buextro,
 que furtar de tu majada.
- BRU. ¡Sancto Dios! ¿Qué me dezís? [D^{3r}]
 MO. Verdad, xin xer importuno,
 y exte fijo premer Bruno 850
 le llamar, muy ben xentís
 que no errar punto ninguno.
- BRU. Todo aquesso es verdadero.
 ¿Quién le hurtó?
- MO. Un ganadero
 por tener generaxión, 855
 al qual le dexter Greñón,
 porqu'él se llamar Griñero¹.
- BRU. Gran amigo me fue esse.
 Dios le perdone, ya·s muerto.

1. Entiéndese que el robador, un ganadero, llama al niño Griñón por su nombre, Griñero.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

- ¿A qué fin tal desconcierto
propuso? 860
- MO. Porque tuviesse
heredero, xeñor, xerto.
Y como ya fenexeron
xus benex y xe perdieron,
Greñón, buxcando ventura, 865
ante aquixta fermoxura
buenox hadox le truxeron. [D3v]
- SEL. ¡O, qué oygo, no lo creo!
¡O, válam'el Soberano!
Padre, ¿Griñón es mi hermano? 870
- BRU. Sí, hija, según yo veo.
SIL. (Silvero, tente por sano).
SEL. ¿Dónd'está? Hazeldo venir.
MO. Logo, logo, aya, xufrir.
¡Xuxo¹, oýldo box, Platón², 875
aquel mancebo Greñón
faxeldo presto salir!

1. *xuxo*, 'suso', como más arriba *xux* (v. 459).

2. No parece, por lo que se señala

más abajo (pág. 340), que haya que suponer una nueva entrada del demonio, que traiga a Griñón.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Sale Griñón.

- GRIÑ. ¿Quién me haze sin que quiera
 venir por este breñal?
 MO. Quen tu padre ex natural. 880
 ¡Aya, abraxaldo, –¿qu·ixpera?–
 con amorex extrañal!!
 BRU. Esperad. Si él ha de ser,
 una señal ha de tener,
 qu'es en el braço un bocado 885
 que le dio el bardín manchado².
 GRIÑ. ¿Es éste? ¿Quiérelo ver? [D⁴r]
 BRU. ¡Él es cierto! ¡Tú, hijo mío!
 GRIÑ. Deme, pues, su bendición.
 BRU. Dios te bendiga, Griñón, 890
 según tiene el poderío

1. Acorde con la jerga teatral morisca, hay falta de concordancia entre el adjetivo y el nombre, y, quizá también una prevaricación idiomática cómica: 'con amor entrañal', más que 'con amor extraño'.

2. *Bardino* es el color de la piel de algunos animales, entre ellos, los perros, con manchas negras sobre fondo rojizo (Corominas & Pascual,

s.v. barcino), pero también se llama así en las Canarias a una variedad de perro pastor grande y de ese color. *Bardina* aparece como género al lado de *perros* en una canción del *Sarao de amor* compilado por Juan Timoneda: «Los perros y el manso | veo, y su bardina» (Carlos Clavería, ed., *Sarao de amor compuesto por Juan Timoneda*, Barcelona: Delstre's, 1993, pág. 16).

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

por su infinita Passión.
Dime, Selvagia, ¿no quieres
abraçar tu hermano?

- SEL. Quiero,
con amor más verdadero. 895
- BRU. Y, si por bien lo tuvieres,
por marido aquí a Silvero.
- SEL. Hágase, pues Dios lo ordena,
por cumplir su mandamiento.
- SIL. ¡O, mi Selvagia y contento, 900
ten mi çurrón por estrena¹,
y en señal de casamiento!
¡Abráçame, fiel cuñado!
- GRIN. ¡Yo te doy por abraçado,
vayan rancores² afuera! 905
- MO. Aya, pagaldo siquiera,
puex havemox trabajado. [D⁴v]
- BRU. Hermano, venid conmigo,
que bien pagado seréys,
y más quiero que os holguéys 910
en mi cortijo y abrigo,

1. La estrena es «la dádiva, alhaja o presente que se da en señal y demostración de algún gusto, felicidad o

beneficio recibido» (*Autoridades, s.v.*)

2. *rancores*, ‘rencores’, ‘enemistades’.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

GRIÑ. y allí en sus bodas estéys.
Con Dios, señores, quedemos
y quedéys, pues que tenemos
dado fin a la passada
égloga tan desseada.
SIL. ¡Sus, cantando nos entremos!

915

Canción.

Nadie ningún bien que venga
no lo atribuya al Amor,
que Dios es dispensador¹.

FIN [D5r]

1. Sobre el sentido de la canción de cierre desde la perspectiva de una interpretación de esta pieza de Vergara, véase, más abajo, págs. 327-328.

«COLLOQUIO DE SELVAGIA»

NOTAS TEXTUALES

- 57 La acotación *Sil* no figura en el original, ha sido repuesta por una mano del siglo XVI.
- 90 de ser] de de ser
- 112 escucharé] escuchate
- 114 allegaré] allegate
- 308 aplazada] aplzada
- 348 que]qae
- 735 apartaste] epartaste

COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES, EN EL QUAL SE TRATA CÓMO DOS PASTORES SE ENAMORARON DE DOS PASTORAS Y ELLAS AL CONTRARIO DE LO QU'ELLOS ESTAVAN ENAMORADOS. TRÁTANSE SOBRE ESTO COSAS DELICADAS. COMPUESTO POR IOAN DE VERGARA.



Introdúzense en él las personas siguientes:

Nardayo,
pastor.

Corintho,
pastor.

Laura,
pastora.

Lenia,
pastora.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

[D5v] INTROITO

En las grandes selvas de la pastoral Arcadia, muy magnífico auditorio, hay un espacioso llano, que, si las vagabundas ovejas no le pasciessen con sus golosos bocados, en todo el tiempo del año se podía hallar en él verdíssima yerva¹. Aquí hubo dos pastores enamorados, el uno llamado Corintho y el otro Nardayo. Éstos, andando un día apascentando sus ovejas por la deleytosa selva, repentinamente se enamoraron de dos pastoras que en el mismo sitio y lugar tenían sus acostumbrados albergues. La una dellas se llamava Laura y la otra Lenia. El pastor Corintho se enamoró de Lenia, y el Nardayo de Laura. Y en ellas fue al contrario, porque la Lenia se enamoró de Nardayo, y la Laura de Corintho. Lo que adelante sucederá la poética re- [D6r] presentación dará noticia de todo; que donde hay tan subidos juyzios no es menester que se les declare por estenso. Y porque siento los passos de los dos pastores, que por dar fin a su añeja y enamorada contienda se vienen acercando, les quiero dexar este lugar desocupado. Sólo suplico a vuessas mercedes nos den el acostumbrado silencio, y queden con Dios. [D6v]

1. Como más adelante se señala (págs. 255-256 & 346), esta descripción dependerá directamente del principio de la *Arcadia* de Sannazaro.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

COMIENZA EL COLLOQUIO

Corintho y Nardayo, pastores.

CORI. Nardayo, el grande desseo,
la máxima del plazer,
aquel esperar de ver
puestos mis pies do los veo,
hazen rostro¹ al padescer. 5
Que por bien qu'el pensamiento
esté en el alma esculpido
unido con el tormento,
tantico² contentamiento
da libertad al sentido. 10

No porque huya de amor
quando está fixo arraygado,

1. «Hazer rostro o ponerse cara a cara contra otro» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 15v de la segunda foliación), 'enfrentarse', 'encarar'.

2. *tantico*, 'un poco de', 'algo de'. Corinto habla de su pasión amorosa en términos parecidos a los de la tradición cancioneril y petrarquista.

Se refiere a la esperanza, como una salida a la desesperación amorosa. Recuerda, en los vv. 6-8 el tópico explotado en la tradición petrarquista, que remansa en Ausias March o en el famoso soneto de Garcilaso (*Escrito está en mi alma vuestro gesto*).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- mas parece que da vado
para contar su dolor
al triste qu'está penado. 15
Que contento en el penar [D7r]
no es contento ni es plazer,
es yunque sobrellevar¹,
como l'adobo al manjar
que no se puede comer. 20
- NAR. Corintho, bien comparada
está tu comparación,
y, aunqu'es algo avillanada²,
las sobras de la affición
la tienen ya disculpada. 25
- CORI. ¡A, Nardayo, compañero,
siente el que Laura te cuesta³,
y cómo por Lenia muero!
Desesperas, desespero;
que sólo morir nos resta. 30

1. *Yunque* «en sentido analógico se usa para significar la constancia, fortaleza y paciencia en los golpes de fortuna» (*Autoridades, s.v.*)

2. *avillanada*, 'un tanto rústica'. Muy lejanamente, y desde luego sin coincidencia entre los tipos, habrá un

recuerdo a la dialéctica propia de la comedia popular de los siglos XV y XVI entre el pastor rústico incapaz de entender los sentimientos amorosos y el acortesanado que los expresa.

3. Referirse al dolor y al penar de los vv. 11-20.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

Laura te tiene cautivo,
a mí Lenia aprisionado;
por Laura bives penado,
pues yo sin Lenia no bivo,
biviendo desesperado. [D7v] 35

Por ellas de los ganados
ni de nada hazemos cuenta,
ausentes de sotos, prados,
qu'en estar bien empleados¹
solamente nos sustenta. 40

Yo no niego qu'es razón
dexar el silvestre officio,
mas muero en no ver indicio
de dar algún gualardón
a tan anejo servicio². 45

Que ya, puesto que penemos
y amor nos trayga rendidos,

1. *qu'en estar* es admisible, aunque quizá se trate de una errata por *que el estar*. Aquí, *estar empleado* es equivalente de *estar enamorado* y ocupado en seguir esos amores, restringiendo el sentido general de «dedicarse a algún fin o cosa determinada, tomar alguna ocupación, cargo o empleo para su diversión»

(*Autoridades, s.v.*)

2. El pastor, aunque admite que es razonable el abandono de sus obligaciones, desespera porque no percibe la más mínima predisposición de la amada (*gualardón*), a pesar del *servicio* que es *anejo* del amor; por ello propone intentar saber de las amadas si habrá alguna esperanza.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

será bien que deslindemos
que si como las queremos
somos por ellas queridos. 50

Para esto t'é sacado
en esta llana pradera,
porque como enamorado,
si te sientes olvidado, [D8r]
remedies lo que s'espera. 55

Que por querer no es perder
estar el hombre perdido,
antes se llama valer,
mas Dios te guarde querer
que quieras sin ser querido¹. 60

Y pues nuestro dolor cresce,
no estemos desto preñados²,
mas sepamos, pues se offresce,
si bivimos engañados.
Nardayo, ¿qué te paresce? 65

1. Esta serie de figuras derivativas y paradójicas, que son de raigambre cancioneril hacen ambiguo, como también era preceptivo, el sentido: estar el hombre perdido por querer no es perder, sino valer, pero Dios lo guarde

de empeñarse en amar sin ser amado.

2. En el sentido metafórico, «lleno o cargado, como la nube del agua, el monte, etc.» (*Autoridades, s.v.*), también 'preocupado', 'lleno de pensamientos encontrados'.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

NAR. Atento ha estado el sentido
a tu razón varonil;
y en lo que m'é resumido¹
es que bien me ha parecido
tu plática pastoril. 70

Y estoy yo también en ello
quanto tú puedes estar;
muero tanto por sabello [D8v]
que me quita el esperar
esperar ver el fin dello. 75

Porque, aunqu'es mucho el dolor,
y demasiada pasión,
le parece al Affición
que, ya que no quiera Amor,
lo permite la Razón. 80

No porque hay desconfianza
en nuestro firme querer
hasta las vidas perder,
mas do hay poca esperanza
sobra mucho qué temer. 85

1. *resumir*, «vale también reducir, concluir o resolver» (*Autoridades*, s.v.), pero quizá no carezca de un matiz académico, ya que el coloquio es una especie de *cuestión* de amor, pues

«en las escuelas vale repetir el actuante el silogismo o argumento que se le pone» (*Idem*), cosa que de inmediato va a hacer Nardayo, contestando a Corintho.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Por do, estando recostado
al pie de algún haya o robre
repastando mi ganado,
he dos mil veces pensado
no hay quien deve que no cobre¹. 90

Hallo por cuenta cabal
y por un valor sin medio [E1r]
qu'el Amor es en sí tal
que, deviendo tanto mal,
no lo pague con remedio. 95
Dos mil veces he querido
salir daquesta parada²;
y si nunca m'é atrevido,
ha sido porque he sentido
la Occasión ser atreguada³. 100

Assí qu'en respuesta doy
que, por salir deste fuego,

1. Parece un refrán, pero no lo he localizado.

2. Quizá en su sentido rústico, *parada* «se llama assimismo el sitio o lugar donde se recogen o juntan las reses» (*Autoridades*, s.v.), aunque tampoco debe descartarse un sentido

general o cinegético.

3. *Atreguado* es el «loco que tiene treguas con su enfermedad y buelve a tiempos en su juyzio y buen seso» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 102r). Aquí puede referirse sólo a la variabilidad de la ocasión.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

en tu parescer estoy;
si tú otro día, yo hoy,
si tú mañana, yo luego. 105

Iamás se ha visto en amores
tan aflito pensamiento,
que a dos silvestres pastores
hiera amor de dos dolores,
sintiendo sólo un tormento. 110

CORI. Y pues siempre en el penar [E1v]
busca el uno al otro medio,
aunque no se pueda hallar,
Affición piensa buscar 115
para su gran Fe remedio.
Sus, Nardayo, caminemos,
que, según soy informado
de un zagal que allá ha pasado,
sin falta las hallaremos
al resquebrajo¹ del prado. 120

Allí yo les proporné
con mi saber o rudeza
lo que verás que diré,
hablando por mí la Fe,

1. *resquebrajo* es 'hendidura' o 'quebradura'; para Covarrubias es «vocablo bárbaro y aldeano» (*Tesoro*, fol. 9v de la segunda foliación).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

NAR. defendiendo mi Firmeza¹. 125
Vamos, que bien cerca estamos,
do podremos esperar
remedio a nuestro penar;
y si vida no esperamos,
la muerte nos pueden dar. [E2r] 130

Corintho, ya las deviso,
juntas abaxan al prado,
juntas las dos se han juntado
para darnos de improviso
el bien o daño doblado. 135
Abiva tu entendimiento,
muestra lengua apasionada,
manifiesta y di con tiento
lo que tú sientes y siento,
sin poner ni quitar nada. 140

Entran Laura y Lenia, mano por mano, pastoras.

CORI. Laura y Lenia más hermosas
que las aguas crystalinas,

1. Corintho imagina una especie de acto jurídico, como los *arista amorum*, popularizados por Marcial de Alvernia, con un procurador como Fe y un abogado como Firmeza, la virtud principal de un enamorado.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

duras qual viejas enzinas;
pujantes lyrios y rosas,
y más ásperas que espinas; 145
pastoras, a quien dotó
de tantas gracias natura,
que se corrió la Ventura¹ [E2v]
en ver que a vosotras dio
todo el ser, gracia, hermosura. 150

¿Quién quitará que no estéys
turbadas y sin sentido²
en ver que hayamos venido
al lugar donde abreviéys
nuestro amoroso apellido³? 155
Si errare en algo, perdón

1. La Fortuna se enfadó y avergonzó al ver que las gracias se repartieron entre las dos pastoras. Se enlazan varios de los tópicos de la recuesta de amores, y se nos vienen a la cabeza algunos pasajes de Encina o de la misma *Celestina*, al cabo también realizados sobre el de la dama como obra maestra, estudiado por María Rosa Lida. Véase lo que más abajo se dice sobre este pasaje en el que se recrea el esquema tópico «Flérida, para mí dulce y sabrosa», según lo bautizó la

misma investigadora (págs. 371- 373).

2. Varias son las didascalias implícitas cerradas en este pasaje que hemos de imaginar representado con un encuentro de improviso ante las amadas (véase también, más abajo, vv. 181-184 y 186).

3. *apellido*, aquí en un sentido desusado, «pedimento con que se invoca el favor del juez. Es término curial de uso antiguo en Aragón» (*Autoridades, s.v.*) Viene a ser una petición de justicia, como en los *arista amorum*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

concedé, que siempre niega
el sossiego la passión,
quanto más que l'affición
a la humana razón ciega. 160

Ya, Lenia, sabes de mí
si te quiero y he querido;
si Nardayo está perdido,
pastora Laura, es por ti,
como ves y has entendido; 165
ya sabéys que hemos gastado
nuestro tiempo con amor, [E3r]
y aunque todo cotejado
con vuestro mucho valor
es hablar en escusado. 170

Porque si es mucho el tormento
y poca la confiança,
echado en otra balança
vuestro gran meresçimiento
ninguna pesa l'alcança. 175
Assí que nuestra passión
reciba por beneficio
saber dellas¹ por indicio

1. Entiéndese, de las pastoras, con el uso de *ella* para la segunda persona.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

- si espera haver gualardón
nuestro pequeño servicio. 180
- LAU. Pastores, el aballar
apressuradas pisadas
suele el juyzio dañar¹;
assí que podéys dexar
pláticas tan escusadas. 185
- CORI. ¡Buelve, qu'essa es mi intención! [E^{3v}]
Que si es ansí que tenemos
mal vendida la affición,
luego la rescataremos
con prendas del coraçón. 190
- Si es que nuestro pensamiento
funda en su falso querer,
declaradnos al momento;
terná cuenta el padescer
de hoy más con el sufrimiento. 195
No ha sido nuestro camino

1. Puede tratarse de una didascalia implícita cerrada motriz, por la arrebatada acción de los pastores; pero también se lee como una opinión de las pastoras sobre el poco convincente razonamiento del pastor sabio, Corintho; en cuyo caso *aballar*,

'empezar a caminar' o 'marchar con prisa' (Lihani 1973, 350) término también pastoril (*cf. Autoridades, s.v.*), vendría a denotar lo apresurado del razonamiento de los pastores. Se burlan también del tono cortesano e incluso docto que adoptan los pastores.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

a quereros dar desmán;
por tanto ved si es indino
nuestro querer pan por pan,
pan por pan, vino por vino¹. 200

Cantan los pastores, y responden ellas.

«DezÍ si havéys de curar
ya, pastoras, nuestra llaga».
«¡Guárdeme Dios que tal haga!» [E4r]

«Pues nunca ha-vido mudança
en nuestro perfecto amar, 205
dinos si podrá esperar
remedio nuestra esperança.
No nos dexés en balança²,
que amor con amor se paga».
«¡Guárdeme Dios que tal haga!» 210

1. El uso del conocido refrán al final de la argumentación del pastor —«Pan por pan, y vino por vino», dezir las cosas claramente» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: RAE, 1924, pág. 381)—, reclamando, sin embargo, reciprocidad a las pastoras por lo que a sus intenciones se refiere, tiene una nota cómica, que desvirtúa algo el

discurso anterior, y quizá realce con un sentido ambiguo erótico la canción que sigue.

2. «Dezimos andar uno en balanças quando está a peligro de descaecer de su estado, el qual no tiene firme ni seguro» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 116v); aquí, 'indecisos' o mal pagados, por lo que se recuerda el refrán «amor con amor se paga», ahora en sentido recto.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

LENI. Habla, Laura.

LAU. No hablaré.

Habla tú.

LENI. Yo a tal no vengo.

LAU. Pues yo tampoco lo haré,
que, Lenia, hermana, mi fe
do ha d'estar puesta la tengo. 215

LENI. Habla.

LAU. Yo no quiero hablar,
que lo que cumple es hablado.
Habla, Lenia.

LENI. Es escusado,
mas quiero desengañar
aquél que bive engañado. 220

Pastores, ya está entendido
y por nosotras mirado [E^{4v}]
el tiempo que havéys gastado
y que nos havéys querido
y pocas vezes hablado. 225

Mas es de tal arte Amor,
tan pesada su cadena,
de affición tan robador,
que haze amar al amador
do no se siente su pena. 230

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- Y si queréys entender
si de trayción haze ensayo,
puédeslo tú en esto ver,
que por mí te haze perder,
perdiéndome por Nardayo. 235
- CORI. ¡O, caso mal fortunado!
¡O, falso, traydor amor!
¡O, miserable amador!
¿Qu'es posible que has amado
sin que duela tu dolor? 240
- Lenia, Nardayo yo sé [E5r]
que no consentirá esto,
ni yo lo consentiré.
- NAR. No, porque yo ya mi fe
y querer en Laura he puesto. 245
Lenia, pastora muy casta,
mira el que muere por ti,
no le enagenes de sí¹,
que a mí mi Laura me basta.
- LAU. ¿Tuya me llamas a mí? 250
- NAR. Mía, pues que por ti muero.
LAU. ¿Tan por tuya me has ganado?

1. Si, según la erotología neoplatónica, el amante se transforma en la cosa amada, cuando ésta lo rechaza, lo está enajenando, lo pone fuera de ella y de sí mismo también.

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

- NAR. Sí, pues que ser tuyo espero.
LAU. Pues bives muy engañado,
que yo a mi Corintho quiero. 255
- NAR. ¿Cuál Corintho?
LAU. Aquel pastor.
CORI. Yo no te quiero, pastora,
porque Lenia es mi señora.
LENI. Nardayo me da dolor,
y es el que mi alma adora. [E5v] 260
- CORI. ¡O, falso, cruel amor,
robador de pena agena!
¿Cómo permites, traydor,
que sienta por mí dolor
la que a mí no me da pena? 265
- NAR. Amor falso, lisongero¹,
malo y de mala manera,
¿qu'es possible, trapacero²,
que a quien no quiero me quiera
y no me quiera quien quiero? 270

1. Las invectivas contra amor de este pasaje son bastante tópicas, incluso con el uso de estilemas consagrados en la tradición poética cancioneril y petrarquista, que remontan a canciones conocidas entonces, como la que

más abajo se cita (págs. 373-375). Véase también el *Coloquio de Selva-gia*, vv. 1-5.

2. *trapacero*, «lo mismo que trapacista», 'embustero', 'engañador' (*Auto-ridades*, s.v.)

LOS «TRES COLLOQUIOS»

¡Laura!

LAU. Da bozes al viento.

CORI. ¡A, Lenia, pastora!

LEN. ¿Qué?

CORI. ¿Qué? Que mires bien mi fe
y mi sobrado tormento.

LENI. Calla, pastor, que sí haré. 275

CORI. ¿Querrasme?

LE. Yo sí, pastor.

CORI. ¿Quándo?

LE. Quando tiempo huviere.

NAR. ¿Y tú a mí?

LAU. Si Amor quisiere.

NAR. ¿Y si nunca quiere Amor?

LAU. No saldré de lo que quiere. [E6r] 280

CORI. Dale un abraço, pastor.

LAU. ¡Tente tú, que no te quiero!

NAR. ¿Por qué usas de rigor?

LAU. Porque de Lenia he dolor,
muriendo del mal que muero. 285

CORI. Lenia mía, ¡qué desmayo!

NAR. Laura, que muero por ti.

LENI. Pues veysnos ambas aquí,
allégate acá, Nardayo.

LAU. Y tú, Corintho, hazia mí. 290

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

- NAR. ¡Mira ya mi gran tormento,
 Laura mía y mi querida!
- CORI. ¡Tú, Lenia, mi sufrimiento!
- LENI. Nardayo es mi gloria y vida.
- LAU. Yo por Corintho me cuento. 295
- NAR. Pues di, Corintho, ¿qué hacemos?
- CORI. Ya ves, Nardayo, penamos.
- NAR. Sus, Corintho, luego vamos
 ante Amor y deslindemos
 si permite que muramos. [E6v] 300
- LENI. Aquesso nos agradó.
- CORI. No nuestros desasossiegos
 ni pena nunca os dolió.
- NAR. ¿Cómo yremos, digo yo?
- CORI. ¿Cómo? Dizque vamos ciegos, 305
 ciegos, que a ciegas quesimos,
 ciegos, que a ciegas amamos,
 ciegos, que a ciegas vivimos,
 ciegos, que a ciegas morimos,
 ciegos conviene que vamos. 310
- Ciegos, porque quien dixere
que cómo vamos sin ver
le podamos responder:
«Harto ciego es el que quiere
do no se alcança querer». 315

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- LENI. Alto, suso, caminemos,
 aprovechaos de paciencia,
 tené en mucho esta clemencia,
 que ambas os adestraremos¹
 fasta estar en su presencia. [E7r] 320
- CORI. Ciégame, pues me cegaste².
 LENI. ¿Aprieto mucho, garçón?
 CORI. ¡Ay, Lenia, mi perdición,
 que con más fuerça apretaste
 el ñudo a mi coraçón! 325
- LENI. ¿Está bien?
 COR. Y muy sobrado,
 bien del bien de mi desseo,
 adiéstrame, que no veo.
- LENI. Trávate desse cayado.
 CORI. Bien estoy, a lo que creo. 330

1. Las muchachas desempeñarán el papel de destrones o lazarillos de estos peculiares ciegos enamorados. Esta escena es trasunto de un juego cortésano; véase más adelante (págs. 376-382).

2. Se supone que las pastoras colocan unas cintas a los pastores en los ojos, como se dice expresamente en la *Comedia llamada discordia y cuestión de Amor*, que utilizó en su primera parte nuestro *Coloquio de los discordantes*

(véase más abajo, págs. 329-340): «Siluia toma estos despojos | con esta misera vanda, | con que me tapes los ojos, | ciegame, pues me cegaste» (Francisco R. de Uhagón, ed., «*Discordia y cuestión de amor*. Comedia de Lope de Rueda», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 [1902], págs. 340-354; cito por la tirada aparte, Madrid: Viuda e Hijos de M. Tello, 1902, pág. 6).

«COLLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

- NAR. Laura, ciégame tú a mí.
LAU. ¿Estás bien desta manera?
NAR. Muy bien, loba carnicera;
mejor si, quando te vi,
desta manera estuviera. 335
- LAU. Passa, Nardayo, a este lado.
NAR. Passárame del bivir.
LAU. Trava.
NAR. Harto estoy travado,
ciego, triste, apassionado.
LENI. Alto, bien podemos yr. [E7v] 340

Villancico.

- «Zagales, ¿quién podrá dar
remedio a la pena vuestra?».
«Quien me adiestra, quien me adiestra».
- «Dezid, ¿quién puede guiaros?».
«Vosotras, que nos cegastes». 345
«¿Por qué ataparos dexastes?».
«Por serviros, contentaros».
«¿Quién pensáys que ha de sanaros
desta litigosa muestra?».
«*Quien me adiestra, quien me adiestra*». 350

FIN

LOS «TRES COLLOQUIOS»

NOTAS TEXTUALES

- 280 Falta la acotación correspondiente a Laura, que está escrita a mano de la época.

*COLLOQUIO DE GILA, AGORA NUEVAMENTE
COMPUESTO POR EL EXCELENTE POETA Y GRACIOSO
REPRESENTANTE LOPE DE RUEDA, MUY APAZIBLE Y
FACUNDÍSSIMO EN LOS VOCABLOS PASTORILES.*



Introdúzense en él las personas siguientes:

Anselmo, cabañero, padre de Gila.

Gila, hija de Anselmo, pastora.

Tenoria, pastora.

Bruno, pastor viejo.

Palmero, pastor.

Sofía, negra.

Y una hada. [E8v]

LOS «TRES COLLOQUIOS»

ARGUMENTO

Muy magnífico y virtuoso auditorio, Bruno, pastor anciano, de la vista de Gila, hija de Anselmo, cabrero, excessivamente anda enamorado. El qual viene quexándose del Amor, porque, habiendo de bivar en reposo en sus tan ancianos días y madura edad, le ha quesido¹ poner en sus redes, de las cuales estava ya despedido por havérsele passado la flor de su joventud. Finalmente, que, aunque Palmero, pastor moço, de la pastora Gila anda enamorado, la pastora a Bruno favorece, por las causas que vuessas mercedes podrán entender. En fin, que a cabo de cierto tiempo viene nuestro Bruno a casar con su querida Gila y Palmero con Tenoria, hija de Bruno. Silencio, illustres auditores, que Bruno sale quexándose de aquel que pocos biven sin sus querellas. Démosle lugar, que sus lamentos no quieren testigos. Baste qu'estos secos y empinados robres y enrramados alcornoques darán testimonio de lo que por su Gila padesce. *Et valete.* [F1r]

1. Era ya despreciable en tiempos de Valdés: «M. ¿Cuál tenéis por mejor, dezir querido o quesido? V. Yo nunca jamás escribo quesido, sino querido, porque viene de querer» (Cristina Barbolani, ed., Juan de Valdés, *Diálogo*

de la lengua, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 180). Pero se mantiene en ámbitos aragoneses o, como en este caso, valencianos, si es que no es ajeno a este argumento el propio editor, Timoneda.

«COLLOQUIO DE GILA»

COMIENÇA EL COLLOQUIO

BRU. Salteador, falso, engañoso,
cruel, avaro, mendigo,
¿a qué t'enfrascas¹ conmigo?
Travacuentas², embidioso,
del bien ageno enemigo, 5
¿qué buscas por las cabañas,
cubiertas de telarañas,
pagizas³ y mal polidas,
que por huésped te combidas
en las más tibias entrañas? 10

1. «Enfrascarse vale lo mismo que ençarçarse; frascas son las matas baxas de las carrascas, que se enredan unas con otras» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 352r).

2. *Trabacuenta* es el «error o equivocación en alguna cuenta», y, metafóricamente, «vale dissensión, controversia o disputa» (*Autoridades*, s.v.), pero aquí es evidentemente un insulto dirigido a Amor, a quien se acusa de falsario; no lo localizo con ese uso. La serie de epítetos negativos de Amor que aquí se ensartan forman parte de los que se

le atribuyen en el cuerpo de las maldiciones de amor, y la mayoría tiene su equivalente latino en el *Epithetorum opus* de Ravisius Textor.

3. Se refiere tanto al color amarillo de la paja seca como a la condición marchita del escenario. Como más abajo se señala (págs. 422-425), esta descripción de la cabaña de Bruno en decadencia es también alegoría de su propia vejez, de la que no se esperaría pasión amorosa, como en el *Diálogo entre el Amor y un viejo* atribuido a Rodrigo Cota.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Selo yo, por mi peccado,
que ya'n descanso bivía;
si bien las noches dormía,
reposava descuydado
a mi solás casi al día¹. 15
Libre estava de bollicio
y en mi rústico exercicio²,
¿para qué me salteavas? [F1v]
Di, traydor, ¿por qué sacavas
las viejas puertas de quicio³? 20
Al tiempo que mejorança
s'espera en maduro estado,

1. *solás*, 'solaz'. *al día*, 'casi hasta el ser de día', 'casi hasta el amanecer' (cf. Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana*: «Que después de las doce, o casi al día, | a ver sus hijos y mujer venía» (véase Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [28-9-2005]).

2. Se refiere a las labores propias del pastoreo y el cuidado de los animales. *Rústico ejercicio* escribe por primera vez Encina, en su prólogo a la versión de las *Bucólicas* de Virgilio, para definir el tema de los libros sobre agricultura de Varrón; y se convierte en un estilema pastoril en el siglo XVI en *La Galatea* de Cervantes, Lope de Vega o Juan Rufo (véase Banco de

datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [3-12-2005]).

3. «Sacar una cosa de sus quicios, sacarla de su natural y violentarla» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 602r). Quizá se reconozca ahí alusión –muy apropiada en el contexto de Rueda– al refrán «Honra y vicio no andan en un quicio», que, entre otros más antiguos como Hernán Núñez, incluye Correas (*Vocabulario*, 247), y que tiene una variante más moderna: «El exceso del vicio saca la puerta del quicio» (José M^a. Sbarbi & Manuel José García, *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid: Hernando, 1922, II, pág. 445).

«COLLOQUIO DE GILA»

un venenoso cuydado
pusiste en la ymagança¹
de un gañán² desventurado. 25
Dime, ¿yo qué te havía hecho,
sin bien, sin ley, sin provecho,
que la choça me cercaste
y a Gila depositaste
al fondón del tibio pecho³? 30

¡Buscaras las gañanías
do habitan moços, ausadas⁴,

1. *mejorança*, antes, con el sentido de ‘amejoramiento’ o ‘mejora’, y ahora *ymaganança*, ‘imaginación’, son arcaísmos a estas alturas del siglo XVI. Para el papel de la *imaginación* en el proceso amoroso –el *venenoso cuydado* es el amor–, aquí perfectamente invocada, véase Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989.

2. *gañán*, «el pastor rústico y grosero que guarda ganado y es mandado de los pastores y mayores» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 427r). Bruno no lo es, desde luego, y es posible que aquí, con este término, fuerce Rueda el argumento para invocar el refrán «Pierde el gañán porque los años se le van»,

que traen, entre otros, Hernán Núñez y Correas (*Vocabulario*, pág. 394).

3. Ha dicho antes que el amor es su huésped en las «más tibias entrañas» (v. 10); ahora se refiere a su invasión del pecho. La idea es tópica en el proceso amoroso. «Sus ojos arrebatán aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas», define Bembo en el *Cortesano* (Marcelino Menéndez Pelayo, ed., Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, Madrid: C.S.I.C., 1942, págs. 382-383).

4. *gañanías* es el conjunto de los pastores, en este caso del tipo más ínfimo, gañanes. *ausadas*, *aosadas*, ‘ciertamente’, ‘seguramente’ (compárese Gillet 1943-1951, III, 432, n. 134; Lihani 1973, 366-367).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

y no tomarte a puñadas
con aquestas canas mías,
de tus tiros mal guardadas! 35

¡Dexárasme en mi reposo,
o, rapagón¹ ponçoñoso! [F2r]
¿Quién t'enseñó mi cabaña
en agria y dura montaña
y en lugar tan escabroso? 40

Hasta'l lecho pastoral,
d'estacas² mal adornado,
t'escondes agaçapado.
¿Vienes buscando el sayal,
sobrándote allá el brocado³? 45

1. «El moço joven que aún no le ha salido la barba y parece que está como rapado» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 2v de la segunda foliación). Pero Rueda lo utiliza aquí ofensivamente dirigiéndose al Amor –al que además se tilda de *ponzoñoso*, porque envenena– como en otras ocasiones y otro contexto, por ejemplo en la *Comedia Eufemia* (Alfredo Hermenegildo, ed., Lope de Rueda, *Las cuatro comedias. Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 88).

2. Quizá, más bien, *estacas* sean las *estacas* o *estaquillas* de hierro, que,

según Covarrubias, «son unos clavos muy grandes con que clavan las vigas y madera gruesa» (*Tesoro*, fol. 382v). Rueda realzaría lo rústico de la factura y del adorno.

3. El *sayal* es una «tela mui basta, labrada de lana burda» (*Autoridades*, s.v.), en tanto que el *brocado* es «la lavor de las telas ricas de oro, por las brochas o latos clavos que tienen» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 152v), y extensivamente 'tela preciosa'. Tanto esta oposición, como la siguiente entre determinados arbutos, rememora también un modo de contraste literario de clase, como una extensión de la *rota* de Virgilio.

«COLLOQUIO DE GILA»

¿Para qué quieres torvisco,
tomillo, adelfas, lentisco¹?
¿Dexas d'estar al brasero
en buenos tizos de tuero
por las borrascas del cisco²? 50

Siendo tu madre tan diestra,
tú no puedes no ser diestro,
pues siempre al lado siniestro
hieres con mano maestra,
aunque ciego, sin cabestro³. 55
¡Herido estés de tal guisa [F²v]

1. El *torvisco* es un arbusto, la *thymalea* (véase Andrés Laguna, traductor y editor, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Salamanca: Matías Gast, 1566, pág. 486), que, como los demás aromáticos y no aromáticos aquí citados, tiene sabor amargo si se mastica. La mención de la adelfa quizá esté en relación, si tenemos en cuenta nuestro contexto, con el refrán «A la hembra desamorada al adelpha le sepa el agua», que trae Laguna (*Pedacio Dioscórides*, 429, y al que llama Covarrubias «cantarillo avillanado» [*Tesoro*, fol. 14v]).

2. Véase, más arriba, para *tizos de tuero*, la nota al v. 14 del *Coloquio de Selvagia*. El *cisco* es «el polvo menudo

del carbón que queda a lo baxo, en el assiento del lugar donde está» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 286r), combustible de baja calidad de combustión difícil que suele levantar una molesta humareda, *borrasca*.

3. Cupido, hijo de Venus, 'afortunada', *diestra*, y también 'hábil' e incluso 'intermediaria', es *diestro* —«aquel que juega bien las armas, y con destreza» (Covarrubias, *Tesoro*, 318v)—, y acierta siempre con sus flechas, de oro o de plomo, en el corazón, el *lado siniestro*, sin necesidad de nadie que lo adiestre, *sin cabestro*. La ironía con el doble sentido erótico de la mayoría de estos términos no debe pasar inadvertida.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

que se te cambie la risa
en solloços y en postema¹:
tal te abrases qual se quema
Hércules con su camisa! 60

La mi choçuela y techumbre
ya casi se viene al suelo;
si su vista algún consuelo
dava, ya mudó costumbre
con ñublos de mal repelo². 65

Espíritus qu'estáys allá,
no sé dó, oteadme acá,
cambiá mi dura estrella
y en mi Gila, branca y bella,
nueva mudança sembrá³. 70

1. *postema*, 'apostema', «un humor acre que se encierra en alguna parte del cuerpo, y poco a poco se va condensando entre dos telas o membramas» (*Autoridades, s.v.*), 'absceso supurado'. Quizá hay aquí una interpretación pastoril algo humorística del proceso de corrupción melancólica que provoca la enfermedad de amor. También se trata de un adelanto de la muerte de Hércules, cuya esposa, Deyanira, le proporcionó una camisa teñida con la sangre del centauro Neso, que ella creía sería

efectiva para recuperar su amor perdido; en realidad, la sangre era tan venenosa que causó a Hércules una muerte terrible lleno de apostemas.

2. Como más abajo se señala, este monólogo de Bruno tiene un sentido alegórico. Los *ñublos de mal repelo* son tanto alusión a la tormenta de la mala fortuna –aludida en seguida en el v. 68– cuanto, quizá, las lágrimas que le cuestan al protagonista. Para la *n* palatal, véase Lihani 1973, 119.

3. Esta petición a los *espíritus* se ambienta con el código bucólico de

«COLLOQUIO DE GILA»

No's pido que de amorío
zizañéys su tibio pecho,
que si yo enfrasqué de hecho¹
y al Amor di el señorío,
¿qué pido o qué me despecho? [F3r] 75
¡O, vos, ñubros², que soléys
esparzir quando queréys
torvellinos y borrascas,
abrasáy³ estas carrascas,
que ya'n soto⁴ me hallaréys. 80

la invocación a las fuerzas de la naturaleza que protegen a los pastores, y nos recuerda el panteísmo o paganismo arcádico superficial de la ficción pastoril, aunque es también una solicitud de intervención maravillosa, *deus ex machina* en el teatro urbano y popular del siglo XVI. Para el imperativo (*cambíá, sembrá*) con la pérdida de la *-d / -t*, véase Lihani 1973, 260.

1. Véase la nota al v. 3.

2. *ñubros*, como antes *ñublos*, 'nublos', 'nubes', con *n* palatal y rotacismo *l/r* acostumbrado en el dialecto leonés pastoril (Gillet 1943-1951, III, 217; Lihani 1973, 119-121).

3. *abrasay*, 'abrasad', con una terminación del imperativo propia del dialecto leonés occidental, adoptado en el lenguaje pastoril (véase Lihani 1973, 260-261). *Abrasar*, «metaphóricamente vale consumir, apurar, y acabar con alguna cosa, destruyéndola» (*Autoridades, s.v.*) Bruno solicita su destrucción, un motivo, el del suicidio o la desesperación, muy utilizado en el teatro del siglo XVI.

4. El *soto* es «el lugar baxo en el monte» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 34r de la segunda foliación), y, por tanto, más desprotegido.

«COLLOQUIO DE GILA»

Passando con l'ovejuno¹
los guijos del adelfal,
sentí tu boz pastoral
y que te quexavas, Bruno, [F3v]
no sé yo a quién, de tu mal. 95
Y anque² de lexos oý
tus endechas, acorrí;
que, como te soy amigo,
cuydo lidiava contigo
qualque fiera, ¡juri a mí!³ 100

BRU. No vas fuera de sendero,
que fiera me tien⁴ travado
y tan fuerte amordizado⁵
que no soy parte⁶, aunque quiero,
desasirla de un costado. 105
Y anque visible⁷ la siento,

1. *ovejuno*, normalmente adjetivo, «lo que pertenece a las ovejas» (*Autoridades, s.v.*), aquí sustantivado, *lo ovejuno*.

2. *unque*, es la forma pastoril convencional derivada del leonés occidental, *aunque*.

3. *qualque*, 'alguna' (véase Gillet 1943-1951, III, 292). *juri a mí*, 'juro a mí', forma eufemística de juramento, que deviene especialidad del lenguaje pastoril (*Idem*, 489).

4. *tien*, 'tiene'; es forma apocopada de la tercera persona propia del dialecto leonés, y, en general, del lenguaje pastoril o rústico (Lihani 1973, 109). Se aplica también a otros verbos en el curso de este coloquio, como *vien* (v. 181).

5. *amordizado*, 'mordido'. No obstante, podría separarse *a mordizado*, que es aceptable también.

6. *soy parte*, 'puedo'.

7. *visible*, 'visiblemente', 'claramente'.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

engarrafada¹ la cuento,
tan travada y enxerida,
que ante mancará² la vida
qu'ella dexe su apossiento³. 110

PALM. Cuytado, dessa manera
da tú valientes corcobos,
que assí s'escapa de lobos [F^{4r}]
la res vacuna o qualquiera
de sus assaltos y robos. 115
Métete en qualque escondrijo,
pues tienes en tu cortijo
mil lugares d'encobarte⁴,
y, Bruno, no le des parte
que s'esconda en tu entrecijo⁵. 120

1. *engarrafar* es «asir alguna cosa con las garras o con los garfios» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 353v).

2. *mancará*, 'faltará'; parece un catalanismo debido a la intervención de Timoneda (véase, más abajo, pág. 395).

3. *apossiento* o *aposiento* es la forma preferida por Timoneda y otros escritores del oriente peninsular, como Boscán (véase Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [13-9-2005]). Esta opción sería resultado de la corrección del valenciano.

4. *Encovar* es «encerrarse en la cueva el animal» (Covarrubias, *Tesoro*, fol.

258v), que aquí utiliza con su matiz rústico y en el ámbito de esa pelea con el animal Amor, que interpreta Palmero (véase más abajo, págs. 421-424). Quizá haya que entender que la pérdida vocálica afecta más a un adverbio, *do*, 'donde', que a una preposición *de*, con lo que la lectura sería *do encovarte*.

5. Será el *entrecejo*, utilizado aquí para designar el cerebro o la parte anterior del mismo. Palmero recomienda a Bruno que la pasión que ya le invade la imaginación no acabe en enfermedad de amor sin remedio, en locura.

«COLLOQUIO DE GILA»

- BRU. Antes bives con engaño,
que quando a mí más se arrima,
aunque me bruma¹ y lastima,
más me cevo, aunque con daño
siempre salgo de su esgrima². 125
Y aunque su escalabradura³
a mil muertes me apressura,
ten por muy cierto, carillo⁴,
que más ahorro en suffril[l]o⁵
que alargar vida tan dura. 130
- PALM. De aquesse modo barrunto
que mueres desesperado; [F^{4v}]
semejas qualquier cuytado

1. *Brumar* es «quebrantar a golpes sin hazer rotura ni herida en el cuerpo»; en tanto que, por lo que se refiere al verso siguiente, «cebarse uno en alguna cosa –según Covarrubias–, entrarse en ella sin orden» (*Tesoro*, fol. 266v).

2. *esgrima* es aquí ‘pelea’ en general, pero, al acentuar su condición reglamentada, cuyo conocimiento da ventaja a Amor sobre el enamorado, se puede interpretar también como ‘trampa’.

3. *escalabradura*, ‘descalabradura’, ‘herida en la cabeza por un golpe’;

aquí quizá, por ser de amor, aluda a la locura, pues, según Covarrubias, el descabrado «algunas vezes sinifica el hombre alocado semejante al que fue herido en la cabeça y quedó con alguna lesión en el cerebro por este accidente» (*Tesoro*, fol. 307r).

4. *carillo*, «vocablo aldeano pero muy propio [...], amado y querido» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 202v).

5. Bruno afirma que más vale *sufrir* la muerte, que la propia pasión, por lo que de inmediato Palmero dictaminará que se trata de un suicidio, *desesperación*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

que se arroja todo junto
al novillo en el cercado. 135

Pon, pues, en tu salud hucia¹,
diligencia y grande astucia,
pues ves que te va tan mucho,
qual es el zagal machucho²
que assí la muerte se anucia. 140

Desmaraña y despavila³
tus ojos adormidados,
pon la vista a los collados,
verás abaxar a Gila
tras sus chotos regalados. 145
Buelve el rostro a las espaldas⁴;
vesla por ver a las gualdas⁵

1. *hucia*, *fucia*, ‘confianza’. *Poner fucia*, ‘confiar’. Como *anuciar* del v. 140, se trata de un arcaísmo devenido rusticismo en el siglo XVI.

2. El *zagal* será Cupido; *machucho*, «maduro, sosegado y juicioso» (*Auto-ridades*, s.v.), y también ‘esforzado’.

3. Propiamente, *desmarañar*, ‘desenmarañar’, es «deshazer la maraña de la madexa o de la tela quando la texen» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 310v), pero en sentido figurado *desmarañarse* se utiliza para ‘avivarse’ –la voluntad, por ejemplo, en Guevara– o ‘recuperar’ la

cordura (véase Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [21-9-2005]). *Despabilar* es quitar el pábilo de la vela, y en sentido figurado ‘despertar’.

4. Es decir, ‘mira hacia atrás’, ‘gira la cabeza’. Se trata de una didascalía implícita cerrada motriz de gesto, que indica la acción de los personajes en el momento de la aparición en escena de Gila y su criada.

5. Las *gualdas* que quiere contemplar Gila serán las flores del arbusto del mismo nombre, que son de color

«COLLOQUIO DE GILA»

dó vien con pisadas ledas¹.
¡Dichosas tales veredas
por do pisarán sus haldas²! 150

BRU. Calla, si quieres, ¡mal ora!; [F5r]
retírate un cacho en ti³,
porque, si nos siente aquí,
no es mucho que la pastora
dé la buelta en verme a mí. 155
Metámonos tras la peña,
no nos devise la greña⁴;

dorado y sirven para teñir de amarillo (*Autoridades*, s.v.). No parece razonable que se trate de un valencianismo o aragonesismo, por *guatlles*, ‘codornices’. Es posible que la alusión al color tenga también una finalidad caracterizadora de la situación, pues el amarillo es el color de la desesperanza o la desesperación amorosa, que vive Bruno gracias a su amor por Gila, que a su vez se deleita con ese color.

1. *Ledo* es un «vocablo castellano antiguo, vale alegre, contento, de la palabra latina *letus*» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 518r).

2. Se refiere a las ‘faldas’ largas de Gila, que van arrastrando, el equivalente a las enaguas (véase Carmen Argente del Castillo, «La realidad del vestido en la

España barroca», en Reyes Peña 2000, 22-23). Es posible que tanto el uso de *ledo* como aquí de *pisar* sea estudiadamente impropio, para caracterizar como villano el lenguaje de Palmero.

3. «Cacho se toma en lenguaje grosero por pedaço de alguna cosa de donde se divide» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 168r). Lope de Vega adoptará en ambiente rústico, por ejemplo, «retiradvos ende un cacho» (*Las Batuecas del Duque de Alba*, apud Banco de datos [CORDE] de la RAE <<http://www.rae.es>> [21-9-2005]).

4. *no nos devise la greña*, ‘no nos vea el pelo’. *Greña* «es la caballera rebuelta y mal compuesta, quales suelen traerlas los pastores y los desaliñados» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 449v).

ten, si puedes, el resuello¹,
que, si nos barrunta el huello²,
bolverse ha, qu'es çahareña³.

160

Entra Gila con Tenoria.

GILA. ¡Tornad, los mi chibateznos⁴!
 ¿Dónde os vays a escondrijar?
 ¡Acá, pues hay qué rumiar,
 dexá castaños y frexnos,

1. *resuello*, 'respiración'. *Tener el resuello* es retener la respiración.

2. *huello*, en su sentido más antiguo, 'rastro', 'vestigio' (Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, Sevilla: Cuatro Compañeros Alemanes, 1490 [ed. en facsímile de Madrid: RAE, 1967], fol. 100v, señala: «Culco. en ablatiuo como vestigio señal de huello»). *Barruntar el huello* es, por tanto, 'presentir o reconocer el rastro', en este caso de la presencia de los dos pastores.

3. «Al hombre esquivo y recatado que huye de la gente y se anda esquivando de todos llamamos çahareño» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 261r-v). *Çahareña* es vocablo del que gustaba Juan de Valdés, y se utilizaba para realzar la esquividad de la dama

honesto o recatado, como Bruno presenta a Gila.

4. *chibateznos* son los chivos más pequeños, los recién nacidos que, en un reparto ideal de los oficios del pastoreo, están a cargo de las pastoras más delicadas (véase, más arriba, la misma ocupación de Selvagia). No documentado, que yo sepa, este término, es un diminutivo rústico con el sufijo *ezno*, que, al igual que en la formación de un verbo a partir de un sustantivo, como *escondrijar*, 'escondirse', 'resguardarse en un escondrijo', del v. siguiente, pretende acentuar el lenguaje pastoril, dado a la formación de este tipo de derivados, en este caso no recogido por Lihani 1973, 199- 207.

«COLLOQUIO DE GILA»

pues es vedado el lugar¹ 165
¡Acá, acá los matojales²,
carrascos, myrthos, xarales!
¿Dó vays tan alborotados,
que podredes ser prendados
de messegüeros zagales³? [F⁵v] 170

1. El *vedado lugar* es el *soto*, al que más abajo se refiere (v. 178), que solía estar cercado (también más arriba, *Coloquio de Selvagia*, v. 76), en el que estaban entrando los chivos siguiendo a sus madres recién *paridas* (v. 176), que buscan los frutos de los árboles de la dehesa, encinas, castaños o fresnos, más suculentos y útiles en el proceso de la cría.

2. En este contexto enumerativo de arbustos, habrá de tratarse del *matojo*, «mata de la familia de las Quenopodiáceas» (véase *Diccionario de la RAE*, *s.v.*), con formación parecida a la de los términos comentados en nota anterior, quizá por recuerdo de *matorral*. El *carrasco* o *carrasca* es una especie de encina pequeña; *mirto*, *murta* o *arrayán*, la planta dedicada a Venus.

3. *prendados*, de *prender* en su sentido recto; los chivos serían tomados en prenda por los *messegüeros*

—encargados de guardar «los panes y prados», según las *Ordenanzas de Ávila*, se nombraban cada año (ed. Marqués de Foronda, Madrid: RAH, 1917, pág. 385)— y devueltos sólo a cambio de una recompensa o pago, como estipulan las ordenanzas locales; véase, por ejemplo, Rafael de Ureña y Smenjaud, ed., *Fuero de Cuenca (Formas primitiva y sistemática: texto latino, texto castellano y adaptación del Fuero de Iznatoraf)*, Madrid: RAH, 1935, págs. 164-165; también Lihani 1973, 492-493. Se entiende, por cierto, mucho mejor el *quid* de la *Representación del poder de amor* de Encina, en la que «Amor, andando por dehesa vedada con sus frechas y arco, de su gran poder afanándose [error seguro por *ufanándose*], el sobredicho pastor había querido prender» (Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Juan del Encina, Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1998, 201).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

¡Avalla¹, Tenoria hermana,
 pon un buen guijo en tu honda,
 dale viento a la redonda,
 hazles bolver, mal su gana,
 pues que mi silvo no abunda²! 175
 Echa ojo a las paridas,
 ¿ves cuál van embevescidas³
 tras gramija de los sotos?
 Por gozar de los bellotos
 habrán de perder las vidas. 180

TEN. Mas que las⁴ dexassen cedo,
 ¿a mí que me va ni vien?
 Qu'el relente⁵ que ora tien
 es no subjetarse al miedo

1. *avalla, aballa*. *Aballar* es «conducir o llevar apresuradamente el ganado hacia alguna parte» (*Autoridades, s.v.*) Véase Lihani 1973, 351-352.

2. *abonda*, 'basta', propio del dialecto pastoril (cf. Gillet 1943-1951, III, 681). Gila manda a Tenoria que arme su honda con un *guijo*, una piedra, la voltee como es costumbre, y la lance contra el ganado para que vuelva *mal su gana*, 'a pesar suyo', de pastar la *gramija* —¿*grama* más delicada?—, ya que no sirven de nada sus silbidos. Habrá que considerar la descripción

puesta en boca de Gila como una didascalía implícita cerrada de gesto.

3. *Embevescerse* es, según el *Tesoro* de Covarrubias, «divertirse y pasmarse mirando o considerando alguna cosa, sin echar de ver el tiempo, ni lo que se le ofrece delante de los ojos» (fol. 342r).

4. Se refiere a las *vidas*; es la de Tenoria una contestación propia de un pastor rústico o bobo.

5. *relente* en variados textos de los siglos XVI y XVII vale tanto como 'de carácter tranquilo' ('cachaza', en el *Quijote* [véase Francisco Rico, ed.,

por más guinchos que les den. 185
A la fé, mostrama Gila,
déxalas hazer moquila¹,
que, al encumbrar de la tarde,
se bolverán hendo alarde²
tras la cabra de la squila. [F6r] 190

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998, I, pág. 1062, y II, 605]). Aquí, aplicado a las ovejas, se alude más bien a su ‘costumbre’, a su tendencia, tozudez natural en este caso debida a la necesidad de buscar los alimentos que necesitan en su estado de recién paridas, razón por la que Tenoria parece renunciar al correctivo.

1. Así se lee en el impreso, *moquila*; podría explicarse en relación con *hacer mochila*, ‘hacer provisión’ (véase el uso de *mochila* más abajo, v. 581). Sin embargo, atendiendo al sentido, es posible que se trate de un error o de una forma no documentada de *maquila*, «la medida que el molinero defalca y saca para sí» (*Autoridades*, s.v.) *Hacer maquilas* es sisar, y *comer de maquila* o *maquilas* es comer de balde, como se aprecia en un pasaje de *La pícara Justina*: «El molino de mis tripas iba bastante picado; y como mis ocupaciones habían sido tantas, que

me estorbaron el prevenir comida, lo más a propósito que se me ofreció fue injerirme a buenas gentes y comer a bulto. Así lo hice. Pegueme a ciertas camaradas de Mansilla, con quien comí de maquilas, y no mal. Súpome ricamente, porque esto que se come de mogollón siempre sabe a pechuga» (segunda parte del libro II, cap. IV, núm. 4 [Rosa Navarro, ed., *La pícara Justina*, en *Novela picaresca española*, III, Madrid: Biblioteca Castro, en prensa]). Es, justamente, lo que hacen las ovejas de Gila, aprovecharse del alimento ajeno en el terreno vedado que han invadido.

2. *hendo*, de *her*, ‘hacer’; es forma sincopada devenida característica del lenguaje pastoril (Lihani 1973, 52). Dice *alarde* porque las ovejas se moverán en fila, como en un alarde de tropas o de caballería, tras del viejo animal que sirve de guía, porta la esquila. No deja de reconocerse cierta intencionalidad paródica en estos versos.

«COLLOQUIO DE GILA»

por riscos, cuevas, cañadas
tus chivos dichosamente. 205

Haz, pastora, de manera, [F6v]
pues es cosa hazedera,
que pueda llegar tantico;
dart-é paz en el pellico¹
o en la faldilla, siquiera. 210

Tus ojos de alcaraván,
lechuça, búo o novillo
me tienen, si quies oyílo,
hecho pantasma o bausán²,
traspillado y amarillo³. 215

1. *pellico*, «el zamarro del pastor u otro vestido de pieles, hecho a semejanza dél» (*Autoridades, s.v.*) Para *dar la paz* a las mujeres, véase Gillet 1943-1951, III, 245.

2. *pantasma*, ‘fantasma’, de uso popular bastante generalizado en los siglos XVI y XVII, aquí con sonorización de *f*, como en lenguaje pastoril (Lihani 1973, 148). *bausán* «es una figura de hombre embutida en paja y armada, la qual puesta entre las almenas de algún castillo o fortaleza parece soldado [...] Algunas vezes el nombre de bausán vale bobo, estúpido y tardo, que se le cae la baba. Y assí a los que están parados mirando alguna cosa la boca abierta los llamamos bausanes»

(Covarrubias, *Tesoro*, fol. 127r).

3. Son, como más abajo se señala, los versos que, transmitidos por Lope de Vega, eran los únicos que conocíamos de este coloquio. La comicidad que hacía gracia a éste estriba en lo inapropiado de las comparaciones, siendo probable que aquí tengamos un motivo de la literatura de disparates, de la que tanto partido sacará Tomé de Burguillos. El *alcaraván*, por ejemplo, es un ave zancuda, famosa por sus patas delgadas, así «llamamos piernas de alcaraván las muy delgadas» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 37v), pero no se suele destacar sus ojos. *traspillado*, «enflaquecido, u debilitado» (*Autoridades, s.v.*)

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Si me hazes un prazer,
yo te havré de prometer
d'enseñarte unas palabras
con que a tus enfermas cabras
las hagas convalescer¹. 220

GILA. En gran cargo tu affición
tengo y tu comedimiento,
y, assí, recibo contento
de tu sana condición,
y por tal la firmo y cuento. [F7r] 225

Y entiende que de mi gana,
con voluntad limpia y sana,
haré lo que te cumpliere
en cosa que se offresciere
como si fuesse tu hermana. 230

PALM. Como a mastín me tendrías
hendo guardia a tu ganado,
si te aburrieres², de grado;

1. Tales palabras serían una oración o un conjuro, de los que forman parte de la sabiduría pastoril en el teatro del siglo XVI. Véase Gillet 1943-1951, III, 754 y sigs.; y Otis H. Green, *Torres Naharro and the Drama of the*

Renaissance, vol. IV de Gillet 1943-1951, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961, págs. 7-9.

2. *Aburrirse* «vale aborrecer» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 7v), 'cansarse de algo'.

«COLLOQUIO DE GILA»

- darme l'alfiler que hazías¹,
Gila, al canto del tocado; 235
haz ora lo que soprico,
pues con él seré muy rico;
y más por ti hazer quiero,
que para llevar tu apero²
m'enalbades por borrico. 240
- GILA. Calla ya, Palmero, a paço³,
que muy más se hará por ti;
mas, empero, tú me di,
¿es hombre el que sobr'el braço [F7v]
está reclinado allí? 245
- PALM. Hombre sé qu'es, no alimaña,
qu'el cuerpo y rostro t'engaña,
y en su práctica y conceja⁴
más fraco y debre⁵ semeja
que debre tela de araña. 250

1. *Dar alfiler* es dar propinas, según *Autoridades, s.v.*; pero parece que aquí Palmero solicita a Gila un prendedor. Pese al contexto burlesco, no pienso que Palmero se ofrezca a ser tratado a alfilerazos por Gila.

2. *apero*, «el aparejo de las bestias de la labrança, y de lo que se previene para poder estar en el campo» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 77v); en general,

‘utensilios’, ‘avíos’ (Lihani 1973, 367).

3. *a paço*, ‘a paso’, ‘poco a poco’.

4. *conceja*, ‘consejo’, ‘comportamiento’, ‘opinión’. Normalmente, el uso de esta palabra depende de un refrán difundido: «El lobo en la conceja», «el lobo y la vulpeja todos son en la conceja» (Correas, *Vocabulario*, 268, 269).

5. *debre*, ‘débil’, leonesismo propio del lenguaje pastoril.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Con él estado altercando,
no sé sobre qué pensijo¹
que tiene allá'n su escondrijo,
y a ratos de mí escuchando
consejos como de un hijo. 255
Y como te vio venir,
dio tan súpito a huyr
de tu vista el inocente²
como si fueras serpiente
que le huvieras de rendir. 260

TEN. El autillo nocharniago³,
quando el sol más se le apega
más le aniquila y le ciega [F^{8r}]
la vista, do resta ciego,
si sus rayos no le niega. 265
Ansí aqueste entelerido⁴,
de los rayos oprimido
de tu rostro, vista y gracia,

1. *pensijo*, 'pensamiento', 'imaginación' u 'obsesión'.

2. *inocente*, «simple o bobo» (*Autoridades, s.v.*), aquí 'loco', aludiendo a la enfermedad de amor de Bruno; lo caracteriza también como si tuviera una fobia, aunque la inmediata comparación de Gila con una serpiente, aparte el valor

cómico de una inconveniencia rústica, contiene también alusión a la demoníaca peligrosidad femenina del Génesis.

3. *nocharniago*, «lo mismo que nocturno» (*Autoridades, s.v.*)

4. *entelerido*, «despavorido, lleno de temor y miedo, y como temblando» (*Autoridades, s.v.*)

«COLLOQUIO DE GILA»

quedó la suya tan lacia
que se rindió amodorrado¹. 270

Alleguémonos, si quies,
por aquesta cantonada,
brúmale con la cayada
las pantorrillas y pies,
que sano nol' dexes nada. 275
Y pues que huyó tu brío²,
deve ser amador frío;
qu'el que no quiso aguardarte,
a lo menos por hablarte,
fue notable desvarío. 280

GILA. Déxale, qu'es gran locura
hazer mal al inocente, [F8v]
que por ventura se siente³
de alguna gran calentura
o de algún mal accidente. 285

1. *amodorrado*, 'amodorrado', 'aletargado', 'con sueño pesado' (Lihani 1973, 365).

2. Bruno había intentado huir antes de desmayarse. *brío*, 'ánimo', 'esfuerzo', pero «también se toma por desembrazo, garbo, despejo» (*Autoridades, s.v.*) Véase, más abajo, v. 470, donde el *brío* es

una de las aportaciones del amor en la transformación del amante. *frío* es adjetivo que se aplica al sin gracia, pero «vale también impotente»; la calificación de Tenoria parece maliciosa y cómica.

3. *se siente*, 'padece'. Para *accidente*, véase lo dicho en el *Coloquio de Selvagia* a propósito del v. 95.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Y pues que su condición
no suffre conversación,
no-s, mi Tenoria, possibre
sino que algún mal terrible
le ha ñuzgado¹ el coraçón. 290

PALM. Daquesse lado se quexa,
según a mí me contó,
y, ansí, imagino que no
punto ni rato le dexa
después que allí lo sintió. 295
Y an por mi hato te juro,
Gila, según tien por duro
el bivar, plazer y canto,
que su pena, angustia y llanto
le vien mediante amor puro. 300

Passando las pedreñeras [G^{1r}]
del vado con mi ovejuno,
sentí un dolor importuno
de un pastor que muy de veras
se quexava, y vi ser Bruno. 305

1. *Añuzgar*, «enfadar, enojar y disgustar a otro», también «atragantarse por no poder passar alguna cosa [...] o por algún enojo grande reprimido»

(*Autoridades, s.v.*) Véase, también, José L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, 1977, pág. 50.

«COLLOQUIO DE GILA»

Allegueme por un lado
y vile tan maltratado
y de color tan vazío,
que semejava en su brío
enfermo desahuziado. 310

Preguntele qué sentía
o qué dolor l'estrechava,
dixo que una fiera brava
del lado yzquierdo le asía,
aunque no la devisava. 315

Yo, que le vi de tal gana
y la color tan malsana
y tan dado a la tristicia,
dixe entre mí: «Tú has tericia¹
o lidias con la quartana». [G1v] 320

Y bien como can mordido
quando ve al saludador²,

1. «Itericia vulgarmente la llamamos tericia; es enfermedad muy conocida y ordinaria, quando el rostro y cuerpo se pone de un color amarillo» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 509r). La *quartana* son las fiebres cuartanas, «especie de calentura, que entra con frío de quatro en quatro días» (*Autoridades*, s.v.)

2. «Saludar en otra sinificación vale curar con gracia *gratis data*, y a los que ésta tienen llamamos saludadores, y particularmente saludan el ganado» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 20r de la segunda foliación). Curaban, se decía, la rabia, a la que aquí se refiere, y de ellos huían los afectados.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- que le amotina¹ el temor
si será sano o guarido,
tal huyó en ver tu claror. 325
Alleguémonos, si quies,
Gila, pues que somos tres,
quicá a ti, más que a ninguno,
querrá descrararse² Bruno
la su enfermedad cuál es. 330
- TEN. ¡Ay! ¿Que Bruno es el cuytado?
Ya me arrepiento mal ora
si he dicho mal, ¡peccadora!,
por ser tan afficionado
a la tu vista, señora. 335
Qu'en bayles, juegos, plazeres,
donde ay junta de mugeres,
mantiene que nadie yguala,
Gila, a tu valer y gala:
mira quán en cargo l'eres. 340
- PALM. ¡Levanta, Bruno! ¿Qué has?
Ni halienta, ni tien sentido.
Pues si el resuello ha perdido,
despertallo es por demás
y aüllar en el exido³. 345

1. Aquí, 'le solivianta', en el uso metafórico de *amotinar*.

2. 'Declararse', en forma rústica.

3. Como 'clamar en desierto'.

«COLLOQUIO DE GILA»

Él deve estar dando cuenta¹,
que ni tien pulso ni halienta.
Comencemos d'entonar,
algún nocturno cantar
que aclare tal sobrevienta².

350

Canción.

Al cuytado dexad reposar,
qu'es mortal su mal,
qu'es mortal su mal.

Entra una hada.

HADA. Gila, Tenoria, Palmero,
desocupad el lugar,
dexadme presto tocar³
a Bruno, triste vaquero,
qu'está ya para espirar.

355

1. Es decir, muerto, dando cuenta de su vida, de sus pecados en el juicio personal, de donde la inmediata invitación de Palmero a entonar «algún nocturno cantar» (v. 349).

2. *sobrevienta*, 'sobresalto', 'sorpresa',

un arcaísmo que, sin embargo, se usa de tarde en tarde en el siglo XVI.

3. Es el *toque* salutífero y benéfico del hada; *tocar* «vale también llegar, o acercar con total inmediación una cosa a otra, para que la comunique alguna virtud» (*Autoridades*, s.v.)

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Que, según es tan terrible [G2v]
su mal, tan agro y horrible, 360
tened por averiguado
que, si de mí no es tocado,
su bivar será imposible.

Y antes que rinda la vida,
dexadme sola a su lado, 365
que su mal desapiadado¹
procede de una herida
qu'está en siniestro costado².
¡Fuera, mortales, afuera,
apartad antes que muera 370
y passe de aqueste siglo,
que su mal es un vestiglo³
que subjeta a qualsequiera!

GILA. Si en tu mano está el bivar
deste angustiado pastor, 375
sus, cámbiale-l dolor,
haz que pueda conseguir
su haliento, fuerça y vigor. [G3r]

1. *desapiadado*, 'despiadado', 'cruel'.
2. Véase, más arriba, nota al v. 186
del *Coloquio de Selvagia*.

3. *vestiglo*, 'monstruo', 'animal monstruoso'. Es el amor, y las palabras del hada enlazan con la invectiva de Bruno.

«COLLOQUIO DE GILA»

Que por nos será rogado
le des salud al cuytado, 380
y al que quitársela pudo¹,
porque no quede desnudo
de vida en tal despoblado.

Y por que no se desangre
si la su llaga es tan dura, 385
con aquesta tocadura²
l'estanca y detén la sangre,
poniéndol'en su rotura.

Obra lo que has de hazer
con tu astucia y tu saber, 390
con yervas o con palabras,
entretanto que a mis cabras
vagantes vo a recoger.

1. Desde una perspectiva cristiana, se rogará a Dios; pero, en la lógica de la representación, el destinatario es el dios de Amor. Esta acción no se representa.

2. La *tocadura* vale tanto como *tocado*, peinado y adorno femenino; pero más abajo el propio Bruno se dirige a la prenda denominándola *velo* (v. 434). Pudiera entenderse por el ofrecimiento que hace Gila que no se

hace cargo de la condición suprahuma del hada y entiende el *toque* del hada como una sangría, remedio por otro lado para purgar los humores corruptos o aligerar la presión en el caso de un *accidente*. Hay que percibir, además, cómo Rueda juega con *toque* y *tocadura*, adelantando, así, la función salutífera del velo como empresa que da confianza en su amor a Bruno.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

*Vase Gila y Tenoria y Palmero,
y dize la hada:*

HADA. Esfuerça, esfuérçate, Bruno,
ten ánimo y esperança, 395
que, aunque tu desconfiança
de plazer te haze ayuno,
muy cerca estás de bonança.
Y porque presto rebivas,
con yervas confortativas 400
los pulsos te quiero ungir¹,
porque no allegue el morir
a tus entrañas cativas.

Despierta ya, buelve en ti,
y sed constante amador, 405
porqu'en mesa del Amor
sin el «no» jamás el «sí»
tiene perfecto sabor².

1. Se trata de una didascalía implícita, y nos permite entrever cómo era el *toque* del hada aquí representado.

2. Compárese, para este tópico, de la mesa o banquete del amor: «Y así no será milagro | no entender bien mi dolor, | que en la mesa del amor | sin su salsa todo es agro» (Bernardo de Valbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Madrid: Ibarra, 1821, pág.

106). El motivo mereció un desarrollo interesante en torno a un soneto de Luis Milán en su *Cortesano*, que quizá conoció Rueda, que aparece mencionado en el libro *Libro intitulado el Cortesano*, Valencia: Juan de Arcos, 1561, transcripción y estudio de Vicent Josep Escartí & Antoni Tordera, Valencia: Ayuntamiento, 2001, fol. sign. G3r.

«COLLOQUIO DE GILA»

Aquesta empresa¹ te doy,
qu'es de tu zagala, y voy 410
de aquí con passos ligeros,
qu'en los tiempos venideros
te diré, hermano, quién soy. [G4r]

Éntrase la hada y despierta Bruno.

BRU. Despierta, triste vaquero,
¿quién puso en tu alivio² espías? 415
Buelve al llanto que solías,
haz el tu officio primero
hasta consumir tus días.
¡O, vosotras, alimañas,
que habitáys por las montañas, 420
breñas³, cuevas y aspereza,
essecutá la braveza
que veys dentro en mis entrañas!

Esparzíos, la mi vacada,
no temáys qu'este cuytado 425

1. Véase más arriba, v. 195 del *Coloquio de Selvagia*.

2. El desmayo o la pérdida del sentido puede propiciar la ignorancia del mal o la mejoría; *alivio* tiene,

además, el sentido de un descanso breve, un respiro.

3. «Los matorrales, malezas o espesuras que crecen en la tierra inculta y fragosa» (*Autoridades, s.v.*)

LOS «TRES COLLOQUIOS»

con silvo, honda y cayado
os buelva de desmandada
al albergue acostumbrado.
Andaos mostrencas¹ y ociosas, [G4r]
buscando yervas sabrosas; 430
buscáy² cantuesos floridos,
mientras yo busco en los nidos
las bívoras ponçoñosas³.

Vos, velo, que velador
havréys sido y buen testigo 435
de lo que ha obrado conmigo
vuestro primer posehedor,
sólo os llevo por mi abrigo.
Adiós, adiós, mal domadas
ossas, hardas⁴ y raposas, 440
aüllad como rabiosas;
yo, por las encruzijadas
en noches tristes ñubrosas⁵.

1. *Mostrenco* «se dize qualquiera res que se ha perdido y no le parece dueño» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.)

2. Véase, más arriba, para esta forma del imperativo, nota al v. 79.

3. Es creencia que las víboras y otros géneros de reptiles se acogían a los nidos en busca de calor o para alimentarse con los huevos.

4. *harda*, ‘ardilla’.

5. *ñubrosas*, *nublosas*, ‘brumosas’. Bruneo, después que ha soltado el ganado y de retirarse a las *selvas*, se anuncia muerto, diciendo que frecuentará las encruzijadas, como alma en pena. «En semejantes lugares acostumbraban los gentiles hazer unas fiestas que llamaron *compitalia* a los dioses lares; y esta

«COLLOQUIO DE GILA»

Éntrase Bruno, y sale Gila y Tenoria.

GILA. Aguija¹, Tenoria hermana, [G^{5r}]
pon tus pies más alterados² 445
y entr'estos floridos prados
pazcan en fresca mañana
a plazer nuestros ganados.
Y entre tanto cogemos
mil flores, de que haremos 450
tocados y guirnaldetas
de las colores más netas³
qu'en el bosque hallar podremos.

Y quando la tarde encumbre,
bolver se han a las majadas 455
las desparzidas manadas
antes que ñiegue su lumbre
el sol por estas cañadas.
Y pues que solas estamos,
haz qu'el tiempo entretengamos, 460

fue la ocasión de que algunos hechizeros saliesen a hazer sus conjuros a las encruzijadas, creyendo que allí se aparecían los espíritus; y oy día algunos ignorantes y supersticiosos pasan de noche con miedo por las encruzijadas» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 349v).

1. *Aguijar* «vale también acelerar, estimular y dar prisa o andar apresuradamente» (*Autoridades*, s.v.)

2. Gila dice a Tenoria que se apresure, que altere o 'acelere' sus pasos.

3. *netas*, 'puras', 'limpias', o, en su sentido etimológico, 'nítidas'.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

si tú quieres, como quiero,
en tales cosas, empero,
con que más plazer hayamos. [G5v]

- TEN. Haz a tu plazer, señora,
con que tú seas contenta, 465
mas prepón¹ pregunta o cuenta
cosas que a más que pastora
sepan, pues te daré cuenta.
Y si pasión de amorío
te ha puesto algún tiempo brío, 470
dilo, que te valga Dios;
murmuraremos las dos
tan notable desvarío.
- GILA. De Amor no hayas confiança
qu'en los nuestros arravales, 475
bardas², terroços, corrales,
haga jamás su habitança,

1. Extraña este latinismo en boca de Tenoria, aunque no tanto si echamos de ver que lo que se propone es una conversación, en la que subyace la invectiva anticortesana, con un argumento propio de una cuestión *-pregunta* dice la pastora-, sobre dónde prefiere habitar y dominar

Amor (véase más abajo, págs. 425 y siguientes).

2. *bardas*, «cubierta o resguardo hecho de sarmientos, paja, espinos, o broza que se pone sobre las tapias de los corrales, huertas y heredades para su conservación, asegurado con barro o piedras» (*Autoridades, s.v.*)

«COLLOQUIO DE GILA»

sino en techumbres reales.

Allí se va y agaçapa
qual so la peña la lapa¹, 480
nunca sale de la villa
o so bordada faldilla [G6r]
o so recamada capa.

TEN. Claro está qu'en nuestras choças,
do habitan los abiones², 485
no busca los coraçones
de las mal peynadas moças
ni entre huecos barreñones³.
Nunca Amor bebe en el tarro
a do se assienta el buharro⁴, 490
ni do relame el mastín;
nunca se sirve el malsín
en las vasijas del barro.

1. Es el molusco conocido, pero no debe descartarse que se refiera a la planta amor del hortelano, que es conocida, según *Autoridades*, también por *lapa* y era usada por los pastores para, en la elaboración del queso, separar los pelos de la leche (*Pedacio Dioscórides*, 331-332).

2. El *avión* es aquí el *vencejo*.

3. El *barreño* grande (véase *Coloquio de Selvagia*, v. 757).

4. Es, a juzgar por el diccionario académico, la corneja; en Corominas & Pascual, *s.v. búho*, se define, con Nebrija, como «ave de rapiña parecida al búho»; en la *General Estoria*, se identifica con el cuclillo o se define como «una aguilochoa modorra, e que see siempre queda e muy empachada, e cerca las casas, e es la su caça las gallinas e pocas otras cosas» (ed. de Pedro Sánchez-Prieto, incluida en el CORDE).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- GILA. Allá s'esté con sus tretas
y haga sus embroscadas, 495
andémonos son¹, ausadas,
cogendo de las floretas
por las fresticas² cañadas.
Y con sus conversaciones [G6v]
s'esté de altos paredones 500
de las casas más febridas,
ralladas, entretexidas,
de medallas y bestiones³.
- TEN. Allá s'esté la zagala
embevida en el zagal; 505
yo no affirmo qu'esto es mal,
mas que do mora la gala
habita allí l'infernal⁴.
Y déxemos⁵ a prazer

1. *son*, 'sino' (Gillet 1943-1951, III, 208-209, n. 117; Lihani 1973, 560-561).

2. ¿Una metátesis pastoril por *fresticuitas*? O, quizá, en relación con *florestas* o *forestas*.

3. La ornamentación que se describe es bien renacentista, al estilo de las labores descritas por Diego Sagredo en las *Medidas del romano*, que se ponen de moda en la arquitectura exterior e interior; las casas están

febridas, 'guarnecidas' o trabajadas como los metales, en sus fachadas, entretejidas de medallas y *bestiones*, «unos pilastrones con unas figuras de la media coluna arriba» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 134v).

4. Tiene esta frase aire proverbial, 'donde está el lujo, en la corte, allí habita el Amor', aquí demonizado.

5. déxemos, con el pronombre enclítico *mos*, 'nos', propio del habla pastoril

«COLLOQUIO DE GILA»

- frutas y sauzes coger, 510
y comer frescas castañas,
o acossar las alimañas
quando vendrán a offender.
- GILA. Harto es la zagala rica
que nunca vio su motín¹; 515
mas él no se ceva, en fin,
en la grossera pellica [G7r]
ni en el tosco faldellín.
Allá con las cortesanas,
gallardas, frescas, loçanas, 520
qu'empastan ricos manjares,
pues nunca entre valladares
busca sylvestres mançanas.
- TEN. Harto seguras estamos
de gustar de sus solloços, 525
bástenos los alboroços
y mil juegos que inventamos
quando hay bayles con los moços.
Allí andamos al desgayre,
cada qual con su donayre, 530
siguiendo a la compañera;

y que se encuentra en Encina y en Torres Naharro (Lihani 1973, 217-218).

1. Se refiere al asedio o a la alteración

de Amor, pues, según Covarrubias, *motín* es «la alteración de soldados y gente de guerra».

«COLLOQUIO DE GILA»

que, pues no juega el cayado¹,
havéys d'yr al retortero! [G8r]

Entra Palmero.

PALM. Di, Tenoria, aljofarada
más que leche en la brancura², 555
¿havrás visto por ventura
una chiva desmandada
atravesar la spessura?
No he dexado cosa iniesta³
sin travessar⁴ esta siesta, 560

1. Es modo de decir que el meseguero no se anda con chiquitas, no usará el cayado en son de broma o juego, por lo que las ovejas, a las que interpela la pastora, lo pasarán mal, *irán al retortero*. El *juego al cayado* era un juego pastoril, que cita Encina en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (Pérez Priego 1998, 321); si atendemos la equivalencia de García de Silva y Figueroa (Manuel Serrano y Sanz, ed., *Comentarios de don García de Silva y Figueroa de la embajada que de parte del rey de España don Felipe III hizo al rey Xa Abas de Persia*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1903-1905, II, pág. 113) era como el *juego del mallo* o

mazo, que se describe pormenorizadamente en *Autoridades*, s.v. *mallo*.

2. Téngase en cuenta el paralelo de esta escena con una anterior del *Coloquio de Selvagia*, en la que también se representa el mismo *servicio* del pastor enamorado (vv. 490 y sigs.; véase, al respecto, lo que se señala más abajo, págs. 444-445). Se reconoce en el v. 555 una parodia del esquema señalado más arriba, a propósito del v. 141 del *Coloquio de los discordantes*.

3. *iniesta*, 'enhiesta', 'en pie'.

4. *travessar*, 'atravesar'. Pero téngase también en cuenta el verbo *travesear*, «andar inquieto u revoltoso de una parte a otra» (*Autoridades*, s.v.)

LOS «TRES COLLOQUIOS»

valles, sierras, contornadas,
y ella deve estar, ausadas,
donde buscalla no presta.

Qu'estos vezinos lobeznos,
que habitan por las traviesas, 565
hazen sus saltos y presas
en los tristes chibateznos
dentro de nuestras deesas.
Y quando en las trasnochadas
no acuden a las majadas 570
con las demás al aprisco, [G8v]
tras qualque delfa o lentisco
habrán sido agaçapadas¹.

Pésame que la pastora
Gila, de quien soy sujeto, 575
la perdió, y a este effeto
ando gustiado², mal ora,
sin huelgo de çueto en çueto³.

1. *Agazapar* es «ocultar alguna cosa» (*Autoridades*, s.v.), y *agazaparse*, 'ocultarse'. No se deja claro si la corderilla ha sido escondida, tras de una adelfa *-delfa*, con aféresis— o un lentisco, después de matarla o ella se ha escondido.

2. *gustiado*, 'angustiado', con aféresis

propia del lenguaje pastoril (Lihani 1973, 107).

3. ¿Sería posible una mala transcripción por parte del cajista o de quien preparara el manuscrito de *cueto*, en su sentido de 'cerro, altozano' (Corominas & Pascual, s.v.)? ¿Una forzada forma pastoril de *soto* con diptongación?

«COLLOQUIO DE GILA»

Y an, a fe, si la hallasse,
que luego me la cargasse 580
por maleta o por mochila
por dalle contento a Gila
o, al menos, s'alegrasse.

TEN. En gran cargo le has echado
a tu zagala, Palmero, 585
pues con tal resistidero¹
vienes qual ciervo acossado
con tal sol y siesta, empero.
Mas, si las señas me diesses,
podría ser que consiguieses [H1r] 590
aquessa perdida res,
por do gozoso después
a tu Gila te bolviesses.

PALM. Es una chiva tordilla
y de roxo remendada; 595
en el pecho trae colgada
con una trença pardilla
una esquila prateada².

1. *resistidero* o *resistero*, «el tiempo del medio día hasta las dos en el verano quando el sol hiera con mayor fuerça» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.) Es la hora en la que el ciervo bíblico y real recalca en las

fuentes. La pastora dice a Palmero que tal fatiga obliga mucho a la dama, a Gila.
2. Esta *descriptio* del animal preferido de la amada es un tópico del código pastoril europeo.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- Y si agora la ncontrasse,
 ahotas¹ me aventurasse 600
 de las manos de mi rosa
 haver empresa dichosa
 con que de gozo brincasse.
- TEN. Es verdad, aquessa es
 su chiva tan d'estimar, 605
 no dudes de la hallar,
 si hazes presto tus pies,
 al canto del enzinar.
 Que como es aragana [H1v]
 y golosa y, más, loçana, 610
 siempre se va reçagando;
 sin duda, estará rumiando
 los cogollos de la grana.
- PALM. ¡Pardiobre²!, linda Tenoria,
 no sé qué gracia rendirte, 615
 son³ sujetarme a servirte

1. *ahotas*, 'en verdad' (Lihani 1973, 359-360). *Aventurarse* está empleado en su sentido etimológico; piensa el pastor que 'con seguridad tendría la ventura o la fortuna de obtener el galardón o empresa' (véase *Coloquio de Selvagia*, v. 193).

2. Es uno de los juramentos más difundidos en el dialecto pastoril (véase Gillet 1943-1951, 348; y Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires: Universidad, 1963, pág. 119).

3. *son*, 'sino' (Lihani 1973, 560-561).

«COLLOQUIO DE GILA»

en pago de tanta gloria
como me ha dado en oírte.
Mas toma aqueste mi esquero¹,
qu'es lo mejor de mi apero, 620
do s'encierra el pedernal,
y es pobrezillo caudal
deste sujeto Palmero.

Y voy, no se desperezca
la cabra por mí buscada, 625
o, de algún lobo apañada²,
por negligencia perezca, [H2r]
a sus dientes degollada.
Quédate presto a tu grado,
que a mí serame forçado 630
de bolver con el aviso
a la que d'escravo quiso
tenerme por sujetado.

1. *esquero*, «bolsa de cuero, que ordinariamente se trahe asida al cinto, y sirve para llevar la yesca y pedernal» (*Autoridades*, s.v.)

2. *apañada*, 'cogida', 'capturada' (Lihani 1973, 367), aún de uso

popular. Cf. «Nunca lobo a su cabaña | viene, ni res les apaña» (Francisco López Estrada, ed., Jacobo Sannazaro, *La Arcadia (Toledo, 1547)*, ed. facsímil, Cieza: «...la fonte que mana y corre...», 1966, fol. sign. b1r).

«COLLOQUIO DE GILA»

Está atenta a mi consejo,
nota las palabras mías, 655
mira las rondas y espías
que Amor pone y aparejo
tras los juveniles días.

Y pues éste, como quiera
en la edad de primavera [H3r] 660
sus fuerças muy más estiende,
bive avisada por ende,
no te cace en su buytrera.

Y por esso antes querría
qu'este invisible ladrón 665
se mezcle en tu coraçón
aplicarte compañía
conforme a tu condición.

De dos puedes escoger,
Gila, a todo tu plazer: 670
Palmero te quiere y pide,
pues Bruno no se despide
de quererte por muger.

De los dos escoge cuál
más te contenta de grado. 675
Palmero está confiado
en ser gracioso zagal;
Bruno, en ser viejo y honrrado.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- No le falta diligencia, [H3v]
autoridad y prudencia; 680
tiene mil dichos preciados,
graciosos y asaviados¹,
guardados de adolescencia².
- GILA. Padre Anselmo, ya ntendida
tengo bien tu voluntad, 685
mas ten, si quies, piedad
de menoscabar mi vida,
darme estado en tal edad.
Y abrevia tus razones
y dexa tales quüistiones 690
para su tiempo y sazón,
que alteras mi coraçón,
quito de aquessas passiones.
- Y aportémonos acá,
que Tenoria viene alegre, 695
junto con Sofía, la negra,
la que muchos días ha
que pretende ser su suegra. [H4r]

1. Encuentro *sabiado* en el CORDE, aplicado al caballo bien domado; *asabiado*, forma compuesta como *resabiado*, ‘sabido’, ‘sabio’.

2. Podremos considerar la decisión que el padre pide a Gila como una *questione d’amore* (véase luego, pág. 435).

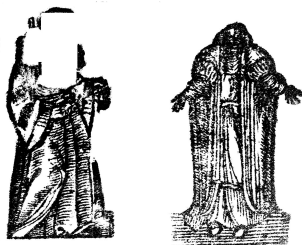
«COLLOQUIO DE GILA»

Y de su conversación
tomaremos recreación,
si en algo funda o propone.

700

ANSE. Veamos, que ya dispone;
escucha, y ten atención.

Sale Sofía, negra, y Tenoria.



SOFÍA. Por ciertoz, señora Tenoriaz, yo me forgar mucho
de su conforfación¹, y así le podemos mandar en
mi casa tora, como yo le quieres, que, por ciertoz,

1. Para el habla convencional de los negros en el teatro de Rueda, cuyo papel se restringe casi sólo a *pasos* intercalados como el presente, véase Edmund V. de Chasca, «The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 14 (1946), págs. 322-329; Frida Weber de Kurlat, «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética»,

Homenaje a María Rosa Lida, en *Filología*, 8 (1962), págs. 139-168; y Veres d'Ocón 1976, 172-185. En esta primera intervención, se perciben los trueques en varias consonantes, fundamentalmente alveolares (*l > r*); *conforfación* quizá sea, más que 'confortación', 'conformidad', 'acuerdo', a juzgar por lo dicho más arriba por Gila y la contestación aquí de su interlocutora.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- ante le manda que le fagaz con toda aquella mala boluntad que le verá por la obraz. [H4v]
- TEN. Assí lo estoy yo, señora Sofía, con todas mis fuerças, como una hija. Mas, dime, ¿aqueel estrangero que bive en cabo de la calle es tu marido?
- SOFÍA. ¡Mal añoz! ¿Pues qué, mis amigoz?
- TEN. 10 Que no lo digo sino, como él es blanco y tú algo morena, hazíasme sospechar que no era tu marido.
- SOFÍA. A buena fe, señoraz Tenoriaz, mi maridos son fasta que Dios te la quiere, y casamo y belamo a na¹ puerta la gresias, y dimo la fenfi[tre], y la otra fenfitre, culantra secos e fenfitrón, y le otro calaçapatos², o como le yamas, y tenemo padrasa y madrasa.
- TEN. Padrino y madrina, querrás dezir.
- SOFÍA. Sí, señoraz mía, padroño y madroño. Y, por ciertoz, 20 Tenoriaz, si bos me las bieras llebar nobias, que te quedavas pantadoz³. No ra rigo porque san yo⁴,

1. *na*, 'la', lusismo propio del habla de negros.

2. Las frutas y confites con que se solía agasajar a los invitados en una fiesta, como el gengibre, diacitrón, calabazate.

3. *pantadoz*, 'espantados', aquí referido a la interlocutora con cambio numeral.

4. *ra rigo*, 'lo digo', con truke de la alveolar y cambio de género; *san*, 'sean', de *sar*, «que ocupa las esferas de significación de *ser* y *estar*» (Weber de Kurlat 1962, 142; Veres d'Ocón 1973, 184), aquí con nueva falta de concordancia, 'sea yo'. Véase, en seguida, *savas*, 'era'.

«COLLOQUIO DE GILA»

mas, por ciertoz, no havía cara como la mías en tora la gresiaz.

TEN. ¿Y quién te llevó del braço yzquierdo?

SOFÍA. Uno que savas calvaria de la negronoz¹. [H5r]

TEN. ¿Esse?

SOFÍA. Aquesse mexmos, que sa coxinero de la Duque de Gandeya².

TEN. Cozinero, querrás dezir.

SOFÍA. 30 Sí, mi señoraz.

TEN. ¿Y del braço drecho?

SOFÍA. ¡Jesú! ¿Que no lo sabe? Un fiyo la corregidor de la Murrias.

TEN. No t'entiendo, ¿dizes de Murcia?

SOFÍA. Sí, sí, de las Murciegas.

TEN. ¿Quién fue·l padrino?

SOFÍA. Una prima la Conde l'Acaudetas.

TEN. ¿Y la madrina?

1. *calvaria*, 'clavario'; en Valencia, el preboste de la cofradía de los negros, que los agrupaba desde el siglo xv (Frida Weber de Kurlat, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo xvi», *Romance Philology*, 17 [1963], pág. 382).

2. El duque es el de Gandía; el conde que se cita de inmediato será el de Alcaudete; y el último el de Benavente,

quizá con malicioso juego de palabras. Sería arriesgado suponer que, además, la referencia a estos nobles es coynatural, por una circunstancia concreta —el último fue virrey de Valencia desde 1566 y antes había contratado los servicios de Rueda— o por el hecho de que pudieran estar presentes en una concreta representación cortesana de este *passo*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- SOFÍA. ¿Quin sa mi madrina? Son la fiya de la Conde la
40 Malamente.
- ANSE. ¿Qu'es esto, señora Sofía? ¿Qué negocios tenéys
con Tenoria?
- SOFÍA. Besame la mano bosamercé, y acata bos, siñora
Gila, con siñor, besame la mano también, aunque
no quieras.
- GILA. Estéys norabuena, señora Sofía, ¿qué travávades
con Tenoria?
- SOFÍA. Ay, siñores míos, samo la-ntrañas y coraçón; y,
como sa conocida, benímono fablando.
- GILA. 50 ¿Qu'es esto, señora Sofía? Cadaldía [H5v] te nos
paras más hermosa.
- SOFÍA. No sé, toro mundo me ro rize de aquestas mis
fremosuras. Por ciertoz, siñoraz, qu'estos rías
passaros me davas unas caganturas¹ que pensavas
yme mi caminoz.
- GILA. ¿Y de qué, Dios te guarde?
- SOFÍA. De ojos. Estamoz ahojadoz.
- GILA. Pues déveste de poner alguna cosa para contra el
ojo, según ay ojos que matan en mirar.
- SOFÍA. 60 Farto me la pongo, cuytara de mí, mas ¿qué apar-
vecha, si ma formosura toro mundo la coricias?
- GILA. ¿Que os codician? ¿Y de qué manera?

1. *caganturas*, 'calenturas'.

«COLLOQUIO DE GILA»

- SOFÍA. ¿De qué maneras me lo pidez? Ayer, essando descuydara a mi puertaz, passeandoz unos cagayeros¹, savan mis requebranderos, diziendo: «¡Bendito Dios que te crías, ben aya madre que te pariós!». ¡Catáy si la coricias!
- ANSE. DezÍ, señora Sofía, ¿quiéreos mucho vuestro marido?
- SOFÍA. 70 Sí, por ciertoz, mirá qué tanto la queremos, señor, que la otro día anda mi maridoz al feria de Ribialaseco a traerme un figa de sembache² tan [H6r] grandas.
- TEN. ¡Qué me da tal higuera hasta la raíz³!
- SOFÍA. En bira de bosa mercé, para servicio y mandaro la cagayeros.
- GILA. Y ahora, señora Sofía, ¿en qué·ntiende entre días?
- SOFÍA. Ññoraz, estamos mano sobre mano, no tenemo qué fazer.
- GILA. 80 Por cierto, señora, que se quexa todo el lugar que no hallan hazienda.

1. Nótese la deformación cómica *b > g*, de *caballeros*.

2. Una gran *figa de azabache* era el regalo del marido. «Colgar a los niños del hombro una higa de azabache es muy antiguo [...] Pudo tener origen de la misma materia, porque el succino

o ámbar, y el azabache escriven tener propiedad contra el ojo» (Covarrubias, *Tesoro*, fol. 471v).

3. Las palabras de la negra y de Tenoria han de tener un sentido más bien erótico, con el juego de *higa*, *higuera*, *raíz*, *raigón*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- SOFÍA. ¡Iesús, Iesús! Por cierto, señoras Gilas, más ha de cinco mese que mi marido ofrézcote a lo diablo puntada que le davas.
- GILA. ¿Puntada? ¿Es official?
- SOFÍA. ¡Iesús! ¿Yo mi tengo de casar con official?
- GILA. ¿Pues qué officio tiene?
- SOFÍA. Officio na rey, y no temo facenda.
- GILA. ¿Qué officio?
- SOFÍA. ⁹⁰ Berdugoz.
- GILA. ¿Verdugo? Por cierto, qu'es officio de harto trabajo.
- SOFÍA. Mira si sa, por cierto, que otro día vengo mi maridos de açotar uno que llega molidos como fenaz. [H^{6v}]
- TEN. Como alheña, querrás dezir.
- SOFÍA. Sí, señora, ya digo yo, como fenique.
- ANSE. ¿Qué llevas baxo el braço?
- SOFÍA. Una sañuelos, para que, si bosa mercé mandas, me prestas una real de a quatroz.
- ANSE. De gracia y sin prenda, señora Sofía.
- SOFÍA. ¹⁰⁰ ¡Señora te beas de quien mal te quieres, y mucha vida no te la dé Rios, amén!
- GILA. Agora, señora Sofía, ¿tiéneste todavía la boz que solías?
- SOFÍA. Peor cinqüenta mil bezes.
- GILA. Pues por nos hazer plazer, que cantes un poco, que Tenoria y el tañedor te ayudarán.
- SOFÍA. Que me prazer, señoras mías, de mala voluntad. Teneme la sañuelos. Dezí como yo la digo.

«COLLOQUIO DE GILA»

Aquí canta la negra y bayla.

Siñoras Gomazarias,
duélaste de mí, [H7r] 705
sa mochacha niñas,
nunca tal me bi.

Siñoras Gomazarias,
aqueyos mis cabeyos
rubias sabas, rubias, 710
largos, pretos, beyos,
y tú, cabayeros,
te folgas con eyos
a na prazer suya
y an pesar de ti. 715

Siñoras Gomazarias,
falsos, mentirosas,
cabayeros malos,
traydor, alebosas,
vos no me prometes 720
que serás mi·sposas,
la rey poderoso
me vengas de ti. [H7v]

A passar nu rríos
veré mucha gentes, 725

LOS «TRES COLLOQUIOS»

yo no te lo dizes,
mi señor, detentes,
e ya me respondes:
«Como te repientes,
a las landres putas,
venir sobre ti».

730

- GILA. Por cierto, ello ha estado muy bueno, Dios os dé
110 salud.
SOFÍA. Para servicio mandaro la cagayeros.
GILA. Entremos, señora Sofía, y daros ha mi padre los
quatro reales que pedistes.
SOFÍA. Besame la mano bosa mercé. ¡Ay, perras, traydoras,
matadoras, matale hombres!

Sálense, y entra Palmero, solo.

- PALM. Aqueste es el lugar para mí tan desseado, donde
yo y aquel malvado de Bruno quedamos de nos
ver uno a uno. Y él tiene pensado, sin duda, que
lo llamo para algún otro negocio. Y, si puedo, antes
120 que de mí se parta quedará el uno de los dos sin
vida en este desierto. Veamos qué parte es él con
[H^{8r}] todos sus años a cuestras para demandar a
Gila en casamiento. Mas helo aquí do viene, callar
quiero.

«COLLOQUIO DE GILA»

BRU. Dios te salve, Palmero, amigo, perdonar me debes si más del tiempo que desseavas m'é detenido, que las importunidades de casa y ganado y familia han sido la causa. Vesme aquí solo, di lo que quieres dezir, pues a esta soledad me has sacado.

PALM. 130 Muchos días ha, Bruno, que tengo determinado de hablarte, y de día en día lo he dissimulado, pensando qu'en tu péssima condición huviera algún señal de emienda. Pero como tan de rondón y tan desenfrenadamente vas tras tu abominable apetito, no puedo son dezirte lo que'n este negocio me parece. ¿Cuál es la causa, malvado Bruno, que, siendo como eres de la edad que tú sabes y habiendo otros zagales que con mejor título que tú podrían pretender a la pastora Gila, y por otras 140 razones condecentes¹, que al presente dexo de proponer, tan inconsideradamente y tan fuera de razón pretendas haverla tú por muger, no cessando con tus continuas importunidades de [H8v] mandársela a su padre Anselmo? Mira, mira, Bruno, si desseas saber lo último de mi voluntad, es que de aquí adelante desistas de la demanda, o que el uno de los dos quede en este lugar sin vida, en testimonio y memoria de su maleficio.

1. *condecete*, 'conveniente'. Se trata de un aragonesismo o catalanismo.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- BRU. Si m'entendiesses, Palmero, ¡o¹, qué con tus palabras
150 soy alterado!, ni tú huvieras tardado tanto en tu razo-
namiento, ni menos huvieras dado fastidio a los
vientos con tus prolixas palabras. Mas, por qu'en-
tendas quán atrás estoy de bolver en mi començado
viage, suelta el ható que traes acuestas, que, pues
tú traes una daga, yo este puñal, hagamos nuestra
lid de bueno a bueno, en memoria de lo dicho.
- PALM. Sus, que ya's tarde, y aquí se verá qual de los dos
meresce la pastora Gila. ¡Ríndete, porfiado Bruno!
- BRU. Palmero, no tanta sobervia, que las obras lo han
160 de hazer.

Entra Gila.

- GILA. ¡Afuera, Bruno, Palmero!
Dexad quüistión començada, [11r]
y, si mi vista os agrada,
que os bolváys os pido y quiero
cada qual a su manada.

735

1. Podría tratarse de un error de *o* por *lo*, y en tal caso habría que editar: «Si me entiendieses, Palmero, lo que con tus palabras soy alterado» No obstante, también podría sugerirse que

entender tenga el sentido sólo de *oír*, como en catalán: tras del arrebatado largo párrafo de Palmero, Bruno podría sugerir: «Si esperaras a oír lo que tengo que decirte...»

«COLLOQUIO DE GILA»

Y si pasión amorosa
causa la lid rigurosa,
dezildo, que hayáys plazer,
y no queráys perezzer
en tierra tan escabrosa. 740

Y pues me tenéys delante,
hazedme tamaño grado
que yo pueda ver cambiado
vuestro sañudo semblante
en un temple assossegado. 745

Y sepa yo la ocasión
de tan presta alteración,
y por qué os havéys venido
a lugar tan escondido
y falto de habitación. 750

PALM. Hermosa Gila, pues Dios ^[11v]
te traxo a tal coyuntura,
sería especie de locura
no sujetarnos los dos
a tu gracia y hermosura. 755
Bruno piensa de te haver
por legítima muger,
yo no pienso de perderte;
en despenarnos advierte,
y escoge cuál ha de ser. 760

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- BRU. Palmero, estás engañado,
que yo no pretendo tal,
que ya me tien de mi mal
del todo desahuziado 765
el médico corporal.
Pero tú inventas passiones,
pendencias por los rincones
por quien duerme bien, ausadas,
quito de tales puñadas 770
sobre tales divisiones. [12r]
- GILA. No me ha dado poco gusto,
pastores, vuestro altercar,
pero ¿para qu'es lidiar
sobre la capa del justo¹ 775
en tal sazón y lugar?
Dexad de travar pendencia
sobre la tal diferencia;
bolveos a vuestro ganado,
que lo tal es reservado 780
a divina providencia.

1. «Reñir sobre la capa del justo», expresión, con recuerdo evangélico, devenida refrán, vale tanto como disputarse algo sin fundamento, o, como anota Correas, «cuando por lo ajeno se contiende» (*Vocabulario*, 435).

«COLLOQUIO DE GILA»

Tanto merescéys los dos,
que qualquier moça preciada
estarié bien empleada
en qualsequiera de vos 785
servida y reverenciada.

Pero, pues quieres saber,
Palmero, mi parescer,
no baxo fuerças loçanas,
mas sombra¹ las barbas canas 790
me tengo de someter. [I2v]

No porque te falte brío,
gentileza y discreción,
mas porqu'es mi condición
sujetar mi señorío 795
al que alcança más razón.

Y, assí, las moças loçanas
debaxo las barbas canas
más amparadas estamos
que baxo noveles ramos 800
y de rayzes tempranas.

Assí que debes, por ende,
refrenarte, mi Palmero;

1. Aunque el sentido es evidente, extraña aquí el uso de *sombra*, que da la impresión de ser preposicional.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

bive, viendo que no muero,
y de no quererme entiende 805
por muger, pues no te quiero.
Y si affición me has tenido,
por ella te ruego y pido
la trueques en hermandad,
no fuerces mi voluntad, 810
pues eres zagal sabido¹. [I3r]

Sus, yo me voy al aldea;
vete, Bruno.

BRU. Yo me yré.
GILA. Tú, Palmero, quédate,
porque cesse esta pelea. 815
PALM. Cessará, mas no mi fe.
GILA. Sé qu'entonces cessará
quando se desclarará²
mi baxa y dichosa suerte,
y en pena y trabajo verte, 820
cierto, que me pesaré.

Yo me voy.
PALM. Ve do querrás,
que siempre estaré forçado,

1. *sabido*, 'sabio', 'prudente'. pastoril, formado por ultracorrección
2. *Desclarar* por 'declarar' puede ser con el uso común en lenguaje vulgar
un arcaísmo, aquí también un rusticismo del prefijo *des-* (Lihani 1973, 233).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- HADA. Desta: vete a casa de Gaspacio, qu'en nombre de Anselmo fasta agora se ha mantenido, que tanta parte tienes en sus bienes como Toribia.
- PALM. ¿Quién es Gaspacio y Toribia? [I4r]
- HADA. Toribia es tu hermana, la que Gila tiene por nombre, y Anselmo tu padre.
- PALM. Si más no te aclaras, no t'entiendo.
- HADA. 180 ¿De dónde veniste tú a esta tierra?
- PALM. Vine del Condado de Ayamonte, donde en casa de un messionero, a quien reconocí por padre, me crié.
- HADA. ¿Quién te traxo en casa del messionero?
- PALM. Lo que pude yo comprehender es que un arávigo me halló en la mar, a la lengua del agua¹, dentro de una caxuela. Lo demás no lo sé.
- HADA. Pues ve a casa de Gaspacio, nombrándote Tenorio, porque esse era tu nombre proprio que, siendo niño, tenías; y dale este sello o marca, diziendo
- 190 que se le acuerde quando sobr'el Fayal de la ysla Tercera os perdistes, y en una caxuela le puso; qu'en reconocelle, te recibirá por hijo con gran contentamiento.
- PALM. Soplícote, señora, que para testimonio de lo susodicho y más acreditar me, vengas conmigo.
- HADA. Que soy contenta, vamos. [I4v]

1. La *lengua del agua* es la «parte del agua del mar, de un río, etc., que lame el borde de la costa o de la ribera», según el diccionario académico.

«COLLOQUIO DE GILA»

Sálense, y entra Anselmo y Gila y Tenoria.

Anselmo.



Gila.



- ANSE. Dime, amada hija mía Gila, y tú, Tenoria, ¿havéys entendido esto que por el lugar se suena?
- TEN. No, por cierto.
- GILA. 200 Díganos qué, señor padre.
- ANSE. Que Palmero es Tenorio, mi hijo y tu hermano, el qual lancé en la mar con una caxuela, al tiempo que sobre el Fayal de la ysla Tercera nos perdimos. [15r]
- GILA. ¿Qu'esso passa?
- ANSE. Assí me paresce, qu'en testimonio desto dizque le ha dado una hada el sello con que sellé la caxuela. Y desseo tanto que assí fuesse, que daría la metad de mis rebaños.
- GILA. Silencio, señor, que helo aquí viene juntamente con
210 Bruno.
- TEN. Y aquella deve ser la hada.
- ANSE. Estemos atentos, por ver lo que tratan.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Entra la hada y Bruno y Palmero.

Bruno. Palmero. [15v]



- HADA. Bruno, mi offrescimiento y promessa que te offrescí, después de haverte con mis confortativas yervas restaurado la vida que por la graciosa vista de Gila perdido havías, se cumplirá en este momento. Dame essa mano.
- BRU. Dóytela, señora.
- HADA. Ya ternás comprehendido cómo aquí Palmero es
220 hermano de Gila, hija de Anselmo.
- BRU. Muy bien.
- HADA. Y el gozo que recibirá su padre en cobrar un hijo perdido.
- BRU. ¡No hay que dudar!
- HADA. Pues no menos lo has de recibir tú [a]gora en saber de una hija qu'en días passados te faltó.
- BRU. ¿Qu'es biva?
- HADA. Aguarda.
- BRU. ¿Adónde está?

«COLLOQUIO DE GILA»

- HADA. 230 Espera, sabrás que te llevó de la puerta de tu
cabaña una ferocísima ossa.
- TEN. ¿Entiende, señor?¹
- ANSE. Ya entiendo.
- HADA. Y al pasar de un arroyo le hizieron que la soltasse
los mastines del ganado de Anselmo. [16r]
- GILA. Dé! se trata.
- ANSE. ¿Escuchate?²
- HADA. El qual se la prohijó, llamándola Tenoria, en
recompensa de su hijo perdido Tenorio, qu'es éste,
240 Palmero.
- BRU. ¿Y essa es la qu'en compañía de Gila reside?
- HADA. Essa, sin falta.
- GILA. Tenoria, ¿no oyes que Bruno es tu padre?
- TEN. ¿Señor, es así?
- ANSE. Dize verdad. Salgámosles al encuentro. ¿Qu'es
esto, señores?
- HADA. Es, señor Anselmo, que traygo en tu presencia a
Palmero, tu único hijo Tenorio, y has de saber que
lo perdiste...
- ANSE. 250 No cumple passar adelante, que dé! todo estoy
bien satisfecho. Sólo queda para conclusión y
remate deste negocio mostrarme mi sello.

1. Sería razonable que aquí Bruno
estuviera paralizado por el asombro.

2. Parece que Anselmo se dirige a Gila,

para recalcar la sorpresa y la novedad.
No obstante, también se podría pensar
en un error del impreso por *escúchote*.

LOS «TRES COLLOQUIOS»

- HADA. Tome, señor.
ANSE. Él es, sin duda; y tú, mi hijo, Palmero. ¡Abraçame, Tenorio, que de aquí adelante assí quiero que te llamen! Abraça a tu hermana. [I6v]
- PALM. ¡Que me plaze, por complir su mandamiento!
GILA. ¡Dios te salve, hermano!
PALM. ¡Y a ti te consuele!
ANSE. 260 ¡Ea! ¿Vos qué aguardáys, Bruno, de abraçar vuestra hija, según dixo la hada, también yo, que lo concedo?
- TEN. ¡Dadme vuestras manos, padre!
BRU. ¡O, hija de mis entrañas, qué gozo concibo!
ANSE. Sus, demos ya, Bruno, conclusión a nuestra començada alegría, y por lo que ya tratado tenemos, abraçadme por suegro.
- BRU. Señor, que me plaze.
ANSE. Y aquí a Gila, por vuestra muger.
BRU. 270 ¡De gracia!
ANSE. Dios os dé su bendición.
PALM. Soplícote, Bruno, y a vuessa merced, señor padre, ruego que se me dé Tenoria por muger.
- HADA. Iustíssima cosa demanda, por cierto.
ANSE. Sin que me lo ruegues, digo, hijo mío, que soy contento.
- BRU. Yo, mucho más; y desde agora me abrases por yerno y cuñado, y por esposa a Tenoria, si ella es contenta. [I7r]

«COLLOQUIO DE GILA»

- TEN. 280 ¡Yo, más que dichosa!
PALM. ¡O, felice día!
TEN. ¡O, gozo supremo!
ANSE. Sus, entrémonos cantando, que allá dentro se celebrarán cumplidamente vuestras bodas. Y vos, hada, señora, quiero que residáys en ellas, para que después de hazer algunos juegos de plazer, seáys satisfecha¹.
HADA. Vamos, señor.

Canción.

Casados con prazentorio²,
sin ya recelo ninguno,
son Tenoria con Tenorio,
Gila con su amado Bruno.

835

FINIS. [17v]

1. Se invita al hada a participar en las bodas, y a contribuir con sus habilidades, que le serán retribuidas. Véase,

más abajo, págs. 437-438.

2. *prazentorio*, 'alegría' (Lihani 1973, 529).

LOS «TRES COLLOQUIOS»

NOTAS TEXTUALES

TEXTOS EN VERSO

84	remonta] te monta
406	porqu'en] qorquen
442	las] lns
567	trists

TEXTOS EN PROSA

20	un desgarro no permite la lectura
271	tanto] tauto
308	prohijó] por hijo
445	El reclamo del fol. G4v, y <i>entre</i> , no coincide con el principio del primer verso del siguiente, sino con el segundo.
464	El reclamo del fol. G5v, <i>si tu</i> , no coincide con el principio del verso siguiente, sino con el del 461.

Aviso para los cómicos y representantes.

Sabréys, lectores prudentes,
los que holgáys ver obras buenas,
de gracias, sentencias llenas,
invenciones excelentes,
en prosa muy eloqüentes,
en casa Lope nascidas,
que serán presto imprimidas,
las quales son las siguientes:

Colloquio de Timbria,
Colloquio de Camilla,
Comedia Medora,
Comedia Eufemia,
Comedia de los engaños,
Comedia d'Antón d'Écija.

FINIS. [18r]

LOS «TRES COLLOQUIOS»

Yo, el maestro Ioachim Molina, maestro en sacra theología, por mandado del ilustríssimo y reverendíssimo señor don Martín de Ayala, arçobispo de Valencia, he leydo los presentes colloquios y passos, y me parece que no hay cosa profana ni contra nuestra sancta fe cathólica, por lo qual se pueden imprimir. A 16 de iulio de 1566.

El maestro Ioachim Molina.

SEGUNDA PARTE

*JUAN DE VERGARA
Y LOPE DE RUEDA*



JUAN DE VERGARA Y SUS DOS COLOQUIOS

RECUPERAMOS, a nombre de Juan de Vergara, no sólo un par de piezas teatrales del siglo XVI, sino, quizá también, y gracias a las noticias del editor incluidas en el libro, algunos detalles sobre las relaciones textuales y, en el mejor de los casos, un padre para alguna más que andaba en busca de autor en las bibliografías de nuestro teatro.

JUAN DE VERGARA

En las páginas que siguen empezaré por tratar de situar a Juan de Vergara en su contexto, partiendo, en primer lugar, de los datos que Timoneda va dando sobre nuestro dramaturgo en los textos con que acompaña la edición de sus dos coloquios. Estos datos del propio Timoneda vienen a perfilarse mejor, en segundo lugar, con los indicios documentales del que parece ser nuestro Juan de Vergara, el autor del *Coloquio*

de Selvagia y del *Coloquio de los discordantes*. Aunque se trata de un nombre reiterado en el mundo teatral y literario, en general, de finales del siglo XVI, es posible que sea acertada la propuesta de identificar al nuestro con un bachiller o licenciado en derecho que fue funcionario de la Real Chancillería de Valladolid, poeta e incluso *representante* en su juventud.

§ *Noble y magnífico Juan de Vergara*

En la bibliografía sobre comediógrafos, *autores* y *representantes*, los Vergara que parecen haber florecido a finales del siglo XVI y principios del XVII¹, estaban enrevesados –desde la noticia citada de La Barrera– con el autor cuya obra aquí reeditamos. No parece, sin embargo, que el nuestro, a juzgar por los apelativos que Juan Timoneda le dedica en la carta incluida al principio del tomo, fuera, cuando se le destinan, un mero representante. El porte que Juan de Vergara luce en el retrato que figura en la portada del libro –véalo el lector exento en pág. 196– es el de un hombre no mayor, pero ya bien barbado; exhibe la láurea, y, desde luego, tiene un aire algo distinto del

1. Véase, al respecto, Kenji Inamoto, «Vergara El Bueno: ¿Luis o Juan?», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordon Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, Alcalá de Henares: Universidad, 1998, I, págs. 825-830; Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: FUE, 2002, II, pág. 711.

que apreciamos en otros retratos xilográficos bien conocidos de *graciosos* representantes divulgados en las ediciones de Timoneda, como el de Alonso de la Vega y Lope de Rueda, propios cómicos de la legua.

Pero Timoneda nos brinda también, como solía en algunas de sus ediciones, un elemental e implícito *accessus ad auctorem* en los paratextos en forma de epístolas, proemios, sonetos u octavas, que quizá nos sirva para perfilar mejor esa personalidad y condición social de la que empezamos por saber ahora lo justo. En el envío de la epístola con la que encabeza la edición, lo trata de «muy noble señor y célebre poeta»; y en el saludo se dirige a él como «muy noble y magnífico señor», un tratamiento un punto más subido o matizado que el de «magnífico y virtuoso señor» del que considera acreedor al destinatario de toda la obra, el acomodado ciudadano valenciano Miguel Juan Gámiz.

En la teoría y en la práctica de la epístola latina del siglo XVI, los tratamientos tienden al igualitarismo, realizando el ideal humanista del *tú* clásico. Pero no ocurre lo mismo en la tradición vernácula. Como ha señalado Martín Baños en su reciente estudio sobre el arte epistolar en el Renacimiento, el territorio de la epístola vulgar es el de «la sociedad viva, real y fuertemente jerarquizada de la Europa del Quinientos», en la que la *cortesía* tiene implicaciones y responsabilidades importantes. Es cierto, sin embargo, que, como señalaba Villalón, esas cortesías eran muchas veces «palabras sin verdad», y que, incluso, se podían equiparar a disfraces de teatro, como escribe el italiano

Bernardino Pino¹. Pero es, al respecto, terminante un secretario profesional como Gaspar de Tejeda, que empieza por dar normas a sus colegas y por señalar que «entre señores, cavalleros y cortesanos se guarda muy bien el estilo del escrevir, y se usa de la criança qu'es menester en las cortesías»².

La situación social de nuestro Juan de Vergara, si hemos de juzgar por el tratamiento, habría de tener una cierta relevancia, quizá a causa de su profesión. Los términos de esta *salutatio* epistolar, a la vista de otros casos, tienen vario uso a lo largo del tiempo, a pesar de que, cuando escribía Timoneda, los abusos de tratamientos no eran tan excesivos como para requerir la regulación legal que se impondrá más adelante. No obstante, hay una evolución evidente entre el uso restrictivo para la alta nobleza militar y ciudadana de finales del siglo XV, como se puede ver en las *Letras* de Pulgar³, y el que implica casi un siglo después la atribución del mismo tratamiento a personas pertenecientes a la 'nobleza de toga' o la meramente universitaria, como el médico al que envía Cristóbal de Castillejo su *Aula de cortesanos*, el doctor Carnicer. Es posible, de un lado, que Timoneda esté reutilizando un tratamiento literario; o, de otro, que se haga cargo del uso normal de los propios de la vida diaria y en los

1. Pedro Martín Baños, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005, págs. 548 & 549.

2. *Cosa nueva. Este es el estilo de escribir cartas mensajeras sobre diversas materias*, Zaragoza: Bartolomé de Nájera, 1547, fol. sign. iijr.

3. Paola Elia, ed., Fernando del Pulgar, *Letras*, Pisa: Giardini, 1982, pág. 61; el historiador se dirige así a don Enrique Enríquez, tío del rey Fernando.

manuales epistolares de su época. En el tratado de Gaspar de Tejada, *Muy magnífico* se recomienda para cuando señores se dirigen a caballeros, en las ocasiones en las que los menores escriben a los mayores o bien «de persona que ha servido a quien escribe»; en tanto que *noble* es posible decirlo a un letrado o jurista (fol. sign. A₄v-A₅r).

Y, aunque, en todo caso, la cortesía permite cargar las tintas –sobre todo si echamos de ver que se despide de Vergara con un escueto latín *Et vale*, que da, sí, aire humanístico de carta familiar a esta epístola–, el tratamiento de Vergara contrasta con los que había dedicado, por ejemplo, a Alonso de la Vega, nada más que «illustre poeta y gracioso representante»¹; o a Lope de Rueda, «excellente poeta y gracioso representante», en las varias portadas y envíos incluidos en los distintos tomos que contienen sus obras.

Timoneda viene a ser quien sanciona en el ámbito del mundo de la edición española la categoría profesional del autor representante que venía fraguándose ya desde los años cuarenta del siglo XVI². A estas alturas, en 1567, cuando la profesión teatral

1. Marcelino Menéndez Pelayo, ed., Alonso de la Vega, *Tres comedias de Alonso de la Vega*, Halle: Max Niemeyer, 1905, págs. 1 & 3.

2. José Luis Canet Vallés, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 109-121. A cargo del mismo Canet Vallés, «Lope de Rueda y el teatro profano», en Javier Huerta Calvo, dir., & Abraham Madroñal Durán & Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español*, I. *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, págs. 431-474.

habría granado y se reivindicaba a sí misma en el espacio social y legal, es, justamente también, cuando parece pertinente distinguir o delimitar sus categorías o la pertenencia o no al mundo de la farándula.

Por eso es muy probable que la utilización del desgastado tópico de la *translatio* del saber formulado, de la misma manera que Juan de Salisbury, por Petrarca y una caterva de escritores de todos los tiempos y países, es decir, el que los modernos sean enanos a hombros de gigantes, denuncie el origen libresco de la carta o, simplemente, la utilización de ajeno exordio, en forma epistolar o no. Nos gustaría, sin embargo, leer entre líneas, justamente, una ambigüedad en el uso de tan fatigado lugar común, que lo acercara, por ejemplo, a Vives y a todos los autores paradójicos que lo volvieron del revés, si andamos de la mano de la salada y 'shandiana' monografía de Merton¹.

1. La famosa sentencia atribuida a Bernardo de Chartres († 1131) y recogida por Juan of Salisbury en su *Metalogicon* (III, 4): «Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea». El 'shandiano' intento de reconstruir la transformación del sentido de la sentencia realizado por Robert K. Merton (*On the Shoulders of Giants: a Shandean Postscript* (1965), traducción española *A hombros de gigantes. Postdata shandiana*, Barcelona: Península, 1990) recoge la noticia de su presencia más próxima en Juan Luis Vives (págs. 76-80), en su *De disciplinis*, lib. I, cap. V. «Dialecticæ ignorantia quasi late patenti janua errores multi scientias pervaserunt: veterum negligentia circa veritatis investigationem, et naturali quodam laboris tædio divisio scholarum facta, unde artibus non parum detrimenti accessit» (1531); «Así pues,

En tal caso, nuestro Timoneda, atribuyendo los *descuidillos* del original de Vergara a los malos copistas, se planta, complacientemente, en el papel de moderno gigante sobre los viejos enanos clásicos del primer teatro profesional español.

No será demasiado conceder al buen mercader valenciano, sobre cuyos hombros sí que descansa en cierto modo la historiografía del teatro de su época. Pero, en cualquier caso, habrá que poner en la misma línea, propia de un aplicado lector y editor que reivindica su trabajo, del que también vive, el vocabulario literario técnico que comparece en este mismo exordio que comento, como, por ejemplo y entre otras cosas, la referencia a las *invenciones* o el detalle sobre la *abundantia* o la naturalidad léxica de los textos, que, sin exagerar mucho, habrían de estar en una línea de la apología del castellano en un contexto

es falsa e inservible aquella comparación de algunos que muchos tomaron como cosa muy perspicaz y adecuada: 'que nosotros dependemos de nuestros ascendientes como enanos en los hombros de los gigantes'. No es así, ni nosotros somos enanos ni aquellos hombres gigantes sino todos de la misma estatura. Aun diré que nosotros llegaremos más alto por el beneficio que aquéllos nos hicieron, siempre que permanezca en nosotros lo que en ellos, es decir, estudio, curiosidad de espíritu, vigilancia y amor a la verdad. Si carecemos de esto, no somos ni enanos ni permanecemos sentados en hombros de gigantes, sino hombres de merecida estatura caídos en el suelo» (*Las disciplinas, Tomo I: Parte 1ª. Las causas de la corrupción de las artes*, trad. de Marco Antonio Coronel Ramos, dir. de Ismael Roca Meliá, Valencia: Ayuntamiento, 1997, pág. 53). Aunque el sentido que Timoneda asigna a la frase es radicalmente diferente al que tiene en Vives, resulta sugerente la posibilidad de que el panegírico de Timoneda contuviese un concepto debatido contemporáneamente, que no pasaría inadvertido a, al menos, algunos de sus lectores.

propio de la polémica de la lengua vulgar, como la que sobresale en tono más alto entre los editores de los clásicos italianos¹.

No obstante, parece que la exageración de Timoneda al tratarse de enano y a Vergara de «uno de los sapientísimos gigantes que con su penetrativo saber alcançaron y vieron mucho, assí en eloqüente y apazible prosa, como en metro sonoro y admirables sentencias», sí que nos está indicando la condición inferior del editor con respecto al autor editado, y quizá la juventud del primero con respecto a la edad del segundo.

Se resuelve el tópic, sin embargo, en una solicitud a Vergara de disculpas por haber intervenido en su obra, depurándola de errores que Timoneda achaca a escritores y a representantes, y añadiéndole algunos *versos* que creía necesarios para la solución de los coloquios. Era, al cabo y como hemos visto, lo que repite en las ediciones de obras de otros autores, que sistemáticamente parece retocar, en un proceso de ajuste. Un proceso que nos pone ante alguno de los problemas de editar el teatro en el siglo XVI, y, sobre todo, de los que se derivan de la transferencia de 'textos' inestables en su circulación manuscrita y oral, a causa de su puesta en escena, a la condición de 'textos' impresos y depurados de repeticiones, intrahistorias locales, elementos cómicos impropios o no autorizados o decorosos en el escrito, etc., etc.

1. Piénsese, por ejemplo, en la generación de los contemporáneos de Timoneda, como, por ejemplo, Girolamo Ruscelli (véase Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991, págs. 241-299).

Estas cauciones del editor, y, en todo caso, la afirmación de que conoce la *intención* de Vergara gracias a amigos comunes, parecen indicar que Timoneda no ha frecuentado personalmente al *célebre* poeta, e, incluso, que quizá éste era ajeno a la edición de unos coloquios que, como Timoneda dice en la dedicatoria al ciudadano Juan Gámiz, habían sin más llegado a sus manos.

Deducimos de esto que la circulación de las obras de Vergara era parecida a las de Lope de Rueda, es decir, manuscrita en *registros* de uso teatral, en poder de *autores* de compañía, y oral en el mismo espacio dramático.

De las alabanzas de Timoneda también derivamos que Juan de Vergara era autor en prosa y en verso. Si se refiere aquí sólo y también a su producción teatral, el nuestro formaría línea con Lope de Rueda y vendría a apuntalar con su obra el edificio fundamental de la evolución del teatro a mediados del siglo XVI. Y parece que Vergara, a pesar de la 'nobleza' que le atribuye nuestro editor, compartía también el contexto literario de los otros más humildes artesanos del teatro, Vega, Rueda y el mismo Timoneda.

A Juan de Vergara nos lo presenta laureado, según veíamos, el retrato de la portada. Recordemos ahora que también Timoneda se hizo vaciar un retrato xilográfico con las mismas características del de Vergara, barbado y laureado, tal como, por ejemplo, aparece en la portada de la edición príncipe de *El sobre-mesa y alivio de caminantés*. No eran caras ya, ni tampoco requerían mucho examen, las láureas poéticas. Sería, así, alguien que se preciaba y ejercía de poeta; acaso habría ganado algún

reconocimiento ya por esas fechas, gracias a la participación u obtención de algún premio en tal o cual justa.

La lejanía geográfica entre autor y editor se documenta poéticamente en el soneto laudatorio que aquel le dedica inmediatamente después de la epístola. Si bien Timoneda abusa del tópico de la imposición del laurel en los poemas preliminares a las obras de Vega¹ o Rueda, en el caso de Vergara —que era poeta laureado ya en la realidad, según el mismo retrato— narra el encuentro entre las protagonistas de varias de sus obras y las nueve musas en campos regados por el Pisuerga, en Valladolid por tanto. Deducimos que de ahí habría de ser natural o ahí residía Juan de Vergara cuando Timoneda editaba sus obras y se le reconocía como discípulo obediente. Aunque el editor valenciano es algo mitómano con sus *autores*, ninguno de los exordios de otros libros ajenos tiene este aire, por lo que es posible interpretarlo en serio, y pensar que, en efecto, nuestro Vergara era a esas alturas un dramaturgo relativamente conocido que se movía en el centro de la Península.

§ *Juan de Vergara, jurista y relator de chancillería*

Nombre y apellido como éste de Juan de Vergara es tan común y abundante en los siglos XVI y XVII que, de entrada, nos plantea

1. Menéndez Pelayo 1905, 4. En este soneto, Alonso de la Vega recibe las tres coronas que tres ninfas tienen preparadas para reconocer el principado de «Poetas, Rescitantes, y Oradores».

todos los problemas con respecto a la identificación y, en consecuencia, a la reconstrucción de la actividad literaria de un determinado Juan de Vergara. Aunque la dificultad es clara, habría que intentar delimitar al personaje con la ayuda documental de la que disponemos.

Aparte otros profesionales de las letras, como el humanista toledano, el nombre de 'Juan de Vergara' aparece ya en las primeras relaciones de dramaturgos del siglo XVI y principios del siglo XVII, como la que traza Agustín de Rojas en la loa *La comedia*, inserta en el *Viaje entretenido* (Madrid, 1603):

De los farsantes que han hecho
farsas, loas, bailes, letras,
son: Alonso de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sánchez, Ríos, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
y el del *Hijo de la tierra*,
Carvajal, Claramonte,
y otros que no se me acuerdan¹.

1. Pierre Resson, ed., Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid: Castalia, 1972, págs. 157-158; Jacques Joset, ed., Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid: Espasa Calpe, 1977, I, pág. 150, identifica a nuestro autor y al representante, en pág. 84.

Entre los ingenios invocados por Andrés de Claramonte en su *Letanía moral* (Sevilla, 1612), figura otro 'Juan de Vergara', «famoso representante de Jetafe, hizo comedias»¹.

No sabemos, a ciencia cierta, si el de Rojas es el Juan de Vergara editado por Timoneda. Pero no lo parece, desde luego, el natural de Getafe referido por Claramonte, que puede ser el mismo cómico Juan de Vergara, también llamado Juan de Ribera Vergara, activo durante los dos últimos decenios del siglo XVI, en los años ochenta en Valencia con la compañía de Rodrigo Osorio, o en los noventa en el curso de las fiestas sevillanas del Corpus, y en otros destinos españoles².

Hay pistas, sin embargo, más seguras. En el famoso pleito que en 1593 Tomás Gutiérrez, ex actor y regente de la famosísima posada sevillana de la calle de Bayona, entabló contra los

1. *Apud* Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. de M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid: Rivadeneyra, 1863- 1869, II, col. 476. El 'Vergara' representante de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* es, al parecer, Luis de Vergara (Juan B. Avalle-Arce, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid: Castalia, 1973, pág. 482).

2. Véase el ramillete que nos presenta, con sus fuentes, Hugo Albert Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York: Hispanic Society, 1909, pág. 627 (y del mismo autor «Spanish Actors and Actress», *Revue Hispanique*, 16 [1907], págs. 528-529); *cf.* también de La Barrera 1860, 474; José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: Rasco, 1898, pág. 94. Todas los datos que conservamos sobre este Vergara se podrán consultar en el importante *Diccionario de actores del teatro clásico*, dirigido por Teresa Ferrer, a quien agradezco el haberme facilitado las entradas correspondientes a Vergara.

cofrades del Santísimo Sacramento del Sagrario de Sevilla, que se negaban a admitirlo en la cofradía por su pasado teatral y presente hostelero¹, se desperdigan unos curiosos datos sobre un Juan de Vergara, relator de la Chancillería de Valladolid, que tuvo un pasado teatral, lo que no fue óbice para que fuera admitido en el cargo.

El nombre de Vergara es aducido por algunos testigos en defensa de la honorabilidad de las gentes del teatro, que, como es sabido, estaban excluidas canónicamente de determinados empleos y beneficios temporales y eclesiásticos. En estos años el plomo de la opinión antiteatral estaba cayendo con todo su peso, y, a la larga, se coronaría con la prohibición de las comedias en 1597, que firmó un senil Felipe II por la insistencia de varios consejeros, como Vaca de Castro o Loaisa. Los argumentos

1. Publicado en su integridad, a partir del legajo original del Archivo Arzobispal de Sevilla que ahora no parece, por Adolfo Rodríguez Jurado, *Discursos leídos en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras ante la presencia de SS. MM. Alfonso XIII y D^a. Victoria Eugenia en la recepción pública del Ilmo. Sr. [...] el día 11 de febrero de 1914*, Sevilla: Tip. de Gironés, 1914. Ha mostrado el interés del documento Jean Canavaggio, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», en J. M. Ruano de la Haza, ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa: Dovehouse Editions, 1989, págs. 81-99 (reimpreso en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2000, págs. 33-52), quien sugiere la identificación de nuestro Vergara con el relator pucelano (pág. 86). En las citas del texto del proceso, que está transcrito como copia simple legal, me permito las mismas normas de edición que he utilizado en el texto de los *Colloquios*, y señalaré entre paréntesis la página original.

de la defensa de Gutiérrez han de imbricarse no sólo en la cuestión del teatro profesional, sino también en este ambiente y en el discurso de la reivindicación del oficio de representante como arte, que para sí reclamaban también otras profesiones técnicas o 'literarias' que emergen y alcanzan un marchamo a lo largo del siglo XVI, como la de impresor, de librero, etc.

Así, la casuística personal o la jurisprudencia, que demostraba que el ejercicio del teatro no inhabilitaba para puestos de responsabilidad, era fundamental en el discurso de la defensa de Gutiérrez. En pocos meses de pleito se concreta una lista de personas que, pese a haberse subido a las tablas y percibido salario por ello, pudieron obtener órdenes y títulos académicos, ganar oposiciones o ingresar en instituciones religiosas y cuerpos administrativos o ejercer profesiones liberales. A la elaboración de esta lista habrán contribuido también los amigos del demandante, como Cervantes o el viejo *autor* Jerónimo Velázquez, que dan precisos datos en sus testimonios. Todos éstos, en cualquier caso, hay que tomarlos como se han de tomar otros que formaban parte del mecanismo judicial. Cervantes, por ejemplo, no tiene ningún empacho en abonarse a sí y abonar al amigo asegurando que era natural de Córdoba y que sus abuelos habían sido familiares del santo Oficio.

Tras de la comparecencia de una primera serie de testigos, la parte de Gutiérrez debió replantearse su estrategia y convocó nuevos testigos, proponiendo que se les interrogara sobre «si saben que en las representaciones que se an fecho de diez y veinte y treinta años a esta parte en escuelas y universidades y en

teatros públicos y en fiestas por las calles donde se han representado muchas representaciones de ystorias, comedias, tragi-comedias y otras representaciones a lo divino y a lo umano an entrado en ellas por premio y paga que les an dado muchas personas nobles y hijos de cavalleros y de letrados, clérigos, sacerdotes de missa y otros muchos que oy en día están preven-dados [...] y otros que son letrados abogados famosos y relatores de chancillerías y médicos famosos».

Esta pregunta se amplía y completa con otra en la que ya figura la lista mencionada, se detallan hasta diecinueve personas que habían sido representantes, desde el famoso Berrio hasta el sobrino de Sánchez de Badajoz, pasando por «Juan de Vergara, relator de la Real Chancillería de Valladolid», «Méndez, compañero de Lope de Rueda, clérigo de la ciudad de México» y otros juristas, médicos, religiosos de órdenes o beneficiados¹.

Es, precisamente, Cervantes –cuyo puede ser el diseño ‘intelectual’ de la defensa– el primero que, para probar el argumento, afirma «que en la Chançillería de Balladolid está un fulano Bergara, el qual, después de aber sido muchos años representante, le admitió su Magestad para su relator en su Real Audiencia,

1. Rodríguez Jurado 1911, 135-136. No será necesario pensar que la canción que Juan de Cigorondo toma prestada del *Coloquio de Camila* de Lope de Rueda, para insertarla en su *Comedia de la gloriosa Magdalena*, haya llegado a México en el bagaje o en la memoria del clérigo Méndez.

que es oficio muy calificado y que le tienen personas muy honradas» (97 & 114).

En términos más generales, se refiere Diego Fernández, hombre de 57 años, al «licenciado Bergara, relator en la Chancillería de Valladolid», al cual y al granadino Berrio dice haber visto representar en lugares públicos e institucionales y que, cuando lo hacían, eran mayores de edad, entre veinte y que, treinta años. Mantuvo su testimonio cuando le mostraron la lista, afirmando que conoció sobre las tablas «a Juan de Bergara, relator de Valladolid», a Juan Burgalés, receptor de la misma Chancillería, a López Cabrera, médico de la misma ciudad, y Santiesteban, procurador, entre otros que llevaron dinero por sus actuaciones (139-141).

Un procurador sevillano bastante más joven, de 44 años, se muestra seguro y nos amplía detalles sobre las actividades de estos letrados, pues dice con qué *autores* trabajaron algunos de ellos, como el abogado Berrio, del que asegura trabajó con el famoso Cisneros, en tanto que a los vallisoletanos, «el licenciado Juan de Vergara, relator de la Chancillería de Valladolid», y Juan Burgalés, receptor de la misma, dice haberlos dirigido Jerónimo Velázquez (142). Se pone en boca de este testigo por primera vez una anécdota repetida luego por otros sobre la oposición de Vergara; y afirma que la conoció por haber estado en Valladolid cuando sucedía. Cuenta que, a pesar de ser Vergara el opositor más capaz, se adujo contra él «aber sido representante y el presidente que a la sazón hera respondió que por abello sido sería más ábil» (144).

Juan Franco, un maestro de escuela sevillano de 34 años, aporta un dato que, aunque no sé si situaría a Vergara en la ciudad andaluza, sí que nos habla más concretamente de sus papeles sobre las tablas. Afirma que «supo y oyó dezir que f[ulano] Vergara, que fue representante, abiendo hecho en una representación un berdugo día del Corpus en la plaça de Balladolid, se opuso a una rrelaturía de Chançillería de Valladolid, le pusieron por ojeto que avía sido representante, y respondió el Presidente que lo mejor que él tenía para hazer su officio avía sido ser representante; y así fue admitido, y oy en día usa y exerce el officio de relator» (152).

Más precisión aporta el famoso *autor* de comedias Jerónimo Velázquez, el padre de Elena Osorio, que, según dicen, había dirigido a Vergara: «An rrepresentado en la compañía deste testigo como en otras que a bisto, como son el licenciado Berio, abogado de la chancillería de Granada siendo mancebo, y al licenciado Juan de Bergara, relator de la chancillería de Balladolí y a Juan Buralés receptor de Balladolí y Christóval de Cuevas escrivano de número del Madrid y Francisco López escrivano de Madrid y a el licenciado López Cabrero médico y a Santiesteban procurador de la ciudad de Toro», entre otros varios (158). Del licenciado Juan de Vergara detalla que «oppoñéndose a una relaturía en Balladolí, le opusieron por objecto aber sido rrepresentante y que don Juan Çapata, obispo de Palençia, que a la sasón era presidente, preguntó que de los tres opositores qual era el más ábil; y rrespondieron que el licenciado Juan de Bergara, sino que abía sido rrepresentante; y el

Presidente respondió: 'Dénsela, que yo también rrepresenté quando muchacho'»¹.

Velázquez, que dice haber estado presente en la solución de esas oposiciones, da la sensación de ser el mejor informado con respecto a Vergara, de lo que deducimos que pudo ser él quien también suministrara la información a otros testigos sobre el relator de Valladolid. Cuál era la verdadera relación entre el jurista y el *autor* de comedias no la sabemos al detalle; quizá fuera más literaria que propia de una relación entre *autor* de comedias y actor contratado, como algunos de los artesanos que sabemos Velázquez reclutó para montar algunas de sus representaciones vallisoletanas. El repertorio profesional de Vergara, a juzgar por lo declarado, no era de primerísima categoría; un papel de verdugo de algún auto hagiográfico de Corpus, como el de la degollación de san Juan Bautista u otro parecido, era sin duda poquita cosa². La faceta de representante de este Vergara era más bien una anécdota, de aficionado, magnificada por el hecho de haberse subido a las tablas y relacionarse con gente de la farándula, que era lo que interesaba en este proceso. Tratándose de un universitario, quizá lo llevó la misma literatura, el cultivo del género teatral, a hacer algún papel en

1. Rodríguez Jurado 1917, 159; Canavaggio 1989, 86-87.

2. Dos menciona Canavaggio 1989, 97, el citado y el *Auto del martirio de santa Eulalia*, a partir del *Códice de autos viejos* (Léo Rouanet, ed., *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, Barcelona & Madrid, 1901 [reedición en facsímile de Hildesheim & Nueva York: Georgs Olms, 1979], n.º. XXXV & XXXVII).

compañías como la de Cisneros. Como dice Tomás Gutiérrez, dignificándose como poeta más que como actor, «agradó tanto lo que escribí, que fue necesario darle espíritu de mi persona» (84). Lo que quizá acostumbraba a hacer el licenciado Vergara fue, en efecto, escribir y, en ocasiones, dar *espíritu de su persona*, como lo hacían otros, estos sí representantes profesionales, por ejemplo Lope de Rueda, Alonso de la Vega o el mismo Timoneda.

Cervantes, Velázquez y otros, sea cual sea el origen de la información, hablan de Juan de Vergara como de una persona que cuando ocurre el pleito, en 1593-1594, está desarrollando su labor en la Real Chancillería. El padre de la Osorio menciona a su presidente Zapata como el que dio a Vergara la propiedad de la relatoría a pesar de las objeciones de algunos contrincantes. Juan Zapata de Cárdenas fue un canonista que alcanzó el obispado de Palencia en 1570, el mismo año en que fue nombrado por Felipe II presidente de la Real Chancillería, cargo que tuvo hasta 1577, en que murió. Antes había sido oidor y también sirvió en el Consejo Real¹.

Las relaciones de Vergara con el teatro son, pues, anteriores a 1577, si aceptamos que fuera razonable que dejara las tablas al acceder al puesto de relator, teniendo en cuenta además que las palabras de los testigos parecen remitir a un tiempo lejano

1. Para éste y los presidentes más abajo mencionados, véase M^a. de la Soterraña Martín Postigo, *Los presidentes de la Chancillería de Valladolid*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982, págs. 47-51.

a la fecha de la oposición. Jerónimo Velázquez está documentalmente activo desde los años sesenta en la zona centro de la Península¹. Aunque los más tempranos documentos que sobre él se hallan en los protocolos de Valladolid datan de los primeros años ochenta, el propio testimonio de su presencia en casa del presidente Zapata lo localiza ahí en el decenio anterior².

No hay por qué albergar dudas sobre la calidad de estos testimonios, aunque procedieran de una sola persona. Desde luego los datos sobre la carrera de Juan de Vergara a los que de inmediato me refiero cuadran con los que suministra el *autor* Velázquez.

¿Cuál será el currículum del relator comediante? No era demasiada la relevancia pública o profesional de un relator de Chancillería, como pretenden los amigos de Gutiérrez; sí, desde luego, si el punto de comparación son los cómicos o los «oficiales

1. Aparte su intervención en el Corpus madrileño de 1568 (véase, por ejemplo, Rennert 1909, 624), actúa ya en 1567 en el alcázar de Madrid con una comedia para la reina Isabel y sus damas (Agustín González de Amezúa y Mayo, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*, Madrid: Gráficas Ultra, 1949, II, 463), en el mismo espacio que unos años antes había estado Lope de Rueda y Gaspar de Oropesa.

2. Anastasio Rojo, *Fiestas y comedias en Valladolid (Siglos XVI-XVII)*, Valladolid: Ayuntamiento, 1999, pág. 379. Este *autor* de comedias, que declara tener 58 años, debió nacer en 1535, por lo que no puede ser el homónimo Jerónimo Velázquez, escribano de Valladolid, que en 1548 contrata los servicios del bordador y representante Juan Bautista, para que hiciera el bobo en el *Auto del juicio de Salomón*, «como se lo diere compuesto el dicho Jerónimo Velázquez» (*Idem*, 286).

mecánicos, zapateros, taberneros» que no aceptaban al bueno del posadero en su cofradía del Santísimo Sacramento. Por eso los diecisiete relatores que había en las salas civiles y del crimen de la Chancillería no han dejado más traza documental que otros particulares de la época. Una lista de ellos evidentemente incompleta está publicada en la famosa *Práctica* de Aulestia, y no figura ningún Vergara; bien es cierto, sin embargo, que se nos advierte que faltan los relatores de las salas del crimen, cuya relación no estaba compilada, y los de la sala de Vizcaya y de Hijosdalgo¹.

Teniendo en cuenta el modo de ingreso en la carrera, que sabemos era por medio de una oposición con ejercicio práctico y teórico ante el Acuerdo o consejo de gobierno de la Chancillería², en las actas de esta institución se hallan las consignaciones de juramento y toma de posesión de los nuevos relatores.

1. Manuel Fernández de Ayala Aulestia, *Práctica y formulario de la Chancillería de Valladolid*, Valladolid: Imprenta de José de Rueda, 1667, fol. 64-65r.

2. «En las bacantes que ay por ascenso o muerte se manda por el Acuerdo poner edictos en Valladolid, Madrid y Granada, y otras partes, para que todas las personas que estuvieren graduadas y en ellas concurrieren las calidades de vachiller, licenciado o doctor en las facultades de cánones y leyes se puedan oponer a ellas dentro de tanto término; publicadas estas bacantes, se oponen los que les parece, presentan sus títulos y se les admite, y, admitidos, se hazen con ellos los exámenes necesarios, como son que hagan relación de un día para otro de algún pleyto, y en el Acuerdo que lean de oposición. Examinados todos los pretendientes llega el día del Acuerdo que está asignado para probeer las relatorías, y se probee por el Acuerdo en los más veneméritos» (Fernández de Ayala Aulestia 1667, fol. 29v).

Son dos los juristas de apellido Vergara que fueron relatores. Uno primero, bachiller, juró el cargo el día 15 de junio de 1550, después de ganar la oposición al puesto que había vacado por la muerte del licenciado Gracián¹. Su vida como relator en la Chancillería se alarga hasta septiembre de 1561, fecha en la que obtiene una de las cuatro relatorías del Consejo Real, como sabemos por cédula de Felipe II, en la que manda al Presidente y miembros del Consejo Real que tengan por relator de su Consejo al licenciado Vergara, «relator que hasta agora a sido en la nuestra audiencia y chancillería que reside en la villa de Valladolid». Según la formalidad que acompaña el texto, fue recibido, tras de prestar juramento, el día 9 de septiembre de 1561, con una quitación anual de 30.000 maravedíes. Medró, sin duda, en este puesto y se vio ascendido en 1569 con el cargo «sacar relación de las peticiones» que se presentaban al Consejo, por lo que se le mejora en cien ducados anuales². Por las mismas fechas de 1561, se dispone en Chancillería su sustitución, con la convocatoria de la oposición a la plaza de relator que servía «el bachiller Vergara», trasladado al Consejo³. Es posible que, justamente en esos meses, se graduara de licenciado, de ahí el

1. Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Secretaría de Acuerdo, 2, fol. 31.

2. AGS, Consejo Real, Quitaciones de Corte, leg. 31. 1368-1376. La cédula real se firma en el Bosque de Segovia el 3 de noviembre de 1561. El ascenso se debió a la vacante en ese puesto del licenciado Tovar, promovido a fiscal de la Audiencia Real de Galicia.

3. Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Secretaría del Acuerdo, libro 3, fol. 33r.

persistente título de bachillerato que le asignaban en Chancillería, frente al de licenciado en el Consejo.

En 1569, como hemos visto, ejercía sus funciones en el Consejo Real y tenemos constancia, además, de su ausencia de Valladolid porque había dado poder al médico Jerónimo Bello para que alquilara unas casas de su propiedad que poseía en la Rinconada¹. No he logrado averiguar más datos sobre este Vergara, cuyo nombre de pila no se detalla en la documentación que me ha sido accesible y cuyo rastro he perdido en torno a 1570.

El otro Vergara empezó su carrera en la Chancillería un poco más tarde, concretamente en 1570. Obtuvo, primero, la relatoría de la sala de Vizcaya, titulándose bachiller; es calificado como «natural desta villa». Presidió la oposición el recién llegado Obispo de Palencia². Dos años después pasó nueva oposición y ganó, ya como licenciado, una relatoría más prestigiosa y mejor dotada, en la sala del crimen, el quince de septiembre de 1572. En realidad, se produjo un movimiento en los cargos, que vino a ser como una promoción interna. Vacante la relatoría del licenciado Ramírez, que fue al Consejo Real, se dio ésta al licenciado Núñez, que era de la sala del crimen, vacante que ocupó Vergara, quien dejó la suya de la sala de Vizcaya al licenciado Godoy. Ese mismo día tomaron

1. Según carta de arrendamiento en Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, 351, fol. 105.

2. Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Secretaría del Acuerdo, libro 3, fol. 229r.

posesión el primero y el último; el nuestro adujo una ¿oportuna? enfermedad y lo hizo el día veintidós¹. Es lo más probable que el recuerdo de Velázquez se refiera a este episodio.

Tampoco se detalla el nombre de pila de este licenciado Vergara en los documentos. Por fortuna, conservamos noticias de otros episodios de su vida en las que sí se nombra Juan de Vergara. Doña María de Salazar, mujer de Pedro de Espinosa, se querella en 1583 contra el licenciado Juan de Vergara, relator del crimen, por «averser clandestina y violentamente entrado en una pieza y aposento» de una casa que fue cárcel del Santo Oficio y que ella había comprado, lindante con la del licenciado Juan de Vergara. De este pleito, que se falló en contra del nuestro, no nos interesa la apropiación justa o indebida de esas habitaciones, que, por lo visto, formaban parte originalmente de la casa de la familia de Vergara; ni tampoco el hecho de que el Santo Oficio ocupara o comprara esas dos habitaciones y las uniera a la casa que hacía de cárcel, necesitado como estaba de espacio con motivo de la persecución de los protestantes vallisoletanos y autos de fe de los *quemados* de 1559, como se detalla en el pleito; o que esa parte ocupada se conocía popularmente como «la cárcel de Vergara».

Nos interesan ahora los detalles que derivamos sobre los Vergara, un linaje de juristas y burócratas, que arranca del padre, también Juan, secretario del tribunal de la Inquisición, casado

1. Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Secretaría del Acuerdo, libro 4, fol. 17v.

con María Bertrán de Murguía, quizá ambos vascos. Deduzco que tuvieron, al menos, cuatro hijos, dos mujeres y dos varones. Los progenitores habían muerto ya hacia 1552, cuando su hija, llamada Beatriz de Mendoza, y un yerno, también jurista, el licenciado Manrique, heredaron la casa de marras y empezaron a habitarla. En la misma vivió después el licenciado Monago, también casado con otra de las hermanas, aunque en fin se hizo con ella por compra nuestro Juan de Vergara. También se da a entender que el otro relator Vergara era su hermano, al afirmar que ni uno ni otro fueron conocedores de la apropiación por parte del Santo Oficio mientras la casa era habitada por su segundo cuñado. La hermana primera había muerto ya hacia 1570, la otra parece que también había fallecido cuando ocurría el pleito; del relator del Consejo, que supongo el hermano mayor, nada sabemos después de 1570. Teniendo en cuenta que ambos padres faltaban desde principios de los cincuenta, cuando serían ya de edad, y aunque Juan de Vergara fuera el hermano menor, debió de haber nacido no después de los años treinta del siglo XVI¹.

Cuando muere en septiembre de 1601, Juan de Vergara debía ser muy mayor y estar impedido para su actividad en la Chancillería, que esas fechas residía en Medina del Campo, villa hasta la que llegó la noticia de la muerte del nuestro en Valladolid².

1. Véase el pleito en Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Pleitos Civiles, Escribanía Masas, Pleitos Fenecidos, Caja 619/1.

2. Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, Secretaría del Acuerdo, libro 6, fol. 26r.

Cuadran los datos que facilitan los amigos de Tomás Gutiérrez con la carrera de este Vergara. Y, aunque no hay una prueba escrita —una licencia, por ejemplo, de impresión—, sus relaciones con el teatro, su probable edad y el tratamiento de Timoneda, que además lo considera activo en Valladolid, nos invitan a atribuirle definitivamente los dos coloquios.

Su actividad teatral será, por tanto, anterior a 1570. Es probable que hubiera compatibilizado sus estudios jurídicos con la farándula, como otros estudiantes a los que varios testigos se refieren en el pleito mencionado; e, incluso, haber trabajado en pequeños papeles a las órdenes de un *autor* como Velázquez. Éste formaba parte de ese grupo de comediantes que fueron llamados a palacio para alguna representación en los años sesenta, como Rueda o Gaspar de Oropesa, personas que eran naturales de Valladolid o que allí ejercieron su oficio. Nuestro Vergara pudo frecuentar a Lope de Rueda, ora sea en Valladolid, donde éste estuvo a lo largo de todo el decenio de 1550 en varias ocasiones¹, ora en la corte de Felipe II, a la que asistía su hermano, por los años de 1561-1563, cuando Rueda actuó repetidamente en el alcázar de Madrid para la reina Isabel de Valois².

Esta comunicación que sugiero es, como veremos, especialmente importante no sólo por el hecho de aparecer juntos en el mismo volumen, lo que podría ser también un indicio

1. Narciso Alonso Cortés, «Lope de Rueda en Valladolid», en *Miscelánea vallisoletana (quinta serie)*, Valladolid: Emilio Zapatero, 1930, págs. 27-63.

2. González de Amezúa y Mayo 1949, III, pág. 518.

generacional, sino también por las relaciones estrechas que se detectan entre el coloquio más extenso de Vergara y el de Lope de Rueda, que nos permiten pensar en el término *escuela* o de comunidad de repertorio, cortesano, por qué no.

Desde esta perspectiva, entre los amigos, a los que se refiere Timoneda en la carta al jurista, podría contarse al mismo Rueda, que, siguiendo en este terreno de las hipótesis, pudo haber facilitado al editor valenciano las dos piezas de Vergara, o que éstas quedaran en sus manos a partir de un *registro* propiedad del sevillano o compilado por Timoneda de originales de Rueda.

El representante Velázquez, que es testigo de la anécdota en casa del presidente Zapata, debió nacer hacia 1530, a tenor de los años que declara. Parece, sin embargo, que cuando Vergara hace el examen para el ingreso como relator, si creemos en el mismo testimonio, hacía tiempo que había dejado la farándula. El mismo tono del Timoneda en 1566 parece dar al nuestro una relevancia de estado y, no sé si me obceco, también de edad.

§ *Juan de Vergara, poeta*

Si entre las gentes de la farándula son varios los Juanes de Vergara, en la poesía del siglo XVI son otros tantos: parece la historia de muchos Juanes. Concurren por estas fechas varios Vergara en cancioneros y en libros impresos. Es el caso, por ejemplo, del médico Juan de Vergara o de un futuro maestro en artes alcalaíno homónimo, que se movieron en los mundillos

literarios cercanos a la corte y de los que hicieron mérito algunos de sus colegas.

El primero alcanzó a principios del siglo XVII a ser galeno y cirujano de S. M. el Rey, y fue persistente en el oficio poético a lo largo de los últimos decenios del siglo XVI. Parece haberse graduado en Alcalá como bachiller en medicina en 1576¹, estuvo vinculado al círculo literario madrileño, se prodigó en textos de circunstancias, como sonetos en preliminares de obras de amigos y otros géneros parecidos, y vio sus textos impresos en Alcalá de Henares, Valladolid y Madrid². Comparece con Ercilla, o al lado de Cervantes, Espinel, Lope o Liñán, con quienes, entre otros, comparte espacio en los preliminares del *Cancionero* de López Maldonado (Madrid: Guillermo Droui, 1586). No hay ninguna duda de que es el médico celebrado por Cervantes en

1. L. Alonso Muñozerro, *La Facultad de Medicina en la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid: C.S.I.C., 1945, pág. 263.

2. Varios suyos figuran en los preliminares del *Compendio de cirugía* de Francisco Díaz, Madrid: Pierres Cosin, 1575 (Yolanda Clemente San Román, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel: Reichenberger, 1998, I, n.º. 125). En el *Compendio de algunas historias de España* de Jerónimo Gudiel (Alcalá: Juan Íñiguez de Lequerica, 1577), aparece uno del «licenciado Juan de Vergara, médico en Alcalá de Henares» (Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares 1502-1600*, Madrid: Arco, 1991, n.º. 851). Ya como «médico y cirujano», primero, y luego «del Rey nuestro señor», dedica sendos sonetos a Dionisio Daza Chacón, en la *Práctica y theórica de cirugía en romance y latín* (Valladolid: Bernardino de Santo Domingo, 1584), y, en los preliminares de la *Segunda parte de la práctica y la theórica de cirugía en romance* (Valladolid: Herederos de Bernardino de Santo Domingo, 1593), un soneto al retrato del mismo Daza.

el *Viaje del Parnaso*, declarando que era «honra del siglo venturoso nuestro»; exagera —y no a la manera de Dante— el propio autor del *Quijote*, diciendo que seguía sus pasos¹. También Vicente Espinel recuerda en un par de ocasiones al doctor Juan de Vergara, con el que había compartido algunas hojas de preliminares de libros de amigos, en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1618), y parece que a ambos unía también una relación en el ámbito de la iglesia de San Andrés².

El segundo licenciado Vergara, que es posible lo fuera en artes y el mismo que luego se firma como *maestro*, fue persona también conocida en los medios poéticos del entorno complutense. No obstante, hay ocasiones en las que no es fácil distinguir entre los dos licenciados, el médico o el artista, y no sé si vendría a complicar las cosas nuestro relator también³.

1. *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 391-396, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid: C. Bermejo, 1935, pág. 62.

2. Véase George Haley, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and Its Literary Representation*, Providence, Rhode Island: Brown University Press, 1959, pág. 169.

3. Es posible que los versos suyos sobre san Francisco que publica Juan López de Úbeda en el *Cancionero de la doctrina christiana*, cuya primera edición conocida es de 1579, y en el *Vergel de flores divinas*, de 1582, estén relacionados con una justa; forman parte, al menos, de una serie dedicada a los estigmas del santo de Asís, serie en la que figuran otras composiciones de las que acaso era autor el mismo licenciado Vergara, como el soneto que sigue al que se le atribuye, y también con los temas pastoriles, en este caso a lo divino. No obstante, es posible que las coincidencias entre las composiciones de la serie no sólo se

Si descartamos los textos firmados con el título de doctor o licenciado por el médico y cirujano; y si apartamos también los del licenciado alcalaíno, quizá el mismo que aparece como maestro en artes, nos quedan algunos poemas firmados por el licenciado Vergara a secas sobre cuya paternidad nos podemos demandar. En 1568, poco más o menos cuando el nuestro adquiere honores jurídicos y literarios, al tiempo en que ve la luz nuestro libro y la edición alcalaína de la *Comedia Fenisa* que, como veremos más abajo, se le podría atribuir, un Juan de Vergara concursa en las justas complutenses que se celebraron

deban a la dependencia que hemos sugerido de una justa, con motivos marcados de antemano, como el de la *pintura* de san Francisco como *figura* de Cristo (Antonio Rodríguez-Moñino, ed., Juan López de Úbeda, *Cancionero general de la doctrina christiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964, II, págs. 48-49. El soneto que se le atribuye explícitamente comienza: «Las llagas, cruz, passion, y dolor fuerte»; el otro atribuible: «Pintura rica al bivo retratada»; en fin, el tercero: «Estampa propia, pura, matizada»). El *maestro* Juan de Vergara figura también en los años ochenta en el mismo ambiente alcalaíno: un soneto suyo se estampa en los preliminares de la edición de la traducción de Benito Caldera de *Los Lusíadas* (Alcalá: Juan Gracián, 1580); otro en el *Méthodo de la collection y reposición de las medicinas simples* de Luis de Oviedo (Madrid: Alonso Gómez, 1581); y uno más encabezando el *Thesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla (Madrid: Francisco Sánchez, 1580; y Madrid: Querino Gerardo, 1587). El «discreto humanista» complutense dedica también sus versos a escritores del mismo círculo madrileño que frecuenta el médico de cámara, por ejemplo, a Pedro Laýnez (Joaquín de Entrambasaguas, ed., Pedro Laýnez, *Obras*, I, Madrid: C.S.I.C., 1951, pág. 195; cit. Margarita Peña, ed., *Flores de baria poesia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004³, 100n).

con motivo de la traslación de las reliquias de los santos Justo y Pastor, y cuya relación escribió Ambrosio de Morales. Una composición suya se incluye entre «las glosas de la copla del cartel»; le debió valer el segundo premio, un reloj dorado, tras de Bernardino de Mendoza y al lado de otros miembros de la vida académica complutense. El poema, tres décimas que glosan el discreto pie forzado «En edad tan simple y tierna | tal ánimo y tanto amor | bien son de Justo y Pastor», no desdice absolutamente de los versos en metros pastoriles que nos conservan los dos coloquios¹.

A nombre de 'Vergara', sin más, aparecen tres sonetos en el importante cancionero de origen mejicano *Flores de baria poesía*, compilado en 1577². Los dos primeros figuran entre composiciones de Figueroa y de Damasio de Frías, lo que no sin causa nos sitúa a este Vergara como un discreto sonetista a la zaga de la tradición de la segunda generación de petrarquistas españoles, entre el alcalaíno y el pucelano. Uno de estos sonetos, el segundo de las *Flores*, figurará pocos años más tarde en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, cuya primera edición conocida es de Alcalá y de 1581, entre otros dos más que también se atribuyen a 'Vergara' de forma

1. *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires san Justo y Pastor*, Alcalá: Andrés de Angulo, 1568, fols. 68v-69r (cartel), y 143v- 144r (composición premiada).

2. Peña 2004³, n.º. 237-238, y 265, págs. 441-442 y 493-494, respectivamente. Los sonetos comienzan: «Saber de mí y aún trasladar pintura», «Oh, pura honestidad, pura belleza!», «Cabellos rubios, puros lazos bellos».

expresa¹. El soneto *Tiéneme el agua de los ojos ciego*, que aparece atribuido a Luis de León en manuscritos varios, como el 3939 de la Biblioteca Nacional, o a Hurtado de Mendoza en el 5566, entre otros, o a Cuevas en las *Flores* (n.º. 156), en otro cancionero del siglo XVI figura, al lado nuevamente de otro soneto de Figueroa, atribuido a Vergara².

Bien es cierto que nada nos sugieren estos cinco sonetos desde la perspectiva de nuestros dos coloquios; es verdad, sin embargo, que la impostación del soneto petrarquista nada tiene que ver con la que requiere la égloga pastoril representada de la segunda mitad del siglo XVI. Podríamos recaer en tal o cual epíteto común en el juego de la denuncia de la dama cruel³, pero todo estaba al alcance del más inhábil lector de versos o usuario de Ravisius Textor y sus derivados.

En fin, un licenciado Vergara a secas es el autor de un soneto de alabanza en las *Obras de música* de Antonio Cabezón (Madrid: Francisco Sánchez, 1578).

1. Antonio Rodríguez-Moñino, ed., Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, Madrid: Castalia, 1967, págs. 210-211. Son los que empiezan: «La clara luz del sol resplandeciente»; «O pura honestidad, pura belleza»; «Mirad señora mía en el estado».

2. Pablo Jauralde Pou, dir., *Universidad Autónoma de Madrid (Edad de Oro). Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Arco Libros, 1998, II, pág. 1284; IV, pág. 2154; y III, pág. 1397, respectivamente.

3. «Ravioso león» en *Selvagia* (v. 667) y «crudo león, fiero y ravioso» (*Flores*, n.º. 237, v. 667).

El acopio de datos sobre los otros dos quizá aconseje identificar a este licenciado Vergara o Vergara a secas con alguno de ellos; pero teniendo en cuenta la larga vida del nuestro y sus actividades poéticas en el Valladolid de los últimos decenios del siglo XVI, también podría tratarse de él.

No es raro, en fin, encontrar el nombre de Vergara en otras misceláneas, pero carecemos de datos para identificarlo con uno u otro de los poetas que florecen en el último cuarto de siglo. En uno de los manuscritos de la Real Biblioteca, hay un par de piezas que no carecen de interés atribuidas a Vergara, unas redondillas festivas a san Martín («Suena con vuestro valor | vuestro nombre de tal arte») y otras desenfadadas «al vino de S[an] M[artín]» («Baccho, dios deste liquor, | dame tu favor sin mengua, | pero no me des tu lengua, | que hablaré muy peor»)¹.

§ *¿Un prolífico autor teatral?*

En el mismo soneto que Timoneda estampa a la cabeza de nuestro libro, y que nos prestaba la pista pucelana para Juan de Vergara, se facilita lo que parece una relación de los personajes dramáticos femeninos que parecen salidos de su caletre. Mientras Selvagia, la protagonista del primer coloquio, canta a las orillas del Pisuerga —nos dice Timoneda— y se deleitan con ella las nueve musas, entran en escena otras doncellas, «Feniza

1. RB II/973, fols. 61-62.

con Laurencia tan nombradas, | Costança, Lenia, Laura y la Silvera», cantando, como si de una entrada teatral se tratara: «¿Quién qual nosotras siete más preciadas?». A la pregunta de las musas: «Dezí, pastoras, ¿quién os ha ntonado?», Lenia declara que ha sido Vergara, «que hoy floresce» (véase el texto más arriba, pág. 39).

Son seis las muchachas citadas por su nombre, pero la que completa el septenario debe ser la misma Selvagia, que estaba antes en escena. Al lado de ésta, están también *Laura y Lenia*, protagonistas de nuestro *Coloquio de los discordantes*; y *Feniza, Laurencia, Costanza y la Silvera*, nombres que habrá que suponer de personajes de otras piezas teatrales de Juan de Vergara, que, por supuesto, no figuran en esta edición de Timoneda, pero que él conocía no sabríamos decir si por haberlas publicado, tener intención de hacerlo o por la difusión de esas composiciones gracias a la imprenta o a la práctica teatral.

Esta lista que nos da indicios de la actividad de Vergara como autor dramático plantea algunos problemas con solo mirarla. La identificación de obras concretas a partir de nombres de personajes y títulos es especialmente arriesgada cuando hablamos de teatro del siglo XVI, sobre todo por el estatuto del texto teatral, que permite la circulación de recreaciones, adaptaciones o refundiciones sin la responsabilidad 'autorial' que pudieran tener otros géneros en el pasado o cualquiera en los tiempos presentes. Y ello sin contar con la movilidad de los nombres de personajes en ese mismo ambiente, que pueden llegar a bautizar distintas obras con el mismo título.

Tenido en cuenta esto y no obstante, si apuramos algo más los datos onomásticos que nos ofrece Timoneda, y por empezar con el mismo orden de aparición, *Feniza* no es un nombre desconocido en el teatro ni en la pastoral del siglo XVI¹. Ese es el de la protagonista del famoso *Coloquio de Fenisa* o de su refundición posterior con título de *Comedia Fenisa*. Una de estas dos podríamos ahora atribuir a Vergara, con este testimonio de Timoneda. Sin embargo, la transmisión de este texto, que fue muy conocido durante el siglo XVI, nos plantea quebraderos de cabeza.

Del *Coloquio* conservamos en la actualidad una edición in-4º, ejemplar único que fue de Salvá, sin nombre de autor, impreso en Valladolid por Bernardino de Santo Domingo en 1588².

1. *Fenisa* deriva del *Phoenissa* virgiliano, atribuido a Dido, y se cuenta con ejemplos en la tradición pastoril (Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia: Castalia, 1975, págs. 110-111). Para Othón Arróniz, los nombres de los personajes denuncian un origen italiano, débil argumento (*La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969, pág. 59).

2. Véase el texto publicado por Bartolomé J. Gallardo, en su *Criticón*, 7, reimpresso en *Obras escogidas*, ed. Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid: CIAP, 1928, II, págs. 149-161. El ejemplar, al que ya alude La Barrera 1860, 536, se conserva en la Biblioteca Nacional, con la signatura R-4049. Se trata del mismo que formaba parte del famoso *Cuaderno de diferentes obras* descrito por Gallardo, pues aún es perceptible el número 177 en la esquina superior de la primera hoja (véase, para una lista sin localizaciones, Antonio Rodríguez-Moñino, «El Cuaderno de diferentes obras y romances», en *Curiosidades bibliográficas. Rebusca de libros viejos y papeles traspapelados*, Madrid: Langa y Compañía, 1946, pág. 130; y, por lo que se refiere a la identificación, Jaime Moll, «Tres volúmenes de pliegos sueltos de la biblioteca

De la *Comedia* se conserva una edición posterior in-8º., atribuida a Juan de Melgar, e impresa en Salamanca en 1623, también ejemplar único que perteneció a Gayangos, accesible en la actualidad¹. Moratín cita una edición del *Coloquio de Fenisa*, impresa en Sevilla, 1540, de la que nada se ha sabido después². La nómina de personajes de esta edición y de la de 1588 coinciden, por lo que parece natural que el texto fuera el mismo. En tanto que la titulada *Comedia* en 1623 resulta algo más extensa e incorpora en el cuerpo de la obra otras figuras, que actúan o que se yuxtaponen en forma de *paso*.

Pese a la frialdad, «poca invención y ninguna elegancia», que le atribuía Moratín, y sin pasar a otro extremo del entusiasmo de Bonilla y San Martín, que la consideraba «una de las piezas más lindas del viejo repertorio»³, la pieza es, en efecto,

de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Boletín de la Real Academia Española*, 48 [1968], págs. 285-308; y María Cruz García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa: Giardini, 1977, apéndice III, págs. 256-259). Para otros detalles sobre la pieza, véase Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988, II, pág. 824, n. 7; y Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pág. 109, de donde hay que eliminar la referencia a una edición medinense de 1603.

1. Editada por Adolfo Bonilla y San Martín, «Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 27 (1912), págs. 488-497, a partir del ejemplar que fue de Gayangos, ahora en la Biblioteca Nacional, R-11142.

2. Nicolás Fernández de Moratín, «Catálogo de piezas dramáticas», n.º. 61, en *Orígenes del teatro español*, en *Obras*, I, Madrid: Aguado, 1830, pág. 168.

3. Bonilla y San Martín 1912, 397.

interesante, bien versificada y atractiva por lo que se refiere a la personalidad de Fenisa, la esquiva y leve heroína que aparece y desaparece por las breñas como cualquier pastora literaria idealizada o *idea* de la amada. Gracias a este tipo, quedó enclavada la pieza en la memoria de sus lectores o de quienes la vieron representar, hasta el punto de que dio lugar a un par de versiones a lo divino, recogidas en el *Códice de autos viejos*, el *Colloquio de Fenisa en loor de nuestra Señora* y el *Colloquio de Fide Ypsa*¹.

Pero no poco coadyuvaba a su popularidad el hecho de ser –caso de haber existido una edición de 1540– «el más temprano *caso de amor* dramático español», secuaz de los *dubbi* o *casi d'amore* de los que sacarán partido dramaturgos como Alonso de la Vega o Timoneda, entre otros². Y es quizá por ello por lo que detectamos en otras piezas del teatro del siglo XVI que el *Coloquio de Fenisa* es como una especie de base, esquema

1. Rouanet 1901 [1979], n.º. LXV & LXVI, págs. 67-120. Para un estudio de estas piezas a lo divino, véase Reyes Peña 1988, II, 659-680.

2. J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega. A Revised Edition*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967 (reimpresión de la ed. de 1937, con un apéndice bibliográfico de Warren T. McCready), págs. 134-135. Para otros casos, véase Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 244-254. Los *dubbi* formaban parte también de los tratados de amor *tout court*, y «which are likely to be discussed after or during the philosophical exposition of love» (John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's «Eroici furori»*, Nueva York: Columbia University, 1958, pág. 73). Setenta son los que expuso Calandra, de los cuales cita una serie Mario Equicola.

o hipotexto especialmente fructífero en el terreno religioso, como se echa de ver en el *Coloquio de los divinos amores*, que recientemente he publicado en una de las series del SEMYR¹.

Acaso el lector precavido recomendaría no seguir tras de una atribución a Vergara de esta pieza, anónima en sus primeras apariciones, sobre la base de una tan endeble prueba como es la coincidencia onomástica de protagonistas, sobre todo cuando parece que la primera edición del *Coloquio de Fenisa* data de 1540, fecha en la que, más bien, nuestro poeta sería él mismo un niño o, a lo más, un adolescente. Sin embargo, podemos hoy añadir a la bibliografía literaria y a la tipobibliografía alcalaína del siglo XVI una entrada nueva que animará a seguir la pista de la pareja Vergara y *Coloquio de Fenisa*. Tamayo de Vargas, que, como hemos visto, suministró a Antonio la referencia a los *Tres coloquios*, llegó a ver y a anotar en su *Iunta de libros* la siguiente entrada a nombre del mismo Juan de Vergara: «Comedia llamada la Fenisa. Alcalá por Sebastián Martínez, 1568, 8^o»². Por desgracia, no tenemos más noticia que ésta de *La Fenisa* de Vergara, que ni siquiera nos permite afirmar que sea la misma

1. El «*Colloquio de los divinos amores*» atribuido a Juan Timoneda, envío y excusa de Pedro M. Cátedra, acompañamiento y edición de Manuel García-Plaza, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005. Véanse ahí más detalles de lo que venimos diciendo. Para la cercanía de la tradición pastoril y religiosa, véanse también las líneas dedicadas a estos textos por López Estrada 1974, 182-184.

2. Esta entrada se halla añadida entre líneas en el manuscrito autógrafo de la *Iunta*, actual códice 88 de la Biblioteca Universitaria de Oviedo.

que el *Coloquio* o que la *Comedia de Fenisa*, o comprobar que Vergara no había hecho más que apropiarse de un nombre bucólico ya popularizado en el terreno literario o teatral. A esto, desde luego y como otros escritores de entonces, debía ser aficionado, si paramos mientes a que el primero de los coloquios contenidos en nuestro volumen se aprovecha, sí, de un nombre pastoril utilizado en la tradición europea, y sin ir más lejos por Montemayor en *Los siete libros de la Diana*, pero nos trae a la cabeza también el título de la celestinesca *Comedia llamada Selvagia*, de Alonso de Villegas. También contamos, por el mismo tenor, con una *Fenisa* de Lope de Vega, refundida en varias ocasiones en el siglo XIX.

Un estudio comparativo de los dos coloquios de nuestro tomo bajo nombre de Vergara y las dos versiones de *Fenisa*, la titulada *Coloquio* y la *Comedia*, no permite poner de manifiesto más que algunas coincidencias al aire del género, pero no suficientes para una indiscutible atribución. Está, además, pendiente el problema de la diferencia entre las dos versiones y la supuesta condición tardía de la *Comedia*, firmada por un murciano Juan de Melgar, lo que unido a la fecha de edición (1625) ha llevado a algunos a pensar que se trata de una refundición tardía del *Coloquio* más antiguo.

Sin embargo, las dos piezas tienen la mayor parte del cuerpo muy parecido, con leves cambios que modifican superficialmente tanto la versificación como el argumento. Éste es conocido. Tres pastores, Valerio, Marsirio y Silvio, junto con un Bobo, que hace de contrapunto, y cuyo papel ha sido moderado en

la *Comedia*, entran cantando, como es de rigor, un villancico que es más breve también en esta versión, y declarando que el Amor, «aquel que todo lo cala», los hirió por amor la primera vez que vieron a Fenisa, la cual ha tributado a cada uno de ellos cierto favor. Silvio propone que, aprovechando la frescura y amenidad de los prados, narren todos las circunstancias del encuentro con Fenisa y detallen el favor, al objeto de dirimir la contienda, «cada cual dando razón | por qué pretende a Fenisa». Uno a uno pondera las circunstancias de la *aparición* divina de Fenisa que los ha transformado, con descripciones tan frescas como representativas de una sentimentalidad pastoril quebradiza y un endiosamiento muy cortesano de esta pastora cuya presencia transforma el ambiente de la Arcadia, amansando los perros, parando los vientos, etc.

Los favores con los que Fenisa había aprisionado a sus amantes son hechos y también palabras o recomendaciones que iba diciendo a cada uno al recobrar el sentido después de haberlo perdido impresionado al encontrarse con ella impensadamente. Al primero, Silvio, la pastora auxilia rociándole de agua el rostro e invitándolo a ser esforzado en el amor; al segundo, Marsilio, le advierte que ha de ser más constante; al último, Valerio, le reconviene por su poco ánimo. Las intercalaciones de la *Comedia*, dos quintillas en la narración de Silvio y una en la de Marsilio, tienden a acentuar más que otra cosa la reacción física de pasmo y abandono a consecuencia de la aparición, parecido al de alguna situación de la *Selvagia*, por lo demás normal en el código de la ficción pastoral y dramática. También el Bobo narra el

encuentro: mientras que el derrumbe de los pastores por la impresión de la hermosura se cierra con unas palabras de Fenisa a cada uno de ellos, que ya adelantan sus preferencias, antes de desaparecer tan misteriosamente como ha irrumpido en su vida, el Bobo recibe un buen golpe con la cayada, que él, naturalmente, atribuye a un favor especial de la muchacha.

Después de la narración, Silvio dictamina que, pues «que, en conseguir los dolores, | y, al contrario, los favores, venimos a estar yguales», él cree llevar la ventaja, porque ha servido a Fenisa con una glosa de la letra de raigambre religiosa *Siempre vive*. Replícale los otros que también ellos lo habían hecho. Cada cual dice la suya, incluso el Bobo, única que no coincide en *Coloquio* y *Comedia*. Ante la falta de acuerdo, deciden que sea sola Fenisa la que juzgue quién la sirve mejor y de quién quiere ella servirse. En el *Coloquio*, aparece inopinadamente Fenisa, oye a los contendientes y, aunque intenta excusarse de aclarar su decisión diciendo que, si fuera posible, elegiría a los tres, se inclina por Valerio. En la *Comedia*, hay una larga interpolación buscando retardar la aparición de la protagonista y dotándola de una cierta ceremonia, al intercalar la aparición de un criado de Fenisa, que, primero, se niega a dar cuenta del paradero de la pastora, para después declararlo. Sigue la acción como en el *Coloquio*. Al enterarse de la elección, canta Valerio, se despide de los otros y Silvio y Marsilio se van hablando de la inconstancia variable femenina. Mientras que las últimas palabras del *Coloquio* están en boca de Marsilio —«O, corazón de Fenisa, | más que piedra endurezido»—, en la *Comedia* es el

Bobo, eclipsado después de la glosa en el *Coloquio*, quien cierra con dos octavas harto estropeadas. La pieza, además, se completa en la *Comedia* con un *Passo del portugués*.

En el argumento es fácil reconocer la imposición de una estructura típica de *questio* amorosa, en la que se someten a disquisición respuestas o actitudes de la dama que son ambiguas. Recordamos, claro y entre otros ejemplos, la primera cuestión del *Philocolo* de Boccaccio, que podemos leer en castellano en las *Treze questões muy graciosas sacadas del Philoculo*, que se publicó también con el título de *Laberinto de amor*, según la traducción de Diego López de Ayala y del capitán Salazar¹. En ella, se intenta dilucidar quién ha recibido más servicio de la dama, si el que recibe de ella una guirnalda o el que ve aceptada la suya.

1. De las *Treze questões muy graciosas sacadas del Philoculo*, que se habían publicado con título distinto en 1541 y 1546, y con este mismo título y revisado el texto en 1546, tengo a mano la edición que completa la *Questión de amor de dos enamorados*, Venecia: Gabriel Giolito, 1553; la tercera cuestión se puede leer entre los folios 113v-115r. Para los avatares del texto, véase María Luisa López-Vidriero, «*Treze cuestiones de amor*. Una edición 'a hurtadas' de Andrés de Burgos en 1541», en Pedro M. Cátedra & María Luisa López-Vidriero, eds., *El libro antiguo español. Actas del segundo coloquio internacional*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca & Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, págs. 301-305; y María de las Nieves Muñiz Muñiz, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre la *Treize elegantes demandes d'amours*», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, número especial de *Criticón*, 87-89 (2003), págs. 537-551.

Por el examen anterior se percibe que la *Comedia* es el resultado de una ampliación y ajuste a un uso dramático como el que era común en tiempos de Lope de Rueda, con *pasos* intercalados, pero no, precisamente, por las intercalaciones textuales. De hecho, fuera quien fuera el Melgar de la edición de 1625, la parte fundamental del texto de la *Comedia* debía ser mucho más antigua, por la sencilla razón de que ha sido utilizada en las versiones *a lo divino* recogidas en el *Códice de autos viejos*, como ha mostrado Mercedes de los Reyes¹.

Así pues, la *Comedia* es muy anterior a la edición conservada, lo que también era evidente por su propia andadura poética y dramática; y, aunque no es factible comprobarlo, dejaríamos en el terreno de la hipótesis que la *Fenisa* atribuida a Vergara en la edición alcalaína de 1568 fuera esta misma versión. Serían obra suya sólo las interpolaciones; y, a este respecto, no debe despreciarse la voluntad de un tímido poliestrofismo que se aprecia al poner en boca del bobo el par de octavas reales a las

1. Reyes Peña 1988, II, 659-677; en la última de estas páginas, la autora concluye: «Un estudio comparativo entre la ed. de 1588 del *Coloquio de Fenisa*, los dos coloquios del CAV y la ed. de 1625 hace pensar en la posibilidad de que aquéllos y ésta no se elaboraran sobre la de 1588 —en cuyo título además se declara el coloquio como ‘nuevamente compuesto’—, sino sobre otra, quizá la de 1540». No entró en esta cuestión Jean-Louis Flechniacoska, «De cómo un diálogo pastoril se trasmuta en dos coloquios a lo divino», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford: University Press, 1964, págs. 271-280, quien no tiene en cuenta en momento alguno las dos versiones de *Coloquio y Comedia*.

que ya he aludido¹, el mismo recurso que se aprecia en el *Coloquio de Selvagia*, al expresar con esa forma métrica –bastante rara como inserción en el tejido de la métrica de arte menor del teatro de los tres primeros cuartos del siglo XVI²– el sueño de amor de Silvero (vv. 132-138).

El único escollo, de relativa peligrosidad cuando nos las habemos con textos teatrales, es que, si existió realmente la edición de 1540 citada por Moratín, habremos de considerar al nuestro, sencillamente, un plagiario que se atribuyó el *Coloquio de Fenisa* con leves cambios. Quién sabe si algún día podremos dar con la edición de Alcalá y, por añadidura, comprobar que la fecha de 1540 de la de Moratín fuera un error del autor de los *Orígenes*, por ejemplo, en lugar de 1570, que no sería el único de este mismo tenor en su precioso *Catálogo*³.

Pero, mientras tanto, las hipótesis que más benefician a nuestro poeta –en alguna medida nos sentimos obligados a abogar por él– son dos. O bien utilizó un nombre prestigioso para una pieza de nuevo cuño y distinta de las mencionadas, a

1. Circunstancia señalada por S. Griswold Morley, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1924, I, pág. 527; recordada luego por Arróniz 1969, 62.

2. Morley 1924, 518, sólo señala su uso en una de las piezas del *Códice de Autos Viejos*, concretamente la n.º. 95, que materializa muy apropiadamente en octavas unas *lágrimas* de san Pedro, lo que también serviría para datarla, pensando ahora en Tansillo, claro.

3. En el entorno de 1570, por otro lado, se publicaron numerosas reediciones teatrales en la imprenta sevillana, empezando por alguna de las valencianas de Timoneda.

la que decidiera llamar *Comedia*, y que por el propio formato in-8° de la edición alcalaína se apartaría de los coloquios de cordel góticos in-4° y abonaría, en alguna medida, una extensión mayor.

O bien, teniendo en cuenta la larga vida de Juan de Vergara, fuera él mismo el autor de una refundición de su anterior coloquio, de acuerdo con un procedimiento de autorefundición que no nos debe parecer, como más abajo seguiré sugiriendo, extraño en autores que tenían que atender demandas de textos dramáticos y que, por añadidura, vivieron la transición del teatro de viejo cuño a la *comedia nueva*. La historia literaria no es un mapa dividido por fronteras o un bargueño lleno de compartimentos, sino que la hacen quienes viven y protagonizan su propia evolución. No parece por todo ello que personas como Juan de Vergara, hombres de teatro que vivieron casi todos los cambios a lo largo del siglo XVI y primeros años del XVII, no fueran sensibles a los nuevos mandatos del español sentado y se hubieran resignado a formar parte del capítulo del pasado, dejando voluntariamente en barbecho sus papeles y en seco sus plumas cuando podían beneficiarse del éxito amparado por las exigencias de un público en evolución por ávido de novedades.

En este discutible terreno de las posibilidades, quién sabe si el tomito de Alcalá fuera, como el de Valencia, una recopilación de piezas varias de Vergara, que pasaron inadvertidas a su catalogador, Tamayo de Vargas, como le había pasado el *Coloquio de Gila* de Rueda, que hace cuerpo con los dos de Vergara. Así, por ejemplo, podría figurar un *Coloquio* o *Comedia de*

Costanza, o con cualquier otro título, pero con un personaje principal así llamado, que desde luego no hemos encontrado. Nuevamente, Vergara se ampararía con un nombre quizá familiar a los aficionados al teatro, que es posible conocieran la escandalosa *Farsa llamada Constanza* por Cristóbal de Castillejo, recientemente reaparecida¹. Tampoco podemos afinar más ante otro libro inencontrable de la *Iunta* de Tamayo, *La Costanza*, cuya edición alcaláina de 1570, se atribuía por lo visto a Gaspar Vázquez².

Y fuera de las Lauras pastoriles y de *El prado de Valencia* del Canónigo Tárrega, o de la Laurencia de *Fuente Ovejuna*, no tenemos más noticias sobre esos otros personajes de obras de Vergara. A *Silvera* habrá que considerarla también personaje protagonista de un coloquio de Vergara perdido, que podríamos llamar el *Coloquio* o *Comedia de Silvera*, quién

1. Véase M^a. Teresa Cacho & Blanca Perriñán, «La *Farsa llamada Costança* recuperada», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9 (2006), págs. 9-29. Sobrevivía hasta ahora sólo una parte de la obra, el *Sermón de amores* editado en 1542; el manuscrito, que fue de El Escorial y que tenía prestado Gallardo para su estudio, desapareció en el saqueo de sus papeles durante las revueltas sevillanas de 1828 (Antonio Rodríguez-Moñino, *Historia de una infamia bibliográfica, la de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico*, Valencia: Castalia, 1965, págs. 139-141, y los fundamentales datos bibliográficos de García-Bermejo Giner 1996, 77).

2. Nada sabemos ahora de este libro no localizado, a juzgar por la más actual referencia (Martín Abad 1991, n.º. 756). Véase La Barrera 1860, 418.

sabe si continuadora de la saga del Silvero protagonista de nuestro primer coloquio.

Más vale, empero, que nos limitemos a desbarrar sólo con los textos que tenemos delante, que son, hasta ahora, los únicos conservados seguramente atribuibles a Juan de Vergara. Y es una pena que no tengamos otras muestras del mismo. De hecho, el propio Timoneda en la epístola que le dedica nos da también la pista de las habilidades de Vergara en la «eloqüente y apazible prosa», en el «metro sonoro», y en las «admirables sentencias». Es posible que Timoneda escriba a pie forzado, siguiendo un guión retórico o incluso recordando juicios de valor como los que se vierten a la cabeza de *Celestina*. Sin embargo, es posible también que tras de esas prosas y esas sentencias haya un tipo de producción teatral a la italiana, más acorde con la que, por lo visto, llamaba la atención al valenciano y quería difundir desde su negocio editorial.

EL COLOQUIO DE SELVAGIA

VERGARA, lo dice Timoneda, era poeta y luce por ello la láurea en el retrato que este incluye en la portada de nuestro librito. Y, en buena medida, eso se percibe en el *Coloquio o Comedia de Fenisa*, si fuera suyo o suya la refundición, y se comprueba perfectamente en las dos piezas que nos conserva nuestro tomito, el *Coloquio de Selvagia* y el *Coloquio de los discordantes*. Su obra puede considerarse, de un lado, una continuación evolucionada de la que Oleza llamó «teatralidad pastoril sublimada»¹; y, por el otro, no se vuelve de espaldas a las novedades de la *fábula* dramática, y se aprovecha de recursos naturalizados en el teatro nuevo popular o italianizante que

1. Juan Oleza Simó, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): El universo de la égloga», en J. Oleza Simó *et al.*, *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 1984, págs. 189-217; especialmente, para las características de esta práctica, págs. 195-196. Necesaria es la revisión original de Josep Lluís Sirera, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986), págs. 247-270.

también triunfaba de la mano de Rueda con sus *Coloquios pastoriles* o de Timoneda, entre otros. Podría decirse, si se me permite jugar con la terminología de Maria Corti¹, que el *codice pastorale* deviene más bien *cornice*, un marco en el que ensartar las novedades más llamativas de la comedia profesional y popular.

Esto, que, entre otras cosas, podría ser interpretado como un indicio del retroceso de la «epidemia bucólica» teatral española del siglo XVI, por seguir con Corti, y, en contrapartida, de la consolidación de este teatro en los años de la actividad editorial de Juan Timoneda, es, en primer lugar, un resultado de las relaciones cuasi intrahistóricas que se perciben en el círculo del valenciano y de las que sale un canon dramático que, aparte marcos, pone en una misma línea a Vega, Rueda, Timoneda y, ahora, a Vergara y al nuevo e inédito Lope de Rueda que podemos leer en este volumen.

Pero, a efectos históricos, las piezas aquí publicadas vienen a dar fuerza a la idea de la metamorfosis dramática y continuada de los géneros tradicionales, como, fundamentalmente, el pastoril de la égloga, injertados con la savia de un nuevo teatro y renovados temas, aupados también con la emergente figura del actor profesional, que siguen sosteniendo la hipótesis

1. Maria Corti, «Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro», en *Metodi e fantasmi*, Milán: Feltrinelli, 1977, págs. 281-304. Para la «epidemia bucólica», que Corti aplica al desarrollo en la península itálica, véase pág. 287. Pone sobre el tapete todo esto Antonio Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles: Liguori, 2005, págs. 111-122 y 181-202.

de los orígenes de la comedia barroca y, por lo que aquí interesa, la continuidad del género pastoril¹. En buena medida, unos coloquios en verso como los presentes, que comparten espacio editorial y dramático con el nuevo teatro, son teselas perdidas del mosaico complicado de nuestra historia teatral, que ahora nos permiten percibir mejor el sentido o el programa implícito de ese teatro de finales del siglo XVI, como, por ejemplo, la comedia pastoril, que no podía surgir de la nada sin un dola- miento, incorporando y condenando temas y experiencias textuales y teatrales².

§ Fábula y argumento

En la fábula del *Coloquio de Selvagia*, son diez los perso- najes³; Bruneo, pastor viejo; Selvagia, su hija; Ineseta, la pastora

1. Véase Oleza Simó 1984a; y Maria Grazia Profeti, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pags. 77-79; y el ítem de la nota siguiente.

2. Véase, por lo que se refiere al teatro pastoril y a la laguna perceptible de testimonios como los nuestros, Teresa Ferrer Valls, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995), págs. 147-164.

3. U once, contando con el zagal mudo de la escena séptima (véase al final de esta sección).

criada; Silvero y Griñón, pastores protagonistas; Polindo, Briseño y Colín, pastores de comparsa; un nigromante moro y el diablo. Desarrollan una acción sencilla pero no ajena de interés y hasta de cierto suspense. En la primera escena, Silvero, en el campo, se lamenta contra Amor y denuncia la crueldad de su pastora en el curso de un monólogo, que se resuelve en un *eco* poético, en el que se supone que responde el mismo Amor.

La escalada de la pasión amorosa acaba cuando se rinde a un sueño de amor, lo que da paso a la segunda escena en la que comparecen Selvagia e Ineseta, intentando poner orden en un desmandado rebaño. Ven el pastor echado, lo reconocen y, tras percibir que habla entre sueños y como a punto de morir, Ineseta, pensando que la causa es amor, intenta que la declare, apretándole el corazón. Él habla en sueños y declara su amor por Selvagia, que quiere huir porque, según declara, está enamorada de Griñón, aunque, al final y a instancias de la criada, le deja su zurrón para proporcionar a Silvero algún consuelo.

Queda éste solo, en la tercera escena, y al despertar narra en un nuevo monólogo su sueño de amor. Interpreta como una prenda de amor el zurrón al reconocerlo como propio de Selvagia; y, por ende, se promete desafiar a quien le dispute la pastora, cuyo favor cree tener.

A continuación, es Bruneo el que protagoniza solo el principio de la siguiente escena, narrando aspectos de su vida fundamentales en la trama: perdió, robado a los dos años, un hijo

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

llamado Bruno; ahora le preocupa el estado de Selvagia, a la que decide casar. Cuando, ya la pastora en escena, le expone su idea, esta la rechaza, achacando una promesa de castidad hecha a Dios. El padre la insta a que, así las cosas, se recoja y deje el trato con los *zagales*. En ese momento entra Colín, solicitando al padre que acepte ejercer de juez en el desafío que Silvero ha publicado contra Griñón y otros pastores por amor de Selvagia. Bruneo manda abandonar la escena a las dos pastoras; lamenta su deshonor, rechaza la invitación y despide a Colín.

En la siguiente escena, aparece primero Selvagia sola, declarando su amor y su intención de proteger al joven Griñón, acudiendo a un moro nigromante al objeto de que transmute su aspecto y fuerzas, y ella pueda, en lugar de su enamorado, arrostrar el desafío de Silvero. Expuesto su deseo y aclaradas las condiciones con el moro, éste da principio a un conjuro para que Plutón, Proserpina y Belcebú den medios para la transmutación. Tras de una interrupción no exenta de comicidad, llega un diablo que trae un vestido de pastor por medio del cual se obrará el cambio.

Hace mutis el moro y queda, en la escena sexta, Selvagia admirada y dispuesta a seguir las instrucciones para la transmutación, cuando ve que llega Griñón, que va lamentándose por la muerte de una cabritilla predilecta de Selvagia, cuyos despojos porta en las manos. Le agradece Selvagia su servicio

y aprovecha para demandarle un don, que no se presente en el lugar del desafío, lo que acepta el joven pastor.

Comparece, en la séptima escena, Silvero, Colín y un zagal que no habla y lleva el cartel de la lucha, y que no parece incluido en la nómina inicial de personajes; se presentan después los pastores, empezando por [Griñón]Selvagia¹, Polindo y Briseño; y se produce la lucha, en la que Silvero vence a estos últimos, pero no puede contra la pastora transformada que lo hace caer estrepitosamente. Se va [Griñón] Selvagia a buscar a Griñón y quedan en escena los demás consolando a Silvero, que anuncia o su suicidio o la muerte del competidor.

En la siguiente escena Bruneo sale buscando a Selvagia, que hace tiempo no ve, e interrogando a Ineseta. En la novena, [Griñón]Selvagia entra felicitándose del éxito; Silvero, puñal en mano, intenta matarla, y el moro lo detiene, dándole a conocer que está a punto de matar a su señora, a la que reconoce y promete entregarla de su propia mano al pastor Griñón. Se incorpora Bruneo, buscando a la hija, y el moro le señala que es la que parece Griñón. Aprovecha Silvero para pedir su mano al padre, que consulta a una Selvagia renuente, hasta que interviene el moro y empieza a deshacer con urgencia la trama: Griñón es hermano de Selvagia, el perdido Bruno, que fue

1. Para esta formalización que indica el sentido del travestimiento, véase más abajo, págs. 294-295.

robado por un ganadero, Griñero; convoca de nuevo a las deidades infernales para que se haga presente Griñón, quien quizá aparezca con algún aparato, y es puesto en antecedentes también por el moro. En fin, se concreta el matrimonio de Silvero y Selvagia y todos se retiran para celebrar las bodas.

§ *Destino y código bucólico*

Si hemos de dar fe al *argumento e introito* en prosa de los dos coloquios de Vergara, sus destinatarios, serían un *magnífico auditorio* formado por *señores sapientísimos y enamorados*. Es posible que tal tratamiento no tenga un alcance que vaya más allá de la convención dramática, de la liturgia del respeto a los espectadores, sean cuales fueren. Es posible, también, que estas piezas liminares hayan sido escritas o retocadas por el editor. No obstante, su parecido en estructura y fondo es, de una parte, muy grande; y, de otra, la diferencia entre ellas y el *argumento* del *Coloquio de Gila* de Lope de Rueda permite sostener, al menos, que *argumento e introito* de Vergara son del mismo autor. Si a esto añadimos que Timoneda no incorpora piezas liminares en prosa a sus obras conocidas, sino *introitos* de *auctor* en verso, o elaboradas piezas que adelantan la *loa*, como las que hacen de introito y argumento en *Las tres comedias*, podemos dejar en el haber de Vergara también las piezas liminares en prosa, hechas a la medida de los argumentos de Terencio o de Plauto en las ediciones clásicas.

Además, los referentes literarios implícitos y explícitos, según veremos enseguida, son, en términos generales, el teatro pastoril y urbano, junto con textos ya devenidos género editorial, como la *Diana*, o que configuran el código bucólico, como, quizá, la *Arcadia* de Sannazaro. Podríamos, así, pensar en que los de Vergara son espectadores o destinatarios con la misma fisonomía que se ha supuesto para coloquios pastoriles como los hasta ahora conocidos de Lope de Rueda, en los que se han reconocido indicios que quizá permitan pensar que estaban destinados, al menos en principio, para ser representados con ciertas restricciones, en casas particulares de señores o en ambientes no totalmente populares¹.

Como he señalado, Vergara, y Rueda en su *Coloquio de Gila*, combinan una serie de códigos bucólicos teatrales que arrancan de la tradición europea arcádica, de la «teatralidad

1. Téngase en cuenta para esto la propuesta de Juan Oleza Simó, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores», en Oleza Simó *et al.* 1984, págs. 243-257, especialmente la propuesta incluida en pág. 251. Y también Sirera 1986.

2. J. P. Wickersham Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1915; Crawford 1967 [1937], 57-80; Miguel Ángel Pérez Priego, «La égloga dramática», en Begoña López Bueno, ed., *La égloga*, Sevilla: Grupo PASO & Universidad de Sevilla, 2002, págs. 77-89. Remito también a algunos otros de los estudios ahí recogidos, y a María José Vega & Cesc Esteve, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, Barcelona & Vilagarcía de Arousa: Universidad Autónoma & Mirabel Editorial, 2004, en especial al artículo de Eugenia Fosalba, «Teoría y praxis de la égloga en el siglo XVI», págs. 261-296.

española sublimada» y, si se quiere, de las constantes propias de la égloga pastoril², en una evolución enriquecedora hacia la comedia pastoril de los últimos dos decenios del siglo XVI. Al lado de esto, sintonizan perfectamente con las novedades teatrales que, por ejemplo, se detectan en otros autores editados por Timoneda, como Rueda o Vega, y, como en el caso del primero, aportan «a la tradición pastoril, hasta ahora con escasez agudísima de argumentos, el gusto por el relato, por la intriga y, consecuentemente, por el enredo», que llegan a estos autores-actores «desde la comedia latina, pasando por la Italia novelera descendiente de Boccaccio, con sus historias de niños perdidos en la infancia [...], recogidos y criados por nobles y patriarcales pastores, y devueltos finalmente por mágicas ayudas a sus padres»; «y con la intriga y el enredo de procedencia novelesca, llegan las inexcusables narraciones que describen, de un golpe, las complicadísimas relaciones personales de los personajes. Y, a su vez, los estados de pérdida de identidad son proclives al travestismo»¹.

§ *El espacio arcádico*

En el ámbito del código bucólico, la pieza empieza tópicamente, creando el clímax del suspense, por medio de un tópico monólogo del protagonista Silvero como amante apasionado y

1. Oleza Simó 1984b, 254.

cercano a la desesperación. Se integran los motivos propios de ese tipo de queja, que deviene al tiempo lamento por la pérdida de una paz pastoril, e invectiva contra la causa del trastorno, Amor. Se factura por medio de la descripción implícita o explícita de una fisiología erótica manida de tradición medieval y renacentista; una fisiología que en el teatro no sólo es descrita sino que da pie a determinadas acciones corporales o gestuales a su vez tópicas, como el desmayo o las muestras externas de pérdida de la razón, con las consiguientes situaciones ambiguas o peligrosas desde la perspectiva religiosa, como la decisión del suicidio¹.

Estos motivos del código eran perfectamente descodificados por espectadores como los aludidos, a los que, además, se remite a un espacio literario implícito suficientemente conocido por todos ellos. Estaba éste, como se lee en el introito del coloquio, no muy lejos del que preside la «sabia Felicia», es decir, la tierra de la maga que Jorge de Montemayor recrea en el libro IV de *Los siete libros de la Diana*, en donde se desarrolla esta parte más fantástica de la obra; no lejos, de un «muy grande y espacioso llano en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy verde y alta arboleda», lugar ameno que, sin embargo, era también un *hortus conclusus* que los protagonistas de la *Diana* alcanzan fatigosamente y en

1. Véase Oleza Simó 1984a, 195-197, y lo que más abajo se expone a este respecto, págs. 447 y siguientes.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

donde se van a producir extraordinarios quiebros narrativos y amorosos¹.

Aunque Vergara no saquee este libro –sí depende más de él la idea del *Coloquio de los discordantes*– se podría decir que el cronotopo de la *Diana* se impone desde fuera sobre las tablas y en la expectativa de un público ya informado. No carece, así, de sentido esta referencia, tanto por lo que se refiere a los destinatarios, que la reconocerían, cuanto a la creación de un escenario concreto, la presencia de relaciones tópicas de causa y efecto en el ámbito pastoral, e, incluso, de situaciones y motivos filigráficos que pueden ampliar algo más los propios de la «teatralidad pastoril sublimada». Comporta, en fin, un anuncio de situaciones anómalas y no sujetas al racionalismo, en las que caben las soluciones extraordinarias.

Quede dicho, al paso, que naturalmente, si el *argumento* en prosa es obra de Vergara, como parece, y se ha compuesto más o menos al mismo tiempo que el coloquio, tenemos ya una fecha *post quem* para la escritura de *Selvagia*, 1559, fecha aproximada de la primera edición de la obra de Montemayor.

Si en el *Coloquio de Selvagia* Vergara nos remite de forma explícita al mundo de la ficción pastoril, también lo hará, como veremos, en el *introito* del *Coloquio de los discordantes*, remitiendo su escenario a la «pastoral Arcadia» y tomando algo de su descripción de la traducción española de la obra de

1. Juan Montero, ed., Jorge de Montemayor, *La Diana*, con un estudio preliminar de Juan Bautista Avalor-Arce, Barcelona: Crítica, 1996, pág. 167.

Sannazaro. La *Arcadia* era un verdadero *palimpsesto* de la tradición eglógica, pero deviene un texto de primer grado, un *hipotexto* —por utilizar terminología de Genette¹— en las relaciones intertextuales del corpus bucólico de los siglos XVI y siguientes.

Por poner sólo un ejemplo, el principio general eglógico de la pieza protagonizado por un pastor enamorado y doliente no puede menos que ponerse en relación con el modelo de la *Arcadia* de Sannazaro, facturado en la tradición clásica, donde Selvagio cuenta a Ergasto su enamoramiento, pasión y resultados, su soledad, y habla de sus monólogos en el campo con Eco, lo mismo que Carino, desdeñado por su amada, etc., etc.

En nuestro caso, la *Arcadia* era un hipotexto también para los oyentes, gracias a las varias ediciones publicadas en el siglo XVI, a partir de la primera de 1547. Los traductores toledanos, Diego López de Ayala y Diego de Salazar, con la revisión de Blasco de Garay, obraron un verdadero desplazamiento hermenéutico, por usar el término de Steiner, aclimatando su texto a la tradición bucólica castellana. Como Encina hizo con las *Églogas* de Virgilio sirviéndose de una adaptación lingüística, la traducción de Sannazaro se integra naturalmente por medio de la adaptación poética, *octosilabizándose* y *ciñéndose* a un léxico pastoril y no pastoral, si así pudiera decirse todo, y adquiriendo todas las marcas hispánicas que naturalizan muchas

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil (Points essais), 1982 (1992), pág. 13.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

de las partes poéticas del napolitano como si, por ejemplo, no hubiera existido la lengua de Garcilaso, y sólo la que evoluciona desde el salmantino¹.

Es por el camino de esa naturalización por el que se aprecia la asimilación del texto, quizá en el ámbito de la memoria de la composición del verso, por parte de Vergara. Pongo sólo algún ejemplo de cercanía verbal, transcribiendo nuestro texto y luego el de la *Arcadia* que me parece que Vergara tenía en su memoria:

Mas ¡tente!, no hay yr delante,
qu'el coraçón *m'angañado*
o siento un zagal *echado*
con amoroso semblante
en la junquera del vado [vv. 82-86].

Yo veo un hombre o *m'engañado*,
cierto es hombre que está *echado*
y en el cuerpo y ropa cierto
es Uranio, que está muerto
o está durmiendo cansado².

1. Véase, por ejemplo de lo que quiero decir, nota al v. 626 del *Coloquio de Gila*. Para ésta y otras traducciones, Rogelio Reyes Cano, «*La Arcadia*» de *Sannazaro en España*, Sevilla: Universidad, 1973, págs. 85 y sigs.

2. López Estrada 1966, égloga II, fol. A8r.

Hay también algunos motivos, o comparaciones, que, tomados en su contexto, quizá estén inspirados en el mismo hipotexto bucólico. Por ejemplo, la asociación del fuego y la comparación de la amada con la cierva que huye en el sueño del pastor:

Que soñava que a mi lado
deste siniestro costado
mi Selvagia me encendía
una lumbre que prendía
mi corazón angustiado.
Y por presto que acorrí
a scalentarme en su llama,
fue huyendo como gama;
que hallava par de mí
una empresa de mi dama [vv. 185-194].

Uranio. O, Tirrhena, que de rosa
y de leche es tu color,
que por la selva sombrosa,
como cierva temerosa,
vas huyendo del amor;
que tal te reputo yo
como aquella que hirió
en Thesalia al dios Apolo

el fue solo y yo soy solo
en sentir lo que sintió.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

Montano. O, pastorcicos que andáys
en torno del cantar nuestro,
si algún huego procuráys
que os caliente donde estáys,
venid a mí, que os lo nuestro [b1r]¹.

Otros momentos tienen una sentimentalidad melancólica arcádica, lejana de la más común pastoril de tradición española, como la enternecedora aparición de Griñón portando el «pellico | de la chiva mandriguera» (vv. 508-509), predilecta de Selvagia, que nos podría recordar la petición a los dioses de los pastores arcádicos de la prosa tercera: «Ni jamás ninguno de nuestros pastores se vea llorando traernos a nuestra majada la sangrienta pelleja rezién tomada por fuerça al lobo robador» (b3v). Y, aunque el elemento pagano de la *Arcadia* queda muy moderado en la ficción pastoril, y más aún en el teatro, se perciben ciertos restos, como, verbigracia, una formular invocación a los dioses (v. 68).

Estos códigos y estilo implican la sublimación de los personajes, que han perdido casi completamente aquellos elementos que los situaban en la esfera del pastor rústico. Ni siquiera los secundarios de la pieza tienen marcas de ese tenor; y cuando

1. No obstante, como más abajo veremos a propósito del *Coloquio de los discordantes*, esta serie de comparaciones del canto amebeo de los pastores de Sannazaro usa del esquema, como lo llamó María Rosa Lida, «Flérida, para mí más dulce y sabrosa...», y de sus modelos, concretamente al canto de Polifemo a Galatea, donde la compara a lo huidizo del ciervo.

aparece alguno de esos elementos es porque también dependen de la tradición arcádica. Por ejemplo, Selvagia, satisfecha por los resultados de la ayuda del moro nigromante, añade a la promesa de la berrenda, «de mi pobre hazienda | un barreño y un cuchar» (vv. 750-751). La enumeración de regalos, como la descripción del zurrón, es un motivo de la pastoral desde los bucólicos griegos; y esa es la razón por la que la codiciada hija del acomodado Bruneo ofrece los adminículos pastoriles, que, por ejemplo, el pastor del introito de la *Comedia Serafina* de Torres Naharro elaboraba con su mano y sirven para el desafío a los mozos presentes, a «her barreñas y cucharas», entre otras cosas¹; o que figuran en la enumeración de la dote de Beringuella, en la *Comedia en lenguaje pastoril* de Lucas Fernández: «cuencas, barreñas, cucharas»².

En cualquier caso, en los coloquios pastoriles tardíos, es evidente la pérdida de estos elementos caracterizadores del pastor rústico o pastor bobo de la tradición enciniana³ y naharresca, como se aprecia en, por ejemplo, la *Égloga pastoril... de las*

1. Gillet 1943-1951, II, 6.

2. M^a. Josefa Canellada, ed., Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid: Castalia, 1976, pág. 97.

3. Encina, sin embargo, anuncia el cambio en su *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, en donde, como ya señaló Arróniz, el salmantino «ha abandonado al pastor gracioso, al bobo y al simple» (1969, 43). Sobre esta metamorfosis y refinamiento del pastor, véase Bruce W. Wardropper, «Metamorphosis in the Theater of Juan del Encina», *Studies in Philology*, 59 (1962), págs. 41-51; y López Morales 1968, 147-172.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

*cosas que se han seguido en Valencia*¹. Quizá haya que tener en cuenta como factores desencadenantes de este proceso no sólo la recuperación de la égloga clásica, sino también la exigencia de un público alejado de zonas geográficas castellanas².

§ *Monólogo desesperado*

Me referiré ahora más concretamente a algunos de los motivos, siguiendo el argumento. Desde la perspectiva teatral, y recordando, por ejemplo, los elementos característicos de la *comedia* —por utilizar las palabras de Gil Vicente en la *Comedia sobre la divisa de Coimbra*, «toda a comédia comença em dolores»³—, el principio anticlimático y ‘suspensivo’ con el lamento pasional del pastor en forma de monólogo, estará también relacionado con una concepción de la *comedia* en clave eglógica y, al tiempo, teatral.

El monólogo, como he dicho, forma parte del código bucólico tanto de la égloga lírica como dramática. En la saga de la

1. Urban Cronan, ed., *Teatro español del siglo XVI*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913, págs. 333-365.

2. Véase, aparte Oleza Simó 1984 & Sirera 1986, Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca: Anaya, 1968, págs. 39 y sigs.

3. Véase María Luisa Tobar, «‘Toda comedia comienza en dolores’. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente», *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 4 (1986), págs. 759-783.

tradición enciniana, el teatro español de la primera mitad del siglo XVI ha adoptado a ese pastor «muy fatigado de amores», «doliente y suicida», como uno de sus elementos más característicos¹.

Vergara en el primero de nuestros coloquios aprovecha, naturalmente, este modelo, pero evita la aplicación mecánica y prefiere algunas variaciones. Prescinde, por ejemplo, del «pastor confidente»², propio del código tanto en el terreno de la saga arcádica, que, remontando a Virgilio, comienza con el *solamen* de Selvagio a Ergasto y se concreta, en el modelo español, con los pastores de Garcilaso, o en la ficción en prosa más elaborada, tal la *Diana*, que empieza canónicamente con el monólogo del «olvidado Sireno» y la aparición del rechazado Silvano, que contribuye con su conversación al consuelo del otro.

En el ámbito teatral, este motivo se enriquecía con otras modalidades, como, por ejemplo, la imitada de la comedia latina y humanística, que, tras del monólogo en el que el amante señor declara su pasión, pone en conversación a éste y a su criado. Fuera de *Celestina*, lo podemos ver en piezas que participan de ese modelo y también del teatro pastoril, como la *Comedia Tideia*, de Francisco de las Natas, en la que el monólogo del

1. Pérez Priego 2002, 85. Las primeras palabras entrecomilladas las tomo de la *Farsa o quasi comedia* de Prabos y Antona de Lucas Fernández (Canellada 1976, 133).

2. Véase Oleza Simó 1984a, 195-196, que presenta el caso de la «Égloga de Torino» inserta en la *Questión de amor*; Pérez Priego 2002, 85.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

enamorado que abre la pieza y que contiene la consabida invectiva contra amor, se resuelve con la presencia del criado de nombre tan significativo como Prudente¹. En la *Égloga de Torino*, incluida en la *Cuestión de amor* (1513), el protagonista comienza, solo en la escena, declarando su pasión. Las rúbricas de las ediciones antiguas son acotaciones que señalan la secuencia posterior del monólogo, «habla contra el amor», «habla con su soledad», «habla al ganado»²; es una indudable *variatio* que está en la tradición de la égloga clásica e italiana y que permite diversos registros monológicos, que se emplean dramáticamente.

En la práctica más puramente pastoril, vemos el esquema aplicado al pie de la letra en una de las églogas de Urrea, en la que Galeyo abre la pieza con el preceptivo monólogo y luego Gil le aconseja que se case; en la siguiente, la pasión de Solino es consolada por otro pastor su amigo³.

En otras ocasiones el confidente no es pastor, sino un soldado, como en la *Farsa o cuasi comedia* de Lucas Fernández, soldado que es, en primer lugar, un consuelo para el pastor, pero también es por su condición un cortesano, que ejerce la pedagogía amorosa y que hace exégesis didáctica de la situación,

1. Cronan 1913, 8-9. En la *Vidriana* de Jaime de Huete, es Secreto, el criado, el que hace las veces de consejero (págs. 177-179).

2. Carla Perugini, ed., *Qüestión de amor*, Salamanca: Universidad, 1994 (*Textos recuperados*, X), págs. 102-104.

3. Eugenio Asensio, ed., Pedro Manuel de Urrea, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1950, págs. 33-35 & 51-52.

aportando su definición de amor¹ y dirigiendo lo que parece el soporte de fondo de la obra, una cuestión de amor, en la que todos participan, incluso con lo que podríamos considerar erudición 'libresca' más que teatral, pues son algunas de las obras de Encina las que ayudan a documentar como en filigrana los suicidios ejemplares que se aducen.

El final feliz, con un matrimonio fingido, oficiado por uno de los pastores, entre Prabos y Antona, y el canto del triunfo de amor con el que se cierra la pieza, nos hace pensar en si no se trataría de una de esas farsas de celebración matrimonial, a las que, aunque sólo sea de paso, me habré de referir más abajo.

Volviendo a nuestro terreno de ahora mismo, sin embargo, nos interesa mucho el principio de esta pieza, en la que no sólo nos presenta a Prabos con un monólogo, sino «arrojado en el suelo, conteniendo y hablando en su mal»², *actio* en la que insistirá luego Fernández diciendo que Prabos se sienta en el suelo. Como ha escrito Maria Grazia Profeti, «el actor no sólo tendrá que decir los versos, sino que tendrá que *representar*,

1. Véase, para el tipo y las situaciones, López Morales 1967, 190-197, que insiste en las facetas cómicas de este soldado que no duda en calificar de fanfarrón; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid: Cincel, 1975, págs. 139-145; John Lihani, *Lucas Fernández*, Nueva York: Twayne, 1973, págs. 79-88; Miguel Ángel Auladell, «La transformación por amor en una farsa de Lucas Fernández», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, págs. 127-138.

2. Canellada 1976, pág. 133.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

en este caso la pasión amorosa, con sus signos exteriores de desesperación»¹.

Prescinde Vergara, en todo caso, de esta estructura tópica y, aunque parece simplificar el tratamiento sentimental del primer teatro pastoril sublimado, consigue una mayor vitalidad y, pienso, finura con la puesta en escena de la pastora protagonista y de su criada, que invaden el terreno, dando importancia desde el principio al más consistente de sus personajes, la pastora Selvagia, trasunto de delicadeza y, al tiempo, mujer fuerte y decidida. Es probable también que, aparte estas necesidades de intención y economía teatral, Vergara quisiera mantener el registro alto, sublimado y cortesano, de sus personajes pastoriles, y despreciara las situaciones cómicas propias de los tipos que venían dando un contrapunto cómico al mismo registro cortesano amoroso de los protagonistas. Rueda, como veremos, no dejará de aprovechar esto, aunque quizá más moderadamente.

Otros motivos que extensamente se encuentran en estos monólogos iniciales de la égloga dramática son aquí reducidos a la mínima expresión, pero dejan rastros. Silvero, por ejemplo, comienza con una invectiva contra Amor, acumulando insultos comunes (vv. 1- 3); sigue con la queja de que lo ha sacado de

1. Profeti 1995, pág. 74, teniendo en cuenta la sugerencia de Sito Alba («El teatro en el siglo XVI», en José M^a. Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1983, págs. 379-380); también, Teresa Ferrer Valls, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en Huerta Calvo, Madroñal Durán & Urzáiz Tortajada 2003, 245.

su tranquilidad e indolencia pastoril (vv. 4-10). Este motivo del amor como pervertidor de la *pax* arcádica o como final de la tranquilidad pastoril es común en el teatro, y especialmente, en el ámbito del monólogo de quejas, y no carece de ciertos matices anti-cortesanos. Lo veremos más elaborado en los casos que acabo de citar y, por añadir un par más a los conocidos, en la tercera bucólica incorporada por Feliciano de Silva en su *Florisel de Niquea*¹, y en la *Comedia Metamorfosea* de Romero de Cepeda, que se sitúa en una misma línea con el quehacer de Vergara². Mucho más desarrollado está el esquema en el *Coloquio de Gila*, y a su estudio remito ahora al lector para más detalles.

§ *Diálogos de suicida*

En estos primeros pasos del coloquio de Vergara, comprobamos el uso de un motivo que, aunque tenía una cierta vitalidad como recurso dramático, será, precisamente, después de estos años cuando alcance más efectividad teatral. Es el cierre

1. Alberto del Río Nogueras, «Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», en López Bueno 2002, 109. Naturalmente, la andadura de esta égloga nada tiene que ver con nuestros coloquios, incluyendo ese trenzar del tópico de la transformación del amante y la locura de la égloga II garcilasiana.

2. Reyes Narciso García-Plata, ed., Joaquín Romero de Cepeda, *Teatro*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000, págs. 213-216. Para otros aspectos del asunto, véase el análisis más estructuralista de José Javier Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI* (tesis de la Universidad Complutense), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1990, págs. 37-127.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

de esta primera escena, que se completa con un poema en eco (vv. 31-59)¹. Relacionado con sugerencias de la tradición bucólica, como se ha señalado a propósito de Encina², los versos en eco se dan desde muy antiguo y su historia va también de la mano de la égloga pastoril *tout court* y lo encontramos desarrollado a lo largo del siglo XVI, tiempos en los que también se podría decir que se da un verdadero «apogeo de los versos ecoicos», como en los de la *Antología griega* y de ciertos poetas tardoantiguos³. Es, precisamente, Poliziano el que, traduciendo una de las composiciones de la *Anthologia*, dará un empuje al uso del eco con su famoso *rispetto*, que circuló con su música desde principios del siglo XVI⁴.

1. Véase, para algunos aspectos de su uso poético, Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991, págs. 331-333; y, más extensamente, Marcella Trambaioli, «El *Discurso de unos cuernos* de Baltasar del Alcázar: entre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario», *Analecta Malacitana*, 21 (1998), págs. 57-80.

2. «Virgilio, en la *Égloga X*, por ejemplo, dice lo siguiente: 'Non canimus surdis, respondent omnia silvæ'» (Rosalie Gimeno, ed., Juan del Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, 1977, pág. 372).

3. Antón Alvar, «Realidad e ilusión en la poesía latina tardo-antigua: notas a propósito de estética literaria», *Emerita*, 60 (1992), págs. 8-10. Sigue siendo útil la pequeña monografía de Elbridge Colby, *The Echo-device in Literature*, Nueva York: Public Library, 1920; y también el libro citado en la nota siguiente. Para la difusión de la *Antología griega*, véase ahora Sagrario López Poza, «La difusión y recepción de la *Antología griega* en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla: Universidad, 2005, págs. 15-66.

4. Véase Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, Bolonia: Il Mulino, 1984, págs. 93-105.

El recurso acaba siendo naturalizado en el teatro, y Díaz Rengifo señala su valor: «Quando en las comedias se haze en tiempo, y sazón, deleyta, y suspende los ánimos de los oyentes»¹. Quizá esta alusión a la *suspensión*, uno de los aspectos *patológicos* del teatro, deje apuntado el hecho de que en ningún caso el eco tiene en el teatro una función meramente artística o al servicio del virtuosismo métrico, como de inmediato sugiero.

Por lo que a España se refiere, uno de los primeros ecos dramáticos está en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*². Encina lo inserta inmediatamente después que Plácida se haya suicidado, y antes de que Vitoriano y Suplicio la encuentren cabe una fuente; lo pone en boca del amante, que se sirve del eco, justamente, para desdoblar el monólogo y expresar el desamparo.

El hecho de que el eco de Encina se publicara también exento en el *Cancionero general*, dedicado a la Marquesa de Cotrón, como si de una pieza independiente se tratara, y la ausencia de la más mínima indicación en las ediciones de la *Égloga* sobre cómo se materializaba en escena, nos hace pensar en un uso y puesta en práctica ya establecidos de antemano en su calidad

1. Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1606, pág. 98, y su tratado sobre el asunto, págs. 97-101. Véase Ángel Pérez Pascual, *Estudio y edición del «Arte poética española» de Juan Díaz Rengifo*, tesis doctoral dirigida por María Cruz García de Enterría y leída en la Universidad de Alcalá, 1999, págs. 241-244 (estudio), y 149-153 (edición).

2. Pérez Priego 1998a, 331-334.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

de género lírico¹, cuyo efecto escenográfico, naturalmente, es muy probablemente innegable².

En la deliciosa –también «la pieza más erizada de interrogaciones de todo el repertorio vicentino», en palabras del maestro Asensio– *Comedia de Rubena* de Gil Vicente (¿1521?), se da el más elaborado de los ecos dramáticos de la escena ibérica. El protagonista, Felicio, retirado a las montañas mantiene un monólogo con la misma ninfa Eco³. Es muy interesante aquí el juego psicológico, ya que se descarga cierta parte de la responsabilidad de la muerte, desdoblándose el monólogo en una especie de dialéctica trágica entre el amante y la nada; la muerte acontecerá inmediatamente después de terminar el monólogo.

No es extraño que Encina y Gil Vicente, excelentes músicos, sean los primeros autores que inserten ecos líricos con una función

1. Pierre Le Gentil, muy preocupado a lo largo de su clásico libro por justificar todo desde la perspectiva y la historia literaria francesas, acerca algunos ejemplos en sus consideraciones sobre el *eco* de Encina en el ámbito lírico (*La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes: Plihon, 1949-1952, II, págs. 137-140).

2. Véase Miguel A. Pérez Priego, «Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, pág. 123; también incluido en sus *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid: UNED, 1998.

3. Giuseppe Tavani, ed., Gil Vicente, *Comédia de Rubena*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965, págs. 154-152. La edición debe leerse siempre con el vademecum que constituye la reseña que hizo Eugenio Asensio, de donde proceden las palabras que de él cito, publicada en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19 (1970), págs. 146- 151.

dramática si es que estos están relacionados con una práctica en su origen más musical que teatral. Es posible que en ambos casos se cantara con la repetición de la *reflexa* del eco, usando la terminología de Díaz Rengifo, en una zona alejada del lugar de la representación o tras del escenario, como se practicaba en los ecos musicales del Renacimiento y en los orígenes de la ópera.

El eco como implante musical fue también experimentado en el terreno del teatro pastoril italiano más antiguo, y, precisamente, a partir de la experiencia de los bucólicos vulgares. Poco más o menos en los años de facturación de un nuevo teatro castellano, también empezaron a desarrollarse los llamados *Pre-Rozzi* de Siena, que concretan un drama pastoril que, según algunos, dependería en su origen de «ritos agrestes importados a la ciudad», en los que la música, como la de nuestras *mayas* o canciones de mayo, era capital. De hecho, la *Egloga pastorale di maggio* de Lionardo, el Mescolino (editada en 1511), una de las composiciones más arcaicas de los *Pre-Rozzi*, se resuelve prácticamente «in un movimento corale di danza e di canto»¹.

No quiero poner en relación directa la pastoral senesa arcaica con la hispánica, pues que ni la cronología ni tampoco las formas permiten delimitar precedencias de Italia con respecto a la Península Ibérica. Pero sí me interesa señalar, con respecto al uso del eco lírico, que algunos de esos autores fueron en Italia de los primeros que insertaron el recurso en sus representaciones,

1. Roberto Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Florencia: Leo S. Oschki, 1967, pág. 16.

pienso que por su condición lírica y experimentada en el terreno de la égloga. Es posible que alguna modalidad de la canción coral de primavera beneficiara la inserción teatral en el arcaico teatro pastoril italiano, verbigracia el de los *Pre-Rozzi*. Pero los antecedentes clásicos del eco son seguros, así como también las referencias en la pastoral, y su propia complicación técnica nos habla más bien de una tradición culta. De hecho, el cortonés Niccolò Alticozzi pone en boca del protagonista de su *Ginetia* (1524) un eco en el que dialogan el enamorado Ortenio y la ninfa Eco, y al final del cual se anuncia la irremediable muerte de amor, como en los casos ibéricos. Los términos del diálogo son parecidos a los de Gil Vicente, y tienen la misma función de desdoblamiento del personaje en una situación extrema o final de lo *Unheimliche*, por utilizar el término en su sentido freudiano. Como ha señalado Alonge con respecto al cortonés, es posible que su diálogo con Eco se relacione con una de las composiciones de Girolamo Benivieni, incluida en la colección de *Bucoliche elegantissimamente composte*, el volumen editado por Miscomini en Florencia (1482), que reunía, al aire de la versión de Pulci de las virgilianas, la producción de cuatro poetas pastorales¹. Fue ésta una colección fundamental para el desarrollo

1. Alonge 1967, 18-19. Para Benivieni, véase F. Battera, «Le egloghe di Girolamo Benivieni», *Interpres*, 10 (1990), págs. 133-223; Battera es también el referente para la colección editada en Florencia («L'edizione Miscomini (1482) delle *Bucoliche elegantissimamente composte*», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 40 [1990], págs. 149-185). He visto la edición de 1494, y la referencia al eco, pero no su materialización, se encuentra en la égloga II, a Dafne.

de la égloga, quizá no sólo en Italia, ya que, por ejemplo, pudo ser conocida por el último Juan del Encina, después de su paso por Italia, o por Gil Vicente¹.

Quizá el uso dramático del *eco* sea el resultado de una experiencia de lectura parecida a la de Alticozzi, o del conocimiento directo de estas experiencias de transferencia genérica entre la égloga leída y cantada y el teatro pastoril. Y, en cualquier caso, según podemos comprobar en el coloquio de Vergara, el impacto dramático del recurso fue siempre efectivo y llega a fosilizarse. Tal como se muestra, por ejemplo, en la *Tragedia llamada Seraphina* de Alonso de la Vega, en prosa. En escena sola, la protagonista lamenta el suicidio de Marco Athanasio; el Eco, que en fin resulta ser Cupido, va respondiendo, poco antes de que ella también muera². Nótese cómo, también en tono menor, el eco constituye, por decirlo de algún modo, los preliminares de la muerte.

1. La sugerencia con respecto a Encina es nebulosa en Juan Carlos Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975, págs. 139-141. Sobre la atención posterior de la crítica a este asunto, remito a la nota de Antonio Gargano, «La rinascita de l'ecloga in volgare nei canzonieri quattrocenteschi. Note preliminari», en Gargano 2005, pág. 113; y sobre las *Bucoliche*, del mismo, «L'ecloga a Napoli tra Sannazaro e Garcilaso», en Gargano 2005, págs. 182-184. Véase también Fosalba 2002, 141-145.

2. Menéndez y Pelayo 1905, 66-67. Manuel V. Diago Moncholí, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos & Ricardo de la Fuente, eds., *La Comedia de magia y de santos*, Madrid: Ediciones Júcar, 1992, pág. 65, señala la coincidencia con Gil Vicente.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

En fin, un par de ecos dramáticos más quiero recordar. El primero se halla en la *Comedia llamada discordia y cuestión de amor*, que en su única edición conocida, de 1617, se atribuye a Lope de Rueda. Luego nos ocupará algo más, pero da la impresión de que es una pieza compuesta de, al menos, dos coloquios distintos, o quizá tres, fundidos, uno de ellos el de los *Discordantes* de Vergara que aquí publicó. En la parte intermedia, se escenifica la prisión de Cupido por parte de Diana, y es ahí cuando se inserta un breve *eco* de Cupido, que solicita ayuda e información a Eco sobre su libertad¹. Es ésta, claro, una inserción ornamental que realza la soledad de Cupido, pero no cumple con la función que sí tiene en las piezas pastoriles que vamos examinando. Como, para terminar, en la pastoril *Comedia llamada de Torcato*, anterior a 1574, en la que un desesperado Torcato increpa primero en su monólogo a la naturaleza y a la Fortuna, que le responde en forma de eco. Aquí tenemos una indicación interesante, y es la de que, aunque la convención dramática implicaría la respuesta de una Fortuna que no aparece en escena, se indica el nombre de uno de los pastores que habrá de hacer el eco, seguramente desde el interior².

1. Uhagón 1902, 14.

2. Francisco Ynduráin, «Teatro del siglo XVI. Dos piezas inéditas: *Auto de la destrucción de Troya* y *Comedia pastoril de Torcato*», *Segismundo*, 10 (1965), págs. 314-315. El protagonista tiene el mismo nombre que el pastor desesperado del *Colloquio pastoril* que Antonio de Torquemada incluye en sus *Coloquios satíricos*; una alusión al final del monólogo del Torcato de Torquemada a Eco —«Das bozes al viento, llamas sin que aya quien te responda si no es sola Eco,

En el siglo XVI algunos monólogos en eco en prosa, como los recogidos en el cancionero de Sebastián de Horozco, tienen cierta función teatral y están en la pista de la utilidad psicológica de los ecos teatrales, pues emparentan con el soliloquio religioso o filosófico interior. El primero de esos ecos en prosa, que quizá no sean del autor de la mayoría de las composiciones recogidas en el manuscrito, está, curiosamente, protagonizado por un Silverio y su Eco¹. Como en nuestro caso, varios de estos ecos representan monólogos dialogados con personajes abstractos o alegóricos, Amor, Fortuna, prestando una profundidad mayor al propio monólogo². El recurso se extiende muchísimo en los últimos decenios del siglo XVI y, en el caso de la pastoral, es evidente que la adopción privilegiada que de él hiciera Guarini en su *Pastor fido* vino a generalizar su difusión en toda Europa. Los ecos de la *comedia nueva* habrán de ser considerados deudores de esta línea que nuevamente adelanta la complicación teatral de finales del siglo XVI y principios del XVII.

que, resonando en las concabidades destes montes, de ti se duele sin poder poner remedio a tu pasión» (Lina Rodríguez Cacho, ed., Antonio de Torquemada, *Obras completas*, I, Madrid: Biblioteca Castro, 1994, págs. 413-414)—precede al desmayo mortal del que consiguen sacar a Torcato sus amigos Grisaldo y Filonio.

1. Véase Gauthier [Foulché-Delbosc] 1915, págs. 1-76, especialmente, págs. 46-76. La versión burlesca de la trascendencia de la composición en eco vino de la mano, entre otros, de Baltasar del Alcázar, en su *Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco* (Trambaioli 1998).

2. Véase, también, la referencia a los ecos que se encuentra en los lamentos de Lope de Rueda, en el tercero de nuestros coloquios, v. 89.

Situando el eco en el ámbito de lo *Unheimliche* de Freud, la interpretación del mito nos puede dar el alcance de su representación como último recurso de consolación o de salvación previo a la muerte. «Once he or she was abandoned, Echo compassionately lamented with the loser by 'redoubling sorrow with a sorrowing sound' –según palabras de Colby–. She often comforted the hero, helped reflect his or her sense of loss, or even acted as a divinatory voice, the origin of all consolations [...]. At times, however, she was cynical if not deceptive, as if her bitter fate overcame her compassionate nature». Todas estas características de la voz reflejada las encontramos también en las piezas ya citadas. En manos de literatos y músicos, «Echo's compassion became the last resort of the desperate, when human or even mythological support no longer could avail»¹. Esta función evidente en nuestro teatro más antiguo queda fosilizada en la música hasta el siglo XVIII y no deja de ser significativo que sea, precisamente, el teatro musical, los orígenes de la ópera, en donde más vitalidad tenga el recurso².

También en el *Coloquio de Selvagia* el eco del protagonista precede una situación casi terminal y verdaderamente dramática.

1. Ruth HaCohen, «The Music of Sympathy in the Arts of the Baroque; or, the Use of Difference to Overcome Indifference», *Poetics Today*, 22 (2001), pág. 627.

2. F. W. Sternfeld, «Echo et répétition dans la poésie et la musique», en Jean-Michel Vaccaro, ed., *La Chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque Internationale d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, juillet 1977*, Tours: Van de Velde, 1981, págs. 242-253.

Si preludia o acompaña al suicidio en la obra de Encina¹, Gil Vicente o Vega, en nuestro caso antecede ese *dormir* voluntario que es un dejamiento algo desesperado y que nos sugiere el suicidio convencional del género pastoral, que llega incluso a materializarse, no sin un planteamiento problemático, en la historia de Crisóstomo y Marcela del *Quijote*. La muerte, desde luego, será aludida por las pastoras inmediatamente, que están convencidas que Silvero lidia con ella. No hay, sin embargo, otra situación clara posterior en nuestro coloquio que nos preste indicios para detectar una lógica continuidad del anuncio de suicidio o de muerte por amor.

No obstante, y a estas alturas del siglo XVI, el suicidio en el teatro es un motivo, obviamente, en retroceso, y no sólo por razones morales y religiosas, sino también por razones sociales y en virtud de la evolución natural del género pastoril. Dejaré anotado algo sobre esto al tratar el asunto a propósito del *Coloquio de Gila*.

El eco, así, es recurso autónomo del teatro de la época que, a estas altura del siglo XVI, es lo único que queda como una alusión velada al estado terminal del pastor, como en nuestro caso, o un puro juego de efectividad lírica o teatral en la escena. Aún quedan en el *Coloquio de Selvagia* indicios de su uso para dar a entender con su sola presencia una situación como

1. El tratamiento enciniano ha sido descrito por Ann E. Wiltrout, «Quien espera desespera: el suicidio en el teatro de Juan del Encina», *Hispanofila*, 72 (1981), págs. 1-11. Me entretengo un poco más sobre la cuestión al tratar el *Coloquio de Gila*.

la desesperada de Silvero. Por lo que es posible también que el *eco* dramático sirva para materializar sobre la escena un estado mental de extrema debilidad, la locura de amor, con un síntoma como la duplicación de personalidad que es reconocida por quienes observan a los *locos amadores*, como Calisto, hablando consigo mismo, o practicada cuando Garcilaso nos pone a su pastor a la busca de su propio cuerpo que cree haber perdido.

§ *Dormir... morir*

Los límites entre sueño y muerte eran en el teatro pastoril muy delicados. Una doble función tiene el motivo del sueño del pastor tras de un monólogo como éste, que da principio a nuestro coloquio y que es una convención bucólica. De un lado, es un recurso dramático, que da pie al desarrollo de la acción, con la presencia de otros personajes en torno al dormido. Lo podemos ver tanto en este primer coloquio como en el último de nuestro volumen. De otro lado, el recurso dramático da cabida incluso a la narración de un sueño erótico o profético, que, en todo caso, sirve para dar a conocer la situación pasional o hacer avanzar la acción.

El sueño erótico se ha ido perfeccionando en la poesía petrarquista de forma autónoma¹, y, con esta doble función, formaría

1. Véase, por ejemplo, para este uso Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, págs. 61 y sigs.

parte del código de la pastoral¹. Para los bucólicos españoles, es sin duda un modelo la *Égloga II* de Garcilaso, donde Albanio, tras lamentarse de la pérdida amorosa, decide que, pues velar nada resuelve, «quizá que'l sueño le dará, dormiendo, | algún placer que presto desaparece», por lo que se encomienda a las manos del Sueño (vv. 34- 37)². En el contexto dramático, sin embargo, el sueño de Silvero se prolonga y enriquece prestándole acción. Si Garcilaso apenas da indicios del sueño de Albanio en un verso («¿Es esto sueño, o ciertamente toco | la blanca mano? [...] [vv. 113-114]), Vergara, como otros autores de coloquios pastoriles, representa de hecho lo que Silvero sueña, publicando, así, ante la misma amada y su criada la pasión en forma de declaración involuntaria, y sin romper el secreto amoroso de forma consciente (vv. 132-139).

Dando por conocidas y asimiladas algunas facetas supervivientes de tradición medieval de la *visio* amorosa, el nuestro tiene su dependencia directa, sin embargo, de códigos poéticos, como el naturalizado en España por Garcilaso, y acude, dando señal de ello, a una pasajera y elemental polimetría para dar

1. Pensamos en la *Arcadia*, pero su virtualidad lírico dramática también la puso de manifiesto Feliciano de Silva, en una de las *bucólicas* (véase Del Río 2002, 104). Medoro, en la *Metamorfosea* de Romero de Cepeda, también se echa a dormir tras del monólogo con el que se abre la pieza en el que proclama su libertad de amor (García-Plata 2000, 216).

2. Bienvenido Morros Mestres, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 143-144.

forma distinta al momento culminante de este sueño erótico. Rompiendo con las coplas octosilábicas y poniendo en boca de Silvero los ocho endecasílabos de una octava real (vv. 132-139), Vergara se coloca voluntariamente en sintonía con la forma italianizante de materializar tales sueños en la poesía de Boscán, Garcilaso, Montemayor, Cetina o Silvestre. La vitalidad dramática del recurso se percibirá mejor en el *Coloquio de Gila*, gracias a la habilidad de Lope de Rueda, como veremos.

El escenario del sueño no dejaría de sostener también otros referentes propios del código bucólico. Por ejemplo, nuestro pastor se recuesta bajo un *yero*, un algarrobo (vv. 67 y 173). No es, desde luego, este árbol uno de los que poblaban en pintoresca mezcla la pastoral Arcadia que, dentro de la tradición clásica, consagran las *Stanze* de Poliziano o, a su zaga, las primeras páginas de la de Sannazaro¹. Aunque la pastoral española tiene sus naturales opciones, como, sin ir más lejos se aprecia en la predilección de Montemayor por los alisos, quizá en este caso se esconda una sugerencia simbólica, pues este árbol o arbusto crecido tiene, según Ravius Textor, una asociación que puede ser significativa en este caso: «Genus est leguminis quod luxuria plerumque corrumpitur, propterea gaudet loco macro, nec humido, Columella testa»². Podríamos interpretar, así, dentro de la simbología de los árboles bajo los cuales

1. Como anota prolijamente Scherilio 1888, 4-7.

2. Jean Tixier de Ravisi, [Ravius Textor], *Epithetorum opus absolutissimum*, Venecia: apud Milochum, 1661, s.v. *erum*.

descansan los pastores —propuesta en la rueda virgiliana—, o los caballeros andantes, no sólo un significado estamental, sino también simbólico.

Las octavas mencionadas las dice Silvero en el curso de su sueño; no es éste, por tanto, un personaje inactivo en el escenario mientras duerme. Es la causa la intervención de las pastoras, que acuden a un artificio fisiológico para que salgan sus palabras por la boca. Ineseta le presiona el costado izquierdo del corazón para que evacue por la boca sus cuitas, acción que depende de la mecánica fisiológica reconocida en el tiempo y se debe relacionar con un determinado tipo de tratamiento médico o con un estudio sintomático.

Esto es, por citar un antecedente de Vergara que quizá tiene en cuenta aquí, lo que está en la base del chiste de Sempronio en el primer *aucto* de *Celestina*: «Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollos». Las sugeridas referencias que hay tras del texto, el fragmento neotestamentario («Ex abundantia cordis os loquitur», [Mt 12, 34]), que apuntó Mettmann, y el juego implícito con el doble sentido de *grande*, por nobleza y por tamaño, apuntado por Russell¹, tienen, sin embargo, un soporte fisiológico, el mismo que permite la situación cuasi-cómica de Ineseta apretando el costado de Silvero para que acabe saliendo a *borbollos* algo que él no diría de propia voluntad sin romper con

1. Para ambos, véase la edición de Francisco Rico y cols., Barcelona: Crítica, 2000, 34 & 532.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

la convención amorosa de guardar secreto del nombre de la amada, nombre que, en efecto, acaba pronunciando en las octavas (v. 136).

Como me apunta Anastasio Rojo, podemos entender que el proceso es posible en razón del mecanismo fisiológico que explicaba el habla. Se entendía como una sucesión de sonidos producidos por medio de la lengua gracias al aire insuflado por los pulmones; como las lengüetas que en los órganos hacían vibrar los fuelles, los pulmones eran los fuelles del corazón y servían para llevarle *pneuma*, al objeto de que preparase los espíritus vitales, y para refrigerarlo; si el corazón dejaba de funcionar, los fuelles perdían la mayor parte de su actividad, excepto la mínima para mantener latente la vida, y desde luego no permitía el habla y, por el contrario, si el corazón se activaba, el habla era posible.

Ahora bien, en un enfermo de amor como Silvero en pleno *accidente*, el corazón, ocupado plenamente por la imagen de la persona amada, quedaba extático, con el flujo de espíritu vital detenido, parado: no había habla porque los pulmones, criados del corazón, no tenían actividad, ya que su amo, el corazón, tampoco la tenía. Lo que hacen las pastoras apretando el pecho del 'extasiado' podría interpretarse como apretar los fuelles de la fragua del corazón, centro del calor innato del organismo, para que el proceso normal se ponga en marcha, el corazón vuelva a enviar su espíritu vital a todas partes, los pulmones actúen como los fuelles del órgano, y se fuerce así y de forma artificial el habla. El secuestro y reconcentración de los espí-

ritus de la vida dentro del corazón del enamorado priva al resto del cuerpo de ella; volviendo a poner en marcha manualmente la fragua, la vida vuelve, arrojando por la boca el humo, el mal retenido, por medio de la expiración y, también, al fin y al cabo es algo parecido, mediante el habla, que no es sino sacar espíritus del interior del pecho con la excusa de mover la lengua. El corazón se desahoga, nunca mejor dicho, expulsando fuera sus espíritus al *sacar* los amores, y, en definitivamente, fisiológicamente hablando, eso significa no permitir que los espíritus vuelvan a reconcentrarse y a quitar nuevamente los sentidos.

Quizá también subyace en este pasaje la idea de la 'autonomía' del corazón para expresarse y dar a conocer autónomamente la información en casos de personas difuntas que, por ejemplo, han sufrido una muerte violenta o causada por otra persona. Si hay briznas de este motivo, quizá Vergara lo esté tratando un tanto paródicamente.

Y es que la acción de un personaje tan travieso como Ineseta, que, como diré más abajo, debía estar desempeñado por un actor o una actriz bien experimentados, aunque jóvenes, presta un aire irónico o cómico a este pasaje. Y quizá a ello contribuya no sólo la acción con respecto al dormido y la desenvoltura de la muchacha al aconsejar a Selvagia que se apiade del enamorado, sino también la que parece sutil parodia sacroprofana que se desarrolla en algunos momentos de la escena. Por ejemplo, la cita del pasaje de san Mateo ya referido.

La parodia amorosa—incluso en el sentido musical de *parodia*, sin alcance cómico— de textos y contextos litúrgicos es, según

se sabe, cardinal en la tradición poética occidental, y bastante efectiva en un contexto dramático en el que los espectadores podrían reconocerla fácilmente, especialmente en determinados géneros y circunstancias¹. El *sermon joyeux* de las farsas representadas en las bodas era una parodia del sermón litúrgico real sobre temas matrimoniales; y, en el caso español, ése es el origen del de Cristóbal de Castillejo, antes parte de su otrora perdida *Constanza*. Y, en el nuevo teatro de Encina, tenemos la *Vigilia de la enamorada muerta* de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, por citar sólo casos perfectamente desarrollados.

Por ello el eco que se encuentra en el v. 150 de un pasaje concreto de san Pablo («Surge qui dormis et exurge a mortuis et inluminabit tibi Christus» [Eph 5, 14]), seguramente permeado de la liturgia —«Surgite qui dormitis...», reza una antífona—, podría dar cuenta de una apropiada situación, pues Silvero parece estar debatiéndose entre la vida y la muerte. El paralelismo con el verso manriqueño es evidente, y dobla el efecto literario y un sí es no es paródico². Las alusiones que siguen en la descripción

1. La dispersa bibliografía sobre la materia viene a enriquecerse por un importantísimo libro de conjunto de Folke Gernert, *Liebe und Liturgie. Profane Kontrafaktur religiöser Texte in der romanischen Lyrik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, tesis de habilitación de la Universidad de Kiel, 2006, a cuya edición próxima remito para todo lo referente a este asunto.

2. Véase Francisco Rico, «Un penacho de penas», en *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 291-293; Frank A. Dominguez, *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, Kentucky: University Press of Kentucky, 1988, pág. 88; Vicente

del sueño de Silvero nos presentan, sí, una imaginería de *visio*, pero ciertas imágenes o metáforas nos remiten a la misma órbita de la hipérbole paródica, como, por ejemplo, la comparación de Selvagia con la *gama* (v. 192), que nos recordaba, aparte su relación con la *Arcadia*, el *Cantar de los cantares*; o la metáfora *sol radiante*, usada comúnmente en poesía litúrgica latina y romance para Cristo e, incluso, María –Montesino emplea la metáfora para el Reciénvenido¹–. Lo que se complementa con una descripción hiperbólica de la amada, percibida en el sueño como una verdadera *donna angelicata*, un serafín, que prende fuego en el corazón del amado (v. 188), que la persigue para calentarse (vv. 191-192); un sol radiante que se evade de Silvero cuando éste vuelve a la vida corporal despertando, mientras que la llama y ella, «puxante», se levanta (vv. 195-199) como una «aurora», en fin (v. 209). Es una descripción curiosa, tras de la que quizá haya un flash iconográfico, una práctica ‘ecphrástica’, y que recuerda la estructura de algunas *transformationes* mitológicas literarias y pictóricas cuya boga es evidente también en esos años del siglo XVI, en que triunfan en los estudios y en las protogalerías de pintura de la nobleza.

Beltrán, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona: Crítica, 2000, pág. 206; José Antonio Pascual, «El largo camino hacia conocimiento en *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique», *Cuadernos de Filología* [número especial al cuidado de G. Clavería & C. Buenafuentes, *Germà Colón: Les llengües romàniques juntes i contrastades*], 5 (2005), págs. 69-88.

1. Julio Rodríguez Puértolas, ed., Ambrosio Montesino, *Cancionero*, Cuenca: Diputación, 1987, pág. 228.

§ *Poder de amor y parodia caballeresca*

Silvero logra sobrevivir al primer embate de la pasión o de la enfermedad de amor. En la convención bucólica, su proceso amoroso ha alcanzado el acmé en este preciso momento, seguramente tras de avatares que llevaban a un retiro al espacio arcádico donde entonar «el dulce lamentar» pastoril; avatares como, por ejemplo, el silencioso servicio a la amada no correspondido, u otras situaciones de rechazo por causas externas. Los pastores arcádicos (sin)viven en una especie de reserva bucólica de enfermos de amor que, en el mejor casos, pueden tener la posibilidad de acceder a un hospital de enamorados, como es, por ejemplo, el palacio de la sabia Felicia de la *Diana*, al que, precisamente, alude Vergara en su argumento¹.

Al despertar, Silvero tras de la crisis ya no va a recaer en la indolencia del lamento, sino que, convencido como está de ser correspondido por Selvagia, se va a movilizar en la acción, necesaria, naturalmente, en un andamiaje teatral como es el de la égloga dramática más evolucionada, como ésta, y ya en competencia con el teatro profesional. Precisamente, algunas de las características de este nuevo Silvero no sólo se deberán a la necesidad de reconducir la acción dramática, sino también a dos factores, que dan soporte a esa nueva deriva.

1. La calificación de «hospital de enamorados» para los dominios de la sabia de Montemayor la tomo de Fosalba 2002, 150.

De un lado, el desarrollar un motivo tópico de la fenomenología amorosa, el de la transformación del nuevo enamorado, que, gracias al poder que da Amor, se transforma con un cambio sustancial para mejor —en lo físico, en lo intelectual, en lo moral—. De otro lado, y sin embargo, me parece reconocer en el tratamiento de este motivo, o cuando menos en el ámbito de la interpretación global de la pieza, una parodia, al ser plasmada la transformación del pastor como un paso a la caballería, por medio de la puesta en escena no ya de *juegos* pastorales propios de la convención bucólica, sino de un desafío caballeresco con la liturgia parodiada de un torneo caballeresco. La parodia tendrá efectividad entre unos destinatarios principalmente cortesanos o de clase social un sí es no es ennoblecida.

Selvagia, compadecida y convencida por Ineseta, había dejado al lado de Silvero su zurrón, para prestarle algún consuelo, no como galardón o «en señal de *affición*», de amor. Este adminículo pastoril no está sólo aquí como un motivo de la égloga, el de la descripción de las pertenencias del pastor, entre ellas el zurrón, a la que Vergara dedica una copla, con una alusión mitológica que no he acertado a explicar (vv. 210-219), sino que también es el instrumento, la prenda de amor, que pasa a ser empresa y activa todo el aparato de la transformación por amor, de pastor a caballero, y, seguramente, la nueva faceta de la parodia en el terreno cómico a la que he aludido.

El dejar una *prenda* o *empresa de amor*, en este caso el hermoso zurrón pastoril (vv. 165-169) forma parte de las más antiguas convenciones de la poesía y de la ficción amorosa. Sirve

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

como elemento que puede ser exhibido e identifica y confirma el amor. Pero en el teatro es también un instrumento para desencadenar la acción; y en este *Coloquio de Selvagia* pasa a recuperar de inmediato su función de *empresa* caballeresca. Y acaso también en esta transferencia de elementos de la liturgia cortés a la tradición pastoril haya un punto de ironía, pues la *empresa* que deja Selvagia es un zurrón, que se compara al que la diosa Ceres dio a Pan, y que se hizo con la piel de un cachorro de perro, como narra el mismo Silvero apostrofando a la 'empresa'¹.

Silvero, como es natural, confunde el sentido del regalo, al considerarla *empresa*, y por tanto considerándose facultado para exhibirla y, sobre todo, como caballero, poder defenderla y acaparar el *servicio* de Selvagia, dando por desafiados a otros *servidores* (vv. 218- 225), y arriesgándose a perder la *empresa*, el *prez* y la honra de la caballería (v. 224). Todos los elementos de la puesta en escena caballeresca están aquí apretados, para coronarse con la idea implícita de la fuerza transformadora del amor, que convierte al enamorado en mucho más fuerte de lo que era y que puede, incluso, prestarle una nobleza que no tiene (vv. 225-229). Silvero tiene la voluntad de ponerla él mismo en práctica, y pasar de «simple vaquero» (v. 225), a publicarse

1. Al recalcar los aspectos paródicos, en los que en seguida insisto, no sería quizá excesivo resaltar las características rústicas de esta *empresa* caballeresca, que pueden recordar el gusto ridículo que se atribuye a los caballeros discordantes, como el Camilote de Gil Vicente, o atribuyen autores socarrones, como Joanot Martorell, a sus caballeros que no encubren lo humano, como Tirant lo Blanc.

—nótese la idea de la ceremonia de dar a conocer las razones de una empresa caballeresca, de publicar, por ejemplo, un cartel-«guerrero» (v. 229), caballero. Hecho que es fundamental y necesario, pues que una de las razones, como luego sabemos, para el rechazo de Selvagia es que es vaquero (vv. 258-259), un «zagal de la sierra» (v. 265).

El juego en forma de lucha pastoril forma parte del código bucólico. Aunque, como cualquier juego, tiene sus componentes de ritualidad, hay en él un explícito alarde de fortaleza física, y, precisamente, en el teatro pastoril se puede utilizar este aspecto para diferenciar estamentos sociales y suscitar figuras antitéticas como las del pastor rústico y del cortesano, al que están vedadas determinadas actividades físicas o peleas de contacto por villanas. Precisamente, como una de las facetas del *primitivismo* ritual se han presentado los juegos y los alardes de fuerza en la obra de Torres Naharro¹. Forman parte del teatro pastoril de la tradición española e internacional estos esfuerzos deportivos rústicos, que aportaban al teatro cortesano, urbano o profesional acción y no pocos elementos cómicos directos derivados de la rustiquez.

Por lo que respecta a nuestro coloquio, pese a que Silvero decide poner en escena su transformación justamente en clave rústica, caminando campo a través, por los jarales, desafiando

1. Green 1961, págs. 21-24. Sobre estos aspectos en un nivel más alegórico, véase J. Maire, «Tipología teatral de los villanos en el *Códice de autos viejos*», *Lenguaje y Textos*, 10 (1997), págs. 173-184.

zagales (vv. 227- 228), en el ámbito del refinamiento bucólico y aún cortesano que percibimos en piezas como la de Vergara, se procura un segundo grado de lo cómico, procediendo a ‘cortesanizar’, si así puede decirse, en términos paródicos la pelea pastoril. Y ello sin romper con el bucolismo sublimado que se muestra en la delicadeza de algunos personajes, como el aniñado Griñón, o en la imaginería literaria de la *pelea de amor*, tal como se define la de Silvero por medio de una sugerente cancioncilla («A la lucha, luchadores, | que es ésta lucha de amores» [vv. 570- 571]), parodia –aquí en sentido musical– de otras tradicionales de labor (*A la vela, veladores; A la ronda, rondadores; A la viña, viñadores*¹).

En nuestro caso, este refinamiento de los hábitos se hace con la ayuda de una superposición de los elementos pastoriles y de los identificadores de la práctica cortesana: la lucha como torneo, con sus divisas, su rito y su propia etiqueta. Habría, en este caso, una especie de permeabilidad entre compartimentos estancos de la rueda virgiliana, que ya se abrían, desde luego, en la misma *Eneida*. Y ello, como he apuntado antes, con una finalidad paródica. El ritual caballeresco es imitado y, por momentos, reducido a una especie de parodia menor a lo largo de los vv. 570-693. El propio Silvero se para como *mantenedor*

1. Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, n.º. 691, pág. 111. En todo caso, nuestra versión de ese patrón es la más antigua conservada; habrá que plantearse cuál es la matriz.

a recibir a los *luchadores* (vv. 590-594). Y en el curso de la pelea las referencias al rito de torneo caballeresco son constantemente transgredidas por el mismo que la ha convocado como tal justa.

Es [Selvagia]Griñón el primero en tomar la palabra y, aparte presentarse, solicita un *juez*, como era reglamentario en una justa (599- 603); el mantenedor, Silvero, rechaza la propuesta en términos poco corteses. El mismo rechazo suscita la petición por parte de Briseño, otro pastor luchador, de partir el sol, es decir organizar el campo de modo que el sol perjudique por igual a los contendientes, lo que también rechaza Silvero (vv. 609-611).

He ahí, quizá, dónde está la parodia del ritual cortesano, lo mismo, quizá, que en la exposición del *epitafio*, un verdadero cartel, que se muestra casi simultáneamente a la pelea, sin publicación previa, como mandaban los cánones. Tiene también por ello un tinte paródico la pregunta de Polindo, solicitando información sobre las razones de la lucha, cuando está a punto de trabarse con Silvero (vv. 614-615). Un aspecto más de la parodia, inherente a la condición teatral de la lucha villanesca y quizá también a una elaboración de las facetas de la corporalidad inferior, por recordar a Bajtín, es la importancia de la gesticulación y del contacto físico, sin instrumentos intermediarios —la lucha es rústica, a fuerza de brazos, que se exhiben en cada uno de los enfrentamientos, y acaba con la costalada de uno de los contendientes—.

En esta misma línea, la palabra, la voz, el grito y la provocación son fundamentales, y constituyen una ruptura del código

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

caballeresco: el mantenedor asume con sus baladronadas el papel de fanfarrón (vv. 582-583); los desafíos son verbales, se provoca, insulta e ironiza de parte de todos los luchadores, y de hecho cada uno de los enfrentamientos está precedido de un intercambio de provocaciones u ofensas. Lo cual contrasta, si se quiere, con la lucha cortesana en la que el único ruido perceptible en espacios abiertos y amplios, y teniendo en cuenta los límites acústicos de una buena armadura –sea el enfrentamiento a pie o a caballo–, era el ruido de las armas y de una música de instrumentos utilizados en la guerra, que no dejaba de sonar y atronar durante el enfrentamiento¹. El lector del *Quijote* recordará ahora lo expertas que resultan las palabras que, para justificar su inacción, dice don Quijote en momentos culminantes de befa y escarnio rural o rústico de Sancho.

La materialización de la acción en la escena de la pelea está perfectamente conseguida afinando el tratamiento de la palabra, en *stacatto*, con interlocuciones cortas, a veces de menos de un verso, cosa que no es demasiado común en el teatro de palabra del siglo XVI. Vergara hace de la pelea entre el mantenedor Silvero y los pastores, sobre todo [Selvagia]Griñón, el momento culminante de la *catástrofe* del drama, a partir del cual se precipitará al final y el desenredo.

1. Véase Pedro M. Cátedra, *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada, 2006.

§ *Magia, metamorfosis y desdoblamiento*

Antes, sin embargo, de la pelea entre pastores, ha tenido lugar el episodio más interesante de la pieza, y que más posibilidades teatrales le presta hoy, como nos recordará Emilio de Miguel más abajo.

Sabido por Selvagia el desafío de Silvero, que, sobre todo afecta a su amado Griñón, decide suplantarle por medio de un travestimiento mágico, con la ayuda del moro valenciano, que, con un conjuro, convocará al demonio y éste traerá un vestido, suponemos que el de Griñón, el cual servirá a Selvagia para hacerse pasar por él.

Griñón no es un nombre típico pastoril. El sentido de antropónimos en el teatro es un recurso efectivo, tanto como referente cómico, como de relación literaria, como identificadores de *personajes referenciales* en contexto semiológico¹. Aunque al final se declare que Griñón fue así llamado por el ganadero que lo robó, Griñero, quizá podamos percibir su carácter por el sentido de *griñón* como nombre común. Fuera de ser topónimo conocido para una villa del alfoz de Madrid, que formó señorío con Cubas, tiene, en primer lugar, un sentido arcaico

1. Véase Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», en VV. AA., *Poétique du récit*, París: Seuil, 1977, págs. 115-180, esp. 122. En el *Coloquio de Selvagia*, las implicaciones carnavalescas del nombre *Colín*, que tiene sus antecedentes pastorales en la tradición bucólica medieval (Iventosch 1975, 22-23, esp. n. 10), y, como derivado de Nicolás, permite encontrar numerosas asociaciones sexuales apropiadas, en este caso, a un pastor niño o impúber, según parece la condición de este secundario.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

de crin o cabellera. Aunque parece caído en desuso ya en el siglo xv, si sobrevive el término en el ámbito pastoril, quizá podría aludir a la cabellera del pastor joven, como las que formaban parte del atrezo de Oropesa, que publicamos en apéndice, y que serían comunes en la caracterización del pastor literario, rústico o no, si atendemos a las alusiones a los *lanudos* de Encina o de Gil Vicente, entre otros¹. Recuérdese que el rasgo más característico del Darinel de Feliciano de Silva era, precisamente, su crespada cabellera que provocaba a risa.

Si, como era común en compañías profesionales de personal reducido, se doblaban o triplicaban los papeles, y Griñón podía ser desempeñado por otro de los actores de la pieza, como era costumbre (véase más abajo), la cabellera sería especialmente útil, y, además, facilitaría la caracterización de Selvagia como Griñón. Papel y caracterización que es más factible aún por la condición del pastorcico, «un garçón | en hermosura estremado», «el triste es muy delicado», como se refiere a él Selvagia (vv. 392-393). La propia entrada en escena del pastor no puede ser más desmaída: a juzgar por las didascalias implícitas de tipo icónico, porta los despojos de una cabritilla blanca muerta por el lobo, como él detalla, y se lamenta (vv. 490 y sigs.); Selvagia, que hace las veces más de protectora, de hermana mayor, que es lo que, en fin, resulta ser, lo consuela.

1. Véase, al respecto, Alberto del Río Noguerras, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999, págs. 147-161.

Podríamos, incluso, leer en ese pasaje una cierta alegoría pastoril profética –Griñón no conseguirá coronar su relación con la pastora–, en la que las imágenes y sucesos del mundo arcádico sirven para representar los conflictos amorosos o personales, del tipo que, en la tradición más pura de Sannazaro, aprovecharán los bucólicos españoles y hasta en otros ámbitos líricos, como en el ciclo lopesco en el que se incardina el soneto *Suelta mi manso, mayoral extraño*.

Por todo esto es posible también que el nombre del pastor sugiera una serie de desplazamientos en el terreno de la ambigüedad sexual, que va a condicionar toda la acción central y más divertida del *Coloquio de Selvagia*. Podría sugerir también a los lectores y espectadores el sentido más extendido de *griñón* como ‘monjil’ o ‘toca’; y hasta incluso el de un tipo de fruta delicada y de aprecio, según podemos ver en el *Diccionario de autoridades*.

Y es que la relación entre Griñón y Selvagia no deja de ser turbadora y de colocarnos también ante lo *Unheimliche*, merced a la técnica de desdoblamiento del personaje Selvagia y de esa ambigüedad sexual. Si seguimos la propuesta clasificatoria de las situaciones de desdoblamiento en el teatro italiano que diseñó Giulio Ferroni, Selvagia se desdobra, en principio, por medio de un travestimiento con cambio de sexo, representado convencionalmente como [f]m, es decir, [Selvagia]Griñón¹. Pero, como,

1. «Tecniche del raddoppamento nella commedia del Cinquecento», y «Il sistema comico della gemellarità», en *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1980, págs. 43-83; la categoría, en págs. 55-57.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

además, suplanta al pastor en sus funciones masculinas digamos profesionales, y mediando una *transformación* mágica, no estamos aquí sólo ante el artificio teatral de la mujer vestida de hombre como mero trampantojo temporal para la acción, o por el «atractivo de la ambigüedad», sino ante algo más rico de alusiones¹.

Desde que Rueda, quizá, empezara a sacar partido de la convención², pocos de los usos son más originales que el de Vergara y más atractiva la ambigüedad. No se trata sólo de un caso más de travestimiento, como los numerosos de la comedia profesional, tal, por ejemplo, el de la Lelia de la *Comedia llamada de los engañados* de Rueda, vestida de paje llamado Fabio, y sirviendo a la persona que ama sin ser conocida, o de la ficción, como la misma situación de la historia de Felismena en el libro segundo de la *Diana*.

1. Véase el clásico libro de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1955. Ahora la bibliografía, fundamentalmente sobre la comedia nueva, empieza a desbocarse; aparte el trabajo citado dos notas más abajo, véase Lola González, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato, ed., *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid: Iberoamericana, 2004, II, págs. 905-916; Rosa Navarro Durán, «El atractivo de la ambigüedad: la mujer vestida de hombre», en *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona: Ariel, 1996, págs. 59-67.

2. Arróniz, que señala que la incorporación de la mujer vestida de hombre al teatro es resultado de la influencia del teatro italiano, sugiere también a Rueda como el representante que diera en España el espaldarazo a la costumbre (1969, 307-309).

La trama de Vergara es una buena muestra de cómo se pueden ampliar las categorías de la pura sumisión y la astucia femenina en el teatro de la época¹, o dar a determinadas prácticas reales más o menos consentidas, más o menos condenadas², una trascendencia, gracias a un desplazamiento literario: Selvagia adquiere una categoría de *virago* o *donna uomo*, más parecida a las heroínas que ponían también su vida en el campo por amor de los *poemi cavalereschi* italianos, en especial las de Boiardo o de Ariosto³,

1. Manuel V. Diago Moncholí, «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: Entre la sumisión y la astucia: A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda», *Criticón*, 63 (1995), págs. 103-117.

2. Algunas, incluso, de carácter profesional, como la aludida en las palabras algo obscenas de Luis Milán sobre la Beatriz de Gilot, que se alquilaba para bailar como hombre en las farsas de Lope de Rueda, y volvía a casa «ab lo porró ple d'oli per paga, com a beata almoïnera» (1561 [2001] fol. sign. d1v). He ahí el ambiguo caso de la mujer de Rueda, Mariana, al servicio del Duque de Medinaceli, Gastón de la Cerda, según el pleito de reclamación de deuda de salarios: «La dicha mariana siruio al dicho duque don gaston dentro en su casa e fuera e la traya muchas vezes en habito de hombre e la llebaba consigo a caça e otras partes e la hacia que cantase e baylase e para este efeto e para seruirse della en el dicho regocijo e pasatiempo la hizo cortar el cabello»; un testigo dice que, en efecto, «se quito el cabello [...] y se bistio en avito de hombre y el dicho duque le dio un xubon y unos çaraguelles a manera de calzas» (Alonso Cortés 1930, 43 y 47, respectivamente. Véase el comentario de Hermenegildo 2001a, 14-15).

3. Al constatar que «el mejor elogio que se podía hacer de las italianas notables de esta época consistía en decir que tenían un espíritu, un alma viriles», Jacob Burckhardt señalaba la ambigüedad del desplazamiento 'genérico' en el Renacimiento (*La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de José Antonio Rubio, Madrid: Escelicer, 1941, pág. 248), ambigüedad que se han cuidado de resaltar

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

que a las puramente teatrales¹. Si se apura, y esa es también su novedad, Selvagia es, casi, prefiguración de las serranas cortesanizadas y de las *mulieres fortes* de la comedia nueva, apuntando ya un papel llamado a ser fundamental en el teatro barroco.

El carácter y la función de Selvagia representa, en cualquier caso, una notable originalidad, no sólo por los aspectos técnicos de la práctica escénica que implica, sino también por la capacidad de decisión que tiene al 'varonizarse' para cambiar la marcha de los acontecimientos, o en tomar la iniciativa por encima de su *partenaire* masculino y de los tipos de la autoridad patriarcal, Silvero y su padre, venciendo al primero por medios físicos, y al otro por medio de la astucia y el disimulo que enriquecen el carácter dramático de la mujer².

Entiéndase también este episodio como un elemento más para la construcción de la trama y las causalidades al servicio del sentido general ejemplar que parece reconocerse en la obra,

los historiadores más recientes (compárese, por ejemplo, Romeo di Maio, *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori, 1988, págs. 142-146). No tengo ahora razones de calado para encastillarme en una interpretación de trascendencia histórica o social, de mano de instrumentos teóricos efectivos como los que utiliza Sidney Donnell, *Feminizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, London: Associated University Press, 2003.

1. Véase, sin embargo, para éstas Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer varonil»*, Londres: Cambridge University Press, 1974.

2. Desde luego, Selvagia va más allá de las categorías de papeles activos de las mujeres en el teatro populista del siglo XVI (Diago Moncholí 1995, 107-109).

y al que me referiré más abajo. El motivo del rechazo de matrimonio por parte de la mujer joven enamorada de otro pretendiente distinto del destinado por la familia a casarse con ella con una excusa fingida es común en el teatro y en la lírica. Selvagia en este caso aduce una de las excusas más comunes, la promesa de guardar castidad, es decir, mostrando su intención de profesar en un convento o hacerse *beata*, para evitar el urgente matrimonio que su padre le viene proponiendo (vv. 260 y sigs.)

No hay ni execración del matrimonio, – este, como veremos, forma parte del panorama ejemplar de la obra–, ni tampoco una alabanza de la *libertas* femenina, como se materializa en el ejercicio de algunas pastoras de la ficción, quizá la más recordada la Marcela de Cervantes¹. En realidad, Selvagia se vale de un achaque como el de la promesa de castidad, que tenía un valor canónico para inhabilitar el matrimonio², y también decide no encerrarse en la pasividad y valerse del disfraz como un modo de salvación³,

1. Véase Begoña Souviron López, *La mujer en la ficción arcádica: aproximación a la novela pastoril española*, Frankfurt am Main - Madrid: Vervuert - Iberoamericana, 1997.

2. Sin salir del teatro, en una de las piezas quizá compuesta para la celebración de unas bodas, la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz, el sacristán demanda a los asistentes si hay impedimento, entre los que cita: «¿Prometió ella religión | o voto de castidad?» (Maribel Bayona Sánchez, ed., Agustín Ortiz, *Comedia Radiana*, edición digital en anejos de LEMIR [<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos>]; consulta 3-6-2006], pág. 34).

3. Aunque con otros fines, véase Bernhard König, «Salvación gracias a un disfraz'. Variaciones de un motivo recurrente en la épica y en la cuentística de las literaturas románicas de la Edad Media y del Renacimiento», en *Novela*

y eso es lo que da de nuevo interés a este personaje, que toma la iniciativa de cambiar su propio destino no desde la pasividad o la astucia, sino interviniendo directamente en el terreno generalmente vedado a la mujer. Por ello se necesita que la suplantación sea algo más que un travestimiento, se requiere una transformación mágica. Y eso también lo permitía la generosa participación del *deus ex machina* en el teatro profesional del siglo XVI.

Y esa función la desempeña el nigromante, que en una de las comedias de Alonso de la Vega se califica él mismo como «tramador de todos estos negocios que en vuestra casa han pasado»¹, pero que, al tiempo de su función de *deus ex machina*, tanto en el teatro prelopista, como en el teatro italiano del Renacimiento, se enriquece con un estatuto ambiguo —entre lo cómico y lo serio terrorífico—, porque, sin dejar de suscitar risa, como veremos también en el caso de Vergara, es un tipo fundamental como intermediario efectivo de fuerzas no corporales y está caracterizado con una cierta estrategia de exclusión, que lo hace uno de los *otros*, que vive, por ejemplo, fuera de los espacios fundamentales de la acción, ora sea en el arcádico o en el urbano. En nuestro caso, el nigromante es morisco valenciano. Vive en un llano —quizá porque, como sus ancestros que quedaron en Valencia, está enraizado feudalmente con una actividad agrícola— al que

picaresca y libros de caballerías: Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos, edición al cuidado de Folke Gernert & Javier Gómez-Montero, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004, págs. 21-39.

1. Menéndez Pelayo 1905, 34, en la *Comedia Tholomea*.

Selvagia tiene que llegar tomándose su tiempo (v. 372), alejado de la montaña y de las majadas de los pastores.

El moro o, en general, el nigromante de origen musulmán versado en artes mágicas tiene en el ámbito mediterráneo toda una formulación literaria tras de sí, aunque quizá la más solvente la habremos de buscar en la ficción, por ejemplo caballeresca, por más que también comparece en el teatro.

Este nuestro *nigromante* morisco valenciano ejerce una de las varias funciones que este tipo tiene encomendadas en el teatro prelopista, el intermediar en la transformación del sexo y apariencia de una persona¹, que se hace por medio de un conjuro o, más precisamente, una petición al demonio, facilitando sobre las tablas un más creíble desdoblamiento [m]f, o, tal como en nuestro caso, [f]m.

Esta escena y, fundamentalmente, el conjuro a las deidades infernales para que faciliten la transformación tiene relación, de entrada, con el género celestinesco español, pero también se imbrica en una tradición teatral y de ficción que facilitaba la familiaridad con los Plutones, las Proserpinas y los demonios de ambiguo estatuto clásico y cristiano. Esa familiaridad, que venía de antiguo, permite la configuración de un protocolo típico

1. Julio Alonso Asenjo, «El nigromante en el teatro prelopista», en Manuel V. Diago & Teresa Ferrer, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universidad, 1991, págs. 91-105; las habilidades se hallan resumidas en pág. 93. Recuerda el parentesco celestinesco del conjuro al que enseguida me refiero. También, Julio Alonso Asenjo, «Los elementos mágicos del teatro de Lorenzo Palmireno», en Blasco *et al.* 1992, 33-50.

teatral especialmente en el teatro religioso de la Edad Media, del que nos dan cuenta los datos que, por ejemplo, tenemos sobre el montaje de los grandes *mystères* y moralidades inglesas y francesas y la misma iconografía que podemos relacionar hoy con esas representaciones¹. Las apariciones del demonio eran, sin duda, uno de los momentos culminantes de esos grandes ciclos y, a su zaga, se formó un aparato teatral propio en el que, además de la caracterización de esos personajes con un vestuario y un maquillaje específico, había elementos de aparato escénico y efectos apropiados –fuego artificial, olores sulfúreos– en las entradas y salidas de los seres infernales².

1. Para este protocolo, véase, en general, los trabajos incluidos en Miriam Chiabò & Federico Doglio, *Convegno di studi «Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento» (Roma 30 giugno-3 luglio, 1988)*, Roma: Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989. Añádanse los trabajos reunidos en Meg Twycross, ed., *Evil on the Medieval Stage. Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre SITM 1989*, Lancaster: University Press 1992; Clifford Davidson & Thomas H. Seiler, eds., *The Iconography of Hell*, Kalamazoo: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1992; y algunos de los trabajos incluidos en Francesc Massip, ed., *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona: Institut del Teatre, 1996.

2. Sobre la idea generalizada sobre el rostro o la presentación del diablo, véase algunos aspectos, y por lo que a España se refiere, en Francisco J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid: Alianza, 1985, págs. 35-57. Para el atrezo necesario y la caracterización, recuérdese el famoso pasaje del *Quijote* cuando se encuentra con los representantes de *Las cortes de la Muerte*. Otros aspectos aquí tratados, en Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*, Nueva York: Hispanic Institute, 1959, aunque trata poco lo correspondiente al siglo XVI.

La supervivencia en el teatro religioso de esos tipos, que eran causa o agentes fundamentales en algunos momentos de la Redención, o que comportaban una caracterización tan terrorífica como debía ser la misma del infierno, se puede ver en el teatro religioso español de la segunda mitad del siglo XVI, fundamentalmente en el *Códice de autos viejos*¹. Si examinamos un inventario de vestuario y atrezo teatral de la misma época, como el del representante Oropesa, que publico como apéndice, vemos que son varias las prendas para diablos, cuya tipología no debía ser tan pobre como se imaginara si sólo atendiéramos, por ejemplo, a las xilografías que representan a los demonios tanto en la literatura popular impresa del siglo XVI, como, esporádicamente, en alguna edición teatral de Timoneda,

1. El diablo del teatro religioso, de más rica caracterización, es el único que la crítica consideró al principio; véase, por ejemplo, J. P. Wickersham Crawford, «The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama Before Lope de Vega», *Romanic Review*, 1 (1910), págs. 302-312 & 375-383; Jean-Louis Flecniacoska, «Les roles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos*», *Revue des Langues Romanes*, 75 (1963), págs. 195-207; Josep Romeu i Figueras, «Diablos al teatre català antic (segles XIV-XVI)», *Societat d'Onomàstica. Butlletí Interior*, 20 (1985), págs. 1-5; Luis González Fernández, «Yo soy, pues saberlo quieres...: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de Autos Viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83 (2001), págs. 105-114; Juan Felipe Alonso Fernández-Checa, «El demonio en el inicio del teatro clásico», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, 59-67. También, Aldo Ruffinato, «El santo, el diablo y la nigromancia (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)», en Blasco *et al.* 1992, págs. 83-96. El libro clásico (y discutido) de Hess más abajo citado sigue siendo tan fundamental como poco frecuentado en este terreno.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

representado en su «tópica imagen de monstruo con rabo, cuernos, alas y patas de cabra»¹.

El inventario de Oropesa podría darnos una idea del número de diablos en escena al mismo tiempo y de su varia tipología, incluso vista desde la perspectiva de una jerarquía diabólica, inversa de la angélica, lo que no sé si nos dice algo de la ya posible complicación teológica de algunas de las farsas sacramentales por él representadas. He ahí, por ejemplo, «dos bestidos justos de demonios» (n.º 106), que quizá quieran representarlos como diablos desnudos; «más doçe rropas largas de bocaçi de colores para demonios» (n.º 136), una especie de albornoces para demonios de cierta jerarquía; y, con ello, una amplia representación de máscaras, que evitaban un cierto maquillaje: «más otros calçadillos con rrostros de demonio pintados» (n.º 138), «otros calçadillos de demonio» (n.º 139), «catorçe máscaras de demonio, las doçe con capirotos y algunas con barbas» (n.º 152), «dos çetros de demonios» (n.º 158). Todos estos adminículos se hallan mezclados con vestuario para la Muerte, para san Pedro, pero también para representar salvajes, bobos, etc. Parecen destinados a representaciones de carácter religioso, como las que se contrataban oficialmente por las ciudades en fiestas señaladas como el Corpus. Aunque el inventario sea unos diez años posterior a la edición de nuestros coloquios, Oropesa estuvo activo desde los años cincuenta, y no podemos pensar,

1. Teresa Ferrer Valls, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en Chiabò & Doglio 1989, págs. 303-324.

que la evolución del teatro, fundamentalmente el religioso, durante esos pocos años haya enriquecido hasta darle la vuelta a una figura, por demás brillante y efectiva desde la Edad Media.

Menos interesante parecía el personaje del diablo en el ámbito del teatro profano, aunque, si atendemos a tratamientos ricos como el de Gil Vicente, se constata que «la disquisición teológica en torno al Bien y al Mal queda entonces anulada en beneficio exclusivo de la función cómica o de la acción novelesca», y el demonio se convierte en un tipo más de los cómicos¹.

En el teatro profesional, y fundamentalmente en el ciclo de las ediciones de Timoneda, es evidente la poca relevancia del personaje y lo invariable de su caracterización fosilizada. En la *Tholomea* de Alonso de la Vega, por empezar señalando un ejemplo homólogo al nuestro, se resuelve toda la trama en la última escena con la intervención del nigromante doctor: Ofrece éste a uno de los padres protagonistas hacer «salir del Infierno a la linda Medea, y al musico Orpheo» para que aparezcan sus hijos perdidos. Ínstale luego a que «por cosas que veays, no tengays miedo ninguno»; y pasa a conjurar: «Infernal, y diabolico Principe Pluton, por la virtud de mi Nigromancia, te mando que vn criado de los tuyos luego enbías a mi presencia».

1. Ferrer Valls 1989, 303-324. La autora ha señalado el interés y la función del diablo como personaje cómico en el teatro profano de la primera mitad del siglo XVI. La función cómica del demonio es motivo importante en la tesis sobre la génesis teatral de Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1976, págs. 280-297.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

El diablo aparece o entra en escena sin más: «Qué mandas?»; el criado rústico del padre reacciona con un insulto: «Guarde, guarde, señor, del orejudo rabcorto». A juzgar por lo que hemos de interpretar como una didascalia implícita motriz de carácter ejecutivo en las palabras inmediatas del Nigromante («Tente, tente, asmodeo, escucha me. Io te mando»), el demonio, que ya ha sido identificado como el de la lujuria, habría intentado desaparecer al oír al criado, quien insiste de inmediato: «Mande le que se vaya tan mala catadura». Ordena el nigromante silencio y entran cantando Orfeo y Medea. Luego nada más se sabe de Asmodeo, que debe permanecer en escena con los demás hasta que se retiren para celebrar todos las bodas¹. Las continuas patochadas del criado Torcato a lo largo de esta escena entrelazan el humor del rústico imbécil y la extravagancia tragicómica del ser infernal, pero también hacen descender mucho el rendimiento de la culminación mágica de la pieza: el conjuro y la aparición moderadamente aparatosa de los personajes de la Antigüedad es puro complemento, comparsa que sabe mucho a vacío, a trámite, o, si se quiere, a juego dramático puramente malabar.

Sabemos tan poco de Alonso de la Vega, como de la fecha de composición de sus obras; es el primer autor de la serie profesional que publica Timoneda, en 1566, y no sé si esto es indicio de precedencia con relación a los otros. Probablemente no; sería

1. Menéndez y Pelayo 1905, 35.

fundamental una nueva edición de sus obras, que reivindicara el valor y el interés no sólo de su teatro, sino también de su texto, malparados con los juicios de su primer editor, y que revise también lo que sabemos sobre su actividad dramática en Sevilla y en Valencia.

Lo que sí está claro es que entre Vega, Vergara, Lope de Rueda y el mismo Timoneda hay una comunidad de intereses, que, en casos tan concretos como éste del tratamiento de un pequeño motivo, es posible que se expliquen no sólo por la relación geográfica y por la intervención de Timoneda en sus ediciones, sino también por límites técnicos o especialidad en 'números' concretos de un grupo de representantes, y por el gusto del público por tales números, que se fosilizan en las representaciones. Si Lope de Rueda bordaba ciertos personajes cómicos, como el de negra, y eso se nota en su obra y repertorio, Gaspar de Oropesa y su mujer tenían éxito con algunos números, como, por ejemplo, el de la *desvergonzada*, los de *bobo*, etc. (véase, más abajo, su inventario, nº. 89, 91), cuyos papeles figurarían seguramente entre los registros de representante que guardaba Oropesa, de los que, en parte, sería autor y a los que me habré de referir en otra ocasión. Serían, precisamente, estos documentos directamente relacionados con la práctica teatral los que, en manos de Timoneda, no sólo sirvieran para la edición de sus textos, sino como testimonio de un repertorio para compañías concretas con especialidad en *números* concretos.

No será extraño, así, que este tratamiento del demonio y del conjuro de Vergara presente notables coincidencias en su

esquematación fundamental con el de Alonso de la Vega que acabo de examinar, o que las coincidencias sean incluso verbales con el tratamiento en una de las comedias de Lope de Rueda. Veamos. Arrostra el morisco valenciano, tras ceder a la petición de Selvagia y garantizarse el pago de su trabajo (vv. 405-409), el conjuro para la transformación de la pastora en Griñón; y lo primero que hace, como el de Vega, es garantizarse la entereza y valentía de la muchacha ante la aparición del demonio (vv. 410-414). Da comienzo después al conjuro e insta a que salga (vv. 415-430), lo que efectivamente hace el demonio con la típica exclamación «¡Bu, bu!» (v. 430). Palabras inesperadas como las del bobo de la *Tholomea*, aquí la exclamación temerosa de Selvagia «¡Jesús!», ponen en huida al demonio enojado y a pique de hacer fracasar el conjuro, momento en el que hay que suponer el mismo intento de mutis aparatoso del demonio que el de Vega (vv. 431-440). El nigromante reanuda su trabajo, tras de regañar a Selvagia y ordenarle «caliar al pico», y después de repetir el conjuro con leves variantes hace su aparición el diablo, que se expresa sin una jerga especial, como ocurría en otros casos más primitivos (vv. 440-455). En fin, y como se comprueba con las didascalias implícitas motrices que se aprecian en algunos de sus versos —«¡Está quedo! ¿Qué accidente te toma?» (vv. 458-459)—, hemos de imaginar que la salida de la criatura ha de ser con aparato, con un movimiento quizá convulsivo, antes de cumplir las órdenes del nigromante: «¡Bellaco, camina!».

Pero la versión más cercana a la nuestra se halla en la obra de Lope de Rueda, concretamente en la *Comedia llamada Armelina*¹. Viana, el padre de la protagonista, que le fue arrebatada siendo pequeña, acude a un moro, en este caso granadino, Mulién Búcar, para saber el paradero de la hija. El parecido es tal que no se puede sino reconocer una relación de dependencia. Tanto Selvagia como Viana comienzan su andadura en solitario por el camino de la experiencia esotérica, uno para recabar noticias de la hija, la otra para lograr la transmutación de su figura. Solos en escena, dan cuenta en un monólogo transicional de la situación de cada uno, luego revelan haber oído de la existencia de un nigromante moro hábil en los quehaceres requeridos en cada caso; y, personados a su puerta, llaman. Se sobresalta el moro en ambos casos, respectivamente: «¿Quin llamar di madrugada?» (v. 382), dice el de Vergara; «¿Quin llamar, quin llamar?», dice el Muley de Rueda, echando en cara a Viana la interrupción de un experimento importante. El acmé de la escena está en el conjuro, como en el caso de la tradición dramática italiana y la de estas piezas editadas en Valencia. Llegados a este punto, el moro de Rueda se cerciora de que Viana tenga «bon ánimo e bon xofrimento» para un acto como el que va a arrostrar; siguen las coincidencias verbales, y el de Vergara ordena a Selvagia también en dos ocasiones, antes del conjuro y en el curso del mismo, que tenga «bon tino» o «ánimo», como corrige la protagonista, y «bon xufremento» (vv. 411 y 441). Asegurado el

1. Hermenegildo 2001a, 148-151.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

moro, ordena a ambos silencio: «Caliar al pico, xeñora, | y tener bon xufremento», dice en segunda instancia el nigromante valenciano a Selvagia; «caliar al pico», dice el otro. Los dos conjuran a Platón/Plutón y a Proserpina, para que hagan venir un demonio que sea el que responda las dudas –recuérdese que los demonios no tienen propiedad de adivinación, pero sí de conocer las cosas del pasado y del presente que no saben los hombres– o aporte los medios físicos para obrar el acto mágico. Compárese el principio de ambos conjuros:

¡Aya, box, xeñor Platón,
xalir xin máx dilaxión
de la concabada roca;
venir a m'ixtanxa poca
de la infernal región!

¡Conjórrote, Proxorpina,
también Balxabú conjorro,
que de tu apoxento excorro
xalir querax prexto aýna,
poix ganancia te procorro!

[...] aya, box, Platón, agora,
bener a mi llamamento;
mirar que conjorro y rogo;
Platón, aya, bener logo,
Broxorpina también junto,
bener, amiga, en un punto,
xalir del ardente fogo!

Aya, vox, Platón, gran xeñor
d'aquel excorro y gran temeroso
reino, conjórrovax también,
Proxorpena, querida d'aquixti
infernal xiñor, por aquel poder
que xobre lax infernale xombrax
vox tovxtext concedido, ox apre-
mio que vixta aquexa mi
petixón, m'enviar logo logo a
l'antigua mágica Medea.

[...] Aya, aya, señora Medea,
venir a mi liamamento.

Son evidentes las coincidencias entre nuestra pieza y la de Rueda, y no se pueden deber al modelo directo que está en la base de una de las dos, el conjuro de la Maga de Valladolid del *Laberinto de Fortuna*, c. CCXLVII:

Con ronca garganta ya dize: «Conjuro,
Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina,
que me enbiedes entranbos aína
un tal espíritu, sutil e puro,
que en este mal cuerpo me fable seguro
e de la pregunta que le fuera puesta
me satisfaga de cierta respuesta,
segund es el caso que tanto procuro»¹.

Por lo que se refiere a la facturación del conjuro, es evidente que el nuestro está más en la línea de modelos como el de Mena, y alejado de la que parece consistencia técnica del de Celestina, una experta que no sólo pone en escena el conjuro, sino que utiliza hasta incluso un grimorio y dispone de espacios propios o creados ficticiamente –el cerco, por ejemplo– para la práctica, elementos todos que no se aluden en nuestras piezas teatrales².

1. Maxim. P. A. M. Kerkhof, ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid: Castalia, 1995, pág. 230.

2. Al propósito, Robert Lima, «The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic versus Satanic Witchcraft in Tragicomedia de Calixto y Melibea», *Neophilologus*, 82 (1998), págs. 221-233.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

Nótese, sin embargo, cómo Vergara hace repetir dos veces el mismo conjuro, con variantes, lo que sin duda es un modo de construir y representar también una ritualidad mágica de la memoria, que, de otro lado, tenemos bien comprobada no tanto por la relación que se nota en el círculo que cada vez nos parece más cerrado del teatro profesional de Valencia, sino a la vista de la transmisión y la utilización de variados conjuros entre usufructuarios reales, como el de la estrella Diana, de Marta, el de la escoba, de la puerta, de la mesa y la cama, etc., etc., de comprobada existencia y práctica a partir de los procesos inquisitoriales¹.

Pese a las prevaricaciones idiomáticas propias del convencional lenguaje morisco, el conjuro tiene una serie de marcas lingüísticas que muestran su voluntad de estilo ritual y clásico. Descartada la confusión Platón / Plutón, Proserpina / Broxorpina, cuyos errores son todos explicables por el habla del moro², podemos comprobar la acumulación de un léxico culto o especializado, en que se acentúa por medio de epítetos la ritualidad del uso: *dilaxión* ('dilación') término de especialización jurídica; *concabada roca*, *infernal región*, *aposeno excorro* ('oscuro'). Mientras que en este caso último el adjetivo se transforma según

1. Véase Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid: C. S. I. C., 1942, págs. 105-146.

2. Confusión en la que no hay por qué dejar de pensar en un juego interesado entre Proserpina y *broxa* o bruja.

la peculiar jerga morisca –cambio de la vocal tónica, -rr- por r–, la palabra *aposeno* no sufre ningún cambio de los esperables, *apoxiento*, por ejemplo. Lo mismo puede decirse del penúltimo sintagma, en el que no hay cambio alguno; aunque podríamos esperar, por ejemplo, *rigión*, como en Lope de Rueda¹, se mantiene el término puro. Pienso que en estos casos hay, de parte del poeta –al que hemos de imaginar en la intención del nigromante–, un buscado, selectivo si se quiere, respeto a cultismos que prestan al conjuro la condición de discurso ritual, no sabemos cuánto fosilizado en las reiteradas representaciones de este tipo de piezas.

Las coincidencias, incluso verbales, entre Vergara y Rueda no son óbice para que la solución en ambos casos sea diferente. De hecho, en *Selvagia* hay una nota de ingenio y de gran efecto cómico teatral al aparecer Belcebú como emisario de los dioses infernales conjurados; la protagonista se asusta y provoca una ruptura del hechizo cuando invoca de forma automática el nombre de Jesús, según hemos visto. Se enfada el moro y vuelve a empezar de nuevo del mismo modo, como se puede ver en las dos instancias de nuestra primera columna. En *Armelina*, sin embargo, el ajuste es más simplificado teatralmente, aunque más amplio dramáticamente, al hacer aparecer a la mismísima Medea, que refresca la memoria de los oyentes con su historia y da los datos fundamentales para que se localice a

1. Veres d'Ocón 1976, 168.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

Armelina, lo que la emparenta con la *Tholomea* de Vega, en la que Medea con Orfeo son los convocados para dar la solución al enigma de la desaparición de los dos falsos hermanos. Esto es un dato más para defender esa comunidad de intereses y acaso de medios técnicos del teatro valenciano del entorno de Timoneda.

Con estos datos es difícil saber quién precede a quién. Se me antoja, a primera vista, que la pieza de Rueda tiene un aire más desarrollado, y que ha estilizado un determinado núcleo, como el de Vergara u otro común, quién sabe si del propio Lope, no sabría decir, aunque la petición de intermediación para que se materialice un demonio, que se encuentra en el conjuro de la Maga de Valladolid, es más clara en la pieza de Rueda, de cuya fecha de composición tampoco estamos muy seguros. A la zaga de su posible relación con *L'Atilia* de Antón Francesco Raineri (Mantua, 1550)¹, o el *Servigiale* de Cecchi, representada en 1555 e impresa en 1561, éstas citadas serían fechas *post quem* de la composición. No obstante algunos han negado la relación segura de estas piezas con la de Rueda², con lo que se rompería la seguridad de esos límites. Puede ser que *Armelina* sea una obra compuesta en los últimos momentos de la vida de Rueda, según lo que derivaremos de la ausencia de, precisamente, este título en la lista de piezas, incluida al final

1. A. L. Stieffel, «Lope de Rueda und das italienische Lutspiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15 (1891), págs. 338-343.

2. Arróniz 1969, pág. 131.

de nuestros *Tres colloquios*, que Timoneda dice tener en prensa (véase más abajo).

A saber, sin embargo, cómo llega y de quién el original de Vergara hasta manos de Timoneda. Incluso, a pesar de que parece estar en relación con él, pues que antepone una carta al autor entre los preliminares de la edición, también afirma que se ha visto obligado a corregir, pues que las manos de representantes han estropeado el texto. Habrá que pensar que Timoneda no tiene versiones autorizadas por el autor. Esta es cuestión importante, no sólo por la fiabilidad que demos a nuestros textos, o para calibrar la acción del editor, sino también porque nos obliga a preguntarnos si no habrán pasado por manos de *autores* como los que usaron de las piezas de Lope de Rueda, o por las manos de éste mismo. Quizá podamos ampliar más las consecuencias de estas observaciones algo más abajo.

No obstante, se trate de una relación directa o respondan estos incisos mágicos a una fórmula o número consagrados en el teatro de la época, con el recuerdo de invocaciones de este tipo, y con la inclusión de Plutón o Proserpina, hay en todo ello un difícil equilibrio entre la tensión de la magia que ha de precipitar y guiar la acción hasta la anagnórisis o la solución con evidente *vis comica* que comparten las dos versiones homólogas de Vergara y Rueda¹. Los elementos cómicos no están, sin embargo, excesivamente realzados. Aunque, por ejemplo, imaginemos que el

1. El doble vector mágico real y cómico ha sido señalado por Diago Moncholí 1992.

lenguaje morisco¹ puede ser un elemento que lo coloque al margen, lo desenganche de «la aventura social colectiva» y, por tanto, quede marginado en un proceso de identificación excluyente², es, al tiempo, también, un registro cómico, basado en los malos entendidos, en los ‘errores’ del hablar morisco. No estaría tampoco exento de comicidad el motivo del conjuro interrumpido, al invocar por error o por miedo a Cristo, como aquí hace Selvagia (vv. 430-439) y ocurre en las demás piezas; y, del mismo modo, la ironía implícita del moro, por tanto musulmán, encomendando al diablo saludos para Mahoma, que, como es sabido, penaba en el infierno según la tradición cristiana desde Dante³. En todo caso, en los vv. 838-841 sí que reconocemos la vis cómica

1. Sobre este aspecto concreto, véase Thomas E. Case, «El morisco gracioso en el teatro de Lope», en Manuel Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 785-790, y «The Significance of Morisco Speech in Lope's Plays», *Hispania*, 65 (1982), págs. 594-600; Luis Antonio Santos Domínguez, «El lenguaje teatral del morisco», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63 (1987), págs. 5-16.

2. Las palabras entrecuilladas son de Hermenegildo 2001, 39. Para una interpretación de este tipo de vaivenes de la identidad en la España del Siglo de Oro, véanse los trabajos de Barbara Fuchs, *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*, Chicago: University of Illinois Press, 2003; y, con anterioridad, *Mimesis and Empire: The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

3. Concretamente en la novena fosa del octavo círculo (*Divina commedia*, Infierno, XXVIII, vv. 23-33), donde es atormentado junto con los escandalosos, cismáticos y herejes. La especie pasa a otros muchos libros más populares (véase, por ejemplo Claude Allaire, «Mahoma protopícaro en el Viaje de la Tierra Santa (Zaragoza, 1498)», *Bulletin Hispanique*, 104 [2002], págs. 529-538).

de morisco, cuando calla a Selvagia, mentando a la madre («Aya, puta que ox parió, | faxer que padre mandar»), antes, precisamente, de resolver la trama por medio de la anagnórisis y gracias a sus poderes y con la ayuda de Platón / Plutón nuevamente.

La cuestión de la comicidad de esta inserción del mundo mágico, irracional, es algo que ha dividido a los críticos que han estudiado la escena de *Armelina* paralela a la nuestra¹. De hecho tanto en ésta como en *Selvagia*, hay datos para interpretar que en una situación tensa como es la intervención del nigromante se unía seriedad de aparato teatral y comicidad de tipos tradicionales en una rara simbiosis de actitudes.

Desde luego, el nigromante tiene, en los autores clásicos de la comedia italiana del quinientos, como Bibbiena o Ariosto, una función cómica entre las que se asignan a este tipo. La *cómica* tiene más importancia que la función *espectacular*, al parecer². De hecho, cabría decir, lo espectacular o teatral en un caso como el nuestro es el desarrollo de todos los recursos cómicos. El mismo juego de la confusión, Platón por Plutón, que tiene función cómica también en la pieza de Lope de Rueda aludida, e, incluso, a la inversa, *Plutón / Platón*³. Es una de las *prevaricaciones idiomáticas*

1. Véase Hermenegildo 2001, 41.

2. Alonso Asenjo 1991, 94, 104-105.

3. El ridículo Acario de la *Comedia llamada Medora* ensarta una serie de despropósitos sobre su amor y la transformación que éste ejerce sobre el amante, coronándolos así: «Pardiez, si agora fueran vivos Aristómilis o Plutón, no me dexé Dios medrar con los amores de mi señora Estela si no me entrara en un círcol con ellos a disputar» (Hermenegildo 2001, 227).

que examinó Amado Alonso en lo que respecta al *Quijote*¹, y, a su zaga, la comentó Veres d'Ocón en su estudio sobre Rueda², cuya efectividad dramática está bien comprobada a lo largo del siglo XVI. No sé, sin embargo, si en este caso habría que descartar sin más la asociación de Platón a la magia de tradición hermética, que, de ser cierta, la demonización del filósofo sería perfectamente lógica, lo que vendría a converger en Vega, Vergara y Rueda con la acción cómica de la prevaricación idiomática³.

Y no obstante todo esto, ¿qué difícil encontrar un equilibrio entre lo cómico y lo serio, y qué difícil también apreciar los límites entre la realidad y la literatura, aquí la ficción sobre las tablas, en el siglo XVI! ¿Habría, por ejemplo, que buscar la clave en la unión entre el origen (serio), el destino (serio) de la comicidad? Hablamos, claro está, de la función útil de la comicidad. ¿Habría, verbigracia, que buscar incluso en el teatro profano una compensación del terror demoníaco de la vida diaria en el siglo XVI?⁴ Pues el propio ambiente del conjuro debiera teñir

1. «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), págs. 1-20.

2. Veres d'Ocón 1976, 40-52.

3. Véase Nicholas G. Round, «The Shadow of a Philosopher. Medieval Castilian Images of Plato», *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1978), págs. 1-36.

4. Quisiera recordar las palabras de conclusión de Hess, poco antes de matizar polémicamente las opiniones de Warning, ambos en la esfera de la estética de la recepción, y que quizá por ello también puedan ampliarse al teatro profano: «El drama religioso en cuanto comedia religiosa alcanza dos objetivos: el trasvase intacto de la *metafísica armonística del Mal* en una peripecia escénica,

la acción dramática y hacerla converger también en un *pathos* trágico o misterioso, que sería esperado y percibido entre el público.

La seriedad del asunto parece, en principio, un hecho: muchos años después, en 1591/1592, era procesada y condenada por el tribunal de la Inquisición de Toledo Isabel Gutiérrez, que «sabía hazer hechizos y acudían a ella otras personas para que los hiziese». Precisamente, en medio de uno de ellos, «una muger qu'estaba presa habia dicho Jesus y la rea abia dicho no menteis aqui a Jesus, porque no baldra nada», según el resumen que del proceso trae el manuscrito de las causas de Toledo conservado en Halle¹. Es cierto que la Gutiérrez parecía una hechicera de medio pelo, que procuraba beneficios a mal casadas y se manejaba bien con la «oracion de Sancta Maria [santa Marta] en la que se inocaban demonios» y con la de la estrella Diana, como otros intermediarios mágicos del teatro del siglo XVI, pero, a pesar de esto, no llegó a salir en el Aucto de Fe, por falta de coincidencia de los testigos, aunque los delitos la inculparan gravemente. Extraña el uso en este teatro de escenas mágicas que tenían un correlato en la realidad, una realidad arraigada con creencias y prácticas persistentes que se castigaban

y la influencia didáctico-psicológica sobre el público espectador» (Hess 1976, 295). La segunda opción es una de las tesis de Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, Munich: Fink, 1974 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, 35).

1. Julio Sierra, *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610)*. *Manuscrito de Halle*, Madrid: Trotta, 2005, n.º. 616, págs. 407-408.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

con penas graves; y más aún extraña la que parece inacción inquisitorial al respecto, pues las piezas de Vega, Timoneda, Rueda o Vergara tienen sus preceptivas aprobaciones eclesiásticas¹. Quizá el registro dramático está exteriorizando el nivel bajo de las creencias, la vaciedad de las prácticas, cuya faceta escandalosa es la que a estas alturas se estaba castigando; puestas sobre las tablas son ejemplares, y lo son por lo cómico, y también por los que sí podríamos llamar en este caso 'temas integrales', de fondo. La realidad y la literatura caminaban ya los pasos separadamente; es evidente que se había coronado ya el divorcio entre la vida y el arte necesario para la modernidad, que se venía gestando desde finales de la Edad Media.

§ *Aldabadas del alma y ejemplaridad*

Estos temas integrales, por seguir en el terreno de la terminología dramática de la escuela ya de Munich, tienen una función estructural a lo largo de la obra. Bruneo es el nombre del padre de Selvagia. Coincide con el de un personaje de *Amadís de Gaula*, don Bruneo de Bonamar, uno de los doce pares que acompañaron a Amadís al salir de Fenusa y que superó la prueba

1. Como nos recordaba Ferrer Valls 1989, una de las piezas de Gil Vicente, concretamente la *Farça chamada auto de Lusitania* era prohibida «com os diabos, sem elles poderse ha empremir» en el índice español de 1559, a la zaga del portugués anterior (J. M. de Bujanda, *Index de l'Inquisition Espagnole 1551, 1554, 1559*, Ginebra: Droz, 1984, n.º. 688, pág. 590).

del arco de los leales amadores y, siempre del lado del de Gaula, consiguió ser rey de Arabia¹. No es infrecuente tal transferencia de nombres y temas entre la novela caballeresca y el mundo pastoril, sin olvidar los nombres de personajes y piezas dramáticas nacidos sobre ellos, como la propia Selvagia (¿?), Grasan-dora, etc.²

Pero Bruneo es también un nombre teatral; Alonso de la Vega –¿o Timoneda?³– lo adopta para uno de los pastores que aparecen en el introito literario de la *Comedia de la Duquesa de la Rosa*, al estilo de los que sirven a Timoneda como introducción a cada una de sus *Tres comedias*⁴. El Bruneo de Vega es un pastor que, con su compañero, reivindica la libertad del

1. Juan M. Cacho Bleuca, ed., *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 1780. En la tradición caballeresca medieval, muchos nombres relacionados con *brun / brunus* se asignan a paganos, sarracenos o enemigos de los héroes (André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et œuvres étrangères dérivées*, I, París: Droz, 1986, págs. 265-267).

2. Los procedimientos mecánicos y semánticos tras de la creación nominal en la ficción caballeresca fueron revisados por M^a. del Carmen Marín Pina, «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelias*, 1 (1990), págs. 165-175. Nuestro pastor Polindo lleva el mismo nombre que el protagonista de un libro de caballerías, la *Historia del invencible cavallero don Polindo*, Toledo: ¿Miguel de Eguía?, 1526, editado y estudiado por Alberto del Río Noguera.

3. Como resultado de influencia de Timoneda lo consideraba Joseph A. Meredith, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1928, pág. 97.

4. Menéndez y Pelayo 1905, 73-76; Meredith 1928, 95-97.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

amor, incluso están dispuestos a matar al mismo Cupido para mantenerla; éste acaba, junto con la pastora Doresta, por flecharlos, y queda sujeta a juicio la cuestión sobre a cuál se puede llamar amador, al que hirió Cupido o al que flechó la pastora.

Nuestro Bruneo y el Bruno que protagoniza el *Coloquio de Gila* tienen en común el ser pastores viejos y, quizá por ello, adolecen de una cierta oscuridad en el carácter, siguiendo unos modelos teatrales, aunque prácticamente nuestros autores sólo mantienen el aspecto pesimista, dando de lado a todos los vicios relacionados con los viejos de la tradición de la comedia latina¹. Es posible que sea ese el tono que Vergara y luego Rueda quieren dar a sus personajes, dignificándolos desde una nueva perspectiva social y función ejemplar.

Si se presta atención a las dos apariciones de Bruneo en solitario en el escenario, advertimos que son homólogas, tanto por lo que se refiere a su texto como a las circunstancias de la acción: un pesimismo acendrado y la busca insistente o desesperada de la hija. En el primer caso:

¡O, supremo Criador,
las mercedes señaladas
que das a este peccador

1. Véase Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Ill.: The University of Illinois Press, 1950, págs. 154-157. Por lo que se refiere a la repugnancia con respecto a la vejez, véase Georges Minois, *Historia de la vejez de la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid: Nerea, 1987, págs. 329-324, y lo que más abajo decimos sobre la ruptura que provoca Rueda.

JUAN DE VERGARA

es dar al alma aldavadas
para que emiende su horror.
Gran Señor, pues me formaste
de la tierra y fabricaste
el alma que Tú me has dado,
haz que no cayga en peccado,
pues que me la rescataste [230-239].

Más avanzada la acción, Bruneo hace acto de presencia, de nuevo buscando a Selvagia:

Poderoso Rey del cielo,
gran Señor, pues m'as formado,
si esto está por ti ordenado,
rociéme tu consuelo,
pues bivo desesperado [vv. 728-732].

Bruneo es un viejo atribulado y lleno de preocupaciones, que anuncia el tipo de padre sentencioso y a la defensiva de la comedia nueva. Su monólogo, que empieza enhilando motivos tópicos de una oración narrativa, le prestan un aire devoto y arrepentido del tipo de *bigotto* del teatro italiano, y no sería extraño que su caracterización en tanto que personaje fuera realmente como tal, valiéndose de vestuario y adminículos propios para ese fin, como, acaso, algunas cuentas de rosario —como los ermitaños de los tacos xilográficos de pliegos sueltos— y quién sabe si una media máscara con barba como la que figura en el inventario de Oropesa (nº. 100)¹. El esquematismo caracterizador

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

del padre se nota casi siempre en su palabra; Vergara adoba las palabras de Bruneo con el mismo aire, como, por ejemplo, cuando, al final de la pieza, en plena escena de anagnórisis, da la bendición al hijo recobrado:

Dios te bendiga, Griñón,
según tiene el poderío
por su infinita Passión.

Pero en el primero de los dos monólogos citados no puede sino llamarnos la atención el que esa invocación oracional preceda a la narración de sus desgracias en forma de ticoscopia –relato de sucesos de conocimiento necesario pero que no ocurren en escena–, que adopta al menos una impostación de *relación de sucesos* en verso, gracias a la oración e invocación inicial, que nos recuerda de inmediato numerosas introducciones

1. La generalización del uso de la *máscara* en las «farsas deshonestas y livianas», que se muestra en el vestuario de Oropesa y de otros, la testimonia Franciso de Alcocer en su *Tratado del juego*, Salamanca: Andrés de Portonariis, 1559, pág. 301, citada por Cotarelo 1902, 55: «En estas representaciones de farsas y invenciones y regocijos ordinariamente se sacan máscaras». Véase N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1967, págs. 46, 152-153; y algunas de las ponencias incluidas en Meg Twycross, ed., *Festive Drama. Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13-19, july, 1989*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, entre ellas la de Ronald Surtz, «Masks in the Medieval Peninsular Theatre», págs. 80- 87.

o conclusiones de relaciones de sucesos o de composiciones religiosas publicadas en pliegos sueltos y que ya por estas fechas empezaban a ocupar el mercado editorial. He aquí, por ejemplo, el cierre de una de esas relaciones de sucesos admirables y espantosos:

Poderoso Enperador,
confieso que soy gusano
y Vos mi fabricante,
suplico-s, mi Redentor,
me tengáis de vuestra mano.

Concluye así Mateo de Brizuela una de sus obras más espe-luznantes¹. Son las obras de este coplero unos años posteriores a nuestros coloquios, pero se benefician de un repertorio de fórmulas bastante invariable en este tipo de literatura del miedo y del arrepentimiento, que se vale de numerosos motivos formales y 'teológicos' –pesimismo agustiniano, modelos de

1. La primera cita procede del cierre del *Caso admirable y espantoso subzedido en la villa de Martín Muñoz de las Posadas* (véase Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pág. 383); para otros muchos ejemplos de este tipo de introducciones o conclusiones, véase María Sánchez Pérez, *Literatura popular impresa del siglo XVI. Las relaciones de sucesos*, tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, 2006. Sobre la evolución y características, véase M^a. Cruz García de Enterría, Augustin Redondo, Henry Ettinghausen & Víctor Infantes, eds., *Las «relaciones de sucesos» en España (1500-1750)*, París: Publications de la Sorbonne & Alcalá de Henares: Universidad, 1996.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

resignación bíblica, de la tradición de Job (cf. vv. 269 y siguientes), Dios considerado más juez que padre (v. 303), muerte como liberación y vida como pasión (v. 334)— en las introducciones y conclusiones de este tipo de relatos. Estos están siempre en deuda con la persistente tradición de la oración narrativa literaria, no sólo en la forma, sino también en la práctica¹. En ella, el coplero se aplica a sí mismo la lección del caso horrible y espantoso. Es lo que hace Bruneo al tratar un motivo folclórico, como la pérdida del hijo, dolado en todo tipo de ficción y de todos los tiempos y ya imprescindible en el teatro profesional. El motivo, que incluye en cierto modo el del *naufragio*, lleva implícita la solución final de reencuentro, pero Bruneo narra su *caso admirable* en un marco oracional y retórico propio de un 'suceso' o de un prodigio trágico destinado a la conversión del pecador, como los que empiezan a aparecer tímidamente en esos años del siglo XVI en el repertorio de la literatura de cordel, y que se harán con él ya en los años ochenta y noventa.

Más adelante el personaje de Bruneo se sigue construyendo en este mismo registro literario, como, por ejemplo, cuando reacciona por la publicación del desafío. En este caso, el drama de Bruneo es, *in nuce*, el problema de la comedia posterior. Aquí, la publicidad dada a la pretensión de varios pastores sobre

1. Me ocupo de la disolución de estos límites en mi *Del texto a la memoria. Aculturación tipográfica y lecturas populares en los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007.

Selvagia le quita la honra¹, y presupone poco recogimiento por parte de la hija. Tiene su cierta grandeza la escena en la que el pastor venido de la majada, Colín, anuncia que van a pelear por Selvagia los pastores, y le solicita que sea él mismo el juez. Bruneo advierte que sería la cosa harto chocante, y más bien pareciera consentidor de su propia deshonra, por lo que tiene la reacción del padre agraviado, el padre que, en la comedia nueva, celara a la hija y la mandará retirar sañudo en un encierro vergonzoso, como aquí (vv. 300-329).

Pero el lamento de los vv. 335-339 se forja sobre los esquemas tradicionales de los mismos géneros populares que acabamos de ver; por ejemplo, del planto o de la *lamentatio*, algunos de ellos con valor muy teatral, como el responsorio del Sábado Santo, «O vos omnes, qui transitis», que asocia también el motivo de las madres de Jerusalén (cf. vv. 335-336), o el lamento mariano que se formaliza sobre modelos evangélicos². Es interesante ésta que podemos considerar una verdadera transferencia genérica y que permite caracterizar al padre anciano simultáneamente como relacionero ejemplar, *bigotto* y con la actualidad social que implica la solución y un cierto sentido del coloquio, en el que insisto enseguida.

1. No entro en la cuestión disputada de la diferencia entre honor y honra, agudizada en el siglo XVII hasta la sutilidad escolástica.

2. Véase Pedro M. Cátedra, *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001, págs. 409 y sigs.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

El convencional cierre con matrimonio al que todos los actores son invitados no es suficiente para permitir calificar al *Coloquio de Selvagia* como una de esas piezas para bodas que abundan en el siglo XVI¹. Es, sin embargo, el matrimonio uno de los temas integrales de la pieza en la medida que representa, por un lado, un cierre necesario y convencional, y, por el otro, permite armonizar la acción de una manera ejemplar. Como hemos visto, son numerosos los adelantamientos proféticos que en la pieza anuncian la imposibilidad de la consumación amorosa entre Selvagia y el afeminado, en su sentido clásico, Griñón, y las posibilidades de Silvero. Pero, además, me parece percibir de parte de Vergara un plan estructural de moralizar la cuestión de amor planteando la del matrimonio.

No hemos de restar importancia como si se tratara de meras transiciones a las piezas cantadas en el teatro antiguo, aunque sólo sea porque principian o concluyen unidades estructurales superiores. El villancico final del *Coloquio de Selvagia* concluye de forma clara:

Nadie ningún bien que venga
no lo atribuya al Amor,
que Dios es dispensador [vv. 918-920].

1. J. P. Wickersham Crawford, «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 370-384; José Luis Canet Vallés, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), págs. 21-42; y lo que más adelante se dice a propósito del *Coloquio de Gila*.

Difícil concentrar en tres versos el rechazo del amor en beneficio de la Providencia divina que rige la vida. El personaje Bruneo, el anciano pesimista, es, en cierto modo recompensado por su paciencia jobiana y acaba de una tacada recobrando al vástago perdido, casando a la hija e incorporando un nuevo hijo político al clan. La oposición Amor / Dios es la dialéctica superior de la pieza, que se acaba de forma abrupta al final, con el triunfo de la Providencia. Así, Amor es un elemento que provoca discordia y sus triunfos son engañosos –véase también el coloquio siguiente– desde el primer momento, y en el monólogo de Silvero que abre la pieza se detalla la situación de principio, como hemos visto. Y, así, si el último villancico viene a sentenciar el apaciguamiento, en el que cierra el proceso del triunfo de [Griñón]Selvagia, se empieza a anunciar proféticamente lo mismo, que los buenos fines de amor no son los engañosos y poco duraderos del triunfo aparente:

Si a bien tu pasión
 juzgaste y sentiste,
 por tu mal, Griñón,
 victoria tuviste [vv. 724-726].

Subyace por ello en varios momentos de la pieza toda la tradición de las definiciones paradójicas de amor y los tópicos sobre la engañosa *concordia discors* amorosa. Es el Amor responsable de la discordia entre las personas, entre los pastores, incluso hasta es posible achacarle la acción diabólica en el

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

mundo, representada aquí por la petición de ayuda a un nigromante por parte de la protagonista y, en fin, la materialización en escena del conjuro y de la presencia del Demonio, con los elementos de oscuridad. Mientras tanto, el martilleo sentencioso y pacientemente jobiano del anciano arrepentido Bruneo que gotean a lo largo de la pieza en forma oracional van configurando la acción benéfica y luminosa de la Providencia divina y de la recuperación o coronación de un equilibrio que se materializa en un matrimonio institucionalizado y, acaso, sin amor¹.

Los moralistas siempre han usado la dialéctica entre desconcierto de amor y concierto matrimonial de forma explícita. Y también podemos comprobar la forma literaria implícita de resolver el asunto en textos tan intrigantes como el primero de los *Coloquios de amor* de Juan Sedeño, que empieza defraudando con una clave celestinesca de amor, con hipotexto de los primeros pasos del aucto primero, y embute de inmediato la marca de los nuevos tiempos, con una alabanza del matrimonio, beneficiándose ahora de forma literal también de los coloquios de Erasmo².

1. Cincuenta años antes, sin embargo, las cosas no son iguales. En la *Farsa o quasi comedia* de Prabos y Antona de Lucas Fernández, se viene a coronar una pasión amorosa como la del protagonista, pasional y enfermiza, con un matrimonio que, quizá, sea sólo fingido, oficiado por uno de los pastores, acaso a la zaga de la farsa festiva matrimonial burlesca.

2. Pedro M. Cátedra García, ed., Juan Sedeño, *Coloquios de amor y bienaventuranza*, Barcelona: «stelle dell' Orsa», 1986.

Ese desplazamiento hermenéutico se dio a lo largo del siglo XVI, ora gracias al holandés y a sus seguidores, ora al triunfo de una moral nueva después de los primeros resultados del concilio de Trento, que en ambos casos se tradujo en una rica producción editorial que se naturaliza en todos los soportes bibliográficos posibles, desde el pliego suelto al tratado teológico, pasando por los librillos familiares o los sermones de mendicantes¹.

La repercusión en el teatro es innegable y sobradamente conocida; podría pensarse que con la creación de un teatro profesional y el desarrollo de la «comedia burguesa»², con un público menos diferenciado y más abierto, también los modelos de la farsa matrimonial antigua fueran progresivamente podados y sustituidos. La obscenidad de las farsas europeas para bodas, en general, y la inmoralidad de las de Gil Vicente, Castillejo,

1. Remito sólo a un par de títulos de la legión que podríamos enumerar, sólo con respecto a cuestiones matrimoniales y amorosas: Maria de Lurdes Correia Fernandes, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*, Oporto: Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995; Gabriella Zarri, *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996. Para las tipologías más populares me permito remitir a mi «Del claustro al pliego suelto: la obra de Antonio de Espinosa», en Martha Schaffer & Antonio Cortijo, eds., *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in honor of Arthur L-F. Askins*, Woobridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2006, págs. 68-91.

2. Véase Manuel V. Diago Moncholí, «La práctica escénica populista en Valencia», en Oleza Simó 1984, págs. 329-353; y Diago Moncholí 1995.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

Ortiz, Jaime de Huete o Sánchez de Badajoz era insostenible en el ámbito de un nuevo discurso armado como reacción o secuela de la Reforma en los tiempos en los que estaban dando los primeros resultados las decisiones de los conciliares de Trento¹. Algunos de estos dramaturgos ibéricos canalizan en la órbita del *charivari* y por medio del *sermon joyeux* de tema amoroso o matrimonial² la esencia de lo cómico como compensación entre peripecia dramática y lo serio, entre la función y la estructura, por volver sobre términos de Hess y Warning más arriba utilizados. En los años sesenta del siglo XVI, sin embargo, las microestructuras han de guardar una relación de concordia con el cuerpo o con toda la macroestructura.

Quizá, por ello, piezas como el *Coloquio de Selvagia* pueden también ser festivas en el mismo ámbito que las anteriores, o, en todo caso, convertirse en una especie de alegato o voz total

1. El ámbito de reforma rebosa de los círculos de especialistas, y ya en 1548 es una cuestión en la que intervienen también los laicos. El decreto tridentino sobre la circulación de libros espirituales y, en especial, las Sagradas Escrituras en romance se discute en 1546; en las cortes de Valladolid de 1548, figura una petición al Emperador para que «se prohibiese la impresión de farsas feas y deshonestas (Petición 147)» (Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía sobre las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1904, pág. 17).

2. Véase Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e*, París: Honoré Champion, 1976; Jelle Koopmans, ed., *Recueil de sermons joyeux*, Ginebra: Droz, 1988; y, por lo que a España se refiere, las viejas páginas de Cátedra 1989, págs. 161-184.

y laico con una tesis acorde con el sentir general, como la que sostienen sus versos y el mismo final de la obra.

Más adelante, sin embargo, al referirme al *Coloquio de Gila* seguiré con otras facetas de la cuestión matrimonial como tema integral de la comedia burguesa del siglo XVI.

§ *El otro espacio y el otro tiempo*

La importancia de la *palabra* y de la idea de la comedia como espejo de la vida, ya más o menos acorde con un guión de comportamiento propio de los nuevos tiempos, no obliga a desatender el oficio dramático de Juan de Vergara, cuyo seguimiento tiene, de entrada, repercusión en una mirada técnica y actual, que también debe poner de manifiesto la convencionalidad dramática de la comicidad como conflicto entre palabra y acción, que dejó a Emilio de Miguel en este mismo volumen.

Pero no nos las habemos tampoco con un texto que se refiera a los márgenes o a los límites de los medios de la representación teatral anterior a la institucionalización del corral de comedias, y sin numerosas referencias a las circunstancias exteriores de la representación, unas circunstancias espacio-temporales que delimitan el ritmo interior del drama. Se trataba, por supuesto, de circunstancias que a veces invadían las propias obras, forzándolas, si, por ejemplo, estaban destinadas a determinados representantes especialistas en tales o en cuales caracteres, caracteres que era necesario acentuar, más allá o más acá

de los argumentos, diseñados en tantas ocasiones por esas circunstancias y no por otras.

Ya he señalado, e insistiré en ello más abajo, cómo Vergara y Rueda comparten idénticos esquemas argumentales, cosa que no puede dejar de hacernos pensar en circunstancias extratextuales –técnicas y de difusión o existencia de un muy parecido horizonte de expectativas–. El abanico de las didascalias o acotaciones implícitas de todo tipo es bastante amplio y no desdice de la producción de los contemporáneos profesionales de Vergara, especialmente Lope de Rueda. Van desde las más elementales que regulan la entrada y la salida de los personajes, hasta las más complicadas de carácter psicológico que nos obligarían, por ejemplo, a restaurar indicaciones específicas de apartes en el total o en parte de las intervenciones de los personajes, dando cuenta de su complejidad psicológica. Con éstas, figuran las variadas que regulan el movimiento y acción en escena, algunas de las cuales he ido anotando a lo largo del texto, y que nos apuntan las apreciables exigencias profesionales del mismo¹.

Parece evidente que toda la acción se desarrolla en un escenario bastante elemental y sin multiplicidades; como en las piezas de Torres Naharro y las de Plauto traducidas y representadas

1. Véanse los diferentes estudios y clasificaciones de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor, 1995; y Hermenegildo 2001.

en italiano, se trata de un escenario que ha de representar un espacio abierto rural, de un lado, y, del otro, uno no totalmente urbano, pero que dé la impresión de estar del lado de acá de las puertas de una casa también rural¹. Al igual que Torres Naharro y otros autores teatrales del siglo XVI, las complicaciones de la escena múltiple apenas son sugeridas por la mayoría de los textos que conservamos, cuyo escenario se resuelve en tales elementos que son fáciles de improvisar en cualquier lugar, sea exterior o interior, tanto en una sala amplia, como en un patio o en la misma calle.

Si seguimos el argumento, vamos viendo que en la primera escena, en el curso del monólogo de Silvero, se detallan casi todos los elementos de utilería de que se dispone para configurar un espacio bucólico. Hay que decir, sin embargo, que no podemos dar por seguro que todas las referencias constituyan didascalias implícitas icónicas que indiquen objetos. Como en una recitación poética, muchas de ellas son una llamada de atención efrástica, si se me permite decirlo así, que remite a un código de lectura o de percepción relativamente común. Quizá no todas las didascalias implícitas tenían el mismo alcance referencial con respecto a la realidad. Una determinada iconografía de la iglesia de Almeirim permitió a Gil Vicente crear un espacio escenográfico de gran riqueza y espolear con facilidad la imaginación de los espectadores de su *Auto da Barca da Glória*. Pero, en un grado de habituación mayor a la iconografía

1. Shergold 1967, 146-147.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

esquemática, ésta dejaría incluso de ser necesaria. Fuera posible, así, que en el teatro de la palabra algunas didascalias de carácter icónico incluidas en el texto pudieran tener la misma función efrástica que remita a una recreación meramente imaginativa, como en el caso de la lectura, sin que fuera necesario suponer la existencia real en escena de un *hato*, un mobiliario o de los objetos aludidos, sino de forma muy sucinta o reducida.

Es sólo, así, posible que figurara un árbol, «aqueste enzino» (v. 21), pero no es fácil demostrar que la referencia a los *cielos* y solicitud de abrigo (vv. 16-18), a los que Silvero invoca, implique que estén representados por medio de telones pintados¹, pues formaban parte del código bucólico como interlocutores del monólogo y, desde luego, estarían presentes con la sola alusión en la imaginación de los espectadores. Sí son fáciles de improvisar unos matorrales donde se echará Silvero (v. 86), bajo una enramada (v. 88), que luego resulta ser un «menudo yero» (v. 173), cuyo alcance simbólico, precisamente, quizá nos invite a pensar que estaba allí representado en forma de tiesto o pintado en una cortina². Dos referencias a jarales

1. Era, más bien, un recurso caro y, por tanto, utilizado en espectáculos cortesanos, como el de la corte virreinal de Valencia (véase Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis, 1991, pág. 248; y 2003, 248-249).

2. No obstante, extraña mucho que en el inventario de Gaspar de Oropesa, el más completo que conocemos de esa época, no figuren telones pintados, pues no creo que el tapiz de boscaje que figura entre los objetos del domicilio, fuera de los que se utilizaban en el teatro (nº. 4).

parecen didascalias implícitas icónicas en boca de dos personajes (v. 175 y v. 227) y podrían indicarnos otro tipo de arbustos para el escenario, que es el mismo en el que irrumpen Selvagia e Ineseta (vv. 72 y sigs.), buscando unos rebaños que, por supuesto, al estar perdidos, no parecerían en escena. Es esto muestra de cómo los límites técnicos generan una acción dramática y un texto bastante formular y rico en exclamaciones o, no en nuestro caso, insultos, como es éste de las pastoras animándose recíprocamente a la busca del ganado desmandado, lo mismo que en el *Coloquio de Selvagia* y otras piezas pastoriles anteriores.

A partir del v. 230, la acción ocurre en la otra parte del escenario, en la que Bruneo con Selvagia parecen haber hecho su entrada, que ha de representar una fachada, su *manida* —el mismo lugar será el que sirva para la escena de Selvagia y el moro—, y, con movimiento más o menos pendular entre las dos mitades, se creará un ámbito intermedio entre campo abierto y casa, donde entrará el pastor Colín (v. 299), que permita a Selvagia e Ineseta ponerse más a cubierto sin abandonar la escena del todo cuando el padre mande que se retiren (v. 328). Se trata, pues, de un escenario con dos secciones, la que representa el espacio campestre de majadas pastoriles y la en que, con casa, tiene lugar la siguiente escena.

Selvagia va a ver al moro valenciano (v. 372), que vive en un llano y, tal como he sugerido, habría que imaginarlo en una alquería popular, que el moro habita y en cuyo interior está al principio de la escena. Ha de tener una puerta en la que Selvagia

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

golpea (v. 380), y, quizá, una ventana, que puede o no ser superior, aunque ya parece que era necesaria en obras de Lope de Rueda y otros dramaturgos anteriores¹. Desde la ventana el moro comprueba quién llama (vv. 382-383), por más que lo que dice en el v. 386 parece estar indicando que en ese momento llega el moro, lo que quiere decir que estaba hablando sin ser visto, desde detrás de la puerta. Delante de ésta se entrevistan. Tras de la salida del moro, Selvagia indica con una acotación implícita que se va a poner en camino (v. 480), para vestirse de Griñón, seguramente porque va a desplazarse hacia el otro lado del escenario, donde, después de un acercamiento pausado, se topará con el mismo, que figura estar en el campo (vv. 485 y sigs.)

Hay didascalias implícitas que indican movimiento entre las dos partes del escenario, pues Selvagia divisa al muchacho, dice que lo esperará y él tiene la posibilidad de explayarse con un monólogo de veinticinco versos (vv. 490-513) antes de divisar, a su vez, a Selvagia (v. 514), de la que ha de estar lo suficientemente alejado como para, quizá bajando la voz, poder enhebrar didascalias implícitas motrices de desplazamiento en escena y de gesto, el saludo arrodillado y el beso de paz en la ropa de la pastora (vv. 513-519).

1. Véase William H. Shoemaker, «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 2 (1934), págs. 303-318, especialmente 316; Diago Moncholí 1990, 52.

Transición abrupta, abandonan los dos el escenario, y sigue la escena de la pelea / justa. Antes del final, Selvagia sale y quedan allí los pastores, que la cierran con el villancico al que me he referido más arriba. La discusión de Bruneo, que echa de menos a la hija, e Ineseta, y alude a su *posada* (v. 745), ha de representarse en una zona intermedia, pues el padre manda a la criada que se retire a la *majada*, y él mismo abandona el escenario. Por la parte campestre deben aparecer [Griñón]Selvagia, el moro y Silvero, que intenta matar a la muchacha, y es el momento en que la intervención del moro evita su muerte y es reconocida por Silvero.

Mientras el morisco habla y se produce el forcejeo con Silvero (vv. 773-765), es posible que Selvagia vaya despojándose del disfraz masculino, que podría ser un *sayo* de los llamados de pastor, parecido a alguno de los que Gaspar de Oropesa utilizaba en sus representaciones, de varios colores, de raso, de frisa de seda, de tafetán o de pellicas de lobo cerrado por delante (nº. 90, 92, 93, 95, 96). Es apropiado por sus características para cubrir casi todo el cuerpo, pues era prenda masculina que se ponía sobre el jubón¹ y no dejaría de tener connotaciones cómicas, pues con sayo de loco solían hacer su aparición éstos, lo que redoblaría el posible efecto de la peluca pastoril a la que

1. Era también para bobos y podía llegar hasta los pies. Véase Abraham Madroñal, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Mercedes de los Reyes Peña, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pág. 290.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

me he referido más arriba¹. Selvagia se vestiría el sayo masculino sobre su basquiña y corpiño, como otras pastoras teatrales del siglo XVI². Es posible que, retirándose a un segundo plano del escenario acabara de despojarse de los vestidos masculinos de pastor y al tiempo no ser vista cuando entre Bruneo buscándola, que no parece verla en un primer momento hasta que el morisco la designe distanciada («aquella extar tu fija» [v. 806]).

El uso de disfraces que pudieran facilitar el desdoblamiento de caracteres no era sólo una cuestión de juego y tradición teatral de la comedia, sino una necesidad técnica. El número de actores de las compañías que representaban piezas como el *Coloquio de Selvagia* no superaba la decena, y, por lo que sabemos de Rueda, éste se las arreglaba con un grupo de entre cinco y ocho personas, aunque podrían ser incluso menos³.

1. Aunque no trata sistemáticamente el siglo XVI, es muy apropiado aquí recomendar el trabajo de Evangelina Rodríguez Cuadros, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Reyes Peña 2000, págs. 109-137. Téngase en cuenta también, para nuestro mismo siglo, Jean-Louis Fleckniakosca, «Vestiaire, accessoires, mise en scène et jeux scéniques dans le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París: S.E.D.E.S., 1973, págs. 245-256.

2. Las de la *Fábula de Dafne* representada por las damas de la corte y los meninos reales en las Descalzas para la emperatriz María que residía en ese convento (Ferrer Valls 1991, 144-152; y «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», Reyes Peña 2000, 82-83).

3. Véanse los cálculos de Manuel V. Diago Moncholí, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50 (1990), págs. 49, 53; además, las propuestas de Arróniz 1969, 87 & 123; Blecua 1978, 411, n. 20.

Por lo que vamos viendo en estas páginas, al teatro de Vergara, aunque sólo sea por estar en el gabinete de Timoneda, era inherente una voluntad de homologación con el de los representantes editados por el valenciano; es posible, así, cavilar sobre el personal de una compañía de actores que representarían la pieza.

Si prestamos atención a los últimos momentos de nuestra pieza, podemos comprobar que son sólo cinco personajes los que actúan en la culminación, con la anagnórisis, las bodas y los festejos anunciados para celebrarlas: Selvagia, Griñón, Moro, Silvero y Bruneo. El mandato a Platón / Plutón del Nigromante para que traiga a Griñón (vv. 874- 879) no implica, me parece, que el demonio vuelva efectivamente acompañando al pastor y permanezca en escena. La invocación es sólo una solución mágica más para resolver problemas de argumento y justificar racionalmente la reaparición y desaparición del personaje infernal con un cierto aparato, que, provocado de otro modo, alargaría la pieza. Se mantiene también Vergara —hay que decir que de una forma un tanto inconsistente y arrebatada— en la tradición de las reapariciones maravillosas de protagonistas, que deleitaban a italianos y espectadores valencianos, como los que, por volver a recordar sólo un ejemplo, veían convocar en la *Comedia Tholomea* de Alonso de la Vega a Orfeo y Medea para que hicieran reaparecer a los hijos escondidos de Cosme Alejandro, encerrados antes en un árbol.

Nótese también, por lo que se refiere a nuestros cinco personajes, que corre de su cuenta el mutis cantando; a no ser que

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE SELVAGIA»

desde dentro un músico se ocupe en ello –el que hizo, por ejemplo, de Colín cuando entraba al palenque de la lucha «tañendo y cantando», según se leía en la acotación–, hay que imaginar que el tañedor está en escena, por lo que Colín será carácter doblado por uno de los actores, que a su vez, propongo, podría haber encarnado el demonio. Ineseta, que ha desaparecido extrañamente al final de la pieza, ha de ser también un personaje desdoblado, quizá con Griñón, con el que no coincide nunca en escena.

Se puede aquí uno preguntar si esos dos papeles los desempeña un muchacho o una mujer. Se ha citado en algunas ocasiones el caso del cómico Andreu Solanell, que formaba compañía con otros cuatro representantes, y que doblaban, según el caso, papeles masculinos y femeninos, a juzgar por las notas que el propio Solanell consignó en 1542 en el interesante manuscrito de su propiedad, que contiene una *parte* de la *Comedia Claudina*¹. Dice, por ejemplo, que en una farsa representada en Barcelona él hizo de soldado y paje, mientras que de las damas y mozas se encargaban otros dos miembros masculinos del grupo. No se olvide que en le hato de Oropesa hay numerosos tocados que pueden servir para el cambio de sexo,

1. ¿La de Francisco de las Natas, de la que poseía Hernando Colón ejemplar impreso? Véase García-Bermejo Giner 1996, 96. Los personajes que figuran en lo que se nos conserva de la pieza de Solanell se llamaban Penuquillo, Sostregudo y Juan Melena (Jordi Rubió i Balaguer, *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona: Edicions 62, 1964, pág. 152). Incluiré una edición de los fragmentos de la *Claudina* en Catedra, en prensa.

como los trece de mujer con sus caballeras (apéndice, nº 107), que utilizarán hombres, o, si se quiere, también mujeres. Nuestro Griñón / Ineseta pudo ser un joven, aunque también podría hacer los dos papeles una mujer¹, lo que permite alquitarar aún más la condición afeminada del pastor aniñado, con la comicidad inherente, y, si nos andamos con pejugueras, resolver un problema de tallas por lo que se refiere al vestuario.

Los actores que hacen el Bruneo y el moro podrían desdoblarse también en los pastores Briseño y Polindo. Se menciona también un zagal sin voz que porta el *epitafio* o cartel de la lucha, que puede ser una persona ajena a esta compañía que estamos imaginando para la representación. Así pues, con cinco actores y un mozo aprendiz se resuelve el problema de la puesta en escena del *Coloquio de Selvagia*.

Quisiera añadir solamente una nota sobre el tiempo. Podríamos interpretar que la acción empieza antes de ser de día, cuando un Silvero insomne como buen enamorado², tras de una

1. Recuérdese que la «compañía de garnacha», según Agustín de Rojas eran «cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda» (Joset 1977, I, 154), número y características que cuadra con el grupo necesario para representar el *Coloquio de Selvagia*. Sobre la efectiva presencia femenina en las tablas del teatro populista, véase Diago Moncholí 1995, 105-110, a propósito de Timoneda.

2. Este síntoma y otros eran de dominio común en la fecha, sentidos como literatura y como realidad. Véase, para el abanico de los síntomas de la enfermedad de amor, Bienvenido Morros Mestres, «La difusión del diagnóstico de amor desde la Antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1999), págs. 93-150.

noche desvelado, dice estar al lado de los «tizos del tuero» (vv. 14-15), los restos del fuego; ya entrado el día, actúan Selvagia e Ineseta, llevando a pastar el ganado, y retirándose después, a medio día («ya sestea el ganado» [v. 171]). Desde que despierta Silvero, poco después, la conversación entre Bruneo y Selvagia, y el diálogo con Colín, y hasta la reacción posterior del padre, debe agotarse el día, aunque no tenemos ninguna didascalia implícita de tiempo. Cuando Selvagia sale en busca del morisco es de noche (v. 741); lo despierta y habla con él de «madrugada» (v. 382). Se debe ir haciendo de día durante el tiempo que pasa Selvagia con el moro, pues se supone que hay luz suficiente para, en la escena siguiente, divisar a lo lejos a Griñón, que hace inmediatamente su entrada (vv. 485 y sigs.)

La discusión de Bruneo e Ineseta sobre la desaparición de Selvagia es lógico que se produjera temprano, al ponerse en marcha las actividades en la majada, en las que participa la pastora; y la confirmación por parte de Ineseta de que su señora falta desde la noche anterior ha de ocurrir a primera hora de la mañana, y la hemos de imaginar simultánea al encuentro de Selvagia y Griñón.

La pelea / justa, que sigue, se hace ya levantado el sol, pues se alude a la costumbre de partir del sol en los torneos y en los deportes caballerescos (vv. 609-610); trátase, pues, de una hora en que el sol está en plena pujanza, pero no en verticalidad sobre la tierra, por lo que podría imaginarse la acción antes

JUAN DE VERGARA

o después de medio día. No hay dato alguno para pensar que la acción se prolongue más allá de ese mismo día.

Así las cosas, el *Coloquio de Selvagia* se construye en una secuencia temporal lógica de poco más o menos treinta y seis horas; las yuxtaposiciones temporales están perfectamente justificadas por el desdoblamiento de los actores.

EL COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES

ESTE COLOQUIO de trescientos cincuenta versos es el más corto de los tres y ni siquiera alcanza a la mitad del anterior, que es el segundo en extensión. El texto no nos es totalmente desconocido, porque lo habíamos podido leer casi completo aprovechado en una de las piezas atribuidas a Lope de Rueda, la *Comedia llamada discordia y cuestión de amor*. Su sentido, basado en una situación de amores cruzados, conocida en la ficción y en el teatro, se resuelve en una *quæstio* amorosa inconclusa, en tanto que la trama es tan elemental que a duras penas su desarrollo consigue completar la página de *introito*. Y, sin embargo, la pieza me parece muy interesante, por los elementos teatrales y de la práctica teatral cortesana que creo reconocer en ella. Circunstancias éstas todas que nos obligarán a plantearnos aspectos de la recepción y de uso de este coloquio.

§ *Discordia y embustes de amor*

En el *introito* se da a entender el ambiente pastoril y el ámbito eglógico de este coloquio y, con ello, también su destino. Se trata

de una *poética representación* destinada a personas de *subidos juicios*; y, como en el *argumento* del anterior, designa para ello el ámbito: «En las grandes selvas de la pastoral Arcadia, muy magnífico auditorio, hay un espacioso llano, que, si las vagabundas ovejas no le pasciessen con sus golosos bocados, en todo el tiempo del año se podía hallar en él verdíssima yerva», según rezan las primeras palabras. Si en la historia de Selvagia era la *Diana* de Montemayor la que prestaba uno de sus escenarios, el tiempo y espacio del *Coloquio de los discordantes* se toma de la *Arcadia*; y no sólo por el topónimo, sino también porque ese fragmento está tomado del principio de la obra de Sannazaro, según la versión del toledano Diego López de Ayala: «Está en la cumbre de Parthenio, no pequeño monte de la pastoral Arcadia, un deleytoso llano, de anchura no muy espacioso, porque el sitio del lugar no lo consiente, mas de menuda y verdíssima yerva así copioso que, si las viciosas ovejas con sus golosos bocados no lo paciessen, podría hallar en él todo tiempo verdura»¹. Las *lascive pecorelle* de Sannazaro –sintagma que recuerda a su vez el *lascivum pecus* de Marcial– se convierten aquí en ‘viciosas ovejas’, ‘vagabundas’ en nuestro introito, lo que nada tiene que ver con filtro alguno pues ya habían sido viciosas en el cuerpo del *Coloquio de Selvagia* (v. 79), pasaje que también podría albergar un recuerdo lejano de la *Arcadia*.

El escenario es tanto más apropiado cuanto que el índice de acción dramática de este texto es relativamente bajo, y sólo

1. López Estrada 1966, fol. sign. a4v.

se concentra, como veremos, en la rapidez de las interlocuciones de los amantes en el momento culminante de la pieza, poco antes de finalizar en clave lúdico-cortesana.

El resto consiste en un diálogo de disquisiciones y descripciones de la pasión amorosa y de cortejo, que sitúa al coloquio en el ámbito pastoril más sublimado, el de la égloga, que, como veremos, presta su estructura tradicional a la primera parte del coloquio.

Reconocemos, de inmediato, el tema de los amores cruzados, propio de la tradición pastoril desde Mosco, con presencia en el teatro italiano y en el peninsular español —*Auto Pastoril Portugués* y *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrela* de Gil Vicente, o en la *Comedia metamorfosea* de Romero de Cepeda, por citar textos que no vayan más allá de los años ochenta—, y, por supuesto, en la ficción. Tiene uno de sus más elaborados ejemplos en la historia de Selvagia planteada ya en el libro I de la *Diana*¹, que me da la impresión que inspira a Vergara aspectos de la trama y de su tratamiento, incluso el título del coloquio. Montemayor va trenzando las relaciones de sus amantes, forzando algún ajuste de cambio de afecto, en una especie de relación circular —Selvagia ama a Alanio, Alanio a Ismenia, Ismenia a Montano y éste a Selvagia—.

1. J. P. Wickersham Crawford, «Analogues to the Story of Selvagia in Montemayor's *Diana*», *Modern Language Notes*, 29 (1914), págs. 192-194; adelanto de Crawford 1915, 93-96, que recuerda, naturalmente, el tema en *As you like it* de Shakespeare.

Esta parte narrativa en la que se configura la trama tiene su acmé en el encuentro en la «floresta del valle» de «los cuatro *discordantes* amadores» –de ahí le vendría la inspiración del título a Vergara–, que se enzarzan en un intercambio muy teatral: «Cada uno miraba a quien no quería que le mirase. Yo preguntaba al mi Alanio la causa de su olvido; él pedía misericordia a la cautelosa Ismenia; Ismenia quejábbase de la tibieza de Montano; Montano de la crueldad de Selvagia»¹. En varias ocasiones a lo largo de esta escena Montemayor reitera este proceso de «extraño embuste de amor» que se deja representar circularmente, y que no difiere de la puesta en escena de la acción por parte de Vergara. En la solución de la *Diana*, Montano se casa con Ismenia y Alanio con una hermana de ésta, y Selvagia queda firme en sus amores; enviada por su padre al escenario de la novela, acabará en el libro V, gracias al agua de la maga Felicia, enamorada de Silvano. Vergara, por su parte, dejará la situación inconclusa, como la dejara Montemayor durante un tiempo de su ficción, y en suspenso: los enamorados en discordia se ponen en camino, cegados y adestrados por las pastoras, a la busca de Cupido, de quien se esperaba que condonara los amores, revocando su sentencia anterior (vv. 299-300).

Cabe preguntarse si, en realidad, Montemayor y Vergara se valen de una fuente común, una pieza teatral, acaso², pues

1. Montero 1996, 54-55. Para lo que sigue, págs. 220-221.

2. No sé si los textos españoles tendrán algo que ver con *Discordia d'Amore* de Guazzo, que sólo conozco por el título y que no he tenido, sin embargo, oportunidad de comprobar.

el portugués se beneficia en algún momento de un recurso más teatral que narrativo, el entrelazamiento del diálogo de los personajes por medio de brevísimas intervenciones que son replicadas o redirigidas en otro sentido por el personaje interpelado, lo que produce una sensación de discurso circular de *nonsense*, cuyas consecuencias Vergara apura mucho más allá.

La reaparición del *Coloquio de los discordantes* pone otra vez sobre el tapete la discusión en torno a la *Comedia llamada discordia y cuestión de amor, en la qual se trata en subido metro, y conceptos muy sentidos, la inconstancia de Amor y sus variables efectos*, cuya única edición conocida es la impresa por Sebastián de Cormellas en Barcelona, 1617; en su portada se afirma que es «compuesta por Lope de Rueda, representante»¹. La pieza consta de un *argumento* de cincuenta versos y tres jornadas de ochocientos cincuenta versos en total. La primera, de doscientos

1. Dio con ella el Marqués de Laurencín en el catálogo del librero Maisonneuve de 1901; debió comprarla e ingresarla en su excelente biblioteca, en la que paró hasta su muerte en 1927, que la adquirió Pedro Vindel, el cual redactó un importante catálogo en el que figura nuestra *Comedia* (*Catálogo de una colección de cien obras raras procedentes de la Biblioteca del Excmo. Señor Marqués de Laurencín, con una introducción por el Excmo. Sr. D. Félix Boix*, Madrid: Librería de Pedro Vindel, 1927, n.º 83, en que consta que el ejemplar estaba encuadernado en piel valenciana, con una valoración de 500 pts.) El mismo Laurencín la publicó por primera vez (Uhagón 1902). Cotarelo 1908, II, págs. 321-353, la editó sin haber visto el original, a lo que parece, a partir de esta edición. Para otras particularidades bibliográficas, así como también el elogio encendido que de ella hizo Baltasar Gracián, véase Tusón 1965, n.º 6, 22, 65 & 100.

setenta y un versos, contiene prácticamente todo el texto de nuestro coloquio, con leves retoques y cambiando el nombre de los protagonistas, ahora Salucio, Pretonio o Petronio, Leonida y Silvia.

Aunque Cotarelo aceptó la autoría y aprovechó para confirmar la idea de Rueda como un dramaturgo práctico y en prosa —«la rima era para Rueda una ligadura, cuya molestia no puede disimular», concluye—, la crítica dudó muy pronto de la autenticidad de la atribución, empezando por Crawford. El estudio posterior de Alberto Blecua acumuló definitivos datos para una desconfianza que es ya corriente y justificada¹, y que se fortalece ahora con la aparición del *Coloquio de los discordantes*.

Pienso que no sólo nos pone en el punto de mira el plagio de la obra de Juan de Vergara, sino también me parece ahora que la *Discordia* es el resultado de una agrupación de, al menos, dos coloquios preexistentes, con el objeto de, reciclando el anterior, cuya unidad y sentido están fuera de dudas para mí, conformar uno solo de una medida en versos aproximada a las más comunes del siglo XVI, como los otros dos nuestros. La división en jornadas de la única edición del siglo XVII será, como la crítica

1. Crawford 1915, 92, & 1967, 118-119; Blecua 1978, 411-413. Pocos argumentos más se han añadido a los anteriores; véase Juan M^a. Marín Martínez, «Problemas de atribución de obras a Lope de Rueda», *Segismundo*, 43-44 (1986), págs. 9-35.

cree, el resultado de un intento de homologar la pieza a los hábitos de la comedia nueva.

Atendamos, en primer lugar, a las coincidencias y a las diferencias que se aprecian entre *Discordantes* y *Discordia*. El *introito* de *Discordantes* está en prosa, con la forma típica de la comedia popular, facilitando los datos elementales dirigidos a un auditorio superior de «subidos juicios», en tanto que el *argumento* de *Discordia* está en verso y acumula un tanto burdamente una serie de tópicos del *introito* pastoril. Los veinticuatro primeros versos introducen la acción presentando a uno de sus protagonistas masculinos, Salucio, lamentando en un monólogo no ser correspondido por Leonida, pastora del mismo nombre que la de la *Galatea* cervantina. Es principio éste propio de la convención bucólica; y pienso, además, que se inspiraba también en el volumen de Vergara y Rueda. Los primeros versos del pastor («Si aquestas seluas amassen | y lo que siento sintiessen, | antes pienso se secassen | por muy verdes que estuuiessen»), parecen resultado de la lectura empobrecedora de las primeras líneas del *introito* de *Discordantes*, donde la acción ocurre «en las grandes selvas de la pastoral Arcadia», en un prado en el que se podría «hallar *verdísima* yerva», si no fuera por las ovejas, tomado, como hemos visto, del principio de la *Arcadia*. En los siguientes veinte versos continúa Salucio su monólogo, que se dirige a la amada ausente, Leonida, y sirven de enlace al saludo de Petronio; son ripiosos y es torpe el manejo de la retórica hasta decir basta:

JUAN DE VERGARA

Dime Leonida pastora,
mas que Leona cruel,
porque no has lastima aquel
que te quiere, ama, y adora
como amador que es fiel.

Contempla que mis ganados,
cabras, corderos, y ouejas
les duelen tanto mis quejas
que no pacen los ganados
de ansia como me dexas.

La adaptación del texto de *Discordantes* implica cambios de poca profundidad, reescritura de algunos versos y algún trastrueque en el orden y eliminación de algunos versos, cosa fácil por cierto si lo que se elimina es una de las dobles quintillas, que tienen rima propia. Para que el lector tenga una idea del desplazamiento que sufre el texto de *Discordantes*, he aquí encaradas las primeras coplas del original y su resultado en *Discordia*:

Nardayo, el grande desseo,
la máxima del plazer,
aquel esperar de ver
puestos mis pies do los veo,
hazen rostro al padecer.
Que por bien qu'el pensamiento
esté en el alma esculpido

Pet. Salucio hermano, el desseo
que he tenido de te ver
y aquel supremo plazer
de ver mis pies do los veo,
hazen rostro al padecer,
porque aunque el pensamiento
dentro el alma està esculpido,

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

unido con el tormento,
tantico contentamiento
da libertad al sentido.

No porque huya de amor
quando está fixo arraygado,
mas parece que da vado
para contar su dolor
al triste qu'está penado.
Que contento en el penar
no es contento ni es plazer,
es yunque sobrellevar,
como l'adobo al manjar
que no se puede comer.

N. Corintho, bien comparada
está tu comparación,
y, aunqu'es algo avillanada,
las sobras de la affición
la tienen ya disculpada.
C. ¡A, Nardayo, compañero,
siente el que Laura te cuesta,
y cómo por Lenia muero!
Desesperas, desespero;
que sólo morir nos resta.

vnido con el tormento
tanto contentamiento
da libertad al sentido:
y no por huyr de amor,
que esta fixo y arraygado
mas parece que aliuiado
queda en contar su dolor
a aquel que viene penado.
Sa. Ya Petronio compañero
ves lo que Siluia te cuesta,
y yo por Leonido [*sic*] muerto,
desesperas, desespero,
que solo morir nos resta.

Trazo, a continuación, un cuadro sobre la concordancia de los dos textos; en la primera columna figuran los versos de

JUAN DE VERGARA

Discordia, en la segunda de *Discordantes*, y, cuando es necesario, remito los comentarios a la tercera:

I, 1-24	—	Monólogo del pastor y saludo en <i>Discordia</i> .
I, 25-39	1-15	
—	16-25	La eliminación de estos versos comporta también la pérdida de una interlocución de Nardayo.
I, 40-69	26-55	
—	56-60	Estos versos, que comportan un conceptismo pesado, son eliminados por el autor del <i>rifacimento</i> .
I, 70-84	61-75	
—	76-80	Como en el caso anterior, <i>Discordia</i> aligera el conceptismo del razonamiento.
I, 85-89	81-85	
—	86-100	
I, 90-117	101-128	Reestructura el diálogo, cambiando las partes y dividiendo el texto entre dos, al objeto de agilizarlo.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

—	129-130	Se eliminan los últimos versos de Nardayo, sustituidos por los siguientes.
I, 118-119	—	Son dos versos de acción, puestos en boca del otro interlocutor.
I, 120-121	131-132	
—	133-140	Estos versos son trivializados en los que los sustituyen, indicados a continuación.
I, 122-124	—	
I, 125-134	141-150	
—	151-155	Elimina la didascalía implícita gestual.
I, 135-154	156-175	
—	176-180 196-210	Se elimina el final de la primera parte del colquio, y se trasponen algunos de sus versos más adelante.
I, 155-159	—	Sustituye a lo anterior.
I, 160-169	211-220	Simplifica el diálogo cortado y hesitante de pastoras.

JUAN DE VERGARA

I, 170-174	181-185	Se rehacen mucho estos versos.
I, 175-184	186-195	Se desdobra la interlocución de las coplas.
I, 185-199	221-235	
—	236-240	La serie de exclamaciones desaparece.
I, 200-219	241-260	
I, 220	—	
I, 221-224	291-295	No se corresponde literalmente, sino que parece inspirar los versos y rimas de <i>Discordia</i> .
I, 225-234	—	Continúa el diálogo entrecortado, acentuando el enredo, pero perdiendo el equilibrio coreográfico (véase luego).
I, 235-239	286-290	Con cambios profundos.
I, 240-259	261-280	
—	281-285	
I, 260-285	296-320	Con simplificación de la serie de repeticiones y reestructuración de las partes.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

I, 286-290	—	Adición con la que se evidencia la acción implícita de vendar los ojos de los amantes.
I, 291-310	291-340	
—	341-350	

La comparación entre los dos textos pone de manifiesto, por lo que a su estructura se refiere, una abreviación del original *Discordantes*, que pierde unos cuarenta versos, y la eliminación del texto que significara transición o indicara una estructura propia, como, por ejemplo, las inserciones líricas, que, como veremos, son, sin embargo, importantes. Con ello se da un carácter lineal a la versión de la *Discordia*, naturalmente con la intención de que no se valga por sí misma, sino que se proyecte en la secuencia de las dos jornadas que completan el texto.

La mayor parte de las supresiones tienen como finalidad aligerar muchos de los elementos que representan en *Discordantes* una concentración conceptuosa propia de la erotología de la nebulosa llamada cortés, 'petrarquista' y neoplatónica, o bien un cierto alegorismo al que aún Vergara está apegado. Nuestros vv. 44-45, por ejemplo, «de dar algún gualardón | a tan anejo servicio», son modificados en: «ha de auer galardón | nuestro pequeño seruicio», con lo que se atenúa la fuerte relación de causalidad entre *galardón*, el *guardó* provenzal, y el *servicio*, que es anejo al amor y al galardón. Es llamativo el descuido teórico en la adaptación de los vv. 246-248 («Lenia,

pastora muy casta, | mira el que muere por ti, | no le enagenes de sí»), que se entienden desde la perspectiva neoplatónica que supone que el amante se transforma en la cosa amada, el rechazo de ésta, el considerarlo ajeno, lo enajena a su vez, que está también en la base de ciertas pérdidas de identidad o duplicación como la de la *Égloga* II de Garcilaso¹.

También se sustituyen en ocasiones formas cuyo valor semántico es posible que haya evolucionado muy rápidamente en el siglo XVI o que fueran consideradas vulgarismos, como supone la sustitución del v. 62 («no estemos desto preñados») por «busquémoslas en los prados». Quizá, de ese modo, se atenúe el tono eglógico de la pieza, como también se hace al sustituir «que a dos silvestres pastores» (v. 108) por «unos illustres pastores»; o bien se sustituye el apelativo de *pastora* por el de *ninfa*.

El refundidor no comprende, a veces, el uso de un tecnicismo y la práctica que comporta. Por ejemplo, Nardayo dice: «Atento ha estado el sentido | a tu razón varonil; | y en lo que m'é resumido | es que bien me a parecido | tu plática pastoril» (vv. 66-70); lo que quedará en *Discordia*: «Puesto he tenido el sentido | con coraçon varonil, | y en lo que te has resumido | entiendo que nada ha sido, | tu platica pastoril». Se evapora de un plumazo un perfecto orden y el sentido técnico académico y jurídico de *resumir*, que anoto en el texto, y que no tendría

1. Véase Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica, 1996.

secretos para un relator de Chancillería. Alegoría introspectiva e imaginaria dialéctica y jurídica desaparecen al cambiar los versos: «hablando por mí la Fe, | defendiendo mi Firmeza» (vv. 124-125), en: «Hablando por mi firmeza, | reteniendome en mi fe». Se pierden también en la refundición alardes de *imitatio* tradicional, porque no se reconoce el juego de la alternancia positiva / negativa de la forma original del esquema bucólico *Flérida, para mí dulce y sabrosa* (véase más abajo).

Fueran suficientes estas comparaciones para asegurarse de la dependencia de la *Comedia llamada discordia* con respecto a nuestro *Coloquio de los discordantes*. El resto de la comedia lo componen dos jornadas más. En la segunda desaparecen los pastores y se recrea un motivo mitológico de la prisión de Cupido, que se alude en numerosos textos del siglo XVI. Éste es engañado por Diana y su ninfa Belisa, y acaba atado a un árbol, del que ni siquiera es librado por un *bobo*. Empieza esta jornada con un monólogo de Cupido que, a pesar de dirigirse a unos «tan leales amadores, | do no reynò ingratitud | gozad con la juuentud | de vuestros dulces amores | agenos de senectud», no parece que pueda referirse a los infelices que andan ya cegados errando y adestrados por aquella que no los ama. Es una convocación general a los amantes, en la que además el niño dios de amor presume de su poder universal. Decide descansar —«aquí quiero reposar | en medio desta frescura»—, se queda dormido y, mientras tanto, entran Diana y su ninfa Belisa, que andaban por esos sus bosques cazando. Divisan a lo lejos al niño, que ha invadido terreno de Diana, y se hacen

con su arco y aljaba –pena mínima, naturalmente, que se daba a los furtivos–. Despierto ya, e indefenso por insolente, Diana manda a Belisa que lo ate a un árbol y que arco y flechas queden clavadas encima con un letrero: «y es que ningún amador | sea osado a desatalle | de donde esta ni quitalle | sopeña que el mesmo Amor | despues venga a castigarle». Una canción cantada, según la acotación, desde dentro acompaña el mutis de Diana y Belisa. Entra luego un *bobo* cantando; Cupido le pide ayuda, pero él, como buen rústico, no entiende sus razones –que malinterpreta sistemáticamente– y desconfía al verlo atado como un delincuente. Se cierra la jornada con la salida del bobo y el canto en eco de Cupido, más arriba referido. Este episodio no tiene apenas justificación en el argumento, pero sí toda la funcionalidad dramática de un *paso* exento de bobo, lo que realza aún más la dependencia de esta pieza de la órbita teatral a la que pertenecen todos los autores y representantes que hemos mencionado.

En la tercera, los cuatro discordantes llegan donde está el dios de amor, que ruega lo suelten, y le acerquen sus armas. Antes de hacerlo, leen el *blasón*, que difiere un tanto del texto incluido en la jornada anterior: «Preso como veys assi | Castidad dexò al Amor | por aleueso [*sic*] y traidor, | quien le quitare de aqui | que muera desamor [*sic*]». Cupido promete ser «conuersable y amoroso | niño tierno, y Dios de amores | que lo feo haze hermoso»; y los convence para que lo libren de su prisión. Un tanto soberbiamente, propone Salucio que cambie los «amores trocados»; y Cupido acepta mudar «las aficiones, | para

que vengan a estar | en uno dos corazones»; pero exige que sean ellos mismos quienes le digan cuáles ha de cambiar, las de los pastores o las pastoras. Como no se ponen de acuerdo unas y otros para no ir contra el mandato de firmeza amorosa, y la conversación deriva en discusión con maldiciones cruzadas contra mujeres y hombres, Cupido decide dejar las cosas como están y aprisionar a los cuatro con sus cadenas. Salen todos cantando una canción sobre el episodio.

La reescritura o adaptación es un hecho que afecta a géneros de consumo y, sobre todo, poco garantizados 'autorialmente', como el teatro. De hecho, más arriba hemos visto cómo el coloquio de *Fenisa* deviene comedia con leves retoques, que implican un refrescamiento temático. Refundición con apropiación es la que hace Hurtado de Toledo sobre el original de la *Comedia Tibalda* de Perálvarez de Ayllón.

¿Podría ser la *Comedia llamada discordia* reescritura del propio Vergara? La reutilización de los propios materiales por parte de autores dramáticos del siglo XVI no debía ser algo excepcional. Varias son las categorías que podríamos distinguir, relacionadas con la práctica y con la escritura. La reescritura de determinadas piezas debía ser algo muy normal, sobre todo en el terreno de los *autores* de compañía que eran la vez autores de teatro, pues las circunstancias técnicas, personales y de arquitectura teatral dictaban, en ocasiones, un cambio más o menos fundamental que repercutiría sobre el texto. Aunque los resultados textuales serían, en este caso, más bien no escritos, es posible que quedara algo más que constancia para los representantes y,

en virtud, por ejemplo, de una copia de *autor*, se difundiera la pieza en un destino difícilmente controlable, fuera público o profesionales. El examen del repertorio de algunos *autores*, como el del mismo Timoneda, según lo derivamos de sus ediciones, o el de Oropesa, nos planta ante esta evidencia.

Hay otra categoría, la que supone la reescritura no coyuntural, sino consciente y como resultado de un reaprovechamiento de textos anteriores. Podría ser el caso de Gil Vicente, quien utiliza fragmentos idénticos en el *Auto da festa* y en el *Templo de Apolo*. La lectura de los versos de las dos últimas jornadas de la *Discordia* quizá no sea tan penosa como los primeros que transcribí. Pero, evidentemente, el trabajo de transformación del *Coloquio de los discordantes* no parece el trabajo del propio autor sobre su misma pieza.

Otra cosa es, naturalmente, la atribución a Lope de Rueda, como bien se ha dicho, por la relativa fama del representante. No obstante, cuando Blecua justificaba así el nombre de Rueda, no conocíamos otra obra suya en verso, que era esperada por la crítica a la zaga de los testimonios de Cervantes o de Lope de Vega. Ahora que tenemos ante nuestros ojos el *Coloquio de Gila*, parece más difícil aún sostener la atribución ni siquiera de parte de la *Discordia*.

Una pista, sin embargo, que no debemos orillar es el uso que me parece se hace ya no sólo del *Coloquio de los discordantes*, sino también de algún otro pasaje de nuestro volumen. El autor de la *Discordia* parece inspirarse en las primeras escenas de *Selvagia* para formalizar el sueño de Cupido y el

descubrimiento del niño dormido por parte de las dos muchachas. Quizá el tener delante un volumen como el nuestro del que tomaba el *Coloquio de los discordantes* explique también la opción por atribuir toda la pieza al más conocido de los dos autores.

No sería tampoco la primera vez que una cosa parecida ocurriera en pliegos sueltos impresos en casa de Cormellas. Esta imprenta, durante los primeros decenios el siglo XVII, fue una verdadera factoría editorial en la que se refrescó cierta literatura popular impresa del siglo anterior, especialmente del área que le era más cercana, la mediterránea, sobre todo valenciana. Una porción de pliegos sueltos, piezas teatrales y cancionerillos pueden relacionarse con la edición valenciana en tiempos de Timoneda, cuyo nombre lleva algún rarísimo pliego, como la *Obra llamada fortuna contra pobreza* que, como la *Discordia* atribuida a Rueda, es el único testimonio de esa obra dialogada y desconocida en la bibliografía de nuestro editor.

Hay, por otro lado, una circunstancia que separa el origen de la primera jornada y el de las otras dos, que ya señaló Alberto Blecuá. Es común denominador a las dos últimas de la *Discordia* el uso de algunos poemas de Gregorio Silvestre († 1569)¹, cuya circulación impresa empieza con la edición granadina de *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre* de 1582. Todos

1. Blecuá 1978, 412-413. La sugerencia de que también ocurre en la primera jornada, a partir de una inteligente lectura de un error métrico de la *Discordia* es, sin embargo, desechable ahora, a la vista de la lectura correcta del *Coloquio de los discordantes*.

los parecidos que localiza quien es el mejor conocedor y editor de Silvestre proceden de textos impresos, lo cual es un indicio interesante, por más que la obra del granadino circulara también manuscrita. Pienso, sin embargo, que no hay ninguna razón artística para datar tardíamente el *rifacimento* que es la *Discordia*, que podría tener lugar en esos años ochenta y utilizando, desde luego, materiales anteriores.

El *Coloquio de los discordantes* se había planteado como una cuestión de amor, que no sé si tendría su origen en uno de los errores de Cupido más explotados —el uso malintencionado de las flechas de plomo y oro que inoculan el aborrecimiento o la pasión a los enamorados—. La solución meramente apuntada de acudir hasta Amor para que resuelva el complejo entramado de los amores cruzados se soluciona en la *Discordia* como un efectivo juicio de amor con decisión de Cupido. La sentencia corona también el final de los *dubbi* de Boccaccio y se plantea como formalidad jurídica en los *Aresta amorum* de Martial d'Auvergne, una obra cuya versión más corriente del siglo XVI, con los comentarios de Benoît de Court en latín, era conocida en España y estaba siendo traducida durante estos mismos años por Diego Gracián de Alderete, que la daría a luz en 1569. No es impensable que textos como éste, que se incorporan al mercado editorial distante del Timoneda librero¹, también

1. Como se comprueba en el inventario de sus libros: «Item un arrestos de amor en cinch sous» (Serrano Morales 1898-1899, 549).

hubieran podido contribuir a la idea de la solución, para mí innecesaria, del *Coloquio de los discordantes* en la forma de la *Discordia*.

Con esta solución y con la segunda 'jornada' en la que se desarrolla la fábula mitológica de la prisión de Cupido por parte de Diana, se completa aún de forma más explícita la fusión de lo pastoral y lo mitológico, que vino a constituir una de las etapas más ricas de la evolución de la égloga dramática¹ y anuncio también de los ensayos de comedia mitológica barroca, lo que acentúa aún más lo tardío de esta refundición de las varias piezas preexistentes que parece la *Comedia llamada discordia y cuestión de amor*.

El éxito, en cualquier caso, del motivo de los amores cruzados, discordantes o trocados, alcanza hasta Shakespeare, y sus posibilidades dramáticas en el teatro cortesano seguirán siendo explotadas. La fórmula es efectiva, porque enhebra el caso de amor, una acción psicológicamente complicada y abierta a las posibles salidas que el ingenio del autor fuera capaz de suministrar.

Aparte la pieza atribuida a Rueda, hay un par de textos teatrales que, muy probablemente, se relacionan con el nuestro. La más tardía, acaso compuesta en los últimos años del siglo XVI, o primeros del XVII, pudiera estar acéfala. Nada menos que trece pastores andan ahora en discordia amorosa. La trama,

1. Véase Mia I. Gerhardt, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen: Van Gorcum & Comp., 1950, págs. 92-93.

propia de la comedia nueva, se enreda lo indecible, a lo que contribuye quizá la propia conservación o la edición actual del texto¹.

En cambio, la *Metamorfosea* de Romero de Cepeda se relaciona directamente con nuestra pieza. Si hemos de juzgar por situaciones dramáticas concretas y algunas referencias, parece que ora tiene una fuente de inspiración parecida al *Coloquio de los discordantes*, ora ha tenido su autor delante esta misma pieza o la *Discordia*. No obstante, el planteamiento de Romero es distinto, pues que no se mantiene el mandato de circularidad, ya que uno de los pastores, Medoro, no ama, al menos desde el principio, en tanto que es amado por Belisena, a quien ama Eleno, que, a su vez es amado por Albina, que es amada por Aliso, al que, en fin, adora Rosina. Para cerrar el círculo sería necesario que Medoro también amara desde el principio. Alguna escena, por otro lado, nos recuerda mucho nuestro coloquio, como el clímax del encuentro entre amantes (en *Discordantes*, vv. 266-310; y en *Metamorfosea*, vv. 306-345²), de tantas posibilidades teatrales, como ya he insistido. Me parece, incluso, que un verso puesto en boca de Medoro podría considerarse como una cita de la misma *Discordia* o de *Los discordantes*, al replicar a una pregunta de Eleno sobre la solución de tamaño enredo («¿Cómo se ha de concluir | y dar fin a este debate?»

1. José Ignacio Uzquiza González, ed., *Comedia pastoril española (s. XVI)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982.

2. Señala su posible relación con *Discordia* García-Plata 2000, 225.

[vv. 319-320]), a lo que contesta el otro: «No hay Amor que le desate» (v. 321).

Sin embargo, el discurso de la trama de la *Metamorfosea* es completamente distinto del de *Los discordantes* y *Discordia*, pues Romero de Cepeda la hace evolucionar naturalmente, procurando que Albina, Eleno y, sucesivamente, los demás consideren la torpeza de amar a quien no corresponde y no amar a quien los ama. Como este proceso, en sucesivos apartes, se realiza en todos los amantes, la discordia vuelve a producirse, porque ninguno de ellos es amado ahora por la misma persona que antes. No se soluciona la situación y la pieza acaba, ahora sí, con una invectiva contra amor de Medoro, que a la postre cae también enamorado.

Ahora bien, la solución variante de esta pieza no implica que Romero de Cepeda no conozca nuestro coloquio o su reelaboración posterior. Sin embargo, es posible que haya dejado en la memoria del extremeño un esquema mínimo y también algunos recuerdos de uso poético. Así, por ejemplo, nuestra invectiva contra amor: «Amor falso, lisongero, | [...]» (vv. 266-268), de la que queda algún verso en *Metamorfosea* (pág. 241). Aunque tampoco es improbable que los dos se estén ayudando de un estilema consagrado en el contexto cancioneril, concretado en una canción a la que me referiré de inmediato.

No se puede negar que el *Coloquio de los discordantes* contenía una semilla que germinará en piezas como éstas de finales del siglo XVI y que, a su vez, anuncian la comedia barroca de corte.

§ *Música, coreografía y juego*

Desde luego, la comparación con la *Discordia* y el examen del equilibrio estructural de nuestro coloquio nos puede poner en la pista de otras funciones dramáticas o significativas de una pieza como ésta. Aparte el tono lírico general, me parece apreciar en él un orden y una distribución de partes que le prestan una notable artificiosidad, y en la que se combinan quizá como en miniatura o en filigrana varias facetas de una *performance* palaciega, como si de un elaborado *intermezzo* de teatro de corte se tratara.

Estas partes se reconocen y están delimitadas claramente, casi en forma de cuadros desmembrables, como, por recordar un ejemplo, las que integran la *Arcadia* o una secuencia de églogas, en las que la acción no coincide con la historia, que no se representa. Voy a atender sólo a algunos aspectos de los enunciados.

A tenor de los personajes que intervienen, la pieza se divide en dos partes, bastante equilibradas en el número de versos; y cada una de éstas, a juzgar por la acción, tiene también esos cuadros a los que me refiero, cuya representación se deja imaginar según códigos bucólicos y poéticos o según artificios o prácticas cortesanas para los que podrían servirnos no sé sólo si de comparación lo coreográfico y lo lúdico bien reglamentados.

La primera (vv. 1-140) está protagonizada por los pastores varones solos y se estructura en la forma de la égloga clásica, con el intercambio amebico y su estructura entrelazada de

narratio y *petitio* o anuncio de acción. Los dos pastores dan cuenta de su propio caso en términos de autoanálisis erotológico y los dos se muestran acordes en buscar la solución en las propias amadas, por lo que deciden que se pondrán en movimiento para buscarlas. A la lentitud de esta primera parte sucede la variedad de acción en la segunda.

Responde la estructura al proceso de sucesión circular de estatismo y acción, que en el primer modelo de la *Arcadia* se percibe en la secuencia de estilo directo en versos líricos en boca de los pastores y en el indirecto de las prosas descriptivas en la del autor. La estructura se mantiene en las primeras églogas dramáticas, pasando lo narrativo a ser responsabilidad de los pastores pero sin dejar el carácter estático e inmovilizado, como se puede ver, por ejemplo, en la *Egloga Tirsi* de Castiglione, representada o recitada durante el carnaval de Urbino de 1506, cuya primera parte consiste en la *narratio* amorosa de Jola (=Castiglione) en forma de monólogo y en la conversación 'literaria' entre éste y el pastor extranjero Tirsi (=Fregoso), hasta que entra en la acción Dameta (=César Gonzaga), que guiará, en la segunda parte, los pasos de Tirsi hasta la *dea* tras de cuya fama viene, la duquesa Elisabetta Gonzaga. Ambos acaban convirtiéndose en actores / espectadores de la misma fiesta, que Tirsi va describiendo¹, en la que ya desborda la acción, con los

1. Véase Giuseppe Prezzolini, ed., Baldassare Castiglione & Giovanni della Casa, *Opere*, Milán: Rizzoli, s.f., págs. 399-415; para el contexto, Vittorio

cantos de los pastores y la danza *moresca* de figurantes «orrende in viso e spaventevoli», que forman parte de la propia fiesta de Carnaval. Esta secuencia de inmovilidad y acción se percibe, naturalmente más evolucionada, en nuestro coloquio.

Esta acción, el movimiento, se va acentuando a lo largo de la segunda parte y en ella se pueden diferenciar varias unidades estructurales que tengo la impresión que se corresponden con modalidades de acción ritualizada, como en un espectáculo de corte. Comienza con el encuentro con las pastoras y la recuesta que está señalada y recalcada por una serie de códigos que remiten a su trasfondo estructural genérico; recuesta que se corona e interrumpe con un primer intermedio lírico, en el que participan los cuatro personajes, entonando la canción dialogada, y no sabríamos si decir polifónica, práctica consagrada en el teatro de la primera mitad del siglo XVI¹.

Laura y Lenia, las dos pastoras, que entran de la mano y después de ser abordadas por los dos enamorados, con la consiguiente turbación (vv. 151-155), oirán el saludo de Corinto, cuyo código literario desentrañarían ellas y el público, pues adopta una forma tópica, desde la *captatio benevolentiae* acendrada en la tradición poética de la recuesta. En nuestro caso el código es

Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento*, Baldassar Castiglione, Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951, págs. 187-193; y Gerhardt 1950, 90-92.

1. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970², pág. 155.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

bucólico, y lo reconocemos en la serie de comparaciones que responden al que María Rosa Lida llamó «el esquema *Flérída, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno*»¹. Sigue Vergara la forma más antigua, representada por los versos de Teócrito que, traducidos al latín, veíamos al principio de este libro yuxtapuestos por Lope de Vega a la reelaboración risible de Lope de Rueda. En ellos se sucede la comparación positiva y la negativa (*Tú, mejor que... Tú, peor que*), que presentan el plano objetivo y subjetivo en relación con los amores del pastor, resuelto de otro modo en el modelo de Virgilio. La versión más rica se da en el canto de Polifemo a Galatea en las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, 789-869), cuya castiza traducción de Cristóbal de Castillejo pudo conocer Vergara². Alterna éste, sin embargo, los dos planos —*más hermosas... duras ... pujantes... ásperas*—, lo que no debemos achacar a un error textual, pues que

1. María Rosa Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1959), págs. 20-63, y en *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 38-99.

2. Castillejo: «Muy más dura de domar | que la encina envejecida», «más áspera y desabrida | que los abrojos doquiera» (Blanca Perinián, ed., Cristóbal de Castillejo, *Fábulas mitológicas*, Lucca: Mauro Baroni, 1999, pág. 92). Sin embargo, los dos primeros versos de Vergara (141-142) parecen tener el origen bíblico al que se refiere también Lida de Malkiel 1975, 93, en tanto que la referencia a *lirios y rosas*, un verdadero estilema de la poesía de todos los tiempos, se encuentran en otras versiones del esquema más tardías (véase también Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1970, págs. 344-356).

responde también al modelo alternativo que encontramos en la segunda égloga de la *Arcadia* sucesivamente en boca de Montano y de Uranio¹, y que vendrá también a naturalizarse en la lírica de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII.

María Rosa Lida nos recuerda también algunos casos burlescos del teatro, por ejemplo uno del *Auto de Filodemo* de Gil Vicente. Así que la versión seria y la burlesca del tópico fueron recursos efectivos en el teatro también del siglo XVI, funcionando como código para el reconocimiento de una *recuesta* de amores que podía provocar la risa o el ensimismamiento literario de los espectadores cortesanos, como los del *Coloquio de los discordantes*.

La introducción del discurso de los pastores se completa, después de la serie de comparaciones, con unas briznas del tópico de la dama como obra maestra de Dios (vv. 146-150)², clave también en la escena como un elemento que anuncia la

1. He aquí, por ejemplo, el primero, en la versión castellana: «O, Philida mía, hermosa | más que el prado en medio abril | colorada como rosa | aunque fugace engañosa, | más que las flores gentil, | fugitiva cierva estraña» (López Estrada 1966, fol. sign. b1r). La *Discordia y cuestión de amor*, que refundía nuestro texto, deshace por no comprender esta alternancia, prestándole una regularidad: «Leonida, y Siluia hermosas | mas que aguas cristalinas, | diosas, y Ninfas diuinas | mas blancas que blancas rosas, | y mas asperas que espinas» (vv. 125-129).

2. Véase María Rosa Lida de Malkiel, «La dama como obra maestra de Dios», *Romance Philology*, 28 (1975), págs. 267-324. El uso de Vergara se adapta, quizá, a la forma «Dios o la Naturaleza han reunido en la hermosa gracias que andan dispersas en el resto de las mujeres» (págs. 299-301).

respuesta defraudadora de la interlocutora, como es el caso de algunas pastorelas y sus derivaciones, o de Melibea en los primeros pasos de *Celestina* o de los textos que la utilizan, como los *Coloquios* de Sedeño citados¹.

La recuesta de los pastores tiene, pues, de parte de las muchachas una respuesta implícita en su mismo planteamiento, primero de excusa, y, a la larga, de rechazo y declaración abierta de los amores cruzados. El lirismo se sustenta no sólo en los códigos bucólicos y en la impostación cortesana de los razonamientos de los pastores, sino también en la incorporación nuevamente de la música vocal como un elemento estructurador, de transición e, incluso, como texto para la exégesis dramática, si así puede decirse. El villancico dialogado que cantan los cuatro personajes (vv. 201-210) cierra la recuesta y sirve de tema para el episodio inmediato, que es, en cierto modo, glosa de la canción y en el que se declara el cruce de amores. Cumple una función conclusiva parecida a la del villancico final, también dialogado.

Pero hay más *citas* líricas en nuestro texto; por ejemplo, la invectiva contra amor que entonan los dos pastores repartiéndose las quintillas dobles de la copla. Al menos su segunda parte, en boca de Nardayo («Amor falso, lisongero, | malo y de mala

1. Véase, por ejemplo, para la defraudación el clásico estudio de Alan D. Deyermond, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961), págs. 218-221. Para Sedeño, el ya citado Cátedra 1986.

manera, | ¿qu'es possible, trapacero | [...]» [vv. 266-268]), de la que restaba algún verso en la *Metamorfosea* de Romero de Cepeda, y que es posible que tenga como hipotexto una concreta canción con glosa que encontramos en uno de los cancioneros de Palacio:

*Amor falso, lisongero,
no es amor sino enemigo,
tira, tira, tira,
que no quiero más quientas contigo.*

Llámante dios y amor
siendo açidente de hombre,
yo te llamo por rrenombre
falso, enemigo, traydor.
De que eres trapaçero
puedo ser yo buen testigo,
*tira, tira, tira,
que no quiero más quientas contigo*¹.

Esta invectiva contra amor se incorpora al final de una aceleración notable del diálogo (vv. 250-260), con rapidísimas réplicas y contrarréplicas de un verso. Hay, según vamos viendo, una especie de estructura armónica de aceleración y desaceleración,

1. José J. Labrador Herráiz & Ralph A. DiFranco, eds., *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, n.º. 100, págs. 274-275.

con un clímax central, en cuyo proceso las inserciones musicales o, quizá, otros referentes líricos o musicales son los pivotes para el retenimiento y el relanzamiento de la nueva acción.

Alcanza ésta el máximo de su grado en el episodio siguiente, cuyas posibilidades hemos visto que estaban también utilizadas en la *Diana*, y en el que los cuatro pastores se enzarzan en un cruce de réplica y contrarréplica de 'ahora sí', 'ahora no', muy rápido —veintiocho interlocuciones en veintisiete versos— (vv. 271-297). Constituye el acmé de la segunda parte del *Coloquio de los discordantes*, y el buscado entrelazamiento ordenado de los personajes no sólo representa a la perfección la *concordia discors* amorosa y musical, sino que también podría recordar una estructura coreográfica, como de *lazos* de danza, que, cuando menos, podría servir para ilustrar una propuesta de movimiento en una representación teatral efectiva, si es que no hay que dar por supuesto un intento de integrar varios valores de la espectacularidad de sentidos, de vista y oído¹.

1. Claro que tampoco es cuestión de orillar los usos coreográficos en el teatro del siglo XVI, desde antes de Sánchez de Badajoz hasta Suárez de Robles. Véase Crawford 1967 [1937], 137-138; Jean Sentaurens, «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿Géneros menores para un público popular?», en Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid: C. S. I. C., 1983, págs. 67-87; Gaspar Merino Ouhano, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense, 1981, que no he logrado ver, y conozco a partir de José M^a. Díez Borque, «Liturgia - Fiesta - Teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda*, 6 (1987), págs. 485-499, especialmente 492-495, con la propuesta de integración que aludo.

Que el coloquio esté en sintonía con las posibilidades dramáticas de rituales cortesanos como la danza puede ser una pura aprensión mía. E, incluso, es posible que esté desatendiendo el lugar real del baile en esta pieza si, por ejemplo, consideramos los dos villancicos dialogados como susceptibles de ser bailados también, y con la autonomía de ese «género mínimo» representado, bailado y cantado, con práctica dramática integral, que comienza a ser recogido en los mismos cancioneros del segundo tercio del siglo XVI, varios de ellos también compilados y publicados por Timoneda, que formalizaban un código bucólico popular lírico propiamente español —aún pendiente de estudio detenido— y que vemos ya generalizado a principios del siglo XVII¹.

Sin embargo, hay que tener presente el extraño final, que deja la acción en suspenso. En él cuatro pastores deciden marchar a la busca de Amor para que solucione la situación, caracterizándose por propia voluntad —teatro dentro de teatro— como ciegos, que habían sido cegados por las muchachas en sentido figurado y que ahora lo van a ser en el sentido material, pues ellas van a ponerles unas cintas antes de salir del escenario en parejas, cantando, adestrados. No se trata sólo de un cuadro alegórico o emblemático apropiadísimo para un final de aparato e, incluso de nuevo coreográfico, sino que, además, tiene todo el aire de un juego. Podríamos preguntarnos si la canción

1. Véase Robert Jammes, «La letrilla dialogada», en García Lorenzo 1983, pág. 96.

final y, en concreto, el estribillo *Quien me adiestra, quien me adiestra* no remite a un juego conocido y practicado en los medios cortesanos.

La cercanía entre el juego y teatro es, durante el Renacimiento, algo tan sustancial que no vale la pena entrar en la enumeración de una enjundiosa bibliografía. Me conformo con recordar las palabras de uno de los autores más interesantes de libros de juegos *de palabra* del siglo XVI, Inocencio Ringhieri, quien al detallar uno de los últimos que incluye en su libro, el juego de la comedia, lo presenta así: «Se cosa tiene di questi miei giuochi, affabili donne, simiglianza altro non è che il bellissimo ritrovamento della cimmedia»¹. La imbricación de juego y representación teatral era, en el ámbito cortesano, un hecho que fertilizaba uno y otra. Sin salir de la misma Valencia donde se publica nuestro libro, basta ver el *Cortesano* de Luis Milán, que se deja leer como una relación de los hechos que él consideraba definatorios de la vida cortesana de la corte virreinal, en la que se suceden, sin solución de continuidad, la conversación cortesana, el juego de palabras y la misma representación teatral a cargo de los mismos cortesanos.

En la misma Valencia donde Timoneda da a luz nuestro libro, se publica el único instrumento para el juego del mandar de la primera mitad del siglo XVI que nos ha llegado impreso

1. Innocenzio Ringhieri, *Cento giuochi liberali e d'ingegno*, Bologna: Anselmo Giacarrelli, 1551, fol. 146v.

—otros hay manuscritos— el *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis Milán, quizá compuesto para los de la corte valenciana del Duque de Calabria. Una de las posibilidades que se daría en el curso del juego, al abrir, según las normas, la dama el librito que el caballero le ofrece por un determinado lugar, como si de una *sors* se tratara, sería encontrar la siguiente instrucción: «Yréys con ojos cerrados | a tocar a la pared, | y pedime una merced». A lo que, cumpliendo el *mandato*, habría de responder el caballero: «La merced que yo hos pido, | pues cegado me avéys, | que vos, señora, me guiéys»¹. Las didascalias implícitas de las coplas dichas por dama y caballero implican una acción parecida al final de nuestro coloquio, y en uno de sus versos encontramos una cierta cercanía cuando menos conceptual, «ciégame pues me cegaste» (v. 321), que quizá sea supervivencia, como en el caso del estribillo de la canción, de alguna fórmula lúdica.

Diferentes variedades del juego de los ciegos formaban parte de los entretenimientos cortesanos que exigían tanto ingenio como capacidad dramática. *Gli trattenimenti* de Scipione Bargagli se publicaron por primera vez en Venecia, 1587, pero hacen crónica de una presunta reunión que tuvo lugar en Siena en las fiestas de Carnaval, durante el sitio a que Cosme de Médicis sometió a la ciudad en 1554-1555. En un marco narrativo incorpora y

1. Luis Milán, *Libro de motes de damas y caballeros*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1535, ed. en facsímile con prólogo de Justo García Morales, Barcelona: Torculum, 1951, págs. 74-75.

detalla algunos juegos complementarios¹. En la tercera y última jornada, Pirro, uno de los galanes, encargado de proponer un juego a la ocasión, se decide por el *juego de los ciegos* en estos términos: «Il quale acciochè debba per altro dilettevole riuscire e a ciascun de' giovani, che dovrà giocarvi, meno si renda malagevole il fingersi cieco; dico, come ogn'uno di loro chiamar si dee, e mostrarsi accecato colpa solamente e caggion d'Amore»². Confía Pirro en que todos seguirán su propuesta porque son enamorados y, por tanto, ciegos, aunque no de la vista corporal, y, naturalmente, imitarán a su señor, ciego de nacimiento:

Ciascuno di questi avvedutissimi giovani dovrà per diletto di voi, giocondissime donne, supporsi oggi d'esser primieramente cieco e d'esser in tale stato caduto solamente, come ho detto, mercè a l'Amore. Poi, chiamati ad un per uno al giuoco, a raccontare verranno quali state siano le vere e possenti cagioni che a quel termin gli habbian ridotti. Apresso a questo un breve priego porgeranno per la liberazione della lor cecità, con un atto al fine propio e naturale da ciechi, in segno e confirmamento di quella. Ultimamente da altra parte, che sie quella delle donne, sarà dal molto savio

1. Véase, para un resumen general, Thomas Frederick Crane, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven: Yale University Press, 1920, págs. 297-308.

2. *I trattenimenti di Scipion Bargagli, dove da vaghe donne e da giovani huomini narrate novelle e cantate alcune amoroze canzonette*, Venecia: Bernardo Giunti, 1592, pág. 219.

parere che di esse uscirà intorno a i casi o cagioni e all'opere de' detti ciechi, sovvenuto ognuno di loro e trattato ne suoi bisogni, secondo che le proprie lor qualità si verranno a meritare (220).

Empieza el juego otro de los jóvenes, fingiéndose ciego y moviéndose como tal, acercándose hasta Pirro, y allí expone con elegancia las razones de su ceguera, incorporando un argumento amoroso que conduce al ruego del favor de la amada. Cumple después con el deber de representar una acción propia de ciego, y casi se topa con su dama, a la que se encarga la contestación; la cual pone de manifiesto que no son creíbles las razones que ha aducido el jugador para quedarse ciego. Sigue después otro, que obtiene la misma respuesta; y, en fin, Lépidio entra en el juego, pero después de haberse ausentado del corro y de disfrazarse y mostrarse como un conocido «ciego di Norcia» que andaba las calles de Siena y demandaba limosna con su propio acento, que Bargagli pone en boca del joven Lépidio en una petición típica de limosna e, incluso, en su exposición de las razones de su ceguera, concretamente el mucho llorar por sus pasiones. Después de representar alguna acción física propia de ciego, una dama sí da por buenas las razones de Lépidio, explicándolas desde el punto de vista fisiológico. Tras de otros intentos, Lépidio, el más gracioso, recibe el don de las damas, que es el devolverle la vista. La acción de éste es, verdaderamente, teatral.

Girolamo Bargagli en un no menos famoso libro, *Dialogo de' giuochi che nelle veghie sanesi si usano di fare*, que quizá esté inspirado en la misma sociedad a la que me he referido

antes, y en unas fechas parecidas, detalla otro juego de ciegos, en el que algunos habían de fingir ceguera, explicar la causa de la misma y cantar una canción de ciego. «Davasi al cieco per guida una donna, se l'orbo era un giovane, e un giovane ad una donna cieca che per la stanza la guidasse, dicendo la sua e un canzone da ciechi, la quale andar cantando dovesse [...] Ed era allegra cosa in vero il veder andarsene cantando qualcuno da cieco, e spiritosa il sentir raccontare diverse belle cagioni d'esser orbo divenuto». Recuerda Bargagli cómo en alguna ocasión había parejas que cantaban como los ciegos de Roma, alternando las coplas, y anota un par de causas de las aducidas para la ceguera, por ver demasiado o por mirar la blancura del pecho de la amada¹. En los *Trattenimenti*, dos de los ciegos expían la inhabilidad de su razonamiento cantando a dúo y alternadamente coplas al estilo de los invidentes limosneros; y las mismas causas que recuerda Girolamo son también algunas de las que aducen los cortesano de Scipione.

Estos son juegos de palabra, y están reglamentados al detalle en un proceso que incluye acción física y verbal; y no sólo eso, sino que se imbrican en un marco teatral que va más allá de la acción individual de los jugadores. De esta ritualidad dan detalles algunos teóricos italianos del siglo XVI, como Girolamo Bargagli, que nos muestra cómo los juegos, en realidad, son la

1. Patrizia D'Incalci Ermini & Riccardo Bruscaqli, ed., Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982, págs. 111-112.

convivencia del grupo, en un proceso de invención o proposición del juego por parte de una persona a todos los demás, la acción propiamente dicha, y el premio¹. Se trata, pues, de un proceso ritual como el teatro, y en alguna medida de un discurso ya escrito, como el guión dramático. Pero se trata también de una representación simbólica de la realidad, en cualquiera de sus facetas. Por eso la lista de juegos de palabra es, si bien lo consideramos, una especie de reproducción de todas y de cada una de las facetas de la sociedad, hechas realidad en una imitación.

De ahí la razón de ser de una conclusión en forma de juego en una pieza como la nuestra. A estas luces, es muy interesante enclavar este coloquio en la línea de la representación cortesana integral que pudiéramos relacionar, por ejemplo, con los modelos italianos del juego colectivo y representado.

La importancia de este tipo de actividades cortesanas no hay por qué ponderarla aquí². La pastoral dramática y narrativa se beneficia de determinadas prácticas cortesanas reales; se ha considerado a la *Diana*, por ejemplo, como «nacida al calor de la fiesta cortesana»³; y es posible pensar que, como se aprecia en el teatro de Gil Vicente o en la *Égloga de Torino* incluida en la

1. Véase, por ejemplo, Crane 1920, 270-271.

2. Véase Ferrer Valls 1991, y algunos de los textos con fiestas mitológicas y pastoriles incluidas en Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. *Estudio y documentos*, Valencia: UNED & Universidad de Sevilla & Universidad de Valencia, 1993.

3. Eugenia Fosalba, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en López Bueno 2002, pág. 134.

Cuestión de amor representada por los mismos protagonistas, que, a su vez, representan a cortesanos napolitanos en clave, la inestabilidad de límites entre las funciones de cortesano y de actor en el teatro de corte tiende a facilitar la incorporación de todo tipo de elementos, como, por ejemplo los juegos. A este respecto, juegos como el ya mencionado de *mandar* se integraron naturalmente en obras como la *Tragicomedia de Don Duardos* de Vicente, por citar una pieza de teatro cortesano integral.

Podríamos volver aquí, para terminar estas notas sobre el *Coloquio de los discordantes*, a su final. El texto del coloquio quizá estaba abocado desde su propio origen no sólo a quedar en suspenso, sino también fragmentado. Una cuestión fundamental en la relación entre la *Discordia* y el *Coloquio* estribaba en la solución. De hecho, en éste se dice que los amantes van a recabar de Amor el remedio a su drama personal: «Sus, Corintho, luego vamos | ante Amor y deslindemos | si permite que muramos» (vv. 298-300). Pero, tal como se encuentra, el coloquio acaba con la puesta en movimiento de los cuatros pastores, ellos cegados con cintas y ellas adestrándolos, cantando la canción dialogada que sirve de colofón. Desde el punto de vista técnico, es un perfecto cierre tradicional, de los pastores *que se salen cantando*, y fin de la pieza, y, además, deja un mensaje claro en los últimos versos:

«¿Quién pensáys que ha de sanaros
desta litigosa muestra?».
«*Quien me adiestra, quien me adiestra*».

Si es el objeto amado el que habrá de solucionar el problema, está por demás ir a buscar a Amor, con lo que el cierre sería doblemente irónico y muy apropiado. La solución de *Discordia* sería, así, tanto más perogrullesca cuanto fácil, naturalmente resultado de una reelaboración de los *Discordantes*.

No quiero, sin embargo, rendir culto a los torsos, tristes o geniales, ni recamarlos como obras perfectas en su incompletez. Y es que el mínimo tamaño de este coloquio, sin embargo, acentúa el problema. Tiene, poco más o menos, como hemos dicho, la tercera parte de la medida de muchos coloquios pastoriles, empezando por la misma *Selvagia* en este tomo (920 versos), pero también del *Coloquio de Gila*. Y en ese puñado de versos aúna la égloga pastoril clásica en la primera parte, y formaliza otras estructuras en la segunda, con una implicación importante de la música, quizá la danza, y el juego. Estas, fuera de resultado de la fusión propia del espectáculo cortesano, son características de piezas de acompañamiento, liminares o de intermedio. Incluso, la sobrecarga de sutilidad erotológica puede servir en un plan de espectáculo variado e integrado.

Recordemos, por ejemplo, la innovación de Timoneda en los introitos de sus *Tres comedias* (1559), en los que, aunque en prosa, me parece encontrar una estructura parecida, e incluso un trasfondo lúdico y sentimental del mismo tenor que el de Vergara, con un papel de la música parecido en la introducción y en la conclusión¹. De uno u otro modo, se resuelven

1. Señala algunas particularidades estructurales más llamativas Emilio Cotarelo y Mori, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde*

los introitos que anteceden a las dos primeras comedias en un *caso de amor*, en un *dubbio* o en la representación de un ritual amoroso con referentes totalmente literarios y conversacionales. Los toma Timoneda del *Filocolo* de Boccaccio, naturalizado en España en la traducción ya citada, dramatizando los casos primero y tercero¹. No deja de ser interesante, a nuestro propósito, el que la solución del caso de amor planteado quede en suspenso para el día siguiente, como, en cierto modo, parece ocurrir en nuestro coloquio.

Del mismo tenor es el introito de la *Comedia de la Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, que representa, como hemos visto, el intento fallido de domeñar e incluso asesinar a Amor por parte de dos pastores, que al final acaban siendo sus esclavos, cuyo punto culminante antes de una adoración blasfema del dios de amor es un diálogo entrelazado entre los pastores y la pastora que los cautivó².

fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Madrid: Bailly-Bailliére, 1911, I, págs. XII-XIII; así como también Jean-Louis Flecniacoska, *La loa*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975, págs. 44-45.

1. Véase Crawford 1967 [1937], 123-125; y los textos en Eduardo Juliá Martínez, ed., *Obras de Juan Timoneda*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, II, págs. 251-256 & 296-298. No entro en la necesidad de tener en cuenta estas introducciones más o menos sutiles, aunque divulgadas ya por la imprenta, para matizar las características y destino de la comedia burguesa de Timoneda (véase Manuel V. Diago Moncholí, «Joan Timoneda: Una dramaturgia burguesa», en Manuel V. Diago Moncholí et al., *La génesis de la teatralidad barroca*, en *Cuadernos de Filología* III, 1-2, Valencia: Facultad de Filología, 1981, págs. 45-65).

2. Menéndez Pelayo 1905, 74-75.

Es evidente que el *Coloquio de los discordantes* no podría tener un uso idéntico a estos introitos, porque no está yuxtapuesto de forma explícita a ninguna pieza teatral más extensa. No obstante, los elementos literarios y dramáticos de que consta están hablando de la artificiosidad de la composición y de una posible función transicional en un espectáculo más amplio.

El coloquio en verso, como éste o el de Lope de Rueda al que enseguida vamos, lleva consigo numerosos motivos y prácticas propias de un «acontecimiento sociocultural» cortesano y aun bastante controlado. Es necesario, por tanto, constatarlos para percibir el lento desgaje de los límites entre el teatro relativamente no profesional con público *cautivo* y el que, con Rueda y sus colegas, se va desarrollando desde los años cuarenta para un público *libre*, si es que recabamos la propuesta de Hermenegildo¹. En el caso de un autor y representante que todavía vivía a finales del siglo XVI como Vergara, no parece deshacerse «la confusión constante de lo fingido» y «lo real», pues la clave de la interpretación completa del *acontecimiento* sólo se puede desvelar a partir de un conocimiento y hasta una participación en el entrelazado de los códigos bucólicos, en los referentes de lectura pastoril y en las prácticas de sociabilidad de la corte, como la danza o el canto polifónico.

1. Alfredo Hermenegildo, «Registro de representantes: Soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI», en Rodríguez Cuadros 1997, págs. 121-159. Tomo de las págs. 152-154 lo entrecomillado.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE LOS DISCORDANTES»

Justamente, un coloquio como éste y, probablemente, los otros dos mantienen en pie un determinado teatro de corte y auguran, desde luego, el desarrollo de sus variedades en el siglo XVII, espectáculo cortesano barroco que quizá por la persistencia de coloquios como los nuestros pudo desarrollarse, en alguna medida, sin partir de la nada o con rupturas tan excesivas como incomprensibles.

Lo cortés no quita lo valiente; y quizá el buen gusto ecléctico de Timoneda, que no era amigo de grandes rupturas, quedaría claro en su decisión de publicar piezas como el *Coloquio de los discordantes*, que, como otras de sus obras en verso publicadas en los años cincuenta, o los introitos de las *Tres comedias*, podría representar algo muy distinto de la evolución drástica, de la ruptura cortesana¹, que se quiere realzar a la hora de valorar el papel de Timoneda, contra cierta crítica —Merimée, por ejemplo— que parecía entristecer la labor del valenciano como si se tratara de un mero adobador de obras ajenas o apenas de un balbuciente poeta.

1. Frolidi 1968, 47, que realza la evolución valenciana hacia una cultura «no cortesana ya, sino abierta también a las clases medias e incluso interesada en la participación popular».



LOPE DE RUEDA
Y EL *COLOQUIO DE GILA*

EN LA EPÍSTOLA al lector que Timoneda antepone a los *Dos colloquios pastoriles de muy agraciada y apacible prosa*, elogia a su autor, Lope de Rueda, como «único solo entre representantes general en qualquier extraña figura, espejo y guía de dichos sayagos y estilo cabañero». Juan Rufo recordaba en sus *Seiscientas apotegmas* (1596) que treinta años antes más o menos, es decir, por los mismos que Timoneda publicara nuestros *Coloquios*, Rueda disponía apenas como ajuar de «seis pellicos, y cayados, | dos flautas y un tamborino, | tres vestidos de camino | con sus fieltros gironados»¹.

Elogios del estilo pastoril de sus admirados lectores del siglo XVII, como Lope o Cervantes, venían a fortalecer las palabras del editor y del cordobés. «Las comedias –escribía don Miguel en el prólogo a sus *Comedias y entremeses*– eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; adereçauanlas

1. Alberto Bleca, ed., Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Madrid: Espasa Calpe, 1972, pág. 348; para el alcance de los versos de Rufo, véase además, Diago Moncholí 1990, 50-51.

y dilatauanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo y ya de vizcaino: que todas estas quatro figuras y otras muchas hazia el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse»¹. Es, acaso, una pieza como el *Coloquio de Gila* la que tiene en la memoria Cervantes, si es que la alusión a égloga nos lleva más hacia el verso que hacia la prosa.

Pues ni sus comedias ni los dos coloquios en prosa hasta ahora conocidos permitían sustentar por completo elogios como el de Timoneda y la alta calificación de tales lectores, pues ni de *dichos sayagos* están, en realidad, llenas sus obras conocidas hasta ahora, ni es el *estilo cabañero* el que sustancia el texto de todas ellas, y especialmente los *Colloquios pastoriles*, en los que se percibe una exigente voluntad de estilo en una prosa, que, aunque fracasase en ocasiones estrepitosamente², huye siempre por su pedantería de cualquier *estilo cabañero* o de *dichos sayagos*. Ahora, la reaparición del *Coloquio de Gila* nos pone delante una de las facetas desconocidas de Lope de Rueda, y hace buenas, por supuesto, las palabras de sus lectores de otrora, pues es ésta la única obra de Lope que nos presenta la variedad del coloquio en verso, que completaría las modalidades teatrales propias de un profesional como él, que también era poeta¹.

1. Schevill & Bonilla 1915, 6. De «poesía pastoril» habla Diago Moncholí al interpretar este pasaje de Cervantes (1990, 51).

2. Véase, al respecto, Oleza Simó 1984b, 246-247.

1. «Lope de Rueda, que no era poeta, introduce el prólogo en prosa, que siempre es muy corto», sentenció Cotarelo y, a su zaga, numerosos críticos (Cotarelo 1911, I, pág. XI).

PRECISIONES CRONOLÓGICAS

UNAS PRECISIONES EDITORIALES Y CRONOLÓGICAS

Antes de arrostrar el comentario sobre el *Coloquio de Gila*, quisiera plantear aspectos meramente cronológicos, y de estructura editorial, en los que nos hacen pensar algunos de los paratextos de nuestro volumen, que quizá permitan afinar un poco más detalles, como el orden de la edición de las obras que conocemos de Lope de Rueda, el título de alguna desconocida, o la fecha de su muerte.

Nuestros *Tres colloquios pastoriles* llevan, inmediatamente después del *Coloquio de Gila*, un aviso del editor y una aprobación (en esta edición, pág. 193). He aquí el primero:

Aviso para los cómicos y representantes.

Sabréys, lectores prudentes,
los que holgáys ver obras buenas,
de gracias, sentencias llenas,
invenciones excelentes,
en prosa muy eloqüentes,
en casa Lope nascidas,
que serán presto imprimidas,
las quales son las siguientes:

Colloquio de Timbria,
Colloquio de Camilla,
Comedia Medora,
Comedia Eufemia,
Comedia de los engaños,
Comedia d'Antón d'Écija.

La aprobación de nuestro volumen está firmada por el maestro teólogo Joaquín Molina, en 16 de julio de 1566, y afirma que ha leído «los presentes colloquios y passos, y me parece que no hay cosa profana ni contra nuestra sancta fe cathólica, por lo qual se pueden imprimir».

El anunciado conjunto de obras que iban a ser «presto imprimidas» es *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles*, según reza la portada general de la edición. Se divide en tres secciones con portada propia para cada una de ellas, que llevan aprobación del también maestro Juan Blas Navarro, fechada en octubre del mismo año, en concreto los días 7 (*Las primeras dos [...] comedias [Eufemia y Armelina]*), el 17 (*Las segundas dos comedias [Los engañados y Medora]*) y 26 (*Dos colloquios pastoriles*) de octubre de 1566, y además licencia, firmada en los tres casos por Tomás Daza¹.

Por lo que se refiere a los datos que nos suministra ahora nuestro volumen, ha de prestarse atención al hecho, en primer

1. Véase la descripción muy detallada de Tusón 1965, 7-13. He comprobado el ejemplar que ahora está en la Biblioteca Nacional, R-12055.

PRECISIONES CRONOLÓGICAS

lugar, de que la enumeración de obras de Rueda *ad calcem* no se corresponde con las que, en fin, se iban a incluir en *Las quatro comedias*. En la lista, se echa en falta *Armelina*, dentro de la primera andanada, y no tenemos más noticia que la nuestra de la *Comedia de Antón de Écija*. Un título como éste, que descansa sobre un nombre con regusto popularizante no cuadra con los otros de la enumeración de Timoneda, de querencia italiana, más de moda. Es posible que *Antón de Écija* fuera un nombre propio con tradición proverbial, folclórica o espectacular, como el de Juan Rana, pero no he conseguido documentarlo. No desdice, desde luego, de un tipo cómico como los propios de la comedia urbana, el herrero Pascual Crespo, por ejemplo, o, mejor, el zapatero cómico Diego de Córdoba de, precisamente, la *Comedia llamada Armelina*. Cabe la posibilidad de que ésta sea, precisamente, la de Antón de Écija, y que el editor haya cambiado el título en el curso de la edición, para ajustarlo mejor al gusto dominante, pero no veo la razón del cambio del nombre de los personajes, y ningún Antón aparece en ella.

Nótese, además, que la aprobación de las dos series de comedias es prácticamente igual, a excepción de la fecha, y en ambas el teólogo dice haber visto y haber leído «tres Comoedias, quarum autor esse perhibetur Lope de Rueda, vulgari sermone», y no dos para una serie, como sería el caso, o dos y dos¹. Cabe

1. Cotarelo 1908, I, 4 & 158.

un error en la transcripción del documento al componerlo, o bien tenemos un indicio de un cambio de planes en el proceso de edición, que se puede deber al hecho, por ejemplo, de que Timoneda no tuviera en su archivo teatral todas las piezas que promete y va editando, sino que las recibiera del propio Rueda desde su retiro de Córdoba. La promesa de esos títulos —es un suponer— podría haber quedado incumplida por parte de su autor, si hizo llegar en primer lugar sólo las tres comedias mencionadas, para las que Timoneda se apresurara a solicitar aprobación y censura. Poco después, en lugar de la de *Antón de Écija*, llega a las manos del editor *Armélina*, que coloca en el lote con las demás, aunque aprovechando la licencia concedida a las otras tres. Extraña, sin embargo, el hecho de que se repita el número de piezas, tres, en las dos aprobaciones, que se puede atribuir a una repetición automática atraída por la fórmula administrativa del trámite y aprobación.

Quizá la muerte de Rueda tuvo que ver en estos reajustes editoriales. Hasta ahora la fecha *ante quem* de la desaparición del autor era la de la publicación de las *Cuatro comedias*, 1567, sin más precisión, la fecha que se estampa en la portada o en el colofón; o, más concreta y matizadamente, habrá que asignar como fecha *ante quem* el día 7 de octubre de 1566, fecha de la aprobación de la primera parte, en la que figura la «Epístola satisfactoria de Ioan de Timoneda al prudente lector», y en la que, excusándose de sus retoques, se refiere indirectamente al traspaso del representante, hablando de las «cosas no lícitas y malsonantes

que algunos en vida de Lope habrán oído»¹. Mucho más explícito, claro, es el «soneto de Francisco de Ledesma a la muerte de Lope de Rueda», inserto en el folio 29v aprovechando un hueco entre las dos piezas incluidas de las *Segundas dos comedias*, *Los engañados* y *Medora*. Tienen éstas aprobación del día 17 de julio, y es posible que Timoneda lo escribiera o lo encargara al calor de la noticia. Por lo que se refiere a la fecha *post quem*, sólo podíamos establecer la del testamento de Rueda, que, enfermo, otorga el día 21 de marzo de 1565².

No hallamos, sin embargo, ni la más esquiva referencia a la muerte de Lope de Rueda en nuestros *Tres coloquios*. Es dable suponer que cuando este volumen se edita o, mejor, se aprueba, el 16 de julio de 1566, todavía no era Timoneda conocedor de la muerte. Es posible, así, que Rueda muriera en torno al mes de julio o que la noticia llegara a Valencia entre ese mes, cuando se aprueban nuestros *Colloquios*, y octubre, fecha de aprobación del resto de las obras.

En fin, muy probablemente esa muerte podría explicar los problemas que más arriba hemos visto a partir de las promesas de Timoneda de editar determinadas piezas de Rueda que luego no coinciden con las que figuran en las *Cuatro comedias*. Implica

1. Cotarelo 1908, I, 5. También en Fernando González Ollé, ed., Lope de Rueda, *Eufemia y Armelina*, Salamanca: Anaya, 1967, pág. 53; en Hermenegildo 2001, 71.

2. Rafael Ramírez de Arellano, «Testamento de Lope de Rueda», *Revista Española de Literatura, Historia y Artes*, 1901, n.º. 1, págs. 9-12; Tusón 1965, 25; Hermenegildo 2001, 18.

esto, naturalmente, que, del mismo modo que Timoneda estaba en relación con Vergara a la hora de editar algunas de sus obras, como demuestra la carta prologal del editor, también pudo estarlo con Lope de Rueda. Aunque las últimas noticias documentales de su estancia en Valencia datan de 1560, año en que contrae matrimonio con una valenciana, Rafaela Trilles, no es imposible que viajara después en otras ocasiones por razones personales o profesionales, o que se mantuviera en relación constante con su amigo y editor Timoneda¹.

Hay otra cuestión más que nos plantea la aprobación de nuestros *Tres colloquios*, y es la alusión a los *pasos* por parte del aprobante. Es cierto que Timoneda alude en los paratextos editoriales a los *pasos* incluidos en las obras, e incluso los enumera para uso de representantes al final de *Las quatro comedias*. Pero en nuestro caso el único paso que se incluye es el de negra del *Coloquio de Gila*. Me da la impresión que el editor había presentado, junto con nuestros tres coloquios, los pasos incluidos en *El deleytoso*, cuya edición de 1567 no lleva impreso dato legal alguno, ni aprobación ni licencia. Tanto los *Tres colloquios* como *El deleytoso* tienen un común aire tipográfico, con una letrería cursiva del tipo más arriba señalado que usa Juan Mey, en tanto que la serie de los comedias y los coloquios se imprime con letra gótica para el texto, a excepción del *Diálogo sobre la*

1. Véase Diago Moncholí 1990, 46-47.

PRECISIONES CRONOLÓGICAS

invención de las calzas, embutido, como señaló Alberto Blecua, para completar un cuadernillo.

Así pues, Timoneda pudo publicar *El Deleytoso* agrupado con *Tres colloquios*, aunque, como en otras ocasiones, de tal modo que se pudieran desgajar sus partes con la facilidad que parecen haber requerido los compradores y que testimonian las otras series. El hecho de que la colección de pasos precediera a las *Cuatro comedias* y hubiera sido aprobado y publicado al tiempo que los *Tres colloquios* explica que no haya la menor alusión de Timoneda en la lista de obras que piensa imprimir pronto y que incluye en nuestro libro.

Queda abierta, sin embargo, la senda bio-bibliográfica que podría acotarse con más seguridad a la vista de nuevos testimonios documentales.

EL COLLOQUIO DE GILA

Desgajar el *Coloquio de Gila* de las demás no fuera, acaso, sólo una cuestión de oportunidad, de azar en la llegada de la pieza a las manos de Timoneda, sino también a causa de la propia condición atípica del coloquio, que tal como se nos conserva parece un texto a medio camino de las piezas en verso y de la nueva *comedia* en prosa, o viceversa. Es *Gila*, en efecto, un producto raro por mezclar verso y prosa con una consistencia real, pues no se reserva la prosa sólo para las intercalaciones en forma de *paso*, sino también para la continuación de la acción principal. De otro lado, la agrupación que el editor hace con textos como los de Vergara no parece resultado de un azar, pues son varias las coincidencias que con el *Coloquio de Selvagia* presenta el de Rueda. Estas circunstancias nos plantean algunas cuestiones sobre la intervención del editor o sobre la transmisión de estos textos, pues, si atendemos tanto a los argumentos como a la práctica dramática, darían la sensación de ser piezas extraídas de un *registro* de representantes: temas y fábula homólogos cuadran en su estado actual con una práctica desarrollada por un grupo de actores más o menos parecido. Atenderemos a algunas de estas cuestiones en lo que sigue, empezando por el raro mestizaje de verso y prosa y los problemas que plantea.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

§ *La fábula, entre el metro y la prosa*

Los setecientos primeros versos octosílabos del *Coloquio de Gila* corren ágiles agrupados en las quintillas dobles tradicionales del teatro de los tres primeros cuartos del siglo XVI. Es Bruno el que, solo en escena, da comienzo a la pieza «quejándose de aquel que pocos biven sin sus querellas», como expresa el argumento, es decir, el amor. Y, en efecto, a lo largo de ochenta versos, más o menos los mismos que ocupa el monólogo de Silvero en el *Coloquio de Selvagia*, Bruno construye, con la estructura de *pelea* dialéctica y movilizándolo los motivos de oposición corte / aldea, una invectiva contra un amor que lo ha emponzoñado depositando a Gila, la pastora joven, «al fondón del tibio pecho» (v. 30). El monólogo termina con una petición contradictoria a los *espíritus*, para que ablanden el pecho de Gila, y a los elementos, para que abrasen toda su cabaña y bienes, que, arruinados, son, en el ámbito del código bucólico, un transunto alegórico del propio estado del pastor, como ya lo había sido en el coloquio de Vergara.

En la siguiente escena, hace su entrada Palmero, pastor, más joven, que dialoga con Bruno sobre las razones de sus quejas, en un tono que, como veremos, coloca a este personaje a medio camino entre dos funciones, la de pastor confidente de la égloga y la de rústico que no acaba de entender muy bien cuál es concretamente la enfermedad o lucha con «qualque fiera» (100) que soporta el pastor viejo y un sí es no es cortesano. Al final Palmero se hace cargo de la enfermedad de Bruno, barrunta «que muere

desesperado» (132), y lo anima a buscar remedio, entre otros entreteniéndose mirando la belleza de una Gila, cuya aparición arcádica anuncia con una didascalia implícita (141-150).

Se incorporan al escenario Gila y su criada Tenoria, que vocean al rebaño en un tono algo rústico que contrasta con el anuncio de Palmero. Cómica debe ser la escena de Palmero intentando desasirse de Bruno que lo tiene agarrado, temeroso de enfrentarse a la contemplación de la amada, aunque es posible que sirviera para adelantar el desmadejamiento del viejo enamorado, que cae desmayado. El pastor más joven se dedica a la recuesta de Gila, en el curso de la cual se incluyen los versos que Lope de Vega hizo famosos, y en la que Palmero pide rústicos favores, como besarle el pellico o la faldilla, y ofrece enseñarle un conjuro secreto para curar el ganado o servirle de bestia de carga, si ella así lo quisiera.

Ve Gila al desmayado y se interesa por él. Describe Palmero las circunstancias del desmayo, y Tenoria las explica como el natural deslumbramiento ante la belleza de su ama, pero en ningún caso se declara el nombre de la persona, manteniendo el suspense y permitiendo el anuncio de una acción cómica, como es la que propone Tenoria. A saber, que Gila brume al pastor desmayado con la cayada, «que sano nol' dexes nada», por mostrarse «amador frío» (271-280). Gila prefiere interpretar el desmayo como un *accidente* y, en fin, al declarar Palmero el nombre de Bruno, todos muestran su compasión, pues lo creen a las puertas de la muerte.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

Mientras entonan un cantarcillo fúnebre (351-353), aparece un hada, que manda salir a los pastores para intentar parar la muerte inminente de Bruno por medio de su *toque* salutífero. Gila muestra su interés especial, y ofrece su *tocadura* o velo entendiendo mal las características del *toque* del hada, quien, materializando la ambigüedad que se deriva del juego verbal de Rueda con los dos términos, hace del velo una empresa de amor y, por tanto, responsabiliza también del remedio del enamorado a la persona amada.

Despierta Bruno y anuncia con un monólogo sombrío su retirada y, quizá, muerte. Gila y Tenoria le suceden en la escena y mantienen un pequeño *contraste* o *cuestión* sobre corte y aldea en relación con el amor. Queda sola Tenoria y Palmero se presenta buscando la chiva preferida de Gila, descrita en los términos tópicos que requiere la convención bucólica, la cual quiere presentarle para ganar su favor. Tenoria le dice dónde hallarla y se van retirando los dos.

Suceden después Anselmo y Gila, y el padre requiere a la hija para que se decida por uno de los dos pretendientes, Palmero o Bruno. Ella da largas, con la excusa de su juventud. Muy oportunamente, la conversación queda interrumpida por la aparición de Tenoria y Sofía, la negra.

Deja Rueda aquí el verso para insertar un típico *paso* de negra, en el que se utilizan los motivos que se encuentran en otros parecidos, como el orgullo de la africana al relatar quiénes fueron los padrinos de su boda con un blanco, por más señas de oficio infamante, verdugo; su satisfacción al verse alabada de

hermosa y de buena voz, que demuestra cantando una disparatada versión de la *Niña de Gómez Arias*, canción que, como en otros pasos de Rueda, debía de tener grandes efectos cómicos. Sofía, la negra, ha de salir de escena con una exclamación arriscada que completaba su ciclo cómico (líns. 123-124).

Todos salen también, entrando por una puerta practicable, y entra Palmero diciendo que ha convocado allí a Bruno para pelear con él. Llega este y se enzarzan en la discusión sobre el amor de Gila; y cuando están a punto de acuchillarse, entra Gila y detiene la pelea, instándoles a que se retiren, pero no sin antes declarar su preferencia por Bruno, al que manda retirarse, mientras consuela a Palmero. Queda éste solo y decide suicidarse; cuando está a punto de clavarse el cuchillo, detiene su mano el hada, que le declara ser él Tenorio, hijo de Anselmo, cuyo nombre auténtico es Gaspacio, y hermano de Toribia, verdadero nombre de Gila, perdido en un naufragio.

La anagnórisis sucede en la siguientes escenas, no sin antes cerrar el círculo con la revelación del hada a Bruno de que Tenoria es su hija, la cual se desposará con Palmero, del mismo modo que Gila con Bruno, y todos entran a celebrar las bodas.

Fuera de la escena en la que Gila detiene la pelea entre los dos pastores, todas las demás hasta el final están en prosa. Los problemas que nos plantea esta rara situación o anomalía son numerosos. Intentaré dejarlos expuestos, aunque no sé si acertaré con algunas explicaciones.

Y es que el *Coloquio de Gila* sería el único caso de la producción de Rueda —y de los autores teatrales contemporáneos— en

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

que se mezcla prosa y verso en una pieza. A primera vista, el propio reparto de prosa y verso no sólo podría ser un modo de materializar el estilo mixto, entre los dos extremos máximos posibles, del coloquio amoroso cortesano y del *paso*, sino además afectar a la mezcla de modalidades o modelos genéricos del propio Rueda, entre el coloquio pastoril con un presunto destino cortesano y la comedia en prosa¹. Aunque es el verso el que soporta la mayor parte de la acción, la prosa —descontada la que constituye el *paso* o entremés intercalado— también contribuye a la acción principal.

Además, la materialización del texto en verso y en prosa parece que también conlleva la sucesión de dos estilos distintos. En la parte métrica, de un lado, abundan los rasgos propios de la lengua pastoril, aunque no en la misma proporción que en el teatro anterior a Rueda que había de figurar en su repertorio. Tras del *paso* o entremés de la negra Sofía, en cambio, descienden casi hasta cero los rasgos propios del lenguaje rústico. Es perceptible ahora la misma voluntad de estilo más sublime y nada *cabañero* que tienen los coloquios cortesanos del mismo Lope, con rarísimas briznas lingüísticas pastoriles. Y esto ocurre no sólo en la escena en prosa que sigue al *paso*, sino también en las siguientes en verso que se intercalan entre las anteriores. Podríamos pensar que esta elevación del estilo estuviera en relación con el roce casi trágico de estas escenas finales, la disputa

1. Oleza Simó 1984b, 246-247; ténganse en cuenta, sin embargo, los matices de Diago Moncholí 1990, 53.

entre los pastores por el amor de Gila, y la solución drástica que esta les comunica. Pero también puede haber otras razones más accidentales que literarias que pudieran explicar el extraño prosím metro.

Y es que podríamos empezar considerando la opción de Lope de Rueda como hart o sintomática. En primer lugar, si atendemos a la crítica, Rueda sería uno de los abanderados del destierro del verso teatral, por influencia italiana, que se mantiene entre los años de 1540 y 1570, más quizá para el teatro profano que para el religioso. A pesar de la influencia de determinados cómicos italianos, y a partir de la última fecha señalada, parece que el verso vuelve a triunfar¹. Lo paradójico en este caso es que podríamos proponer que Rueda estaría ensayando en *Gila* el cambio en uno u otro sentido; ora beneficia el paso del verso a la prosa, ora, caso de ser una de sus últimas obras, anuncia el quiebro definitivo del teatro español hacia la *comedia nueva* en verso.

Se plantea, claro, un problema también de valoración con respecto a la opción por la prosa, un acierto teatral, como parecen opinar algunos de los más conspicuos críticos, por ejemplo, Hermenegildo, para quien «a través de la prosa, Rueda da al teatro libertad frente al texto mismo»; «el empleo de la prosa permite una mayor posibilidad de *crear texto en el momento mismo de la representación*»². Pero, en este brete, la futura

1. Véase Agustín de la Granja, «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales Cervantinos*, 34 (1998), págs. 255-267.

2. Hermenegildo 2001, 53.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

irónica satisfacción de Lope de Vega ante la lectura de esta pieza contribuye a engrosar los argumentos sobre la génesis de la comedia barroca, enunciada por Oleza. Hasta incluso podríamos empecinarnos quizá sin mucha razón en mantener que la necesidad de la variación estilística, de aspectos o tonos, de la comedia materializada por el poliestrofismo, estaría aquí adelantado en forma de prosímetro, buscando una salida a la exigencia de una variedad de estilos para una variedad de situaciones. Sería como dar organicidad a la yuxtaposición necesaria de estilos en la vida, que, por otro lado, estaban presentes en el teatro representado según su desarrollo iba siendo mayor, fuera popular o cortesano.

De empeñarme en todo esto, no estoy seguro de que pueda convencer demasiado, sobre todo si entramos con más detalle en el texto del coloquio. La preocupación por la especialidad del verso o la prosa en la comedia era un asunto más propio de teóricos que de prácticos, como se ha aducido a la hora de explicar el vaivén entre una y otra forma por parte de autores nada sospechosos de inconsciencia teórica, como Ariosto. Por lo que a España se refiere, Timoneda se movió, a lo largo de su vida, entre la prosa y el verso, y anduvo ese viaje de ida y vuelta en varias ocasiones.

La publicación de sus *Tres comedias* en prosa (1559) sucede, quizá, a experiencias anteriores en verso aludidas en el prólogo y, de hecho, conocidas algunas impresas, fundamentalmente teatro religioso. Pocos años después da a luz su *Turiana*, con aprobaciones de 1563 a 1565, que, aunque pueda contener obra

anterior a las *Tres comedias*, el hecho de reunirla y darla a la luz tiene un sentido no sólo comercial. Frolidi, siguiendo sus presupuestos críticos, arriesgó que este paso al verso pudo deberse a la necesidad de sintonizar con un público habituado al octosílabo y también a unos modelos literarios de la calle, de la realidad cotidiana¹. Timoneda volvió a la prosa después; «desconcertante» y de «rareza extraordinaria» pareció a Asensio su empleo en la *Obra llamada María*, de tema navideño, y que hubo de publicarse en 1568, si es que formaba cuerpo con el *Coloquio de los divinos amores* al que acompaña en el único ejemplar fragmentario que nos ha llegado². La adopción de la prosa para el teatro religioso no es, ya en el segundo tercio del siglo XVI, algo tan raro, aunque sí inhabitual y quizá muy localizado: verbigracia, el hecho de estar en prosa un par de piezas del *Códice de autos viejos* ha sustentado la atribución a Lope de Rueda, discutida ahora. Timoneda siguió alternando y utilizando el verso en otras piezas sacramentales posteriores, al menos si juzgamos por lo que de su producción ha alcanzado el día de hoy.

Pero en los casos anteriores no hallamos mestizaje alguno de prosa y verso en una misma pieza. Ocurre, sí, en composiciones

1. Frolidi 1968, 78. Para otros engarces teóricos de la disputa entre cicero-nianos y aristotélicos, véanse, por ejemplo, las puntualizaciones de José Luis Canet Vallés, ed., Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid: Castalia, 1992, págs. 40-42.

2. Eugenio Asensio, «Juan Timoneda y su *Obra llamada María*», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza: «...la fonte que mana y corre...», 1978, I, págs. 19-31; la referencia en pág. 29. Véase Cátedra 2005.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

más tardías y con alternancia que tiene una consistencia lejana a la del *Coloquio de Gila*. En las navideñas del código de la Hispanic Society que contiene algunos dramas representados en la catedral de Sevilla, estudiados por Mercedes de los Reyes, tenemos una suerte de mezcla de prosa y de verso. Así, la *Representación del Nacimiento del Hijo de Dios Humanado* consta de seis partes, «las cinco primeras en prosa y la sexta en verso, con contrapuntos líricos en diversos momentos»; en tanto que la *Representación del Nacimiento de Christo Jesús Salvador Nuestro*, que consta de seis partes en prosa, tiene un introito en verso y «contrapuntos líricos y algunos parlamentos en verso en la Cuarta y la Sexta partes»¹. En ambos casos, el metro que predomina es el endecasílabo, con varias combinaciones estróficas, lo que nos pone tras de una pista italianizante y del teatro de colegio, que alterna prosa y verso, aunque a veces con un vector añadido, la alternancia lingüística entre latín y lengua vulgar.

La primera explicación para la que podríamos ir calificando de anomalía en nuestro coloquio es la de un accidente en la conservación del texto. La prosa ocurre sólo en la última parte de la composición. Si bien nos parece natural en el *paso de negra*,

1. Mercedes de los Reyes Peña, «Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo», en Christophe Couderc & Benoît Pellistrandi, eds., «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, págs. 319-343, las citas en págs. 320 y 321, respectivamente.

resulta muy extraño e inhabitual que continúe también en prosa un episodio directamente ligado a la acción principal, el encuentro de los dos enamorados, Palmero y Bruno, para resolver sus diferencias amorosas por medio de una pelea. Sigue después otra escena en verso, con la intervención de estos dos enamorados y de Gila, y otra en prosa, que presenta al hada evitando el suicidio de Palmero y anunciando ya la solución de la trama hasta el final, que se facturará también en prosa. No hay una explicación técnica para esta alternancia, al menos en lo que a mí se me ocurre. No podemos invocar, por ejemplo, el principio de decoro, no sólo porque se trata de episodios protagonizados por pastores o con personajes fantásticos que ya han aparecido antes en verso, sino también porque se trataría incluso de un caso único en el teatro del siglo XVI.

Pero, sobre todo, me parece percibir una llamativa falta de concordia entre las partes en prosa y en verso con relación a fundamentales aspectos de la trama y de la caracterización de los personajes. Confío en que no sea aprensión mía que determinados motivos propios del teatro profesional, relacionados con la *fábula*, se incorporan o cobran mayor relieve e importancia en la parte en prosa, y apenas se reconocían o desempeñaban una función determinante en la parte versificada. Es el caso, de entrada, de la competencia amorosa entre Palmero y Bruno, de la que no hay el más mínimo atisbo, adelanto o preparación en la parte en verso. La transformación del carácter de Palmero de pastor confidente y enamoradizo a competente celoso y de tintes trágicos es tan brusca como inexplicada.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

En aras de un tratamiento equilibrado del código bucólico, veíamos dos pastores cuya competencia amorosa era tan lírica como bien avenida. La última vez que los dos pastores hablan es al principio, y Palmero entona junto con las pastoras el «nocturno cantar» al creer que Bruno está «dando cuenta», muriendo (vv. 349 & 346). En la conversación entre Palmero y Tenoria, en la que ésta le da esperanzas con respecto a su amor por Gila (vv. 554 y sigs.) no hay el más mínimo indicio de tensión; y, para completar la situación, cuando Anselmo propone a su hija que decida entre Bruno y Palmero, ésta le da largas, y, además, no está presente el segundo de los pastores. No hay, pues, antes de la escena en prosa y a lo largo de la pieza nada que justifique sus bruscas palabras inmediatamente después del *paso*: «Aqueste es el lugar para mí tan desseado, donde yo y aquel malvado de Bruno quedamos de nos ver uno a uno. Y él tiene pensado, sin duda, que lo llamo para algún otro negocio» (líns. 125-129). Podemos conceder, acaso, que la última frase sea una didascalia implícita que ahorra la escenificación de los preliminares de esa entrevista, pero se echa de menos una transición que permita el cambio profundo del carácter de Palmero y de la relación entre dos pastores amigos que han escenificado una égloga bucólica como la del principio, hasta convertirse en dos rivales dispuestos a matarse, y que se insultan. Echamos de menos, por ejemplo, una escena de transición en la que Gila hubiera mostrado sus preferencias a los pastores, o bien que hubiera mostrado más favor por uno que por otro, al estilo de las cuestiones dudosas como las del *Philocolo*. Sin

embargo, Gila muestra su decisión después de detener el violento enfrentamiento a muerte entre Bruno y Palmero. No hay tampoco antes un tratamiento del amor de éste en forma de sobrecarga pasional, que derive lógicamente en la desesperación amorosa y el intento de suicidio que va a ser detenido por el hada. Las propias palabras, en cambio, de Bruno (líns. 135-140) muestran una serenidad que contrasta, desde luego, con la trágica expresión de un ánimo atormentado y pesimista que lo rige en el final de su anterior mutis (vv. 440 y sigs.), y que auguraba, desde luego, no precisamente una tranquila relación con la enamorada.

Son demasiadas incongruencias o, como mínimo, inconsistencias que sólo se disimulan por la incorporación de motivos propios del código bucólico y de situaciones extraordinarias *pathológicas* que, merced a la práctica escénica de algunos de ellos —lucha pastoril, elementos maravillosos, escenificación del suicidio casi consumado, etc.—, contribuirían a mantener un cierto chambado teatral, pero en nada un orgánico edificio textual.

Precisamente, motivos como éstos, y los que completan la acción que hemos visto, sustentan la trama de otras piezas del teatro profesional en prosa, como el de Alonso de la Vega y del mismo Rueda. Pero en el *Coloquio de Gila* aparecen de forma urgente al final. El enredo, la alusión a la pérdida del niño Palmero en un naufragio, y la declaración de la identidad de Anselmo, Gila y Tenoria, ocurren arrebatadamente cuando el coloquio toca a su fin, justamente en las partes en prosa.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

No hay, además, la menor alusión a las identidades escondidas en las partes anteriores en verso de la pieza. Incluso, Anselmo es un personaje de pura transición, sin la menor importancia, que sólo hace acto de presencia al final del coloquio, a partir del v. 644, y no tiene ni la más mínima justificación o adelanto en las partes en verso. Recuerdo que en el *Coloquio de Selvagia* se producen situaciones de anagnórisis final parecidas, pero el enredo está apuntado ya desde el principio, y se van haciendo los adelantos pertinentes a lo largo de todo el coloquio, en el que, como hemos visto, el padre es un personaje estructurador de primera importancia.

Todo esto nos invita a pensar que el uso de la prosa no se puede justificar fundamentalmente porque con ella se explicarían mejor los episodios finales de enredo y anagnórisis en el contexto de una nueva modalidad de comedia burguesa, y, así, poder sorprender una rara situación de transición entre los dos modelos de coloquio pastoril ruedano.

Da la impresión, en cambio, que el mestizaje no es resultado de un experimento, una situación de transición o de madurez, sino más bien el resultado de ajustes o de agrupamiento o refundición de dos versiones, o de reescritura de una pieza en dos estados distintos, incluso de adición para completar un texto que faltaba y en el que se aprovechara con leves cambios una trama distinta pobremente yuxtapuesta. El índice de responsabilidad de Rueda en todo esto es harto problemático, pero podemos achacar la situación a su modo de trabajar, arraigado en una práctica teatral con un índice de improvisación razonable;

o, incluso, la cercanía, sobre la que nos explayaremos luego, entre Rueda y Vergara nos podría hacer pensar que, en realidad, lo publicado por Timoneda fuera un material aún no acabado o deficientemente conservado. Uno se podría preguntar si acaso los coloquios de Vergara no procederían de un registro de representante propiedad de Lope de Rueda, o si no remontarían a ese registro, en el que Timoneda ha encontrado una pieza a medio elaborar que, por cierto, ha decidido publicar aparte. Aunque esto vaya contra mi propuesta de una posible relación directa entre los dos autores, más arriba esbozada, es posibilidad que hay que dejar sobre el tapete.

El texto teatral era muy inestable y su estado dependería a lo largo del tiempo, y aun fijado por escrito, de circunstancias muy ligadas a la práctica escénica, a la concepción del hecho teatral como «acontecimiento sociocultural»¹. De esta circunstancia se deriva buena parte de la «inorganicidad textual» que se ha destacado como una de las características principales de este teatro profesional². Desde luego, la inorganicidad textual es característica fundamental de la organicidad *all'improviso* de la *commedia dell'arte*. Sin necesidad de invocarla al hablar del teatro de Vergara o de Rueda, parece claro que la práctica

1. Tomo la definición de Hermenegildo 1997, 122-123.

2. Diago Moncholí 1990, 58. En otro lugar: «A Lope de Rueda la exactitud de la intriga o la justeza de los caracteres no le importaban demasiado. Él había ganado su prestigio como intérprete de figuras tópicas (el rufián, la negra, el bobo) y los textos tenían que supeditarse a sus intereses de actor» (Diago Moncholí 1981, 61).

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

escénica y lo coyuntural son elementos que hay que tener en cuenta también a la hora de configurar el plan de los tejidos textuales de dramaturgos como Rueda o Vergara. El cosido de las situaciones autónomas y de materializaciones literarias de la práctica escénica que veíamos en el *Coloquio de los discordantes* o el mero zurzido de motivos y de textos preexistentes de su *rifacimento* son, sí, el resultado del espectáculo cortesano múltiple, pero también el del seguimiento de un plan materializado como el que, sin materia, apuntarán las trazas de un espectáculo, los *scenari* o *sogetti* de un *zibaldone* como el de Bottarga, en el que los hay también de carácter pastoril que, por cierto, «recuerdan a los de las *favole boschereccie* del primer Quinientos»¹.

Nuestra *inorganicidad*, sin embargo y también, no dejará de poder achacarse a las consecuencias de la práctica escénica, es decir, consecuencias materiales en el terreno de la escritura o de la conservación. Esto es evidente en las varias situaciones que se nos han ido planteando a lo largo de estas páginas. Se abren, así y desde esta perspectiva, posibilidades harto sugerentes para enfocar el problema del mestizaje de Rueda.

Se puede plantear, por ejemplo, que las prosas finales fueran el único resto que nos quedara de una versión primera, sujeta

1. Según la excelente exposición de María del Valle Ojeda Calvo, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63 (1995), págs. 119-138; los *scenari* pastoriles son seis y van sin títulos (128-129).

a un proceso de reelaboración en verso. La reescritura en verso de una pieza originalmente en prosa, y no a la inversa, fue algo que en el teatro italiano de la época se dio en ocasiones, al menos entre autores de primera categoría como Ariosto, que sometió a varias de sus obras a este desplazamiento no sólo formal, sino también temático. En el prólogo de la *Cassaria* en verso, recordaba a sus lectores que la primera versión en prosa cosechó éxitos veinte años atrás, pero «data in preda a gl'importuni et avidi | stampator fu, li quali laceraronla», hicieron de ella a su gusto «e poi per le botteghe e per li publici | mercati a chi ne volsi la venderono | per poco prezzo», con lo que continuó su deturpamiento. Se quejó la comedia al autor y él «fecela | piú bella che mai fosse, e rinovatala», hasta el punto de que nadie la reconocería¹. A la misma reelaboración sometió Ariosto *I Suppositi*; y Giovanni Maria Cecchi cuatro de sus primeras piezas en prosa¹. A pesar de los modelos clásicos en verso, «the early comic dramatists never could make up their minds about the rival merits of verse and prose [...] Throughout the century there was a constant shifting back and forth between the two mediums»².

1. Michele Catalano, ed., Ludovico Ariosto, *Le commedie*, Bologna: Zanichelli, 1940, I, págs. 167-169.

1. Irene Sanesi, *La commedia*, Milán: Dottor Francesco Vallardi, 1944, I, pág. 315.

2. Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, Ill.: University of Illinois, 1960, pág. 67.

Quizá la tensión entre dos modalidades, dos opciones estilísticas, dos ámbitos de audiencia, dos espíritus, también se da en la doble opción de Ariosto con respecto a sus dobles versiones. Gustaría pensar que fuera el mismo caso el de Rueda. Pero, de decantarnos por una explicación como ésta, habría que justificar la falta de organicidad en la que me entretuve antes, o por qué alguna escena de esta sección final está toda en verso. E, incluso, por qué es posible encontrar —si es que no me obsesiono— restos en la prosa que parecen de una secuencia de rima, bien que poco sistemática, cierto, en determinados momentos (por ejemplo, líns. 125-126: *-ado, -uno*; 141-145: *-ado, -on*). Una frecuencia de este tipo, baja sistematicidad y presuntas rimas tan fáciles, sin embargo, no es un indicio suficiente, tratándose sobre todo de textos como éstos, en los que la impronta oral yace en su misma composición escrita.

Esto, si es indicio de algo más, podría estar sugiriéndonos el proceso inverso, que el final de la pieza fuera, en realidad, el resto de la segunda versión en prosa del coloquio. Hay un detalle interesante que en el texto he atribuido a un juego de sugerencias de Rueda, pero que podría ser indicio de un replanteamiento del texto original, ora sea con la intención de prosificarlo todo, ora de utilizar dos modalidades yuxtapuestas sin demasiado cuidado. En los vv. 354 y siguientes un hada hace su aparición, como hemos visto, e interviene en la sanación o recordar de Bruno. Su *toque* a base de hierbas confortativas se completa con la *tocadura* o velo que Gila se empeña en dejar al hada para que detenga la hemorragia del *accidentado*. Al fin, es justamente

el reconocimiento del velo y de su propiedad lo que sirve de indicio a Bruno, no tanto para sanar como para recaer en su más desesperado amor. Estamos ante una situación parecida a la de Selvagia y Silvero, pues la *tocadura* de Gila hace las mismas funciones que el zurrón de Selvagia. Lo que quiero sugerir es que, en el ámbito de un coloquio pastoril, el velo hubiera sido elemento suficiente de prenda de amor como para permitir el desarrollo de la acción. Me pregunto por ello si no estaríamos aquí comprobando lo que sería la intercalación a posteriori de un personaje como el hada llamado a tener la responsabilidad de una solución *ex machina* de la que aún no hay apuntada la más mínima necesidad en la trama.

Todo puede ser atribuido, sin embargo, a la inhabilidad del autor. Pero también, en fin —y es la última explicación que someto a la consideración del lector—, sería posible que nos las hubiéramos con el resultado de una pérdida de parte del coloquio en verso, y que haya sido su mismo editor, Timoneda, el que metiera mano para completarlo. Él, sin embargo, era buen versista, y podría haber completado en metro si lo hubiera creído oportuno. Hay algún indicio lingüístico para esa intervención, y es el hecho de que sobre todo en las partes en prosa se percibe algún aragonesismo, como *mancar* (v. 109), *apossiento* (v. 10), *condecete* (lín. 152), de rarísimo uso castellano, que puede ser también catalanismo, o bien *entender* (lín. 164, 256¹) en el

1. Y quizá también en el *argumento*: «Por las causas que vuestras mercedes podrán entender» (pág. 112).

sentido de 'oír'; y en el entremés de negra, Sofía se refiere a uno de los personajes que intervino en sus bodas como el «calvaria de la negronoz», el *clavario*, una denominación para el preboste de la cofradía de los negros típicamente valenciana. Todas estas formas se explicarían como otros casos de las obras de Rueda, examinados por González Ollé, por intervención de Timoneda en el texto de Rueda¹. El mismo investigador cita *qualque* entre los casos posibles de orientalismos; se da en *Gila* (v. 100, 116, 572), pero es forma un tanto desusada del adjetivo relativo que se encuentra incluso en el *Diálogo de la lengua* en boca de Valdés y, desde luego, en variados textos también dramáticos².

Las posibilidades sugeridas hasta ahora debieran facilitarnos la datación del coloquio, o al contrario. Si aceptamos la mezcla de prosa y verso como accidental, por acontecer al fin y por los aspectos lingüísticos que acabo de señalar, podría ser que el *Coloquio de Gila* procediera de un *registro*, como he sugerido, o bien fuera una de las últimas piezas de Rueda, que quedó a medio acabar o en proceso de reelaboración. El protagonismo de un viejo enamorado que se sale con la suya y la

1. Fernando González Ollé, «Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda: Un indicio de la intervención de Timoneda», *Segismundo*, 27-32 (1980), págs. 9-26; y, del mismo autor, «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad, 1982, I, págs. 681-693.

2. Véase la referencia bibliográfica citada en la nota al v. 100 del *Coloquio de Gila*.

mezcla de estilos y de formas parece dar, por un lado, chance a un actor Lope de Rueda ya mayor, y, por el otro, podemos entender el resultado final del texto como una coronación cuidada de experiencias artísticas varias, eso sí, más o menos acertadas.

Para la datación no serían impertinentes un par de noticias que se facilitan en el texto, una que habrá que fechar unos veinte años antes de escrita la parte en prosa, y otra que tendría que permitir sugerir una data para la escritura del paso de la negra Sofía, si no fuera tan poco concreta. La primera es la referente a un naufragio en Fayal, una de las Terceras, las islas Azores, o en la isla Tercera, donde Palmero fue arrojado al mar por su padre, a juzgar por lo que dice el hada y confirmará después Anselmo. Podría haber tenido unos veinte años antes de la acción narrada en prosa, pues ésa debía ser la edad de Palmero (líns. 213-214 & 221-225). Estaríamos en el tercer decenio del siglo XVI; pero no he sabido documentar un naufragio de, por ejemplo, una flota en esas fechas, y seguramente la alusión se alimenta de catástrofes bien conocidas, incluso documentadas dentro del género portugués de los *naufragios*. Otra referencia histórica, quizá, es la que contiene el paso de la negra Sofía, cuando ésta habla de la falta de trabajo y la propia Gila confirma: «Por cierto, señora, que se quexa todo el lugar que no hallan hacienda» (líns. 86-87). No resultará fácil determinar ese momento de crisis concreto. Ni siquiera será posible asociar la composición de todo el coloquio a un dato que se da en una pieza desgajable, como es este intermedio lúdico.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

§ *Contra Amor...*

Sea cual sea el estado y la fecha de composición del *Coloquio de Gila*, no carece de varios corsés temáticos que son propios, a estas alturas del siglo XVI, de la comedia profesional y de raigambre italiana que triunfa en el ambiente moral e intelectual contrarreformista. Algunos de los motivos teatrales del *Coloquio de Gila* tienen, precisamente, un tratamiento que, aun en su propia tradición, sirven a nuevos intereses. Es el caso, por ejemplo, del tratamiento de la pasión amorosa, de su relación con el matrimonio, en términos más burgueses que cortesanos, o de la modificación profunda a la que se someten caracteres como el del pastor viejo, un *senex* teatral, que, sin embargo, protagoniza con dignidad toda la pieza, a pesar de su débil carácter al principio.

En la mejor de las convenciones dramáticas pastoriles, nuestro coloquio comienza con un monólogo de pastor enamorado, situación parecida a la del *Coloquio de Selvagia*, que ya he tratado más arriba. En este caso, y según sabemos por la didascalia implícita de los vv. 81-82, Bruno acentuaría su ancianidad pastoril apoyándose sobre su cayado, en una imagen iconográfica que se encuentra en la literatura popular impresa, y de la que nos podemos hacer una idea observando los grabados xilográficos que ilustran nuestro coloquio, en el fol. sign. I5v.

Profiere el pastor una invectiva contra Amor, al que interpela directamente y que nos recuerda la estructura de la *pelea* con Amor, de tradición literaria antigua —baste recordar en

Castilla la obra de Juan Ruiz— y que, acaso, se contuviera ya en un juego dramático primaveral, quién sabe si como el *ludus amoris* en el que basaba su actividad la *troupe* de Pere Çahat que se movía por tierras de la corona aragonesa con salvoconducto de Pedro el Ceremonioso¹. En el ámbito teatral, hay que tener en cuenta también la *Representación sobre el poder de Amor* de Encina, que basa sus primeras escenas no tanto sobre la invectiva de amor cuanto en el enfrentamiento físico entre Amor, que anda ‘cazando’ en zona vedada, el dominio de los pastores, y el pastor Pelayo.

Son numerosos los casos del teatro del siglo XVI que prestarían inspiración a la escena y a los conceptos de Rueda. La pelea puede ser también implícita, sin la presencia de Amor como personaje, y materializarse en forma de invectiva, que incluso se reduce a definiciones de la pasión en términos paradójicos, dialécticos por tanto². Aunque forma parte del código cancioneril y bucólico, es, en términos generales, un motivo dramático, y en estas condiciones forma parte también de los modelos teatrales tanto de Vergara como de Rueda.

He ahí, por ejemplo, su tratamiento en la *Comedia Tibalda* de Perálvarez de Ayllón, en la que, pese al juicio de Crawford

1. Rubió i Balaguer 1964, 142.

2. Véase Miguel M. García-Bermejo Giner, «Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV», en Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero, eds., *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 275-285.

sobre su condición de égloga no dramática y de reducido interés teatral¹, se consolidan bien varias convenciones de la égloga dramática llamadas a tener éxito en el teatro profesional de Vergara o Rueda, como el monólogo de Tibaldo y el desarrollo del tema del suicidio. Buena parte de ese monólogo se la lleva esta invectiva, y la definición de Amor en los términos paradójicos, pero también se beneficia de la exégesis alegórica acendrada por el Tostado y sus divulgadores españoles de finales del siglo XV².

Relacionado con ese ámbito, pero también con el pastoril *tout court*, estará la representación de la pasión amorosa de Bruno como una pelea con un Amor ausente. Parece una pelea muy en la línea del tratamiento rústico del motivo, pues se aprovecha Bruno de la confusión estudiada de Palmero, para cuya caracterización, como he señalado, pesa el tipo del pastor rústico, y que interpreta los indicios que Bruno suministra sobre su padecimiento, la pelea alegórica con Amor, como si de un enfrentamiento con un animal se tratara (vv. 99 y sigs.)

El motivo, que es tan antiguo como la misma poesía amorosa desde Safo hasta nuestra poesía cancioneril, pasando por Ovidio, Petrarca o las transposiciones del *Libro de buen amor*, tiene especiales connotaciones en el terreno teatral y sobrevive en su

1. Crawford 1967, 134.

2. Vicent Caparrós, ed., Perálvarez de Ayllón, *Comedia Tibalda*, en los Anejos de *LEMIR* <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Tibalda/Index.htm>> [consulta 10-10-2005].

faceta meramente humorística, como elemento para que el bobo dé el contrapunto cómico. En este caso, sin embargo, hay un *tour de force* en la medida que las palabras de Palmero, si bien se construyen con la confusión, son totalmente acertadas en lo concerniente a la descripción de la pasión en términos fisiológicos. Y el mismo hecho de seguir la corriente por parte de Bruno nos pone en la pista de este juego ambiguo en el que se exteriorizan con la alegoría de la pelea los pasos de la pasión.

La invectiva de Bruno contra un Amor que le ha asediado y sorprendido a sus años ha de ponerse también en relación con otros antecedentes hispánicos concretos, como el famoso diálogo atribuido a Rodrigo Cota. Rueda pudo tener conocimiento de esta composición a partir de cualquiera de las numerosas ediciones del *Cancionero general*; en compañía de Manrique y otras obritas, se incluye en un librito cuya primera edición alcalaína conocida se publica un par de años antes que nuestro volumen.

Son numerosas las coincidencias de espíritu entre el arranque del *Coloquio de Gila* y el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, fundamentalmente la primera intervención del protagonista de Cota con un monólogo maldiciente, o el desarrollo de la alegoría de la caída, la pérdida, que, como en filigrana, va estructurando el *Diálogo* y nuestro coloquio¹. Compárense, por ejemplo, cómo

1. Elisa Aragone, ed., Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, Florencia: Felice Le Monnier, 1961, págs. 68-71.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

la imagen de la casa arruinada de Cota se rescata con el mismo sentido alegórico en la pieza de Rueda:

Ya la casa se deshizo
de sutil lavor estraña,
y tornosse esta cabaña
de cañuelas de carrizo

[vv. 28-31]

La mi choçuela y techumbre
ya casi se viene al suelo;
si su vista algún consuelo
dava, ya mudó costumbre
con ñublos de mal repelo

[vv. 61-65]

La reclamación del viejo contra Amor para que le deje tranquilo tiene su correlato en nuestro coloquio; y, desde luego, un aire común tienen los dos arranques:

Cerrada estava mi puerta:
¿a qué vienes? ¿Por dó entraste?
Di, ladrón, ¿por qué saltaste
las paredes de mi huerta?
La hedad y la razón
ya de ti m'han libertado;
deja el pobre corazón,
retraído en su rincón,
contemplar cuál l'has parado.

[vv. 1-9]

Salteador falso, engañoso,
cruel, avaro, mendigo,
¿a qué t'enfrascas conmigo?
Travacuentas, embidioso,
del bien ageno enemigo,
¿qué buscas por las cabañas,
cubiertas de telarañas,
pagizas y mal polidas,
que por huésped te combidas
en las más tibias entrañas?

[vv. 1-10]

En estos primeros versos de Rueda, se superponen varias líneas de sentido, que van de la más literal a una metáfora de la pérdida, de la vejez, que también parecen agruparse en los

de Cota. De un lado, se advierte en la pregunta de Bruno el manidísimo motivo que en el *Coloquio de Selvagia* y, sobre todo, en el mismo de Rueda servirá como tema de conversación y definición de las características de amor y sus preferencias por uno u otro ámbito, cortesano y aristocrático o pastoril y aldeano. Pero, simultáneamente, en la queja de Bruno y en su exigencia de que Amor abandone las cabañas cubiertas de telarañas y las entrañas tibias y que se emplee en los jóvenes (vv. 31-35) hay una alegoría de sí mismo, de la pérdida que implica la vejez en la tradición moral *de vilitate* o miseria de la condición humana. Es, en el fondo, la misma alegoría que usa Cota a lo largo de su *Diálogo*, mucho mejor definida con el referente de la *huerta*, del *jardín* marchito: «Ve buscar dulce floresta, | que tú no puedes en ésta | hazer vida deleitable» (vv. 38-40).

Cierto que, por ejemplo, la situación y el argumento son completamente distintos en uno y otro caso, y que incluso, si nos empeñamos, encontramos en los versos 41-43 de Rueda un mínimo destello horaciano, inherente al mismo tratamiento del tópico en su sentido profano amoroso (*Pallida mors æquo pede...*)¹, pero da la impresión de que en la cabeza del representante, directa o indirectamente, está no sólo el tema sino también el texto atribuido a Rodrigo Cota. Al menos por lo

1. Al que no es ajeno el propio Cota, al tratar del igualitarismo amoroso: «Visito los pobrezillos, | fuello las casas reales, | de los senos virginales | sé yo bien los rinconcillos» (vv. 262-265).

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

que se refiere al principio de la situación, no obstante que en ambos parece haber un trasfondo sapiencial, que en el caso de Rueda se acentúa con un tono refranero o de adagio, como se puede ver en mis notas a los vv. 11-25.

Una suerte de alegato anticortesano se adivina en los versos primeros del *Coloquio de Gila*. Hay, sin embargo, un lugar en el que mucho más explícitamente se plantea, y es en el curso de la artificiosa conversación que entablan Gila y Tenoria para entretener el tiempo. Digo artificiosa porque se reconoce en ella un a modo de ejercicio dialéctico en el que se plantea la vieja cuestión del lugar de amor y de quiénes son los únicos susceptibles de padecer la pasión amorosa. El carácter autónomo y, en principio, innecesario a la trama nos invitaría a pensar en que se trata de una especie de dramatización de una *quaestio* o *dubbio*, como en el caso del anterior coloquio, una suerte de *paso intelectual*, si así se le puede llamar, que configuraría una estructura dramática basada en la variedad.

El tema de la disputa entre corte y aldea en el teatro antiguo, especialmente por medio del contraste entre la vida pastoril y sus tipos, tal el pastor bobo, frente a los más sofisticados de la corte, es central en algunos dramaturgos, como Torres Naharro, que hace de la crítica de la corte uno de sus motivos fundamentales en la misma línea de la presentación del doble carácter del bobo como sabio-loco¹. En nuestros coloquios, lo encontramos

1. Véase John Brotherton, *The «pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres: Tamesis, 1975, págs. 68 y sigs.

en relación con el poder o con las actividades perjudiciales de Amor, como en otros de esos textos fundacionales, por ejemplo de Encina, en cuya *Égloga de Plácida y Victoriano*, al oír los efectos de amor, el pastor bobo Pascual comenta: «¡Dalos a rabia y a roña | los de la villa y palaciegos! | El amor los endimoña, | peores son que ponçoña»¹. Es un motivo que se halla en numerosas piezas dramáticas pastoriles, principalmente recamando el poder de Amor, que puede hacer estragos incluso en las apartadas chozas pastoriles, por ejemplo en la *Égloga de Torino* de la *Cuestión de amor*, entre otras muchas.

Tras de las palabras de Encina y los demás testimonios debe latir aún la reprobación de amor, que es argumento de base de la corriente anticortesana europea desde finales del siglo XV², y que se seguirá desarrollando en los años de las *Aulas de cortesanos* o de los *menosprecios* de corte.

Si bien es cierto que la queja y alegatos de Bruno pueden estar en esta misma línea, la *cuestión* de Gila y Tenoria, que se desarrolla entre los versos 464-543, responde a otro planteamiento formal, aunque temáticamente complementario. De entrada, las palabras de Tenoria, denuncian el origen al que me he referido y anuncian el asunto como una *questio* conversacional,

1. Pérez Priego 1998a, 324.

2. Véase Pedro M. Cátedra, ed., *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001, págs. 310-317. También Pauline M. Smith, *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Ginebra: Droz, 1966, págs. 13-64.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

un entretenimiento entre las dos muchachas, que quieren hablar de amor: «Mas prepón pregunta, o cuenta | cosas que a más que pastora | sepan, pues te daré cuenta» (vv. 466- 468). La conclusión que se desarrolla dialécticamente entre las dos muchachas es la de que el Amor no habita los campos pastoriles, sino que su propia morada es de «techumbres reales» (v. 478).

La cuestión, sin embargo de plantearse como un juego, da la impresión que quiere tener más alcance, y, de hecho, no deja de resultar llamativa la concordia de pensamiento entre Gila y Bruno con respecto a la pasión amorosa y al lugar que debe ocupar. Además, el planteamiento 'académico' y reprobatorio de las muchachas contrasta con el uso del motivo en la tradición teatral, en la que el poder absoluto de amor es motriz y causal de intrigas y acción en cualquiera de los terrenos del mundo. Gila, como antes Selvagia con su fuerza física, aduce su fuerza moral para adelantar el final ejemplar del coloquio, que se aprovecha de una cierta tendencia anti-cortesana, que a estas alturas es ya añeja, aunque estaba revitalizada como atestiguan las opiniones vertidas en la línea de Guevara o en textos como el tercer diálogo de los *Coloquios satíricos* de Torquemada, en defensa de una vida pastoril que pule lo mejor de la persona gracias al retiramiento y al ascetismo más fácil de practicar en la vida del campo¹.

1. Véase Francisco López Estrada 1974, págs. 260-269.

No era cosa sólo de Rueda. Las sucesivas revisiones del papel del mundo agrícola y pastoril contribuían a matizar su papel teatral¹, y quizá también a amortiguar numerosos elementos cómicos en beneficio de una cierta ejemplaridad. La revisión de los modelos italianos, con respecto a la visión negativa del mundo rústico en las *commedie*², puede resultar muy interesante para poner de manifiesto la postura de las defensoras rústicas y de lo rústico en la *questio* implícita que dilucidan Gila y Tenora, un paso más adelante y ya en relación con las novedades del teatro pastoril que anuncian la *Aminta* de Tasso y el *Pastor Fido* de Guarini.

§ ... y a favor del matrimonio

O de un cierto matrimonio, habría que matizar. Las veras de la tesis anti-cortesana de Gila cuadra, en buena medida, con su propia opción matrimonial, prefiriendo al viejo Bruno antes que al joven Palmero. He aludido, al tratar la solución de la comedia de Selvagia, a la importancia de una tesis matrimonial que parecía acorde con los cambios que se dan en el ámbito de

1. Véase, para algunas de sus transformaciones, Noel Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985.

2. Véase, naturalmente, Georges Ulysse, *Théâtre et Société au Cinque-cento (Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XV^e siècle au premier tiers du XVI^e)*, Aix en Provence & Marsella: Publications de l'Université de Provence & Diffusion Jean Lafitte, 1984, I, págs. 249 y sigs.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

los años cuarenta a sesenta, en que proliferan las reglas para laicos en las cuales, desde variados principios cristianos, erasmista, protestante o católico, principalmente en la pastoral escrita de las órdenes mendicantes, se valora sacramentalmente el matrimonio, definido paulinamente como una «perfecta amistad», una *societas* que comporta muchos bienes¹. Con ello, se moralizan los temas amorosos, devenidos por momentos como un medio o una faceta de la convivencia sacramental, como veíamos se percibía en el peculiar desplazamiento genérico al que Sedeño, con la ayuda de Erasmo, sometía el arranque de *Celestina*. Más claro aún Guevara: «Digo y afirmo que entre el marido y muger que son bien casados entre ellos están los verdaderos amores, y ellos y no otros se pueden llamar perfectos y perpetuos amigos»².

Lo interesante y común a la obra de Rueda y de Vergara es que estos tópicos sobre el poder de amor se enlazan con la racionalidad del rechazo de la pasión por parte de las pastoras en las opciones personales de matrimonio al fin de los coloquios. Incluso, en el coloquio de Rueda la discusión de las pastoras sobre el lugar propio de amor, en la corte y no en la aldea, viene a fortalecer la sentencia de una tesis matrimonial harto conservadora que se representa sobre las tablas.

Basta echar un vistazo a lo anómalo del argumento de Lope de Rueda, que desplaza –descabala, literariamente hablando–

1. Véase sólo Fernandes 1995, 72-99.

2. Citado por Fernandes 1995, 85, quien aduce otras concordancias.

un personaje como el *senex* de sus papeles dramáticos tradicionales y abre un portillo a la polémica en la realidad y en la literatura.

En el teatro, el amor de ancianos sirve de plinto para la comicidad, poniendo en ridículo al protagonista, por medio generalmente de la befa, de la burla más descarnada. He ahí el caso de la pérdida del viejo de Gil Vicente en el *Auto do velho da orta*, o de alguna farsa francesa del finales del siglo XV¹, o las situaciones parecidas que nos brinda el teatro italiano, como la representación de los amores fortalecidos con afrodisíacos del viejo Nicómaco por la joven protagonista de la *Clizia* de Maquiavelo, o de Milesio despreciado por la ninfa Siringa en *La Pastoral* de Ruzante. La teoría dramática de la comedia terenciana, por supuesto, no daba muchas posibilidades al viejo enamorado de desempeñar un papel digno, ya que es una de las facetas ridiculizables más efectivas del *senex* dramático².

Y, si pensamos en el matrimonio, la salida para éste es acabar encornudado o en su papel de viejo celoso. Es lo que repiten los textos morales y también regulares laicos. No sólo se trata de reír y pasar tiempo, sino que hay una finalidad moral en esas piezas literarias, dramáticas o poéticas, que sepultan la dignidad natural del que se atreve con amoríos en edad avanzada. Es «la segunda manera de matrimonio o amor rreprobado, quando

1. Aragone 1961, 27-30.

2. Herrick 1950, 154.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

el viejo casa o ama a la moça», según un portavoz irónico de la opinión asentada entre los moralistas, Alfonso Martínez de Toledo, que además adoba con una de esas *evidentie* que maneja con la maestría y espontaneidad del predicador popular que es¹. Guevara acumuló su batería de recursos retóricos y *topoi* para afear la conducta del comendador Bravo, «viejo enamorado» a los sesenta y cuatro años, pero convertido en «viejo cuerdo» gracias a las admoniciones del franciscano². «Gran locura es la del viejo que se casa con la mujer moza», sentencia el doctor Villalobos, principiando la retahíla de desventajas fisiológicas, morales, económicas del casamiento desigual por la edad³. Siempre, en cualquier caso, y en los términos más moderados también, las guías de casados ponen la condición de que el matrimonio se haga en una edad conveniente, «nem seja moço nem velho», como escribía Barros, aunque, contra la idea de Aristóteles de la desigualdad manifiesta, algunos

1. Mario Penna, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arçipreste de Talavera*, Turín: Rosenberg & Seller, 1955, pág. 154; cit. por Aragone 1961, 34-35.

2. José M^a. de Cossío, ed., fray Antonio de Guevara, *Libro primero de las epístolas familiares*, Madrid: RAE, 1950, I, págs. 218-232. Véase, sobre el tratamiento del *senex* en Guevara, la trayectoria que propone Asunción Rallo, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid: CUPSA, 1979, págs. 170-179, con una conclusión: «El tópico del viejo enamorado encarna perfectamente la intención guevariana repetida una y otra vez: al viejo ya nada le queda por hacer en el mundo excepto prepararse a salir bien de él» (178).

3. Adolfo de Castro, ed., *Los problemas de Villalobos*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Atlas, 1950 (BAAEE, 36), págs. 420-422.

escritores de mediados del siglo XVI se mostraban partidarios de la igualdad de edades, como Pero Mexía, entre otros¹.

La «repugnancia» explícita e implícita o moderada, por tanto, con respecto a los viejos impera en la mayoría de los escritores y tratadistas del siglo XVI; y «el balance literario de la vejez en el siglo XVI es completamente negativo»². Incluso los alegatos en su favor no carecen de ambigüedad. Permítase recordar el caso de Castiglione. Uno de sus contertulios, Gaspar Pallavicino, aduce contra el cortesano mayor enamorado que «el amor en los viejos asienta muy mal [...], en ellos es todo locura y cosa de reír, y, en fin, las mujeres han asco y los hombres burlan dello»; y, enfocando el problema sobre lo funcional y el decoro, ya que se atribuye a los cortesanos mayores un papel de consejo, el viejo consejero queda desautorizado si prende en él amor³. Bembo es el encargado por la concurrencia de responder a la cuestión, para cuya resolución se toma el tema desde el principio y, tras definir amor como «un deseo de gozar lo que es hermoso», afirma que pueden mejor conseguirlo los viejos, ajenos ya de la carga sensual, teniendo la razón por fundamento. Deberán, así, disfrutar de la belleza sin asomo de vicio, de los actos virtuosos de la dama, y ésta podrá recompensar al cortesano viejo con una suerte de condescendencia y hasta con un beso, pero en todo caso se trata

1. Fernandes 1995, 93; para Mexía, 95.

2. Minois 1987, 329-330, 373.

3. Menéndez Pelayo 1942, 368.

del perfeccionamiento de un amor que tiende hacia la divinidad como fin¹. La salida del anciano, así, por muy digna que se considere, parece orillararlo de la vida, y lo conduce a su propio fin cercano.

Todo esto contrasta, sin embargo, con el papel real desempeñado por los viejos en todos los ámbitos sociales y en la demografía de la Edad Moderna, que lleva a plantearse el principio paradójico de la simultaneidad de un «desprecio por la vejez y admiración por los ancianos»². E incluso, de hecho, podríamos considerar que en las andanadas de un Guevara o de un López de Villalobos contra los viejos enamorados que se casan pueden llegar a percibirse indicios de la recuperación del papel social del viejo a partir de la primera mitad del siglo XVI. El médico zamorano no delimita las capacidades sociales y fisiológicas del anciano casado con joven; su crítica es, en cierto modo, una sanción de la práctica matrimonial común en el siglo XVI, y, por ejemplo, atiende a aspectos técnicos, como el que el matrimonio con viejo es un engorro económico pues «acresciento el gasto con el bienaventurado nascimiento de los niños, porque es cosa muy natural engendrar mucho los viejos en las mozas; las causas que hay para esto no se dirán aquí, por no tocar en cosas turpes y deshonestas; basta saber que ellos con pocos tiros matan muchos venados. E digo que los matan,

1. *Idem*, 385-388.

2. Minois 1987, 382.

porque los pobres infantes, luego en nasciendo, vienen condenados a huérfanos y pobres y desamparados de padre, porque se mueren»; es también un engorro físico, porque desgasta en exceso las facultades mermadas por la vejez; constituye un engorro para la salvación porque «casándose se engolfa mucho en el mundo y en sus bravas y soberbias ondas», en vez de prepararse para una cercana muerte.

La literatura esquematiza al máximo los aspectos negativos y los hace argumentos para la condena y la risa, como en el teatro y en otras liturgias populares —piénsese en la cencerrada que se solía dar a los matrimonios de viudos durante la noche de bodas—. Pero, en todo caso, la historia social va por otro camino. Se ha afirmado que «vejez y burguesía van constantemente acordes», y es justamente en concordia con los cambios sociales de la Edad Moderna con los que se acentúa el mejoramiento de las condiciones sociales de la vejez¹.

Lope de Rueda plantea también una opinión 'literaria', pero es discordante de la más común, y podríamos considerarla una opinión realista en ese contexto nuevo que es el propio de Rueda. El viejo Bruno no acaba empobrecido, agotado y coronado, sino coronando con el matrimonio el amor a su pesar, un amor que se empeña en rechazar para no desdecir del tipo de anciano sabio. Anda, si se quiere, el camino contrario del comendador de Guevara, desde la sabiduría y la dignidad, al amor,

1. Víctor Alba, *Historia social de la vejez*, Barcelona: Laertes, 1992, págs. 58-62.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

pero llevándose al matrimonio todo el patrimonio de origen. Al menos así hemos de suponerlo después del anuncio de la celebración de las bodas que cierra la pieza.

Los mismos aspectos moralizantes sobre el matrimonio que hemos visto tenían tanta importancia en el primer coloquio de Vergara son los que permiten percibir como natural la aceptación de amores como los del viejo Bruno y la jovencita Gila. Por lo que se refiere a los personajes femeninos es la misma decisión voluntaria en las dos pastoras la que desencadena los finales de ambas piezas. La pastora de Vergara, a pesar de sus esfuerzos varoniles para proteger su amor por Griñón, cede ante la evidencia y acepta de buena voluntad al otro pretendiente; la de Rueda somete a un juicio de conveniencia para sí misma y su futuro a los dos pastores y opta por el de las «barbas canas» que alcanzan «más razón» (vv. 790 & 796). En el fondo, Gila arbitra la solución de un nuevo *dubbio* de los que se incluían en los tratados de amores, y que subyace también como realidad social en el coloquio: si es mejor optar por mancebo u hombre maduro. Volvemos a recordar las *Treze qüestiones muy graciosas sacadas del Philoculo (Laberinto de amor)*, en donde encontramos la ya aludida tercera cuestión presentada por una de las protagonistas sobre qué cortejo atender, el del esforzado, el del sabio o el del liberal; la reina dictamina que es el sabio el que merece el amor¹.

1. Boccaccio 1553, fol. 114.

Timoneda, como hemos visto, escenificó esta tercera cuestión del *Philocolo* de Boccaccio como pieza introductoria de *La comedia de los Menemnos* (1559)¹. Partiendo del mismo *dubbio* bocachesco, Giovanni Maria Cecchi en su comedia erudita *I rivali* plantea la cuestión poniendo en escena a tres pretendientes de Persilia, un viejo rico, un disparatado soldado español fanfarrón, Ignico Carpion de Buziquilles, que se expresa en un ridículo castellano, y un estudiante universitario. A la contención entre sus virtudes propia del *dubbio* se superpone la acción y los sucesos extraordinarios².

Cierto que ni en el de Timoneda ni en alguno de los ejemplos del teatro italiano que se podrían aducir se habla del amor del viejo sabio, sino sólo del sabio, pero Rueda adoba o hace metonimia en su propia cuestión con los elementos de la más típica. Y, además, no sería descabellado pensar que el recuerdo, precisamente, del uso de la elaboración que de las dos cuestiones Timoneda hace en dos de los introitos de sus *Tres comedias*, como más arriba hemos visto, haya dejado restos en el *Coloquio de Gila*. Por ejemplo, cuando el padre, Anselmo, plantea el matrimonio a Gila en los mismos términos dialécticos de la alternativa entre un joven *gracioso* o un viejo *honrado* y sabio (vv. 674-683), cuya sabiduría se hace estribar en sus dichos *graciosos* y *asabiados*. En el introito del *Amphitrión* de

1. Juliá Martínez 1948, II, 296-298.

2. Sanesi 1944, I, 320; Herrick 1960, 141-142.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

Timoneda, que escenifica la primera cuestión del *Philocolo*, el pastor Morato insta a su hija para que se decida por uno de los dos pastores que la cortejan, ella decide por medio de un favor a cada uno, pero deja sin declarar el sentido del favor y, por tanto, su preferencia. No es seguro, pero Rueda pudo tener en la memoria esta escena o una parecida y le superpone el recuerdo de la tercera cuestión, que es la que parece estar tras de las palabras de Anselmo, que pudo haber leído también en el otro introito de Timoneda.

La anomalía amorosa de Rueda está en desacuerdo con la tradición teatral, y en plena avenencia quizá con una realidad social o con los presupuestos de los destinatarios de la nueva comedia populista, las mismas clases sociales que acentúan la importancia y la protección social de la vejez en los albores de la Edad Moderna. No quisiera, a la vista de esa anomalía, dejar de referirme a algo que también la puede condicionar, y podría ser tanto un resultado de la práctica teatral como de las circunstancias vitales de su mismo autor.

Con respecto a lo primero, al matrimonio, ya me he referido más arriba a la evidencia de que numerosas de las piezas teatrales conservadas del siglo XVI parecían relacionarse con los géneros que se utilizaban en el curso de celebraciones matrimoniales¹. Se detecta en la llamada *comedia urbana* de

1. Véase, más arriba, págs. 327-328; Crawford 1925; Canet Vallés 1991a, 40, quien detalla que «gran parte de las comedias [urbanas] parecen estar pensadas

tradicción naharresca esa funcionalidad, y especialmente en la *Comedia de los engañados* de Rueda, en cuyo final hay una invitación a los asistentes a participar de «fiesta y confitura» en el interior del aposento del padre de la novia¹. En la llamada *Comedia pastoril española* de muy finales del siglo XVI, si no del XVII, se viene a identificar el banquete real de las bodas con el ficticio². La explícita invitación que Anselmo hace cerrando el *Coloquio de Gila* a continuar con el entretenimiento después de la representación está en esa misma línea, pero aquí hay además un detalle que podría ser interesante en este contexto. Anselmo invita al hada: «Y vos, hada, señora, quiero que residáys en ellas [las bodas], para que después de hazer algunos juegos de plazer, seáys satisfecha». Esos *juegos de plazer* son, sin duda, los propios de la magia blanca, trucos, juegos de manos, a cargo de personas cercanas a los representantes³, de lo que podríamos deducir que quien representaba

para fiestas de desposorios. En la mayoría de los *introitos*, una vez el pastor se ha dirigido al auditorio, cuenta que él también está casado y espera que dicha boda no sea igual a la suya [...] Lo mismo sucederá al finalizar algunos textos, cuando algún personaje informa a los asistentes de la boda que se realizará al día siguiente y les cita para la celebración, o cuando se pide al público que acompañe a los desposados al banquete».

1. Canet Vallés 2003, 447-448.

2. Como se cuida de señalar Ferrer Valls 1991, 29, a propósito Uzquiza González 1982, 2000-2001.

3. En las «noticias sobre cómicos» relacionadas con la corte de Isabel de Valois que aporta Agustín González de Amezúa figura un pago de 62 reales «a un hombre que jugó de manos delante de su Mgd.» (1949, III, 518). Si tenemos

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

al hada era, además, de actor un tipo de prestidigitador que, fuera del teatro, también animaba fiestas. Por tanto, el coloquio de Rueda se vendría a implicar de pleno no sólo *con* una fábula teatral con tesis de mayor o menor alcance, sino también *en* una realidad a la que, precisamente por el contexto de la pieza, no puede volverse de espaldas su autor.

Es también, y al cabo, una tradición acendrada en otros ámbitos literarios, como el francés, y desde muy antiguo, con el sermón *joyeux* dramatizado, etc., etc.

Y por lo que se refiere a la otra faceta de la dignificación del anciano como consecuencia de una práctica teatral, hay que pensar en que Lope de Rueda, de haber representado nuestro coloquio, podría haber desempeñado el papel de Bruno. El examen del «potencial dramático» de los personajes con un método objetivo, como el que emplea Hermenegildo para la *Comedia de Medora*, concretado con el análisis de las didascalias implícitas, pone de manifiesto la importancia teatral de determinado personaje, en ese caso el de Gargullo, el bobo¹. Las didascalias examinadas son las relacionadas con la entrada y salidas de personajes, los desplazamientos realizados en escena, los gestos, el señalamiento de objetos, la fijación del vestuario y la determinación de lugar, cuya frecuencia protagoniza Gargullo, hasta el extremo de que «los signos de la representación se acumulan

en cuenta que el pago por la representación de una comedia es, en esa misma relación, de cien reales, no parece poca la relevancia de este ejercicio.

1. Hermenegildo 1995, 92-98.

mayoritariamente en torno a Gargullo, el lacayo, el bufón, actante inserto en el espacio ancilar y sobresaliente 'director de escena' por delegación. Si Gargullo asume la posesión mayoritaria de las didascalias implícitas, se convierte en vehículo dominante de la teatralidad de la comedia» (98). Esto permite afirmar que lo carnavalesco y «los personajes inscritos en la línea de lo grotesco» tienen «una función directiva en la organización del espacio escénico», una representación del otro espacio, el dramático. Desde esta perspectiva, me parece evidente la relevancia de la protagonista en el *Coloquio de Gila*, siguiéndole en importancia Bruno y Palmero, por ese orden.

Pero hay un indicio muy interesante que realza el alcance real del actor que representara a Bruno, si es que el que lo representaba hacía también de negra, doblete sugerido por el hecho de que ninguno de los dos coincide en escena. Rueda, como sabemos por Cervantes, bordaba ese personaje cómico y había de reservárselo para sí en el reparto de su compañía. Tendríamos también ahí una pista no sólo para explicar el anómalo ajuste de la trama amorosa y la dignificación de viejo enamorado de ser su autor el que hacía el papel, pista que también podría servir para datar tardíamente este coloquio.

No paso por alto que un vestuario como el que sirve para caracterizar a los ancianos teatrales —varias «medias barbas» con «calva de viejo» figuran en el inventario de Oropesa (apéndice, n.º. 100)— podría convertir a cualquiera en un venerable o ridículo anciano, aunque el tipo de Bruno no parece permitir el más mínimo envaramiento del tipo secundario convencional de

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

senex, sino más bien la energía del pastor joven y luchador. Y, en fin, ni se me ocurre, naturalmente, dar relevancia en todo este asunto al hecho de que el sevillano contrajera matrimonio en el curso de la que parece su última estancia en Valencia, cuando faltaba sólo un lustro para su muerte en Córdoba, con una mujer joven a la que, si era actriz, bien cuadraría el papel de nuestra Gila. Pero más vale, sin embargo, que dejemos el fácil camino de la interpretación biográfica y nos ciñamos a los límites del texto y de la práctica teatral.

§ *Entre Rueda y Vergara*

Más arriba he aludido a la relación estrecha que creo encontrar entre los dos coloquios de Juan de Vergara y de Lope de Rueda. Lo que acabo de exponer podría ser una nueva prueba de esa relación que vendría a engrosar las evidencias. Entre el *Coloquio de Selvagia* y el *Coloquio de Gila* se aprecian una serie de coincidencias temáticas y también técnicas, que sugerirían tanto una dependencia o relación entre ellos, como un marco de práctica escénica homólogo y un público de expectativas parecidas.

La cercanía entre los dos coloquios es notable en motivos bucólicos mínimos y en esquemas o situaciones que construyen la fábula dramática. Es, por ejemplo, evidente en escenas como el monólogo pastoril inicial —no se descarte tampoco la alusión al eco—; y en lo que respecta a la sucesión de algunas escenas

tópicas de la pastoral dramática, como, por ejemplo, la aparición de la pareja de pastoras, señora y criada, que se ocupan del ganado más reciente y procuran que no se desmande invadiendo los *sotos* cercados. Rueda, en este caso, amplía su versión con mucha más viveza y acierto, con aumento de los datos pastoriles e, incluso, con la creación de neologismos o expresiones del tipo que divertían a Lope de Vega. Así, tanto Gila como la sirvienta Ineseta son unas pastoras rústicas, que se ponen en acción para controlar al ganado, silbando una y volteando la otra la honda, en presentación rústica, especialmente en el caso de la criada, que, como más arriba se ha sugerido, podría ser representada por un muchacho.

Parece, sin embargo, que Lope de Rueda, al menos como escritor de coloquios en verso, está más arraigado que Vergara en la tradición hispana del teatro populista con modelos como el de Naharro. A esta circunstancia se puede achacar su viveza y también la riqueza de los registros teatrales de sus personajes.

Frente al fino tratamiento bucólico de los pastores por parte del vallisoletano, Rueda utiliza, puliéndolos algo, los modelos más tradicionales, como el del pastor rústico. Palmero, de nombre poco usual en el teatro¹, exhibe recursos propios del

1. Aparece en otras ocasiones en el teatro del siglo XVI, al menos en el *Aucto de la Resurrección* del *Códice de autos viejos*, en donde el nombre sí está sugiriendo su sentido recto de peregrino de Tierra Santa, aunque figura ser un cabrero (Rouanet 1901 [1979], II, 514). No hay el menor indicio, sin embargo, para interpretar un sentido alegórico en el uso por parte de Rueda en el *Coloquio de Gila*.

pastor bobo, algo aquilatados ya en un ámbito más bien cortesano, que modera la expresión, pero no un determinado fondo de aparente 'idiotismo', como, por ejemplo, el tópico de la incapacidad de comprensión de qué enfermedad aqueja a Bruno, a pesar de las explicaciones de éste, pues no reconoce la de Amor, un motivo, como he señalado, típico de la tradición pastoril de Encina y de Torres Naharro, pero también de la *commedia rusticale* urbana de Italia. Palmero acorre a Bruno, creyendo que sus quejas se debían al ataque de alguna fiera. Bruno, como era preceptivo, le sigue la corriente. No carece, sin embargo, el malentendido de oportunidad dramática, pues Rueda aprovecha la interpretación literal de Palmero para dar pie a que Bruno complete la invectiva contra amor, ahora ya calificado de fiera, animalizado.

También el cortejo de Palmero a Gila es claramente rústico, con los versos que cita Lope de Vega, y en los que quizá percibamos una supervivencia superadora de un modelo cómico teatral muy antiguo, basado en la incomprensión fingida o en la parodia consciente de los modelos cortesanos, y en la inversión desde la perspectiva del discurso carnavalesco¹. Y hablo de supervivencia superadora, por lo que se refiere a la configuración del *pastor bobo*, por la reducción a casi la nada del *realismo grotesco* bajtiniano siempre presente en los entresijos y en el argumento del primer teatro del siglo XVI, y cuyo «rasgo

1. Hermenegildo 1995, págs. 69-70; la cita literal inmediata, en pág. 14.

determinante es el *rebajamiento* de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo (beber, comer, digerir, defecar, orinar, sudar, tener relaciones sexuales)». De ciertos mecanismos directos, como la *fantasía verbal*, adolece el *Coloquio de Gila*, que delimita mejor el alcance *ingenioso* de su personaje cómico Palmero, camino ya de una renovación de los modelos del *bobo* y anunciando, quizá, algunas características del *gracioso*.

Pero esta superación afecta también a otros personajes de empaque más serio. Gila voceaba a los rebaños, como hemos visto, y es descrita como una pastora *zahareña* (v. 160), y esquivada, pues, como dice Palmero exigiendo a Bruno que le permita contemplarla a su sabor, no suele dejarse ver en la villa (v. 197). Con lo que tenemos de nuevo una especie de pastora serrana, mujer fuerte y voluntariosa, independiente, en parte como Selvagia, pero también como la Marcela de Cervantes.

Siguiendo con las coincidencias y divergencias de nuestros dos poetas dramáticos y en la reescritura de los modelos de la comedia urbana, hay otras ocasiones en las que Rueda tensa más la cuerda cómica en esa línea, sin renunciar, quizá, a otros recuerdos. Por ejemplo, Palmero, como más arriba el Griñón del *Coloquio de Selvagia* (vv. 519), quiere dar la paz besando el pellico o la falda de Gila, según era costumbre en casos de respeto (209-210). Más abajo habla de tocarla, favor amoroso que nos recuerda el toque salutífero de, por ejemplo, la hemorroísa evangélica (Mt 9, 20-22); la *fimbria* de la túnica de Jesús sería el equivalente de la *faldilla* de la pastora, otra posible

parodia como las que más arriba he señalado en la caracterización de la amada con hipérbole sacro-profana. Pero mientras que en el *Coloquio de Selvagia*, Griñón habla de dar un toque delicado a la ropa de Selvagia; Palmero va, burlescamente, más allá, y se propone intentar darle un pellizco, arrancarle un pedazo (v. 200). Ocurrencia de pastor de pocas luces, sí, pero que aquí es más bien un enriquecimiento del personaje por medio de la parodia de códigos: un espectador reconocería cierta asociación implícita del fragmento de vestido a una reliquia, con lo que se acentúa la parodia anterior, y quizá reconocía también el motivo de la transgresión de un código cortesano como es el del respeto físico a la dama. Por recordar un solo ejemplo de este tipo de transgresión grosera de normas de comportamiento amoroso, de que aquí se vale Rueda, en el tercero de los *Arestas amorum* de Marcial de Alvernia, se plantea la querrela de una dama «ante el juez ordinario de ramos verdes [...] por razón de una cota verde de que la dicha dama se quexava, diziendo que le avía besado en la ropa tan groseramente que por poco la lisiara y que se le cayó el manteo, y se le rompió de suerte que se le podía ver la orilla de la camisa»¹.

Otros motivos menores cumplen la misma función en los dos coloquios. En el caso, por ejemplo, del *servicio* de los enamorados, que se resuelve en sendas escenas independientes,

1. Diego Gracián, trad., Marcial de Alvernia, *Arestas de amor, que contienen pleytos y sentencias diffinitivas de Amor con comento*, Madrid: Alfonso Gómez, 1569, fol. 10.

con algunas diferencias empero. Griñón se ocupa de la corde-
rilla de Selvagia, que ha sido devorada por el lobo, y él lleva
los despojos a su amada (vv. 490 y sigs.); en tanto que Palmero
busca denodadamente la perdida de Gila, como un servicio
también (vv. 554 y sigs.) En ambos coloquios es necesaria en la
trama la *prenda* de amor, el zurrón que Selvagia deja a Silvero
mientras está desmayado, y el velo que, por medio del hada,
Gila deja a Bruno en la misma situación (vv. 384 y sigs.)
La cercanía sería mayor si fuera cierta mi pura aprehensión de
que el hada ha sido incorporada en un estadio posterior a la
escritura original del coloquio en verso.

Desde luego, la mecánica erotológica y su trama amorosa
es en los dos coloquios equiparable, con algunas diferencias,
bien es cierto. En estrecha relación con Vergara, Rueda loca-
liza el sueño de su protagonista, Bruno, no inmediatamente
después de su monólogo desesperado, con el que también
comienza la pieza, sino como un desmayo patológico resul-
tante de la visión inopinada de la amada, visión que, según
los médicos, podría desencadenar el *accidente*. Las razones de
causa y efecto están mejor conseguidas en Rueda que en
Vergara, quizá porque aquél piensa teatralmente, y éste litera-
riamente, es decir, que la relación causal está implícita en el
caso de Vergara, que reproduce automáticamente un esquema
propio del código bucólico, mientras que Rueda, partiendo
del mismo, la *realiza* justificándola, pensando acaso en un
abanico más amplio de espectadores que no han de estar

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

siempre al cabo de los códigos de la pastoral. Pero, sin embargo, el orden del código bucólico está aplicado más al pie de la letra en el *Coloquio de Gila*. Al monólogo del *desesperado* Bruno, sucede la conversación con el «pastor confidente», que es aquí Palmero.

Y, desde luego, el mal de amor de Bruno está en relación con el de Silvero. Rueda se vale de determinados estilemas como la perífrasis *siniestro costado* (v. 368), utilizada también por Vergara en idénticas circunstancias (v. 186), que, aunque es común en el romancero y en la poesía de cancionero, en este contexto es una coincidencia que no puede pasarnos inadvertida. Si Silvero muestra desmayado a las pastoras un «amoroso semblante», Bruno expresa con su debilidad la enfermedad de amor. No obstante, la robustez de Rueda contrasta también con la mayor delicadeza de Vergara, de más alquitarado estilo, como se aprecia en su homogeneización de los registros lingüísticos del teatro pastoril.

No voy a ir repasando uno a uno los motivos de la pastoral dramática que coinciden en nuestros dos autores, evidentes con la sola lectura. Entretengo un poco más al lector, sin embargo, con el tratamiento del *suicidio*, un recurso dependiente del código bucólico y de efectividad dramática en todo el teatro del siglo XVI, como más arriba he tenido la oportunidad de empezar a insistir al hablar de la función del *eco*. Desde la virtualidad dramática de los suicidios reales sobre el papel, como el de Melibea, o sobre la escena, como los que recrea Encina, hasta

los ensayos no consumados en la escena como los nuestros, hay una larga trayectoria, que se incluye en la «constelación del lamento y del suicidio» de la tradición bucólica desde la égloga octava de Virgilio¹. Va desde la aclimatación enciniana de los modelos sentimentales españoles, donde dejarse morir es un tema fundamental, y desde lo aprendido en la Italia de la égloga trágica², hasta los suicidios generalmente no consumados o resueltos maravillosamente del teatro de la generación de Alonso de la Vega o Lope de Rueda.

En nuestro caso, los protagonistas desdeñados, como héroes eglógicos, conducen su *desesperación* hasta el límite de la vida... pero sin pasarlo, gracias a la solución favorable o a la mecánica y convencional intervención de un *deus ex machina*. Hemos visto más arriba el caso del Silvero del *Coloquio de Selvagia*, en el que el suicidio lo deducimos de elementos más contextuales que explícitos, está sugerido más por el código expresivo y amoroso que por la puesta en escena. En cambio, en el caso de Rueda, nuevamente el autor se pone al servicio del espectáculo y la tipología del suicidio es más amplia, abuso debido quizá a la efectividad teatral del motivo. Bruno, más

1. Utilizo el título de uno de los apartados de Raimondo Guarino, «La mimesi di Ruzante. L'attore letterato e la differenza linguistica», por publicar en las actas del congreso sobre Ruzante *In lingua grossa, in lingua sottile*, 2003, en el sitio <<http://www.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/ruzante/guarinoruzante.pdf>> [consulta 2-01-2006].

2. Wiltout 1981.

que nada por miedo al ridículo, quiere abandonarse, como alguno de los pastores de la *Arcadia*, y someterse a la violencia de los elementos, especialmente del fuego, dejando su vacada en libertad y al albur de la suerte, como el Damone de Tebaldeo o de Filenio Gallo imitados por Encina. Palmero, viéndose desdeñado por Gila, decide auto-inmolarse con el puñal que había servido antes para amagar la lucha con Bruno, detenida por la pastora.

Se trata de dos opciones convencionales en el código bucólico, a los que Rueda y sus espectadores estaban acostumbrados. El fuego es también el medio que elige el protagonista de otra farsa española, *Égloga hecha por Salazar de Breno y otros tres pastores* de Pedro de Salazar (Burgos, c. 1530-1539) para acabar con todo («Pues no puedo comportar | esta pena de que muero | y mes forçado apartar | vn fuego quiero aliñar | en que se queme mi apero»¹). En tanto que la opción de Palmero responde a una modalidad habitual en la égloga italiana: «La tradición del suicidio pastoril con arma blanca es típicamente italiana, ya que se aparta de los modelos clásicos más conocidos: tanto el *Idilio I* de Teócrito como la *Égloga VIII* de Virgilio presentan a un pastor que intenta quitarse la vida arrojándose desde lo alto de una roca. Partiendo de esos antecedentes, Carino en la

1. H. C. Heaton, «Two Sixteenth Century Dramatic Works», *Revue Hispanique*, 72 (1928), pág. 77.

Arcadia, y Albanio en la *Égloga II* de Garcilaso, piensan en suicidarse de la misma manera»¹.

Pero en ambos casos es la autoridad del *deus ex machina* el que detiene el autosacrificio con puñal o la genérica *desesperación*. Naturalmente, el suicidio era ya intolerable moral y canónicamente, pero lo era también un planteamiento amoroso que se volviera de espaldas a la realidad. Y, sin embargo, Rueda echa mano del cajón de sastre de la tradición teatral sirviendo a la efectividad espectacular, sin importar la «inorganicidad textual», por utilizar el término ya citado con el que Oleza y Diago caracterizan la falta de consistencia y causalidad en ese teatro profesional. Si la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Encina, inspirada en autores italianos como Tebaldeo o Gallo, concentra sus razones en una moraleja, que ha sido calificada con justicia de «un tanto descompensada y sarcástica»², que remite al poder

1. Álvaro Alonso, «Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina», en Margarita Freixas & Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pág. 133. En este estudio se vuelve sobre la cuestión de las fuentes de esta obra de Juan del Encina.

2. Pérez Priego 2002, págs. 82-83. Para la relación con Tebaldeo, véase J. P. Wickersham Crawford, «The Source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38 (1916), págs. 218-231; y, del mismo autor, «Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's *Second Eclogue*», *Hispanic Review*, 2 (1934), págs. 327-333; y también ténganse en cuenta los matices de Alonso 2000 sobre el aprovechamiento real de Encina de los bucólicos líricos italianos, con el que coincide Guarino 2003.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

de amor sin más: «Verás quien sirve a mugeres | cuál es el fin que a su vida procura»; en nuestro primer y último coloquio la naturalización, el aburguesamiento, si se quiere, en el espacio de los destinatarios de unas prácticas amorosas reales, de conveniencia incluso, desactivaba buena parte de los elementos del código bucólico amoroso, haciéndolos inútiles dramáticamente hablando si es que buscamos una organicidad de sentido.

Ni siquiera percibimos en este teatro profesional concreto la tendencia irónica que va incorporándose a la constelación del lamento y del suicidio con *Il Coltellino* de Niccolò Campani, la *Egloga di Trotol* de Paolo de Castello o la *Pastoral* de Ruzante¹. En España, es Diego Sánchez de Badajoz el autor que pone en solfa todas las posibilidades cómicas de la situación. Su *Farsa de la hechizera* es una especie de concentrado paródico de todos los recursos de la égloga dramática. Fuera del introito, a cargo de un pastor bobo que hará de contrapunto de un galán inútil, la acción comienza con el monólogo de éste, un lamento por la falta de galardón de sus servicios, descritos

1. Guarino 2003, 12. Es perfectamente justificada la caución de Álvaro Alonso (2000, 133) para interpretar como una brizna burlesca, aunque la sugiera, el uso por parte de Encina de un «boto cuchillo» con el que es difícil consumir un suicidio, tal como ocurre en la escena de *Il Coltellin*, en la que Berna se aprovecha de un cuchillo de malísima calidad para suicidarse con una intencionalidad claramente cómica; en realidad, el uso de un cuchillo boto por parte de Encina acentúa aún más la situación trágica, pues a veces se utilizaba el cuchillo sin filo para endurecer la pena en degollamientos de reos con delitos especialmente crueles.

de tal modo que más bien parecen importunaciones continuas a una dama que, naturalmente, no le hace caso. Decide, sin más, ofrecerle su muerte desesperada. En el momento que va a clavarse su puñal, una negra –no un hada, una diosa, o un ente superior– intenta arrebatárselo, y aprovecha para abrazarlo, «y llega su cara con la dél, halagándolo»¹, acoso del que se libra con asco el galán, vejado por supuesto con una situación como ésta. A vueltas con el cuchillo, se intenta suicidar, pero en realidad lo que hace es darse «puñaladas por un lado y por otro, entre los brazos y el cuerpo» sin acertar –«¡Triste de mí que no acierto!» (V. 105), dice–, situación cómica parecida a la de *Il Coltellino*. Los espectadores de la farsa identificarían cada una de las subversiones de los códigos, y no podrían dejar de reír con la representación del desmayo tras de estas palabras del galán: «¡Ay, ay, ay, que me desmayo! | ¡Triste de mí que me cayo! | ¡O, qué crudo galardón!» (vv. 118-120). Y se cae en efecto, para ser maltratado por el pastor, que lo confunde con «algún crego | o algún frayle malicioso» dispuesto para engañarlo, por lo que «toma el puñal que está en el suelo y átaló con el cayado», le pincha y, tras ver que no rebulle, lo manosea «por muchas partes del cuerpo». Apenas despierta, el pastor le mete en la boca una cabeza de ajos, para curarlo de lo que él presume, según el tópico, una enfermedad física. Rotos los límites

1. Frida Weber de Kurlat, dir., Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968, págs. 485-495, la cita en 487.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

corporales, físicos, entre galán y tipos infames, como la negra o el bobo, se ha carnavalizado totalmente el código bucólico, y no es extraño que en las siguientes escenas sea una vieja curandera la que «lo atiente por todas partes», y junto con el pastor lo remueva, antes de intentar otro remedio más celestinesco. Hace un cerco, convoca al demonio, y sucede una escena ridícula entremesil, que cierra la farsa con total olvido del galán.

No se puede reducir a la nada con más eficacia todos los motivos del suicidio amoroso y, en general, los dominantes en la égloga dramática en cuya línea se sitúan Vergara y Rueda. Quizá este desgaste explique que el suicidio quede en el *Coloquio de Gila* como un motivo para el suspense, para la tensión, que Rueda lleva por delante con la voracidad del farsante profesional, sin dejar de deslizar acaso algunos elementos cómicos ya experimentados por sus antecesores, como Sánchez de Badajoz, tal la caución de Tenoria proponiendo brumar a Bruno con la cayada o el ambiguo estatuto de Palmero, entre la bobería y la cortesanía.

En cualquier caso y a juzgar por la acumulación de registros estilísticos pastoriles y motivos dramáticos y bucólicos, la pieza de Rueda parece un ensayo de integración de todos los temas de la égloga dramática. Vergara, en el primero de nuestros coloquios, plantea la trama con una capacidad de selección que no parece tener Rueda. En el caso de la atenuación del tratamiento del suicidio, he escrito más arriba que el de Vergara quizá estaba condicionado por razones de tradición literaria y de carácter moral y social. Evidentemente, las prevenciones

contra uno de los pecados más grandes que se puedan cometer, la desesperación suicida consumada, son muchas en el terreno religioso. Vergara utilizaba determinados códigos que nos lo están indicando, o, cuando menos, anunciando, como, por ejemplo, el recurso al eco que precede al sueño de Silvero, pero, en realidad, no llega a representar el suicidio ni siquiera no consumado.

Pienso que todo esto se hace acordemente con el gran tema moral de su pieza y con la tesis convencional conservadora de la nueva comedia burguesa, en la que la acción es fundamental y el entramado de los cabos sueltos de ésta contribuye a cuadrar todas las situaciones y, por tanto, formalizar una idea de la armonía social que preside la mayoría de las piezas del círculo de Timoneda. El suicidio queda, así, disimulado en Vergara y reducido a puro espectáculo en Rueda, aunque haya sido uno de los motivos fundamentales de las primeras églogas dramáticas, tanto italianas como españolas.

Rueda, sin embargo, parece no querer sacrificar nada que pueda dar tensión a su texto. En él cabe la égloga pastoril evolucionada, con lo maravilloso y mitológico, que representa un segundo estado de la égloga pastoril fertilizada por el drama mitológico y por la comedia latina¹, y también todo lo relativo a los modelos rústicos españoles. Pero esto es también un indicio de *abundantia* algo asiática, que no sabría decir si es también el

1. Véase Gerhardt 1950, 92-93.

resultado de la aglomeración más que de una discriminación o economía artística.

§ *Lo maravilloso y lo grotesco*

Como en otras obras del teatro profesional del siglo XVI, nos movemos entre lo maravilloso y lo grotesco. El modelo bucólico cortesano ha sido enriquecido por Rueda con la incorporación de un ente maravilloso cuya presencia es fundamental y cumple las mismas funciones de otros tipos mágicos, como el nigromante ya visto en el coloquio de Vergara, para solventar una situación sin aparente salida según se va enredando el coloquio pastoril con los elementos de una comedia de raigambre italiana. A efectos espectaculares, la intervención de lo maravilloso está en la línea del «gusto por escapar de la roma realidad cotidiana, para que actores y público se sientan introducidos en el mundo del azar, de la fantasía y fantasmagoría, de la ilusión y de los sueños imposibles, es decir, de todo aquello que sobrepasa las limitaciones humanas»¹.

De ahí el abanico de funciones que desempeña el hada benéfica. Vela aquí por la vida de los dos pastores, Bruno, primero, y luego Palmero. Es curandera y adivina; usa «yervas confortativas» para ungir las muñecas de Bruno (v. 400). Y es, además, el *deus ex machina* —*dea* más propiamente— que viene a resolver

1. Alonso Asenjo 1992, 35.

la trama, sabedora como es de los avatares de Palmero, que resultará ser, en realidad, Tenorio, el perdido hijo de Anselmo, cuyo nombre auténtico era Gaspacio, y hermano por tanto de su amada Gila, cuyo nombre real es Toribia.

En esta sustitución del nombre que ha imperado durante toda la ficción, y que es perfectamente innecesaria a efectos de la fábula, hay, por un lado, una justificación narrativa, pues se realza aún más el poder del ente maravilloso con la capacidad de nombrar. Pero, por el otro, en tanto que sujeto al ciclo dramático, viene a ser una especie de desplazamiento hacia la realidad no teatral, la realidad de los espectadores, cuando está por acabar la pieza.

Atribuimos, con razón seguramente, una funcionalidad de estas piezas en el ámbito de una celebración matrimonial; y, desde esa perspectiva, podríamos interpretar esa especie de transferencia entre la ficción y la realidad que se facilita primero a todos los cómicos con el cambio de nombre, y luego, a los espectadores con la invitación a participar en las bodas. No obstante, esto no deja de ser un recurso también para deshacer el *círculo mágico*, por emplear el viejo término de Rey-Flaud, preceptivo en la ficción teatral antigua. En buena medida, los introitos del teatro primitivo ejercían una función de introducir o desplazar a los espectadores reales al círculo de la fábula; y el recurso 'catastrófico' de disolución rápida de la intriga, recuperación de identidades y, en algunos casos, cambio de nombres, y hasta la invitación a continuar la fiesta, es un modo de volver al principio y salir del círculo. Son muchas las coincidencias que aún mantenía el teatro con las acciones significativas, con

los ritos, como, por ejemplo, la liturgia, con su ir y venir entre varios niveles de identidad.

El recurso al personaje mágico, portador de la magia o intermediario entre dos mundos, es casi obligado en el teatro profesional, y especialmente en el de Rueda. Tiene función parecida la Medea de *Armelina*. Pero es en sus coloquios pastoriles donde el tipo es calco del nuestro, pues cumple las mismas funciones. Las de la Fortuna en el *Coloquio de Camila* son más parecidas y, desde luego, tan benéficas como las de nuestra hada; aparece, verbigracia, cuando Camila amenaza con suicidarse o cuando hay que salvar a Quiral de la muerte, desesperado al enterarse de la boda pactada de su amada Camila. Es también la encargada de solucionar la comedia informando de quién es quién, provocando así la anagnórisis. La Fortuna de *Camila* es una especie de deidad benéfica, que tiene su «señorío y dominio» en los bosques, un hada, en suma, como la nuestra.

En el *Coloquio de Tymbria* es Mesiflua, de meliflua voz, la encargada del mismo papel, una especie de arpía encantada que detiene la mano de Timbria cuando está a punto de suicidarse. Es posible que el hecho de que la nuestra no tenga nombre propio aún se deba a que se trate de un tipo en ciernes, deudor, naturalmente, de los modelos teatrales de Rueda tanto españoles como italianos, pero también de otros géneros en los que este personaje germina, como los *poemi cavallereschi* italianos —baste recordar el recurso de Barahona de Soto a estos personajes— y hasta incluso el romancero, en donde, por cierto, encontramos quizá la primera hada innominada que libra a un

caballero de la *desesperación*, como hará en el teatro¹. Tipos como Mesiflua, Fortuna o nuestra hada entraron en la pastoral dramática merced a la influencia del teatro mitológico y del uso de deidades en la comedia erudita²; su arraigo en el teatro urbano español se aprecia desde el principio, especialmente en los dramas de madurez de Encina.

El aire alucinado de la actuación del hada vendría a desvanecerse si su papel lo desempeñaba un hombre reciclado en habilidoso prestidigitador en la fiesta del bodijo que cierra la pieza, como antes he propuesto. Un hombre también sería el que llevaría el peso del *paso* de este coloquio, que es *de negra*, según la tipología cervantina: «Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno, que todas estas quatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse»³. Rueda, como ya he señalado, podría haber compatibilizado este papel con el del pastor Bruno.

Quizá, desde una perspectiva como ésta, en la que tiene mucho que ver la práctica dramática, el *entremés* medra mejor

1. Es en la versión más elaborada, publicada en pliegos sueltos, del romance *De Francia partió la niña*, en que el caballero está a punto de suicidarse porque, engañado por la muchacha a la que libró del monte, no la había gozado allí.

2. Véase Gerhardt 1950, 92-94.

3. Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615 (Tusón 1965, 40).

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

«como planta parásita enroscada en hostil intimidad» con el resto del coloquio¹. El entremés de la negra Sofía entreteje en la acción principal un episodio burlesco independiente de la fábula con un personaje tipo que sólo interviene en esta ocasión, pero que se arropa con otros de la acción principal². Cumple la primera función de provocar «la distensión que sigue a la tensión dramática de la comedia. Rueda rompe el *crescendo* del tono teatral introduciendo un paso, de contenido ajeno a la fábula de la comedia, que viene a producir en el espectador algo que podría ponerse en paralelo con el distanciamiento brechtiano»³.

Pero, en este caso, las particulares circunstancias del texto a las que antes me he referido causan que el entremés venga a dejar una impronta estilística y constituir la transición entre dos tiempos de la pieza, pues la andadura de comedia en prosa da principio, precisamente, con este paso. La transición relativamente imperceptible entre acción principal y entremés en las otras piezas en prosa de Rueda es aquí muy marcada, y nos permite percibir cuál sería el efecto real del entremés en prosa en medio de una sostenida acción en verso. Me guardaré mucho, sin embargo, de proponer que es el paso lo que aquí dificulta la recuperación del tono lírico de una pieza tan contaminada como ésta.

1. Son palabras nítidas del maestro Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971², pág. 15.

2. Es del tipo a de los diferenciados por Canet Vallés en su edición de los *Pasos*, como los otros de *negra* (Canet Vallés 1992, 49 & 52).

3. Hermenegildo 2001[a], 55.

Fuera de los efectos de la lengua inventada que Rueda y otros autores, como Sánchez de Badajoz, utilizaron para caracterizar el tipo de *negra*, el sevillano confiere al tipo una serie de motivos invariables de comicidad, algunos de los cuales provienen de otras figuras cómicas del teatro anterior o de otros géneros cantados, como la poesía profana de Reinosa, por ejemplo, y la de las *naciones* que servían para festejar las fiestas religiosas desde principios del siglo XVI, y que, especialmente en el caso de la negritud, es posible estaban relacionadas con la habilitación humana de la persona de color en ámbitos teológicos¹.

Como en los otros pasos, se explota con variantes «la credibilidad de la negra en sus posibilidades de provocar amores apasionados, su afán de hidalguía, su supuesta hermosura, y sobre todo el uso intencionado que de estas condiciones hacen los otros personajes» con una comicidad extrema, basada a veces en «conflictos de aculturación»².

1. Véase Weber de Kurlat 1962 & 1963; Peter Russell, «Towards an Interpretation of Rodrigo de Reinosa's *poesía negra*», en R. J. Jones, ed., *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres: Tamesis, 1973, págs. 225-245; Canet Vallés 1992, 60-61; Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI, 1995, especialmente págs. 19-37; Jeremy Lawrance, «Black Africans in Renaissance Spanish Literature», en T. F. Earle & K. J. P. Lowe, eds., *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: University Press, 2005, págs. 70-93, dedicado al estudio y edición de una de las primeras piezas de la literatura de negro, la de Rodrigo de Reinosa, que publica también Laura Puerto en su tesis sobre éste, de próxima defensa en la Universidad de Salamanca.

2. Weber de Kurlat 1962, 168; Fra Molinero 1995, 25-26.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

El más parecido al nuestro, tanto en su planteamiento como desarrollo, es el incluido en el *Coloquio de Tymbria*, el «Paso de Ysacaro y la negra [Fulgencia]»¹. Son tres los personajes, pero la interlocución primera se corresponde al pastor, que ve cómo se acercan la criada Violeta y la negra Fulgencia, un comienzo como el nuestro, en el que una didascalia implícita en boca de Gila anuncia la llegada de Tenoria y Sofía, que vienen charlando. No obstante, el pastor Ysacaro interviene mucho más en el diálogo, y es el que sugiere algunos de los argumentos que sustentan la comicidad típica del paso de negra. Por ejemplo, la demanda sobre la calidad de su voz, que aquí le hace Gila (líns. 110 y sigs.), es como la que hace Ysacaro a la negra Fulgencia, para conducir al personaje cómico a entonar una deturpadísima canción, que Lope no sólo cantaría, sino que la enriquecería de todos los elementos gestuales necesarios para una comicidad extrema; en *Gila* se trata de las coplas de Gómez Arias, la canción de los Comendadores en *Tymbria*. No habría, seguramente, paso de negra sin canción ridícula. En el «Paso de Polo y Olalla negra», incluido en la *Comedia Eufemia*, Polo oye a Olalla cantar una versión deturpada de «Gil González Dávila llama: | no sé, mi madre, si me le abra»².

A pesar de la prevaricación lingüística, la versión que está tras del canto de Sofía es tradicional y, desde luego, parece

1. Canet Vallés 1992, 271-275.

2. Canet Vallés 1992, 209.

independiente y la más antigua de las conservadas. Precisamente, esta versión ahí incluida, es distinta de la más conocida, con glosa de Sebastián de Horozco, que incluye Margit Frenk en su *Nuevo Corpus*¹. La nuestra tiene un aire más popular, la glosa es más breve y quizá sea el referente que tuvo Horozco, cuando, encabezando la suya, afirma que la canción es «vieja y mal entendida»². He aquí el texto que nos transmite Rueda y una posible reconstrucción del que deforma la negra Sofía:

Siñoras Gomazarias,
duélaste de mí,
sa mochacha niñas,
nunca tal me bi.

Señor Gómez Arias,
duélaste de mí,
soy mochacha y niña,
nunca en tal me vi.

Siñoras Gomazarias,
aqueyos mis cabeyos
rubias sabas, rubias,
largos, pretos, beyos,
y tú, cabayeros,
te folgas con eyos
a na prazer suya
y an pesar de ti.

Señor Gómez Arias,
aquellos mis cabellos
rubios eran, rubios,
largos, prietos, bellos,
y tú, caballero,
te huelgas con ellos,
a placer tuyo
y a pesar de mí.

1. Frenk 2003, n.º. 888. Agradezco a la profesora Frenk sus sugerencias para la reconstrucción del texto.

2. Ramon Rozzell, «The Song and Legend of Gómez Arias», *Hispanic Review*, 20 (1952), págs. 91-107, especialmente pág. 99.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

Siñoras Gomazarias,
falsos, mentirosas,
cabayeros malos,
traydor, alebosas,
vos no me prometes
que serás mi sposas,
la rey poderoso
me vengas de ti.

A passar nu rriós
veré mucha gentes,
yo no te lo dizes,
mi señor, detentes,
eya me respondes:
«Como te repientes,
a las landres putas,
venir sobre ti».

Señor Gómez Arias,
falso, mentiroso,
caballero malo,
traidor, alevoso,
¿no me prometiste
que serías mi esposo?
El rey poderoso
me vengue de ti.

Al pasar un río
vi mucha gente,
y yo te lo dije:
«Mi señor, detente»,
y ya me respondes:
«¿Cómo te arrepientes?
Malas landres, puta,
vendrán sobre ti».

En el caso de la canción de los Comendadores, Lope de Rueda pone en boca de su negra Fulgencia sólo el villancico y una primera estrofa; lo deforma todo con el corsé lingüístico del negro. No obstante, su versión está cercana a la que se conserva en el *Espejo de enamorados*, como anota Canet, con leves variantes que no sabríamos si achacar a la inyección humorística que ha de tener en boca de la negra.

Podríamos suponer, así, que también esta nueva versión de la Niña de Gómez Arias está en deuda con la tradición, y que pudiera ser o bien una glosa reciente o el único resto, que sepamos,

conservado de esa «primera endecha lírico-narrativa» que algunos historiadores han datado, incluso, en el siglo XIV¹, y creído necesario suponer en la base no sólo de la cancioncilla, devenida casi refrán, sino también en la de las versiones dramáticas que de la historia hicieron en el siglo XVII Vélez de Guevara y Calderón.

Si se quiere, este uso de canciones tradicionales más o menos desgastadas con finalidad cómica es una de las posibles variantes de la técnica ruedesca de «rejuvenecer el folklore arquetípico», que señala Asensio como uno de los hallazgos del sevillano con relación a los motivos narrativos². Pero también ambas canciones están escogidas con la deliberada intención de subvertir con los recursos de la práctica escénica su duro argumento trágico, pues ambas eran tan populares como reconocidas por los oyentes como historias de seducción, de violación o de adulterio clásico, narrado por la misma víctima, casi una niña. El efecto de la representación de un personaje, es decir un hombre, Lope de Rueda, disfrazado de negra —esta caracterización ya «era el mensaje mismo»³— y jugando de la doncella vejada y abandonada, con un lenguaje también disfrazado, beneficiándose de todos los recursos mímicos que tanto escandalizaron a

1. Véase la argumentación histórica de Juan Bautista Avallé-Arce, «El cantar de la *Niña de Gómez Arias*», en sus *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 83-92. Las palabras entrecomilladas son de Margit Frenk, «Endechas anónimas del siglo XVI», ahora en su *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, págs. 470-484, esp. 479-480.

2. Asensio 1971², 45.

3. Fra Molinero 1995, 25.

ESTUDIO DEL «COLOQUIO DE GILA»

los moralistas, y quizá danzando al tiempo del canto, debía ser mucho más que hilarante y pasar al terreno de la transgresión. Son las «sombras del carnaval» del teatro breve las que, sin embargo, iluminan esta parte de la representación¹.

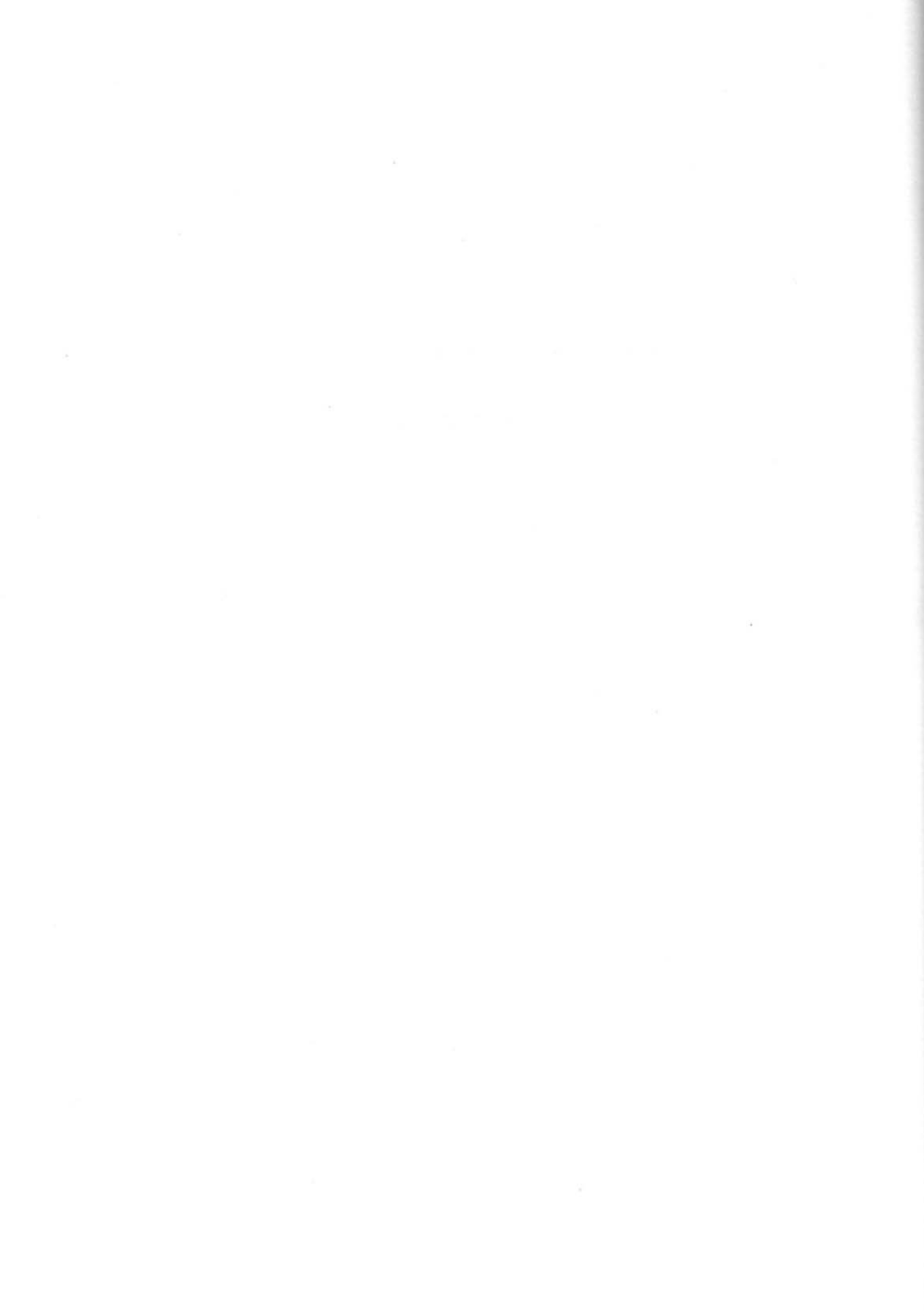
Imaginamos el *arte* del actor basado en el «principio del *oxymoron*», de conciliación de opuestos «a través del uso de técnicas del desequilibrio y del equilibrio»². Una técnica del desequilibrio con resultado de comicidad grotesca es el uso de la canción con un principio paródico. En buena medida, todas las facetas del tipo de *negra* teatral vuelven a aflorar con el canto. Los motivos del negro 'linaje' y parentescos innobles, de la negra 'belleza' y la codiciable 'doncellez', afloran en oxímoron con las circunstancias trágicas de la doncella noble y hermosa de las canciones que Rueda pone en boca de sus tipos. Viene, por ello, a ser una especie de conclusión de su paso por escena. Parece, desde luego, el otro extremo de lo evanescente y maravilloso que nos está evocando el hada prestidigitadora. Dos extremos, dos vectores, al fin, del teatro de Lope de Rueda tan apegado al gusto de sus espectadores.

1. La llamada atención de Asensio 1971², que conocía de primera mano los críticos rusos, fue desarrollada en España. Remito a los trabajos de Javier Huerta Calvo, entre otros, para el asunto, que él mismo relaciona en «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: *status* y prospectiva de la investigación», en García Lorenzo 1983, 47-48. Mi entrecomillado proviene, sin embargo, de Evangelina Rodríguez Cuadros, «El hato de la risa: Identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Reyes Peña 2000, 123-125.

2. Ferruccio Marotti, «El actor en la *commedia dell'arte*», en Rodríguez Cuadros 1997, 57-58.



(PRO)PUESTA EN ESCENA
por
EMILIO DE MIGUEL



FRENTE a cierta tendencia a editar textos de nuestros siglos teatralmente más oscuros con esmero en su depuración filológica y desatención a sus valores teatrales, preguntémonos qué importancia y qué categoría teatrales tienen estos tres *Colloquios* que el editor Timoneda aunó en una misma entrega por su común denominador de pastoriles. Su importancia nos parece grande por cuanto son testimonio recuperado y, en consecuencia, aportan luz para una mejor escritura de nuestra deficiente historia teatral. Y respecto a su categoría teatral, arriesguemos la afirmación, antes de entrar en detalles, de que el *Coloquio de los discordantes*, de Juan de Vergara, está muy escaso de valores teatrales y específicamente escénicos; tiene más valía teatral el *Coloquio de Gila*, de Lope de Rueda, y el *Coloquio de Selvagia*, la segunda de las obras del escurridizo Vergara aquí editada, se nos ofrece como excelente juguete teatral, que sería auténtico regalo para un montaje escénico. Y, al decirlo, puede pensarse en producto para teatro de entonces y para un teatro de ahora. En el supuesto, claro está, de que

existiese entre nosotros algún esfuerzo por recuperar la historia y la tradición teatrales.

El *Coloquio de los discordantes*, según anticipábamos, nos parece muy ayuno de valores teatrales, dada la prevalencia de lo eminentemente lírico y discursivo. Pieza breve, con ausencia casi total de acción externa o interna, su rebuscado conflicto consiste en que dos pastores están enamorados de sendas pastoras, con la particularidad de que las pastoras también les aman, pero cada una al que no está enamorado de ellas. Un conflicto de esa índole, que tiene mucho de rizar el rizo en el aprovechamiento del muy manoseado mundo pastoril, podría haber servido de base para una intriga divertida e ingeniosa, pero, lejos de ello, la situación queda lastrada por un estatismo exagerado y por preferir el juego verbal al enredo y a la intriga. Podemos oír versos a veces efectistas y saludables, como los del Nardayo que protesta: «Amor falso, lisonjero, | malo y de mala manera, | qu'es possible, trapacero, | que a quien no quiero me quiera | y no me quiera quien quiero?» (265-270), pero el autor no logra apoderarse de la atención del espectador, de modo que cuando aquellos sujetos deciden someter su caso al Amor, no quedamos frustrados porque la pieza acabe sin conocer nosotros la solución. Hurtado el interés dramático ya en las fases iniciales, resulta coherente que escasee también en el desenlace.

Adelantamos una valoración intermedia para los méritos teatrales del *Coloquio de Gila*, obra de Lope de Rueda. Se justifica esa apreciación en el hecho de que en la obrita abundan los elementos de legítima estirpe teatral, pero no alcanzan resolu-

ción conveniente. Recuérdese que estamos nuevamente ante un caso de amores pastoriles. Esta vez la protagonista, frente y contra las apetencias del joven pastor Palmero, tiene dado su amor a Bruno, pastor viejo. Este Bruno es quien abre la pieza en un soliloquio quizá demasiado extenso, quizá demasiado expositivo, en el cual se muestra irritado con Amor que a su edad aún le somete a tensiones. Conflicto hay, pues, en el planteamiento argumental –muchacha pretendida por varios enamorados– y, aparte de ese sustancial valor dramático, pueden identificarse varios elementos susceptibles de buen rendimiento teatral. Lo es, desde luego, el dinamismo con que el autor mueve a los individuos sobre el tablado, no arredrándose, incluso, ante situaciones que requieren cambio de lugar escénico. Llamo la atención igualmente sobre las potencialidades de aprovechamiento teatral que lo humorístico aporta a la pieza. Un humor que mana de distintas fuentes. Es humorística, en efecto, la queja de Bruno, lamentando verse a sus años en una situación de enamorado que considera intempestiva. Hay humor en ciertos remangos de las pastoras que, desmintiendo lo idealizado de sus perfiles, enseñan sin maquillaje su rusticismo. Así Gila silba con fuerza para llamar a Bruno y Palmero y, al comprobar lo ineficaz de ese modo de aviso, invita a su colega, la pastora Tenoria, a poner piedra en la honda y transmitirles órdenes a cantazos, como hacen con los animales que ellas pastorean por los prados. En línea similar, cuando Bruno se hace el dormido, es Tenoria, pastora algo más asilvestrada que la protagonista Gila, quien sugiere a ésta que lo despierte a golpes de cayado.

Nueva vía para acopiar comicidad es el encuentro que el autor provoca entre la muy rústica Tenoria y la negra Sofía, en escena embutida algo forzosamente en la trama con el único fin de aportar comicidad. Aparte del aprovechamiento que una actriz mínimamente dotada para su oficio hará del modo en que pronuncia el castellano la hablante negra —personaje recurrente de buena parte del teatro de humor del XVI—, el autor le atribuye amplia sarta de errores léxicos, tendentes todos ellos a procurar risas. Quizá el momento culminante de esa comicidad lo alcance Sofía cuando llama *padrasa* y *madrassa* a padrino y madrina de unas bodas y, al ser corregida, sustituye aquellas denominaciones por *padroño* y *madroño*.

Adelantamos ya el reconocimiento a los méritos de Rueda en este *Coloquio*, aun sin el entusiasmo con que hablaríamos de otras creaciones suyas. Ese reconocimiento se sustenta en que, al margen de los ingredientes humorísticos indicados, la obrita se beneficia teatralmente de la tensión argumental nucleada en torno al conflicto ya indicado de la protagonista indecisa entre dos amores. La historia alcanza su momento de máxima tensión en la escena en que el pastor joven, al verse definitivamente postergado, amenaza con *darse en los pechos* y habrá de ser la súbita y oportunísima intervención de un Hada —auténtica *dea ex machina*, y esta vez en todos los sentidos del término— quien detenga la mano suicida del muchacho. La misma Hada, puesta a regalar soluciones traídas de fuera del escenario, aporta informaciones salvíficas: da en descubrir parentescos que impiden el matrimonio que pretendía Palmero (resulta ser

hermano de Gila) y facilita así que lo sustituya por boda con Tenoria, que también se ve beneficiada con positivas revelaciones a propósito de su origen. Todo, como digo, gracias a la espléndida sabiduría de la aparición. ¿Aparición dijimos y quizá debimos decir *apariencia*? Alguno de los comentarios que reclamará la siguiente obra de Vergara deberá arrojar luz sobre técnicas utilizadas aquí por Rueda. Sea lícito ahora, enumerados algunos de los recursos que validan teatralmente al *Coloquio*, cerrar esta aproximación reafirmando el convencimiento de hallarnos ante pieza concebida con instinto teatral y desde óptica escénica —con pretensiones, pues, de que funcione como espectáculo y representación—, pero todo ello con insuficiente aliento creador y con parco desarrollo de sus posibilidades. El *Coloquio de Gila* es teatro, pero no precisamente gran teatro. Elogio que sí merece el *Coloquio de Selvagia*, aunque sea con las salvedades propias de una alabanza que se hace a pieza de un siglo aún no descollante en lo teatral.

La obra de Vergara, en efecto, nos parece elaborada con mayor dedicación y resuelta con aciertos ligados al buen manejo de sus virtualidades teatrales. Nuevamente estamos ante una historia de amores pastoriles. El *argumento* que usualmente se antepone a las obras del teatro antiguo y que con toda lógica podría omitirse en representaciones actuales —tenía sentido cuando el teatro era al aire libre y para gentes a las cuales hay que ir acallando e introduciendo cuanto antes en las líneas básicas de la historia—, ese *argumento*, digo, nos da un buen resumen de la intriga: de Selvagia está enamorado Silvero mientras que a

(PRO)PUESTA EN ESCENA

quien ella ama es a Griñón. Cuando Silvero opte por resolver el asunto por las armas, la pastora conseguirá transmutarse en su amado para enfrentarse y vencer al retador. Quien le facilita transexualizarse para la pelea, un Moro con extraordinarias dotes de mago, es el mismo que, llegado el momento, desvelará también ciertos secretos de parentesco que impiden el matrimonio de Selvagia con su amado Griñón facilitando así la boda con el insistente Silvero. Hay, como se ve, buen acopio de materiales mostrencos y el reto para el ingenio del dramaturgo es saber si tiene capacidad de insuflarles auténtica vida teatral.

La trama está desarrollada en diecisiete escenas, sistema de disposición no explícitamente indicado en todos los casos por las didascalias, pero que es plenamente operativo en la mente del escritor. Por su utilidad, tanto a efectos descriptivos como organizativos de un hipotético montaje, dejemos indicados los límites de cada una de las escenas con noticia de los personajes que intervienen (no hace al caso señalar el lugar de la acción por cuanto, excepto la novena que acaece en casa del Moro, todas ellas se desarrollan en un mismo exterior campestre):

ESCENA	PERSONAJES
1ª (1-73)	Silvero, solo (con Eco) <i>y Amor no quiere sanarme</i>
2ª (74-188)	Selvagia e Yneseta (Silvero soñando) <i>borregas y rezentales</i>
3ª (180-232)	Silvero solo, despertando <i>publicándote guerrero</i>

(PRO)PUESTA EN ESCENA

- 4ª (230-259) Bruneo, solo
no es para mí, me responde
- 5ª (260-296) Bruneo, Selvagia (Yneseta anuncia a Colín)
porque no penen por ti
- 6ª (297-329) Bruneo, Selvagia, Yneseta, Colín
con Ynesseta de presto
- 7ª (330-361) Bruneo, Colín
que a mi pena no ay salida
- 8ª (360-38)1 Selvagia sola, hacia la posada del Moro
en aquesta su possada?
- 9ª (382-490) Selvagia, Moro, Diablo
quiero atender su dolor
- 10ª (491-519) Griñón solo
paz con toda ligereza
- 11ª (520-569) Griñón, Selvagia
te quiera, mi dulce amado
- 12ª (570-593) Silvero, Colín, zagal que no habla
que aquí'stó a lo mantener
- 13ª (594-727) Dichos más Selvagia-Griñón, Polindo y Briseño
victoria tuviste
- 14ª (728-747) Bruneo, Yneseta
entendé en lo que sabéys
- 15ª (748-787) Selvagia-Griñón, Silvero, Moro
de mi mano el merescido
- 16ª (788-877) Dichos, más Bruneo
faxeldo presto salir
- 17ª (878-920) Dichos, más Griñón

Acerquémonos a la trama contenida en esas escenas con perspectiva casi tan ingenua como la del espectador –de entonces o de ahora– que por primera vez recibe la imaginativa historia. No pretendo tanto glosar el contenido, aunque resulte inevitable y grato, cuanto ir subrayando ciertos componentes de la acción o aspectos de construcción teatral dignos de comentario. La escena 1ª (vv. 1-73), conforme a hábitos del momento, consiste en soliloquio de Silvero que, al lamentar sus desamores, está dando al espectador informaciones necesarias para entender desde sus premisas el desarrollo de la historia. Lo que el teatro de todos los tiempos se ve obligado a resolver en los arranques de las piezas mediante los denominados *diálogos impuros* (parecen comunicarse los personajes entre sí, pero en la práctica están trasvasando datos al espectador), un teatro más primitivo lo confía sin disimulos al monólogo de un personaje. Valoremos, eso sí, en este arranque el truco con que se sorprende al espectador y se refuerza su inmersión en el universo dramático que ante él se abre. Nos referimos a la utilización del eco, inesperado *personaje*, no anunciado entre las *drammatis personæ*, que va repitiendo algunas de las palabras proferidas por Silvero y que, aparte de la sorpresa que supone, está subrayando y casi duplicando la información contenida en el monólogo.

En la escena 2ª (vv. 74-188), el Silvero que oportunamente decide descabezar un sueñecito da facilidades a que ocupen el escenario las pastoras Selvagia e Yneseta. Su conversación y su pastoreo se interrumpen al descubrir al durmiente. ¿Y no sería muy útil al desarrollo de la historia que las recién llegadas se

(PRO)PUESTA EN ESCENA

enteraran de lo que momentos antes Silvero, hablando consigo mismo, comunicaba a los espectadores? ¿Pues qué impide que el durmiente sueñe en voz alta? Recursos menos verosímiles aplican hoy cientos de guionistas en películas de consumo masivo y nadie se rasga las vestiduras. Sueña Silvero, pues, y sueña en voz alta, y naturalmente las pastoras escuchan muy interesadas lo que en sueños dice el enamorado. ¿Alguna sonrisita por lo forzado del recurso? Si la hay ahora, no nos engañemos, la hubo, con seguridad, entonces. La sonrisa de la complicidad con los trucos ingenuos del más pobre de los géneros, el teatro, cuya inmediatez de consumo le exime por lo general de críticas tan alevosamente reflexivas como las que podríamos hacer desde el distanciamiento de estas páginas. Dicho eso, anotemos que hay una posibilidad, teatralmente muy rentable, que cualquier director escénico, al menos, exploraría. ¿Es todo tan ingenuo como parece? ¿Y si Silvero con gestos cómplices hace saber al espectador que se ha despertado con la llegada y charla de las pastoras y, simulándose dormido, aprovecha para soñar en voz alta y así transmitir sus deseos a la joven? La sonrisa del espectador tendría otro matiz. En cualquier caso, Selvagia, la requebrada pastora, al tiempo que declara la imposibilidad de darle un amor que tiene puesto en Griñón, deja su zurrón junto al dormido, «y no en señal de affición, | mas por mitigar su pena». Hecho lo cual, en compañía de Yneseta sigue su pastoreo. En la escena siguiente (3ª, vv. 180-232) el Silvero que ha recibido rechazo y zurrón –negativa y esperanzas– a solas en el escenario, se reafirma enamorado de

la pastora y, espoleado por la dádiva, decide transformarse en *pastor- andante* y se apresta a recorrer caminos desafiando a quien se interponga en su amor por Selvagia. Es claro que este Silvero tiene carácter un punto belicoso y su pastoril mollera parece ocupada por modelos caballerescos que tanta fecundidad tendrán pocos decenios después en nuestra literatura.

El Silvero que, retador y andariego, abandona el escenario, lo cede al padre de Selvagia, Bruneo, que protagoniza la escena 4ª (vv. 230- 259). Muy lastimero, cuenta al espectador que le desapareció un hijo pequeño, Bruno, a quien él, tantos años después, da por muerto, y narra el posterior nacimiento de Selvagia y su preocupación actual, ya entrado en años, por verla casada. Con esa hija hablará en la escena 5ª (vv. 260-296) con tono y argumentos casi plebéricos (quiere dejarla casada antes de un final que ya ve rondando a su vejez). Pero de ella recibe negativa con argumento inexpugnable: dice tener prometida a Dios su castidad. El padre ha de limitarse a aconsejar lo obvio: «Recógete desde aquí, | no des audiencia a zagales | porque no penen por ti». Esa revelación de Selvagia, en todo caso, es una sorpresa rotunda para el espectador y, al tiempo, un magnífico lance –y poco más que eso: nadie tirará de este hilo en otro momento de la historia– en el juego teatral. La muchacha está mintiendo para librarse de la presión paterna. Imaginemos la posible interpretación de la escena. ¿Cómo resolverá el pasaje la actriz? ¿Subrayará la complicidad con el espectador para dejar claro su juego? Lo cierto es que, siguiendo con el desarrollo argumental, Selvagia debería poner en práctica el sensato consejo

(PRO)PUESTA EN ESCENA

del padre, pues de inmediato su inseparable Yneseta anuncia que ha llegado un *ganadero* preguntando por ella.

En la nueva escena, la 6ª (vv. 297-329), el recién llegado, Colín, trae noticia del reto que va voceando Silvero, a la busca de enfrentamiento armado con Griñón. Al abandonar el lugar las dos pastoras, se enseñorean del mismo Bruneo y Colín (escena 7ª, vv. 330-361). Bruneo, además de repetir la pena porque avanza su vejez sin desposar a la hija, lamenta el cariz pendenciero que van tomando las cosas. Y no sabe el buen hombre qué sorpresas le aguardan aún. Ignora que en la escena 8ª (vv. 360-381) Selvagia, en monólogo itinerante, además de repetirnos su amor por Griñón, se traslada y nos traslada a la posada de un morisco valenciano... El nuevo personaje –Moro, sin más, lo denominará Vergara– y Selvagia protagonizan la escena 9ª (vv. 382-490). El Moro, por cierto, arrastra una acusadísima pronunciación morisca que intencionadamente transcribe Vergara buscando sin reparos la risa del espectador. Al margen de esa circunstancia, la pastora pide al mago que le ayude a transmutarse en el cuerpo de Griñón, segura de que ella sí vencería a Silvero mientras que Griñón perecería en el intento. Para conseguir el cambio, nuestro Moro ha de contar con ayuda demoníaca que se apresta a solicitar mediante conjuro. Con su curiosa pronunciación empieza a convocar a dioses infernales –su lengua, además, da algún traspies y de hecho invoca a Platón y Proxorpina–. No sorprende que Selvagia, ante ese conjuro infernal, se asuste y suelte un muy castizo «Jesús» que, con toda lógica, momentáneamente da al traste con el proceso

(con razón reprocha nuestro Moro: «Aya, no dexter | Iesux por nada que ver, | qu'enojado a Belxabú | y echado todo a perder»). Risas seguras del espectador, tanto por el desliz de la moza, como por los atropellos léxicos y fónicos del Moro y hasta por la misma comparecencia del diablo que, en efecto, allí se presenta... Risas o sonrisas, con certeza, del espectador de entonces como del actual. ¿O es que hay diferencias sustanciales entre los procesos que causan humor ayer y ahora? Pero completemos la reseña de escena tan crucial: el mago cumple lo pedido y transforma temporalmente a la pastora, justo cuando Selvagia ve acercarse a Griñón. Iba siendo hora. Nueve escenas consumidas, media obra avanzada y el causante de hechos tan complejos sin comparecer. Ni Elena de Troya tardó tanto en mostrarse a los lectores de la *Iliada*.

La breve escena 10^a (vv. 491-519) está ocupada, pues, por Griñón, que dice haber encontrado los despojos de una chiva de Selvagia y a entregárselos viene. El encuentro entre los enamorados se produce en la escena 11^a (vv. 520-569) y en ella la resolutiva pastora aprovecha para pedirle-imponerle que no acuda al combate: «Que más valdrá no vencer | que no que salgas vencido». El delicado Griñón accede sin rechistar a ser sustituido por su forzuda enamorada. A tiempo se ha pactado el arreglo porque la escena 12^a (vv. 570-593) es ya la antesala del combate que viene exigiendo Silvero. Se abre con un bellísimo reclamo guerrero, de patente ascendencia lírica («¡A la lucha, luchadores | qu'esta es la lucha de amores!»), para dar paso inmediatamente a los enfrentamientos en la escena 13^a (vv.

(PRO)PUESTA EN ESCENA

594-727), a lo largo de la cual Silvero derrota en breves y contundentes lances a dos pastores, Briceño y a Polindo, que en la disposición de la obra son meros aperitivos antes del combate estelar. Es ya, en efecto, el turno de Griñón, o sea, de Selvagia disfrazada de su protegido. El triunfo cae, naturalmente, del lado de la transmutada, aunque la canción con que el observador Colín cierra la escena no augura buenos sucesos: «Por tu mal, Griñón, | victoria tuviste».

Un preocupado Bruneo vuelve al escenario en la escena 14ª (vv. 728-747) preguntando a Yneseta por Selvagia y saliendo en su busca. En la 15ª (vv. 748-787) es Selvagia quien en solitario ocupa el tablado, todavía con apariencia de Griñón, comentando su propósito de pagar al Moro sus servicios. Inmediatamente vemos y oímos a Silvero musitando rencores y amenazando castigo sin asimilar su derrota. Cuando el muy sabio Moro le aclare la falsificación de cuerpos que ha operado, aún será mayor la irritación de Silvero. Reunidos todos los personajes principales sobre el escenario (escena 16ª, vv. 788-877), la única forma de frenar la insistencia casadera de Silvero es que el muy documentado Moro, en exhibición de saberes y oportunismos que constituyen un nuevo *deus ex machina* a la hora de solucionar el conflicto teatral, resuelva el caso descubriendo que Griñón es aquel niño que hurtaron a Bruneo y que, en consecuencia, Selvagia y Griñón son hermanos... Una de las quintillas que recoge la reacción de Selvagia por cierto, pudiera estar, y es sólo una hipótesis, en la raíz de algún pasaje o del tono general de

La venganza de don Mendo: «¡O, qué oigo, no lo creo! | ¡O, valem'el Soberano! | Padre, ¿Griñón es mi hermano?».

Cierra la obra la escena 17ª (vv. 878-920), en la cual Griñón se suma a cuantos ya ocupan el escenario. La incorporación se produce por método muy expeditivo ya que, en cuanto nuestro mágico Moro pide al diablo que haga comparecer «presto» al agraciado pastor, Griñón se ve tan súbitamente en escena que ni él puede entender cómo ha sido traído hasta allí: «¿Quién me haze sin que quiera | venir por este breñal?». Haya sido uno u otro el modo de transporte utilizado –tal vez líneas más abajo los historiadores de las técnicas teatrales de aquel siglo nos ayuden a identificarlo–, lo cierto es que su presencia facilita que el padre le reconozca, por cierta señal del brazo, como el hijo desaparecido y a partir de ahí Silvero ya pueda presumir de cuñado respecto a quien antes fue su rival. Llegamos así a final tan feliz que, en el saleroso baile final, por inaudito que parezca, Bruneo, disipando sospechas de racismo en aquella España del XVI, llama *hermano* al mago morisco y, puesto a derrochar magnanimidades sociales, hasta le invita a la inminente boda de Selvagia y Silvero.

Además de los aspectos de técnica teatral que ya han quedado señalados al hilo de esta glosa, aún merecen comentario ciertas peculiaridades, referidas a la creación de la intriga, la caracterización de los personajes, el humor tan inequívocamente buscado y algunas particularidades escenográficas que invitan a ponderar la obra en el momento histórico en que se produce.

(PRO)PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la intriga es obvio que hay una voluntad de engrosarla mediante lances que ceben de continuo la atención del espectador. El escenario es palenque en que se ejecuta una acción realmente nerviosa: no hay tiempos muertos, no hay valles o descansos una vez que se lanza la historia. Vergara parece ya temer y querer evitar aquella «cólera del español sentado» que diagnosticará no mucho después Lope de Vega y por eso nutre la acción con amores desairados, con personajes desaparecidos en la niñez y la subsiguiente sospecha de reaparición en el momento más inesperado, con anagnórisis previsibles pero siempre espectaculares, con duelos, con conjuros demoníacos, con presencia del demonio en escena, con el inquietante juego de mujer vestida de hombre...

Los personajes de esta propuesta desfilan a buen ritmo y requieren, en alguno de los casos, ingenio y medios para su caracterización, al tiempo que reclaman buenas prestaciones del actor que los encarne. Es el caso del diablo, de comparecencia muy breve, pero cuyo efectismo teatral no desdeñará ningún director en sus cabales; es el caso de la mujer que debe funcionar en escenas clave como hombre, luchando, por cierto, como tal y aun expresándose con la suficiente afectación para hacer verosímil la impostura. Debe ponderarse, además, que están convenientemente servidos todos los personajes de primera fila –y lo son Bruneo, Selvagia, Silvero, Griñón y el Moro– y resultan suficientemente atendidos los secundarios –Yneseta, el Diablo– restando únicamente como poco más que figurantes el Colín, que trae mensajes y comenta sucesos escénicos, o los pastores Polindo y

Briseño, simples teloneros del combate estelar entre Silvero y la disfrazada Selvagia.

De otra parte, los personajes del *Coloquio de Selvagia* cumplen holgadamente con requisitos esenciales del género dramático. Son teatrales, nervudos, esquemáticos; es decir, muy reducidos al perfil con que deben contribuir al desarrollo de la acción, sin matices complementarios o complejidades que no hacen al caso y les restarían eficacia. Bruneo funciona en la obra desde el ángulo único de padre, de un lado herido por la pérdida temprana de un hijo y de otro, obsesionado por dejar a la hija en el estado matrimonial que garantiza su bienestar. Con las conductas esquinadas o cómicas del resto de personajes contrastan la gravedad y el dolor de este anciano. Silvero, por su parte, es primitivo, directo y algo bruto; ve adecuadísimo a sus intereses resolver a golpes el pleito amoroso y cuando se enfrenta a la Selvagia que se hace pasar por hombre, reta y humilla al adversario con bravuconería de matón: «Ven con tu poca medida, | que estas mis nerviosas manos, | como ravisos alanos, | te darán la sepultura». En contraste, Griñón, antagonista suyo, más en el corazón de la muchacha que en una realidad que nunca les permite enfrentarse, es definido como «delicado» (al menos, dos veces) y «tierno», y cuando actúa, lejos de las bravatas que prodiga su competidor, entra al escenario llevando en sus brazos una ovejilla blanca que encontró perdida —¿tan desvalida como él?— y que quiere devolver a su dueña. Sin el menor reparo acepta ser sustituido por la bravía Selvagia cuyo nombre, por cierto, no encubre la ferocidad con

(PRO)PUESTA EN ESCENA

que funciona en la obra –sea para luchar, sea para imponer su decisión amorosa–.

Personaje especializado en aportaciones humorísticas, además de en arcanos saberes de magia, es el Moro. Provocará hilaridad ya con su vestuario; la fomenta, desde luego, con sus desvíos léxicos y fónicos, aumentados, si cabe, por una locuacidad inmoderada, y aún se le añade el rasgo, fuente de comicidad en nuestra literatura desde los viejos tiempos del *Mio Cid*, de un desmesurado interés por el dinero. A la Selvagia que recaba sus servicios y se apresura a garantizarle buen pago, él la espolea: «Ben dexter». Y en cuanto conoce lo que se le solicita, querrá detalles, pero no de lo que se le pide sino tocantes a su remuneración: «En qué hazenda | me tenextex di pagar?». Por supuesto, nada más aportar el diablo lo solicitado, nuestro conjurante reclama el pago: «Aya, pagarme, xeñora, | y andar box mucho bonora». Exigencia que volverá a formular cuando la trama esté alcanzando la solución definitiva: «Aya, pagaldo siquiera, | puex havemox trabajado». Si a palabras tan inequívocas y reincidentes, el actor de turno suma los gestos esperables, la comicidad está garantizada. Y no sólo en ese personaje, claro está. Hágase lectura atenta del texto y se verá que Vergara ha sembrado posibilidades de gestos y mímica que esperan el oportuno aprovechamiento histriónico. Complementariamente, ya he hecho referencia a la comicidad del episodio en que la pastora ejerce de hombre, en cambio de sexo y de roles que no debe anular la fuerza humorística de otro cambio no menos osado, el de Silvero que migra desde su condición pastoril a la caballeresca,

asumiendo conductas y palabras de estamento que en todo difiere del suyo.

Y dejo para el final la ponderación de las soluciones técnicas que pide un texto como éste y, al paso, algún pasaje de otro de los *Coloquios*, el de Gila. En aquél reseñamos el episodio del Hada que mágicamente irrumpía en escena para congelar el brazo suicida del protagonista. En éste de Vergara hay intervención similar del Moro que detiene el brazo de Silvero dispuesto a matar a Griñón-Selvagia y hay súbita aparición del Diablo y abrupta comparecencia de Griñón, arrojado al escenario casi –¿o sin casi?– por arte de magia. Hay además algunas otras circunstancias escénicas, no verbales, dignas de consideración: los combates, el curioso efecto del eco, el posible sonido de los rebaños desplazándose.

Varias observaciones pueden resultar pertinentes. De un lado, la insistencia que siempre debe hacerse en la forma de reaccionar el público teatral de entonces y de ahora. Género de recursos limitados, cuenta con la participación imaginativa que con absoluta esplendidez le dan sus receptores. Cuenta con el tesoro de un público que construye con su imaginación cuanto le proponga la palabra teatral. Sólo quien se priva de asistencia al teatro necesitará que se le informe de algo que el espectador habitual tiene perfectamente comprobado. De modo particular el teatro más popular –entiéndase, el consumido por clases más populares– obtiene unos niveles extraordinarios de recepción participativa. Dicho lo cual, conviene añadir la obviedad de que el teatro es texto y es acción, es palabra y son recursos no

verbales. Y el espectador, aun dispuesto a colaborar y complementar todas las incitaciones de la palabra teatral, goza y agradece las ofertas extraverbales.

En el caso de la obra que principalmente nos ocupa, los postulados escénicos no hacen imprescindible echar mano de complicaciones que, frente al exagerado subdesarrollo que se supone al teatro castellano en aquella centuria, podían estar ya al alcance de las compañías. No es preciso suponer que hubieran de recurrir a la división horizontal o vertical del escenario para conseguir desarrollos simultáneos o consecutivos de la acción en espacios múltiples¹, aunque no habría que descartar posibles trucos sonoros para subrayar la acción² y, sobre todo,

1. William H. Shoemaker nos ha certificado esas posibilidades tanto en el ámbito europeo («A technique for writing and performing plays developed in Europe during the Middle Ages which required a multiple stage equipped with simultaneous settings», como en el español: «The antiquity of the multiple stage in Spain is at least as great as the earliest records of staging methods. Before 1399 we know nothing of either» (*The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Princeton: Princeton University Press, 1955, págs. 8 y 35, respectivamente). Debe recordarse, no obstante, que en este documentado estudio escasean los datos sobre escenografía y asuntos conexos, referidos a la escena castellana, observación extensible a otro clásico de este tipo de estudios, el de Shergold

2. Tenemos testimonio de efectos sonoros conseguidos en el siglo XVI como hacer explotar pólvora bajo el mismo escenario y, sin llegar a tanto, fingir ruido de tormenta agitando un barril lleno de piedras, igualmente bajo el escenario (se hizo en *El cerco de Numancia*, de Cervantes). Nada impediría, pues, conseguir con menos dispendios reproducir, por ejemplo, el sonido de las esquilas que pueden sonar en el movimiento de los rebaños.

es absolutamente plausible suponer que alguna de las primeras maquinarias que entraron al servicio de lo teatral hubo de facilitar soluciones a momentos concretos de la acción escénica de estos *Colloquios*. El Hada que súbitamente entra a escena en el *Coloquio de Gila* y, en el *Coloquio de Selvagia*, el diablo que acude al conjuro del Moro valenciano, o el mismo Griñón que con sus propias palabras subraya lo repentino y brusco de su comparecencia en escena, convocado por el mago, se benefician de técnicas ya conocidas en aquel teatro. Es oportuno traer al recuerdo esa especie de estado de la cuestión que traza Othón Arróniz, en cuanto a avances técnicos del momento: «Los elementos escenográficos en los veinte años últimos del siglo XVI consisten en: a) las *apariencias*, logradas por el descubrimiento de figuras detrás del telón de fondo que las cubre; b) aparición y desaparición vertical de actores por los escotillones del tablado; c) aparición y desaparición horizontal de los actores mediante el uso de la 'tramoya'; d) levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto, por medio del 'pescante'»¹. Entre *escotillones*, pues, *tramoyas* y *pescantes*² es lo probable que pudiera ya elegir quien hubiera de resolver las súbitas incorporaciones que reclaman nuestros textos sabiendo que cualquiera

1. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977, pág. 170.

2. El Shoemaker que recoge esta acotación leída en obra del XVI: «Sale por el hueco del tablado un demonio» (Shoemaker 1955, 56) nos está dando pistas válidas para identificar el modo de incorporación del diablo y probablemente del Hada.

de esos usos provocaría la admiración de unos espectadores, con seguridad, anhelantes de prodigios.

Terminemos así estas notas referidas a la entidad teatral de estos *Colloquios* aireados en su día por Timoneda y ahora reeditados. Su lectura y la ponderación de sus virtualidades teatrales consolidan opiniones positivas sobre el estado de nuestro teatro en el siglo XVI. El *Coloquio de Selvagia*, sobre todo, nos muestra a un autor muy entregado al juego teatral y muy dotado para resolverlo con acierto. Cuando recordamos el comienzo idílico, casi garcilasiano de la obrilla, con aquel sentido e introspectivo soliloquio de Silvero, y comprobamos inmediatamente cómo avanza con paso seguro hacia planteamientos plenamente teatrales, podríamos decir que Vergara en esta obra entra poeta y sale dramaturgo. Abundando en esa apreciación, recordemos cómo, al introducir las dos cancioncillas citadas, no sólo consigue un magnífico subrayado musical de los episodios que ilustran, sino una fusión magnífica de lo lírico y lo épico, del villancico tradicional y de las innovadoras formas de un género, el teatro, que impetuosamente se abría paso. Y con todo ello está preparando el terreno, junto con Lope de Rueda y el resto de autores del XVI, a la eclosión teatral española de la siguiente centuria. *Natura non facit saltus*, sabemos. Estos *Colloquios* de Rueda y Vergara nos parecen jalones imprescindibles entre las dramaturgias españolas más primitivas y los espléndidos logros de Calderón o Lope.

APÉNDICE

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

COMO LA CRÍTICA ha señalado, es necesario acudir a todo tipo de documentación para reconstruir la práctica escénica teatral del pasado. Precisamente porque se trata del documento hasta ahora conocido más cercano y también más completo que contiene un *hato* de representante, nos decidimos a publicar aquí el inventario que contiene el de Gaspar de Oropesa (1578), conocido gracias a Anastasio Rojo¹. Continuaría la historia del aparato teatral, uno de cuyos primeros testimonios sería el de Pedro de las Heras, pintor y representante, en cuyo inventario de bienes, de 1547, «aparecen treinta y seis máscaras y veintinueve barbas y melenas de cerdas»². Complementaría otros documentos parecidos de los mismos años, como el inventario de la infanta Juana, hermana de Felipe II, que contiene

1. Véase edición fragmentada del inventario en algunos lugares de la fundamental aportación de Rojo Vega 1999, 259-261. Para la cuestión de los *hatos* de compañías y comediantes, véase Bernardo J. García García, «Los hatos de actores y compañías», en Reyes Peña 2000, 165-190.

2. Rojo Vega 1999, 326.

APÉNDICE

vestuario para máscaras y representaciones, a la que era tan aficionada y practicó con sus damas al lado de la reina Isabel de Valois¹.

El inventario lo manda hacer Inés de Bustamante, que parece ser la segunda mujer de Oropesa, el 3 de marzo de 1577, y se encuentra en Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, 549, fol. 81. Aunque el inventario es diez años posterior a la edición de nuestros *Tres colloquios*, la actividad teatral de Gaspar de Oropesa es anterior y, en cierto modo, coetánea a los últimos años de Lope de Rueda y de Juan de Vergara. Él, como su conocido Jerónimo Velázquez, también fue uno de los cómicos profesionales que entretuvo las veladas de la reina Isabel de Valois, por mano de cuyo tesorero manda entregar en agosto de 1564 los cien reales que importaba entonces la representación de una comedia a María de Solana, «muger de Gaspar de Oropesa»².

Este inventario es un verdadero tesoro, no sólo para la reconstrucción de lo que ya era un rico *atrezzo* teatral, sino también para intentar definir el repertorio, fundamentalmente religioso y farsesco, de una mínima compañía profesional como la de Oropesa. Bachilleres tocados de sombreros con cuernos, sayos específicos para numerosas categorías de pastores, tocados de mujer con cabelleras, o para hacer la gitana, de uso masculino sin duda; rufianes, cueras para danzas, de matachines por

1. Ferrer Valls 2000, 70-71.

2. González de Amezúa y Mayo 1949, II, 61.

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

ejemplo; hábitos verdes para salvajes, sayas también verdes para hacer la *desvergonzada*, que con una ristra de cascabeles nos aboca al carnaval... una especialización mecánica de vestuario para tipos que no puede sino recordarnos lo que poco después va a ser el andamiaje de la caracterización en la *commedia dell'arte*.

Dejamos para otra ocasión el afinar con detalle qué palabras y qué acciones podrían completar sobre las tablas este ható, a la vista del repertorio español conservado, una parte del cual, y acaso muchos textos originales, incluso alguno iluminado con propuestas escenográficas, también figura al final de este inventario y se pierden en el anonimato, a excepción de la *Comedia de Medoro y Eufrasia*.

INVENTARIO DE LOS BIENES QUE QUEDARON DE GASPAR DE OROPESA, VEZINO DESTA VILLA, HECHO POR YNÉS DE BUSTAMANTE, SU MUGER, SU TENOR DEL QUAL DEL YNVENTARIO ES COMO SE SIGUE.

- [1] Primeramente, siete anranbeles de seda guarnecidos de guadamecí.
- [2] Más otro ocho aranbeles de lana, guarnecidos de guadamecí.
- [3] Más dos reposteros.
- [4] Más un tapiz de boscaje.
- [5] Más dos alombras viejas.
- [6] Más una antipuerta.
- [7] Más dos paños de mesa de paño verde.

APÉNDICE

- [8] Más otras dos sobremesas de guadamecí nuevas.
- [9] Más otras tres carpetas viejas.
- [10] Más seis çercaduras de cama, la[s] tres de campo y las tres de las otras.
- [11] Más treçe colchones.
- [12] Más ocho cabeçales de pluma.
- [13] Más diez camas de cordeles con sus jergones.
- [14] Más treinta y quatro sábanas de lino y estopa.
- [15] Más quarenta almuadas, las quinçe de lana llenas.
- [16] Más diez y siete tablas de manteles.
- [17] Más quatro doçenas de serbilletas.
- [18] Más diez y siete mantas y cobertores biejas y nuebas.
- [19] Más çinco colchas.
- [20] Más diez paños de manos.
- [21] Más dos costales.
- [22] Más dos talegas de traer pan.
- [23] Más treçe sillas.
- [24] Más ocho mesas de bancos.
- [25] Más tres aparadores.
- [26] Más quatro bancos de pies.
- [27] Más seis cajoncillos con sus alaçenas.
- [28] Más doçe arcas y un cofreçito encorado.
- [29] De la çoçina dos çoços.
- [30] Más dos sartenes.
- [31] Mas quatro asadores.
- [32] Más tres cucharas de yerro.
- [33] Más quatro coberteras de ierro.
- [34] Más dos morillos

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

- [35] Más dos pares de tinaças.
- [36] Más unas parrillas.
- [37] Más dos calderos.
- [38] Más dos pares de trébedes.
- [39] Más un brasero de casa.
- [40] Más dos almireçes, un grande y otro chico con una mano.
- [41] Más ocho candeleros.
- [42] Más quatro pares de tijeras de despabilar.
- [43] Más quatro tinajas.
- [44] Más un escriño.
- [45] Más quatro çestas.
- [46] Más quatro arneros.
- [47] Más un estrado.
- [48] Más un açufrador.
- [49] Más dos aparadorcillos de bidrios.
- [50] Más dos basares de pino.
- [51] Más dos açuelas.
- [52] Más un martillo.
- [53] Más una serbilla de estaño.
- [54] Más una linterna.
- [55] Más dos tablas de nuestra Señora.
- [56] Más dos artesas.
- [57] Más un Ecçe Homo.
- [58] Más un açadón.
- [59] Más unas escaleras.
- [60] Más quatro eradas.
- [61] Más tres frascos, dos de estaño y uno de cobre.
- [62] Más un entremijo de colar.

APÉNDICE

Más mis bestidos que son los siguientes:

- [63] Primeramente, una rropa de terciopelo.
- [64] Más otra de tafetán negro sajada.
- [65] Más otra de tafetán pardo frisada.
- [66] Más una basquiña de rraso amarillo guarnecida.
- [67] Más otra basquiña de tafetán negro de baba guarnesçida de terciopelo negro con sus cuerpos de terciopelo negro.
- [68] Más otra basquiña açul guarnecida con terciopelo açul.
- [69] Más otra basquiña de grana blanca.
- [70] Más otra parda guarnecida con pasamanos pardos.
- [71] Más dos jubonçillos de cabretillas guarnecido con pasamanos de oro y açul.
- [72] Más otro de tafetán negro guarnecido con trenças de oro y carmesí.
- [73] Más otra rropa de bayeta de Segobia negra.
- [74] Más otra ropilla de rraja traída.
- [75] Más seis camisas.
- [76] Más quatro gorgeras.
- [77] Más seis tocas de seda.
- [78] Más tres mantos de burato y uno de anascote, y el uno biejo y los dos nuebos.
- [79] Más un mangito de terciopelo negro, aforado en martas.
- [80] Más un espejo.
- [81] Más dos pares de chapines balençianos.
- [82] Más un sombrero.
- [83] Más una basquiña de grana blanca.
- [84] Más una gargantilla de oro con sesenta quëntas menudas y las medallas de açabache.

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

- [85] Más unas arracadas de oro, que heran unos pelícanos.
[86] Más un rrosario de coral con setenta cuentas de coral rredondo y otras setenta de oro menuda con nuebe cuentas de oro y un lignum crucis por rremate.
[87] Más un agnus Dei de oro.
[88] Más dos sortijas de oro.

Más los bestidos de la representación que hacemos mi marido, Gaspar de Oropesa, que hesté en el cielo, y yo, que son los sigientes:

- [89] Primeramente, quatro sayos de bobo.
[90] Más ocho sayos de pastores de rraso de colores falso.
[91] Más una saya de bayeta berde con rrandas blancas de açer la desbergonçada.
[92] Más dos sayos de pastores de tafetán de colores.
[93] Más otro sayo de pastor de tafetán encarnado.
[94] Más çinco pellicos nuevos de pastores de pellicas de cordero guarnecidos de tafetán de colores.
[95] Más otros siete sayos de pastores de frisa blanca y colorada, guarnecidos de guadameçí.
[96] Más un sayo çerrado por delante de pellicas de lobo.
[97] Más dos çurones.
[98] Más unas andas de Cupido con su aforo.
[99] Más diez juegos de cascabeles, que tiene cada juego de persona tres doçenas.
[100] Más tres medias máscaras, con la una calba de viejo.
[101] Más una bola de un mundo con su cruz.
[102] Más dos bestidos berdes de salbajes.

APÉNDICE

- [103] Más un bestido para el Tiempo encarnado.
- [104] Más una mançana de madera para un cetro.
- [105] Más diez tocados biejos de colores.
- [106] Dos bestidos justos de demonios.
- [107] Más treçe tocados de muger con sus cabelleras pegadas.
- [108] Más una guirnalda de tafetán de colores.
- [109] Más un rrodeo de jítana de tafetán de colores y oja de latón, con su cabellera larga rubia.
- [110] Más diez sombreros con chapeos de tafetán de colores, los más con sus plumas.
- [111] Más dos sayos, uno berde y otro naranjado de tafetán con sus randas de plata falsa.
- [112] Más otro sayo que no está acabado de tafetán de colores con randas de plata falsa.
- [113] Más unos borcegis negros.
- [114] Más una caperuça de terçiopelo carmesí con su cabellera.
- [115] Más quatro trancellines de tafetán con su argentería.
- [116] Más dos cajas de oja de lata con dos plumas, y es para plumas.
- [117] Más ocho marlotas de tafetán de colores, la una amarilla con rrandas de plata.
- [118] Más diez faldones de tafetán nuevos de colores.
- [119] Más çinco cueras de tafetán de colores.
- [120] Más diez y seis mantos de tafetán de colores.
- [121] Más un palio de tafetán de colores.
- [122] Más dos banderillas de lanças de colores.
- [123] Más una manga de tafetán guarneçida.
- [124] Más un rrostro hermoso con que açía la gita [*sic; ¿gitana?*].
- [125] Más seis faldones de tafetán traídos de colores.

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

- [126] Más cinco coreçuelas de tafetán de colores traídas.
- [127] Más dos bestidos de Cupido, que son gregiescos y coraçuela.
- [128] Más diez cueras de dança de tafetán de colores.
- [129] Más dos jubones de bocaçí berde y colorado con sus gregiescos guarneçidos de guadameçí dorados.
- [130] Más otros çaragüelles de bocaçí açul con trençillas de guadamací doradas.
- [131] Más un bestido de hombre, cota y faldón de raso açul guarneçido con guadamecí.
- [132] Más dos cotas de rraso açul y blanco para rreyes de armas guarneçidas.
- [133] Más unos borçegís colorados biejos.
- [134] Más unas manguillas de bocaçí coloradas con telillas de guadamecí dorado.
- [135] Más siete espadas y alfanjes, los tres con bainas de terciopelo de colores.
- [136] Más doçe ropas largas de bocaçí de colores para demonios.
- [137] Más onçe pares de calçadillos nuevos.
- [138] Más otros calçadillos con rrostros de demonio pintados.
- [139] Más otros calçadillos de demonio.
- [140] Más un cordón de seda encarnada y blanca traído.
- [141] Más un çinto de bobo de cuero blanco.
- [142] Más diez y nueve trançellines biejos.
- [143] Más tres capirotes de monas.
- [144] Más dos gorras de coloradas [*sic*].
- [145] Más dos sombreros de bachilleres con cuernos.
- [146] Más dos gorrillas de rufianes pardas.
- [147] Más dos bonetes de raso morado traído con sus borlas coloradas.

APÉNDICE

- [148] Más una caperuça traída de tornasol de seda.
- [149] Más cinco caperuças de bobo.
- [150] Más sesenta y cinco barbas negras y rrojas y blancas, largas y cortas, de todas suertes.
- [151] Más sesenta y seis caballeras largas y cortas, negras y blancas y rojas.
- [152] Más catorçe máscaras de demonio, las doce con capirotes y algunas con barbas.
- [153] Más quatro rrostros de salbajes con sus barbas.
- [154] Más dos caras de muerte, una calba grande y otra de hoja de latra [*sic*] blanca.
- [155] Más otra media máscara con su calba.
- [156] Más un medio rrostro de san Pedro con su barba.
- [157] Más tres medios rrostros, los dos con barbas nuevos.
- [158] Más dos çetros de demonios.
- [159] Más un bestido de peregrino entero.
- [160] Más otra manga de tafetán colorado.
- [161] Una beca de terçiopelo colorado.
- [162] Más dos bestidos de Muerte.
- [163] Más dos diademas de papelón.
- [164] Más una corona de oja de lata.
- [165] Más diez y ocho diademas de oja de lata.
- [166] Más quatro cueras de machachines.
- [167] Más dos cetros de rreyes.
- [168] Más una máscara de Muerte bieja.
- [169] Más quatro pares de alas de oja de lata.
- [170] Más un bestido del Alma viejo.

EL HATO DE GASPAR DE OROPESA

Más los autos que mi marido, Gaspar de Oropesa, que aya en gloria, dejó, que son los sigientes:

- [171] Primeramente, diez y nueve quadernos de obras que heran de un libro grande luminadas.
- [172] Más treinta y seis autos y comedias en un enboltorio.
- [173] Más otro enboltorio de diez y nueve obras sin otros papeles biejos.
- [174] Más otro enboltorio de marquilla que tiene treinta y seis obras, sin otros papeles biejos.
- [175] Más beinte y ocho obras en danças y obras en otro enboltorio.
- [176] Más otro enboltorio de obras que tiene diez y ocho obras con otros papeles biejos.
- [177] Más otro enboltorio que tiene diez y ocho obras.
- [178] Más otro enboltorio que tiene veinte obras.
- [179] Más una comedia de Medoro y Ufrasia.
- [180] Más un libro de marca maior con treinta y una ojas escritas de entremeses.
- [181] Más otro libro de marquilla grande nuebo con una comedia escrita en él.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Alba, Víctor, *Historia social de la vejez*, Barcelona: Laertes, 1992.
- Alcocer, Francisco de, *Tratado del juego*, Salamanca: Andrés de Portonariis, 1559.
- Allaigre, Claude, «Mahoma protopícaro en el *Viaje de la Tierra Santa* (Zaragoza, 1498)», *Bulletin Hispanique*, 104 (2002), págs. 529-538.
- Alonge, Roberto, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Florencia: Leo S. Oschki, 1967.
- Alonso, Álvaro, «Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina», en Margarita Freixas & Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, págs. 129-136.
- Alonso, Amado, «Las correspondencias árabe-españolas en los sistemas de sibilantes», *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946), págs. 12-76.

BIBLIOGRAFÍA

- , «Trueques de sibilantes en antiguo español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), págs. 1-12.
- , «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), págs. 1-20.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1970.
- Alonso Asenjo, Julio, «El nigromante en el teatro preloquista», en Diago Moncholí & Ferrer Valls 1991, págs. 91-105.
- , «Los elementos mágicos del teatro de Lorenzo Palmireno», en Blasco *et al.* 1992, págs. 33-50.
- Alonso Cortés, Narciso, «Lope de Rueda en Valladolid», en su *Miscelánea vallisoletana (quinta serie)*, Valladolid: Emilio Zapatero, 1930, págs. 27- 63.
- Alonso Fernández-Checa, José Felipe, «El demonio en el inicio del teatro clásico», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, págs. 59-67.
- Alonso Hernández, José L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, 1977.
- Alonso Muñoz, L., *La Facultad de Medicina en la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid: C.S.I.C., 1945.
- Alvar, Antón, «Realidad e ilusión en la poesía latina tardo-antigua: notas a propósito de estética literaria», *Emerita*, 60 (1992), págs. 1-20.
- Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid: Ibarra, 1783.
- Aragone, Elisa, ed., Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, Florencia: Felice Le Monnier, 1961.
- Argente del Castillo, Carmen, «La realidad del vestido en la España barroca», en Reyes Peña 2000, págs. 11-41.

BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969.
- , *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.
- Asensio, Eugenio, ed., Pedro Manuel de Urrea, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1950.
- , reseña a Tavani 1965, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19 (1970), págs. 146-151.
- , *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970².
- , *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971².
- , «Juan Timoneda y su *Obra llamada María*», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza: «...la fonte que mana y corre...», 1978, I, págs. 19- 31.
- Aubailly, Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e*, París: Honoré Champion, 1976.
- Auladell Pérez, Miguel Ángel, «La transformación por amor en una farsa de Lucas Fernández», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, págs. 127-138.
- Avalle-Arce, Juan B., ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid: Castalia, 1973.
- , «El cantar de la *Niña de Gómez Arias*», en sus *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 83-92.
- Barbolani, Cristina, ed., Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid: Cátedra, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- Bargagli, Scipione, *I trattenimenti di Scipion Bargagli, dove da vaghe donne e da giovani huomini narrate novelle e cantate alcune amoroze canzonette*, Venecia: Bernardo Giunti, 1592.
- Battera, F., «L'edizione Miscomini (1482) delle *Bucoliche elegantissimamente composte*», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 40 (1990), págs. 149-185.
- , «Le egloghe di Girolamo Benivieni», *Interpres*, 10 (1990), págs. 133- 223.
- Bayona Sánchez, Maribel, ed., Agustín Ortiz, *Comedia Radiana*, edición digital en en anejos de LEMIR [<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos>].
- Beltrán, Rafael, «La muerte de Tirant lo Blanc: elementos para una autopsia», en Jean Marie Barbera, ed., *Actes del Col·loqui Internacional Tirant Lo Blanch: L'arbor de la novel·la moderna europea (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, págs. 75-93.
- Beltrán, Vicente, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona: Crítica, 2000.
- Blasco, Francisco Javier, Ermano Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos & Ricardo de la Fuente, eds., *La Comedia de magia y de santos*, Madrid: Ediciones Júcar, 1992.
- Blecua, Alberto, ed., Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- , «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58 (1978), págs. 403-434; ahora incluido en Blecua 2006, 295-326.
- , *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona: Crítica, 2006.
- Boccaccio, Giovanni, *Treze questões muy graciosas sacadas del Philoculo*, en *Questión de amor de dos enamorados*, trad. Diego

BIBLIOGRAFÍA

- López de Ayala & Diego de Salazar (1541), Venecia: Gabriel Giolito, 1553.
- Bonilla y San Martín, «Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 27 (1912), págs. 390-498.
- Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Brotherton, John, *The «pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres: Tamesis, 1975.
- Bujanda, J. M. de, *Index des livres interdits, V. Index de l'Inquisition Espagnole 1551, 1554, 1559*, Ginebra: Droz, 1984.
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de José Antonio Rubio, Madrid: Escelicer, 1941.
- Cabezón, Antonio de, *Obras de música*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578.
- Cacho, M^a. Teresa, & Blanca Perriñán, «La Farsa llamada Costança recuperada», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9 (2006), págs. 9-29.
- Cacho Bleuca, Juan M., ed., *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1987.
- Camões, Luís de, *Los Lusíadas*, trad. de Benito Caldera, Alcalá: Juan Gracián, 1580.
- Canavaggio, Jean, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», en J. M. Ruano de la Haza, ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa: Dovehouse Editions, 1989, págs. 81-99; reimpresso en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2000, págs. 33-52.
- Canellada, M^a. Josefa, ed., Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid: Castalia, 1976.

BIBLIOGRAFÍA

- Canet Vallés, José Luis, «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), págs. 21-42. [a]
- , «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en Diago Moncholí & Ferrer 1991, págs. 79-91. [b]
- , ed., Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid: Castalia, 1992.
- , «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 109-121.
- , «Lope de Rueda y el teatro profano», en Huerta Calvo, Madroñal Durán & Urzáiz Tortajada 2003, págs. 431-474.
- Caparrós, Vicent, ed., Perálvarez de Ayllón, *Comedia Tibalda*, en los Anejos de *LEMIR* [http:// parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Tibalda/Index.htm](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Tibalda/Index.htm)].
- Carrara, Enrico, *La poesia pastorale*, Milán: Dottor Francesco Vallardi, s. f.
- Case, Thomas E., «El morisco gracioso en el teatro de Lope», en Manuel Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: Edi-6, 1981 págs. 785-790.
- , «The Significance of Morisco Speech in Lope's Plays», *Hispania*, 65 (1982), págs. 594-600.
- Castro, Adolfo de, ed., *Los problemas de Villalobos*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid: Atlas, 1950 (BAAEE, 36).
- Catalano, Michele, ed., Ludovico Ariosto, *Le commedie*, Bolonia: Zanichelli, 1940. 2 vols.
- Cátedra García, Pedro M., ed., Juan Sedeño, *Coloquios de amor y bienaventuranza*, Barcelona: «stelle dell'Orsa», 1986.
- , *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- , ed., *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.
- , *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.
- , *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- , «El ejemplar único de los desconocidos *Tres colloquios* de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1568)», *Pliegos de Bibliofilia*, n.º. 28 (cuarto trimestre 2004), págs. 3-7.
- , *El «Colloquio de los divinos amores» atribuido a Juan Timoneda*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005.
- , «Del claustro al pliego suelto: la obra de Antonio de Espinosa», en Martha Schaffer & Antonio Cortijo, eds., *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in honor of Arthur L-F. Askins*, Woobridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2006, págs. 68-91.
- , *Del texto a la memoria. Aculturación tipográfica y lecturas populares en los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007.
- , «La escritura y la edición teatral en el siglo XVI», leída en el curso de verano de la Universidad Complutense, en agosto de 2006, *La irrealidad de la imprenta*, en prensa.
- , *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Cian, Vittorio, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento, Baldassar Castiglione*, Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.
- Cirac Estopañán, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid: C. S. I. C., 1942.
- Clavería, Carlos, ed., *Sarao de amor compuesto por Juan Timoneda*, Barcelona: Delstre's, 1993.
- Clemente San Román, Yolanda, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel: Reichenberger, 1998. 3 vols.
- Colby, Elbridge, *The Echo-Device in Literature*, Nueva York: Public Library, 1920.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: RAE, 1924.
- Corti, Maria, «Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro», en *Metodi e fantasmi*, Milán: Feltrinelli, 1977, págs. 281-304.
- Cossío, José M^a. de, ed., fray Antonio de Guevara, *Libro primero de las epístolas familiares*, Madrid: RAE, 1950. 2 vols.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Teatro anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid: Felipe Marqués, 1902.
- , *Bibliografía sobre las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1904.
- , ed., Lope de Rueda, *Obras*, Madrid: Real Academia Española, 1908, 2 vols.

BIBLIOGRAFÍA

- , ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid: Bailly-Bailliére, 1911. 2 vols.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Cózar, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- Crane, Thomas Frederick, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven: Yale University Press, 1920.
- Crawford, J. P. Wickersham, «The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama Before Lope de Vega», *Romanic Review*, 1 (1910), págs. 302-312 & 375-383.
- , «Analogues to the Story of Selvagia in Montemayor's *Diana*», *Modern Language Notes*, 29 (1914), págs. 192-194.
- , *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1915.
- , «The Source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38 (1916), págs. 218-231.
- , «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 370-384.
- , «Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's *Second Eclogue*», *Hispanic Review*, 2 (1934), págs. 327-333.
- , *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967 (reimpresión de la ed. de 1937, con un apéndice bibliográfico de Warren T. McCready).
- Cronan, Urban, ed., *Teatro español del siglo XVI*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913.

BIBLIOGRAFÍA

- Cruikshank, Don W., «Towards an Atlas of Italic Types Used in Spain, 1528- 1700», en Nigel Griffin, Clive Griffin & Eric Southworth, eds., *The Iberian Books and its Readers. Essays for Ian Michael*. Número especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, 81 (2004), págs. 973-1010.
- Cuartero, Pilar, & Maxime Chevalier, eds., Juan Aragonés [Juan Timoneda], *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura latina y Edad Media europea*. Madrid: FCE, 1981. 2 vols.
- Chasca, Edmund V. de, «The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 14 (1946), págs. 322-329.
- Chiabò, Miriam, & F. Doglio, eds., *Origini del drama pastorale*, Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985.
- Chiabò, Miriam, & F. Doglio, *Convegno di studi «Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento» (Roma 30 giugno-3 luglio, 1988)*, Roma: Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989.
- Davidson, Clifford, & Thomas H. Seiler, eds., *The Iconography of Hell*, Kalamazoo: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1992.
- Daza Chacón, Dionisio, *Práctica y theórica de cirugía en romance y latín*, Valladolid: Bernardino de Santo Domingo, 1584.
- , *Segunda parte de la práctica y la theórica de cirugía en romance*, Valladolid: Herederos de Bernardino de Santo Domingo, 1593.
- Del Río Nogueras, Alberto, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina»,

BIBLIOGRAFÍA

- en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999, págs. 147-161.
- , «Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», en López Bueno 2002, págs. 92-119.
- Deyermond, Alan D., «The Text-Book Mishanled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961), págs. 218-221.
- Di Maio, Romeo, *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori, 1988.
- Diago Moncholí, Manuel V., «Joan Timoneda: Una dramaturgia burguesa», en Manuel V. Diago, et al., *La génesis de la teatralidad barroca*, en *Cuadernos de Filología* III, 1-2, Valencia: Facultad de Filología, 1981, págs. 45-65.
- , «La práctica escénica populista en Valencia», en Oleza 1984, págs. 329-353.
- , «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50 (1990), págs. 41-65.
- , «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en Blasco et al. 1992, págs. 51-70.
- , «La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: Entre la sumisión y la astucia: A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda», *Criticón*, 63 (1995), págs. 103-117.
- Diago Moncholí, Manuel V., & T. Ferrer Valls, eds., *Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII*, Valencia: Universidad, 1991.
- D'Incalci Ermini, Patrizia, & Riccardo Bruscastigli, ed., Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982.
- Díaz, Francisco, *Compendio de cirugía*, Madrid: Pierres Cosin, 1575.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1606.
- Díez Borque, José M^a., «Liturgia - Fiesta - Teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda*, 6 (1987), págs. 485-499.
- Dominguez, Frank A., *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, Kentucky: University Press of Kentucky, 1988.
- Donnell, Sidney, *Feminizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, London: Associated University Press, 2003.
- Elia, Paola, ed., Fernando del Pulgar, *Letras*, Pisa: Giardini, 1982.
- Entrambasaguas, Joaquín de, ed., Pedro Láynez, *Obras*, I, Madrid: C.S.I.C., 1951.
- Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1618.
- Fernandes, Maria de Lurdes Correia, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*, Oporto: Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.
- Fernández de Ayala Aulestia, Manuel, *Práctica y formulario de la Chancillería de Valladolid*, Valladolid: Imprenta de José de Rueda, 1667.
- Fernández de Moratín, Nicolás, *Orígenes del teatro español*, en *Obras*, I, Madrid: Aguado, 1830.
- Ferrer Valls, Teresa, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en Chiabò & Doglio 1989, pp. 303-324.
- , *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia: UNED & Universidad de Sevilla & Universidad de Valencia, 1993.
- , «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995), págs. 147-164.
- , «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», Reyes Peña 2000, págs. 63-84.
- , «La representación y la interpretación en el siglo XVI», Huerta Calvo *et als.* 2003, págs. 240-267.
- , dir., *Diccionario de actores del teatro clásico*, Valencia, en preparación.
- Ferroni, Giulio, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1980.
- Flecniasoska, Jean-Louis, «Les roles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos*», *Revue des Langues Romanes*, 75 (1963), págs. 195-207.
- , «De cómo un diálogo pastoril se trasmuta en dos coloquios a lo divino», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford: University Press, 1964, págs. 271-280.
- , «Vestiaire, accessoires, mise en scène et jeux scéniques dans le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París: S.E.D.E.S., 1973, págs. 245-256.
- , *La loa*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.
- Flores Arroyuelo, Francisco J., *El diablo en España*, Madrid: Alianza, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

- Fosalba, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en López Bueno 2002, págs. 121-182.
- , «Teoría y praxis de la égloga en el siglo XVI», en Vega & Esteve 2004, págs. 261-296.
- Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 2 vols.
- , *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca: Anaya, 1968.
- Fuchs, Barbara, *Mimesis and Empire: The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- , *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Gallardo, Bartolomé J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. de M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid: Rivadeya, 1863-1869. 4 vols.
- García de Enterría, María Cruz, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa: Giardini, 1977.
- García de Enterría, M^a. Cruz, Augustin Redondo, Henry Ettinghausen & Víctor Infantes, eds., *Las «relaciones de sucesos» en España (1500-1750)*, París: Publications de la Sorbonne & Alcalá de Henares: Universidad, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- García García, Bernardo J., «Los hatos de actores y compañías», en Reyes Peña 2000, 165-190.
- García Lorenzo, Luciano, ed., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid: C. S. I. C., 1983.
- García-Bermejo Giner, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- , «Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo xv», en Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero, eds., *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- García-Plata, Reyes Narciso, ed., Joaquín Romero de Cepeda, *Teatro*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.
- Gargano, Antonio, «La rinascita de l'ecloga in volgare nei canzonieri quattrocenteschi. Note preliminari», en Gargano 2005, págs. 110-120. Es versión corregida de «El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo xv. Notas preliminares», en Patricia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual, eds., *Canzonieri iberici*, La Coruña: Toxosoutos, 2001, II, págs. 71-84.
- , «L'ecloga a Napoli tra Sannazaro e Garcilaso», en Gargano 2005, págs. 181-201. Es versión corregida de «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en López Bueno 2002, págs. 57-76.
- , *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV- XVII*, Nápoles: Liguori, 2005.
- Garrote Bernal, Gaspar, ed., Vicente Espinel, *Obras completas*, II, *Diversas rimas*, Málaga: Universidad, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Gauthier, Marcel [Raymond Foulché-Delbosc], «De quelques jeux d'esprit», *Revue Hispanique*, 35 (1915), págs. 1-76.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil (Points essais), 1982 (1992).
- Gerhardt, Mia I., *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen: Van Gorcum & Comp., 1950.
- Gernert, Folke, *Liebe und Liturgie. Profane Kontrafaktur religiöser Texte in der romanischen Lyrik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, tesis de habilitación de la Universidad de Kiel, 2006.
- Gillet, Joseph E., «*Propalladia*» and other Works of Bartolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr: University of Pennsylvania Press, 1943-1951. 3 vols.
- Gimeno, Rosalie, ed., Juan del Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, 1977.
- González, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato, ed., *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos- La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid: Iberoamericana, 2004, II, págs. 905-916.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Isabel de Valois, reina de España (1546- 1568)*, Madrid: Gráficas Ultra, 1949. 3 vols.
- González Fernández, Luis, «Yo soy, pues saberlo quieres... : la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de Autos Viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83 (2001), págs. 105-114.
- González Ollé, Fernando, ed., Lope de Rueda, *Eufemia y Armelina*, Salamanca: Anaya, 1967.

BIBLIOGRAFÍA

- , «Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda: Un indicio de la intervención de Timoneda», *Segismundo*, 27-32 (1980), págs. 9-26.
- , «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad, 1982, I, págs. 681-693.
- Gracián de Alderete, Diego, ed. y trad., Martial d'Auvergne, *Arestos de amor, que contienen pleytos y sentencias diffinitivas de Amor con comento*, Madrid: Alfonso Gómez, 1569.
- Granja, Agustín de la, «La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*», *Anales Cervantinos*, 34 (1998), págs. 255-267.
- Green, Otis H., *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. IV de Gillet 1943-1951, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961.
- Guarino, Raimondo, «La mimesi di Ruzante. L'attore letterato e la differenza linguistica», por publicar en las actas del congreso sobre Ruzante *In lingua grossa, in lingua sottile*, en el sitio <http://www.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/ruzante/guarinor-uzante.pdf> [consulta 2-01-2006].
- Gudiel, Jerónimo, *Compendio de algunas historias de España*, Alcalá: Juan Íñiguez de Lequerica, 1577.
- HaCohen, Ruth, «The Music of Sympathy in the Arts of the Baroque; or, the Use of Difference to Overcome Indifference», *Poetics Today*, 22 (2001), págs. 607-650.
- Haley, George, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and Its Literary Representation*, Providence, Rhode Island: Brown University Press, 1959.
- Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», en VV. AA., *Poétique du récit*, París: Seuil, 1977, págs. 115-180.

BIBLIOGRAFÍA

- Heaton, H. C., «Two Sixteenth Century Dramatic Works», *Revue Hispanique*, 72 (1928), págs. 1-101.
- Hermenegildo, Alfredo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid: Cincel, 1975.
- , *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor, 1995.
- , «Registro de representantes: Soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI», en Rodríguez Cuadros 1997, págs. 121- 159.
- , ed., Lope de Rueda, *Las cuatro comedias. Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, Madrid: Cátedra, 2001. [a]
- , *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida: Universitat de Lleida, 2001. [b]
- Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Ill.: The University of Illinois Press, 1950.
- , *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, Ill.: University of Illinois, 1960.
- Hess, Rainer, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1976.
- Huerta Calvo, Javier, «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: *status* y prospectiva de la investigación», en García Lorenzo 1983, págs. 23- 62.
- Huerta Calvo, Javier, dir., & Abraham Madroñal Durán & Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003.
- Inamoto, Kenjii, «Vergara El Bueno: ¿Luis o Juan?», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordon Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de*

BIBLIOGRAFÍA

- Oro (AISO). *Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares: Universidad, 1998, I, págs. 825-830.
- Iventosch, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia: Castalia, 1975.
- Jammes, Robert, «La letrilla dialogada», en García Lorenzo 1983, págs. 91- 120.
- Jauralde Pou, Pablo dir., *Universidad Autónoma de Madrid (Edad de Oro). Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Arco Libros, 1998. 5 vols.
- Joset, Jacques, ed., Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Juliá Martínez, Eduardo, ed., *Obras de Juan Timoneda*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948. 3 vols.
- Kerkhof, Maxim. P. A. M., ed., Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid: Castalia, 1995.
- König, Bernhard, «'Salvación gracias a un disfraz'. Variaciones de un motivo recurrente en la épica y en la cuentística de las literaturas románicas de la Edad Media y del Renacimiento», en *Novela picaresca y libros de caballerías: Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, edición al cuidado de Folke Gernert & Javier Gómez-Montero, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004, págs. 21-39.
- Koopmans, Jelle, ed., *Recueil de sermons joyeux*, Ginebra: Droz, 1988.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1860.

BIBLIOGRAFÍA

- Labrador Herráiz, José J., & Ralph A. DiFranco, eds., *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- Laguna, Andrés, trad. y ed., *Pedacio Dioscórides Anazarbeo acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Salamanca: Matías Gast, 1566.
- Laspéras, Jean-Michel, *Fonds hispanique de la Bibliothèque Méjanes Aix-en-Provence Ouvrages imprimés 1493-1701*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1966. 3 vols.
- Lawrance, Jeremy, «Black Africans in Renaissance Spanish Literature», en T. F. Earle & K. J. P. Lowe, eds., *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: University Press, 2005, págs. 70-93.
- Le Gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes: Plihon, 1949-1952. 2 vols.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1959), págs. 20-63, incluido en *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 38-99.
- , «La dama como obra maestra de Dios», *Romance Philology*, 28 (1975), págs. 267-324.
- Lihani, John, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- , *Lucas Fernández*, Nueva York: Twayne, 1973.
- Lima, Robert, «The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic versus Satanic Witchcraft in Tragicomedia de Calixto y Melibea», *Neophilologus*, 82 (1998), págs. 221-233.

BIBLIOGRAFÍA

- López Bueno, Begoña, ed., *La égloga*, Sevilla: Grupo PASO & Universidad de Sevilla, 2002.
- López Estrada, Francisco, ed., Jacobo Sannazaro, *La Arcadia (Toledo, 1547)*, trad. Diego López de Ayala, Diego de Salazar & Blasco de Garay, ed. facsímil, Cieza: «...la fonte que mana y corre...», 1966.
- , ed., Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid: Espasa Calpe, 1970, págs. 162-163.
- , *Los libros de pastores en la literatura española*, I. *La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974.
- López Maldonado, Juan, *Cancionero*, Madrid: Guillermo Droui, 1586.
- López Morales, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- López-Poza, Sagrario, «La difusión y recepción de la *Antología griega* en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla: Universidad, 2005, págs. 15-66.
- López-Vidriero, María Luisa, «Treze *questiones de amor*. Una edición 'a hurtadas' de Andrés de Burgos en 1541», en Pedro M. Cátedra & María Luisa López-Vidriero, eds., *El libro antiguo español. Actas del segundo coloquio internacional*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca & Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, págs. 301-305.
- Madroñal, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Reyes Peña 2000, págs. 229-301.
- Maire, J., «Tipología teatral de los villanos en el *Códice de autos viejos*», *Lenguaje y Textos*, 10 (1997), págs. 173-184.

BIBLIOGRAFÍA

- Marín Martínez, Juan M^a., «Problemas de atribución de obras a Lope de Rueda», *Segismundo*, 43-44 (1986), págs. 9-35.
- Marín Pina, María del Carmen, «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, 1 (1990), págs. 165- 175.
- Marotti, Ferruccio, «El actor en la *commedia dell'arte*», en Rodríguez Cuadros 1997, págs. 55-88.
- Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares 1502-1600*, Madrid: Arco, 1991. 3 vols.
- Martín Baños, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- Martín Postigo, M^a. de la Soterraña, *Los presidentes de la Chancillería de Valladolid*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- Massip, Francesc, ed., *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona: Institut del Teatre, 1996.
- McKendrick, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «mujer varonil»*, Londres: Cambridge University Press, 1974.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., Alonso de la Vega, *Tres comedias de Alonso de la Vega*, Halle: Max Niemeyer, 1905.
- , ed., Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, Madrid: C.S.I.C., 1942.
- Meredith, Joseph A., *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1928.
- Merino Ouhano, Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- Merton, Robert K., *On the Shoulders of Giants: a Shandean Postscript* (1965); traducción española *A hombros de gigantes. Postdata shandiana*, Barcelona: Península, 1990.
- Milán, Luis, *Libro de motes de damas y caballeros*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1535, ed. en facsímil con prólogo de Justo García Morales, Barcelona: Torcolum, 1951.
- , *Libro intitulado el Cortesano*, Valencia: Juan de Arcos, 1561; edición en facsímil, con transcripción y estudio de Vicent Josep Escartí & Antoni Tordera, Valencia: Ayuntamiento, 2001.
- Minois, Georges, *Historia de la vejez de la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid: Nerea, 1987.
- Moisan, André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et œuvres étrangères dérivées*, I, París: Droz, 1986.
- Moll, Jaime, «Tres volúmenes de pliegos sueltos de la biblioteca de Juan Nicolás Böhl de Faber», *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968), págs. 285-308.
- , «Las cursivas de Juan de Mey, con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en María-Luisa López-Vidriero & Pedro Manuel Cátedra García, eds., *El libro antiguo español*, 1, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid & Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, págs. 295-304.
- Montero, Juan, ed., Jorge de Montemayor, *La Diana*, con un estudio preliminar de Juan Bautista Avalle-Arce, Barcelona: Crítica, 1996.
- Morales, Ambrosio de, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires san Justo y Pastor*, Alcalá: Andrés de Angulo, 1568.

BIBLIOGRAFÍA

- Morley, S. Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios, 1924, I, págs. 505-539.
- Morros Mestres, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, 1995.
- , «La difusión del diagnóstico de amor desde la Antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1999), págs. 93- 150.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre la *Treize elegantes demandes d'amours*», en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata*, número especial de *Criticón*, 87-89 (2003), págs. 537-551.
- Navarro Durán, Rosa «El atractivo de la ambigüedad: la mujer vestida de hombre», en *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona: Ariel, 1996, págs. 59-67.
- , ed., *La pícaro Justina*, en *Novela picaresca española*, III, Madrid: Biblioteca Castro, en prensa.
- Nelson, John Charles, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's «Eroici furori»*, Nueva York: Columbia University, 1958.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Botarga», *Criticón*, 63 (1995), págs. 119-138.
- Oleza Simó, Juan, & Josep Lluís Sirera Turó, Julio Alonso Asenjo, Josep Lluís Canet Vallés, Manuel V. Diago Moncholí, M^a. Teresa Ferrer Valls, M^a. del Carmen García Santosjuanes, Ricardo

BIBLIOGRAFÍA

- Rodrigo Mancho, *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- , «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): El universo de la égloga», en Oleza *et al.* 1984, págs. 243-257. [a]
- , «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores», en Oleza *et al.* 1984, págs. 243-257. [b]
- Ordenanzas de Ávila*, ed. Marqués de Foronda, Madrid: RAH, 1917.
- Oviedo, Luis de, *Méthodo de la collection y reposición de las medicinas simples*, Madrid: Alonso Gómez, 1581.
- Padilla, Pedro de, *Thesoro de varias poesías*, Madrid: Francisco Sánchez, 1580; y Madrid: Querino Gerardo, 1587.
- Palencia, Alonso de, *Universal vocabulario*, Sevilla: Cuatro Compañeros Alemanes, 1490; ed. en facsímile de Madrid: RAE, 1967.
- Pascual, José Antonio, «El largo camino hacia conocimiento en *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique», *Cuadernos de Filología* [número especial al cuidado de G. Clavería & C. Buenafuentes, *Germà Colón: Les llengües romàniques juntes i contrastades*], 5 (2005), págs. 69-88.
- Pavia, Mario N., *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*, Nueva York: Hispanic Institute, 1959.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., & Rafael González Cañal, eds., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clasico, Almagro, julio de 1994*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- Penna, Mario, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arçipreste de Talavera*, Turín: Rosenberg & Seller, 1955.

BIBLIOGRAFÍA

- Peña, Margarita, ed., *Flores de baria poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004³.
- Pérez Pascual, Ángel, *Estudio y edición del «Arte poética española» de Juan Díaz Rengifo*, tesis doctoral dirigida por María Cruz García de Enterría y leída en la Universidad de Alcalá, 1999.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en Juan Felipe Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 117-125; también en Pérez Priego 1998. [c]
- , ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1998 [a].
- , *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid: UNED, 1998 [b].
- , «La égloga dramática», en López Bueno 2002, págs. 77-89.
- Periñán, Blanca, ed., Cristóbal de Castillejo, *Fábulas mitológicas*, Lucca: Mauro Baroni, 1999.
- Perugini, Carla, ed., *Questión de amor*, Salamanca: Universidad, 1994 (*Textos recuperados*, X).
- Pozzi, Giovanni, *Poesia per gioco*, Bolonia: Il Mulino, 1984.
- Prezzolini, Giuseppe, ed., Baldassare Castiglione & Giovanni della Casa, *Opere*, Milán: Rizzoli, s.f.
- Profeti, Maria Grazia, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en Pedraza Jiménez & González Cañal 1995, págs. 70-88.
- Rallo, Asunción, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid: CUPSA, 1979.

BIBLIOGRAFÍA

- Ramírez de Arellano, Rafael, «Testamento de Lope de Rueda», *Revista Española de Literatura, Historia y Artes*, 1901, n.º. 1, págs. 9-12.
- Rennert, Hugo Albert, «Spanish Actors and Actress», *Revue Hispanique*, 16 [1907], págs. 528-529.
- , *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York: Hispanic Society, 1909.
- Ressot, Pierre, ed., Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid: Castalia, 1972.
- Reyes Cano, Rogelio, *La «Arcadia» de Sannazaro en España*, Sevilla: Universidad, 1973.
- Reyes Peña, Mercedes de los, *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988. 3 vols.
- , ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- , «Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo», en Christophe Couderc & Benoît Pellistrandi, eds., «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, págs. 319-343.
- Rico, «Un penacho de penas», en *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990.
- , ed., *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Rico, Francisco, y cols., eds., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona: Crítica, 2000.
- Rodríguez Cacho, Lina, ed., Antonio de Torquemada, *Obras completas*, I, Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, ed., *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia: Universidad & Acadèmia dels Nocturns, 1997. 2 vols.

BIBLIOGRAFÍA

- , «El documento sobre el actor: La dificultad barroca del oficio de lo clásico», en Rodríguez Cuadros 1997, págs. 163-198.
- , «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Reyes Peña 2000, págs. 109-137.
- Rodríguez Jurado, Adolfo, *Discursos leídos en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras ante la presencia de SS. MM. Alfonso XIII y D^a. Victoria Eugenia en la recepción pública del Ilmo. Sr. [...] el día 11 de febrero de 1914*, Sevilla: Tip. de Gironés, 1914.
- Rodríguez Marín, Francisco, ed., Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid: C. Bermejo, 1935.
- Rodríguez Puértolas, Julio, ed., Ambrosio Montesino, *Cancionero*, Cuenca: Diputación, 1987.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier, *La comedia pastoril española del siglo XVI* (tesis de la Universidad Complutense), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1990. 2 vols.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, «El Cuaderno de diferentes obras y romances», en *Curiosidades bibliográficas. Rebusca de libros viejos y papeles trasapelados*, Madrid: Langa y Compía, 1946, págs. 115-133.
- , ed., *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*, Valencia: Castalia, 1951.
- , ed., Juan López de Úbeda, *Cancionero general de la doctrina christiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964. 2 vols.
- , *Historia de una infamia bibliográfica, la de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico*, Valencia: Castalia, 1965.

BIBLIOGRAFÍA

- , ed., Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, Madrid: Castalia, 1967.
- Rojo, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid (Siglos XVI-XVII)*, Valladolid: Ayuntamiento, 1999.
- Romeu i Figueras, Josep, «Diablos al teatre català antic (segles XIV-XVI)», *Societat d'Onomàstica. Butlletí Interior*, 20 (1985), págs. 1-5.
- Rouanet, Léo, ed., *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, Barcelona & Madrid, 1901, reedición en facsímile de Hildesheim & Nueva York: Georgs Olms, 1979. 6 vols.
- Round, Nicholas G., «The Shadow of a Philosopher. Medieval Castilian Images of Plato», *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1978), págs. 1-36.
- Rozzell, Ramon, «The Song and Legend of Gómez Arias», *Hispanic Review*, 20 (1952), págs. 91-107.
- Rubió i Balaguer, Jordi, *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona: Edicions 62, 1964.
- Ruffinato, Aldo, «El santo, el diablo y la nigromancia (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)», en Blasco *et al.* 1992, 83-96
- Russell, Peter, «Towards an Interpretation of Rodrigo de Reinosa's *poesía negra*», en R. J. Jones, ed., *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres: Tamesis, 1973, págs. 225-245
- Sáinz Rodríguez, Pedro, ed., Bartolomé J. Gallardo, *Obras escogidas*, Madrid: CIAP, 1928. 2 vols.
- Salomon, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985.
- Sánchez Pérez, María, *Literatura popular impresa del siglo XVI. Las relaciones de sucesos*, tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: Rasco, 1898.
- Sanesi, Ireneo, *La commedia*, Milán: Dottor Francesco Vallardi, 1944. 2 vols.
- Santos Domínguez, Luis Antonio, «El lenguaje teatral del morisco», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63 (1987), págs. 5-16.
- Sbarbi, José M^a, & Manuel José García, *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid: Hernando, 1922. 2 vols.
- Scherilio, Michele, ed., Jacobo Sannazaro, *Arcadia*, Turín: Ermanno Loescher, 1888.
- Schevill, Rodolfo, & Adolfo Bonilla, eds., Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, I, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915.
- Sentaurens, Jean, «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿Géneros menores para un público popular?», en García Lorenzo 1983, págs. 67-87.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica, 1996.
- Serrano Morales, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia: F. Domenech, 1898-1899.
- Serrano y Sanz, Manuel, ed., *Comentarios de don García de Silva y Figueroa de la embajada que de parte del rey de España don Felipe*

BIBLIOGRAFÍA

- III hizo al rey Xa Abas de Persia*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1903-1905. 2 vols.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Shoemaker, William H., «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 2 (1934), págs. 303-318.
- , *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Sierra, Julio, *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610)*. *Manuscrito de Halle*, Madrid: Trotta, 2005.
- Sirera Turó, Josep Lluís, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986), págs. 247-270.
- Sito Alba, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en José M^a. Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1983, págs. 155-472.
- Sloman, Albert E., «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, 44 (1949), págs. 207-217.
- Smith, Pauline M., *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Ginebra: Droz, 1966.
- Souvirón López, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica : aproximación a la novela pastoril española*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997.
- Sternfeld, F. W., «Echo et répétition dans la poésie et la musique», en Jean-Michel Vaccaro, ed., *La Chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque Internationale d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, juillet 1977*, Tours: Van de Velde, 1981, págs. 242- 253.

BIBLIOGRAFÍA

- III hizo al rey Xa Abas de Persia*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1903-1905. 2 vols.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Shoemaker, William H., «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 2 (1934), págs. 303-318.
- , *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Sierra, Julio, *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610)*. *Manuscrito de Halle*, Madrid: Trotta, 2005.
- Sirera Turó, Josep Lluís, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986), págs. 247-270.
- Sito Alba, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en José M^a. Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1983, págs. 155-472.
- Slovan, Albert E., «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, 44 (1949), págs. 207-217.
- Smith, Pauline M., *The Anti-courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Ginebra: Droz, 1966.
- Souvirón López, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica: aproximación a la novela pastoril española*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997.
- Sternfeld, F. W., «Echo et répétition dans la poésie et la musique», en Jean-Michel Vaccaro, ed., *La Chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque Internationale d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, juillet 1977*, Tours: Van de Velde, 1981, págs. 242- 253.

BIBLIOGRAFÍA

- Stieffel, A. L., «Lope de Rueda und das italienische Lutschpiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15 (1891), págs. 338-343.
- Surtz, Ronald, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton & Valencia: University Press & Editorial Castalia, 1979.
- , «Masks in the Medieval Peninsular Theatre», en Twycross 1996, págs. 80-87.
- Tamayo de Vargas, Tomás, *Iunta de libros*, Biblioteca Nacional, Mss. 9753; Biblioteca Universitaria de Oviedo, códice 88.
- Tavani, Giuseppe, ed., Gil Vicente, *Comédia de Rubena*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Tejeda, Gaspar de, *Cosa nueva. Este es el estilo de escribir cartas mensajeras sobre diversas materias*, Zaragoza: Bartolomé de Nájera, 1547.
- Temprano, Juan Carlos, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975.
- Tixier de Ravisi, Jean [Ravisius Textor], *Epithetorum opus absolutissimum*, Venecia: apud Milochum, 1661.
- Tobar, María Luisa, «'Toda comedia comienza en dolores'. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente», *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 4 (1986), págs. 759-783.
- Trambaioli, Marcella, «El *Discurso de unos cuernos* de Baltasar del Alcázar: entre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario», *Analecta Malacitana*, 21 (1998), págs. 57-80.
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991.
- Tusón, Vicente, *Lope de Rueda. Bibliografía crítica*, Madrid: C.S.I.C., 1965.

BIBLIOGRAFÍA

- Twycross, Meg, ed., *Evil on the Medieval Stage. Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre SITM 1989*, Lancaster: University Press 1992.
- , ed., *Festive Drama. Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13-19, july, 1989*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996.
- Uhagón, Francisco R. de, ed., «*Discordia y cuestión de amor. Comedia de Lope de Rueda*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 [1902], págs. 340- 354; tirada aparte, Madrid: Viuda e Hijos de M. Tello, 1902.
- Ulysse, Georges, *Théâtre et Société au Cinquecento (Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XV^e siècle au premier tiers du XVI^e)*, Aix en Provence & Marsella: Publications de l'Université de Provence & Diffusion Jean Lafitte, 1984. 2 vols.
- Ureña y Smenjaud, Rafael de, ed., *Fuero de Cuenca (Formas primitiva y sistemática: texto latino, texto castellano y adaptación del Fuero de Iznatoraf)*, Madrid: RAH, 1935.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: FUE, 2002.
- Uzquiza González, José Ignacio, ed., *Comedia pastoril española (s. XVI)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982.
- Valbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Madrid: Ibarra, 1821.
- Vega, Lope de, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, XI, Madrid: Sancha, 1777.

BIBLIOGRAFÍA

- Vega, María José, & Cesc Esteve, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, Barcelona & Vilagarcía de Arousa: Universidad Autónoma & Mirabel Editorial, 2004.
- Veres d'Ocón, Ernesto, «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española*, 34 (1950), págs. 195-237; publicado también en *Estilo y vida entre dos siglos*, Valencia: Bello, 1976, págs. 35- 64; y el apéndice «Las jergas de los moros y de los negros en las obras de Lope de Rueda», págs. 157-185.
- Vindel, Pedro, *Catálogo de una colección de cien obras raras procedentes de la Biblioteca del Excmo. Señor Marqués de Laurencin, con una introducción por el Excmo. Sr. D. Félix Boix*, Madrid: Librería de Pedro Vindel, 1927.
- Vives, Juan Luis, *Las disciplinas, Tomo I: Parte 1ª. Las causas de la corrupción de las artes*, trad. de Marco Antonio Coronel Ramos, Valencia: Ayuntamiento, 1997.
- Wardropper, Bruce W., «Metamorphosis in the Theater of Juan del Encina», *Studies in Philology*, 59 (1962), págs. 41-51.
- Warning, Rainer, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, Munich: Fink, 1974 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, 35).
- Weber de Kurlat, Frida, «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética», *Homenaje a María Rosa Lida*, en *Filología*, 8 (1962) , págs. 139-168.
- , «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, 17 (1963), págs. 380-391.
- , *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires: Universidad, 1963.
- , dir., Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968.

BIBLIOGRAFÍA

- Wiltrout, Ann E., «Quien espera desespera: el suicidio en el teatro de Juan del Encina», *Hispanofila*, 72 (1981), págs. 1-11.
- Ynduráin, Francisco, «Teatro del siglo XVI. Dos piezas inéditas: *Auto de la destrucción de Troya* y *Comedia pastoril de Torcato*», *Segismundo*, 10 (1965), págs. 195-356.
- Zarri, Gabriella, ed., *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguirre, Isabel 16
Alatorre, Antonio 277n, 505
Alba, Víctor 434, 505
Alcaudete, Conde de 173n
Alcázar, Baltasar del 274n
Alcocer, Francisco de 323n, 505
Alfonso X, rey de Castilla 159n
Alighieri, Dante 72n, 225, 315
Allaigre, Claude 315n, 505
Allard, Michèle 30n
Alonge, Roberto 270n, 271, 505
Alonso, Álvaro 450n, 451n, 505
Alonso, Amado 68n, 317n, 505-506
Alonso, Dámaso 371n, 506
Alonso Asenjo, Julio 300n, 316n,
455n, 506, 528
Alonso Cortés, Narciso 222n, 296n,
506
Alonso Fernández-Checa, Juan
Felipe 302n, 506
Alonso Hernández, José L. 148n,
506
Alonso Muñorreyo, L. 224n, 506
Alticozzi, Niccolò 271, 272
Alvar, Antón 267n, 506
Álvarez Barrientos, Joaquín 272n,
508
Álvarez de Ayllón, Per 361, 420-421
Amadís de Gaula 319-320
Antología griega 267
Antonio, Nicolás 14, 23-24, 506
Aragone, Elisa 422n, 430n, 431n, 506
Aragón, Fernando de, duque de
Calabria 378
Aragonés, Juan, véase Timoneda,
Juan
Arata, Stefano 7
Argente del Castillo, Carmen 1137n,
506
Ariosto, Ludovico 296, 316, 405, 414

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aristóteles 431
 Arróniz, Othón 231n, 260n, 295n,
 313n, 339n, 488n, 507
 Asensio, Eugenio 263n, 269, 370n,
 406, 458-459, 464, 465n, 507
 Aubailly, Jean-Claude 331n, 507
Aucto de la Resurrección 442n
Aucto del juicio de Salomón 216n
Aucto del martirio de sancta Eulalia
 214n
 Auladell, Miguel Ángel 254n, 507
 Auvergne, Martial d', véase Martial
 Avale Arce, Juan Bautista 209n,
 255n, 464n, 507
 Ayala, Martín de, arzobispo de
 Valencia 194
 Barahona de Soto, Luis 457
 Barbera, Jean-Marie 55n
 Barbolani, Cristina 124n, 507
 Bargagli, Girolamo 380-381
 Bargagli, Scipione 378-380, 508
 Barros, João de 431
 Battera, F. 271n, 508
 Bautista, Juan 216n
 Bayona Sánchez, Maribel 298n, 508
 Bello, Jerónimo 219
 Beltrán, Rafael 55n, 508
 Beltrán, Vicente 283-284n, 508
 Bembo, Pietro 127n, 432-433
 Benavente, Conde de 173n
 Benivieni, Girolamo 271
 Beolco, Angelo, Ruzante 430, 451
 Bernardo de Chartres 202n
 Berrio, Gonzalo Mateo de 211-212
 Bertrán de Murguía, María, madre
 de Juan de Vergara 221
 Bibbiena, véase Dovizi, Bernardo
 Blasco, Javier 272n, 300n, 302n, 508
 Blecua, Alberto 20n, 21, 22n, 339n,
 350, 362, 363, 389n, 396, 508
 Boccaccio, Giovanni 238, 364, 385,
 409, 435, 437, 508
 Boiardo, Matteo 296
 Bonilla y San Martín, Adolfo 22n,
 232, 390n, 509, 534
 Boscán, Juan 127n, 279
 Bottarga, Stefanello 413
 Bravo Villasante, Carmen 295n, 509
 Brizuela, Mateo de 324
 Brotherton, John 425n, 509
 Bruscaagli, Riccardo 381n, 515
 Buenafuentes, C. 284n, 529
 Bujanda, José M. 319n, 509
 Burckhardt, Jacob 296n, 509
 Buralés, Juan 212
 Bustamante, Inés de, mujer de
 Gaspar de Oropesa 306, 494
 Cabezón, Antonio de 228, 509

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Cacho, M^a. Teresa 242, 509
 Cacho Blecua, Juan Manuel 320n,
 509
 Çahat, Pere 420
 Calabria, Duque de, véase Fernando
 de Aragón
 Calandra 233n
 Caldera, Benito 226n, 509
 Caldera, Ermanno 272n, 508
 Calderón de la Barca, Pedro 464,
 489
 Camões, Luís de 226n, 509
 Campani, Niccolò 451-452
 Canavaggio, Jean 209n, 214n, 509
Cancionero general (1511) 74n, 268,
 401
 Canellada, María Josefa 260n, 262n,
 264n, 509
 Canet Vallés, José Luis 15, 201n,
 327n, 406n, 437n, 438n, 459n,
 460n, 461n, 463, 510, 528
Cantar de los cantares 56n, 284
 Caparrós, Vicent 421n, 510
 Carlos I, rey de España 331n
 Carnicer, doctor 200
 Carrara, Enrico 510
 Casa, Giovanni della 369n
 Case, Thomas E. 315n, 510
 Castello, Paolo de 451
 Castiglione, Baldassare 127n, 369-
 370, 432-433
 Castillejo, Cristóbal de 200, 242,
 283, 330, 371
 Castro, Adolfo de 431n, 510
 Catalano, Michele 414n, 510
 Cátedra, Pedro M. 26n, 27n, 30-
 31n, 127n, 234n, 238n, 291n,
 324n, 325n, 326n, 329n, 330n,
 331n, 373n, 406n, 426n, 510-511,
 525
 Cecchi, Giovanni Maria 313, 414,
 436
Celestina 111n, 243,, 262, 277, 280,
 310n, 373, 429, 447
 Cerda, Gastón de la, duque de
 Medinaceli 296n
 Ceres 287
 Cervantes, Miguel de 22-23, 55n,
 126n, 141n, 142n, 210-216, 224,
 225, 276, 291, 298, 301n, 317, 351,
 362, 389-390, 440, 444, 458, 487n
 Cetina, Gutierre de 279
 Cian, Vittorio 369n, 512
 Cigorondo, Juan de 211n
 Cirac Estopañán, Sebastián 311n,
 512
 Cisneros, Alonso de 212, 215
 Claramonte, Andrés de 208
Claudina, comedia de 341

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Clavería, Carlos 96n, 512
 Clavería, Gloria 284n, 529
 Clemente San Román, Yolanda 224n, 512
 Colby, Elbridge 267n, 275, 512
Coloquio... véase por la primera palabra significativa del título
 Colón, Hernando 341n
Comedia de..., véase por la primera palabra significativa del título.
 Córdón Mesa, Alicia 198n
 Cormellas, Sebastián de 349, 363
 Corominas, Joan 75n, 91n, 96n, 159n, 164n
 Coronel Ramos, Marco Antonio 203n, 538
 Correas, Gonzalo 114n, 126n, 127n, 145n, 182n, 512
 Corti, Maria 246, 512
 Cortijo, Antonio 330n
 Cosme de Médicis, Duque de Florencia 378
 Cossío, José M^a. 431n, 512
 Cota, Rodrigo 125n, 401-403, 422-425
 Cotarelo y Mori, Emilio 20n, 22n, 25, 62n, 66n, 323n, 331n, 349n, 350, 384-385n, 390n, 393n, 395n, 512-513
 Cotrón, Marquesa de 268
 Couderc, Christophe 407n, 531
 Court, Benoît de 364
 Covarrubias, Sebastián 39n, y *passim*, 513
 Cózar, Rafael de 267n, 513
 Crane, Thomas Frederick 379n, 382n, 513
 Crawford, John W. 233n, 252n, 302n, 327n, 347n, 350, 375n, 385n, 421n, 450n, 513
 Criado de Val, Manuel 315n
 Cronan, Urban 261n, 263n, 513
 Cruickshank, Don 26n, 514
Cuaderno de diferentes obras 214n
 Cuartero, Pilar 46n, 514
Cuestión de amor 238n, 262n, 263, 383-384, 426
 Cuevas, Cristóbal 195
 Cuevas, Juan de las 228
 Cupido 129n, 136n, 273, 359-360, 362
 Curtius, Ernst Robert 35, 514
 Chasca, Edmund de 171n, 514
 Chevalier, Maxime 46n, 514
 Chiabò, Miriam 301n, 514
 D'Incalci Ermini, Patrizia 381n, 515
 Davidson, Clifford 301n, 514
 Daza Chacón, Dionisio 224n, 514
 Daza, Tomás 392

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Del Río Nogueras, Alberto 266n,
278n, 293n, 320n, 514-515
- Deyanira, mujer de Hércules 130n
- Deyermond, Alan D. 373n, 515
- Di Maio, Romeo 297n, 515
- Diago Moncholí, Manuel V. 272n,
296n, 297n, 300n, 314n, 330n,
337n, 339n, 342n, 385n, 389n,
390n, 396n, 403n, 412n, 450, 515,
528
- Diálogo de una monja descontenta
y su Eco* 47n
- Diálogo entre el Amor y un viejo,*
véase Cota, Rodrigo
- Díaz, Francisco 224n, 515
- Díaz Rengifo, Juan 268, 270, 516
- Dido 231n
- Díez Borque, José M^a. 265n, 375n,
516
- DiFranco, Ralph A. 374n, 524
- Dioscórides, Pedacio 129n, 159n,
524
- Discordia y cuestión de amor* 120n,
273, 345, 349-366
- Divinos amores, coloquio de los* 234,
406
- Doglio, Fererico 301n, 514
- Domínguez, Frank A. 283n
- Don Polindo* 320n
- Donnell, Sidney 297n, 516
- Dovizi, Bernardo, el Bibbiena 316
- Earle, T. F. 460n, 524
- Égloga de Torino*, véase *Torino*
- Égloga pastoril de las cosas que se
han seguido en Valencia* 260-261
- Elia, Paola 200n, 516
- Encina, Juan del 111n, 139n, 161n,
162n, 257, 260, 264, 267, 268-269,
272, 276, 283, 293, 420, 426n, 443,
447-448, 449
- Enríquez, Enrique 200n
- Entrambasaguas, Joaquín de 226n,
516
- Equicola, Mario 233n
- Erasmus de Rotterdam 329, 330, 429
- Ercilla, Alonso de 224
- Escartí, Vicent Josep 154n,
Espejo de enamorados 74n, 463n
- Espinel, Vicente 46n, 132n, 224, 225,
516
- Espinosa, Pedro de 220
- Esteve, Cesc 252n
- Ettinghausen, Henry A. 324n, 518
- Felipe II, rey de España 209, 215,
218, 222
- Fenisa, coloquio de* 231-241, 245,
361
- Fenisa, comedia de* 226, 231-241,
245

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Fenisa en loor de nuestra Señora, coloquio de* 233
- Fernandes, Maria Lurdes Correia 330n, 432n, 516
- Fernández, Diego 212
- Fernández, Lucas 260, 262, 263-265, 329n
- Fernández de Ayala y Aulestia, Manuel 217, 516
- Leandro* Fernández de Moratín, Nicolás 232, 240, 516
- Fernández Valladares, Mercedes 16
- Fernando V, rey de Castilla 200n
- Ferrer Valls, Teresa 15, 21n, 208n, 247n, 265n, 300n, 303n, 304n, 319n, 335n, 339n, 382n, 438n, 494n, 515, 516-517, 528
- Ferroni, Giulio 294-295, 517
- Fide ypsa, coloquio de* 233
- Figueroa, Francisco de 227, 228
- Flecniasoska, Jean-Louis 239n, 302n, 339n, 385n, 517
- Flores Arroyuelo, Francisco J. 301n, 517
- Flores de baria poesía* 226n, 227
- Foronda, Marqués de, véase Foronda y Aguilera, Manuel
- Foronda y Aguilera, Manuel, Marqués de Foronda, 139n, 529
- Fosalba, Eugenia 252n, 272n, 285, 382n, 518
- Foulché-Delbosq, Raymond 47n, 274n, 520
- Fra Molinero, Baltasar 460n, 464n, 518
- Franco, Juan 213
- Fregoso, Federigo 369
- Freixas, Margarita 450n, 505
- Frenk, Margit 15, 289n, 462-463, 464, 518
- Freud, Sigmund 271, 275
- Frías, Damasio de 227
- Froldi, Rinaldo 261n, 387n, 406, 518
- Fuchs, Barbara 315n, 518
- Fuente, Ricardo de la 272n, 518
- Gallardo, Bartolomé J. 208n, 231n, 242n, 518
- Gallo, Filenio 449, 450
- Gámiz, Miguel Joan 35-36, 199, 205
- Gandía, Duque de 173n
- Garay, Blasco de 256
- García, Manuel José 126n
- García de Enterría, María Cruz 198n, 232n, 268n, 324n, 518
- García García, Bernardo J. 493n, 519
- García Lorenzo, Luciano 375n, 376n, 465n, 519

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- García Morales, Justo 378n, 527
- García Santosjuanes, M^a. del Carmen 528
- García-Bermejo Giner, Mi-guel Marón 15, 232n, 242n, 341n, 420n, 519
- García-Plata, Reyes Narciso 266n, 278n, 366n, 519
- Gargano, Antonio 246n, 272n, 519
- Garrote Bernal, Gaspar 46n, 132n, 519
- Gautier, Marcel, véase Foulché-Delbosc, Raymond
- Gayangos, Pascual de 232
- Génesis* 58n, 146n
- Genette, Gérard 256, 520
- Gerhardt, Mia I. 365n, 370n, 454n, 458n, 520
- Gernert, Folke 283n, 299n, 520, 523
- Gillet, Joseph E. 44n, 63n, 74n, 127n, 131n, 133n, 140n, 143n, 144n, 160n, 260n, 520
- Gimeno, Rosalie 267n, 520
- Godoy, licenciado, relator de Valladolid 219
- Gómez Montero, Javier 299n, 523
- Gonzaga, Cesare 369
- Gonzaga, Elisabetta 369
- González, Lola 285n, 520
- González Cañal, Rafael 247n, 264n, 269n, 302n, 529, 530
- González de Amezúa y Mayo, Agustín 216n, 222n, 438n, 494n, 520
- González Fernández, Luis 302n, 494
- González Ollé, Fernando 395n, 417, 520-521
- Gracián, Baltasar 349n
- Gracián, licenciado, relator de Valladolid 218
- Gracián de Alderete, Diego 47n, 364, 445n, 521
- Granja, Agustín de la 404n, 521
- Green, Otis H. 144n, 288n, 521
- Griffin, Clive 26n, 514
- Griffin, Nigel 26n, 514
- Guarini, Giovanni Battista 274, 428
- Guarino, Raimondo 448n, 450n, 451n, 521
- Guazzo, Marco 348n
- Gudiel, Jerónimo 206n
- Guevara, Antonio de 427, 429, 431, 433, 434
- Guijarro Ceballos, Javier 293n, 515
- Gutiérrez, Isabel 318
- Gutiérrez, Tomás 208-216
- Guyot, François 26
- Ha Cohen, Ruth 275n, 521

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Haley, George 225n, 521
 Hamon, Philippe 292n, 521
 Heaton, H. C. 449n, 522
 Hércules 130n
 Hermenegildo, Alfredo 50n, 128n,
 264n, 296n, 308n, 316n, 333n,
 386, 395n, 404, 412n, 439, 443n,
 459n, 522
 Herrick, Marvin T. 321n, 414n,
 430n, 436n, 522
 Hess, Rainer 302n, 303n, 304n, 317-
 318n, 331, 522
 Horacio 133n, 424
 Horozco, Sebastián de 274, 462
 Huerta Calvo, Javier 201n, 265n,
 465n, 522
 Huete, Jaime de 263n, 331
 Hurtado de Mendoza, Diego 228
 Hurtado de Toledo, Luis 361
 Inamoto, Kenji 198n, 522-523
 Infantes, Víctor 324n, 518
 Iriso, Silvia 450n, 505
 Isabel de Valois, reina de España
 216, 222, 438n, 494
 Iventosch, Hermann 231n, 292n, 523
 Jammes, Robert 376n, 523
 Jauralde Pou, Pablo 228n, 523
 Jones, R. O. 460n, 533
 Joset, Jacques 207n, 342n, 523
 Juan de Salisbury 202
 Juana, infanta 493
 Juliá Martínez, Eduardo 385n, 436n,
 523
 Kerkhof, Maxim P.A.M. 310n, 523
 König, Bernhard 298-299n, 523
 Koopmans, Jelle 331n, 523
 La Barrera, Cayetano Alberto de 24,
 198, 208n, 231n, 242n, 523
 Labrador Herráiz, José J. 374n, 525
 Laguna, Andrés 129n, 159n, 524
 Lapesa, Rafael 278n
 Las Heras, Pedro de 493
 Laspéras, Jean-Michel 15, 30, 524
 Laurecín, Marqués de, véase
 Uhagón, Francisco R.
 Lausberg, Heinrich 35, 524
 Lawrance, Jeremy 460n, 524
 Lañez, Pedro 226n
Lazarillo de Tormes 62n
 Le Gentil, Pierre 269n, 524
 Ledesma, Francisco 395
 León, Luis de 228
 Leonardo il Mescholino, véase
 Mescholino
 Lida, María Rosa 111n, 259n, 371-
 373, 524
 Lihani, John 43n, 113n, 127n, 130n,
 131n, 133n, 138n, 139n, 140n,

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- 141n, 143n, 147n, 160n, 161n,
166n, 167n, 185n, 191n, 264n, 524
- Lima, Robert 310n, 524
- Liñán de Ríaza, Pedro 224
- Loaisa, García de 209
- Lobato, María Luisa 295n
- López, Francisco 213
- López Bueno, Begoña 252n, 266n,
267n, 382n, 525
- López Cabrera, Diego 212
- López de Ayala, Diego 238, 256,
346, 508-509
- López de Úbeda, Juan 225-226n
- López de Villalobos, Francisco 431,
433-434
- López de Yanguas, Hernán 30n
- López Estrada, Francisco 167n,
233n, 234n, 257n, 346n, 372n,
427n, 525
- López Maldonado, Juan 224, 525
- López Morales, Humberto 44n,
264n, 525
- López Poza, Sagrario 267n, 525
- López-Vidriero, María Luisa 27n,
238n, 525
- Lowe, K. J. P. 460n, 524
- Madrigal, Alfonso de 421
- Madroñal Durán, Abraham 201n,
265n, 295n, 338n, 522, 525
- Maire, J. 288n, 525
- Manrique, licenciado, cuñado de
Juan de Vergara 221
- Manrique, Jorge 53n, 283-284
- Maquiavelo, Nicolás 430
- March, Ausias 103n
- Marcial 346
- María de Austria 339n
- Mariana, mujer de Lope de Rueda
296n
- Marín Martínez, Juan M^a. 350n, 526
- Marín Pina, María del Carmen 320n,
526
- Marotti, Ferruccio 465n, 526
- Martial d'Auvergne 47n, 110n, 364-
365, 445, 521
- Martín Abad, Julián 224n, 242n, 526
- Martín Baños, Pedro 199-200, 526
- Martín Postigo, María de la Sote-
rraña 215n, 526
- Martínez de Toledo, Alfonso 431
- Martorell, Joanot 287n
- Massip, Francesc 15, 301n, 526
- Mateo, santo 444
- McCready, Warren T. 233n, 513
- McKendrick, Melveena 297n, 526
- Medoro y Ufrasia, comedia de* 495,
503
- Méjanés, Marqués de, véase Piquet,
Jean-Baptiste

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Melgar, Juan de 232, 235, 239
 Mena, Juan de 310, 313
 Mencu, véase García-Bermejo
 Méndez, fulano de 211
 Méndez Nieto, Juan 48n
 Mendoza, Beatriz, hermana de Juan de Vergara 221
 Mendoza, Bernardino 227
 Menéndez Collera, Ana 420n, 519
 Menéndez Pelayo, Marcelino 127n, 201n, 206n, 272n, 299n, 305n, 320n, 385n, 432n, 526
 Meredith, Joseph A. 320n, 526
 Merimée, Henri 387
 Merino Ouhano, Gaspar 375n, 526
 Merton, Robert K. 202-203, 527
 Mescolino, Leonardo, 270
 Mettmann, Walter 280
 Mexía, Pedro 432
 Mey, Juan 14, 27, 396
 Miguel, Emilio de 16n, 292, 332
 Milán, Luis 154n, 296n, 377-378, 527
 Minois, Georges 321n, 432n, 433n, 527
 Miscomini, Antonio 271
 Moisan, André 320n, 527
 Molina, Joaquín de 392
 Moll, Jaime 27n, 231-232n, 527
 Monago, licenciado, cuñado de Juan de Vergara 221
 Montemayor, Jorge de 42n, 235, 252, 254-255, 262, 279, 285, 295, 346, 347-349, 375, 382
 Montero, Juan 255n, 348n, 527
 Montesino, Ambrosio 284
 Morales, Ambrosio de 227, 527
 Morley, S. Griswold 240n, 528
 Morros Mestres, Bienvenido 278n, 342n, 528
 Mosco 347
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves 238n, 528
 Natas, Francisco de las 262-263, 341n
 Navarro, Juan Blas 392
 Navarro Durán, Rosa 15, 141n, 295n, 528
 Nelson, John Charles 233n, 528
 Neso, centauro 130n
 Núñez, licenciado, relator de Valladolid 219
 Núñez, Hernán 126n, 127n
 Ojeda Calvo, María del Valle 413n, 528
 Oleza Simó, Juan 245, 247n, 252n, 253n, 254n, 261n, 262n, 330n, 390n, 403n, 405, 450, 528-529

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Oropesa, Gaspar de 216n, 222, 293,
302-304, 306, 322, 323n, 335n,
338, 341-342, 362, 440, 493-503
- Ortiz, Agustín 298n, 331
- Osorio, Elena 213, 215
- Osorio, Rodrigo 208
- Ovidio 259, 371, 421
- Oviedo, Luis de 228n, 529
- Pablo, santo 53n, 283
- Padilla, Pedro de 226n, 529
- Palencia, Alonso de 138n, 529
- Pallavicino, Gaspar 432-433
- Pan 287
- Pascual, José Antonio 15, 75n, 91n,
96n, 159n, 164n, 284n, 529
- Passo del Portugués* 238
- Pavia, Mariano N. 301n, 529
- Pedraza Jiménez, Felipe B. 247n,
264n, 269n, 302n, 529
- Pedruelo, Eduardo 16
- Pellistrandi, Benoît 407n, 531
- Penna, Mario 431n, 529
- Peña, Margarita 226n, 227n, 210n,
530
- Pérez Pascual, Ángel 268n, 530
- Pérez Priego, Miguel Ángel 139n,
163n, 252n, 262n, 268n, 269n,
426n, 450n, 530
- Periñán, Blanca 242n, 371n, 509, 530
- Perugini, Carla 263n, 530
- Petrarca, Francesco 202, 421
- Pícara Justina* 141n
- Pino, Bernardino 199-200
- Piquet, Jean-Baptiste Marie de,
Marqués de Méjanas 30
- Plauto 251, 334
- Poliziano, Angelo 267, 279
- Pozzi, Giovanni 267n, 530
- Prezzolini, Giuseppe 369n, 530
- Profeti, Maria Grazia 247n, 264-265,
530
- Puerto Moro, Laura 16, 460n
- Pulci, Luigi 271
- Pulgar, Fernando de 200
- Questión de amor*, véase *Cuestión
de amor*
- Raineri, Anton Francesco 313
- Rallo, Asunción 431n, 530
- Ramírez, licenciado, relator de Valla-
dolid 219
- Ramírez de Arellano, Rafael 395n,
531
- Rana, Juan 393
- Ravisius Textor, véase Tixier de
Ravisi, Jean
- Redondo, Augustin 324n, 518
- Reinosa, Rodrigo de 460

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Rennert, Hugo Albert 208n, 216n, 531
- Representación del Nacimiento de Cristo Jesús Salvador Nuestro* 407
- Representación del Nacimiento del Hijo de Dios Humanado* 407
- Ressot, Pierre 207n, 531
- Rey-Flaud, Henri 456
- Reyes Cano, Rogelio 257n, 531
- Reyes Peña, Mercedes de los 15, 137n, 232n, 233n, 239, 338n, 339n, 407, 465n, 493n, 531
- Ribera Vergara, Juan de 208
- Rico, Francisco 62n, 140n, 280n, 283n, 531
- Ringhieri, Innocenzio 377
- Roca Meliá, Ismael 203n
- Rodrigo Mancho, Ricardo 529
- Rodríguez, Lucas 227
- Rodríguez Cacho, Lina 274n, 531
- Rodríguez Cuadros, Evangelina 339n, 386n, 465n, 531-532
- Rodríguez Jurado, Adolfo 209n, 211n, 214n, 532
- Rodríguez Marín, Francisco 225n, 532
- Rodríguez Puértolas, Julio 284n, 505, 532
- Rodríguez Rodríguez, José Javier 266n, 532
- Rodríguez-Moñino, Antonio 74n, 226n, 228n, 231n, 242n, 532-533
- Rojas, Agustín de 207, 208, 342n
- Rojas, Fernando de, véase *Celestina*
- Rojo, Anastasio 15, 216n, 281-283, 493, 533
- Romero de Cepeda, Joaquín 266, 278n, 347, 366-367, 374
- Romeu i Figueras, Josep 302n, 533
- Roncero, Victoriano 420n, 519
- Rouanet, Léo 214n, 233n, 442n, 533
- Round, Nicholas G. 317n, 533
- Rozzell, Ramón 462n, 533
- Ruano de la Haza, J. M. 209n, 509
- Rubio, José Antonio 296n
- Rubió i Balaguer, Jordi 341n, 420n, 533
- Ruffinato, Aldo 302n, 533
- Rufo, Juan 126n, 389
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita 420, 421-422
- Ruscelli, Girolamo 204n
- Russell, Peter 280, 460n, 533
- Ruzante, véase Beolco
- Safo 421
- Sagredo, Diego de 160n
- Sáinz Rodríguez, Pedro 221n, 533

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Salazar, Diego de 238, 256, 509
 Salazar, María de 220
 Salazar, Pedro de 449
 Salomon, Noel 428n, 533
 Salvá, Vicente 231
 Sánchez de Badajoz, Diego 211, 331, 375n, 451-452, 460
 Sánchez de Badajoz, Garci 74n
 Sánchez Pérez, María 324n, 533
 Sánchez-Arjona, José 208n, 534
 Sánchez-Prieto Borja, Pedro 159n
 Sancho Rayón, José 208n, 518
 Sanesi, Ireneo 414n, 436n, 534
 Sannazaro, Jacobo 48n, 56n, 102n, 167n, 252, 255-259, 278n, 279, 284, 294, 346-347, 351, 368, 369, 372, 449
 Santisteban, procurador de Toro 212
 Santo Domingo, Bernardino de 231
 Santos Domínguez, Luis Antonio 315n, 534
 Sbarbi, José M^a. 126n, 534
 Schaffer, Martha 330n
 Scherilio, Michele 56n, 279n
 Schevill, Rudolf 22n, 390n, 534
 Sedeño, Juan 329, 373, 429
 Seiler, Thomas H. 301n, 514
 Sentaurens, Jean 375n, 534
 Serés, Guillermo 358n, 534
 Serrano Morales, José E. 25n, 364n, 534
 Serrano y Sanz, Manuel 147n, 534-535
 Shakespeare, William 347n, 365
 Shergold, N. D. 323n, 334n, 535
 Shoemaker, William H. 337n, 487n, 488n, 535
 Sierra, Julio 318n, 535
 Silva, Feliciano de 266, 278n, 293n
 Silva y Figueroa, García de 163n
 Silvestre, Gregorio 279, 363-364
 Sirera i Turó, José Lluís, 245n, 242n, 261n, 528, 535
 Sito Alba, Manuel 265n, 535
 Sloman, Albert E. 67n, 535
 Smith, Pauline M. 426n, 535
 Solana, María de, mujer de Gaspar de Oropesa 494
 Solanell, Andreu 341
 Southworth, Eric 26n, 514
 Souvirón López, Begoña 298n, 535
 Sternfeld, F. W. 275n, 535
 Stieffel, A. L. 313n, 508, 536
 Suárez de Robles, Pedro 375n
 Surtz, Ronald E. 323n, 508, 536
 Tamayo de Vargas, Tomás 23-24, 234, 241, 242, 508, 536
 Tansillo, Luigi 240n

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Tárrega, Francisco 242
 Tasso, Torquato 428
 Tavani, Giuseppe 269n, 509, 536
 Tebaldeo, Antonio 449, 450
 Tejada, Gaspar de 200-201, 182, 183, 508, 536
 Temprano, Juan Carlos 272n, 536
 Teócrito 21, 371, 449
 Terencio 251
 Textor, Ravisius, véase Tixier de Ravis, Jean
 Timoneda, Juan *passim*
 Tixier de Ravis, Jean 125n, 228, 279, 536
 Tobar, María Luisa 261n, 536
Torcató, Comedia llamada de 273
 Tordera, Antoni 154n, 500
Torino, Égloga de 262n, 263, 382, 426. Véase también *Cuestión de amor*
 Torquemada, Antonio de 273-274n, 427
 Torres Naharro, Bartolomé de 161n, 260, 288, 333, 334, 425, 442, 443
 Tovar, licenciado, relator del Consejo Real 218n
 Trambaioli, Marcella 267n, 536
 Trilles, Rafaela 396
 Trovato, Paolo 204n, 536
 Tusón, Vicente 20n, 349n, 392n, 458n, 536
 Twycross, Meg 301n, 323n, 537
 Uhagón, Francisco R. de, Marqués de Laurencín, 120n, 273n, 349n, 537
 Ulysse, Georges 428n, 537
 Ureña y Smenjaud, Rafael de 139n, 537
 Urrea, Pedro Manuel de 263
 Urzáiz Tortajada, Héctor 198n, 201n, 265n, 522, 537
 Uzquiza González, José I. 366n, 438n, 537
 Vaca de Castro, Pedro 209
 Vaccaro, Jean-Michel 275n, 535
 Valbuena, Bernardo de 154n, 537
 Valdés, Juan de 124n, 138n, 417n
 Vázquez, Gaspar 242n
 Vega, Alonso de la 26, 199, 201, 206, 215, 233, 246, 253, 272, 276, 299, 305-307, 313, 317, 320-321, 340, 385, 410, 448
 Vega, Garcilaso de la 103n, 142n, 257, 262, 266n, 277, 278, 279, 358, 449
 Vega, Lope de 14, 19-23, 126n, 137n, 208n, 224, 235, 242, 294, 362, 371, 389-390, 405, 483, 489, 537
 Vega Ramos, María José 252n, 538

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Velázquez, Jerónimo 210-216, 494
Velázquez, Jerónimo, escribano 216n
Vélez de Guevara, Luis 464
Venus 129n, 139n
Veres d'Ocón, Ernesto 67n, 68n, 69n, 71n, 72n, 171n, 172n, 317, 538
Vergara, licenciado, hermano de Juan de Vergara 218-219, 222
Vergara, Juan de, maestro en artes 225-227
Vergara, Juan de, médico 224-225, 225
Vergara, Juan de, secretario de la Inquisición, padre de Juan de Vergara 220
Vergara, Luis de 208n
Vicente, Gil 261, 269, 271, 272, 276, 287n, 293, 304, 319, 330, 334, 347, 362, 372, 382, 383, 430
Villalón, Cristóbal de 199
Villegas Selvagio, Alonso de 235, 219
Vindel, Francisco 28
Vindel, Pedro 349n, 538
Virgilio 126n, 128n, 256, 262, 271, 280, 289, 371, 448
Vives, Juan Luis 202-203, 538
Wardropper, Bruce W. 260n, 538
Warning, Rainer 317-318n, 331, 538
Weber de Kurlat, Frida 166n, 171n, 172n, 173n, 452n, 460n, 538
Wilttrout, Ann E. 276n, 448n, 539
Ynduráin, Francisco 273n, 539
Zapata de Cárdenas, Juan 213, 215, 216, 219, 223, 195, 196, 197, 198, 205
Zarco del Valle, M. R. 208n, 518, 511
Zarri, Gabriella 330n, 539



ESTE VOLUMEN, SEGUNDA DE LAS PUBLICACIONES DEL «CENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN DE LA LENGUA ESPAÑOLA», SE ACABÓ DE EDITAR EN SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, SEDE DEL «INSTITUTO BIBLIOTECA HISPÁNICA», EL DÍA UNO DE NOVIEMBRE DEL BENDITO AÑO DOS MIL Y SEIS, FESTIVIDAD DE TODOS LOS SANTOS, Y DE IMPRIMIR EN SALAMANCA EN LA OCTAVA DE LA MISMA FESTIVIDAD.





cilengua.es

INSTITUTO BIBLIOTECA HISPÁNICA
SERIE BÁSICA