

COMEDIA Y LOA INÉDITAS DE LA GRAN PASTORAL DE ARCADIA. PRESENTACIÓN Y TEXTOS

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

El escrito que pongo a disposición de los lectores es fruto del azar y de la generosidad. Me ofreció el primero la oportunidad de conocer al investigador Stefano Arata en los años en que me ocupaba en la confección de mi tesis doctoral, un trabajo de conjunto sobre las comedias pastoriles españolas del siglo XVI. Se hallaba él elaborando por entonces el catálogo de los manuscritos teatrales correspondientes a los siglos XVI y XVII ubicados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En la misma conversación en que tuvo conocimiento de la índole de mi investigación, me suministró Arata una noticia que posteriormente resultaría valiosísima para mí: en el código de signatura II-463 de la citada biblioteca se encontraba una copia manuscrita de una comedia inédita que posiblemente me interesara para el *corpus* de análisis de la tesis doctoral. Efectivamente, los folios 1r-15v estaban ocupados por la *Comedia yntitulada La gran pastoral de Arcadia*; como tesoro añadido, una *Loa desta comedia* la seguía en los ff. 16r-17r¹.

Incorporé ambas piezas en un apéndice del trabajo citado y les dediqué, además, un estudio comprensivo en uno de sus capítulos². La pobre difusión que a estos desconocidos textos garantiza su reproducción en tal lugar me mueve, sin embargo, a ofrecerlos de nuevo a los interesados en la historia de nuestro teatro áureo, a través de un medio más accesible. Sacrifico el análisis por obvios problemas de espacio, ciñéndome en lo que sigue a una breve presentación, sin otro propósito que ubicar la pieza en el tiempo y en el seno de la evolución dramática. Quede este artículo como testimonio de agradecimiento a la generosidad del profesor Stefano Arata.

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES Y DATACIÓN DE LA COMEDIA

Se compone la obra que presentamos de 1.696 vv., distribuidos en tres jornadas (I, vv. 1-503; II, vv. 504-1.223; III, vv. 1.224-1.696). Tales características de extensión y segmentación interna del texto dramático nos llevan al período que la historiografía determina como propio del desarrollo de un núcleo neo-clasicista de

¹ Comedia y loa aparecen copiadas en cuadernillo en 4.º de 24 ff., al que le faltan los cuatro últimos. Lleva foliación moderna a lápiz. La letra, humanística corriente, caligráfica y muy clara, remite al primer cuarto del s. XVII. Para una descripción exhaustiva del código, véase Stefano ARATA, *Los manuscritos teatrales (ss. XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989), pp. 34-35.

² *La comedia pastoril español del s. XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, apéndice II (pp. lxxii-cxiii) y cap. IV (pp. 321-444).

tendencia trágica, Juan de la Cueva a la cabeza. Iniciado por éste el proceso de reducción de los cinco actos estipulados por la preceptiva horaciana, dos autores se atribuyen la gloria de haberlo continuado: Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) y Virués, asimismo en la edición de sus cinco tragedias (1609). Una alusión de Lope en el *Arte nuevo* favorece las pretensiones de este último.

Ambos autores se están refiriendo a obras escritas al poco de pisar la raya de los años ochenta. Crawford opina que Virués debió de componer sus tragedias entre 1580 y 1585. Canavaggio da como fecha de *El trato de Argel* el año de 1583, y adelanta hasta 1581 el primer período de producción dramática cervantina. Ambos poetas, como sugieren los más recientes editores del teatro de Cervantes, pudieron efectuar sus innovaciones aisladamente y sin modelo por ellos conocido: Cervantes, para el núcleo teatral madrileño; Virués, para el valenciano³. En cualquier caso, lo pertinente a nuestro propósito es señalar el funcionamiento de dos usos dramáticos en la década de los años ochenta del s. XVI: de un lado, la segmentación de la representación en tres jornadas (en pugna, hasta la formulación definitiva de la comedia barroca, con la distribución cuatripartita); de otro, la extensión variable (no fijada todavía la convención de los tres mil versos), muy frecuentemente concretada en torno a los dos mil versos, e incluso menos (varias de las piezas de Juan de la Cueva; el *Atila furioso*, de Virués; las dos tragedias de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, etc.).

La representación distingue 25 personajes, si bien 16 pertenecen a los momentos de digresión arcádica y villanesca e, incluso, dentro de ellos se cuenta un grupo de 6 que no recita un solo verso (un músico, cuatro danzantes —nominados más tarde como Vireno, Fileno, Celinda y Castálida— y otro pastor, cuyo único cometido es el de portar un «tabaque» con una serie de galardones rústicos). Dos pastores y dos pastoras forman el cuadrángulo amoroso operativo en la intriga: en sus márgenes, dos barbas, las «figuras de moralidad» de Fantaso y Desasosiego y el man del pastor Arsenio. Tal número de personajes y figuras deja muy atrás a la decena que articula la *Comedia pastoril de Torcato* (escenificada en 1574) y se aproxima a las cifras de *Los amores de Albanio e Ismenia*, de Lope, datable entre 1591 y 1595. Coincide a su vez la nuestra con esta pastoril lopesca en el hecho de que buena parte de los nombres del *dramatis personae* corresponde a figuras marginales respecto de la intriga, confinadas en escenas arcádico-villanescas de carácter digresivo.

En relación con las «figuras de moralidad», tal como las designa la loa, hemos de realizar un breve comentario. Las personificaciones conceptuales inician su andadura en la escena española con la *Farsa sacramental* (1521), anónima, y algunas piezas de Diego Sánchez de Badajoz. Las encontramos, asimismo, en algunas de las piezas recogidas en el *Códice de autos viejos*⁴. Acercándonos al momento de la posible composición y representación de nuestra comedia, hallamos figuras similares en Virués, Artieda, Cueva, Argensola y otros, sin olvidar tampoco el mérito innovador que respecto a este punto vuelve a atribuirse Cervantes⁵. Existe, pues, en

³ Miguel DE CERVANTES, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. xxv.

⁴ Véase ahora la ed. de Mercedes de los Reyes Peña (Sevilla, Alfar, 1990). Asimismo, Louise FOTHERGILL-PAYNE, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón* (Londres, Tamesis Books Limited, 1977).

⁵ Reivindica don Miguel el mérito de haber sido «el primero que representase las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso».

los años de la escuela trágica clasicista, un hábito dramático que autoriza las «impropiedades permitidas»; a tal hábito se refiere la loa en el trance de explicar la aparición de Fantaso y Desasosiego:

«sacando a que hable Amor, la Ira, el Deseo
y de moralidad otras figuras
que es claro que no tienen cuerpo y habla» (vv. 64-67) ⁶.

Una de las 16 figuras que sustentan el colorido y la ambientación arcádicos, justificadores del título de la obra y del pellico que visten los actores-actantes, aparece caracterizada lingüísticamente de forma acorde con el apelativo que recibe en las acotaciones, en la atribución de parlamentos y en la lista de *dramatis personae*: «bobo». Su diseño lingüístico se fundamenta en la tradición del habla rústica dramática (Juan del Enzina, Lucas Fernández). El *stilus humilis* se obtiene en nuestro caso mediante muy leves irregularidades idiomáticas: asimilaciones y desasimilaciones fonéticas («enfrauta», v. 827), malformaciones morfológicas («topetara», v. 804), algún dialectalismo aislado («her», v. 830), imaginería característica («dejándome acá fuera por badajo», v. 832). Queda lejos el acabado trasunto de la *rusticitas* salmantina: la tradición dramática ha convencionalizado hasta tal punto la figura del pastor-bobo, que la alusión caracterizadora puede, confiada en la competencia teatral del público, reducirse al mínimo ⁷. La lengua de los demás pastores muestra un claro respeto para con la *latinitas*.

Del mismo modo que a efectos lingüísticos resulta impertinente la distinción de dos niveles, pues las ocurrencias del bobo quedan reducidas a un par de remates cómicos de cuadros dramáticos de ambientación, tampoco hallamos en la comedia un doble plano de acción: dos pastores y dos pastoras, en rectángulo amoroso que anticipa los prodigados por el Lope pastoril, constituyen las fuerzas determinantes de una acción única, destinada a resolver el desequilibrio inicial en armónico emparejamiento. Nuestra comedia se sitúa, de esta forma, en el umbral de la creación dramática lopista. En efecto, en las comedias pastoriles del joven Fénix hallamos un creciente desarrollo de resortes básicos para el sostenimiento de la doble acción, tales como la pareja «agonista-confidente (potencial agonista en una segunda trama)». Sin embargo, tampoco en las piezas del Jacinto o Belardo de nuestro teatro (Lope todavía es aquí pre-lopista) vemos explotada la después tópica disposición del argumento en intriga principal y acción secundaria.

Detengamos ahora nuestra mirada sobre el aspecto métrico de la comedia. Entre los metros italianos utilizados, sobresalen tres grupos: 34 octavas reales, que representan el 16% del total del recitado; otro 16,5% en endecasílabos sueltos (simples, esdrújulos o en eco); 84 tercetos encadenados que igualan la importancia relativa de las estrofas anteriores. Lejos de esta significación cuantitativa quedan el 2,4% recitado en estancias (ABCBA CcddEEFeF, disposición de las de la primera égloga

de los oyentes» en el aludido prólogo de 1615 (*ed. cit.*, p. 9). Véase E. C. RILEY, «The *pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes», en *Homenaje a W. L. Fichter* (Madrid, Castalia, 1971), pp. 623-631.

⁶ Citaremos los lugares de los textos transcritos según nuestro propio cómputo de versos.

⁷ Para este proceso de automatización y construcción meramente alusiva de la lengua sayaguesa, véase nuestro artículo «Literatura pastoril del s. XVI: acercamiento a su lengua poética», en *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 13 (1991), *speciatim* § 1.5.

de Garcilaso) y el 0,9% distribuido en tres liras. Los metros españoles se presentn ordenados uniformemente en redondillas (42,6%), sólo variados durante la serie de 67 vv. en romance, que constituye un 4% del total. La proporción de metro italiano (superior al 53%) nos conduce a lo que Morley llamó «Transition Period», etapa de experimentación con el nuevo verso:

«In the Transition Period, conditions may be stated thus: Someone conceived the idea of using freely Italian meters in conjunction with Spanish ones. That someone may have been Juan de la Cueva, he may have been another. Once launched, the idea was seized by all. There is, I believe, in this period, no example of a play written entirely on Spanish meters. But there was no uniformity in the use of the latter. Each dramatist used most the forms he liked: Cueva, octaves, *tercetos* and long *estancias*; Bermúdez, *sueltos*; Artieda, octaves and 5-line *liras*; Virués, the most catholic, octaves, *sueltos*, *tercetos* and *estancias* of 6 to 17 lines; Argensola, octaves and *tercetos*; Cervantes, octaves, *tercetos* and *sueltos*. The sonnet had right of entry with all. In the Spanish forms equal hesitation prevailed. Some used *redondillas* exclusively; others, *coplas reales*; others, *quintillas*»⁸.

Regla general de este período, por lo que hace a los metros españoles, es la ausencia de décimas, incorporadas por Lope a partir de 1595 y completamente ausentes de su ciclo pastoril quinientista. Por otro lado, destaca en nuestra comedia la carencia de quintillas y el básico papel jugado por las redondillas. Tal uso lo inició Juan de la Cueva y fue secundado por Diego López de Castro (*Marco Antonio y Cleopatra*, 1582), Francisco de la Cueva y Silva (*Tragedia de Narciso* —ms., s.a.—; *Farsa del obispo don Gonzalo*, 1587) y el anónimo autor de la pieza titulada *Los cautivos*⁹.

Si este uso está autorizado para la época en que proponemos la ubicación de *La gran pastoral de Arcadia*, más sorprendente parece la aparición de un 4% de romance (una tirada narrativa de 67 vv.). No obstante, en la *Farsa del obispo don Gonzalo*, recientemente citada, encontramos «a long dialogued passage in romance» y en *La infelice Marcela*, de Virués, hallamos un 5,4% del total en esa estrofa. (Añadamos el 1,6% de Miguel Sánchez en *La guarda cuidadosa*). Se trata, en definitiva, de un uso dramático todavía esporádico, que nos permite considerar el parlamento de Saucino como pionero en la práctica escénica española. Sin embargo, no estamos ante un fenómeno inexplicable, que debiera hacernos mudar la hipótesis de datación. Prueba de ello, la «irregularidad» cometida por Virués en *La infelice Marcela* o la vacilación del mismo Lope durante sus primeros pasos como dramaturgo, ignorando el romance en ocasiones y empleándolo hasta en un 9% en otras, ya con anterioridad a 1594¹⁰.

Retornando a los metros italianos, consideremos primero su significado cuantitativo en tanto globalidad. Ligeramente superior al 50% es su proporción en varias

⁸ «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, pp. 527-528.

⁹ *Ibidem*, p. 522. Complementamos las noticias de Morley con los datos suministrados por J. P. W. CRAWFORD, en su *Spanish Drama before Lope de Vega* (Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1937).

¹⁰ A las referencias de las dos notas precedentes añadamos la de MORLEY y BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

de las piezas de Juan de la Cueva (1579-1581); un 49% representa en el *Atila furioso* (1580-1585), de Virués; y otro 50% en *La destrucción de Constantinopla*, de G. Lobo Lasso de la Vega. Descomponiendo el 53% a que asciende en nuestra comedia, hallamos tres bloques de primera importancia, sobre los que descansa (junto con la redondilla) el peso del diálogo: octavas, tercetos y sueltos (16% para cada uno). Juan de la Cueva no emplea los tres tipos estróficos en más de dos ocasiones (*Viejo enamorado*, 1580; e *Infamador*, 1581), con abrumador dominio de las octavas, cuya proporción se eleva en torno al 40%, mientras la suma de las otras dos formas queda alrededor del 10%. Dentro de la misma escuela, hallamos la citada obra de López de Castro, donde un 19% de octavas se destaca sobre «a few *sueltos* and *tercetos*»; las piezas de Francisco de la Cueva, en que las distancias se reducen (octavas: 6%; sueltos: 16%; tercetos: 12% —*Tragedia de Narciso*); la anónima *Los cautivos*, en que el 39% de sueltos se separa del 6% de tercetos y del 5% de octavas. Volvemos a encontrar los tres tipos métricos en Virués. Equilibrados (con leve preferencia por los tercetos y ligero descuido de los sueltos) en *La cruel Casandra*, tragedia escrita enteramente en metros italianos. En otras dos piezas en que coinciden los tres tipos, las diferencias entre ellos son significativas y se saldan mediante un empleo más prolijo de la estancia.

El fenómeno se repite: a la vista de la investigación de Morley, resulta difícil hallar una comedia de parecida proporción entre versos italianos y españoles y que, a su vez, empareje de tal manera el espacio concedido a octavas, tercetos y sueltos. Y tal fenómeno lo perpetuará Lope. Teniendo en cuenta que la proporción de verso italiano descenderá notablemente en la dramaturgia lopesca de la primera época, quedando situada en torno a un 25-30%, tampoco dentro de ella es fácil dar con una pieza que equipare los tres tipos métricos de que nos ocupamos (excepción hecha de *Los amores de Albanio e Ismenia*; donde los tres se mantienen entre un 7 y un 10%). Se constata, sin embargo, en lo que llevamos dicho, uno de los matices implícitos en la expresión «using freely» enunciada por Morley: los dramaturgos eligen en cada caso libremente la proporción entre las diferentes estrofas. Es decir, parece asegurada la posibilidad de que un autor decidiera jugar con la abundancia y el equilibrio de tres tipos métricos italianos en una misma pieza teatral. Recordemos que el estudio de Morley tiene un valor descriptivo, no normativo. Nos habla del uso, no de la regla. Nos facilita muy probablemente los límites del empleo de las diferentes formas estróficas en el período prelopista, pero nos permite asimismo entrever posibilidades, combinaciones, ocurrencias que muy probablemente se dieron y hemos perdido. Perfectamente integrada en los límites del uso métrico, *La gran pastoral de Arcadia* nos permite comprobar otra de las formalizaciones que nuestros dramaturgos experimentaron en un período cuyo rasgo más notable es el de la prueba, el de la búsqueda de una fórmula dramática.

La proporción de estancias (de 14 vv.) no resulta excepcional. Encontramos varios casos entre el 2 y el 3%, así como otros en que fue prácticamente inexistente, o empleada con profusión mucho mayor. Por lo que respecta a las tres liras que aparecen en nuestra comedia (0,9%), su uso está autorizado en la escena española desde Jerónimo Bermúdez (1575), y fue continuado por Rey de Artieda, aunque en mucha mayor proporción que la de la pieza que nos ocupa (*Los amantes de Teruel*, 11%). Su empleo fue, no obstante, escaso y las volveremos a hallar en Argensola (*Isabela*, 1581, 3%).

En consecuencia, los puntos seguros inferibles de estos párrafos se concretan principalmente en dos. De un lado, *La gran pastoral de Arcadia* debe ubicarse en

un momento de la evolución dramática española en que ya se ha producido la irrupción de los metros italianos de forma resuelta y decidida. Diremos más: la acogida de tales metros por parte de los dramaturgos hispanos fue eufórica. Euforia que sólo comenzará a apagarse hacia 1590, cuando Lope va tomando las opciones decisivas que conducen a la fórmula definitiva de la Comedia Nueva. Para entonces, la base de la versificación va siendo de nuevo otorgada a las estrofas tradicionales octosilábicas, aunque, frente al período anterior a la irrupción del metro italiano, la conquista de la polimetría sea irreversible y se incorporen refuerzos octosilábicos como el romance y la décima. El 53% en verso italianizante y la reducción del octosílabo a un práctico monoestrofismo permiten avanzar una hipótesis sobre la datación de la comedia que presentamos, fijando su fecha de composición en la década de los ochenta del s. XVI.

Dirigimos en lo que sigue nuestra atención a los ff. 16r-17r del manuscrito: la *Loa desta comedia*. Constituye la *loa* un género de textos representables heredero de parte de las funciones de los *introitos* y *argumentos* del teatro naharro. No obstante, su proceso de maduración le distancia de estos últimos en varias direcciones íntimamente relacionadas: en primer lugar, el recitado de la *loa* adquiere valor por sí mismo, al margen de la recepción de la obra dramática extensa que le siga; ello es fruto de un proceso que culmina con la concepción de la función teatral barroca como espectáculo total, vertebrado por los tres actos de la comedia, pero enmarcado y salpicado por la representación de una serie de piezas menores (*loa*, *entremés*, *mojiganga*, *baile*) cuyo sentido y función son en primera instancia independientes de los de aquella; la *loa*, en consecuencia, no abre simplemente la representación de la obra dramática extensa, sino que da pie a la función teatral en su conjunto, orientando su mensaje antes hacia la vertiente pragmática del hecho comunicativo, que hacia el propio texto cómico. El conocimiento de estas premisas aclara dos circunstancias: la relación comedia-*loa* no es unívoca, esto es, una comedia pudo representarse acompañada por varias *loas* y a la inversa; la transmisión de sus textos es autónoma. Este estado de cosas concede el valor de lo excepcional a la conservación conjunta en nuestro caso de una comedia y su *loa* (o bien, una de las varias con que pudo representarse)¹¹.

La *loa* que nos ocupa en este caso está formada por 79 endecasílabos sueltos. Su estructura es la de un exordio retórico, y su objetivo el propio de tal parte del discurso: obtener la benevolencia del público. Con tal fin, queda este dividido artificialmente en dos sectores, en función de su grado de competencia literario-dramática. Las dificultades de comprensión previsibles en el grupo de competencia más baja quedan resumidas y simbolizadas por un letrado latino presente en el escenario: la traducción de tal letrado conjura el peligro en los vv. 24-30 de la *loa*. Son, sin embargo, los reparos del sector ilustrado (y maldiciente) del público los que serán tratados mediante un motivo relevante para la datación de la comedia. Comienza la *loa* por construir el fetiche que resuma las probables críticas de tal grupo de oyentes. Se trata, en este caso, de un juicio estético. Los tales, no sin connotaciones despectivas,

¹¹ Una panorámica de la diversidad de piezas liminares que acompañaban la representación de la comedia puede verse en José M.^a Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el s. XVI* (Madrid, Taurus, 1987), pp. 65-75. El mismo autor vuelve sobre el tema, ubicado ya en el contexto de la Comedia Nueva, en *El teatro en el s. XVII* (Madrid, Taurus, 1988), pp. 201-214. Sobre la *loa* en particular, véase J. L. Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

«decían: “ta ta, al uso italiano
quieren aquí imitar”» (vv. 39-40)

Dos argumentos principales van a esgrimirse para asentar el deslinde y la superioridad de la comedia que se presenta respecto al «uso italiano» que esta sospecha presunta le atribuye. De un lado, el que opone «lo amargo de la prosa» (v. 57) del drama italianizante a los «dulces, variados versos graves» (v. 58) de la que se ofrece. De otro, el que aduce un propósito de «recrear más a los gustos» (v. 63), logrado en nuestra comedia mediante el alejamiento del rigorismo preceptista siempre atribuido a los italianos y la inserción, por el contrario, de «galanas impropias propiedades» (v. 73).

El contraste entre el ordenancismo clasicista del teatro italiano y la flexibilidad de la nueva comedia española se perpetúa como lugar común en la polémica que durante todo el siglo XVII enfrenta a partidarios y detractores de la fórmula dramática definitivamente diseñada por Lope. Su aparición en el momento de apertura de una función teatral nos traslada, sin embargo, a una época anterior, en que esa dicotomía debía responder a una efectiva lucha de gustos en el seno del público. Las introductoras del «uso italiano» en España fueron las mismas compañías de representantes procedentes de aquella península mediterránea, que recorrieron con sus repertorios la nuestra desde mediados de siglo. Falconieri señala el momento en que entraron desventajosamente en colisión con una nueva práctica escénica (y nos aproxima, de paso, al contexto en que cobra sentido el lugar de nuestra loa que ahora comentamos):

«a partir de 1590, sin embargo, sus actuaciones en España van de fracaso en fracaso: realizado su papel histórico y comenzada a caminar la comedia barroca, no podían ya competir con ella»¹².

Los maldicientes de nuestra loa piensan en el teatro italiano, sin embargo, como modelo difícilmente alcanzable:

«Pues cuando llegue
a los italianos su comedia,
con tanta propiedad y tanta gracia,
se han de quemar las cejas en la impresa» (vv. 40-43).

Efectivamente, el teatro difundido por las compañías italianas contó con imitadores españoles. Quedan estos nítidamente identificados si recordamos que el principal argumento blandido por la loa para separarse de ellos, la oposición entre el uso de la prosa y el del verso en el diálogo dramático, coincide con el que recuerda todavía Lope en el *Arte nuevo* (1609) cuando quiere subrayar la originalidad y superioridad de la fórmula de la comedia de su tiempo, frente al pasado dramático español, encarnado en Lope de Rueda y «sus comedias de prosa tan vulgares»¹³. En definitiva, el discurso de nuestra loa únicamente cobra el valor pragmático debi-

¹² Citamos por la paráfrasis de J. OLEZA en «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), p. 30.

¹³ Ed. de Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco* (Madrid, Gredos, 1972, 2.ª ed.), p. 156.

do si lo situamos en el contexto en que se enfrentan el gusto por la tradicional práctica escénica italianizante de los autores-actores y el correspondiente a la innovadora dramaturgia que culminará en la comedia barroca. Tal período ha de buscarse dentro del último cuarto del siglo XVI, cuando el verso vuelve de nuevo brioso a la escena, y no ha de ir mucho más allá de 1590, en que el concepto teatral de las compañías italianas y de los autores-actores parece definitivamente desplazado.

Otro aspecto que, al igual que el anterior, conjuga los valores de la excepcionalidad y del relieve para la datación de la comedia, es el de su cuidadosa acotación. Registra entradas y salidas de actores, gestualidad, acción y movimiento escénicos, atuendo y utilería, decorado, efectos auditivos y visuales, voces en off, apartes, espacio físico de la representación, empleos. La amplitud de sus funciones y el detalle con que las desempeña singularizan la acotación de nuestra comedia sobre el fondo de la tradición dramática quinientista, donde el diálogo se ofrece prácticamente libre de indicaciones de montaje, hábito continuado por la comedia barroca (a excepción de los subgéneros en que los efectos escénicos son esenciales: comedias de santos, comedias mitológicas). Antes, sin embargo, de que la fórmula dramática barroca apueste definitivamente por un concepto del teatro como género auditivo, donde la palabra del diálogo es autosuficiente y resultan superfluas las acotaciones, transcurren algunos años en que es posible localizar otras propuestas. El profesor Oleza advierte «una concepción teatral esencialmente espectacular, en la que abundan los movimientos complejos y profusamente acotados» en la producción del canónigo Tárrega (últimos años ochenta), junto a otro rasgo que acentúa los paralelismos con *La gran pastoral de Arcadia*: una desmesurada riqueza de la galería de personajes, que connota un ajuste todavía deficitario entre las opciones creativas del poeta y las condiciones de las compañías profesionales de representantes¹⁴. En consecuencia, la extensión de la lista de personajes de nuestra comedia, así como la abundancia y detalle de sus indicaciones escénicas, remiten de nuevo a la etapa de experimentación previa a la consolidación de la fórmula dramática barroca: de un lado, el acoplamiento entre el modo creativo del dramaturgo y las posibilidades de las compañías de actores todavía no es perfecto; de otro, los años finales de la década de los ochenta acogen la propuesta de un teatro de dominante visual, que pugnará efímeramente con el concepto dramático auditivo, triunfante en la Comedia Nueva (alguna comedia concebida por Lope en los primeros noventa constituye el último rastro de tal debate).

Recapitemos a continuación los indicios pertinentes para la datación de nuestra comedia glosados en los párrafos anteriores. En primer lugar, el número de versos y su segmentación en tres jornadas conducen hasta la década de los ochenta del s. XVI. La aparición de un cuadrángulo amoroso, por su parte, nos acerca a los hábitos dramáticos de Lope, invitando a situarse, al menos, a mediados de la citada década. Hacia el mismo hito temporal apunta el enfrentamiento entre teatro italianizante y nuevo teatro nacional registrado en la loa. El desmesurado número de personajes y la prolijidad de la acotación orientan decididamente hacia los últimos años ochenta y los primeros noventa, en que todavía Lope sufre la tentación del teatro espectacular. Pero el entusiasta empleo de los versos italianos, aún no moderado ni regularizado, marca la fecha límite de 1590. A falta, pues, de docu-

¹⁴ *Op. cit.*, p. 39.

mentación indirecta que pudiera revelar el momento concreto de composición o de representación, los indicios internos presentados nos llevan a referir nuestra comedia a los años 1585-1590.

2. MARCO HISTÓRICO-DRAMÁTICO

La exposición de algunas de las características generales de *La gran pastoral de Arcadia*, orientada primariamente a despejar la incógnita de su datación, ha suministrado las informaciones suficientes para delimitar el contexto, en un sentido amplio: la comedia aparece situada en la época experimental del último cuarto del siglo, momento preparatorio del drama barroco. El propósito de las líneas que siguen es el de sugerir con la máxima brevedad un contexto más ceñido: el cauce o género por el que nuestra comedia afluye e incide sobre el citado momento de la evolución dramática española.

En este sentido, la primera serie teatral con que es preciso relacionar la obra que nos ocupa es la constituida por las cuatro comedias pastoriles de Lope, abierta en 1590 con *Belardo el furioso* y cerrada entre 1595 y 1600 con *La pastoral de Jacinto*¹⁵. Junto a ella, hemos de considerar dos descubrimientos recientes: la también pastoril *Comedia de Diana y Silvestro* (datable entre 1585 y 1595) y la *Comedia pastoril de Torcato*, representada en 1574¹⁶. El valor que adquiere la posición de esta última pieza en el umbral del período de orígenes de la Comedia Nueva es doble. De una parte, apunta a la rica serie de comedias pastoriles de los años ochenta y noventa, advirtiéndonos la necesidad de considerarlas como núcleo diferenciado en el estudio de la génesis del drama barroco. De otra, presenta culminada en 1574 una serie de procesos que explica en gran medida la confluencia del género pastoril junto con otros en la comedia lopista y el cariz de sus aportaciones específicas. No obstante, esta pieza aparece todavía vinculada a la dramaturgia italianizante de los autores-actores, mientras que nuestra comedia refiere explícita e implícitamente al nuevo concepto teatral pre-barroco.

El teatro pastoril extenso aparece formulado por primera vez en España y, al tiempo, agotado, en la *Egloga de tres pastores*, de Juan del Enzina. A partir de ella, la bucólica dramática inicia una evolución que, por medio de obras como la *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón, y los *Coloquios pastoriles*, de Rueda, la conduce a un resultado ambiguo: de un lado, a su difuminación y desaparición como género con el cambio de siglo; de otro lado, sin embargo, esta progresiva pérdida de identidad es el secreto de su pervivencia, permitiéndole aportar algunos elementos persistentes en la Comedia Nueva. Dibujaremos a continuación los vectores cen-

¹⁵ Las otras dos comedias son *El verdadero amante* y *Los amores de albanio e Ismenia*. Al estudio de este ciclo lopesco hemos dedicado los caps. VI-IX de nuestra tesis doctoral (*ed. cit.*, pp. 559-1101).

¹⁶ La primera de ellas fue editada por José Ignacio URQUIZA con el nombre de *Comedia pastoril española* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982). Para el cambio de título, véase la reseña de esta edición por Fco. LÓPEZ ESTRADA, en *Dicenda*, 2 (1983), p. 251. Nosotros hemos dedicado otro capítulo de nuestra tesis al estudio de esta comedia (*ed. cit.*, cap. V, pp. 445-558). Respecto de la *Comedia pastoril de Torcato*, su edición es obra de Fco. YNDURÁIN: «Teatro del s. XVI. Dos piezas inéditas: *Auto de la destrucción de Troya* y *Comedia pastoril de Torcato*», en *Segismundo*, 19-20, X, 1-2 (1974), pp. 195-351. En el estudio propio a que vamos refiriéndonos, hemos asignado a esta obra el cap. III (*ed. cit.*, pp. 229-320).

trales de la evolución del teatro pastoril extenso a lo largo del XVI, e ilustraremos someramente su pertinencia como presuposiciones de lectura de la comedia que presentamos.

Comparando el entramado temático y argumental del *Lisuarte de Grecia* (1535), de Feliciano de Silva, con el paradigma de la novela pastoril, escribía Avalor Arce:

«En estos sencillos y escuetos elementos (amor desdeñado, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música) están implícitos todos los enredos de la novela pastoril, que por otra parte son esencialmente simples, aunque sin nada del lirismo y ráfagas de ensimismamiento que la caracterizan»¹⁷.

En el trance de comentar el desenlace de la *Diana*, añade el mismo crítico:

«La situación ideal que propugna el neoplatonismo (y el amor cortés también) de un amor hasta la muerte (...) niega lo mejor de la posibilidad novelística al fijar para siempre al individuo en una misma actitud vital»¹⁸.

En una palabra, la bucólica entendida al modo de Montemayor, al de Garcilaso o al de Juan del Enzina (*Tres pastores*) excluye la acción. Se estructura como una simple sucesión de situaciones amorosas estáticas, representadas por unos personajes que actúan como meros soportes de un discurso lírico¹⁹. El término «acción» es conmutable con los de «intriga», «enredo», «maraña», o «trama». Todos ellos designan el componente vertebrador de la comedia de estirpe plautina y terenciana, actualizada en el Renacimiento por varios cauces: la comedia humanística, las *novelle*, una parte del repertorio de las compañías italianas de representantes y de los autores-actores españoles. Por otra parte, el camino hacia la comedia barroca supone un reforzamiento de esta dominante²⁰.

Dos elementos básicos caracterizan la aparición de la intriga: en primer lugar, la concepción de un propósito definido por parte de uno o de más personajes, cuyo cumplimiento o frustración comprobaremos en el desenlace; como consecuencia aneja a la índole de tal propósito, el personaje adopta un comportamiento doble, disimulado, donde el significado inmediato de sus palabras y acciones (semántica) oculta

¹⁷ *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974 (2.ª ed.), pp. 38-39.

¹⁸ *Ibidem*, p. 83. De las pp. 103-104 tomamos otros dos fragmentos significativos: «La intención platonizante de Montemayor es la que dicta las características acrónico-utópicas de su obra. Porque la *Diana*, como las novelas que la imitan, no tiene, en sentido figurado, ni principio ni fin, puesto que es el destino (lo que antecede a nuestro vivir) el que marca el comienzo del amor, y es la muerte la que le pone término (...) El pastor y su pasión se plasman así en una actitud estática, que en el curso de la obra sólo se hace eco de sí misma, ya que el pastor está destinado a ser uno con su pasión inmutable, lo que le da a la *Diana* una apariencia de galería de espejos en que la figura del amante se reproduce numerosas veces sin variante».

¹⁹ Desarrollamos estos conceptos en el artículo citado arriba, segunda parte: «Lo rústico-idealizado». Véase, asimismo, nuestro análisis de la *Comedia Metamorfosea*, de Joaquín ROMERO DE CEPEDA, en *La comedia pastoril...*, ed. cit., pp. 36-127.

²⁰ Ya Juan DE LA CUEVA encarece este rasgo como definitorio de la moderna comedia española en su *Ejemplar poético* (1606): «confesarás que fue cansada cosa / cualquier comedia de la edad pasada, / menos trabada y menos ingeniosa. / Señala tú la más aventajada, / y no perdones griegos ni latinos (...) No trato yo de sus autores, dinos / de perpetua alabanza, que estos fueron / estimados con títulos divinos: / ni trato de las cosas que dijeron / tan fecundas y llenas de excelencia (...) Mas la invención, la gracia y traza es propia / a la ingeniosa fábula de España, / no, cual dicen sus émulos, impropia. / Scenas y actos suple la maraña / tan intrincada y la soltura della, / inimitable de ninguna extraña» (ed. de SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO, op. cit., pp. 145-146).

ante los otros personajes su verdadera intencionalidad, relacionada siempre con el progreso de su plan (pragmática). Ambos fenómenos resultan identificados en nuestra comedia. De modo casi indicial, toda su primera parte se dedica a revelarnos los objetivos que mueven a diferentes figuras, desde las ubicadas más al margen de lo que se constituirá finalmente como trama, hasta sus propios protagonistas. Baste como ejemplo el caso del personaje principal, Belianira. Toma dos decisiones sucesivas: la primera tiene como meta el descubrimiento de las razones que imponen el velo de su identidad; el camino hacia esa meta la pone en el disparadero de un segundo propósito, verdadero motor del enredo: el logro del amor de Dorilo, prendado de su hermana Diamaranta. Ambos objetivos serán perseguidos por medio de la disimulación y de la doblez: la estrategia de Belianira descansa de principio a fin en el empleo del disfraz.

Tomando con cierta laxitud las categorías aristotélicas, y adaptándolas a las condiciones del género cómico, podemos calificar como simples las intrigas caracterizadas únicamente por la confluencia de los dos factores revisados: los planes de acción y el comportamiento doble. La complicación del argumento viene determinada por la intervención de otros tres elementos: la peripecia, el equívoco y el reconocimiento²¹. Constituye la primera un vuelco inesperado en el curso de los acontecimientos, provocado por las consecuencias imprevistas de las acciones de los propios personajes, en combinación con el azar. El equívoco es fruto de la lucha informacional (ocultamiento, parcialidad) en que se resuelve la doblez de palabra y conducta de los personajes, con mayor o menor ayuda de la casualidad. Finalmente, el reconocimiento desvela las informaciones ocultas y complementa las parciales, aclarando los equívocos y abriendo la vía hacia el desenlace. Nuestra comedia registra la presencia de los tres factores citados. De hecho, es la peripecia la que da origen al conflicto dramático: son las consecuencias imprevistas de las acciones iniciales de Fantaso y Desasosiego, por un lado, y de Saucino, por otro, las que configuran el desequilibrio amoroso y definen la fuerza que, gobernando en adelante la acción, tenderá (y logrará) ordenarlo. Se sirve Belianira de un instrumento básico, el equívoco, prodigado por el uso del disfraz. El grado de confusión que envuelve a los personajes se comprueba rápidamente en dos momentos emblemáticos: el enfrentamiento entre Laurindo y Dorilo, abriendo la tercera jornada, donde parecería que Diamaranta favorece a sus dos pretendientes a la vez; la discusión de los barbas Pinandro y Saucino (en la escena del desenlace), donde se suscita por un momento el imposible de que la aludida hubiera consumado su doble favor al mismo tiempo en lugares diferentes. Los cuatro han sido víctimas del segundo disfraz de la protagonista. El reconocimiento habrá de ser doble: la falsa Diamaranta oculta a Belianira; el falso Belianira deja paso a Belianira.

²¹ Las nociones aristotélicas de peripecia y reconocimiento en *Poética*, X-XI (ed. de Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 77-78). Véase el comentario de H. LAUSBERG en su *Manual de retórica literaria* (Madrid, Gredos, 1967), §§ 1.212-1.215. Los conceptos enumerados como componentes de la intriga parecen estar implícitos en el análisis de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS: «*La entretenida* se configura como una comedia “al uso” en la que se han invertido algunos de sus cánones más habituales. Por ello, toda la intriga gira en torno al engaño como eje matriz; engaño en torno al que se practican una serie de variaciones que abarcan los sucesos fundamentales: el *equívoco* (de Marcela, que se cree amada por su propio hermano, y de don Ambrosio, que confunde al destinatario de su pasión), la *impostura* (de Cardenio, quien usurpa la personalidad de don Silvestre de Armendáñez con tal de ganarse a Marcela) y la *doble* (de Cristina, que incita simultáneamente a Ocaña, Quiñones y Torrente)» (*op. cit.*, p. 543).

Podemos concluir, pues, afirmando la coincidencia de *La gran pastoral de Arcadia* con una de las líneas centrales que señalábamos en la evolución del teatro pastoril extenso quinientista: la vertebración del drama en torno a una intriga, cada vez más compleja y de posición progresivamente dominante, de acuerdo con una tendencia general del género cómico, que culminará en la formulación barroca. La entrada y preeminencia de la trama en el drama pastoril conlleva, por supuesto, alteraciones en los demás niveles macroestructurales, cuyos detalles no podemos comentar aquí. Apuntemos simplemente su orientación: las figuras de la representación, en la pastoril canónica simples recitantes de sus penas amorosas, se transforman en tejedoras de enredos, fuerzas motrices de la intriga, organizadas como modelo actancial; el espacio y el tiempo, inexistentes o, todo lo más, simbólicos, en el paradigma pastoril, se someten a su vez a la dominante de la acción dramática, como escenario necesario y como instrumentos predilectos en los movimientos disimulados de los nuevos pastores intrigantes²².

El nuevo aspecto presentado por la bucólica dramática en el nivel macroestructural cuenta con su adecuada réplica en el plano temático. Fernando de Herrera, a propósito de las églogas de Garcilaso, describe el punto de partida:

«La materia desta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones, que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían mançanas doradas, o palomas cogidas del nido. Las costumbres representan el siglo dorado...»²³.

Esta asimilación de la Arcadia y la Edad de Oro es sintomática. El más ingenioso de nuestros hidalgos no puede contener un discurso «que se pudiera muy bien excusar», al verse acogido por unos cabreros:

«Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*»²⁴.

Tal ignorancia de la propiedad y de las relaciones de poder aparece quebrada en el teatro pastoril extenso del XVI por la irrupción de una serie de instituciones sociales y sus respectivas normatividades. En concreto, las responsables del fin de la edad dorada en la Arcadia coinciden con la selección efectuada por una tradición que ya conocemos: teatro latino, comedia humanística, *novelle*, representaciones italianizantes de los autores-actores. Puede afirmarse, en consecuencia, que la ma-

²² El concepto analítico de «macroestructuras», con los cuatro aspectos de «estructura de la acción», «modelo actancial», «espacio» y «tiempo», puede consultarse, por ejemplo, en Benito VARELA JÁCOME, «Análisis estructural de novela, poesía y teatro», dentro del volumen colectivo dirigido por José M.ª Díez BORQUE, *Métodos de estudio de la obra literaria* (Madrid, Taurus, 1985), pp. 685-800.

²³ *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. de A. GALLEGO MORELL, Madrid, Gredos, 1973, p. 507 (por 407).

²⁴ Miguel DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1985, p. 113 (primera parte, cap. XI).

teria cómico-novelística acompañó a su propia forma (intriga) en su asalto a los prados bucólicos.

Evitamos comentar ahora la función y trascendencia de la estratificación socio-económica a que aparece sometida la Arcadia de nuestra comedia. Baste señalar simplemente un indicio: los pastores se ordenan en una escala, cuyos peldaños inferior y superior quedan cubiertos por los zagales (Fausto, Ergasto) y los mayoresales (Arsenio, Saucino, Pinandro), respectivamente. Estamos aquí ante un mecanismo pastorilizador: recubrimiento bucólico de un motivo extra-arcádico. Motivo y mecanismo se perpetuarán (y, en algún caso, adquirirán un relieve de primera importancia) en el ciclo pastoril del teatro de Lope. La institución que, sin embargo, propociona la normatividad fundamental para la intriga de nuestra pieza coincide con la que determina ese mismo contexto en toda la tradición cómico-novelística: la familia. Sus reglas se corresponden con los dos aspectos complementarios que la caracterizan. En primer lugar, la familia tiende a preservar y mejorar su posición social. En ocasiones se manifiesta esta preocupación claramente desdoblada en una dimensión económica y otra estrictamente relacionada con el prestigio, la opinión o la consideración social: lo corriente es que el término comprensivo del *honor* oculte a la primera bajo la segunda. En relación con el cumplimiento de estos objetivos, la familia se ordena internamente mediante una jerarquía nítidamente delimitada. La autoridad y la responsabilidad recaen enteramente sobre la figura del padre, cuya máxima preocupación proviene de una hija en edad de merecer: ella constituye el instrumento de un posible ascenso social (por medio de un matrimonio con un rico propietario o personaje de alta alcurnia), pero también representa el máximo peligro, pues un descuido en su comportamiento sexual puede significar la mancha del honor de toda la familia. De ahí, la guarda cuidadosa a que aparecen sometidas las hijas de la comedia. Ninguna función específica se reserva para el hijo: o bien se asimila al rol descrito para la hija, o bien, más a menudo, al que corresponde al padre, desdoblándole o sustituyéndole.

Nuestro caso actualiza punto por punto el paradigma diseñado. De un lado, el propósito de ascenso en la posición económica se formula de forma concreta en la codiciada herencia del mayoral Arsenio. La normativa del honor y su directa relación con la consideración social de la familia se hacen explícitas en el enfrentamiento de Saucino y Pinandro en los momentos climáticos de la comedia (vv. 1.540ss.). La jerarquización interna «padre-hijo-hija» queda plenamente ilustrada desde el comienzo: Saucino, padre, ostenta una absoluta autoridad sobre su hija Belianira, hasta el punto de imponerle el velo de su naturaleza sexual. Como varón, sin embargo, esta obtiene una posición diferente: de un lado, posibilita que la familia herede las propiedades del mayoral Arsenio; de otro, se le reconoce una participación en las funciones directoras de su unidad familiar, al lado de su padre en la salvaguardia del honor (vv. 1.100-1.107).

La eficacia de la institución y la norma en la comedia no se manifiesta, sin embargo, en su función reguladora del comportamiento de los personajes; por el contrario, parecen actuar como pautas y condicionantes de las estrategias de transgresión. La norma y la institución son válidas cómicamente en tanto que definen el delito e imponen su comisión disimuladamente. Una fuerza disolutoria se opondrá al orden quintaesenciado en el concepto del honor: el impulso libérrimo del amor. Todo ello puede comprobarse en nuestra comedia. Movida por el deseo de Dorilo, Belianira toma la iniciativa en la trama. Pone en peligro de este modo los

objetivos económico-sociales (herencia de Arsenio, mantenimiento del honor) tan laboriosamente perseguidos por su padre Saucino. De paso, ha arruinado la jerarquía familiar, provocando los dos conflictos que resumen la comedia áurea: el de generaciones y el de sexos. No en vano, Belianira se muestra como claro antecedente de uno de los tipos más atractivos del drama barroco: la «mujer determinada». El mundo al revés al que conduce la comedia es, por supuesto, temporal: el regocijo del desenlace incluye ganancia para ambas partes. Nuestro caso no es diferente. Belianira consigue finalmente hacerse valer como mujer y unirse a su amado Dorilo; su matrimonio, sin embargo, cierra la crisis y refrenda la validez de la institución familiar.

Queda mostrada de esta forma la plena inserción de nuestra comedia en la evolución sufrida por la dramática bucólica extensa a lo largo del s. XVI en sus planos macroestructural y temático. Nos resulta imposible comentar a continuación las transformaciones paralelas operadas en los niveles de la expresión lingüística y de los códigos no verbales de la representación. Parece, sin embargo, inexcusable, después de haber destacado la fuerte contaminación de esta dramaturgia con la materia y la forma de la tradición cómico-novelística, dar razón, aunque brevemente, de su especificidad, esto es, de la función que lo pastoril cumple todavía en esta bucólica tan peculiar.

Constituida la intriga en componente dominante de la estructura de la representación, los elementos heredados de la tradición bucólica inciden ciertamente sobre aspectos subordinados, pero no por ello insignificantes en la construcción del efecto estético de la comedia. De un lado, los ingredientes pastoriles se integran en su dimensión espectacular. Claro es que el escenario naturalista que a la Arcadia conviene, así como el pellico conformador de la indumentaria rústica, suponen otras tantas notas exóticas mantenidas a lo largo del juego escénico. Sin embargo, una recurrente selección de motivos pastoriles da pie para el desarrollo de escenas destinadas casi exclusivamente al deleite de los ojos. Ilustran este aspecto en nuestra comedia los pasos de baile (vv. 794ss.), competición y reparto de premios rústicos (vv. 912ss.). El atractivo pintoresco de estos motivos explica su reiteración (ligera-mente variados: el atuendo pastoril se ha transformado en el maniquí campesino) en las comedias villanescas del 1600²⁵.

Junto a su incidencia sobre el componente espectacular, la tradición bucólica es invocada en los momentos en que quiere concentrarse la atención sobre la brillantez de la expresión lírica. En la pieza que nos ocupa, Laurindo y Diamaranta enlazan sus protestas de libres de amor en una lengua digna de Salicio y Nemoroso (vv. 504ss.). Una vez arrastrados por el enredo, sin embargo, los pastores olvidan el idioma de Garcilaso, que sólo se manifiesta ya en boca de figuras marginales y en secuencias acotadas para el encanto verbal. Así, a partir del verso 1341, Clori, Ergasto, Aliso, Fausto y Tirsi, personajes irrelevantes en la intriga, desarrollan varios motivos de la pastoril lírica, con todas las galas expresivas que les son anejas. La lengua poética de la égloga idealizada, junto a las procedentes de las tradiciones líricas petrarquista y cancioneril, conformará la expresión de las escenas amorosas de la Comedia Nueva.

²⁵ Sobre este núcleo de la comedia barroca, véase el modélico estudio de Noël SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux, Feret et Fils, 1965).

Junto a la fascinación visual y a la suspensión del verso (y aparte el placer intelectual del enmarañamiento y desenlace), el público de la comedia buscaba algo más: la carcajada. Pensemos simplemente en la larga serie de pasos cómicos y farsescos intercalados en las representaciones de los autores-actores, o en la solución institucionalizada por la comedia barroca mediante la figura del donaire (cuyo embrión pastorilizado hallamos en el «pastor burlón» del texto que comentamos). La bucólica escénica de fines del XVI recupera para este fin una figura gestada en los albores del siglo por los dramaturgos de la escuela salmantina: la del pastor zafio y ridículo, inconsciente de su propia comicidad. En nuestra representación, el recuerdo de la convención está fuera de toda duda: el personaje carece de nombre y se le designa por la denominación del tipo: pastor-bobo. Los «muchachos» que ríen (y nos hacen reír) a su costa reproducen ceñidamente la conducta de los estudiantes del *Aucto del repelón*, del primer Enzina. Este tipo de pastor ridículo e ignorante persistirá en las comedias pastoriles de Lope, al tiempo que engendrará una pareja de gran éxito en la comedia de ambiente rústico del s. XVII: la de los alcaldes villanos.

3. CONCLUSIÓN

Notábamos arriba que, concebido este escrito como una sucinta presentación del texto cuya transcripción adjuntamos, nos había parecido oportuno ceñirnos a la discusión de solo dos aspectos: su ubicación temporal y su adscripción genérica. Respecto del primero, los indicios derivados de la observación de la extensión y segmentación de la comedia, de la índole de su argumento, de la alusión a la pugna entre teatro nacional e italianizante contenida en la loa, la abundancia de personajes y la generosidad de la acotación, así como las características métricas, nos invitan a formular una hipótesis de datación que sitúa su composición entre los años 1585 y 1590.

Por lo referido al contexto genérico, hemos procurado mostrar que la combinación de los paradigmas de la comedia de fin de siglo y de la bucólica dramática no es suficiente para desvelar las claves de lectura de la obra que presentamos, a no ser que tengamos en cuenta la evolución sufrida por el segundo de aquellos términos durante el siglo XVI. Desde este punto de vista, hemos destacado dos elementos centrales en la comedia que sólo el aludido proceso de transformación explica: la presencia de la intriga como componente dominante en su estructura y el asentamiento de la materia cómico-novelística en su nivel temático.

Pero si estos factores contribuyen, entre otros, a la disolución de la comedia pastoril en la comedia urbana de enredo amoroso, favoreciendo la pérdida de identidad y la muerte del género, otros rasgos preservan ciertas marcas de reconocimiento del drama bucólico antes del 1600, al tiempo que constituyen ingredientes aprovechados en ciertos niveles y grupos de la comedia posterior. *La gran pastoral de Arcadia* ofrece la pauta de lo que encontraremos después en las pastoriles de Lope: el pintoresquismo rústico profusamente usado con fines de efectismo visual; la lengua garcilasista como tesoro mostrado en momentos de exhibicionismo expresivo y de tensión lírica; el rústico zafio de estirpe salmantina como víctima fácil de la carcajada burlona del público. El primero y el último de estos componentes permanecen, ligeramente adaptados al nuevo y afín contexto, en las comedias campesinas

del siglo XVII. El segundo conformará, junto a códigos derivados de las otras tradiciones líricas pujantes en el Siglo de Oro, la lengua de los amantes de la Comedia Nueva.

4. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Señalamos la distribución del texto en el manuscrito, dando el número de folio, la indicación de recto o verso y la columna (izquierda: «I»; derecha: «II»). Le dotamos, asimismo, de un cómputo de versos, consignado de cinco en cinco.

Respetamos la ortografía del original (incluso en los casos, frecuentes, de vacilaciones), salvo en lo relativo a la *s* larga, que transcribimos por la corta en uso. Adaptamos al hábito moderno el empleo de mayúsculas, tildes y signos de puntuación. Desarrollamos abreviaturas usadas regularmente en el ms.: \bar{q} (> «que»); *ntro.* (> «nuestro»); *vtro.* (> «vuestro»); \bar{x} (> «xn», donde *x* vale por una grafía cualquiera). Para evitar errores de lectura, señalamos la grafía *o* con valor interjeccional mediante la posposición de la *h*. Asimismo, las letras *a*, *e* van acentuadas cuando representan formas verbales.

Finalmente, hemos cubierto aquellos lapsus o lagunas de la escritura cuya solución parece obvia, marcando lo incorporado entre corchetes (se trata en estos casos de una o dos sílabas). Igualmente, cuando alguna sílaba nos ha parecido evidentemente superflua, la hemos marcado mediante el signo «<>». En los casos en que alguna sílaba o partícula falta en el manuscrito o resulta ininteligible, sin que hayamos podido aventurar una lectura probable, lo hemos marcado como «[...]». Utilizamos guiones para señalar los incisos sintácticos, reservando los paréntesis para indicar los parlamentos en aparte.

COMEDIA YNTITULADA LA / GRAN PASTORAL DE ARCADIA. /
 FIGURAS SIGUIENTES: / [col. I:] EL DESASOSIEGO, MINISTRO DE
 CUPIDO. / FANTASO, MINISTRO DEL SUEÑO. / SAUCINO, VIEJO,
 PASTOR. / VELIANIRA, SU HIJA. / DIAMARANTA, SU HIJA
 TANVIÉN. / DORILO, PASTOR. / ERGASTO, ÇAGAL. / YLIRO, PAS-
 TOR VURLÓN. / [col. II:] LAURINDO, PASTOR. / UN PASTOR. /
 OTRO PASTOR. / FLORO, PASTOR. / ALISO, PASTOR. / UN BOBO. /
 ALCINO, MOCHACHO. / SAUÇEDIO, MUCHACHO. / CLORI, PASTOR. /
 TIRSI, PASTOR. / MANE ARSEN., PASTOR.

f. 1r

PRIMERA JORNADA

*Sale el Desasosiego, ministro de Cupido, con una acha ençen-
 dida en la una mano y en la otra unos ramos de arayán y un
 retrato de la pastora Diamaranta y Fantaso, ministro del Sue-
 ño; que bienen de la casa del Sueño, qu'es debajo del tablado.*

[I]

DESASO.	No he llamado a Yçelón, ni de Morfeo escogí los bisajes espantosos, para cumplir, Fantaso, el gran deseo de Cupido, en sus casos tan forçosos. Como estás te presentan: hombre y feo;	5
	perturbando los sueños más gustosos, qual ministro del Sueño, hixo de Herebo, pues ya no t'es, Fantaso, officio nuebo. Biste que dixé al Sueño ser criado de Amor, que a çyelo y suelo los sujeta;	10
	siendo Desasosiego yntitulado por la llama qu'el ánimo ynquieta; quánto a Cupido, amigo, é ayudado, Fama en el pregonarlo no es secreta; cuyos efetos tengo de contarte y berás quién se atrebe a su estandarte.	15

Poner por tierra muros y çiudades,
 escalar altas casas ençeradas;
 llebar a efeto horrendas crueldades,
 romper de firme fee palabras dadas;
 abrir una ancha puerta a libiandades,

20

[II]

çerrarla a las raçones concertadas;
 causar en corta bida larga muerte:
 son efetos de Amor.

FANTA.
 DESA.

¡A fe qu'es fuerte!

Dar osadía al más cobarde pecho,
 al más fuerte, turballe con temores;
 quedar siempre quexoso satisfecho,
 y, aunque sin merecer, con mil fahores;
 bolberse el sufrimiento en un despecho
 y jamás conoçer claros herroses
 del gusto, qu'en disgustos se conbierte:
 son efetos de Amor.

25

30

FANTA.
 DESA.

¡A fe qu'es fuerte!

Un ber al ojo el bano, çiego engaño
 y poner en buscarle su contenido;
 abraçar y querer al propio daño,
 no curando de abiso ni escarmiento;
 un no entender el claro desengaño
 y, aunque se entienda, porsegir su yntento
 del lasibo apetito que dibierte:
 son efetos de Amor.

35

FANTA.
 DESA.

¡No es poco fuerte!

Lealtad, trayción; con ynquietud sosiego;
 agro y dulce trabajo, pena y gloria;
 salud enferma, frialdad en fuego;
 paz, guerra; acuerdo, no tener memoria;

40

f. Iv-I

risa y lloro en un punto, trato çiego;
 soberbia con umilde banagloria;
 çelos, sospechas; triste, alegre suerte:
 son efetos de Amor.

45

FANTA.
 DESA.

¡No es poco fuerte!

A tan grande poder, ¡oh, estraño caso!,
 Diana entre los dioses le haçe guerra,
 y acortando a Cupido el largo passo,
 quando más le reçiste, más le atierra;
 no quiere a su bengança ser escaso:
 su yntento es desterrar quien le destierra;

50

y oy nos pone a los dos por ynstrumentos,
fiando en nuestras obras sus yntentos. 55

Ha entendido en las fiestas de Diana
ser uso de sus sinçeros pastores
de no estar, por su diosa soberana,
nuestro ynbençible autor de los amores; 60
aquesta gente altiba que profana
el señorío de Amor, estos pastores,
a estos pastores quiere castigallos
y haçellos, de Diana, sus basallos.

Aquí le da el retrato.

Toma esta tabla, donde está pintada 65
al bibo la pastora Diamaranta,
que en sueños ha de ser por ti mostrada
a Dorilo, un pastor que se adelanta
en serbir a Diana; y ba traçada
por manos del Amor, con fuerça tanta, 70
qu'en biéndola, sin falta será luego
ençendido Dorilo en nuestro fuego.

[II]

FANTA. Pues, ¿cómo en estos montes apartado
bibe aquese Dorilo?

DESA. Un su guerrero 75
padre, qu'es sacerdote dedicado
al culto de Diana, con sinçero
pecho, querría dexarle acomodado,
y que'en su officio el hijo sea erederero.
Todo este yntento estorba este retrato,
cambiando en el de Amor el casto trato. 80

FANTA. ¿A qué efeto, me di, Desasosiego,
traes del arrayán las ramas largas?

DESASO. Son para conbertir en bibo fuego 85
y apremiar con lasçibas, gran concargas,
los castos pechos, porqu'el niño çiego
que biere guste sus píldoras amargas
los que más le rreçisten.

FANTA. Pues declara
de qué suerte.

DESA. La traza es arto clara.

Aquí planta los ramos el Desasosiego.

Arderán en amor con estos ramos
los que con ellos fueren coronados 90

serbiste en este hecho,
 tienes parte también, pues me fiaba
 de ti, quando durmiendo libre estaba.

Bolber quiero a probar si dormir puedo, 165
 pues el dormir acaba
 y olvida del dolor la pena y miedo.
 Dorilo, esconde al çielo el rostro agora,
 fíxate con la tierra, pues con daño
 deydades altas turban tus sentidos. 170
 Y porque tu ynquietud y mal estraño
 no aumenten boçes dadas a desora,
 del todo as de ataparte los uýdos;
 qu'estando recojidos,
 quiçá tendrán sosiego: 175
 sin ablar, sordo y siego,
 escusando el penar y debaneo.
 Sombras que aquí asistís, si a mi deseo
 days el primer sosiego que tenía,
 desde luego me enpleo 180
 en vuestros sacrificios noche y día.

*Echase Dorilo boca abaxo, tapados los oýdos, y sale Belianira
 con una belilla y pez molida y una sábana debaxo del braço,
 muy cansada, resollando.*

BELIA. ¿Á de acabarse el aliento?
 Pues no le á de açer faltar
 el que le suele acabar,
 qu'es el beloz mobimiento. 185
 Cansancio es bien enpleado,
 si de mi padre Sauçino,

[II]

atajándole el camino,
 a tiempo m'é hadelantado.

¿Ay en el mundo jornada, 190
 por dificultosa y grabe,
 que no concluya y acabe
 la mujer determinada?
 Conpíte aquí mi balor
 con la que más se adelanta 195
 y aun el corer de Atalanta
 no le jusgo por mejor.
 ¿Es pastor el que durmiendo
 quedó allí, para estorbarme?
 No sé qu'enbuste pensarme 200
 para hazer lo que pretendo.

¡Basta! Entrar quiero en la cueba.
 Mejor paso ay par'allá...
 ¡El alma en todo me da
 é de salir con la prueba!

205

*Entrase, para salir por el bistuario y a ponerse como sombra,
 y lebántase Dorilo.*

DORILO. Creerlo quiero, sea o no sea soñado;
 que si los sueños burlan, no é dormido,
 y afirmome en qu'es caso rebelado.
 Belando á estado siempre mi sentido
 y el propio me proboca y asegura
 de aquesta cueba en mi dolor creçido
 dará el remedio. Çerca está la cura,
 a mal se contará la negligencia
 al que con brebedad salud procura.

210

*Ba entrar por la cueba y hecha lumbradas Belianira
 y retírase atrás.*

f. 3r-I

Lumbres dibiso: ¡cómo su apariençia
 es poca, ante las llamas lebantadas
 que abrasan dentro el pecho mi paçiençia!
 Feliçes almas, sombras despojadas
 deste corpóreo peso, ¿aquesas lumbres
 son fúnebres oguerras desdichadas
 de Dorilo, o, por fin de pesadumbres,
 luminarias de nueba benturosa
 que de agüeros feliçes dan bislumbres?
 Y pues sabéis, oh manes, que a la diosa
 Diana me an quitado y de Cupido
 haçen sienta la llama poderosa,
 ¿dónde hallaré esta ninfa que me á sido
 representada en sueños —¡fuerte caso!—,
 que sin berla ni ablarla me á rendido?
 ¿Fue para más dolor, manes, acaso
 criarme en este monte tan fragoso
 mi padre, de mi bien y dicha escaso,
 al culto de Diana —que enojosso
 es [a]l Amor—, sin ninfas ni pastores,
 para sentir después mal doloroso,
 cuydado de Cupido y más temores
 como los que padezco? Oh, tú, piadosa

215

220

225

230

235

Aquí sale a la cueba, como mane, Belianira.

- sombra, que bienes blanda a mis clamores,
 ¿dónde allaré, me di, esta ninfa hermosa?
 Si oýste de Dorilo el triste cuento, 240
 remedia ya en mi pena dolo[r]osa
 el ansia que á bencido al sufrimiento.
 BELIA. Pastor Dorilo, pártete solícito,
 sin detenerte más poniendo obstáculos,
 al baxo balle desta Arcadia célebre, 245
 con pastores y ninfas hermosísimas

[II]

- que sirben a la casta diosa ýnclita;
 adonde unos y otros conbersándolos,
 tendrá sosiego tu ynquieto espíritu;
 y no cures pedir el beneplácito 250
 a tu padre, que en estos montes ásperos
 te guarda, sin salir, engerradísimo;
 ni en el camino a nadie muebas pláticas,
 hasta que Belianiro, pastor súdito
 de la triforme Diana, dea lucífera, 255
 te able allá. Y con esto be sin réplica.
 DORILO. Tu mandado obedezco, sacra sombra,
 y a ablar a Belianiro al punto parto,
 sin descubrir a nadie mi camino.

Vase Dorilo, y a la boca de la cueba descúbrese Belianira y dize:

- BELIA. El ba muy bien despachado: 260
 burla á sido de reýr..
 Si acaso biene a salir
 con bien el juego enpeçado,
 a este pastor de Diana
 tengo allá de procurar, 265
 si puedo, de le apartar
 fantasía tan libiana;
 porque aquellas frenesías
 a un <que> onbre solo acometen
 y son frutos que prometen 270
 las solas melancolías.
 Con todo, pues, ¿no le hiçiera
 que bajara a nuestro balle,
 si no por gustar se halle
 en la fiesta que se espera? 275
 Que tan gallardo zagal

no es justo estar desterrado,
ni que le tenga ençerrado
su padre, para más mal.

f. 3v-I

No por gusto fraudulento, 280
sombas, urdo aqweste engaño,
que para ebitar más daño
ba endereçado mi yntento.

Y, si usando estas marañas 285
vuestro sitio desacato,
desculpen tal desacato
estas sinçeras entrañas:

que prometo en vuestra honrra,
si aquesto os es deserbiçio,
cad'año aquel sacrifiçio 290
que más vuestras haras honrra.

Pasos suenan... Mi deseo
pondrá fin a su camino,
pues a mi padre Sauçino
endereçar aquí beo. 295

Tórnase a entrar tapada y sale Sauçino, biejo, con Fausto, çagal, que le trae los aparatos del sacrifiçio en una çesta, que son: un praserito y unas rramas de çiprés y tres redomitas de bidrio con miel y leche y açeyte. Y Fausto trae un pajarillo en la mano.

FAUSTO. Prométote, ¡oh Sauçino!, si me aclaras
la causa que perturba tu sosiego,
de darte buena yndustria en traças claras.

SAUÇINO. ¿Tanto saber alcanças que mi fuego
presumas mitigar? No es agonía, 300
buen Fausto, que tan fáçil cures luego.

FAUSTO. Quiçá que sí. Y no en nigromançía (*sic*)
lo fundo, que con diablos no ago tratos;
ni de fuego en la gran piromançía.
De la ydro y geomançía, que sus tratos 305
son el agua y la tierra, no he alcançado

[II]

primores de saber nada baratos.

Menos heromançía la he estudiado,
qu'en el ayre consiste su adibino,
ni el arte chiromántico é tratado. 310

Tampoco sé el tripudio solestino,
que del picar los pollos pronostica;

- mas por auspicios tengo grande tino:
 en el bolar de un abe, si rreplica
 el buelo con presteça o negligencia, 315
 si acaso acá y allá más ba y se aplica.
 Desto alcanzo grandícima experiencia,
 que ya de un agorero biandante
 un çierto tiempo supe aquesta çiencia.
 Y si el dezir a hazer [ser] semejante 320
 quieres exprimentar aquí, Sauçino,
 para esto el aparejo está delante:
 con este berderón, que en el camino
 le así, quando cortaba aquestos rramos,
 adebinar tus casos determino. 325
- SAUÇI. Estrañamente todos deseamos
 saber ajenas bidas y secretos
 y cien mil ynbençiones procuramos...
 A buen seguro, pues, con mis conçetos
 no apunte a declararte, aunque de agüeros 330
 sepa más que supieron los discretos
 Tales, Melampo, Prilio el berdadero,
 Tiresias, Laocón, Calcas, Propteo,
 Erifilio, Apolino y Polizero.
 Brava afiçión mostrava tu deseo: 335
 ¡con este pajarillo que cojiste
 saber lo que aun a mí no fño y creo!
 Con todo, quiero ber si lo aprendiste:
- f. 4r-1*
- Aquí toma el pájaro y le mata, apretándole.*
- FAUS. muestra el pájaro, ¡acaba! Bien...
 ¡No aprietes!
 ¡Su bida y mi esperiencia concluyóste! 340
- SAU. Jentiles son los medios que prometes:
 sángrate del saber, que ay grande exçeso;
 mira cómo sin fruto te entremetes.
 ¿Cómo podía aclararme mi suçeso,
 pues el suyo aqieste abe desdichada 345
 no supo, y remediar su fin abiesso?
 Mal hará otra fortuna declarada
 la triste que la suya no á entendido:
 y, por tanto, la prueba no me agrada.
 Bete a aguardarme, Fausto, allá al egido, 350
 que a solas é de haçer mi sacrificio
 y no es bien ser más tiempo diferido.
 FAUS. Yo boy, pues el dexarte es más serbiçio.

*Base Fausto, y echa los ramos de çiprés sobre el brasero,
y diçe Sauçino:*

SAUÇI. Manes y sombras que en descanso táçito
estáys en los elisos campos floridos 355
y cuyos cuerpos yaçen por sus méritos
en esta estança, puestos en depósito,
mostrad a mis temores modos fáçiles
de remediar a mi ynquietud yntrínica
y pues que no miráys en la rretórica, 360
ni en que os den yndebitos toscos títulos,
sino a la boluntad sinçera y ánimo,
no despreçiéis mis sacrificios tímidos
—que no los hostiales y hecatombos,
armilustros, jambals o litaurilios 365
os son, oh manes sacras, tan gratísimos
como este consual, aunque sea mínimo,
qual le puede ofresçer un pusilánimo—
y qual este çiprés y árbol lújubre

[II]

se consume en esta lla[ma] rríjida, 370
mezclada de olio, miel, leche purísima,
se consuman mis penas tan solíçitas.
Intacta miel, aduça algún espíritu;
ablándale, tú, olio, si está rríjido;
rredúzele, tú, leche, a suabe término; 375
para que salga, aunque en ser fantástico.
Mas ya de vuestros fuegos tan luçíferos
entiendo que salís, que son preánbulos
de mostraros benignos, blandos, fáçiles.
No me engañaba, no: ¡oh mane célebre! 380

Sale a la boca de la cueba Belianira, amortajada, cubierto el rostro.

BELIA, Sauçino, la razón me aclara / clara
por que tu hija en tan prestado / estado,
mudado el traje, en tal demanda / anda.
Di la berdad, si es que procura / cura
tu ánimo, y pondré al remedio / medio 385
do tu deseo satisfecho / hecho
adquiera en el mayor disgusto / gusto.

SAUÇI. Pues me preguntas, oh sombra,
la causa por que en trocado
de barón trato y bestido 390
a mi hija esté oculta[n]do,

juro por el sacro fuego
 que ante ti se está quemando
 y por los ramos rociados
 de miel, leche, açeyte santo, 395
 de decirte la berdad,
 como me l'as preguntado,
 que bien sé que me examinas,
 pues t'es notorio este caso,
 de yndustria, para saber 400

f. 4r-I

mi yntención, y si abonando
 quiero con falsas mentiras,
 disculparte mis engaños
 y error sería no aclararte
 —pues, qual digo, t'es bien llano— 405
 cómo Arsenio, mayoral
 que en esta Arcadia a su mando
 tubo ganados, majadas
 y los más bistosos prados,
 al tiempo que se murió, 410
 herederos le faltando,
 quiso que de los parientes
 lo heredasse el más cercano,
 con tal que tubiesse hijo
 barón que fuesse heredando 415
 y al que hijo le naçiesse
 fuesse al otro aventajado
 —que con mujeres Arsenio
 grande enojo abía cobrado
 por secretos yntereses 420
 que nunca quiso aclararnos—;
 y así, Pinandro benía
 a heredar todo este mando
 sí tubiese hijo barón
 y a mí me hubiese faltado. 425
 Pues su mujer y la mía,
 preñadas a un tiempo estando,
 parió la suya a Laurindo,
 moço modesto y gallardo,
 y mi mujer a dos hijas, 430
 parto a mi querer contrario.
 Yo, biendo que aquesta açienda

[II]

tenía de heredar Pinandro

- para Laurindo, su hijo
 —que después de mí es llamado—, 435
 mobido ¡oh, Çielo! de ymbidia,
 al punto ocultando el parto,
 de mis dos hijas nascidas
 la mayor é publicado
 ser barón y Belianiro 440
 hiçe le fuese llamado
 y a la otra Diamaranta,
 que aún no sabe aqueste engaño.
 A las dos madres que é dicho
 atajó la muerte el passo, 445
 dexando antes sus hijos
 de Diana al culto casto.
 Bes aquí la çierta historia
 de todo lo que á passado.
 Ba Belianira cresçiendo 450
 y con ella mi cuydado,
 por ser forçosso que el tiempo
 descubra este caso estraño.
 ¿Qué remedio tendré, oh sombra,
 en trançe tan apretado? 455
- BELIA. Buelbe, Sauçino, buelve a la majada,
 que tu hija Belianira a darte gusto
 y encubrirse será por mí forçada,
 no obstante que en engaño es caso injusto.
 De lo que á de benir no digo nada: 460
 podrían ser suçesos sin disgusto;
 mas porque cumpliré lo prometido
- f. 5r-1*
- en su forma fantástica é salido,
 y para más señal que te asegure
 de que tu Belianira de su parte, 465
 aunque del mundo todo se procure,
 ella se encubrirá por contentarte,
- Aquí se desatapa el rostro y se le torna a tapar.*
- ¡contempla en mí su propio rostro! Y dure
 en sosiego tu pecho, sin turbarte,
 que bien suçederá. Y adiós, que m'entro, 470
 Sauçino, a mi quiêto y hondo centro.

Entrase la sombra.

BELIA. Borrará arrepentimiento
tu áspera profecía
y, pues no falta osadía,
¡sobren las alas al biento! 500

JORNADA SEGUNDA

Sale Laurindo y Diamaranta, coronados de laurel.

DIAMA. Muestra esos bersos, acaba,
que a la caça conpusiste: 505
¿cómo, Laurindo, y creýste
que ya dellos me olvidaba?

Beré cuál tu pluma pinta
nuestra casta libertad,
de amor y su seguridad 510
tan apartada y distinta.

LAURIN. ¡Oh çagala, y cómo aprietas!
Al fin é de ofedeçer,
pues a solo tu querer
qualquier boluntad sujetas. 515

f. 5v-1

Compúselos, Diamaranta,
quando fuyste el otro día
a çazar, y mi pohessía
del suelo no se lebanta. 520

El conponer es officio
de los sierbos de Cupido
y no del que está ofreçido
a Diana y su exerçio.

DIAMA. Amor es también çazar,
pues lo causa la afeição 525
y así, no hallarás raçón
con que poder escusar.

Descoxe Laurindo un papelillo en que lee este soneto.

SONETO

LAURIN. Por no ser dibertido el casto coro
de laçivo, amoroso, torpe biçio,
elioxó de la caça el exerçio, 530
rrenobando el passado Siglo de Oro.
Guardó con caça tánto su decoro,

- tomándola Diana por ofiçio,
que bien bastó a ebitar el perjuýçio
que nos remata Amor en pena y lloro. 535
- El seguir con benablo al oso fiero,
el flechar el corçillo temeroso,
ynbentando enramadas y paredes,
modos son d'escaparnos del flechero
Cupido, caçador, que su reposo 540
pone en açernos caça de sus rredes.
- A leerle me as forçado
y para más no apurar,
quiero contigoo quedar
por neçio y no porfiado. 545
- DIAMA. Yo sé que nuestro callando
lo que no sé encareçer,
dan[do] mi pecho a entender
más admiración no ablando.
- [II]
- Dichoso el que libertado, 550
qual tú, burla del Amor.
- LAU. Ya es fastidioso dolor
haber al Amor nonbrado
y mejor será cortemos
cada qual la más galana 555
guirnalda, con que a Diana
su fiesta le celebremos.
- DIAMA. ¡Cómo tarda Belianiro!
El que tánto se detiene
algún grande estorbo tiene, 560
de que no menos me admiro.
- Haz destes ramos guirnaldas,
que son muy frescos y ermosos,
y de berdes más bistosos
que de finas esmeraldas. 565
- Aquí cortan los ramos encantados y haçen dos guirnaldas.*
- LAURIN. Con un ramo se remata
la guirnalda que é enpeçado.
- DIAMA. Pues la mía se á çercado
de una sola larga mata.
- LAURIN. Quita agora el casto lauro, 570
si aquesta más satisfçaçe,
que quanta falta te haçe
con estotra lo restauro.

*Aquí quita la guirnalda de Diamaranta a la pastora Laurindo
y la corona con la de Amor.*

DIAMA. ¡Oh cómo estás muy loçana!
Yo, Laurindo, é de adornarte 575
con la que enlaçé y quitarte
la guirnalda de Diana.

*Corona la pastora a Laurindo y entrambos se estremezen
y demudan.*

f. 6r-1

LAURINDO. (Quedaos allá, lauros fríos,
ynútiles, sin probecho;
¡basta que asta aquí abéys echo 580
seguir vuestros desbaríos!)

DIAMA. (¡Oh dulce y sabroso Amor!
¿Ay bentura como se[r]
tributaria a tu poder?)

LAURIN. (No conosco otro señor 585
si a Cupido y a la hermosa
Diamaranta, a quien adoro.)

DIAMARANTA. (De mi afixión el tesoro
sólo en Laurindo reposa.
¿Cómo le diré mi pena?) 590

LAURIN. (¿Cómo aclararé mi yntento?)
DIAMA. (Quanto aprueba atrebimiento
la bergüença lo condena.

 ¡Oh mujeril osadía,
que sólo yerbe en los pechos,
pero llegada a los hechos 595
al momento se resfría!

 ¿Si me atreberé aclarar
el fuego que me consume?)
LAURI. (Mientras el osar presume, 600
temor no le da lugar.

 Deçir quiero mi dolor:
si á de curarse, en bano
es huyr al cirujano
la mano de su rigor.) 605

 Señora... (¿Si lo barrunta?,
qu'el rostro enpieça a bolberme;
con raçón podrá ofenderme
si aclaro más la pregunta.)
DIAMA. (Sin falta que me á sentido 610
Laurindo aber sujetado

a su querer mi cuydado
y qu'el casto se á ofendido.)

[II]

- Laurindo, quando la fuerça
no la ynpide resistençia,
(¿no es de espantar su paçiençia?),
perder el sentido fuerça. 615
- LAURIN. (¡Basta! Ya lo á barruntado
y, aunque casta, me consuela.)
- DIAMA. (El lo á tomado a nobela
y piensa que me é burlado.) 620
- LAU. ¿Qué'stáys a solas diçiendo?
DIA. Que acabes de declararte.
LAUI. Digo que quería contarte
un sueño, si no te ofendo. 625
- DIAMA. Dilo, que por no quedar
deudora, le pagaré
con otro que yo soñé,
pero no te as de enojar.
- LAURI. Brebe es el mío. Soñaba 630
que, aborreçiendo al Amor,
Cupido, con gran rigor
de lexos me la juraba.
Yo, rriyendo del flechero,
del enojo no hazía caso 635
y, en bolbiendo atrás el paso
con rostro ayrado y severo,
apartado no se huvo
quando me sentí abrasar
y, al tiempo que quise hablar, 640
con su boz la mía detubo.
Díxome: «Sola podrá
Diamaranta remediarte,
sin que Diana sea parte
a estorbar mi fuego ya». 645
- Quando aquí te coroné,
me acordé de aqueste sueño,
que, siendo el amor mi dueño,
como libre le ultraxé.
- Diamaranta, yo me muerdo 650
de un nuebo sentir ardiente

f. 6v-1

y el remedio a este aççidente
de ti, señora, l'espero.

- Efetos son del Amor,
 pues causa aya olvidado
 el casto ser profesado
 y así, está en ti mi dolor:
 en darme, pastora, bida
 favorable, excusas muerte;
 y, si no, dame la muerte,
 que también me será bida. 655
- DIA. Laurindo, Amor poderoso,
 que çielo y suelo subjeta,
 quiere que le sea sujeta
 por un sueño milagroso:
 qual tú, soñé me burlaba
 del Amor y él me ençendía
 y por rremedio ponía,
 Laurindo, en mi pena braba,
 esa gallarda presençia;
 donde muy claro se be
 que rrebelaçión nos fue,
 pues muero de tu dolençia. 660
- Estando en ti el rremediarme,
 claro está é de procurar
 en todo de te agradar. 675
 Pues me forçó a declararme,
 de mi fe te doy la mano
 y de ser contino tuya.
- LAURIN. ¡No abrá deydad que atribuya
 a mal bien tan soberano! 680
 ¡Dime si duermo, pastora,
 o si acaso soy Laurindo!
 ¡Cupido, a quien oy me rrindo,
 quita los sueños agora! 685

Aquí besa la mano a Diamaranta y la pone sobre el coraçón.

[II]

Mano llegada a la boca
 y çercana al coraçón,
 escuchad dél su raçón,
 como a quien le duele y toca.
 Oy queda Laurindo ufano
 y con muestras de tal fe
 nadie le dará del pie,
 pues tú le diste la mano. 690

Aquí açe señas de mudo Dorilo.

	Dize que no puede ablar. No le entiendo sus señales, que, de suerte de animales, nos da la tierra a mirar.	735
DIAMA.	Si a la bista no se antoxa, Belianiro biene allí.	
LAURIN.	En todo conbiene aquí que se dé buelta a la oja.	740

Entra Belianira.

BELIA.	Consérbeos el Çielo santo.	
DIAMA.	¿Dónde, hermano, te as tardado?	
BELIA.	Caso á sido bien forçado.	

[II]

	Dorilo, çese tu espanto: en sueño abisado fuy que te abía aquí de ber.	745
DORILO.	Sólo por te conoçer, Belianiro, bine aquí.	
LAURIN.	Más graçia no te faltaba que haçer los mudos ablar.	750
DIAMA.	En todo es bueno el callar. Cuenta el sueño, hermano, acaba.	
BELIA.	Mejor ocasión tendremos. ¡Gallarda está la librea de los ramos! Bien canpea y fuerça os acompañemos.	755
	Pero conbiene digáys é estado aquí entretenido, que, por aberme dormido, çierta falta desculpáis	760
DIAMA.	Como lo pide lo aré.	
DORILO.	Pues yo te quiero cortar la guinalda, por probar si a serbirte açertaré.	765
BELIA.	De sólo un ramo es curiosa.	

Aquí corta Dorilo la guinalda para Belianira.

DORILO.	Lixeramente es atada, que bien estará enpleada en cabeça tan dichosa. Baja un poco la cabeça.	770
---------	--	-----

Aquí corona Dorilo a Belianira y ella se estremeçe.

f. 7v-I

BELIA. Bien te está. ¿De qué te alteras?
Dorilo... (No sé qué beras
el alma a çentir empieça.)
La ocasión es el ardor
que la guirnalda me causa. 775

DORI. Pues quita, pastor, la causa.

BELIA. No lo consiente el Amor.

Esto diçe a una parte desbiada:

(Sólo Dorilo es bastante
alibiar mi pena estraña.
Si aquí me aclaro, él s'estraña,
pues mi hermana está delante.) 780

Bamos a nuestra majada,
çagales, do en más sosiego
deste repentino fuego
será su furia aplacada. 785

DIAMA. Los dos guiaremos delante.

BELIA. Dorilo y yo seguiremos:
bien biene, porque ablaremos
en un negoçio ynportante.

DORILO. Según tenemos que hablar,
tiempo y ocasión nos falta. 790

BELIA. Pues mi bez no te ará falta,
que bien tendrás qu'escuchar.

Banse los pastores y salen otros, a saber: uno primero, tañendo un tamboril; y tres o quatro pastores, baylando; y otro pastor con un tabaque en que lleba los premios de las olimpiadas pastorales de Diana, muy cubiertos con rramas.

[II]

FLORO. El berde, fresco prado deleytoso
nos fuerça a que paremos, camarada,
y açerle la raçón será forçoso. 795

ALISO. Meréçelo el lugar y su bordada
bestidura de mezcla de mil flores,
de la sacra quietud feliz morada.
Resuene el tanboril con más pri[mo]res 800
y a este balle guardémosle sus fueros;
dése prinçipio al bayle: ¡alto, pastores!

- SAUÇE.
ALÇINO.
- para herme caer, ¿pensáys que no oyo?
Dexad queso. Bamos tras la dança.
Bamos, que si me alcanças al arroyo,
alcançarás del ramo la esperança.
- Banse corriendo y entra Belianira sola.*
- BELIA.
- ¡Deja, Amor, de perseguirme, 840
si ya te obedezco, Amor!;
que no es bien doblar rigor,
pues no te resisto firme.
Tus agredulçes, süabes,
sobresaltados contentos, 845
son los callados tormentos,
que hablados son muy más grabes.
Son glorias tus ansias fieras,
son gustos tus desbaríos, 850
ardores tus yelos fríos,
burlas tus cuydosas beras.

[II]

- ¡Sombras, bien estáys bengadas;
bien bengadas estáys, sombras!:
pues que no reçisten sombras
las llamas de amor pesadas. 855
Aunque tan determinada
me beo en toda ocasión
qu'esta muestra de barón
juzgo me bino apropiada.
El traje de Diamaranta 860
dará en mi fuego el remedio
y sin duda qu'es buen medio,
pues que a todos se adelanta.
Pensé burlarte, Dorilo,
y á sido dar con mi engaño, 865
para cortar en mi daño,
a tu propia daga el filo.
Junto lo bengo a pagar:
burlarte y quedar de beras
penando yo; mas, ¿qué esperas, 870
Belianira, con tardar?

Entra Diamaranta.

- DIAMA.
- Tus pisadas é seguido
y tu escuro lamentar,
de que ocasión d'espantar

- para mí no poca á sido. 875
 Di, con el Amor, ¿qué tienes?
 ¿Házete, qual a otros, guerra?
 ¿Por dicha usurpa y atierra
 de tu libertad los bienes?
 BELIANI. ¡Oh, Diamaranta querida! 880
 ¿El preguntarlo es de beras
 o, por mis propias maneras,
 qual yo, te muestras finxada?
- f. 8v-I*
- No fue sino que gustaba
 a solas representar 885
 de una pastora el penar
 y por burlas reçitaba.
 Retiréme a soledad,
 que no quise fuese oýdo.
 DIAM. Por beras lo abía tenido: 890
 çierto tenéys propiedad.
 ¿Sabéys de amor algún dicho?
 BELIA. ¿Qué? Aquí dixé no sé qué...
 DIAM. Tan al bibo lo juzgué
 que a mi pesar no é desdicho, 895
 y digo que acá en mi pecho
 había tanta operaçión
 que creýa esa ficción
 de aquese dicho ser hecho:
 gustaré me le digáys. 900
 BELIA. Emos de trocar bestido,
 porque en todo esté cumplido,
 si es que de oýrle gustáis.
 DIAM. Aquí no, qu'es señalado
 este sitio a los premiados 905
 y seremos muy notados
 de aberlos solos dexado.
 BELIA. Bamos, qu'escusa bastante
 tengo para aquesta falta.
 DIAM. En ninguna cosa os falta: 910
 guiad, Belianiro, delante.

Banse y salen por otra puerta Sauçino y Pinandro a poner un çurrón en una rrama, preçio de la carrera, y salen después Aliso y Fausto, corriendo; y, tras ellos, Belianiro y Diamaranta y Dorilo y Laurindo.

[II]

PINANDRO. No parta nadie asta aber colgado
el gallardo çurrón de [a]questa aya,
premio con justa causa señalado
al que en correr bençido al otro aya: 915
el silbo es seña.

SAUÇINO. Más abentajado

Aquí silban y entran corriendo Fausto, primero, y luego Aliso.

ALISO. viene el buen Fausto.
¡No pisaste rraya!
¡No as ganado el çurrón!

FAUS. Es desconçierto
presumir de negar lo claro y cierto.

ALISO. Digo que sin señal te adelantaste 920
y tienes de bolver a la carrera.

FAUS. Si, Aliso, por más floxo te quedaste,
¿quiéreslo desculpar desa manera?

PINAN. ¡Baste ya!, que en la barra le ganaste;
bien pisó raya y, si otra cosa ubiera,
cree no la callara, amigo Aliso. 925

ALISO. Otro juez en el caso no se quiso...

FAUS. ¡Ya está juzgado! Causas grande espanto,
que siempre al porfiar muestras estremos.

ALISO. Por bolber por mis cosas me adelanto 930
y todos estas faltas las tenemos.

FAUSTO. Si entendiera pesarte el perder tánto,
no corriera contigo.

ALISO. ¡Oh, cómo bemos
la pajueta en el ojo al compañero
y en los propios no bemos el madero! 935

Llégase el pastor con la çesta de los premios y ba dando.

SAUÇI. En la lucha ganó el rabel Vireno
y por lijero al salto fue premiado
Clori, que para andar tan suelto y bueno
se le endona este cinto tachonado;
por la chueca también es de Fileno, 940
para guardar sus cabras, el cayado:
entrégalos allá y por su horden,
porque en llegar aquí no aya desorden.

f. 9r-1

Por la comedia célebre, ynjeniosa,
 en onrra destas fiestas, son premiados 945
 Belianiro y su hermana, y por honrosa
 paga de sus ynjenios estremados
 a cada qual se da una hermos<ur>a
 corona de laureles consagrados
 a las dibinas musas por Apolo, 950
 pues es de meresçer el premio sólo;
 Laurindo en las enimas y poesía,
 pintadas hieroglíficas gustosas,
 mostró de su saber la gallardía
 de ynbençiones leydas y curiosas: 955
 otra laura le dan; y, en biçarría,
 a Çelinda y Castálida graciosas,
 por sus bayles, las çintas de colores,
 para enlaçar cabellos, perlas, flores.
 Acaba aquesta fiesta su carrera 960
 en aqueste corer, que señalado

Aquí entra el bobo.

BOBO. fue por último juego.
 No s'espera
 de su merçed que sea así agrabiado:
 ¿dónde se husa le dexen allá fuera?
 SAUÇI. En cosas del comer serás premiado..., 965
 dando con esto fin al sacrificio,
 pidiendo al Çielo su fabor propiçio.

*Tornan a tocar el tanboril y sálense todos los pastores;
 y queda Diamaranta y Belianiro.*

BELIA. Tened, hermana, el paso apresurado...
 Seguid, que luego bamos. Porque quiero
 cumpliros, Diamaranta, lo rrogado. 970
 DIAM. Por beros en mi traje ya me muelo
 y a fee que sea comedia bien gustosa.

[II]

BELIA. (Quiçá burlara un caso verdadero.)
 Danos aquella cueba una goçosa
 ocasión al trocar de los bestidos. 975
 DIAM. Bamos, que a tal efeto es milagrosa,
 haziendo mis deseos bien cumplidos.

*Entranse en la cueba a trocar bestidos Diamaranta y Belianiro;
y salen Dorilo y Laurindo.*

LAURIN.	La causa y la nobedad del apartarte, Dorilo, es por guardar el estilo y leyes del amistad; cuyos fueros tú quebrantas, dando tu mal proçeder ocasión para mober mis no descuydadas plantas; y hago a los Çielos testigos quánto mis penas aumenten, pues más que propias se sienten las cosas de los amigos.	980
		985
DORILO.	Laurindo, quiero escuchar —antes que en mi coraçón sobrepuje la pasión— adónde yrás a parar, por mejor satisfazerte tus raçones con mis obras: que ya que en ablar me sobras, en hazer es bien bençerte.	990
		995
LAURIN.	No en arengas confiadas, ni en tus ayrados rodeos te pintaré mis deseos, pues de la raçón te enfadas.	1.000

f. 9v-1

	Sólo digo que é querido siempre yo y adoro y quiero aquella qu'en berdadero amor me á correspondido.	1.005
	Esta, pues, es Diamaranta, a quien el alma é rrendido y, aunque no lo é meresçido, en las pagas se adelanta.	
	No de lasçivo deseo ha proçedido el amarnos, antes gana de ligarnos en los laços de Himeneo.	1.010
	Y, pues tan claro lo as bisto, d[i], adbenedizo pastor, ¿por qué a mi, a ella y Amor quieres mostrarte malquisto? Si en el ser faboresçido	1.015

- de su ermano Belianiro
te confías, más me admiro,
pues della no eres querido:
y a su ermano al descubierto
con término lisonjero
robas, en piel de cordero,
su onor, qual lobo encubierto. 1.020
- DORILO. Si fundándote en ração
qual no alcançan ynorantes,
Laurindo, miraras antes
esa escusada opinión,
hallaras lo que me diçes 1.025
poderlo deçir a ti,
con cuya rraçón aquí
a ti propio contradिçes. 1.030

[II]

- Si el nudo y laço de esposo
pretendes, esse es mi gusto 1.035
y a mí me viene más justo;
pues que alabarme es forçoso,
bien sabes...; aunque no quiero
satisfazer con palabras,
pues con las tuyas no labras 1.040
mi duro pecho de haçero.
- Y pues la noche es llegada,
de su man[t]o ygal, escuro,
hago más çercado muro
y este sitio sea estacada: 1.045
do quedará aberiguado
con tu muerte o con la mía,
en tan discreta porfía
quién á de ser el premiado.
- Laurin. Conmigo ya es caso llano. 1.050
Del dilatar me fastidio:
sólo, Dorilo, te enbidio
que me ganaste por mano.

Aquí desenbainan las dagas y pelean.

- Más qu'el hierro cruel con que resistes,
es bastante a rrendirme el bergonçoso 1.055
yerro, traidor Dorilo, que yntentabas.
- DORILO. Laurindo, a tiempo somos do no balen
las limadas raçones de rretórica,
sino del braço, executor del pecho,
la muestra de las fuerça[s] con las obras. 1.060

- LAURIN. Con tu muerte, ¡oh ynfame!, con tu muerte
as de pagar el bano atrebimiento:
aunque por él de ynfamia te rreservas,
- f. 10r-I*
- por el alto deseo a que aspirabas.
No meresçe, aleboso, que tu alma 1.065
—a quien por competirme oy la ennoblezco,
siendo ya en Diamaranta transformado—
salga por esa boca fementida:
antes con esta daga y este golpe
la abriré otro camino más deçente. 1.070
- Sale Diamaranta y Belianiro, trocados los trajes.*
- BELIA. Sin falta, aunque la'scura, negra noche
los rostros nos encubra y sólo deje
los bultos, que las boçes, Diamaranta,
de Laurindo y Dorilo son, que ayrados
en contienda mortal están metidos. 1.075
- DIA. Pues no ay lugar al destrocar los trajes,
acorre, Belianiro, no se maten
y claro es que, por nuestra semejança,
no cayrán en el trueco. ¡Tené, amigos!
¡Tente, Dorilo! ¡Tente tú, Laurindo!
¿Así desconosçéis? ¡Cómo los tiene
la cólera turbados los sentidos! 1.080
- LAURIN. ¡Nadie ynte[n]te] estorbar la muerte justa
que con justa raçón l'está guardada
al que la bida gasta en mil trayçiones!
Y aunque de Diamaranta la apariençia
toméys, es escusado, sombras banas,
estorbar la bengança de mi pecho. 1.085
- BELIA. Sombras palpables somos que forçamos,
si la ley de amistad no se os olvida,
a que bengas, Dorilo, asta tu albergue 1.090
- [II]
- conmigo, sin que pongas más escusas;
mira, çagal, y adbierte: es lo primero
que te pidió en su bida Diamaranta.
- DORI. Yo obedezco, pastora, lo que mandas. 1.095
- Banse los dos: Belianira y Dorilo.*
- DIAM. Tu y yo, Laurin[d]o, bamos a tu estançia;
y debes conplaçer a Belianiro,

- esta mi çelosa llama.
- DIAM. Laurindo, é tenido a dicha
esta tan buena ocasión 1.145
para que mi pretensión
por mí a solas te sea dicha,
y por el poco lugar
que nos da el tiempo tasado,
hame de ser bien forçado 1.150
la plática apresurar:
Diamaranta —que te quiere
y te á dado fe de esposa,
- [II]
- sintiéndose tan dichosa
con la bentura que adquiere— 1.155
me á dicho lo que pasaste[s],
como a quien desea su gusto,
para que apruebe, qual justo,
la fe que los dos prendastes.
- Por tus partes y el amor 1.160
que tengo y tendré a mi hermana,
digo que haçeto de gana
tu casamiento, pastor.
- Berdad es que al forastero
Dorilo nuestro amistad, 1.165
bien descuydado en berdad
dese su trato grosero.
- Por [sus] quexas é notado
de Dorilo el bano yntento 1.170
—aunque con rrecatamiento,
muy sobre aviso he andado—;
pero yo le acortaré,
sin que se note, su entrada.
- LAURIN. ¿Cómo al ser rrecompensada
tu afición açertaré? 1.175
¿Cómo, pues la lengua falta
de la sobra del plaçer,
te podré aquí agradecer
merçed tan subida y alta?
- Siempre entendí, caro amigo...; 1.180
pero más diré en callar,
que no se podrá acabar
la plática, si prosigo.

f. 11r-I

- DIAM. Antes, de lo que á pasado
entre nosotros agora 1.185
ten secreto asta la hora
que por mí te sea aclarado;
 y el alto Çielo dibino
nos dé su fabor, amigo:
queda en tu albergue, que sigo 1.190
hazia mi hermana el camino.

*Entrase Diamaranta y Laurindo y sale Dorilo y Belianira,
en el traje de Diamaranta.*

- DORILO. ¿Quién en dicha y suerte tanta
no enloqueze de plaçer?
¿Qu'es posible puede ser
que me quieres, Diamaranta, 1.195
 y qu'el amor le confirmes
con el título d'esposa?
¡Ten la rueda presurosa,
Fortuna, con clabos firmes!
- Belia. Por tuya alegre me rrindo 1.200
y, para más agradarme,
Dorilo, no as de mentarme
ese enfadoso Laurindo;
 que si le ablo, te digo,
es sólo por cumplimiento, 1.205
qu'en lo secreto le siento
por declarado enemigo.
 Siendo la noche llegada
a la mitad de su buelo
t'espero, dulce consuelo, 1.210
que bengas a mi majada;

[II]

- a qualquier seña saldré
como en ocasión mejor:
que, si en mí bela el Amor,
entiende no domiré. 1.215
 Queda adiós, porque no benga
Belianiro adonde estamos
y del secreto que ablamos
alguna sospecha tenga.
- DORILO. El te guarde y yo le ruego 1.220
que en tan dichosa ocasión

tanto bien no sea ylusión
que [dé] muerte a mi sosiego.

JORNADA TERÇERA.

*Salen Laurindo y Dorilo, mirándose el uno al otro, riyéndose
y señalándose con el dedo.*

- LAURIN. Del todo puedes ya desengañarte.
DORILO. Tú eres, Laurindo, sólo el que te engañas, 1.225
pues Amor se á mostrado de mi parte.
- LAURIN. ¿Quién te enreda, Dorilo, en mil marañas?
DORILO. ¿Quién te enreda, Laurindo, quién te siega?
LAURIN. En remediarme piensas que me dañás: 1.230
mira cómo bentura Amor te niega,
pues soy con Diamaranta desposado
y Belianiro es más el que lo allega.
- DORILO. Yo soy ese, Laurindo: ya me ha dado
Diamaranta la fee de ser mi esposa
y Belianiro ya lo á effetuado. 1.235
¿Quiéreslo ber, çagal? Haz una cosa,
si ya te pone atrebimiento esfuerço,
que no será al haçer dificultosa:
- f. 11v-1*
- ben conmigo esta noche —aunque me fuerço
a gran muestra en llebarte, pues en ello 1.240
del secreto camino el orden tuerço—;
al oyo claramente podrás bello,
sin que se alterque aquí con más rrazones
lo qu'el ber y no ablar echará el sello.
- LAU. A gran muestra, Dorilo, te dispones: 1.245
contigo yré por ber tu desbarío,
para que tengan fin tus pretensiones.
- DORILO. Quedando así, me boy.
LAU. Y yo confío
de darte a conosçer que son ynbustes
quanto publicas, falso, a tu albedrío. 1.250

Base Dorilo y queda solo Laurindo, muy pensativo.

Tente, sospecha, tente, no disgustes
en Diamaranta el fin de mi esperança;
ni es bien, Laurindo, que reçelos gustes.
Mujer es Diamaranta y la mudança

Torna a pensar.

puede mucho... ¡No es mujer, es diosa!
De Benus no se tubo confiança... 1.255

Hazer quiero una prueba bien curiosa
para ber si el amor de Diamaranta
es finxido, que no ay dificultosa
muestra que un firme amor no la quebranta. 1.260

Sale Diamaranta.

DIAM. ¿Laurindo?

LAURINDO. Señora mía...,
aunque no sé si queréys
el serlo ya, pues abéys
mudado de fantasía.

DIAM. ¿Es por bentura desculpa 1.265

[II]

LAU. de haberø tardado tánto?
Disculpa o no, con mi llanto
he labado vuestra culpa.

DIAM. Mi culpa nadie la alcança
y, si más no os declaráys,
sospecharé que buscáys
color a alguna mudança. 1.270

LAURIN. A la que haçéys al estado
de aquella fe que me distes
la buscáys bos.

DIAM. ¿Qué dixistes? 1.275

LAURIN. Que presto abéys olvidado.

DIAM. ¿Olvidar? Bos soys testigo
cómo os puedo yo dexar,
pues quando os queráys burlar
os abéys de hallar conmigo. 1.280

Y aunqu'es pérdida qu'estéis
enpleado toscamente,
desto desculpa consiente
la fe que desconoçéys.

¡No ay cosa al gusto cumplida! 1.285

¡Todo es lleno de reçelos!

¡Pues délos el amor, délos,
aunque más quiten la bida!

LAURIN. Sin falta aqeste es engaño
de Dorilo, que á afirmado
la palabra le avéys dado 1.290

- de su bien y de mi daño:
 afirmó que soys su esposa,
 siendo a todos preferido.
 DIAM. Arto me abéys ofendido 1.295
 en creer tan neçia cosa,
- f. 12r-I*
- si no es que os burláys también
 como él de bos se burló.
 Mejor lo sabéys que yo,
 y aun qu'él propio, mi desdén; 1.300
 si por mi hermano no fuera,
 que le trata como amigo,
 ese cansado enemigo
 con muerte el pago tubiera.
- LAURIN. Si soy solo quien queréys 1.305
 y a quien distes fe d'esposa,
 hazed por prueba una cosa
 con que me desengañéys.
- Con sólo el no recusarlo
 mis sospechas son ynçiertas, 1.310
 y vuestras promesas çiertas,
 haziendo claro el mostrarlo.
- DIAM. Si hazer queso aprovecha 1.315
 para pruebo de mi fuego,
 cumplirélo al punto luego
 por quitar vuestra sospecha.
- LAURIN. Es que luego areboçada, 1.320
 si el ser yo vuestro es ganança,
 bengáys conmigo a mi estancia,
 que os esta[rá] aparejada.
- Sabrán que soys mi mujer
 y en esta çelosa tema
 se romperá la postema
 que me haze padeçer.
- [II]
- DIAM. No ay estorbo, no ay temor, 1.325
 ynconbiniente, reçelo,
 ni á criado cosa el Çielo
 que contradiga al amor:
 deste belo arreboçada
 qual querías, yo os seguiré, 1.330
 porque descubra la fee
 la obediencia al Amor dada.
- LAURIN. Esa prometo de nuebo.

- DIAM. Sola aquesa me asegura.
LAURIN. ¡Bamos, pues de la bentura
y de Amor el lauro llebo! 1.335
- DIAM. ¡Ymeneo, a cuyo cargo
queda el bolber por mi honrra:
si esto en algo me deshonrra,
a ti toca el dar descargo! 1.340

Banse y sale Clori con una bozina a rrecoger los pastores de noche.

- CLORI. Pues ya el dorado Apolo está bañando
sus belozes cab[a]llos presuroso
en las tartesias aguas y mostrando
sale la noche el rostro tenebroso;
y el finxido Morfeo ba enpeça[n]do 1.345
a executar su offiçio temeroso
de con horrendas formas y bisajes
hazer a los que duermen mil hultrajes;
bien será, ¡oh Clori!, atiendas en el cargo
que de los mayores se te encarga, 1.350
pues ninguna disculpa ará descargo

f. 12v-I

- al oçio pere[ç]oso quando carga;
y pues de onor y dilixençia cargo,
no es bien que dé al trabés la honrrrosa carga:
¡a las obras!, si soy la çentinela 1.355
que abisa al que el ganado al campo bela.
Esta pe[ñ]ja que guarda la majada
del mayoral Sauçino es más segura
y aqueste menester biene apropiada
por su comodidad y grande altura. 1.360

Toca la bozina.

- Bien suena la bozina, conçertada
está con la serena noche oscura.
¡Al recojer, al recojer, pastores!
¡Guardad, guardad los lobos robadores!
¡Ola! ¡Ao! Trayan todos el ganado 1.365
al aprisco y estançia señalada,
para qu'el obejuno sea orde[ñ]ado
y la otra res del lobo esté guardada.

*De dentro dize Ergasto, un çagal desfaboresçido, que biene;
y sale luego.*

- ERGASTO. ¡Ahao! ¡Ao!
CLORI. ¡Ola! ¡Ao!
ERGAS. ¿Cómo as tardado
tánto en el abisar? Que ya es pasada 1.370
gran parte de la noche, Clori amigo.
CLORI. Por ser tú, Ergasto, no te contradigo:
tu Dolinda, sin falta, no á querido
darte ningún fabor, que triste bienies,
juzgando ser agora anochesçido 1.375
antes de tiempo.
ERGAS. ¡Qué maliçias tienes!
Pésame, Clori, lo ayas entendido.
Adiós te queda.
CLORI. ¡Déte Dios sus bienies!

[II]

Base Ergasto, çagal desfaboresçido.

- Pobre çagal: tenprano le anocheçe;
¡este no ser querido le enloquesçe! 1.380

Sale otro çagal faboresçido llamado Aliso.

- ALISO. ¿Qué es esto, Clori? Di, ¿qué te apresuras,
si el claro curso el día aún no á acabado?
CLORI. ¡Oh Aliso, alegre bienies! No ay escuras
no[c]hes de amor que anublen tu cuydado:
de mil fabores gustas y dulçuras, 1.385
en tu hermosa Orompilia transformado.
ALISO. De suerte es, Clori, que si no abisaras,
juzgaba las tinieblas luzes claras.
No sé cuándo es la noche, porqu'el día
y luz de mi contento la esclareze. 1.390
No ay tiniebla que turbe mi alegría,
ni fabor que Orompilia no me ofreze.
CLORI. Quanto en Ergasto la melancolía
es mayor, tu bentura más floreze,
como el extremo blanco cabe el negro. 1.395
ALISO. Adiós, que en çelebrarlo tú me alegre.

Base Aliso y entra Tirsi llorando y Fausto con él.

- FAUSTO. ¿Dos cabritillos dan tal desconsuelo
y ocasión, Tirsi amigo, de tal [I]lanto?

TIRSI. Sí, Fausto, qu'eran todo mi consuelo.
 FAUSTO. Tan pocas cosas no las sientas tánto. 1.400
 CLORI. Fausto, ¿qué causa a Tirsi el triste duelo?
 FAUSTO. No sé, Clori, qué diga. Dél me espanto.
 Lloro dos cabritillos qu'escondidos
 deben d'estar y piensa son perdidos.

f. 13r-I

TIRSI. ¡Y cómo que lo son! Entre un gran risco 1.405
 quedaron, sin que yndustria me baliese,
 Clori, para tornarlos a mi aprisco,
 por más que a mil peligros me pusiese.
 Rumiar dos negras matas de lentisco
 fue causa, ¡ay triste yo!, que los perdiese. 1.410
 FAUS. ¡Y que tu lloro en bano nos parezca!
 TIRSI. Es pena que no es mucho me enloquezca.
 Diómelos mi Çelinda, el mismo día
 que naçieron entranbos, en su manto.
 En esta mano cada qual comía 1.415
 y pagaba lamiendo el amor tanto.
 Dos esquilillas de oro les tenía,
 cambiadas no sé a qué con amaranto,
 para dos collarejos pespuntados,
 en cueros de çerbal lobo aforrados. 1.420
 CLORI. No te pene, buen Tirsi, que en [el] punto
 que el aurora nos muestre el claro rostro,
 yo los yré a sacar, aunque difunto
 quede en la ynpresa: mira si la arostro.
 FAUSTO. Yo, Clori, me he de allar contigo junto. 1.425
 TIRSI. A una y otra boluntad me postro.
 CLORI. Pero escuchad a Yliro, que altercando
 biene acá.
 FAUSTO. Como suele, yrá burlando:
 de contino lo tiene el hazer mofa.

Entra Yliro, pastor burlón.

YLIRO. Yliro, ¿qué ay de nuevo? 1.430
 Un caso estraño.
 CLORI. Si es tuyo, no será de mucha estofa.

[II]

YLIRO. Dejad las burlas. Oýd un grabe daño.
 TIRSI. Yo no me paro a oýr quien siempre mofa.

Base Tirsi solo.

- YLIRO. Be con Dios. Clori y Fausto, no os engaño.
Oýd una desdicha: ¡ah, ynfeliz suerte! 1.435
¡Oh, temerosos trançes de la muerte!
Ya abréys bisto, çagales, cómo suelen
subir exhalaciones de la tierra,
digo los dos bapores, hasta el çielo,
uno cálido y húmido y el otro 1.440
cálido y seco que, qual más ligero,
sube en lo alto a la región suprema.
Ya abéis bisto en llegando cómo ençienden
llamas, fuegos, cometas y dragones
y otras señales graves prodigiosas, 1.445
que en el ayre se been y nos admiran,
por no tener notiçia de sus causas.
Pues no ay duda abréys bisto que al çerrarse
estos secos bapores en las nubes,
causan los truenos, rayos y rrelánpagos; 1.450
por causa que por ser las nubes úmidas,
qual contrarias, procuran rretirarse
y los secos bapores, forçeando,
las rompen por las partes más sutiles.
Aquella exhalación que aya rrompido 1.455
la nube, haze el relámpago espantoso;
el trueno haze el rrumor por la gran fuerça
que muestra, al procurar de la salida;
ya que lo más espeso, condensado,

f. 13v-I

- desta materia viene a ser el rrayo, 1.460
qual agora beréys, si alçáys los ojos.
¿Ya lo beys? Si lo beys..., ¡no me va en ello
nada, sí sólo el dar dos pesçoones!

Alçan hazi'arriba el rrostro Clori y Fausto; y dales dos pesçoones y base uyendo.

- FAUSTO. Ya te dixera: un burlón.
CLORI. Tengo por bien empleado, 1.465
Fausto, el aberme burlado
con tan discreta liçión;
que en extremo desseava
saber tal filosofía.
FAUSTO. Yo no tan a costa mía..., 1.470
que la mano le pesaba.

CLORI. Pues no me la yrá a deber,
que a fe que lo á de pagar.
Bámosle, Fausto, a buscar,
que aquí no ay más que atender. 1.475

Banse y sale Dorilo al conçierto de Belianira.

DORILO. El plaço se á llegado
de mi gustosa gloria no esperada,
donde será alibiado
el peso que la ayrada
suerte cargó en mi bida disgustada. 1.480

Sólo al acresçentarla
falta Laurindo, para ber su daño;
mas no es bien ynjuriarla,
porqu'este desengaño
berá en otra ocasión, si es largo el daño. 1.485

Aquí çeçea Dorilo reçio.

[II]

La seña conçertada
fue aquesta. ¡Oh sumo bien!, ya la á entendido.
¡Madre de Amor sagrada,
dulçe, alado Cupido,
vuestro favor de nuebo ynploro y pido! 1.490

Aquí sale Belianira areboçada a la puerta, con otro traje de Diamaranta, y mete en su cabaña por la mano a Dorilo, sin deçir nada; y sale Pinandro, biejo, y Laurindo, su hijo, y Diamaranta, arreboçada: que los á allado y sentido juntos a los dos.

PINANDRO. ¿Tú eres mi hijo? ¡Eres mi enemigo!
¡Biolador de la honrra y de la fama!
¡Del trato deshonesto más que amigo!
¡Descúbrase quién es la onesta dama,
quién es, di, la lasçiba concubina 1.495
que al trato de la casta diosa ynfama!

LAURIN. Padre Pinandro, cosa es arto yndina
de tu gran cortesía sea ultraxada
la que de honor y de respecto es dina.
A mí sólo se estienda tu enconada 1.500
plática y de palabras ni de obras
deja de maltratar quien no es culpada.

PINAN. ¿Replícasme, atrebido, y brío cobras
de responderme?

LAURIN. En esto no te ofendo:

- falta será el callar, si en hablar sobras. 1.505
 Satisfazerte tánto, ¡oh padre!, entiendo
 que no me culparás, sabiendo el caso.
 PINANDRO. La cólera m'en[ci]tas respondiéndolo.
 LAURIN. El poderoso Amor, torçiendo el paso
 y caso presupuesto a mi deseo, 1.510
 mostrándose a mi bien largo y no escaso,

f. 14r-I

- hizo que con los lazos de Himeneo,
 gustando tú de aquesto, qual es justo,
 cresçiese más mi dicha. En este empleo
 colmo con gran bentaja todo el gusto, 1.515
 qu'en gustos lleba el lauro y se adelanta
 a lo que a mí sin él fuera disgusto.
 Aquesta pues, ¡oh padre!, es Diamaranta,
 que con título y nombre de mi esposa
 con la suya pagó mi afiçión tanta. 1.520
 Su antigua casa no es menos honrrosa
 que la nuestra, y le exçede en más rriqueza;
 assí que pierde la yra fastidiossa,
 pues donde se atrabiesa la nobleza...,
 ¿de qué te admiras?
 PINAN. ¡Entrate, malvado, 1.525
 que confuso me tiene esta estrañeza!

Entranse los dos y dize Pinandro.

- Yo boy a dar el medio más honrrado
 a vuestra libiandad, para que sea
 Sauçino en esto menos agrabiado.
 ¡Cómo, si pasión manda y señorea, 1.530
 saca de tino a un ánimo sereno,
 aunque más la rrazón al ojo bea!
 Tanpoco aquesta cólera condeno,
 por el término oculto que á benido
 aqueste casamiento, aunque sea bueno. 1.535
 Laurindo... en suerte mal no le á benido
 y bien a mi contento, aunque conbiene
 disimular y hazerme ynadbertido,
 pues Sauçino a su estança agora biene.

[II]

Entra Sauçino y prosigue Pinandro.

- ¿Cómo, Sauçino, un hombre de tus prendas, 1.540
 que con tanto decoro ha conserbado

- el título de honrra sacrosanto
 con que son los renombres ynmortales,
 ha mostrado tan poco advertimiento
 en las cosas mayores de su casa? 1.545
- Quiérome declarar, que no conbiene
 el dorar y encubrir lo que ya el tiempo
 ha descubiert a costa de tu fama:
 ¿no as sentido, ¡oh Sauçino!, de tu hija,
 de tu hija Diamaranta, los amores 1.550
 con mi hijo Laurindo, confirmados
 en maridables lazos de Himeneo
 ocultamente, siendo Amor la causa?
 En mi albergue los dexo en este punto,
 qual desto son testigos estos ojos, 1.555
 que an bisto deste amor la muestra clara.
- SAUÇINO.
 ¿Qué dizes? Di, Pinandro, ¿por bentura
 júzgame por ajeno de juýçio
 o del licor de Baco tan deboto,
 que bengas a ensayar en mí esas burlas? 1.560
- PINAN.
 ¿Cómo «burlas»? El caso no es sujeto
 que consienta burlar y tú bien sabes
 que jamás fui de humor de andar mintiendo,
 y más con juegos graves y pesados.
 Torno a deçir, Sauçino, que a tu hija... 1.565
- SAUÇINO.
 ¿A Diamaranta?
 PINAN. A Diamaranta digo,
 dexo en mi casa, bien ajeno desto,
 con Laurindo, mi hijo, desposada
- f. 14v-I*
- SAUÇI.
 como digo, por sólo su alvedrío.
 Sin rreplicar, te entiendo con la bista 1.570
 dar a entender, Pinandro, que te engañas:
 ¡bien podrá Diamaranta estar do afirmas,
 si la dexé a este punto en mi majada!
 Voy por ella. Aguarda, porque sean
 desechos los antojos que te turban. 1.575
- Ba por ella Sauçino allá dentro.*
- PINAN.
 Esa esperiençia tuya hará más clara
 la berdad que te digo, con que entiendas
 no ser en nada banas mis rrazones.
 ¡Oh enredador, oh falso niño çiego,
 qué de yllusiones traças, qué de engaños! 1.580
 ¡Qué de embustes, mentiras, dilixencias,
 tratos doblados, públicas marañas,

a cada paso ynbentas, con que çiegas
 no sólo a los amantes que te siguen,
 pero a sus tristes padres, que procuran
 el acresçentamiento de sus hijos! 1.585
 ¡Rruído suena adentro, grandes boçes!
 ¿Son las que da Sauçino? ¡Si, por dicha,
 se á soltado del Hérebo espantoso
 alguna de las tres hermanas negras, 1.590
 o la espantable sierpe fiera Echine,
 que siembra en nuestra Arcadia sobresaltos!
 Sin falta que hecha menos a su hija
 y la rraçón con causa desentona

[II]

la débil boz de sus maduros años. 1.595

Dixe Sauçino desde adentro.

SAUÇINO. ¡Qualquier que seas, falso, no te encubras,
 que con la bida, alebe, has de hazer pago
 a la ynfamia tan grande que me has hecho!
 [DORILO.] Señor, si Diamaranta es ya mi esposa,
 amansa tu furor, que no é biolado 1.600
 su honrra, si por propia la poseo.
 PINAN. ¡Estraño caso! Digo que sin duda
 algún burlón espíritu malino
 me rrepite este son que casi agora
 dentro de mi majada le tenía, 1.605
 pues no es posible aber dos Diamarantas.
 El coraçón se turba y alborota
 y mi antigua sospecha más me ençiende.

Salé Dorilo corriendo.

¡Tente, Dorilo!
 DORI. Luego al punto buelvo
 con medio que a este caso se le ponga. 1.610

Base Dorilo y sale Sauçino con Belianira, tapada con una toca.

SAUÇINO. ¡Descúbrete, perbersa Diamaranta!
Aquí se descubre y ben ser Belianira.
 PINAN. ¡Oh, santo Çielo!
 ¡Oh, nefando engaño!
 Aqueste es Belianiro, que á tomado

de Diamaranta el traje: ¿qué espantosos
monstruos son los que çercan nuestra Arcadia? 1.615
Hombre con hombre en mujeril bestido:
¡fuego del çielo abraçe tal insulto!

f. 15r-I

BELIA. Bien me viene, Pinandro, el traje justo,
que Belianira soy, no Belianiro,
pues ya á ordenado el Çielo se descubra. 1.620

SAUÇINO. ¡Calla! ¡Perdido soy! Ya es descubierto
el engaño que asta agora é procurado
cubrir <que> en esta falsa, qu'en efeto
qual mujer ynconstante dio la muestra.

PINAN. Ya es notoria, Sauçino, tu cautela;
este caso engañoso ya es sabido,
con que la hazienda toda es usurpada
a Laurindo, mi hijo, que por falta
de tener tú barón, él la eredaba,
como Arsenio en su muerte lo dispuso. 1.625

SAUÇINO. Llanas son las disculpas. 1.630

PINAN. No te ausentes:
seguir te quiero dondequier que bayas.
Entrate en tu majada, Belianira.

*Banse el uno tras el otro y éntrase Belianira;
y sale Laurindo solo y dize:*

LAURIN. Mi padre tarda. Yo será forçoso
acudir al remedio deste caso. 1.635

Entra Dorilo solo y dize:

DORILO. No quiera Dios, Dorilo, desanpares
a Diamaranta en tan penosos trançes:
siga a los dos conformes ygal suerte.

LAURIN. Dorilo, ¿a dónde bas tan presuroso?
Quiérome disculpar aber faltado 1.640
del yr contigo a ber, qual conçertamos,
cómo de Diamaranta eras querido,
admitiéndote solo en su majada;

[II]

porque, como yo, amigo, no burlaba,
te gané por la mano, pues á estado
Diamaranta conmigo desde el tiempo
que, Dorilo, de mí te despartiste; 1.645

- y en mi casa la dexo qual mi esposa,
escarmentada bien de tus mentiras.
- DORILLO. ¿A Diamaranta?
LAURIN. A Diamaranta digo. 1.650
DORILLO. ¿A Diamaranta?
LAURIN. Sí, ¿de qué te rries?
DORILLO. Aunque no es ocasión d'estar rriyendo,
a rrisa tus engaños me probocan:
mi esposa Diamaranta está en su casa
y con ella é pasado aquesta noche. 1.655
LAURIN. Agora beo sin falta que has perdido
el juýcio del todo; ¡oh, cómo estube
neçio en creer un tiempo tus sospechas!
Mas nadie las ará tan declaradas
como mi Diamaranta, que su paso
presurosa do estamos le endereza. 1.660

Sale Diamaranta sola.

- DIAM. ¡Laurindo!
DORILLO. ¡Oh, mi querida Diamaranta!
DIAM. ¡Enfadoso Dorilo! ¿Aun asta agora
te dura el molestarte?
DORILLO. ¡Oh, Çielo ynmenso!
Si por desanpararte así te bengas,
hízelo, Diamaranta, por dar medio
más cómodo al enojo de tu padre. 1.665
LAURIN. ¿No acabas d'entender qu'estás soñando?
DIAM. ¿Tú estubiste conmigo, ynfame loco?

Sale Sauçino, Pinandro y Belianira.

f. 15v-1

- PINAN. Sauçino, no ay escusa.
BELIA. ¡Oh, mi Dorilo! 1.670
LAURIN. ¿Dos Diamarantas ay?
DIAM. [...] tal nobedad aquesto más la abona.

Hechan unas llamas de debajo y sale la mane de Arsen.

- MANE ARSEN. Çesen, Sauçino; çesen ya, Pinandro,
los rreñidos debates marañados
qu'el Amor á ordenado en vuestros hijos 1.675
y en aqueste Dorilo, que su padre
es el gran saçerdote de Diana.
Mirad que os pide aquesto el alma triste

sit vobis terra levis» más abaxo,

f. 16v

cuyo romance es este: «Consagrado
a los manes u dioses de los muertos.
Los pastores de Arcadia sepultados
jaçen aquí: la tierra les sea leve». 30
Esto se puso aquí porque lo usaban
poner en sus sepulcros los antiguos,
cuya antigua costunbre la ymitamos
para representar más propiamente.
Con esto satisfago, si ellos quieren, 35
a los que al epitafio, qual terrero,
asestaban sus tiros maliçiosos.
Otros cabe estos, pues, no muy distantes
deçían: «ta ta, al uso ytaliano
quieren aquí ymitar. Pues cuando llegue 40
a los ytalianos su comedia,
con tanta propiedad y tanta graçia,
se an de quemar las çejas en la ynpresa».
¡Oh, contrarios traydores a la lengua
y naçión castellana, que no debe 45
en excelençia nada a las del mundo!
¿Es posible, por dar quizá una muestra
falsa del entender ytaliano,
despreçiéis los primores de la propia?
Ya se be qu'es más propio ablar en prosa 50
y más fácil, pues huyen el trabajo
del estudiado berso y consonantes;
mas por esto, el ynjenio castellano

f. 17v

no se contenta con tan poco estudio:
antes, por dar al gusto más dulçuras, 55
de abilidad, de çiençia y más ynjenio,
lo amargo de la prosa lo disfraça
con dulçes, bariados bersos grabes;
que, si qual menos arte en prosa fueran
castellanas comedias reçitadas, 60
al día representáramos çinquenta
diferentes, qual haçen ytalianos.
Así, por recrear más a los g[u]stos,
se hazen ynpropiedades permitidas,
sacando a que able Amor, la Yra, el Deseo, 65
y de moralidad otras figuras
qu'es claro que no tienen cuerpo y abla,

pues del ánima son todas afetos;
 pero por escusar en las comedias
 tiempos largos y brebes y otras causas 70
 que siempre o la dilatan o la acortan,
 husan destas figuras y ynbençiones,
 qual galanas ynpropias propiedades.
 Esto baste, si quieren conçederlo
 y, si no, al mormurar les doy licençia; 75
 que esta *Comedia pastoral de Arcadia*,
 donde se pintan pastoriles tratos,
 es de un autor que alcança poco en letras
 y mucho en el deseo de serbiros.

NOTAS AL TEXTO DE LA COMEDIA

0 El lugar de referencia de cada nota se indica por el número de verso, o bien por el número de folio, la indicación de recto o verso y el número de columna en que se halle la acotación comentada.

f. 1r «...que bienen de la casa del Sueño, qu'es debajo del tablado»: los actores parecen hacer uso del «escotillón» o trampa, uno de los más socorridos recursos para el efectismo visual con que contaban los escenarios de los corrales nuevos o estables que proliferaron en el último tercio del s. XVI.

1 «Yçelón» no es otro que Ikelos, Icelas, Icele o Fobétor, hermano de Morfeo y Fantasios (el «Fantaso» de nuestra comedia); hijos los tres del Sueño y de la Noche (*apud Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925, s.v. Icelas, Fantasio y Morfeo).

7 «Herebo»: «Uno de los hijos del Caos, según la Teogonía de Hesíodo, que se unió a su hermana Nix (la Noche), y de su unión nacieron el Eter y Hemera, o el Día. Erebo significa en la cosmogonía griega tinieblas y es la región subterránea en donde habitan los muertos y reinan aquellas» (*ibídem*, s.v. Erebo).

17-48 Elogio tópico del poder incontrastable de Amor; puede verse, por ejemplo, introduciendo la *Representación de Amor*, de Juan del Enzina (en sus *Obras completas*, ed. de Ana M.^a Ramblado, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, vol. IV, pp. 118-122). La enumeración acumulativa, los paralelismos, la antítesis y el estribillo contribuyen a hacer del pasaje una buena muestra de la brillantez verbal propia del elogio retórico (*demonstrativum genus*).

27 «quexoso satisfecho»: sobre la dilogía del primero de estos términos antitéticos, el léxico del honor es aplicado figuradamente a la descripción de los estados y procesos amorosos; constituye este hecho uno de los primeros indicios del tejido de normatividades e instituciones que cubre la Arcadia de nuestra comedia, tan lejana de su paradigma.

39 «lasibo»: del latín *lascivu*. No interesa señalar aquí el fenómeno asimilatorio (no entramos en estas notas en la consigna de los muchos casos adscribibles a los

denominados cambios fonéticos esporádicos: asimilación, desasimilación, metátesis, etc.), sino la forma seseante. El v. 529 mantiene la asimilación, pero la grafía remite al fonema θ : «laçivo». El v. 84, por fin, nos da la otra posibilidad: «lasçibas».

49-50 La oposición de Diana, casta cazadora, al imperio de Cupido es un tópico literario de tradición ovidiana, utilizado a menudo como resorte dramático. Así, por ejemplo, es el punto de partida de la acción de *La selva sin amor*, de Lope (1629).

52 «reçiste»: forma ceceante, que se repite en el v. 854; sin embargo, en el 843: «resisto». El término «atierra» está usado en el sentido de «derribar, echar al suelo, asolar alguna cosa» (*Diccionario de Autoridades de la RAE* —en adelante, «Aut.»—, Madrid, Gredos, 1984 —ed. facsímil de la de 1726).

65-72 El enamoramiento mediante un retrato es así mismo un tópico literario a menudo utilizado como resorte dramático: véase, por ejemplo, la *Comedia pastoril de Torcato* (1574).

132ss. Más allá del lugar común que acerca las condiciones mudables de la mujer y de la Fortuna, el pasaje apunta el rasgo central de la caracterización de Belianira, que la asimila al tipo de la mujer decidida de nuestro teatro áureo: mujeres que rompen efectivamente el rol pasivo al que la jerarquía de la sociedad cómica las condenaba en principio. Véase la interpretación de esta clase de personajes femeninos por Wardropper («La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 226-227) y la respuesta de Vitse («El teatro en el siglo xvii», en J. M.^a Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 550ss.).

156 «açiento»: ceceo.

176 «siego»: seseo. En esta palabra y sus derivados se observa reiteradamente este mismo fenómeno: «seguedad» (v. 510), «siega» (v. 1228). Tampoco faltan, por supuesto, las ocurrencias con «ç» (v. 346).

197 «juşgo»: seseo.

200 El léxico de la disimulación menudea en boca de estos pastores, tan lejanos del modelo herreriano y tan cercanos a los intrigantes de la comedia amorosa urbana.

206ss. Revelación, vela, cura, salud: el léxico religioso se aplica al análisis del amor profano, atraído por el inmediato traslado de la acción al santuario del man. La oposición entre los valores de verdad del sueño y de la revelación reaparece en boca de Diamaranta (v. 672).

215-217 Ejemplo de simbolización de un efecto visual mediante la palabra. Inmediatamente, el mismo recurso visual recibe un segundo sentido alegórico (vv. 219-223).

234 «[a]l»: el ms. trae «el», que parece error, en atención a la coherencia sintáctica.

f. 3v-I «praserito»: ensordecimiento de la bilabial oclusiva sonora (en 4r-I, sin embargo, «brasero»). Fenómeno paralelo en el v. 513 «ofedeçer»; la aparición de una «f» en este caso se justifica por la posición intervocálica, que determina la realización fricativa de la labial sonora originaria. *Cf.* también el v. 18 de la loa: «aspamientos».

302 Inicia este verso un catálogo de procedimientos adivinatorios. La digresión erudita aparece como componente habitual de la épica culta renacentista, trasladándose a otros géneros poéticos a medida que nos acercamos a la edad barroca.

La Comedia Nueva, por ejemplo, se define reiteradamente como compilación de saberes de todas clases: «Que en la comedia se hallará modo / que, oyéndola, se pueda saber todo» (Lope, *Arte nuevo*, ed. cit., p. 165). El pasaje que comentamos termina, sin embargo, con la negación explícita de la utilidad y licitud de los saberes catalogados, configurándose como protesta de ortodoxia dirigida a los censores. Probablemente el dramaturgo quisiera compensar de este modo su pastoril flirteo con la religión pagana, por el cual Diana y los manes substituyen en la representación a las divinidades cristianas. Sobre la censura y la comedia, véase José M.^a Díez Borque, *El teatro en el s. xvii* (Madrid, Taurus, 1988), pp. 21-22.

317 «grandícima»: ceceo.

332 Terceto modélico de la llamada poesía nominal. Se justifica como lista de autoridades en las ciencias adivinatorias. «Prilio el berdadero» no es otro que Plinio el Viejo (autor de la *Historia Natural*); «Erifilio» oculta el verdadero nombre de Anfiarao, esposo de Erifile; «Polizero» corresponde a Polión. La identificación del resto de los personajes citados no presenta problemas.

364 Los vv. 364-365 oponen una serie de sacrificios religiosos de carácter extraordinario al acostumbrado y humilde «consual» (v. 367). La relación de los «hostiales y hecatombos» con el campo semántico al que nos referimos es evidente. Los «armilustros, jambals o litaurilios» remiten a sacrificios de periodicidad quinquenal, anual (a la entrada del año, en honor de Jano), o bien de condición esporádica, pero de naturaleza magnífica, donde eran sacrificados animales de tres especies: bueyes, ovejas y otros (*suovetaurilia*).

504 Toda la escena, hasta el v. 709, desarrolla motivos derivados de la oposición tópica entre Diana y Cupido, comentada arriba. Los seguidores de Diana se mantienen, como ella, castos (libres de amor). Pero la castidad de Cintia y de sus consagrados aparece relacionada desde Ovidio con su actividad favorita: la de la caza; hasta el punto de incluir la práctica cinegética entre los *remedia amoris* (véase el largo desarrollo de este motivo en la *Egloga II* de Garcilaso), tal y como informa el soneto de los vv. 528-541. Tomando como base esta asociación de castidad y caza, el encarecimiento de la fuerza de Cupido se expresa mediante una nueva combinación de los elementos en el tema del cazador (de Diana) cazado (por el Amor). Poliziano redondea el motivo de forma muy cercana a como lo insinúa el final de nuestro soneto: «e cossì el cacciator preso è alla rete» (estancia 42, en *Estancias / Orfeo y otros escritos*, ed. de F. Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 82). La insinuación del soneto se hace realidad dramática a partir del cambio de guirnaldas (vv. 578ss.), donde los castos cazadores de nuestra comedia anticipan el amoroso cautiverio en que caen los cinegetas libres de amor de *Il pastor Fido* (1590), del Guarini, o de la anónima *Comedia de Diana y Silvestro* (1585-1595).

559 Este verso y el siguiente recrean un estribillo tradicional. Compárese, por ejemplo: «Aquel pastorcico, madre, / que no viene / algo tiene en el campo / que le duele» (en Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gedos, 1964 —2.^a ed.—, n.º 64, p. 32). El contraste entre los lugares comentados en esta nota y en la precedente da buena idea de la diversidad de registros incorporados en la lengua poética de la comedia, tal y como observa José M.^a Díez Borque, *El teatro en el s. xvii*, cit., pp. 104-107.

f. 5v-II «se estremezen y demudan»: la acotación da cuenta de un signo gestual destinado a informar indicialmente al público del súbito acceso pasional sufrido por

los personajes. El diálogo dramático precisa inmediatamente el sentido de esa pasión. El desempeño de estos signos gestuales en correcto acuerdo con el diálogo constituía parte importante de la propiedad demandada a los actores. Del gran aprecio de la «demudación» y de su proceso de convencionalización es claro testimonio el elogio de José Alcázar a la actriz conocida como la Riquelme en su «Ortografía castellana» (ca. 1690): «Pocos años después fue muy celebrada en los teatros la Riquelme, moza de linda cara y de tan fuerte aprehensión que, cuando hablaba, mudaba el color del rostro con admiración de todos. Si se contaban en las tablas cosas dichas y felices, las escuchaba bañada en color de rosa, y si ocurría alguna circunstancia infausta, se ponía al punto pálida. Y en esto era única y nadie la podía imitar» (en Sánchez Escribano y Porcheras Mayo, *op. cit.*, pp. 335-336; el pasaje traduce a Juan Caramuel, *Primus calamus* —1668).

692 La expresión «dar del pie» se contrapone a «dar la mano» del verso siguiente. La continuidad semántica de los dos términos corporales destaca el significado antitético de las expresiones. «Dar del pie»: «Despreciar y apartar de sí con enfado y desprecio alguna cosa» (*Aut.*). «Dar la mano»: «Asistir al menesteroso con el auxilio, socorro y ayuda, que necesita para salir de algún ahogo» (*Aut.*); «favorecer» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (1611), ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987).

741 La frase «volver la hoja» aparece en *Aut.* con la acepción de «mudar de parecer, faltar a lo que se ha prometido». Antes que a un cambio de opinión, en nuestro texto parece referirse a un cambio de actitud, ante la llegada del presunto hermano de la que estaba siendo objeto de una declaración amorosa.

f. 7v-I «tabaque»: «Cestillo o canastillo pequeño hecho de mimbres» (*Aut.*).

811 «arepiso»: participio pasado fuerte de formación analógica (véase R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982-17.^a ed., § 122-1).

817 «engomiarme»: verbo formado a partir del sustantivo *gomia*, que «metaphóricamente significa lo que consume, gasta y aniquila alguna cosa» (*Aut.*).

820 «socarrería»: a pesar de que en el ms. se lee indudablemente de esta manera, parece error por *socarrena*, que vale «una manera de cueva que está hundida debaxo de tierra» (*Tesoro*).

827 «enfrauta»: por *enflauta*. El cambio de *l* por *r* en los grupos consonánticos es una de las características más persistentes de la lengua pastoril literaria conocida como sayagués. Respecto al significado del vocablo, *Aut.* recoge, aparte del literal, uno figurado: «inducir a cometer maldades y torpezas, hablando y solicitando por medios ilícitos a la deshonestidad». No parece servir en nuestro caso esta acepción, pues el Bobo parece usar la expresión en el sentido de «lamentarse sin motivo» (donde, ciertamente, hay engaño, pero de otra especie).

884 La reflexión metadramática y el motivo de la representación dentro de la representación se hace muy frecuente por estos años y se perpetúa en la comedia del 1600. Véase, por ejemplo, en el Lope pastoril, *Belardo el furioso* (1950) y *La pastoral de Jacinto* (1595-1600).

912 Asistimos en esta escena al final de las olimpiadas pastoriles en honor de Diana, así como al reparto de premios entre los deportistas competidores y entre los participantes en acontecimientos festivos de otra índole. El atletismo pastoril procede de la antigua epopeya, habiendo sido trasladado por Sannazaro a la bucólica de tipo virgiliano (aquí diríamos garcilasista). No obstante, también la escuela

salmantina caracteriza a sus pastores zafios como aficionados a determinados deportes, réplicas realistas de los juegos antiguos. Escuchemos a Bonifacio: «En correr, saltar, luchar, / nayde me llega al çapato» (Lucas Fernández, *Egloga o farsa del Nacimiento*; en la ed. de sus *Farsas y églogas* por M.^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1981, vv. 41-42, p. 167). Son precisamente estas réplicas realistas las que aparecen en nuestra comedia.

924 «barra»: «En el juego del argolla es el derecho de ella: y se llama assí por estar señalada con unas rayas atravesadas como barras» (*Aut.*). *Argolla*: «Juego assí dicho porque se pone clavada en tierra una punta o espiga de hierro que tiene por cabeza una argolla, dicha comúnmente aro, con unas rayas hechas al borde de uno de los lados de ella; y con una pala acanalada se tiran unas bolas a embocar por ella, que si se meten por donde no tiene las rayas no sólo no se gana, pero es necesario tirar otra vez a deshacer lo hecho» (*Aut.*).

940 «chueca»: «Juego de labradores, que se hace con una bolita, que también se llama chueca; la cual, puestos tántos a tántos en dos bandos, habiendo señalado cierto término, impeliéndola con el golpe que la dan con un palo ferrado a la punta, procuran que no pase de él» (*Aut.*).

944 El premio concedido a los representantes de una comedia nos remite a la frecuente inclusión de funciones teatrales en las fiestas públicas organizadas por los poderes civiles y eclesiásticos de la época. El hecho de que tanto la ocurrencia como la suntuosidad de este tipo de acontecimientos tengan su momento culminante en el Barroco, ha contribuido a la concentración de la observación crítica sobre ese período. Véase José M.^a Díez Borque, coor., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Madrid, Serbal, 1987. El premio otorgado a Laurindo por sus habilidades poéticas refiere al mismo paradigma.

951 Recuérdese el aserto de Herrera a propósito del valor de los dones rústicos (fragmento citado en nuestra introducción, p. 184).

965 El bobo de nuestra comedia se identifica plenamente con el tipo salmantino. Primero, por su estupidez (reléase, por ejemplo, el disparate de los vv. 804-805); después, por su mala índole: los vv. 825-826 le acusan de ladrón; el presente pasaje, de dado a la gula. Todo ello encaja en el patrón aludido, tal como lo resume Oleza en «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia: El universo de la égloga» (en Oleza, dir., *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984), p. 192.

969 «Seguid, que luego bamos»: habla aquí Belianira a los pastores que salen en ese momento del escenario.

1.045 «estacada»: «Es también el palenque, valla o plaza llamada liza, que se hace para algún festejo público y antes se hacía para los desafíos públicos y solemnes» (*Aut.*).

f. 9v-II «dagas»: la substitución de la hidalga espada por la rústica daga constituye el único detalle pastorilizador que distingue a estos arcades de los amantes competidores y celosos de la comedia urbana.

1.107 Belianira participa, merced a su apariencia de hijo varón, en las responsabilidades y autoridad familiares («honor»). Insiste sobre ello Laurindo en los vv. 1.140-1.141.

1.123 «propias»: «Se dice también de las cosas no materiales peculiares de cada uno»; «en la philosophía es aquel accidente que se sigue necesariamente y es inseparable de la essencia y naturaleza de las cosas» (*Aut.*, s.v. proprio). En nuestro caso,

el adjetivo aparece sustantivado, con el sentido de «verdadera naturaleza y, por ende, verdadero propósito».

1.139 La imagen presenta un doble sentido. De un lado, procede del repertorio tradicional de los *denuesta amoris*, donde pone de relieve el poder destructivo de la pasión amorosa. El *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*, por ejemplo, recurre a ella dos veces: «Eres un fuego escondido / que las entrañas abrasa. / Eres tan entremetido / que sin ser más conocido, / te hazes señor de casa (...) Y pues vedes cómo abrasa, / huid de su compañía, / que, una vez entra en la casa, / no se amortigua su brasa / hasta dexalla vazía» (ed. de Ronald E. Surtz, en *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 117 y 137). La «casa» de nuestra comedia, sin embargo, trasciende el significado de «hombre, víctima de la pasión», para adquirir el de «familia, cuyo honor está en peligro, dados los propósitos de Dorilo sobre Diamaranta». Este sentido se evidencia si consideramos que Laurindo cree estar hablando con un hermano de la citada pastora, responsable, por tanto, en la guarda del honor de ésta y, en consecuencia, del de toda la casa.

f. 11r-II Esta escena inicial de la tercera jornada constituye una prueba palpable del dominio de la disimulación y del equívoco sobre la trama, a su vez, eje de la representación. El dominio de tal componente es impensable en la bucólica canónica y, por el contrario, frecuente en la tradición de la comedia novelística o urbana y en el teatro pastoril extenso del último cuarto del siglo: ejemplo notable, *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), de Lope.

1.244 «echar el sello»: «en un negocio, concluirlo, porque el sello es la postrera cosa que se pone en los instrumentos públicos autenticados, como en bulas, privilegios, executorias, etc.» (*Tesoro*). En nuestro pasaje, pues, la expresión alude al mismo tiempo a los dos aspectos de «dar fin a la disputa» y «cerciorarse de la verdad».

1.251 Recordemos el consejo de Lope en el *Arte nuevo* (1609): «los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude al oyente; / pregúntese y respóndase a sí mismo» (ed. cit., pp. 161-162).

1.272 «color»: «Vale también pretexto, motivo y razón aparente para emprender y executar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» (*Aut.*).

1.280 La conceptualización neoplatónica del amor es la propia de la bucólica renacentista. No obstante, no se trata de una nota exclusiva: la doctrina de los Ficino y Hebreo explica, con mayor o menor mixtura del pensamiento amoroso de la tradición cortés, todo el delirio lírico del Quinientos. A su vez, el neoplatonismo amoroso nutre muchos de los diálogos de la Comedia Nueva.

1.322 «tema»: «Significa también aquella especie, que se les suele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando, y hablando» (*Aut.*).

1.323 «postema»: «Es un humor acre que se encierra en alguna parte del cuerpo, y poco a poco se va condensando entre dos telas, o membranas, y después se va extendiendo, y cria copia de materias» (*Aut.*). Relativo, pues, a un mal físico, el término se emplea aquí metonímicamente, para reforzar la intensidad del mal moral al que aludía el vocablo comentado en la nota precedente.

1.342 «cab[a]llos»: Aunque en el ms. se lee «cabellos», estimamos que el adjetivo «belozes» hace mejor sentido con «caballos» (animales que tiran del carro febeo).

1.360 La palabra precisa el sentido justo de un componente del escenario en este momento de la representación: Clori ha subido probablemente unos peldaños

de la escalera (llamada en la época «monte», dada su significación habitual) o ha llegado hasta el final de ella, al primer piso de galerías en el fondo del escenario.

1.397 Dentro de una escena que, por un momento, suspende el vértigo de la intriga y nos devuelve al universo poético de la bucólica garcilasista, el lamento del pastor Tirsi coincide en tema y tratamiento con uno de los momentos culminantes del Lope pastoril. Nos referimos a la serie de sonetos estudiada por Lázaro Carreter en su artículo «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos» (*Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 149-168), y de la que forma parte una composición incorporada a la comedia pastoril *Belardo el furioso* (1590). Inciden los tres sonetos sobre «la alegoría de un pastor despojado de su manso preferido», pero el motivo dinamizador de la serie aparece al final del primero de ellos y consiste, según el propio Lázaro Carreter, en la imagen del manso comiendo sal en la mano del pastor. Además de otras coincidencias (ni en los dos primeros sonetos de Lope ni en nuestra comedia se trata de un robo, sino del desvío de la propia res; los mismos adornos son descritos en los poemas y en nuestro caso), nos interesa señalar aquí sobre todas la que contienen los vv. 1.415-1.416 de nuestro texto, referida precisamente a la imagen presentada por Lázaro Carreter como central en el desarrollo del pequeño poemario lopista. La proximidad de fechas entre los dos términos que vamos comparando invita, además, a pensar en una relación directa; su definición y comprobación exige, sin embargo, una indagación específica.

1.420 «çerbal lobo»: El adjetivo significa «cosa que pertenece al ciervo (de donde se deriva) o se le parece en algo» (*Aut.*); el sintagma designa una especie de lobo, «llamados así por ser nacidos de lobo y cierva o de ciervo y loba», según la cita de Gerónimo de Huerta (*Traducción de Plinio*) aportada por *Aut.* para ilustrar la voz *cervario*.

1.430 El pasaje al que nos introduce el pastor Yliro merece los mismos comentarios que, en torno al gusto por la digresión erudita, quedaron consignados en la nota al v. 302. De otro lado, interesa reparar en la naturaleza del personaje con que ahora nos encontramos. El *dramatis personae* le califica como «pastor burlón» y su función se orienta hacia el efecto cómico. Pero el modo humorístico opone radicalmente esta figura a la ya comentada del pastor-bobo. Mientras este personaje es víctima de las bromas de otros y objeto de la risa del público, el pastor-burlón provoca la carcajada del espectador al tiempo que la suya propia y a costa de un tercero (en nuestro caso, Fausto y Clori). Estamos, efectivamente, ante la réplica pastoril de la todavía en este momento embrionaria figura del gracioso de la Comedia Nueva. Una vez definida cumplidamente esta figura, Lope volverá sobre la réplica pastoril: nos referimos al personaje de Cardenio en *La Arcadia* (1614-1615). En este caso el contraste entre la nueva comicidad del gracioso y la vieja ridiculidad del pastor zafio e ignorante será enfocada de manera directa, pues no será otro que Bato (descendiente por línea recta de nuestro pastor-bobo) la víctima principal y reiterada de las ingeniosas (y hasta crueles) bromas de Cardenio.

1.491 Nótese un nuevo paralelismo con la obra dramática pastoril del joven Lope. En *Belardo el furioso* (1590), Galterio, padre del protagonista, reniega de su vástago mediante la misma oposición conceptual esgrimida por Pinandro en nuestra comedia: «Un hijuelo engendré, por mi ventura; / ya sabéis que es Belardo este enemigo» (vv. 2.121-2.122). El fundamento del reproche recibe en los dos casos, asimismo, semejante formulación, como ilustra la comparación entre el v. 1.492 de

la pieza que editamos y el v. 2.123 de la de Lope («que ha borrado mi honor con su locura»). (El cómputo de versos de *Belardo el furioso* es nuestro. La comedia se halla editada en las *Obras*, RAE, 1890-1913, vol. V —reimpresión en la BAE. El lugar citado pertenece a la p. 99, segunda columna).

1.522 La estratificación social de nuestra Arcadia se rige por los dos factores clave en su contexto histórico (y dramático): el linaje y la riqueza. El propio man de Arsenio allanará el camino para la otra boda de la comedia, aclarando la posición social de Dorilo: vv. 1.676-1.677.

1.540 El discurso de Pinandro no deja lugar a dudas sobre la pertinencia del concepto del honor familiar y sobre su relación con la conducta y guarda prematrimoniales de la hija.

1.579 Entre este verso y el 1.586 Pinandro resume el entramado argumental dominante en la tradición cómica: frente a la institución familiar, representada por el padre, y frente a su normatividad, centrada en el concepto del honor, se alza la rebeldía de los hijos, movidos por la fuerza disolutoria del amor, quienes se valen para sus fines de un comportamiento disimulado, configurando en consecuencia el argumento cómico como maraña.

1.590 Alusión a las Furias o Euménides.

NOTAS AL TEXTO DE LA LOA

43 «quemarse las cejas»: «se da a entender que alguna persona pone especial cuidado en la averiguación, inteligencia o comprensión de alguna cosa: porque el que así se ocupa, embebecido en lo que busca u discurre, se suele quemar las cejas a la luz con que estudia» (*Aut.*).

63 «g[u]stos»: el ms. trae «gastos», error evidente.